

SALIERI: ¡Basta! Deja esos temores infantiles. Abandona esas ideas absurdas. Beaumarchais siempre decía: "Cuando tengas, Salieri, ideas sombrías, descorcha una botella de champán, o bien vuelve a leer "Bodas de Fígaro".

MOZART: ¡Ah, sí! Beaumarchais fue tu amigo, y para él compusiste "Tarar".
¡Maravilloso! Tiene un motivo, que siempre recuerdo si estoy alegre... La, la, la... ¿Será verdad, Salieri, que envenenó a alguien Beaumarchais?

SALIERI: No creo. Tenía demasiado humor, para practicar ese oficio.

MOZART: Era un genio: como tú o como yo. Y el genio y el crimen son cosas incompatibles. ¿No lo crees?

SALIERI: ¿Te parece?

(Echa veneno en el vaso de MOZART)

Vamos, bebe.

MOZART: Bebo a tu salud, Salieri amigo... Por la amistad indisoluble que une a Mozart con Salieri, hijos los dos de la armonía. (Bebe)

SALIERI: ¡Espera, espera! ¿No beberás... sin mí?

MOZART: (Tira la servillete sobre la mesa) Ah, me siento satisfecho.
(Va al piano)

Escucha mi Requiem, Salieri. (Toca)
¿Lloras?

SALIERI: Nunca lloré de esta manera: siento dolor y agrado al mismo tiempo. Como si acabara de cumplir con un deber difícil; como si una cuchilla salubre me acabara de cercenar un miembro doloroso. Mozart amigo, no repares en mis lágrimas. Continúa, y llena de música mi alma...

MOZART: ¡Si así todos sintieran el poder de la armonía! Mas no, no podría entonces perseverar el mundo; entonces nadie atendería las miserias pequeñas de esta vida: todos buscarían la libertad en la creación y el arte. Somos pocos los escogidos; felices ociosos, liberados del provecho mezquino, somos sacerdotes exclusivos de la belleza. ¿No es cierto? Pero no me siento bien; algo me aqueja... quiero dormir. ¡Adiós!

SALIERI: ¡Adiós!
(Solo)
¿Enderás un sueño prolongado, Mozart. Mas, ¿si tuvieras la razón, y yo no soy un genio?; ¿si el genio y el crimen no son compatibles?; ¡Falso! ¿Y Buonarroti? ¿O es ese sólo un cuento vulgar, torpe y absurdo, y no fue en verdad un criminal, el genio creador del Vaticano?

TELON

(La traducción se realizó tomando como base el texto de las Obras completas de Pushkin en diez tomos, publicadas por la editorial "Judozhestvennaya literatura": A. S. Pushkin, Sobranie Sochinenij v 10 tomaj, Tomo IV, p. 321-332, Moscú, 1960.)



VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE PUSHKIN: "Mozart y Salieri" Alvaro Quesada

PUSHKIN Y LA LITERATURA DRAMATICA

Para cualquier persona cuya lengua y literatura maternas no sean las rusas, es difícil apreciar la importancia y el significado de Alexandr Serguéyevich Pushkin (1799-1837) en la historia de la literatura rusa. Pushkin es el clásico ruso por excelencia, el primero que lleva hasta su pleno desarrollo y cristalización, el lenguaje, los temas, los personajes, y la actitud característica del escritor ruso hacia su pueblo y su realidad. En la extensa obra que produjo durante su corta vida, figuran en germen todos los géneros y casi todos los temas que la asombrosa eclosión literaria rusa del siglo XIX habría luego de desarrollar. Pushkin cultivó la poesía lírica y narrativa, la prosa y el verso, el cuento y la novela, la leyenda y el drama; en todo dejó honda y perdurable huella.

Las pocas —pero significativas— obras dramáticas que Pushkin concluyó, fueron todas escritas en su período de madurez creativa, entre 1825 y 1830. Todas ellas responden —de una u otra manera— al interés profundo de Pushkin por la historia y el pasado, tanto ruso como europeo, y la necesidad de representarlo en forma veraz y natural, sin la artificialidad y la ampulosa de las tragedias clásicas y románticas. Son estas características, precisamente, las que despertaron el interés de Pushkin en sus lecturas fecundas de los dramas de Shakespeare y las novelas históricas de Walter Scott. "El principal atractivo de las novelas de Walter Scott —escribió en 1830— consiste en que nos hacen conocer el pasado sin la enflure de las tragedias francesas, sin los amaneramientos de las novelas sentimentales, sin la dignité de la historia, sino de una manera contemporánea, de manera doméstica..." Y más adelante afirma que "los reyes y los héroes... de Shakespeare, Goethe, Walter

Scott, no parecen, como los héroes franceses, lacayos que remedan la dignité y la noblesse. Ils sont familiers dans les circonstances ordinaires de la vie, leur parole n'a rien d'affecté, de théâtral, même dans les circonstances solennelles — car les grandes circonstances leur sont familières" (Pushkin, "O romanaj Walter Skotta", en Sobranie Sochinenij, t. VI, Moscú, 1960, p. 303-304. Las palabras en francés aparecen así en el original ruso.)

Estas reflexiones encuentran plena aplicación en las obras dramáticas escritas por Pushkin: la tragedia Boris Godunov (1825) (cuyo texto sirvió de inspiración cincuenta años más tarde a Músorgski, para su famoso drama musical homónimo); y cuatro "Pequeñas tragedias": El caballero avaro, Mozart y Salieri, El convidado de piedra y Festín durante la peste. Las "Pequeñas tragedias" fueron escritas en 1830, durante el célebre "otoño de Boldinó", uno de los momentos más felices y fecundos en la vida literaria de Pushkin. Ubicadas en muy diversas épocas y lugares (desde la Francia medieval y la España renacentista, hasta la Inglaterra del siglo XVII y la Viena de fines del XVIII) Pushkin toma como base para sus argumentos diversas fuentes literarias, leyendas e historias, pero les asigna a todas ellas un profundo sello personal y una interpretación propia e inédita. A pesar de su brevedad, las cuatro "Pequeñas tragedias" no han dejado nunca de asombrar a los críticos, por la capacidad de concisión y síntesis de Pushkin que le permite extraer, en pocos trazos, de algún hecho aparentemente aislado y anecdótico, una amplia gama de matices psicológicos y reflexiones filosóficas sobre el sentido de la vida y el comportamiento humano.

LA MUSICA Y LAS FIGURAS HISTORICAS EN "MOZART Y SALIERI"

Pushkin fue gran aficionado y buen conocedor de la música de su época, cuyo desarrollo siguió con marcado interés, estimulado por la amistad con Mijaíl Glinka (1803-1857), uno de los fundadores de la moderna música clásica rusa, apasionado admirador de Mozart. (Ver: Yákovlev V., Pushkin i muzika, Moscú, 1957). En el texto Pushkin utiliza, manejándolos a discreción de acuerdo con sus propósitos artísticos, una serie de datos y personajes, que fueron relevantes en la historia de la música durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Para el desarrollo de la ópera fue de gran significado la polémica, en el París de mediados del XVIII, entre los seguidores de Puccini (1728-1800), representante del tradicional "estilo italiano", y Glück (1714-1787), cuyas innovaciones, plasmadas en sus dramas musicales Orfeo y Eurídice e Ifigenia, tenían el propósito, según sus propias palabras, de "restringir la música a su verdadera finalidad, la de servir a la poesía para mejor expresar la situación de la fábula, sin interrumpir la acción o entorpecerla con adornos inútiles y superfluos" (Historia de la música, Ed. Montaner y Simón, Barcelona,

1799, t. I, p. 110). Antonio Salieri (1750-1825) fue uno de los más conspicuos seguidores de la escuela de Glück en París; más tarde se trasladó a Viena, donde conoció a Mozart y donde tuvo luego como discípulos a Beethoven y a Schubert. Salieri fue también amigo de Beaumarchais (1732-1799) famoso escritor francés que compuso para él el libreto de la ópera Tarar, y cuyas comedias sirvieron de base para Las bodas de Fígaro de Mozart y más tarde para El barbero de Sevilla de Rossini. Pushkin hace referencia en el texto de Mozart y Salieri a ciertos rumores que corrían durante su época, según los cuales Beaumarchais había envenenado a sus dos esposas.

Al igual que recientemente Peter Schaefer en Amadeus, Pushkin tomó como base para su tragedia —signándole plena veracidad— una leyenda muy discutible, pero muy difundida hacia mediados del siglo XIX, que atribuía a Salieri, atormentado en su vejez por el extravío y la locura, haber confesado, en su lecho de muerte, que había envenenado a Mozart. Los eruditos han exhumado, de entre los papeles de Pushkin, el siguiente trozo escrito hacia 1833: "Durante la primera representación del "Don Juan", mientras todo el teatro, lleno de asombrados melómanos, se embriagaba en silencio con la armonía de Mozart, se escuchó de pronto un silbido: todos se volvieron, desconcertados, para ver salir al famoso Salieri, furioso, carcomido por la envidia. . . El envidioso que fue capaz de silbar el "Don Juan", pudo ser capaz también de envenenar a Mozart" (Sobranie sochinenij, t. 4, p. 576). Pushkin recoge los personajes, el tema y algunos datos biográficos, de la historia y la chismografía de la época, para realizar una honda reflexión que lo lleva, más allá de una simple indagación psicológica sobre la envidia, hacia un original y profundo planteamiento sobre las relaciones entre el

arte y la vida, y las consecuencias destructoras del fanatismo ideológico, disfrazado de cruzada por el bien y la justicia. Pushkin es lo suficientemente buen artista para no expresar sus ideas en forma directa y explícita. Uno de los grandes aciertos y atractivos de la obra, es la aparente ambigüedad, la riqueza de matices e interpretaciones, que aparecen apenas sugeridos por las situaciones y las palabras de los dos personajes.

TRES INTERPRETACIONES DEL TEXTO

Analizaremos a continuación, sometiendo a prueba según nuestro criterio, y tomando en cuenta algunas ideas expresadas por Pushkin sobre la literatura y el arte, tres diversas interpretaciones, pertenecientes a tres reputados investigadores de la obra de Pushkin.

Según Angelo Maria Ripellino ("La técnica del microdrama", en: Sobre literatura rusa, Barral, Barcelona, 1970) "Salieri es para él (Pushkin), el artesano desprovisto de genio . . . el pedante que sustituye el rayo de la inspiración por el álgebra de la investigación". Mientras que "Mozart, en cambio, se revela como el exaltado improvisador, el genio que, sin esfuerzo ni reflexión consciente, registra los mensajes que le dicta su musa" (p. 63). Ambos formarían juntos, "una especie de oximoron, en el que el segundo equivale al epíteto que contradice la primera palabra" (p. 64).

Partiendo de esa concepción Ripellino asegura que "es difícil aceptar hoy una diferenciación tan sumaria, una antítesis tan expeditiva. ¿Quién podría sostener con Pushkin —exclama— que el arte es el resultado de un éxtasis, de un raptus eufórico . . . en unos tiempos de creación no inspirada?" (p. 63). Su conclusión sobre el valor de la



obra es congruente con las premisas de que parte: "... las dos figuras contrastantes —demasiado uniformes y esquemáticas— no alcanzan nunca las dimensiones del gran teatro, sino que se quedan cortas y estroposas como marionetas... La excesiva concisión y la insostenible tesis que pone en conflicto la genialidad desordenada con la creación metódica, cortan las alas al desenvolvimiento psicológico de esta tragedia...". También le "parece ingenuo y superfluo el discurso en el cual Salieri justifica su propia atrocidad con la necesidad de favorecer los supremos fines del arte" (p. 64).

S. M. Bondi ("Dramaticheskie proizvedeniya Pushkina", en: Pushkin, Sobranie sochinenij, T. 4, Moscú, 1960, p. 553) pareciera polemizar con esta concepción, cuando afirma que "Pushkin no dice en ninguna parte que Salieri no tenga talento, que sea sólo un artesano y no un artista. El 'oficio' es para él únicamente la 'base' del arte" (p. 577). Bondi señala también cómo las ideas de Salieri sobre la necesidad del "sacrificio y el esfuerzo" como garantía para alcanzar un alto nivel artístico, son cercanas a las concepciones del propio Pushkin, quien "siempre subrayó la importancia del trabajo en la creación de la obra de arte" (p. 577).

Por otro lado el propio texto de Mozart y Salieri deja en claro que la "inspiración" y el "delirio" no eran ajenos a Salieri. Este último, además, rechaza las técnicas efectistas y los desplantes de virtuosismo de la escuela de Puccini, que seducen fácilmente "el oído del salvaje parisino", y "renuncia a lo que sabía", "renuncia a su fe", para penetrar con dificultad los "maravillosos, profundos secretos", que Glück aporta al drama musical. No es esta la actitud de un "pedante desprovisto de genio".

Algunos textos en los que el propio Pushkin manifiesta en forma explícita sus concepciones sobre el arte y la creación artística; lo mismo que las concienzudas reflexiones de Borís Meilaj sobre el proceso de creación artística en Pushkin (Judozhestvennoe myshlenie Pushkina, Moscú—Leningrado, 1962; Talant pisatelja i protsesi tvorcestva, Leningrado, 1969); parecen contradecir también la interpretación de Ripellino, según el cual Pushkin expresa en Mozart y Salieri el "conflicto entre la genialidad desordenada", fruto del "éxtasis", del "raptus eufórico"; y la "creación metódica", producto del "álgebra de la investigación".

Pushkin no compartió nunca la ingenua oposición romántica entre el "genio" y el "investigador"; entre la "inspiración" y la "reflexión". Ya hacia 1825, en un artículo donde combatía las concepciones románticas del poeta Küchelbecker, aseguraba que "la inspiración es tan necesaria en la poesía como en la geometría. El crítico (se refiere a Küchelbecker, A. Q.) confunde la inspiración (vdojnovenie) con la euforia (vostorg)". La inspiración, para Pushkin, no es ajena a la reflexión. Todo lo contrario. La inspiración "es una disposición del alma" que incluye, no sólo una "más aguda recepción de las emociones", sino también la "considera-



ción de los conceptos", su "comprensión" y "explicación". El genio no es refractario al cálculo y al análisis: "El simple plan del 'Infierno' (de Dante) —asegura Pushkin— es ya el producto de un elevado genio". Para Pushkin, "puede haber inspiración sin euforia"; pero "la euforia sin la inspiración" es estéril. "La euforia no presupone el esfuerzo del razonamiento, necesario para ordenar las partes en su relación con el todo. La euforia es momentánea, inconstante, incapaz por lo tanto de producir algo verdaderamente grande y perfecto" (Pushkin, "O statij küchelbeckera v 'Mnemozine'", en: Sobranie sochinenij, T. 6, p. 268—269; también: Russkie pisateli o literaturnom trude, T. I, p. 377—378).

Algunas manifestaciones de Pushkin sobre la actitud del poeta dramático hacia la realidad y los personajes por él representados, también parecen contradecir a Ripellino, cuando acusa al autor de Mozart y Salieri, de unilateralidad en la exposición del tema, en la concepción de los personajes y en su caracterización psicológica. "El poeta dramático —afirmó Pushkin— debería ser imparcial como el destino... No debería inclinarse con habilidad hacia una posición sacrificando la otra. No es él, sus ideas políticas, sus simpatías, evidentes o disimuladas, las que deberían hablar en la tragedia, sino los hombres de la época, sus pensamientos, sus prejuicios. Su obligación no es justificar o condenar, ni sugerir a los personajes sus parlamentos; su obligación es resucitar las épocas pasadas con plena autenticidad" ("O narodnoi drame i drama 'Marfa Posadnitsa'", en: Sobranie sochinenij, T. VI, p. 365; Russkie pisateli... , T. I, p. 332).

En cuanto a la concepción de los personajes, Pushkin expresa sus ideas por medio de una aguda contraposición entre Shakes-

peare y Molière, en la que lo afirmado sobre éste último es extensivo al clasicismo en su totalidad. "Los personajes creados por Shakespeare no son, como en Molière, simples tipos, representantes de una determinada pasión, o un determinado vicio; son seres vivos, dotados de múltiples pasiones y múltiples vicios... Son los acontecimientos los que descubren ante los espectadores sus ricos y polifacéticos caracteres... En Molière el avaro es sólo avaro... el hipócrita enamora a la mujer de su benefactor, con hipocresía; se apodera de sus propiedades, con hipocresía. En Shakespeare el hipócrita pronuncia su sentencia con rigor y soberbia, pero con justicia; sabe justificar su crueldad con honradas reflexiones de estadista; seduce a la inocencia con poderosos y convincentes sofismas, no con una ridícula mezcla de devoción y galanteo" ("Table-talk", en: Sobranie sochinenij, T. VII, p. 210—211; Russkie pisateli... , T. I, p. 333).

Todas las citas anteriores nos permiten afirmar con propiedad que el planteamiento esquemático y simplista, que Ripellino atribuye a Pushkin en su tragedia, no concuerda de ningún modo con los propósitos y las ideas del autor; más parecen, por el contrario, el fruto de una lectura superficial y poco atenta por parte del crítico.

Volviendo a las concepciones de Bondi; aún cuando él rescata, como hemos visto, el talento y la capacidad creadora de Salieri, cae, a nuestro juicio, en un error semejante al de Ripellino, al considerar que "el tema central de la tragedia es la envidia, como una pasión capaz de arrastrar al hombre, dominado por ella, al más terrible crimen" (Bondi, p. 576). Las reflexiones de Salieri sobre el genio y el arte, y su "deber" de asesinar a Mozart, se deben, para Bondi, únicamente a que "Salieri no desea reconocer los motivos

ruinas que guían sus sentimientos. . . Salieri se forja así su imagen de un hombre atorante, insignificante, que no siente respeto hacia el arte, y esa representación justifica, a sus ojos, su odio y su envidia hacia Mozart" (Bondi, p. 577).

Si Bondi tuviera razón, Pushkin estaría contradiciendo, con su propia obra, sus reflexiones teóricas, citadas anteriormente, sobre la manera cómo deben construirse los personajes dramáticos. El envidioso Salieri se acercaría más al avaro Harpagón o al hipócrita Tartufo de Molière, que al Shylock o al Falstaff de Shakespeare.

Más rica y más coherente con la complejidad del texto y con las preocupaciones artísticas de Pushkin, nos parece la interpretación de Dmitri Blagoi ("Pushkin, master psijologicheskovo analiza", en Literatura i deistvitel'nost, Moscú, 1959, p. 366), quien considera que el enfrentamiento de Salieri con Mozart representa el contraste entre dos concepciones opuestas del arte y de la vida. "Encerrado en sí mismo, refugiado en el arte, y sacrificando la vida y el disfrute de la vida, al arte; Salieri, asceta y fanático, no solamente no puede comprender, sino que considera sencillamente sacrílega, la alegría ingenua de Mozart, su límpido disfrute de la vida en todas sus manifestaciones" (p. 388).

El texto de Pushkin deja claro que Salieri, no sólo "no ama la vida", sino que constantemente le "atormente la sed de muerte". El arte es para él una fortaleza, que lo aísla y protege del mundo, de la vida y de los demás hombres. La escena del violinista ciego pone en evidencia las ideas que, en este sentido, Salieri había expresado ya en su primer monólogo. Partiendo de esta concepción del arte y de la vida, no tiene entonces nada de extraordinario que Salieri considere a Mozart un peligro para su vida y su arte, y considere también su existencia una "injusticia" que es su "deber" remediar. "Mozart —asegura Blagoi— es la negación viva de toda la existencia de Salieri, de su filosofía, de su concepción del mundo; (Mozart) es una violación para él de la ley principal que rige la justicia en el mundo. . . de la ley según la cual toda persona debe ser recompensada según el sacrificio y el esfuerzo" (p. 386).

Esta concepción egoísta y mezquina del arte como producto del oficio aprendiendo con dolor y fatiga; del "genio" y la "gloria" como "recompensa a la entrega ardiente al sacrificio", que sólo puede obtener quien renuncie a la vida y a "toda ciencia a la música ajena"; tiene plena coherencia con el otro tema central de esta pequeña tragedia, que aparece en la segunda escena de la obra: el del genio y el criminal. Para el fanático del arte, que opone el arte a la vida, sólo puede ser un "genio", aquél que sacrifica la vida por el arte y renuncia a la vida en aras del arte. Para él toda intromisión de la vida en el arte es un sacrilegio, un irrespeto a "los sacerdotes del arte" y a su sagrado oficio. Para Salieri, según Blagoi, toda "la lógica de sus razonamientos acerca del derecho, e incluso el 'deber' de 'detener' a Mozart. . . demostraba con certeza matemática que debía matar a Mozart, y que, matándolo, reali-

zaba un acto, no sólo útil, sino plenamente justo, por medio del cual, él, Salieri, corrige las leyes injustas de la naturaleza" (p. 399).

Aún cuando no lo diga en forma explícita, Blagoi parece sugerir, por la manera en que formula sus ideas en la cita anterior un curioso parentesco literario entre el personaje de Salieri y el que treintiséis años más tarde hará surgir Dostoyevski como Rodión Raskólnikov. Los razonamientos de Salieri contienen en germen la teoría de Raskólnikov sobre el "hombre superior", el "Napoleón", que tiene el "derecho e incluso la obligación" de "transgredir las leyes" y "atravesar, aunque sea sobre los cadáveres y la sangre" de otros hombres, si en su fuero interno lo considera necesario para realizar sus "ideas" y sus superiores designios. (Ver:

Dostoyevski, F. M., Prestuplenie i nakazanie, Parte 3, cap. 5, Academia de ciencias de la URSS, Moscú, 1970, p. 202—203).

Se podría entonces considerar que en Mozart y Salieri, aparece un tema que, desarrollado luego por el propio Pushkin en La dama de pique (1836), alcanzará su expresión definitiva treinta años más tarde, en Crimen y castigo de Dostoyevski. Tanto en Salieri como en Raskólnikov, Pushkin y Dostoyevski representan los oscuros peligros del fanatismo; los extravíos de la razón, cuando "justifica la crueldad con hondas reflexiones de estadista", cuando "seduce a la inocencia con poderosos y convincentes sofismas", cuando sacrifica a su "lógica" abstracta la vida, y a ideas o instituciones abstractas, la realidad y los hombres vivos y concretos. ■

BIBLIOGRAFIA CITADA

- PUSHKIN A. S., Sobranie Sochinenij, 10 tomos, Moscú, 1959—1962.
- BLAGOI, D., Literatura i deistvitel'nost, Moscú, 1959.
- BONDI S. M., "Dramaticheskie Proizvedenia Pushkina", en: Pushkin, Sobranie sochinenij, Moscú, 1960, T. IV, p. 553.
- DOSTOYEVSKI F. M., Prestuplenie i nakazanie, Academia de ciencias de la URSS, Moscú, 1970.
- MEILAJ B., Judozhestvennoe myshlenie Pushkina, Moscú—Leningrado, 1962.
Talent pisatelja i protsesi tvorcestva, Leningrado, 1969.
- RIPELLINO A. M., Sobre literatura rusa, Barral, Barcelona, 1970.
- YAKOVLEV V., Pushkin i muzika, Moscú, 1957.
Historia de la música, Ed. Montaner y Simón, Barcelona, 1979, 2 tomos.
- Russkie pisateli o literaturnom trude, 4 tomos, Leningrado, 1954—1955
- Los dibujos que aparecen en los presentes artículos son de A. S. Pushkin.

