

Esta edición PDF del **Papel Literario** se produce con el apoyo de



RIF: J-07013380-5

**ESCRIBE REYNALDO HAHN:** Yo conocía a Marcel Proust desde hacía poco tiempo, cuando ambos fuimos invitados a pasar unos días en el campo en casa de un amigo. En nuestras raras conversaciones había admirado la ingeniosa amabilidad de Marcel, su milagrosa rapidez de comprensión, su sentido de lo cómico; pero no sospechaba de su genio, que se me fue revelando poco a poco, y ni siquiera sospechaba que él fuera alguien extraordinario.



ANIVERSARIO >> 150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE REYNALDO HAHN

# Celebrando a Reynaldo Hahn

Reynaldo Hahn de Echenagucia (1874-1947) fue músico polifacético, nacido en Caracas y fallecido en París. Pianista, cantante, compositor, director de orquesta y coreógrafo, además ejerció como crítico musical. Los 150 años de su nacimiento se cumplirán el 9 de agosto

DIANA ARISMENDI

Venezuela y Francia tienen una fecha en común que celebrar este 2024: los 150 años del nacimiento del compositor Reynaldo Hahn nacido en Caracas el 9 de agosto de 1874. Instalado en París desde su niñez, Hahn desarrolló una carrera notable y exitosa en el mundo de la música: compositor, pianista, cantante, director de orquesta, crítico musical, escritor. Un artista sobresaliente en su época, una figura que tiene hoy su lugar en la historia de la música francesa. En nuestro país el compositor sigue siendo relativamente un desconocido, cada generación se ha preguntado por qué sin poder remediarlo definitivamente, pero quienes lo conocemos pensamos que tiene un puesto en nuestra historia y que, por tanto, debemos celebrarlo.

Hahn nace en una familia pudiente y cultivada, con una profusa mezcla de sangre: su madre, María Elena Echenagucia Ellis (1831-1912), venezolana de ascendencia vasca y holandesa nacida en Curazao en una familia burguesa y muy católica, y su padre, Carl Hahn Dellevie (1820-1897), alemán, nacido en Hamburgo en un clan de comerciantes de origen judío. Hahn padre se afincó en Venezuela en 1849, a los 29 años, donde multiplicaría fortuna y descendencia. Reynaldo fue el menor de los trece hijos procreados por María Elena y Carl en el lapso de veinte años, de los que sobrevivirían diez. “Nano” como era llamado en el ámbito familiar, recibe en sus años tempranos en Caracas una educación cuidada, rodeado de la naturaleza que su padre amaba y cultivaba tanto como su afición a las artes, que marcaría su vida entera: arte, poesía y música.

En 1877 al finalizar el primer gobierno de Guzmán Blanco, con quien Carl Hahn había establecido una estrecha relación, la familia decide dejar el país por razones políticas y económicas, parten así a Europa, eligiendo por destino Francia y no la Alemania natal del padre. Los Hahn van viajando progresivamente, primero los hermanos mayores que se establecen en ciudades y negocios diversos, las hermanas, algunas ya casadas, hasta que en 1878 viajan los padres y el pequeño Reynaldo, permaneciendo brevemente en Marsella, pasando luego a París donde se



REYNALDO HAHN AL PIANO / ARCHIVO

instalan en abril de 1979 -6 de la rue du Cirque, en el distrito 8-, el futuro compositor tenía solo cuatro años. Empieza entonces la vida parisina del muy joven Reynaldo.

Todavía se consiguen referencias biográficas que reseñan “continuos viajes de Reynaldo con su padre a Venezuela” pero -desafortunadamente, no fue así, jamás regresó a su ciudad natal. Algunos de sus biógrafos sostienen que no tuvo interés en hacerlo, mientras otros afirman que no pudo porque sus ocupaciones no se lo permitían. Puede uno aventurarse a pensar que, quizás debido a los orígenes diversos de su familia, y con los suyos instalados en diversas ciudades europeas fuera fácil encontrarse a gusto en otras tierras y vivir sin nostalgia. Imposible dejar de pensar en Teresa Carreño y establecer comparaciones. La Carreño (Caracas, 1853) provenía de una familia netamente venezolana, en la que abundaban músicos de profesión en generaciones anteriores, además de su padre, Manuel Antonio, su primer profesor de piano, el linaje se remonta a José Cayetano Carreño su abuelo, y Alejandro Carreño su bisabuelo, ambos maestros de capilla en la Caracas del siglo XVIII. Teresa sí tuvo la fortuna de regresar a su país en un par de oportunidades y dejar una profunda impresión en la sociedad caraqueña, afianzando en dichas visitas las raíces venezolanas que estarían siempre presentes en su música. El mismo año que Teresa Carreño estaba triunfando en Berlín como solista (1889), Hahn, un joven de 15 años que ya se sentía francés, daba a conocer su composición *Rêverie*, basada en un texto de Víctor Hugo. Sus primeras canciones las escribió a los 8 años.

Ambos venezolanos fueron niños prodigios, Hahn un destacado pianista que brillaba desde su niñez, entró al conservatorio de París a los 10 años, donde estudió con Émile Decombes, alumno de Chopin, y en 1887 se convertiría en alumno de composición de Jules Massenet (1842-1912), quien fuera su gran maestro, protector y amigo de por vida. Desde muy

joven se dedicó en gran medida a la composición desarrollando una obra vasta, de cerca de 150 obras, que abarca diversos géneros musicales: música para piano, canciones -muchas y de gran valor musical y literario-, ópera, opereta, ballet, música de cámara y sinfónica, conciertos, amén de desarrollar una destacada carrera como pianista, director de orquesta y de ópera, crítico musical en el diario *Le Figaro*, entre otros, y escritor. Profesor de canto en L'École Normale de Musique de París, director de producciones operáticas en importantes escenarios en Francia, Austria y Alemania, coronaría su carrera musical como director de la Ópera de París en 1945. Hahn fue además distinguido como “oficial y comandante de la Legión de Honor” por su desempeño en la Primera Guerra Mundial y como miembro de la Academia de Bellas Artes, ¡vaya currículum!, sin duda una vida plena.

¿Habría sido posible que tanto Reynaldo Hahn como Teresa Carreño hubieran desarrollado sus carreras viviendo en la Venezuela decimonónica?

Haciendo un breve pasaje por los nombres de los compositores venezolanos nacidos más o menos en la misma época que Hahn nos encontramos un grupo de creadores destacados enraizados en la memoria musical del país: desde José Ángel Montero (1832-1881) el compositor de *Virginia* la primera ópera venezolana, además de instrumentista y director; pasando por Federico Vollmer (1834-1901), músico autodidacta, compositor de música de salón; Salvador Llamozas (1854-1940), periodista y editor; profesor de música, pianista y compositor; Ramón Delgado Palacios (1865-1934), este sí músico a tiempo completo que había realizado estudios en París, compositores en su mayoría de obras para piano solo, valeses y otros géneros de salón. Federico Villena (1835-1889) fue quizá el más importante compositor de su generación, autor de música religiosa, obras sinfónicas y para banda, zarzuela y música para piano. De una generación poste-

rior destacan Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954), el autor del “Alma llanera”, compositor de valeses y zarzuelas; Augusto Brand (1892-1942) otro hijo de alemán, compositor de himnos y piezas para piano, hasta llegar a Vicente Emilio Sojo (1887-1974), solo una docena de años más que Hahn, quien daría un vuelco a la música y a la composición en Venezuela.

De la rama francesa la lista apunta nombres como: Edouard Lalo (1823-1892), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Léo Delibes (1836-1891), Georges Bizet (1838-1875), su maestro Jules Massenet (1842-1912), Gabriel Fauré (1845-1924), Vincent d'Indy (1851-1931), Claude Debussy (1862-1918), Paul Dukas (1865-1935), Erik Satie (1866-1925), Maurice Ravel (1875-1937). Compositores todos dueños de una vasta producción sinfónica, ópera, conciertos solistas, así como música de cámara y para piano solo, nombres que han perdurado no solo

en la historia de la música europea, sino que siguen siendo profusamente interpretados en el mundo occidental, gracias en gran parte a acertadas políticas editoriales y a la promoción en un medio cultural que prioriza sus talentos.

Reynaldo Hahn, indudablemente absorbió la cultura francesa, en su música hay pocos vestigios de sus orígenes latinoamericanos. No fue un compositor pionero en busca de un nuevo idioma, ni *del tiempo perdido*, su estilo musical estaba arraigado en el pasado, no se interesó en seguir las tendencias innovadoras de su época, como si lo hicieron Debussy y Ravel, sus contemporáneos, identificándose más bien al lirismo de Fauré y de su maestro Massenet, en búsqueda más bien de una voz propia y auténtica, que sin duda halló.

Poco probable resulta pensar que Hahn viviendo en Venezuela hubiera compuesto parte del repertorio que escribió. El compositor se adapta al medio musical en el que vive, y para este escribe, muchos fueron los salones, salas de concierto, teatros de ópera y ópera cómica, donde vieron vida sus obras. Si bien fue poca la música sinfónica que compuso se destacan sus conciertos para piano y para violín que estrenara en grandes escenarios de París, Estrasburgo o Colonia, otras obras han salido a la luz en años recientes y están siendo editadas, tocadas y grabadas en Alemania y en Francia. Una larga lista de hermosa música vocal, canciones que forman parte del repertorio de cantantes líricos del mundo entero, y claro está, su maravillosa música para piano solo, quizás a la que se hubiera limitado su producción de haber permanecido en Venezuela. El compositor para desarrollarse necesita del escenario, de intérpretes y de instituciones musicales que difundan su obra, Hahn no las hubiera hallado en Venezuela, como tampoco las hallaría en la Venezuela del siglo XXI, mezquina siempre con sus compositores.

(Continúa en la página 2)

“El mismo año que Teresa Carreño estaba triunfando en Berlín como solista (1889), Hahn, un joven de 15 años que ya se sentía francés, daba a conocer su composición *Rêverie*, basada en un texto de Víctor Hugo”



ANIVERSARIO &gt;&gt; 150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE REYNALDO HAHN

“Gracias a su talento, ingresa como alumno de composición en el Conservatorio de París con apenas trece años”

# Un venezolano en París



REYNALDO HAHN EN VENEZUELA (1877) / ARCHIVO

MARIANTONIA PALACIOS

El 19 de agosto de 1874 nació Reynaldo Hahn, una de las figuras más fulgurantes del mundo musical parisino de la *belle époque*. Compositor, pianista, director de orquesta, conferencista, crítico musical y escritor. A su muerte, en 1947, la municipalidad de París le rindió honores como académico y como comendador de la Legión de Honor. Henri Büsser le calificó como “el más parisino entre los parisinos”, y el crítico Louis Oster resaltó su “sensibilidad tan francesa” y su encanto “tan parisino”. Sin embargo, Reynaldo Hahn Echenagucia era venezolano, nacido en Caracas, en la parroquia Altigracia.

Orígenes caraqueños

Carlos Salomón Hahn Dellevie, su padre, era natural de Hamburgo. Se estableció en Caracas alrededor de 1848 y allí conoció a María Elena Echenagucia Ellis, con quien se casó en 1853. El matrimonio Hahn Echenagucia tuvo trece hijos, siendo Reynaldo el benjamín. La familia ocupaba una posición social privilegiada. Carlos, un hombre culto y mecenas de las artes, era cónsul general de Bélgica y amigo personal de Antonio Guzmán Blanco. Una de sus compañías, la Kenedy & Hahn, contribuyó de manera decisiva con la construcción del Teatro Caracas —primera edificación venezolana que contó con luz producida por gas—, inaugurado en 1854 con la presentación de la ópera *Ernani* de Giuseppe Verdi a cargo de una compañía francesa. María Elena Echenagucia, su esposa, era una mujer de belleza sin igual y lucida anfitriona de las tertulias artístico-literarias a las que concurría la élite cultural. Su belleza fue cantada por el escritor satírico carabobeño Rafael Arvelo Rodríguez en unos versos que improvisó en medio de una comilona recogidos en la revista venezolana *El Cojo Ilustrado* en 1849. Habiendo sido interrumpido comiendo una pata de pavo y con el toque irónico que le caracterizaba, se puso de pie y dijo:

*Tus ojos, bella Elenita,  
Cruelles acreedores son:  
Pues cobran el corazón  
Sin dar espera ni quita.*

*El que los mira una vez,  
Alma y quietud ajena;  
Y no hay usurero, Elena,  
Que exija tanto interés.  
Yo tengo acá mis razones*

*De deudor para decir  
Que no es bueno consentir  
Logreras de corazones.*

*Y si a las bellas alcanza  
Esa ley que hoy fue cumplida,  
Debes quitarme la vida  
O darme, si no, esperanza.*

*Por una Elena ardió Ilión:  
La historia la pinta bella.  
Tú, Elena, más linda que ella,  
Incendias mi corazón!*

*Mas... soy casado!... Te alabo!...  
Y qué haces tú?... despreciarme...  
Soy capaz de suicidarme...  
Con esta pierna de pavo!*

La primera noticia que se conoce de la actividad artística de Reynaldo proviene precisamente de estos encuentros. Se trata de una reseña aparecida en la revista *El Semanario*, de fecha 9 de febrero de 1878. El escritor colombiano José María Samper, en la nota introductoria, describe al niño Reynaldo como “bandolerillo alegre de blondos cabellos y mejillas de rosa (...) que recita composiciones poéticas con notable gusto, y canta, como puede hacerlo un niño, acentuando de tal modo las frases que se comprende que siente lo que expresa”. Tenía para entonces apenas tres años y medio. Un mes después, esta vez en el periódico *La Opinión Nacional*, la famosa poetiza, periodista y

revolucionaria puertorriqueña Dolores Rodríguez de Astudillo Ponce de León, mejor conocida como Lola Rodríguez de Tió, quien se encontraba en Caracas desterrada de su país natal, publica unos versos para ser “recitados por el simpático niño Reynaldo Hahn”.

Viaje a la ciudad luz

La familia Hahn Echenagucia se embarca rumbo a Marsella en abril de 1878. Las razones que les llevaron a tomar esta decisión no están claras, pero todo parece indicar que Carlos Salomón tuvo problemas con Antonio Guzmán Blanco. Llegan a París en febrero de 1879. Gracias a la inmensa fortuna de Carlos Salomón y al talento y belleza de María Elena, la familia se estableció en la ciudad luz ofreciendo uno de los salones más elegantes de la capital.

Apenas dos años después, Reynaldo debuta ante la princesa de Metternich, sobrina de Napoleón Bonaparte, cantando y acompañándose al piano arias de Jacques Offenbach. Gracias a su talento, ingresa como alumno de composición en el Conservatorio de París con apenas trece años. En esa época le puso música a un poema de Victor Hugo, “*Si mes vers avainet des ailes*” (Si mis versos tuvieran alas), que es una de sus canciones más inspiradas.

Reynaldo es partícipe activo de los salones parisinos donde se reúne con

la intelectualidad. Allí presentó sus composiciones cantándolas y tocándolas él mismo. Fue en uno de estos salones, en la mansión de Madeleine Lemaire, donde conoció en 1894 a quien sería uno de sus amigos más caros, Marcel Proust, quien se inspiró en el músico para crear el personaje de Vintelli en su famosa novela *En búsqueda del tiempo perdido*. Ambos artistas mantuvieron una correspondencia epistolar de gran altura intelectual, salpicada de humor y sarcasmo, hoy afortunadamente publicada. Proust recuerda vivamente la primera vez que lo escuchó con estas palabras: “Nunca, desde Schumann, la música había tenido los trazos de una belleza tan humana, de una belleza tan absoluta, (...) La cabeza ligeramente inclinada hacia atrás, la boca melancólica, un poco desdenosa, dejando escapar la ola rítmica de la voz más bella, la más triste y la más cálida que haya existido, este instrumento de música genial que se llama Reynaldo Hahn abraza todos los corazones, humedece todos los ojos en el escalofrío de admiración que él propaga...”.

Artista multifacético

Aunque Reynaldo tenía una hermosa voz de barítono, nunca se desempeñó como cantante profesional. Sin embargo, su pasión por el canto y el teatro lírico guiará gran parte de su producción como compositor y su ca-

rrera como director. No fue solo un compositor insigne, fue también un pianista virtuoso. Descolló como intérprete y fue además un reconocido improvisador y solicitado acompañante. Uno de sus biógrafos, su discípulo y amigo Daniel Bendahan, nos describe cómo tocaba el piano Reynaldo Hahn.

“Como pianista tenía una técnica extraordinaria y sus contemporáneos recordaban los efectos especiales que obtenía gracias a su maestría en el uso del pedal. Este manejo del instrumento le permitía lograr matices diversos y podíamos observar cómo sus manos parecían apenas rozar el piano para sugerir las ideas sonoras”

Además de compositor y pianista, Reynaldo fue un afamado director de orquesta, especializándose en la música de Wolfgang Amadeus Mozart. Como un reconocimiento a su excelencia en este campo, fue nombrado director de la Ópera de París en 1945.

Comparable a la febril actividad musical, Reynaldo desarrolló una carrera como escritor. En 1909 se inicia como crítico musical en el *Journal de l'Université des Annales*, carrera que continuará en *Le Figaro*, *Femina*, *La Flèche*, y *Excelsior*. Publicó además varios libros: *Du Chant* (1920), *La grande Sarah* (1930), *Notes, journal d'un musicien* (1933), “*Le chant*” en *L'Initiation à la musique* (1935), y *L'Oreille au Guet* (1937), y *Thème Varié* (1946).

Colofón

Reynaldo Hahn, como muchos otros artistas venezolanos del siglo XIX, viajó a París y allí estudió. Pero jamás regresó a la ciudad de los techos rojos. Algunos de sus biógrafos sostienen que no quiso hacerlo. Otros afirman que no pudo porque su apretada agenda artística no le permitió ausentarse de los escenarios europeos. Todos coinciden en la predilección que sentía por la comida venezolana, lides en los que su madre era una experta reconocida. Dicen que los sabores criollos despertaban en Reynaldo placenteros recuerdos de aquella infancia transcurrida entre el verdor de la casa familiar en El Paraíso, famosa por su colección de orquídeas y plantas exóticas.

Cualquiera sea la verdad, Reynaldo Hahn fue sin duda un venezolano que brilló en París, un artista de quien debemos sentirnos orgullosos. Por eso es tan lamentable que la sala dedicada a su memoria en el Teatro Teresa Carreño haya sido clausurada y su colección de cartas, libros y partituras devueltas a sus donantes.

“Nunca escribo una nota sin preguntarme qué gentes que aún no han nacido la escucharán y la juzgarán”, escribió Reynaldo Hahn. Hoy podemos contarnos entre aquellos que hemos tenido el privilegio de acercarnos a la música de este gran compositor. Queda a cada quien el juzgar la calidad y belleza de su obra, tal como él lo pidió. ☉

## Celebrando a Reynaldo Hahn

(Viene de la página 1)

Su música tuvo la fortuna de ver la luz en París. A su muerte el compositor y director Henri Büsser lo calificó como “el más parisino entre los parisinos”.

En Venezuela cada generación reflexiona sobre el hecho de que Reynaldo Hahn sea prácticamente un desconocido para los venezolanos, melómanos incluso, para otros, conocido solo por una media docena de sus hermosas canciones. Destacan los esfuerzos bibliográficos de autores como Ernesto Estrada Arriens, *Mis recuerdos de Reynaldo Hahn: el crepúsculo de la belle époque*, publi-

cado en 1974, o el ambicioso libro de Daniel Bendahan *Reynaldo Hahn: su vida y su obra*, publicado por primera vez en 1973, ambos coincidiendo con el centenario del nacimiento del compositor, o unos años más adelante el *Reynaldo Hahn caraqueño*, de Mario Milanca Guzmán, de 1989. Se recuerda con nostalgia la existencia de una sala dedicada a Reynaldo Hahn en el Teatro Teresa Carreño de los primeros años, borrada de la historia en 2005. Y a nivel de difusión de su música cabe recordar el magnífico Festival Reynaldo Hahn, organizado por la Embajada de Francia y la Fundación Teatro Teresa Carreño en Cara-

cas, en 2002, así como los conciertos, alrededor de la figura de Hahn “Un venezolano en París”, en 2015, de los pianistas y musicólogos Mariantonia Palacios y Juan Francisco Sans. En este el 150 aniversario de su nacimiento venezolanos y franceses nos unimos para recordarlo y revalorizar su legado.

Hahn después de una vida plena y no sin altibajos, víctima de un tumor cerebral que lo obligó a bajar del escenario en plena función de *La flauta mágica* de Mozart, y tras una delicada e infructuosa operación, falleció poco después, el 28 enero de 1947, en su casa de París, -7 de la rue Grefful-



REYNALDO HAHN / ZOÉ LUCIE BETTY DE ROTHSCHILD

he, ubicada muy cerca de la Ópera Garnier.

La figura y talla del gran artista que fue Reynaldo Hahn debe ser rescatada y dados a conocer su vida y su legado, más allá de los detalles de su biografía, las anécdotas, sus cartas, críticas, reflexiones y escritos sobre música, nos queda su obra, su música, y es allí donde vale la pena acudir para conocerlo a fondo.

Hahn está hoy en el ímpetu de las orquestas, en la sensibilidad de los directores, en los labios de los cantantes y en las manos de los pianistas que interpretan su música, y que nos recuerdan que la música es universal, que el sentimiento es común y que un gran artista como este, nacido en Venezuela, pertenece a quien ama su trabajo. ☉



ANIVERSARIO &gt;&gt; 150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE REYNALDO HAHN

# ... ¡pasa, mijito!

**“Y si ustedes me preguntan ¿por qué celebramos a Reynaldo Hahn? Puedo responderles de inmediato y con absoluta convicción: él era fabuloso”**

ISABEL PALACIOS

**S**iempre que acepto un compromiso como este, es decir, ¡escribir! me someto a dudas y preguntas que son más bien autoreclamos: ¿por qué aceptaste si tú no eres escritora? y luego, generalmente caigo en una situación un poco más delicada: ajá..., ¿y cómo piensas escribirlo?

Entonces, el único remedio antes de salir corriendo es preguntarme: ¿quisieras decir algo? ¿tienes algo por allá adentro que quisieras compartir? ¿el tema te motiva? ¿es algo importante?

Entonces, un poco más calmada, comienzo a responderme las preguntas: sí, yo quisiera decir “algo” y compartirlo; sí, tengo mucho dentro de mí que me motiva y también –y gracias a Dios– el asunto que nos convoca creo que es más bello que importante pues

siento que es alguien que tiene significado y trasciende. Luego, a eso de ¿cómo pienso escribirlo? Pues, de la única forma en que me atrevo a hacerlo: escarbando muy adentro en mi memoria y observando dónde está colocado el tema que voy a desarrollar, cuantas raíces me penetraron y que árbol nació de esas raíces.

El tema, ya lo saben, es Reynaldo Hahn y entonces, hurgando en la memoria, me doy cuenta que la primera raíz que de él germinó en mi persona, la sembró Antonio Estévez. Él lanzó una semilla en una muchacha inquieta y preguntona que, cada vez que tenía la suerte de encontrarse al lado de un personaje como Antonio, no dejaba de exprimirlo para irse luego cargada de emociones, ideas, extraños consejos, opiniones polémicas y a la vez divertidas.

Recuerdo bien que le pregunté a quiénes “famosos” había conocido en París y, además, cómo lograba comunicarse con ellos pues, ya me había confesado que al principio no hablaba “ni una papa” de francés. Entonces, Antonio “achinando” sus ojos me respondió “conoció a Reynaldo Hahn” y agregó, “Isabelita, es una historia muy divertida”.

Resulta que alguien le había anotado una oración en un papelito: “*Je m'appelle Antonio Estévez, je viens du Venezuela et je suis très heureux de vous connaître*”. Me contó luego cómo practicó hasta el cansancio esas palabras en francés (con una pronunciación un tanto llanera). Al fin llegó a la ca-

sa de Hahn, tocó el timbre y le abrió un mayordomo que le dijo: “*S'il vous plait*” (frase que entendía perfectamente). Mientras, internamente, él seguía practicando su papelito. De pronto, desde la biblioteca dijo una voz sonora “¡pasa, mijito!”, y añadió Estévez, “era el viejo Hahn con el más delicioso acento caraqueño de la Pastora”. No sé si esa historia es cierta, pero, la verdad, poco me importa, porque ese cuento me abrió una puerta inmensa y hermosísima hacia Reynaldo Hahn.

Por supuesto, ustedes pueden ahora estarse preguntando ¿y qué tiene que ver todo eso con su homenaje? pues exactamente esto: para mi hablar del más francés de los venezolanos me motiva mucho porque siempre he guardado, al lado de su “hora exquisita” o de sus “alados versos”, su cariñoso “pasa, mijito”.

La segunda cercanía inolvidable con Reynaldo Hahn la tuve al lado mi maestra Fedora Alemán, y saben, cualquier cosa que ella compartía contigo era una maravilla, era sentarse al lado de esa mujer bella, refinada, exquisita, sensible y simplemente..., escucharla. Con ella, las clases no ocurrían realmente “en el momento de la clase”, las clases de Fedora pasaban cuando menos te lo imaginabas y debías estar siempre atenta.

Recuerdo bien que yo debía entregarle el repertorio de un recital que iba a cantar en el Ateneo de Caracas. Le llevé una lista donde había anotado muchas piezas y, como yo hablo



REYNALDO HAHN AL PIANO / ARCHIVO

francés bastante bien, pues, había muchas canciones francesas. Ella leyó mi lista, y de pronto me miró con sus ojos inmensos, y dijo “falta Reynaldo Hahn..., y él no debe faltar”. Como era lo usual, yo un poco bromista le dije: “Profe... ¿debo incluirlo por..., venezolano?”. Y me respondió: “No, mi vida, simplemente porque su música es muy bella”.

Pues así es, dentro de mí viven Antonio y Fedora contándome cuentos sobre Reynaldo Hahn pero, por supuesto y sobre todo, vive su música: la sensibilidad de cada una de sus melodías, sus sugerentes armonías y el tratamiento mágico que él hacía del piano, instrumento que Hahn transformaba en cada pieza, desde la atmósfera vaporosa de su *hora exquisita* a las arpegiadas *alas de sus versos*, y a veces, para conmovernos profundamente, solo tocando las notas del calmado bajo del “aire” de Bach entrelazadas en su “*À Chloris*”, la forma bella y honda que él encontró pa-

ra homenajear al maestro.

Reynaldo Hahn este año está de aniversario y de pronto pasa a ser importante, y pienso: ¡qué bien!

Reynaldo Hahn este año está de aniversario y después de tanto tiempo, al fin le conocen, pues ahora pienso: ¡qué mal!

Y si ustedes me preguntan ¿por qué celebramos a Reynaldo Hahn? Puedo responderles de inmediato y con absoluta convicción: él era fabuloso, era amigo de Proust, cantante y director, compuso óperas y operetas, estudió en el *Conservatoire* nada menos que con Massenet, Gounod y Saint-Saëns y solamente escribió en francés. Todas sus canciones, tan bellas como un collar de perlas, (precioso, pero nunca ostentoso) se estudian en las cátedras de *Mélodie française* de los conservatorios europeos y se cantan al lado de las de Fauré, Chausson y Duparc, pero, si me preguntan ¿y es realmente venezolano? Pues solo puedo decirles... ¡pasa, mijito! ☺

## ¿Opus por renacer?

**“Reynaldo Hahn entendía la vanguardia, pero no la incorporó a su obra. Hahn fue quien le enseñó a Proust a apreciar a autores precursores, irreverentes, pero en su producción propia no fue parte de esos nuevos derroteros”**

JAIME BELLO-LEÓN

*A la memoria de Carlos Federico Duarte Gaillard (1)*

Las famosas y hermosas canciones de Reynaldo Hahn (nacido en Caracas en 1874 y fallecido en París en 1947) se conocen desde siempre. Son obras que desde su creación han estado en la escena del recital de canto de manera permanente. Bajos, barítonos, tenores, contratenores, sopranos, mezzosopranos y contraltos las han interpretado y convertido en piezas populares dentro del ámbito de la música académica y hasta fuera de este. Esas melodías han sido cantadas y grabadas una y otra vez, para suerte de los amantes del canto y de la poesía. También han estado sujetas a arreglos para instrumentos diversos y se han difundido mucho. En las últimas décadas han pasado a ser, se pudiera afirmar, hasta objetos de culto por cantantes y audiencias de todas las latitudes que se aproximan a ellas para ponerse en contacto con un canto simple, puro, limpio, elegante, alegre, melancólico, sereno y bello. Las melodías de Reynaldo Hahn han dado nueva vida a los versos de

autores como Víctor Hugo, Paul Verlaine, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théophile de Viau, Paul Valéry, entre otros.

En cambio, las óperas de Reynaldo Hahn muy rara vez se montan o graban en nuestros días. Fragmentos de ellas pocas veces son incluidos en los programas de conciertos por las orquestas y por los solistas de prestigio. No son parte del repertorio regular de los grandes cantantes que ofrecen recitales, solamente cuando estos incluyen piezas poco conocidas. En realidad, son obras de las que se sabe muy poco ya que no trascendieron después de su estreno y no pasaron a formar parte del repertorio regular de ningún teatro de ópera del mundo.

De ellas tenemos idea por lo que se publicó al momento de su primera presentación; por la documentación (cartas y otros estudios) vinculados con su autor, y por la escasas grabaciones y reposiciones que han tenido lugar. Sus partituras se conservan y se puede acceder a ellas sin dificultad; ese no ha sido el punto.

De las cinco óperas compuestas por Hahn solo una ha sido visitada con mayor frecuencia (*El mercader de Venecia*). Hay que decir que hablamos de cinco óperas, pero hay estudiosos que clasifican como tales otro par de composiciones suyas, que también pudieran considerarse operetas. No hay acuerdo en cuanto a la clasificación. Hay mayor consenso entre estas: *La isla de ensueño* (1898), *La carmelita* (1902), *Nausicaa* (1919), *El mercader de Venecia* (1935) y *Monsieur de La Palisse* (1947). Una sexta ópera quedó inconclusa, la cual versaba sobre el mito de Orfeo.

¿Por qué se conocen, difunden y se celebran sus canciones, música para ballet, algunas de sus operetas, ciertos, música de cámara y otras creaciones de Hahn, pero no sus óperas?

Reynaldo Hahn fue un niño prodigio reconocido y celebrado en los exclusivos salones de París, fue un hombre muy bien relacionado con las élites sociales, culturales e intelectuales de

su tiempo, gozó de un enorme prestigio y de una buena reputación como compositor, artista ejecutante (cantante, pianista y director de orquesta) y crítico musical. También fue un ciudadano ejemplar que no esquivó su deber de ir como soldado al frente en la Primera Guerra Mundial (ya se había hecho ciudadano francés). Tampoco se prestó a colaborar con las fuerzas nazis cuando ocuparon Francia; al contrario, fue parte activa de la resistencia y tuvo que exiliarse en Montecarlo para salvar, literalmente, su pellejo (parientes suyos murieron en campos de concentración). Se le confirieron honores nada comunes e, inclusive, se le otorgó la distinción de ser el director de uno de los más famosos teatros de ópera del mundo: la Ópera de París, el emblemático *palais Garnier*, al término de la Segunda Guerra Mundial.

Por tanto, resulta interesante tratar de comprender el por qué sus óperas permanecen casi en el olvido o han sido postergadas, no frecuentadas o diseñadas. ¿Es un asunto de la sensibilidad de nuestros tiempos? ¿No estamos listos para apreciarlas? ¿Son obras con algunas páginas felices pero que en su conjunto no se sostienen? ¿Son las cinco óperas comparables en los mismos términos?

Me apresuro a contestar la última interrogante que no lleva a disputas: No son comparables porque algunas son aproximaciones de un joven talentoso y otras son el producto de un autor que ya ha recorrido camino por diversos géneros y ha logrado crear su lenguaje propio.

Volviendo a las otras preguntas, el juicio de la mayor parte de musicólogos y de estudiosos de la obra de Hahn, coincide en que no se trata de un asunto de nuestra sensibilidad o la de las audiencias contemporáneas de Hahn. No son obras densas ni muy complejas, ni muy difíciles de entender, ejecutar o digerir. Son páginas correctas, algunas más brillantes y mejor logradas que otras, pero atadas a un lenguaje conservador o demasiado cuidado dentro de los pa-

rámetros de una muy medida barreira, que deja por fuera apuestas por lo nuevo y por las búsquedas de las vanguardias de su tiempo. Recordemos por un momento quiénes eran algunos de los compositores contemporáneos de Hahn: Ravel, Debussy, Fauré, Mahler, Puccini, Strauss, Stravinski, Granados, De Falla... Todos los mencionados autores, altamente reconocidos, se caracterizaron por la innovación y los caminos que dejaron abiertos, en virtud de lo cual sus obras han trascendido significativamente. Algunas de las creaciones de estos fueron inclusive objeto de condena en su tiempo de estreno, pero luego obtuvieron el favor de los críticos, de los conocedores y del público general. En su crónica fechada en 1913, Hahn va a ponderar positivamente *La consagración de la primavera* de Stravinski, cuyo estreno había devenido en un estruendoso escándalo por la falta de comprensión de gran parte de las audiencias.

Reynaldo Hahn entendía la vanguardia, pero no la incorporó a su obra. Hahn fue quien le enseñó a Proust a apreciar a autores precursores, irreverentes, pero en su producción propia no fue parte de esos nuevos derroteros. Sabemos que Hahn era uno de los lectores de referencia de una de las novelas más rompedoras e importantes del siglo XX, *En busca del tiempo perdido*, pero en su obra operística prefirió ser fiel al ro-

manticismo tardío (2).

Reynaldo Hahn fue un gran conocedor del género operístico. La enfermedad que lo lleva a la muerte (tumor cerebral), lo sorprende con la batuta en la mano, en el estrado de la Ópera de París mientras dirigía *La flauta mágica* de Mozart. El público no se percató del esfuerzo sobrehumano que hizo para concluir su ejecución. Al caer el telón el aplauso fue unánime. Minutos después perdería el conocimiento y días más tarde moriría recibiendo reconocimientos por su fructífera vida dedicada al arte. Quizá no hay que descartar que las generaciones por venir descubran y le den un renacer a la ópera de Hahn.

Creo oportuno contar que conocí de las óperas de Hahn gracias a la generosidad de Carlos Federico, quien falleció recientemente. Fue él quien me regaló las primeras grabaciones de fragmentos de dos de sus óperas. Por eso le dedico esta nota.

Creo que es oportuno precisar para quienes conocen a Reynaldo Hahn a partir de su relación amorosa y luego de profunda amistad con Marcel Proust, que cuando ellos se conocieron, en 1894, Hahn era el famoso y Proust era un desconocido escritor que todavía no tenía obra. Muchos autores dan testimonio del apoyo constante que fue para Proust la amistad de Hahn, quien usó muchas veces sus contactos para promocionar la obra del gran escritor. ☺



MANUSCRITOS DE REYNALDO HAHN / ARCHIVO



ANIVERSARIO &gt;&gt; 150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE REYNALDO HAHN

# El tío Nano nos regaló unas canciones

Las Siete berceuses para piano a cuatro manos de Reynaldo Hahn

SOFÍA BARRETO RANGEL

En 1904, cuando tiene 30 años, y posee aun la nacionalidad venezolana, Reynaldo Hahn compone *Siete berceuses*, y las publica con Heugel & Cie, su casa editora desde que su maestro Massenet lo había presentado a don Jacques-Léopold Heugel.

Hahn, que no tuvo hijos, dedica cada una de sus *Berceuses* a un niño específico: a Raoul, hijo de su hermana María Seminario, a Madeleine, hija de André Messenger, compositor que Hahn conocía y admiraba... En total seis niñas y un varón fueron homenajeados por el tío Nano ese año de 1904.

Es común por esos tiempos y lugares escribir música en torno al universo infantil, como lo era escribir para el piano y aún más para piano a cuatro manos. Recordemos *Mi madre la oca* de Ravel, compuestas en 1908, originalmente escrita para cuatro manos. Las *Sept berceuses* son también para piano a cuatro manos, ese tipo de ensamble considerado por muchos como el más íntimo de todos, por la proximidad física de los intérpretes. Las dedicatorias, como vimos, son igualmente íntimas: familia, amigos cercanos. ¿Y qué decir de la forma musical? La canción de cuna tiene, al menos en teoría, la muy íntima doble función de adormecer al niño, y de acompañarlo en su sueño. Entremos en esa intimidad.

Como en toda música compuesta para dormir-se, encontramos principalmente *diminuendos* y *pianísimos* que nos llevan progresivamente hacia el silencio-sueño: así cierran las *Berceuses* IV, V, VI y VII. Esos matices discretos Hahn los acompaña con las indicaciones “*dolce*”, “*avec candeur*” o “*tranquille*”. Pero atención, hay siempre lugar para una excepción: en la II, Hahn propone toques breves de matices *mezzo forte* e incluso *forte*.

Estas *Berceuses* son armónicamente atractivas pero simples, pocas modulaciones lejanas y acordes disonantes aparecen como breves propuestas de tensión que precede a la calma. Las estructuras son repetitivas y, además, dada la brevedad de las piezas, las frases se repiten de forma muy cercana en el tiempo, aumentando así las posibilidades de reconocer y de tararear, balbucear, canturrear. Canturreo que se facilita por la belleza de las melodías.

Se ha dicho muchas veces, pero no todas las necesarias, que escribir melodías maravillosas fue el gran talento compositivo de Hahn. Aunque ninguna descripción reemplaza la escucha, creo que ninguna argumentación que incite a esa escucha está de más, ahora que el mercado propone cada vez más y más versiones. Descubriríamos al oír las melodías elaboradas al lado de otras que por su tesitura reducida y uso de



REYNALDO HAHN NIÑO / RAFAEL OCHOA Y MADRAZO

intervalos pequeños y ritmos sencillos, evocan las empleadas por los niños en sus juegos (*Berceuses* “I” y “IV”). La presencia de melodías simples no significa que la obra sea fácil o que está destinada a ser tocada por niños. Precisamente la “IV” con su escritura a cuatro voces, cambio de claves y uso de *apoggiaturas* es una de las que mayor dificultad pianística presenta. En eso se iguala a la “*Berceuse* VI”, única escrita para tres manos, en la cual el pianista segundo se enfrenta también a cambios de claves, alteraciones complejas, escritura a tres voces en una misma mano. Es tentador imaginar que esta “*Berceuse* VI” pueda haberse concebido para ser tocada por un adulto acompañando a un niño que solo tiene que tocar las melodías con su mano derecha... ¿El “tío” Nano acompañando a Marcelita Nozières?

Melodías simples, armonías plácidas, estructuras repetitivas y matices discre-

tos: las siete *Berceuses* de Hahn pueden perfectamente adormecer a sus dedicatarios. ¿Como cumplen, según nosotros, esa otra función: “acompañar el sueño”? Comencemos por aclarar, por si fuere necesario, que aunque *Berceuse* significa “canción de cuna”, en este caso no se trata de música cantada. Los textos siempre atrajeron a Hahn: él mismo fue escritor de calidad, y como compositor siempre buscó la fusión de su música con los poemas de un Verlaine, un Víctor Hugo y por supuesto un Marcel Proust. No solo le interesaban muchísimo las palabras, sino que además sus melodías tenían siempre un fuerte carácter vocal. Entonces, ¿cómo es que sus canciones de cuna no tienen palabras? Pues bien, tal vez no haya palabras ni canto, pero texto sí: hay importantes indicadores de carácter para los pianistas, hay siempre una dedicatoria que imaginamos halagaba al niño (o a sus padres), y hay, sobre todo, un título.

En las cuatro primeras los títulos parecieran sugerir puestas en escena del sueño que vendrá: “*Berceuse* de los días sin nubes”, “*Berceuse* de las noches de otoño”, “*Berceuse* para la noche de Navidad”, “*Berceuse* para los hijos de los marinos”... Títulos que invitan a participar en el sueño a esos otros habitantes del inconsciente: recuerdos, los anhelos, sensaciones del día que termina o que esperamos vivir al despertar.

Para las otras tres pensamos que sus títulos describen la personalidad del niño a quien van dedicados: “*Berceuse pensive*” para una Marcelle pensativa; “*Berceuse tendre*” para la cariñosa Madeleine. Pero algo pasa con la V, dedicada a Anne-Jules de Noailles. Su título, “*Selfiana, berceuse créole*”, es el único de los siete que contiene un nombre propio, y el único que parece describir no al dedicatario sino a la pieza misma. Con ese título, la V promete respuestas a la pregunta que originó este artículo

en la caraqueña que esto escribe desde la ciudad donde Hahn vivió: París.

En efecto, elegimos este repertorio buscando in-conscientemente rastros de venezolanidad en el inconsciente de Hahn. Nos preguntamos si no habría reminiscencias armónicas, giros melódicos de alguna canción de cuna venezolana, escondidos entre las *Berceuses* de 1904. Esperábamos quizás encontrar al “Duérmeme, mi niño”, esa melodía emparentada con nuestro himno nacional. O, guiados por aquel tan citado recuerdo de Reynaldo que se ve de tres o cuatro años en un jardín caraqueño acompañado por su nana negra, ¿no podríamos esperar encontrar rastro de alguna canción de origen afrovenezolano? Y hasta de origen inglés, puesto que algunos biógrafos hablan ¡de la *nanny* inglesa del pequeño Nano! Abriendo aún más las posibilidades, ¿podríamos esperar detectar en las *Berceuses* alguna canción curazoleña? La madre de Reynaldo, doña Elena Echenagucia de Hahn, nació en Curazao.

Todas esas posibilidades aparecen con “*Selfiana, la berceuse créole*”. Podríamos traducir *créole* como “criolla venezolana” o como creole antillano, en el mismo sentido de la opereta *La créole* de ese Offenbach que tanto amaba escuchar su padre, Carlos Hahn. Pero no hay mención de esta explicación ni de ninguna otra sobre, sus *Berceuses* en la antología de sus *Diarios* ni en las cartas que han sido publicadas desde que buena parte de sus documentos personales pasaron a ser consultables en 2018.

Si Reynaldo y sus biógrafos no nos dicen nada en palabras, ¿qué nos dice la partitura? ¿Qué es “*créole* /criollo” en esta canción de cuna número V? Dos elementos saltan al oído: primero, el *ostinato* presente en cada uno de los cincuenta y cuatro compases de la pieza, siempre en la mano izquierda del pianista segundo, que no varía nunca ni de ritmo (síncopa) ni de notas (acorde de Mi) ni de tesitura (grave) ni de matiz (*pianísimo*). Segundo, la importancia en su juguetona melodía de las síncopas de dos tiempos y de un tiempo. Algo de danza, algo de *swing*, algo de caribeño sopla en esta sencilla joya musical. Y hasta allí llegan las respuestas.

La “*Berceuse* V” no es más que un tema sincopado presentado por el pianista segundo y luego, como un eco, por el primo, tema interrumpido por pequeñas modulaciones cromáticas comparables a un delicado caleidoscopio armónico, y que retorna primero entero, luego reducido a su incipit, luego disfrazado en variantes rítmicas cuasi impresionistas de la célula melódica que lo origina. La canción se va desvaneciendo hasta que solo quedan acordes cada vez más espaciados y lejanos sobre un *ostinato* que termina también por desaparecer en su triple *pianísimo*. En el silencio que sigue, nos queda solo imaginar qué soñaría Anne-Jules, qué sueña Selfiana, qué pedacitos de temas y qué recuerdos de improbables danzas habrán sido traídos a esta partitura por el inconsciente, mitad de aquí mitad de allá, de Reynaldo Hahn. ●

## Reynaldo Hahn. Fragmento

El que sigue es un fragmento del capítulo dedicado a Reynaldo Hahn, del libro *La ciudad y su música*

JOSÉ ANTONIO CALCAÑO

Nadie había sido músico en su familia, por lo menos en un sentido estricto de la palabra; pero, a poco de llegar a París, su padre, comprendiendo la buena disposición del niño, decidió dedicarlo a los estudios musicales. Don Carlos había venido pensando en todo esto, sin decir nada a su esposa, y por ser él

persona adinerada, no vaciló en que su hijo se dedicara a la carrera musical, cuyos resultados financieros eran tan aleatorios, aún en la capital francesa. Antes de tomar su resolución consultó a su amigo, el célebre actor Coquelin, el viejo, quien le indicó las formalidades necesarias para que entrara Reynaldo al Conservatorio. Fue entonces, y ya de acuerdo con doña Elena, cuando lo inscribieron en la clase de solfeo de Grandjany, y en la clase de armonía de Théodore Dubois, donde fue señalado por Massenet, quien lo tomó también en su clase de composición. Se ha dicho que Reynaldo Hahn ha sido el único ejemplo de un joven que haya seguido al mismo tiempo en el Conservatorio estudios de solfeo, de armonía y de composición, signo evidente de precocidad. Además de esto, estudiaba Reynaldo piano, con Decombes.

Desde muy temprana edad se familiarizó mucho Reynaldo Hahn con el repertorio de la ópera cómica de aquellos tiempos, desde Offenbach hasta Lecocq y Planquette, debido a una curiosa circunstancia, que fue la siguiente: era don Carlos un apasionado del teatro alegre, al que acudía casi todas las noches. Pero, por un rasgo personal y caprichoso, detestaba a las muchachas del guardarropa y no gustaba de darles propina, por lo cual, aunque le costara más, prefería alquilar el asiento que estaba al lado del suyo, para colocar en él su sobretodo bien doblado, su sombrero y su bastón. Una noche tuvo la idea de llevar al pequeño Reynaldo, y utilizando el asiento libre lo sentó sobre el abrigo. El niño se interesó mucho por el espectáculo, y su padre, que lo observó, adoptó la costumbre de llevarlo frecuentemente con él. Fue así como



se familiarizó con el repertorio ligero. Por algún tiempo, recibió clases de Francis Thomé, quien, aunque maestro muy famoso, tenía curiosos principios en su clase. Se cuenta que un día en que el pequeño Reynaldo

le llevó un trabajo de armonía, Thomé lo leyó, y frunciendo el ceño ante un acorde le preguntó: “¿Qué es este acorde? ¿Está bien así, Reynaldo?”. El alumno, algo vacilante, le respondió: “Creo que sí, maestro”. A lo que respondió Thomé: “Entonces, déjalo así”.

A los 16 años compuso una de las canciones, todavía hoy, más conocidas: “*Si mes vers avaint des ailes*”, y también su colección de *Chansons grises* compuestas sobre poesías de Verlaine. Estas obras fueron acogidas con el mayor entusiasmo en los círculos musicales y literarios, y se afirma que entre los amigos de Daudet se descubrió que en estas obras “la música no estorbaba a los versos”. ●

\*Fragmento de *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. José Antonio Calcaño. Edición crítica, estudio preliminar, notas referenciales y complemento de fuentes: Hugo J. Quintana M. Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2019.



ANIVERSARIO &gt;&gt; 150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE REYNALDO HAHN

# El caraqueño que más sonó en París

"El compositor, pianista y videoartista, Ricardo Teruel cree percibir algunas notas que evocan a Puccini. También aclara que los estilos no son espacios delimitados. Parcelas con bardas"

FAITHA NAHMENS LARRAZÁBAL

Tal vez los pájaros hicieron músico a Reynaldo Hahn. O colega. Así como a Diana Arismendi la visitan cristofués y colibríes mientras crea, al célebre compositor, intérprete del piano y cantante podría haberle ocurrido algún episodio con un ruiseñor. Entre sus obras se lee el título: *El ruiseñor distraído*—*Le rossignol eperdú*—, un conjunto de 53 piezas melódicas de distinta tesitura, unas lánguidas, otras picaronas, todas sólidas y bien estructuradas. Un misterio las vocaciones. Antes que alzara apresurado vuelo a la meca eterna del arte con su numerosa familia, a él, el menor de la prole, pudo anidarse en su alma la idea de que el silencio, que también canta, es una extravagancia; no parece la mudez devoción de los pobladores de este valle. Nacido en Caracas el 9 de agosto de 1874, sumar al sonido ambiente, además de las rocallas, las serenatas en los balcones y la retreta de la plaza, las retumbantes remodelaciones de la ciudad siempre en obras y el eco emplumado que nos da guaracha. Atención a los cielos: están sonorizados de graznidos, gorjeos y trinos. Siempre pajarosa, se habla de 450 especies de aves sobrevolando la urbe ahora mismo, con todo y el sentido territorial de las soberanas guacamayas.

Lo cierto es que se hace músico, uno muy versátil y prolífico, uno que llenó la escena parisina y alrededores, uno que gozó de buena fama. Hijo de padre alemán y judío y madre venezolana y católica, lo que sugerirá, arquetipos mediante, una mezcla sucultenta de racionalidad y emotividad, pasión y elegancia; tales nociones se



PARTITURAS DE VENEZIA

transparentarán en su obra, añadir exquisitez y belleza. Humedecida con la sugerente liquidez del impresionismo, podría en la carroza de Medianoche en París ir uno a su tiempo y detectar en los salones y recepciones, amén del almizcle de los descotes, el definitivo desdén por los armadores y el breve acortamiento de las faldas la vitalidad contagiosa de los figurantes, él tan enamorado, tan sensual, con su tan cuidada barba, viviendo el sueño parisino universal, y anhelarlo inequívoco del presidente del país que deja atrás; acaso la fijación parisina de Guzmán Blanco influirá en la decisión de Carlos Hahn, el padre de Reynaldo, a la hora de migrar.

Es que Carlos Hahn, ingeniero, inventor y hombre de negocios, trabajaba justamente como consultor del general cuando tiene lugar el declive del gobierno. La administración amarilla del militar diletante que sueña con yernos franceses y linajudos, que ha intentado entre copas de vino la modernidad y que, desdeñando la

beatitud, ha introducido el divorcio, entra en barrena. No queda claro su afán: nos fijamos más en que es autócrata que en el título de civilizador con que se autoproclama. Tientan las maletas. Hay que picar los cabos. Qué novedad el país confuso y atravesando circunstancias políticas delicadas.

Le huyen pues a la mala hora, esa que hasta sufrió en carne propia la genia Teresa Carreño: la caraqueña que tras giras triunfales viene a dirigir una temporada de ópera en casa y queda de una pieza. Los embates de ese trance caótico que atraviesa la república le propinan un injusto coletazo. No le valió ser pariente de Bolívar ni mucho menos del mismísimo Guzmán: es un fracaso la ocurrencia. No solo es nula la taquilla, sino que los mismos artistas de la compañía desertan. También habría tenido que ver, vale decir, su vida privada que para los desocupados fisgones de la época será escandalosa: que tuviera cuatro matrimonios en su haber y una conversación fantástica que des-

lumbraba a los hombres y celaban las mujeres puso a la comarca, ay, en su contra. Es decir, que los esfuerzos del presidente derretido por París de echar a un lado el provincianismo no darían tan prontamente frutos. Más razones para que los Hahn Echenagucia, Carlos, Elena y sus nueve hijos —perdieron dos— se vayan en busca de horizontes menos turbios. Parten del disimulo, de la copia, de la imitación a la escena real, París.

Pero no hay desvinculación, no total, al menos. Reynaldo Hahn, mundano y hablando perfectamente inglés, español, alemán y, claro, francés desanda la memoria y hace eventuales vuelos rasantes a este su punto de partida. Se nota en algunos de sus valeses, los más alegres, festivos y que sugieren baile, algún dejo musical venezolano, el *terroir* originario; en las óperas, en cambio está Europa. El compositor, pianista y videoartista, Ricardo Teruel cree percibir algunas notas que evocan a Puccini. También aclara que los estilos no son espacios delimitados. Parcelas con bardas. Amigo de Claude Debussy, discípulo de Jules Massenet y devoto de Gabriel Fauré —a su vez discípulo de Camille Saint-Saëns—, Reynaldo Hahn conseguirá dónde abreviar en Francia. Influencias o no, sonoridades para prestarse, añade Teruel que lo que pasa es que “los artistas somos esponjas”.

Su biografía, la de Reynaldo Hahn, no escapa sin embargo a sonoras etiquetas, una es la de genio, que por cierto le resultará embarazosa a la hora de ingresar en la escuela de música de París donde en principio no aceptan a superdotados, le habría pasado antes a Franz Liszt; pero entró y tuvo de compañero de clases, por ejemplo, a Maurice Ravel. Como niño prodigio, debutará en el salón de la princesa Matilde Bonaparte (sobrina de Napoleón). En los mejores círculos —también será muy cercano a Sergei Diaghilev— y en el medio como pez en el agua, quien se acompaña al piano con maestría cantando reconocidas arias construirá a pulso su prolífica trayectoria. Ya a los ocho compone, y será tanto. Canciones redondas, armónicas y sugerentes como la que interpreta Joyce Didonato, una cantante lírica que promete que la pieza que interpretará, llamada “Venezia”, sugiere la siguiente escena: el autor tocando su música en una góndola, a alguna muchacha se le abre el descote en un desbalance de la navegación, y se le asoman los pechos, los gondoleros miran pero lo ven también a él,

tan atractivo con sus ojos castaños. No termina la canción buscando la espectacularidad con un cierre cimero, con la garganta alzada. Termina el piano, lo que habla de la galanura del autor que busca la donosura más que los fuegos artificiales. Algunas canciones contienen aleteos de humor, hacen puntuaciones cortas, como coquetos picotazos o besos; otras buscan la languidez.

Acicalado y de buen ver, además de canciones en la tradición clásica francesa de la *mélodie*, con un sabor a fin de *siècle*, tan rebosantes de *charm* —en torno a su esencia musical, refinada y seductora, coinciden María Guinand, Elizabeth Guerrero, Maríantonía Palacios—, como “*Si mes vers avaient des ailes*”, “*À Chloris*” (escrita en un estilo barroquizante en homenaje a Johann Sebastian Bach) y “*Quand la nuit n'est pas étoilée*” (adaptación del poema de Victor Hugo), compondrá óperas, operetas y pantomimas, música incidental para el teatro y también ballet, música para orquesta, de cámara y coral, sonatinas —no quiso llamarlas sonatas para que no se pensara, modestia mediante, que intentaba equipararse a Beethoven—, y los valeses. Quien fuera director de la Ópera de París —como Gustavo Dudamel— adoraría además incorporar textos en sus piezas, poemas poblados también de absoluto encanto: también encontró en la palabra una forma de expresión. Y más.

Crítico musical de *Le Figaro* se hará carne ese amor por el verbo. Reynaldo Hahn, acaso un buen bailarín y un entusiasta de la noche, será amigo íntimo del celeberrimo escritor de *En busca del tiempo perdido*, léase Marcel Proust, autor de fineza estética y quien incluye a Hahn en la novela; inspira a Vintelli, el personaje músico. Fueron amantes un par de años, inseparables siempre, hasta que la muerte de Proust los separó. Proust tenía una salud bastante precaria, padecía una enfermedad en la piel que la haría estirable (¿como la de Elastic Girl?) así como también pésima a la hora de cicatrizar, ay, tan en carne viva. Serían una llamativa pareja. En 1985, el dramaturgo y director de origen argentino, Ugo Uli-ve, estrenó en la sala Alberto de Paz y Mateos de Caracas la obra *Reynaldo*. Imbuidos de palabras, el texto recrea el amor de ambos. En la caraqueña urbanización de Santa Mónica una calle se llama Reynaldo Hahn, interesante trastear la estela vital que esconde ese nombre rotulado en la esquina donde uno vivió. ☉

## Promenade

"Cuántas veces he observado a Marcel en esos misteriosos momentos en los que estaba totalmente en comunión con la naturaleza; con el arte, con la vida, en estos 'minutos profundos' donde todo su ser, concentrado en un trabajo trascendente de penetración y aspiración alternadas, entraba, por así decirlo, en un estado de trance"

REYNALDO HAHN. TRADUCCIÓN DE DIANA ARISMENDI

Yo conocía a Marcel Proust desde hacía poco tiempo, cuando ambos fuimos invitados a pasar unos días en el campo en casa de un amigo. En nuestras raras conversaciones había admirado la ingeniosa amabilidad de Marcel, su milagrosa rapidez de comprensión, su sentido de lo cómico; pero no sospechaba de su genio, que se me fue revelando poco a poco, y ni siquiera sospechaba que él fuera alguien extraordinario. Sabía que escribía, pero él no hablaba de

ello, yo no había leído nada suyo y él no se me parecía en nada a los hombres de letras que frecuentaba.

El día de mi llegada, salimos juntos a caminar por el jardín. Estábamos pasando por un grupo de rosales de Bengala, cuando de repente se quedó en silencio y se detuvo. Yo también me detuve, pero él empezó a caminar de nuevo y yo hice lo mismo. Pronto se detuvo de nuevo y me dijo con esa dulzura infantil y un poco triste que siempre conservaba en su tono y en su voz: “¿Te molestaría si me quedo un poco atrás? Me gustaría volver a ver estos



REYNALDO HAHN EN EL PARQUE / ARCHIVO

pequeños rosales”. Yo lo dejé. Mientras giraba en la esquina, miré hacia atrás. Marcel había regresado hacia los rosales. Habiendo dado la vuelta al castillo, lo encontré en el mismo lugar,

mirando fijamente las rosas. La cabeza inclinada, el rostro serio, parpadeaba, fruncía ligeramente el ceño como en un esfuerzo de atención apasionada, y con la mano izquierda empujaba

obstinadamente la punta de su bigotito negro entre los labios, que mordisqueaba. Sentí que me escuchó llegar, que me vio, pero que él no quería hablar ni moverse. Yo pasé sin decir una palabra. Pasó un minuto y escuché entonces a Marcel llamándome. Me di la vuelta; él corría hacia mí. Me alcanzó y me preguntó si “no estaba enojado”. Lo tranquilicé con una risa y reanudamos nuestra conversación interrumpida. Yo no le hice ninguna pregunta sobre el episodio del rosal; no hice ningún comentario, ni bromeé: entendí de alguna manera que no era necesario...

¡Cuántas veces después fui testigo de escenas similares! Cuántas veces he observado a Marcel en esos misteriosos momentos en los que estaba totalmente en comunión con la naturaleza; con el arte, con la vida, en estos “minutos profundos” donde todo su ser, concentrado en un trabajo trascendente de penetración y aspiración alternadas, entraba, por así decirlo, en un estado de trance, donde su inteligencia y su sensibilidad sobrehumanas, a veces por una serie de destellos agudos; otras mediante una infiltración lenta e irresistible, llegaba a la raíz de las cosas y descubriría lo que nadie podía ver, lo que nadie, ahora, verá jamás. ☉

\*Original en francés disponible en <https://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsRHdivers.htm>.



ANIVERSARIO &gt;&gt; 150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE REYNALDO HAHN

# Retrato de artista que fuma sentado al piano

"Proust y Hahn se pronunciaron a favor de Alfred Dreyfus en el caso judicial que tuvo un trasfondo de espionaje y antisemitismo que sacudió a Francia, en el que se acusó al capitán Dreyfus, de origen judío-alsaciano, de entregar información a Alemania, condenándolo sin pruebas"

SARA VALERO ZEHLER

El aniversario de Reynaldo Hahn es una oportunidad de revisar su biografía y descubrir a un hombre al que provoca recordar. Nace en Venezuela con raíces judeoalemanas, españolas y curazoleñas. Vivió en el París de la *belle époque* como compositor, intérprete, director y crítico, conocido como uno de los últimos románticos. Tuvo una relación amorosa con Marcel Proust, que se transformaría en una amistad cercana a un vínculo familiar, hasta el fin de sus días. Fue director de la Ópera de París, recibió la Legión de Honor en Francia, país por el cual peleó en el frente en la Primera Guerra y del que tuvo que huir en la Segunda Guerra Mundial. Afortunadamente, contamos con las biografías de Daniel Bendahan y Mario Milanca Guzmán para conocer datos de su vida.

Desde mi recorrido artístico e investigativo, he aprendido que cuando se visita un archivo o una biografía es imposible que la propia mirada no bañe al sujeto de la investigación, inclusive para saber enfocar hacia dónde mirar; de hecho, en la creación a partir de lo biográfico, esto es absolutamente necesario para que se produzca el impacto y la belleza. Se genera entonces un retrato: cuando Armando Reverón pinta

a su Juanita; allí vemos tanto o más al pintor que a la modelo. Me interesa entonces retratar cierto aspecto de la identidad de Hahn, busco entender el efecto que lo judaico –o su ausencia– puede tener en su vida.

Carlos Hahn nació en Hamburgo en 1820 en un hogar judío no ortodoxo, familia de Jacob Hahn, rabino de Altona, y llegó a Venezuela muy joven, donde gracias a sus conocimientos como comerciante y sus ideas innovadoras, se convirtió en uno de los hombres más ricos de Caracas, contando con una excelente posición social, incluso fue consejero económico del presidente Antonio Guzmán Blanco. María Elena Echenagucia nació en Curazao, de madre curazoleña y padre español. Carlos se convierte al catolicismo para casarse con Elena con quien tuvo trece hijos, de los que sobrevivieron cinco mujeres: Elisa, Isabel, Clara, Elena y Clarita, y cinco varones: Carlos, Germán, Federico, Eduardo y, el menor de todos, Reynaldo, nacido el 9 de agosto de 1874 en la casona de Mijares, criados todos como católicos. En 1878, la familia se establece en París, debido a la inestabilidad política y social, luego de que Guzmán Blanco se despidiera del poder, dando paso a Francisco Linares Alcántara, quien pactó con la oposición siendo entonces considerado un traidor. En esos momentos, la familia Hahn decide liquidar sus negocios, después de ser amenazados de saqueo y pillaje por ser guzmancistas.

Reynaldo creció en París y estudió música desde temprana edad. Conoce a Marcel Proust durante 1894 en la casa de Madame Lemaire y nace la honda relación que los acompañará el resto de sus vidas. Proust era un escritor desconocido, mientras que Hahn ya tenía cierta fama por sus *Canciones grises*. Emmanuel Berl en el prefacio a la obra *Lettres à Reynaldo Hahn*, señala la similitud de sus orígenes como un factor de atracción: "Comunidad de orígenes, comunidad de gustos, de aspiraciones, todo concurría a la amistad que prontamente unió a estos dos hombres jóvenes, uno y otro artistas, mundanos y tiernamente ligados a sus respectivas familias de las cuales intentaban, a la vez, evadirse y no evadirse". Reynaldo es hijo de padre judío y madre católica, Proust es hijo de padre católico y madre judía, los dos fueron bautizados y educados como católicos, y como hombres de su oficio y clase social, no eran practicantes y se conside-

rabán librepensadores.

Proust y Hahn se pronunciaron a favor de Alfred Dreyfus en el caso judicial que tuvo un trasfondo de espionaje y antisemitismo que sacudió a Francia, en el que se acusó al capitán Dreyfus, de origen judío-alsaciano, de entregar información a Alemania, condenándolo sin pruebas. El caso duró desde 1894 hasta 1906, marcando un hito en la historia del antisemitismo. Justamente, uno de los corresponsables del caso fue el judío austrohúngaro Theodor Herzl, de la *Nouvelle Presse Libre*, uno de los periodistas a los que se les permitió asistir a la ceremonia de degradación de Dreyfus. Estos sucesos marcarían el curso de la historia pues Herzl, considerado el padre del sionismo, empezaría a pensar que el pueblo judío debía crear su propio Estado.

El suceso dividió a los franceses en dos campos opuestos, los *dreyfusards* (partidarios de Dreyfus) y los *antidreyfusards* (opositores a Dreyfus). En febrero de 1898, Reynaldo Hahn se encuentra preparando su ópera *L'Île du Rêve*. Marcel Proust acudía a los ensayos para asistir a Hahn, y ambos se enfrascaban entonces en discusiones con miembros del elenco, la orquesta o la dirección de la Ópera Cómica ya que la sociedad estaba polarizada por el caso. Hahn firmó una petición a favor de Dreyfus organizada por *L'Aurore* junto a muchos otros intelectuales de la época. La actitud de Reynaldo Hahn, de acuerdo a Bendahan, se debía más a su noción de justicia. Marcel Proust sentía un vínculo más cercano al judaísmo, puesto que su madre –a pesar de haberse convertido– nunca abandonó la cercanía a su religión de origen. Finalmente, Dreyfus fue declarado inocente de todos los cargos. Pareciera que estos artistas se posicionaron por su postura librepensadora más que por su cercanía al judaísmo, puesto que el *dreyfusardismo* se establece como una alternativa al ferviente nacionalismo de los conservadores de esa época en la que el judaísmo volvía a entenderse como una amenaza.

En 1903, Hahn trabaja en la partitura de *Esther* para la pieza de Jean Racine que será estrenada en 1905 y que compuso especialmente para su querida amiga Sarah Bernhardt. Bendahan cuenta que Hahn les toca al piano parte de la partitura a Proust y a su madre, quien canta parte de los coros. Esa escena es recordada por Proust "...las bellas líneas de su rostro judío se impr-



REYNALDO HAHN / ARCHIVO

mían de dulzura cristiana y de coraje jansenista, desdoblándose ella misma en Esther, en esa pequeña representación en familia...". No conocemos el motivo por el cual Reynaldo Hahn decide musicalizar esta pieza, quizás fue un pedido de la Bernhardt, también de origen judío. Esther es un personaje bíblico judío, criada por su primo Mordejai. El rey Ajashverosh decide salir a buscar a una esposa. Esther es elegida y Mordejai le aconseja que no hable de su origen religioso. Hamman, el consejero del rey, se ofende porque Mordejai no se arrodilla ante él y aconseja al rey que organice una matanza contra los judíos. Esther pide al pueblo judío que ayune para pedir un milagro y confiesa su verdadera identidad, el rey detiene la matanza y ordena cortar las orejas de Hamán. Todo esto se celebra en la festividad de Purim en la que se lee El libro de Esther y se acostumbra a disfrazarse, para que la gente no pueda distinguir entre el mal (Hamán) y el bien (Mordejai), aludiendo al juego de identidad de la heroína. Es curioso que la única pieza de origen bíblico que Hahn decide musicalizar es justamente esta, que nos habla de una matanza contra el pueblo judío y un juego de identidades veladas que ayuda a salvarlo en un tiempo tan convulso como el que vivió.

El compositor pasaba largos períodos en la casa de su hermana Isabel Clara, a quien llamaba *mamita*. Tanto *mamita* y su otra hermana, Elena, vivían en Hamburgo y estaban casadas con hombres judíos: Emil Seligman y Ferdinando Kugelman, respectivamente. Allí tenía relación con sus sobrinos,

entre ellos Olga Kugelman, a quien dedicó su *Marcha nupcial* en 1910.

Al empezar la Segunda Guerra Mundial, Hahn se va a la Francia no ocupada. A partir de 1942, con la ocupación total, busca refugio en Mónaco, donde la familia real lo declara huésped oficial. Ese año, las autoridades alemanas en París ordenan requisar y clausurar el apartamento de Hahn, por tener un apellido judío. El Conde de Forceville lo impide, quejándose frente al Coronel von Behr, oficial de la Gestapo y luego de diversas gestiones, se levanta la orden contra la propiedad del compositor. Su sobrina Olga, hija de Isabel Clara, es deportada a los campos y asesinada por los nazis junto a su esposo e hijas. Hahn no pudo volver a su residencia en París hasta terminada la guerra. Allí estará hasta el final de su vida en 1947, año en el que muere.

Reynaldo Hahn se ve afectado en distintos sentidos por un contexto que lo señala como judío. No creo que sea un "músico judío" en el sentido estricto, como lo clasificó el Instituto Europeo de Músicos Judíos. Puedo intuir ciertas cuestiones sobre sus posturas políticas y elecciones artísticas, tomadas en un tiempo tan violento como el de los nacionalismos europeos. Veo el impacto en hechos concretos como sus vivencias durante la Segunda Guerra. La historia repetida desde el comienzo de los tiempos en las que un ser humano es azotado por su diferencia frente a un canon. En el caso de Hahn, el impacto de ese azote puede ser más o menos evidente, más o menos pesado, pero sin duda está ahí. ☺

## El universo musical de Proust. Fragmento

Tomado del programa de la serie de conciertos "El universo musical de Marcel Proust", realizado en mayo de 2017, por la Fundación Juan March. La traducción del texto de Nattiez fue realizada por Carmen Torreblanca y José Aramenta

JEAN-JACQUES NATTIEZ

"Proust y Hahn se conocieron en 1894 en la casa campestre de la acuarelista Madeleine Lemaire, una construcción del siglo XVII que bien pudo servir de modelo al novelista para la mansión estival de los Verdurin. Ambos eran veinteañeros, de vocaciones definidas y flirtearon enseguida. Una amistad con varios ingredientes esenciales del amor proustiano –necesidad de la presencia, códigos secretos, celos, rupturas, reconciliaciones– se prolongó hasta la muerte del escritor. Sus funerales fueron organizados por Reynaldo hasta en la

música del caso, la *Pavana para una infanta difunta* de Ravel.

En qué medida estas relaciones fueron más allá de los encuentros sociales, algún viaje en común, la coincidencia en determinados salones y los cotilleos y reflexiones sobre el mundo artístico de aquel París, es difícil de escribir a tenor de los documentos conservados. Amor platónico sí lo hubo mas no podemos saber si parecido al de Aquiles y Patroclo, los dos muy decididos, o al del entusiasmado Alcibiades y el esquivo Sócrates. Reynaldo y Marcel declararon a ciertos amigos su distancia respecto a pedreras y salaístas (sic, respectivamen-



MARCEL PROUST / OTTO WEGENER

te) pero las excusas no pedidas siempre dan lugar a sospechas.

Reynaldo Hahn, músico digno, pero de rango menor si consideramos a Proust uno de los grandes en el mundo letrado, es sin embargo y con facilidad un personaje proustiano. De familia mestiza, entre alemana y española, venezolano de nacimiento, lo cual era un rasgo de exotismo sudamericano

muy valioso en el mundo que le tocó compartir, de buena fortuna, niño mimado de los salones, guapo, elegante, refinado, espectacular y seductor, acostumbraba sentarse al piano, tocar sus composiciones y algunas ajenas, hacer pastiches, cantar melodías de cámara y arias de ópera, provocando a veces viñetas como aquella noche en Venecia, con un piano sobre una góndola, cantando sus tonadillas de la ciudad lacustre a voz en cuello.

Buena parte de la formación musical de Proust se debe a él, que solía explicarle Wagner junto al teclado o convencerlo del valor de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, obra llena de entresijos y nada inmediata. El escritor reconoció este aspecto de sus relaciones y le confesó que, aun sin aparecer como tal o con nombre en clave, estaba permanentemente agazapado en su novela, como "un dios disfrazado que ningún mortal reconocerá". No obstante, la manera de tocar, cantar y fumar al mismo tiempo, hace del marqués de Poitiers, un músico aficionado, una instantánea de Reynaldo, lo mismo que otra figura fugaz del libro, el compositor italiano Daltozzi.

En rigor, la colaboración entre ambos se ciñe a la serie de melodramas (recitaciones con fondo de piano) *Portraits de peintres*, publicados en *Le Gaulois* en junio de 1895 y luego incorporados al libro *Les plaisirs et les jours*. Son cuatro poemas dedicados a los pintores Albert Cuypp, Paulus Potter, Anton van Dyck y Antoine Watteau. La obra resulta juvenil y bisoña. El poeta debe lo suyo a Baudelaire y el músico, a Massenet y a Liszt. No son malos modelos, todo lo contrario, pero no dejan de ser modelos, es decir, de generar imitaciones. Ambos artistas siguieron de cerca sus respectivas carreras y se comentaron los detalles, en especial Proust, cuya obra es prácticamente un solo libro voluminoso, lentamente elaborado, en tanto Hahn escribió una enorme cantidad de páginas, habitualmente demandadas por la urgencia del estreno teatral o para cumplir con una demanda de salón". ☺

\*Los audios de los conciertos organizados por la Fundación Juan March en mayo de 2017 están disponibles en [www.march.es/musica/audios](http://www.march.es/musica/audios).



ANIVERSARIO &gt;&gt; 150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE REYNALDO HAHN

# Breve esbozo de una radicancia

"En París, la carrera musical de Reynaldo Hahn prosperó velozmente y frecuentó desde muy joven a los círculos más importantes del ambiente artístico e intelectual de esta ciudad que gozaba de una vigorosa actividad artística. En una carta que escribe Carlos Hahn a Guzmán Blanco en 1887, el mismo mes de su nombramiento como cónsul general de Venezuela en Berlín, dice: 'Reynaldo continúa haciendo buenos estudios en el Conservatorio de música y espero que hará honor a su patria' ratificando a qué 'patria' pertenecía Reynaldo Hahn"

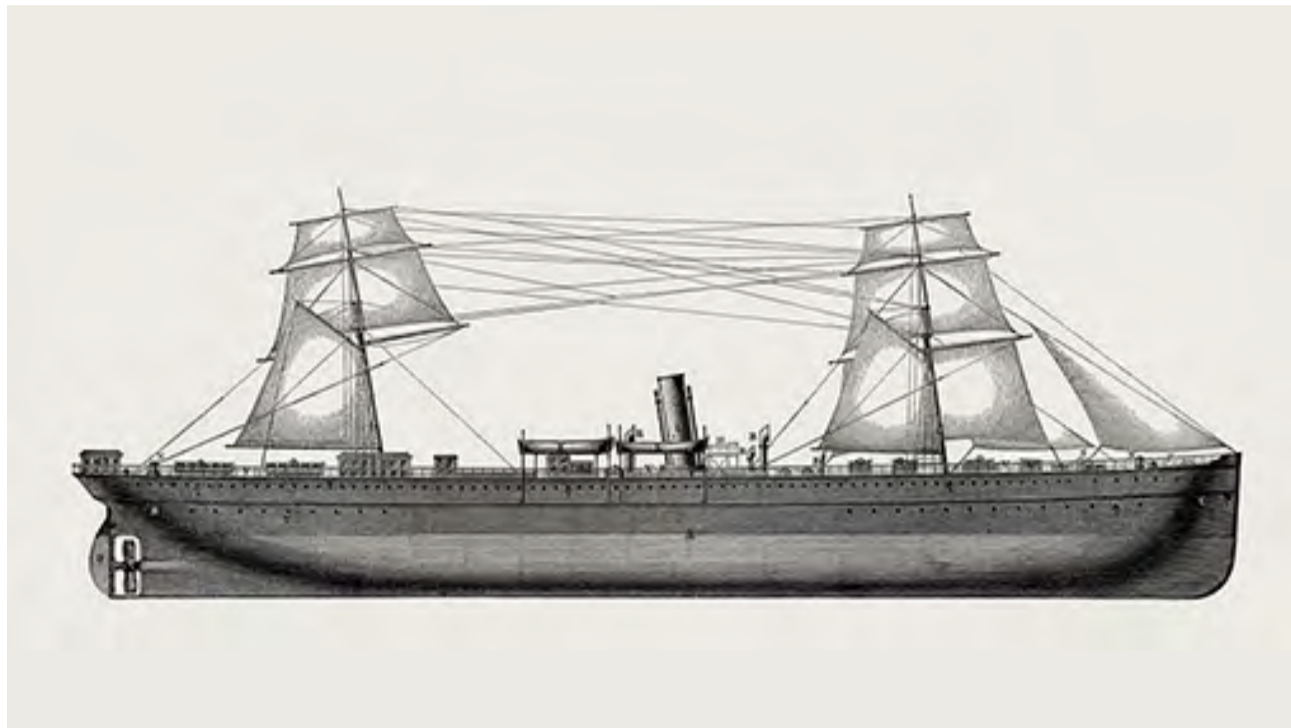


ILUSTRACIÓN DEL BARCO FRISIA QUE COMPARTÍA MODELO Y GENERACIÓN CON EL VANDALIA, AMBOS PERTENECIENTE A LA CLASE HAMMONIA / ISTOCKPHOTO



REYNALDO HAHN EN LAS TRINCHERAS FRANCESAS, PRIMERA GUERRA MUNDIAL / ARCHIVO

RODRIGO FIGUERA

I *Nos imaginamos a doña Elenita, viendo desde la barandilla del buque que partía de la rada de La Guaira, cómo el Ávila desaparecía lentamente en el horizonte*<sup>1</sup>.

Este pasaje que imagina Daniel Bendahan en su detallada biografía, remite al día 20 de abril de 1878 en el cual zarpaba del puerto de La Guaira el vapor Vandalia de la Línea Hamburguesa-Americana<sup>2</sup> que tenía como destino final a la ciudad de Hamburgo, Alemania<sup>3</sup>. Dicho barco de vapor, además de los cientos de bultos de café que llevaba en su bodega, transportaba a la familia Hahn Echenagucia junto a Reynaldo Hahn que apenas tenía 3 años de edad. La "doña Elenita" mencionada en la cita, es su madre Elena Echenagucia. Bendahan añade en su ejercicio especulativo lo siguiente: "Quizás en el fondo de su corazón pensó que, como tantas otras familias, algún día regresarían a la patria. ¡Venezuela perdía una de sus más ilustres familias, pero el mundo ganaba un gran compositor!". El prolífico compositor Reynaldo Hahn nacido en Caracas el 9 de agosto 1874 partiría de Venezuela ese día y ni él ni sus padres regresarían de nuevo.

## La vida de sus padres

La pareja Hahn Echenagucia comparte en sus respectivas biografías itinerarios de movilidad que los relacionan a diversos hitos geográficos.

María Elena Echenagucia Ellis, conocida como Elena Echenagucia, nació en Curazao, en 1831. Su padre José Antonio de Echenagucia era oriundo de la Provincia de Vizcaya se casa en Curazao con Elizabeth François Ellis natural de esta isla, resultando de esta unión 8 hijos<sup>4</sup>. Elena desde joven no solo hablaba holandés y español, sino también se dice que sabía inglés y alemán<sup>5</sup>. A sus 17 años quedó huérfana de padre y madre. El día de su casamiento en 1853 estuvo acompañada por uno

de sus hermanos mayores llamado Herman, que fue además padrino de su boda celebrada en la Catedral de La Guaira<sup>6</sup>.

Carlos Hahn Delleve nace en Hamburgo en 1822 en el seno de una familia judía no ortodoxa. Los Hahn eran originarios de los Países Bajos, aunque establecidos en Hamburgo desde finales del siglo XVIII (Bendahan). Carlos Hahn adquiere de su padre el conocimiento en los negocios y se establece en Venezuela desde 1848<sup>7</sup>, en donde se desempeña como exitoso comerciante y cumpliendo funciones de confianza en el gobierno de Antonio Guzmán Blanco. Relata Bendahan que entre sus principales aficiones estaba la jardinería y poseía profundos conocimientos de botánica siendo "uno de los primeros cultivadores de orquídeas, pues además de la famosa Flor de Mayo (Catleya Mosiae) (sic), tenía en su jardín numerosas especies procedentes de las serranías cercanas a la capital"<sup>8</sup>.

En 1853, Carlos Hahn a sus 31 años de edad se bautiza como católico para casarse con Elena Echenagucia (que tenía 22 años), formando una familia de la cual se han documentado 13 hijos<sup>9</sup>, siendo el último de ellos Reynaldo.

II *El inmigrado, el exiliado, el turista, el errante urbano son las figuras dominantes de la cultura contemporánea*<sup>10</sup>.

En París, la carrera musical de Reynaldo Hahn prosperó velozmente y frecuentó desde muy joven a los círculos más importantes del ambiente artístico e intelectual de esta ciudad que gozaba de una vigorosa actividad artística.

En una carta que escribe Carlos Hahn a Guzmán Blanco en 1887, el mismo mes de su nombramiento como cónsul general de Venezuela en Berlín, dice: "Reynaldo continúa haciendo buenos estudios en el Conservatorio de música y espero que hará honor a su patria"<sup>11</sup>, ratificando a qué "patria"

pertenecía Reynaldo Hahn.

Una década más tarde, el estar impedido de participar en el importante Premio de Roma, por no ser francés, le da pie a hablar públicamente sobre su condición de extranjero a propósito de la presentación de su ópera *L'Île du rêve* (estrenada en 1898).

"Unas palabras sobre mi condición –o no– de extranjero. Confieso que no tengo la culpa de haber nacido en Venezuela. Pasé nueve años en el Conservatorio, donde fui alumno de Massenet en particular.

En un momento dado me aconsejaron que me nacionalizara para poder participar en el Prix de Rome. Me parecía indecoroso entrar en combate con quienes, en virtud de su nacimiento, tenían derechos legítimos; querer aparecer disputándoles las ventajas que esos derechos les otorgaban me repugnaba"<sup>12</sup>.

Reynaldo Hahn en esta ocasión, aunque no toma la decisión de renunciar a su nacionalidad venezolana para naturalizarse francés, deja ver en una carta a Édouard Risler hecha en pleno proceso de composición parte del conflicto personal que transitaba.

"(...) ¡tengo convulsiones morales!, (...) ¡me molesta desde hace tres años! Si fuera francés, si pudiera competir, no tendría ese deseo ardiente, porque me diría a mí mismo que todo lo que hace esa gente, yo podría hacerlo, ¡y más! Pero pensar que, aunque quisiera, no podría, me enfada mucho (...) Aun así, me he prometido algún consuelo personal, y para ello haré todo lo que pueda para que el tercer acto de *L'Île* sea un éxito"<sup>13</sup>.

Dicha carta ratifica el carácter "compensatorio"<sup>14</sup> que tuvo esta ópera para Reynaldo Hahn. Ya que decidió superar la desventaja que tenía como extranjero con su talento y aunque su obra suscitó elogios también hubo

críticas por su nacionalidad por ser la *opéra-comique* un género emblemático francés<sup>15</sup>.

## Naturalización

Con una carrera musical consolidada el 6 de diciembre de 1907, se emite desde Dirección de Asuntos Civiles y del Sello del Ministerio de Justicia un documento en el que se concede la naturalización de Reynaldo Hahn, ya que como dice Bendahan "Ahora su carrera había llegado a tal punto que la decisión era crucial para su vida futura".

Su fervor por defender a la tierra que lo abrigaba lo impulsa a alistarse en la Primera Guerra e inclusive a indignarse por no ser llevado a las posiciones principales de ataque (posiblemente por ser un blanco fácil), alegando que gozaba de la vitalidad suficiente para hacerlo.

"Otros declaran que si yo no fuera 'judío' y estuviera protegido por los 'judíos', hace tiempo que estaría en el frente. (...) otros dos o tres como yo tienen este privilegio, pero a ellos, como no son aptos para hacer campaña, no les importa. Hace tiempo que me declaré apto y me negué a presentarme ante comisiones médicas, pues gozo de excelente salud"<sup>16</sup>.

## III

*lo radicante toma la forma de una trayectoria, de un recorrido, de una marcha efectuada por un sujeto singular*<sup>17</sup>.

La capacidad de adaptación del migrante, es el desarrollo de una conciencia sobre su identidad que lo habilita a tomar posición y sostenerse en una tensión dialéctica con la construcción simbólica que define a una nacionalidad y los estamentos legales y territoriales de los países que habitan (la nación en su textura legal y territorial geográfica). Pugnar en esa dialéctica (que de fondo puede ser entre individuo-propio-de, e individuo-ajeno-de) genera cualidades diferenciales en

nuestra contemporaneidad, caracterizada por la movilidad en escala global.

Estableciendo una analogía con la botánica, Bourriaud recontextualiza de manera sugerente el concepto de radicante que alude a plantas que como las hiedras no tienen una raíz única, sino que la despliegan en diferentes direcciones según la superficie donde se encuentran.

"El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se traduce en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo radicante califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones"<sup>18</sup>.

La orquídea, clasificada en el grupo de plantas epífitas<sup>19</sup>, curiosamente flor nacional de Venezuela y que se dice que cultivó con esmero Carlos Hahn, es un ejemplo de un tipo de radicancia que deja al descubierto sus raíces y como ellas en su recorrido se adaptan con versatilidad al sustrato que se les asigna. De forma análoga la vida del migrante es el cúmulo de sucesivos anclajes contingentes, de desprendimientos y apropiaciones que solo en su articulación cobran sentido como totalidad.

A pesar de que hubo algunos que se resistieron a asociar a Reynaldo Hahn con la nacionalidad venezolana<sup>20</sup> y a pesar de que no compuso música con aires nacionales, ni volvió al país donde nació; tampoco fue un completo ajeno a Venezuela. Aparentemente en la casa de sus hermanas probaban comida venezolana, se dice que aun preservaba un español con acento caraqueño e hizo parte de los homenajes a Bolívar a propósito de su centenario. Creo que de manera más sutil y elocuente daba cuenta de un tipo de venezolanidad que aún estamos por comprender. ☉

## Bibliografía

- Milanca Guzmán, Mario. *Reynaldo Hahn caraqueño: contribución a la biografía caraqueña de Reynaldo Hahn Echenagucia*. Caracas. Academia Nacional de la Historia, 1989.
- Bendahan, Daniel. *Reynaldo Hahn: su vida y su obra*. Caracas. Monte Avila Editores, 1979.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora. 2009.
- Etcharry, Stéphan. *Reynaldo Hahn, compositeur au front: pour une poétique de l'apaisement*. Études et documents. Reynaldo-han.net. 2014.
- Blay, Philippe. *L'Île du rêve de Reynaldo Hahn. Contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle*. Tesis doctoral. Universidad François-Rabelais, Tours. Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza, Paris. 1999.

- Bendahan (1979) (p.44)
- Hamburg-Amerikanische Packetfahrt Actien-Gesellschaft (HAPAG) conocida también en inglés como Hamburg America Line
- Milanca (1989) (p.81)
- Milanca (1989) (p.37)
- Bendahan (1979) (p.32)
- Milanca (1989) (p.38)
- Milanca (1989) (p.69)
- Bendahan (1979) (p.28)
- Milanca (1979) (p.27)
- Bourriaud (2009) (p.56)
- Milanca (1989) (p.216)
- Fragmento traducido del diario La Patrie. 24 de marzo de 1898. Consultado en <https://gallica.bnf.fr>
- Blay (1999) (p.65)
- Blay (1999) (p.64)
- Blay (1999) (p.475)
- Etcharry (2014) (p.2)
- Bourriaud (2009) (p.61)
- Bourriaud (2009) (p.57)
- Planta que vive sobre otra planta (Del griego: epi, sobre, y pyton, planta)
- Milanca (1989) (p.43)



ANIVERSARIO &gt;&gt; 150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE REYNALDO HAHN

# Reynaldo Hahn: universo musical

“Entender los distintos roles que desempeña Hahn en su tiempo pasa por ubicarlo en el París de la *belle époque*, en el que el progreso ha dejado una marcada huella con sus exposiciones universales, su red de tranvía, el metro, el aumento de la población, la multiplicación de las opciones comerciales y el auge de una variedad de espacios y oferta recreativa, desde el cine hasta la ópera cómica y los musicales, en paralelo con el sinfonismo y el mundo de la ópera”

JOSÉ ÁNGEL VIÑA BOLÍVAR

Un rasgo, casi un sino que define el universo de Reynaldo Hahn (1874-1947), es la diversidad; su mundo es un cruce de convergencias que dan cuenta de su devenir plural, de su capacidad para apropiarse de todo aquello que le sirviera para la vida, en especial para abreviar su ser musical. Desde su origen, en él convergen nacionalidades y culturas que terminan por permear de modos indecibles su vida: nace en Venezuela —madre venezolana, de origen vasco, nacida en las Antillas y padre alemán de ascendencia judía— pero vive en Francia desde los tres años. Lo mismo ocurre con su hacer profesional: aunque Hahn es ampliamente conocido como compositor de exquisitas obras para el canto, su catálogo es extenso y bastante heterogéneo, hasta incluir música de cámara y repertorio de gran formato como poemas sinfónicos, conciertos para violín y para piano e incluso ballets y óperas que gozaron de prestigio, aunque rara vez se representen en la actualidad. La inquietud y búsqueda constante que refleja su obra como creador, tiene un perfecto correlato en otros roles ejercidos por Hahn alrededor de la música, por los cuales haremos un breve recorrido.

## Director empresarial

Entender los distintos roles que desempeña Hahn en su tiempo pasa por ubicarlo en el París de la *belle époque*, en el que el progreso ha dejado una marcada huella con sus exposiciones universales, su red de tranvía, el metro, el aumento de la población, la multiplicación de las opciones comerciales y el auge de una variedad de espacios y oferta recreativa, desde el cine hasta la ópera cómica y los musicales, en paralelo con el sinfonismo y el mundo de la ópera.

En París, Hahn coincide con una pléyade de artistas con quienes colaboró e hizo amistad, incluidos poetas, escritores, compositores, coreógrafos, actores, bailarines y músicos de la época como Paul Verlaine, Pierre Loti, Stéphane Mallarmé, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Vaslav Nijinsky, Igor Stravinsky, Sergio de Diaghilev, Gabriel D'Annunzio y Jean Cocteau entre otros; es un centro de producción artística en el que hay una intensa sinergia detrás del mecenazgo de las grandes fortunas, pero sobre todo de nuevos públicos masivos a quienes seducir, fruto de la proliferación de salones, teatros y compañías dedicadas a la puesta en escena y circulación de espectáculos de todo tipo. En ese sentido, como Offenbach, su predecesor en la escena parisina, Hahn termina por ser empresario teatral, director musical y de escena, en ocasiones, todo estrechamente conectado con este circuito de relaciones e influencias.

Para un cantante, pianista y creador tan versátil como Hahn, el paso a la dirección musical es perfectamente comprensible, predecible casi, porque siendo como es un perfeccionista en la ejecución y la composición, aprovecha las ventajas que le ofrece estar al frente de los ensambles instrumentales para trabajar y alcanzar

el sonido de conjunto que requiere cada compromiso y que puede controlar desde el podio, posicionando sus visiones estilísticas y demandas expresivas en general. Esto es especialmente de esperar cuando dirige su propia obra, tal como ocurrió con su *Concierto para violín y orquesta*, dedicada al violinista francés Jules Boucherit (1877-1962), estrenado por el también violinista francés Gabriel Bouillon (1898-1984) en París con la Orquesta de los Conciertos Colonne el 26 de febrero de 1928, dirigido por Hahn. De alguna manera, el desafío empresarial que asumirá posteriormente, va en esa misma dirección, permitirle tener un control de todos los procesos relacionados con la producción, puesta en uso y recepción de la música.

El Festival Mozart de Salzburgo, claro predecesor del afamado Festival de Salzburgo que se celebra desde 1920 hasta la actualidad, tuvo ocho ediciones entre 1877 y 1910. Esta iniciativa empresarial y musical fue impulsada, y protagonizada en buena medida, por la soprano alemana Lilli Lehmann (1848-1929), amiga, aliada artística y empresarial de Hahn, conocida por ser una de las principales intérpretes de la ópera mozartiana y difusora de primera línea de la música de Wagner. Entre todas, destacó especialmente la edición número siete de este festival, celebrado entre el 14 y el 20 de agosto de 1906, teniendo como epicentro la producción de *Don Giovanni* de Mozart, en el que Lehmann cantó el papel de Donna Anna: entonces, contrató a los mejores cantantes de su época y contó con la dirección musical de Reynaldo Hahn al frente de la Vienna State Opera (Hofoper, Wiener Staatsoper). Debido al amplio cartel de conciertos que se presentó por la celebración de los 150 años del natalicio de Wolfgang Amadeus Mozart, y por la confluencia de celebridades de la talla de Gustav Mahler, Richard Strauss, Camille Saint-Saëns y Josef Hummel, entre otros; el Festival Mozart de 1906, es considerado por algunos como el evento musical más importante de principios del siglo XX en Salzburgo: con motivo de este festival, se desarrolló una “industria” que comercializaba el nombre “Mozart” en accesorios y toda clase de souvenirs.

Como es sabido, Hahn dirigió en la Sala de Ópera Garnier del Casino de Montecarlo, llamada así en honor a su creador Charles Garnier, también arquitecto de la Ópera de París, institución que terminará dirigiendo más adelante Hahn. En esta sala, hizo alianza empresarial con su director Raoul Gunsbourg, lo que permitió el montaje allí de las óperas de Hahn *Nausicaa* el 13 de abril de 1919 y posteriormente *Ciboulette* en 1923. Por aquellos años, la Ópera de Montecarlo se convirtió en referente de primer orden de la actividad operística de toda Europa, debido a la cantidad de obras y artistas excepcionales, en sus constantes temporadas.

Una asociación similar permite a Hahn hacer vida musical en el Casino Municipal de Cannes, en asociación con el empresario, tenor y director de teatro francés, Eugène Cornuché, quien en 1919 se había puesto al fren-

te de la Société Fermière du Casino Municipal de Cannes, presentando como principal cartel la participación de André Messager y Reynaldo Hahn como directores de la temporada de conciertos. A partir de enero de 1920 Reynaldo Hahn, asistido por Néstor Leblanc y Georges George, comenzó la temporada de invierno como director musical y bajo la dirección artística de Léo Devaux para la temporada de verano.

Reynaldo Hahn, además de ser director musical de la Ópera de Casino de Cannes de 1919 a 1931, también fue un influyente crítico musical en la ciudad durante muchos años; entre septiembre de 1941 y abril de 1942, regresa como director musical del Casino. En esta ocasión, la crítica valoró muy positivamente su labor como programador al decir: “La brillante temporada de un esteta como Reynaldo Hahn” quizás no correspondía del todo a los gustos de un público que soñaba con obras más populares. Pero no se puede negar que precisamente, con el desarrollo de esta programación elegida, este “teatro jugó un papel más importante para su reputación, que se afirmó, en la mente de los conocedores, fuera de los caminos trillados”.

Su contribución en Cannes incluyó liderar la gestión y dirección artística de la Ópera, así como influir en la escena musical local a través de sus críticas y opiniones. Gracias a este y otros muchos méritos, actualmente, hay en esta ciudad una plaza llamada Reynaldo Hahn.

## Crítico y escritor

Pudiera pensarse que Hahn va abarcando estos distintos roles, en apariencia disímiles, de manera progresiva, pero la verdad es que los transita en simultáneo, incluida la escritura. A partir de 1933 Hahn comienza a escribir como crítico musical del diario *Le Figaro*, actividad que había iniciado en 1897 en *Le Gaulois* y en diversas publicaciones como *Fémina*, *La Flèche*, *Excelsior* y *La Presse*. No obstante, no está dedicado exclusivamente a esa labor: en 1935 dirigió representaciones de *La flauta mágica*, en 1936 y 1937 *El rapto del serrallo*, y en junio de 1939 y 1940 se pone al frente de *Las bodas de Fígaro*. A decir del estudioso de su obra Philippe Blay: “es ante todo un crítico que quiere ser libre, incluso si eso significa establecerse permanentemente contracorriente”. Hahn es además conferencista desde 1913 en la Universidad de Annales. Compendios de estos escritos los publicó bajo los títulos *Du chant* en 1920, correspondiente a las conferencias *L'oreille au guet* y *Thèmes variés*, que recogen sus críticas en dos momentos, 1934 y 1936, respectivamente.

Como conferencista, como crítico y como escritor, Hahn mira y valora el quehacer musical de su propia época con lupas del pasado, sin presiones de fama, fiel a sus ideales estéticos, a sus expectativas estilísticas y técnicas. Esta afirmación vale, no solo para los libros antes mencionados, sino para otros escritos de Hahn, como *La grande Sarah* publicado en 1930, en el que rememora los momentos vividos al lado de su amiga íntima, la actriz



REYNALDO HAHN / ARCHIVO

“

**En París, Hahn coincide con una pléyade de artistas con quienes colaboró e hizo amistad, incluidos poetas, escritores, compositores, coreógrafos, actores, bailarines y músicos de la época”**

Sarah Bernhardt; y como en *Notes, journal d'un musicien*, de 1933, en el que deja ver su vasta cultura y sus gustos artísticos eclécticos.

Reynaldo Hahn el creador, el director, el crítico, el escritor y el empresario, ha sido tenido principalmente como mozartiano, lo que se deduce, por ejemplo, de su insistencia en temas afines al compositor austríaco, presentes en su libro *Thèmes variés*. No obstante, desde su accionar, pero también desde su escritura, este polifacético venezolano, nacionalizado francés, deja ver que tiene una muy amplia visión del mapa musical contemporáneo, valorando todos los movimientos, tendencias, sobresaltos y resistencias de su tiempo. Blay lo interpela en relación con su valoración de Wagner y concluye: “...Hahn se sitúa en la encrucijada de las múltiples interacciones que genera la música de Richard Wagner en la sociedad parisina de finales del siglo XIX. Alumno de Massenet y admirador de Saint-Saëns, dos modelos del francés artístico (...). Compitiendo con Proust en la relación entre música y misticismo, Hahn quiere emanciparse frente al ‘genio colosal de Wagner’ y al mismo tiempo titula sus columnas en *Le Figaro*: *La pizarra de Beckmesser*. Porque este músico, cercano a intérpretes históricos como la so-

prano Lilli Lehmann y el tenor Jean de Reszke, desconfía de los elementos sonoros ‘que actúan sobre el ser físico y esclavizan al oyente’, lo que le lleva a favorecer la creación wagneriana *The Mastersingers*...”

## Editor

Una tarea poco conocida de la vida de Hahn y que revela su vastísima cultura y formación musical, es su contribución a la edición de las obras completas de Jean-Philippe Rameau, proyecto dirigido por Camille Saint-Saëns y que vio luz gracias a la prestigiosa casa editora de música Éditions Durand & Cie. La revisión realizada por Hahn fue específicamente el volumen XV, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, publicado en 1910; y el volumen XVIII, *Nais*, publicado en 1924.

Es importante tener en cuenta que no se trataba solamente de una transcripción, sino de un trabajo de revisión y edición que implicaba una profunda erudición, debido al conocimiento de detalles estilísticos y técnicos implícitos en la restitución de los textos musicales y su adecuada adaptación a la escritura moderna, lo cual ameritaba, además, una perspectiva musicológica e histórica aguda. De hecho, en esta ambición editorial, se destacó como elemento esencial el aprovechamiento máximo de todas las fuentes disponibles en la Biblioteca Nacional y el Conservatorio o la Ópera, y para la empresa Durand y Compañía fue un enorme desafío dada la dimensión y trascendencia de la obra de Rameau.

Próximo al final de su vida, Reynaldo Hahn recibe el honor de ser incorporado como individuo de número de la Academia de Bellas Artes, al tiempo que asume la dirección de la Ópera de París, en 1945, todo lo cual lo reconecta con la Francia de la postguerra, ahora desde una posición en la que se reconoce su trayectoria y aportes a la música gala.

La visión estética de Hahn transveraliza cada uno de los roles que desempeña en el ámbito musical; el suyo, como vimos, no es el caso de un artista ejerciendo varios oficios afines a la música: Hahn hace música a través de diferentes labores, y este hacer diverso es un despliegue de su universo sonoro, una concertación de tareas a través de la cual encauza sus aspiraciones, desde la creación hasta la recepción, abarcando todo el punto y círculo musical. ●



DISCURSO &gt;&gt; INCORPORACIÓN A LA ACADEMIA VENEZOLANA DE LA LENGUA

# Nombrar las ruinas

“Tenemos pendiente la conquista de lo urbano y la discusión de ese poder fuera de sus propias reglas: pensamiento y disidencia deberán sobrevivir al espectáculo de las masas encandiladas entregadas a la demagogia. El venezolano se capacitó como sujeto económico, obrando en el puro circuito producción-consumo, alcanza restitución material, se nutre y avienta los atrasos sanitarios, pero como sujeto político avanza poco y en algunos estilos no avanza”



MIGUEL ÁNGEL CAMPOS / ©FERNANDO BRACHO

MIGUEL ÁNGEL CAMPOS

En estos días, amigos inteligentes me abruman con su disputa jurídica de la palabra *genocidio*. La acepción parece clara y me veo acorralado, no tanto por la Academia como por un afán de abogados y códigos entremetidos en el bolsillo del pantalón. La palabra, apenas un siseo, no admite misturas, y sin embargo respira cómoda en su evocación casi aséptica de la destrucción. Algunos, litigantes y votantes, la destinan a un confinamiento de usos reduccionistas, no admiten ponerla al frente de un informe de infanticidios, hambrunas y desmantelamiento de una economía, por ejemplo. Para un horror similar reservan la frase *crisis humanitaria*, más cosmopolita y plenamente burocrática, resulta intercambiable y nada nombra de manera rotunda, pues de toda crisis se sale, sea asmática, emocional o financiera. En cambio, entre *genocidio* y *genocidas* no hay solución de continuidad, aun cuando se insista en mantener el fraude de crimen sin criminales, herencia recurrente de olvidos y disimulos: la reconciliación donde solo prevalece la infamia. Cuando víctimas y victimarios se ponen de acuerdo para mentir es que algo dimensional ha ocurrido, ya no es posible distinguir entre el bien y el mal. El horizonte ha sido reformado para darle la bienvenida a un nuevo orden: el de los indiferentes saciados.

Cómo podría entenderse la reticencia de litigantes y votantes a aceptar la palabra *genocidio* para designar cuanto ha ocurrido en Venezuela en los recientes años. Quizás sea temor a encontrarse con la magnitud de la devastación, o no sobrevivir al colapso psíquico que supone entenderse con la desaparición de todos los referentes de sociedad, país, tradición. O pudiera ser la mala conciencia obrando como instrumento de validación de las fuerzas organizadoras de un prospecto perturbado, o peor aún, como ya no puede ser expulsada, la mala conciencia, digo, es integrada a la conciliación. Ape-

lación a lo inercial en medio del desvanecimiento de las formas morales y políticas en un país donde cesó la sociedad del conocimiento y la vida institucional, la memoria de la adscripción y la alteridad. O para ponerlo en el orden asignado por Vallenilla Lanz: lo cultural, institucional y constitucional. Hacer el diagnóstico excede la sola descripción, el inventario dolido nada dice sin ánimo de denuncia y escándalo. De ser así entonces solo habría que dejar la tarea a la burocracia bien intencionada: ella podrá liberarnos con sus organigramas y faenas, prioridades, costos y presupuestos cuando el mal haya desaparecido, “muerto de la quieta fatiga de estar inmóvil pisando un pueblo sumiso” –crispante definición de lo inercial de Sarmiento.

Pero no estamos hablando de la restauración de un organismo maltratado, tampoco de un *déficit* como cuando caen los precios del petróleo, algunos hablan de un mal rato y el país volverá por sus fueros, dicen, como si se tratara de las amarguras de un negocio fracasado. Los instruidos en macroeconomía estarán pensando en la inversión extranjera y la disposición de los capitanes de empresa, para restaurar la felicidad. La destrucción de una economía la atribuyen a fallas de administración o cálculo, el peculado es apenas un hábito; y así las veleidades de la venezolanidad resultan solo extravíos de feria. El país saldrá de abajo porque la economía es una ciencia objetiva, así ellos tienen un plan y saben cuáles son las manipulaciones necesarias para volver a la normalidad. Por qué venir entonces con palabras ruidosas como *genocidio*, ciencia de cementerios; resulta un alarmismo y confunde el diseño del prospecto, aquí no ha habido matanzas ni destierros. Pero si lo que aman es el falso pudor, entonces les vendría bien una escueta distinción entre *genocidio* intencional y el otro que sugiere, burlón, el escritor Norberto Olivar: “*genocidio culposo*”. Los abogados penalistas que votan oírán, supongo, seducidos o sedientos, la propuesta. Después de todo el nominalismo representa bien a una sociedad inercial, empeñada en bautizar a fin de sentirse parte de un catálogo. La sumaria clasificación de profesionales y comerciantes nos sienta bien: educación como adiestramiento y economía como diferencia entre costo y realización. Entre los primeros usted no encontrará uno solo dispuesto a retribuir con una hora de trabajo la formación universitaria gratuita, los segundos, históricamente laceraron la capacidad de ahorro del comprador con sus precios, pues este solo debía gastar, era consumidor, nunca ciudadano.

La simplificación del poder en un imaginario donde faltó siempre irreverencia y hubo exceso de subordinación, produjo ya una fractura donde lo público se sobredimensionaba. Incapaz de confrontar el uso

discrecional de ese poder, el venezolano ladino optó por la simulación, insistió en levantarse temprano los domingos, ir a votar y regresar a seguir viendo televisión –después ni siquiera hubo televisión. La sumisión ya no era siquiera a los jefes gamonales, sino a sus propias carencias, creía poder llegar lejos con el prestigio de unos protocolos: fetichismo de lo legal, democracia vaciada de contenidos fecundos y tensiones morales. Alienado en la insuficiencia de la sola adquisición jurídica, en el fondo y como un programa siniestro pugnaba una definición de bienestar: modelaje de consumo y escasa civilidad, prescindencia del Estado de derecho y ausencia de adscripción. La clase media representó triunfante aquella definición: ascenso social y consumo ostentoso, sin noción de origen, sin “sentido del paisaje”, según la intuición de Briceño Iragorry –aquel esquema de felicidad estaba tocado de ruina. Aquella democracia experimental se enajenó en las transacciones electorales, como en el pasado pretendió dejar la conducción de la herencia en manos de los hombres providenciales, sustituyó el caudillismo por el *liderismo* –la frase es de Augusto Mijares– en una elaboración banal de las relaciones de representación. Pero quizás esa democracia se perdió antes, en la indiferencia de las masas que reciben un orden público casi como donación, tras el fin del gomecismo y en el amparo del petróleo. Se impuso el reclame de unos demandantes, sobre sus hombros descansa la legitimidad de lo recién santificado: apropiación igualitaria y consumo, reivindicacionismo. Un espacio sin control fue creciendo en las sombras, invisible pero no vacío, la sociedad dejó de autoobservarse, se entregó a la verificación de una fisiología funcional, y ya no hubo ontologías. Y si la vida política se hace depender solo de la economía y la relación clientelar con los grupos sociales, entonces esa democracia está preparada para la tiranía –y aquí sí vendría bien una distinción conceptual entre dictadura y tiranía, pues calificar la primera es exonerar al electorado en los días que corren, esta supone la toma del poder por vía no consensual.

Si quienes insisten en la pureza ético-republicana trataran de comprender cómo se ejecutó el *genocidio*, tal vez podrían reconocer un rastro: el sendero tortuoso de una comunidad, las vacilaciones de un país sin rumbo, la frivolidad como estilo público, las traiciones y defecciones de los grupos organizados, desde el empresariado hasta los intelectuales. Las instituciones no han desaparecido, peor aún, han sido puestas al servicio del crimen, en consecuencia tenemos una sociedad criminógena. Lo constitucional a su vez ordena y administra unos acuerdos cuyo sustrato es ajeno a toda virtud, el sistema de justicia desapareció, rige un formulismo fantasmal, inaprensible

pero invocado por la población, como en un raptó de afecto por lo anómalo. Y sin embargo, es en neologismos compulsivos, palabras chistosas, donde se descargan las tensiones, en ellas los hacen descansar la necesidad de un solaz apaciguador, y así creen poner distancia entre lo sórdido signado y la buena conciencia. *Micomandante* y *maburro*, por ejemplo, representan la máxima disidencia de una psiquis atascada en su imposibilidad de distinguir entre la tragedia y la comedia, entre el humor y el terror. Hará casi cuarenta años el poeta Rafael Cadenas irrumpió con un ensayo de prescripción, *En torno al lenguaje* (1984), era su preocupación por la desestructuración del español hablado en Venezuela, entiendo que quería enmendar a unos hablantes indiferentes. A fin de cuentas, la lengua es cabal representación de cultura y maneras, el descuido y la chapuza hacían estragos entre los ciudadanos. Algo andaba mal en el reino de la comunicación, de fondo escuela e ilustración aparecían señalados. Devastación o decadencia, las razones de la lengua estropeada de la muchedumbre debían estar en desvíos menos formales y más beligerantes. Por fortuna, Cadenas va más allá del qué dirán, ata la chapuza a la descomposición del tejido social y los vicios civiles: “Debemos guardarnos, al señalar la importancia que tiene la lengua, de erigir en panacea su buen funcionamiento”.

Vicios de construcción o las “palabras encharcadas” de Uslar Pietri, a la minoridad mental debía agregarse la moral. No era un mal ligero, y sí avanzado, acaso la lengua no es la más alta representación de la alteridad y la política de reconocimiento. Los lingüistas *avant garde* insisten en que los hablantes siempre tienen la razón, y en este caso el pueblo es el mejor instructor de esa razón. Pero nadie pareció reparar en que no se trataba ya de una lengua maltratada, esta encarnaba en actores y gestos más conspicuos, debían resultar más escandalosos, y no obstante estaban en la última escala del aleccionamiento, el Estado docente. Su lenguaje podía ser correcto pero seguía siendo alarmante, ahora expresaba francos despropósitos, y sin embargo nadie escribió un informe clínico que pudiera llamarse así como “En torno a la infamia”. Aquí una brevísima muestra: “Tú a mí no me jodes”, en una escala de guapetonería, la salida procaz del presidente correspondería al país dislocado; “Los banqueros me engañaron”, sería la expresión de un Estado aéreo, la república de nadie; “Marisabel, prepárate, en la noche te doy lo tuyo”, aquí, entre risitas sancionales, la muchedumbre ya había conciliado con el proyecto impúdico del chavismo, consagrando en lo femenino envilecido todas las profanaciones. Ante este muestrario, ya no los abogados eleccionistas, pero sí el club de los historiadores entusiastas de nuestro ADN republicano

–son sus palabras– irán a hurgar en el rancio criollismo, o quizás en el español histórico de Venezuela, para darle categoría de identidad étnica a lo que en el futuro supongo llamarán “aforismos”. Las tareas del intelectual en tiempos del primado de la economía y la ciencia suelen resentirse en una carencia de juicio y adjetivación, el criterio no es punto de vista, pero el prestigio de una objetividad de cartel deprime el juicio de valor. En Venezuela ha faltado desde el poder, denuestos sin discusión de su naturaleza nos dejan solo frasecitas del gusto de los compadres, de la muchedumbre reilona. Tenemos pendiente la conquista de lo urbano y la discusión de ese poder fuera de sus propias reglas: pensamiento y disidencia deberán sobrevivir al espectáculo de las masas encandiladas entregadas a la demagogia. El venezolano se capacitó como sujeto económico, obrando en el puro circuito producción-consumo, alcanza restitución material, se nutre y avienta los atrasos sanitarios, pero como sujeto político avanza poco y en algunos estilos no avanza. Los consumidores son agentes de promoción igualitaria en la era de la tecnocracia. Nada exigentes frente a la democracia populista, esta parecía agotarse en lo electoral, pero todavía en Venezuela persiste el chantaje de escarnecer el voto nulo o el abstencionismo. Todavía se oye por ahí, como valoración siniestra, el recordatorio de haber llegado Chávez a la presidencia en elecciones limpias y las más populosas, entonces lo único sucio o turbio sería la expectación de los sufrágantes, vistas las consecuencias de esa pulcritud, y ya que el pueblo no se equivoca. Tras la demanda solvente, consumo y urbanización, la educación no hace en Venezuela mejores ciudadanos sino competidores más sagaces, hará las delicias del empresariado y el sector terciario. El país y sus masas ancladas en las ingrimas expectativas de reinvindicación económica, en términos asistencialistas, además. El ascenso social de la clase media, ya se sabe, a nadie se lo deben, tampoco los licenciados sus títulos, y nada revierten al tejido institucional.

El Estado tutor y las clases sociales irresponsables, constantes de la sociedad venezolana: quién reclama la herencia societaria, esta languidece en el gregarismo y los instintos primarios. El confort petrolero amplió la tolerancia de las carencias espirituales, exageró las pocas virtudes, y en ese acto se hacían caricatura, fueron emplazadas en un horizonte chovinista (somos generosos, simpáticos, nos arrulla “la viva diana” de la xenofilia, tolerantes, detestamos el racismo).

Era transarse con lo poco, sacrificando exigencias, era elegir entre el mal y el mal menor. La comunidad de intercambio que se construyó con el petróleo no produjo instituciones que fueran sustrato y garantía de sustentación del bienestar. La democracia de partidos se alimentó de expectativas de reconocimiento burocrático y descuidó insumos de la función y uso de una cultura del contrato. El ser social del petróleo sustituye el fatalismo por una saludable angustia, crepitante, en ella tienen cabida el esplendor de un mundo material, nuevos paradigmas de bienestar y felicidad, la autonomía del individuo, también la amargura ante la salvación que no termina de llegar. Las bondades salvíficas impregnaron la geografía: sanitarismo, urbanización, cosmopolitismo, vitalización demográfica, masificación de la educación, legislación ordenadora, profesionalización, modificación del estatuto de la mujer, emergencia de los proyectos regionales. Los campos petroleros difunden un modelo y una emoción.

(Continúa en la página 10)



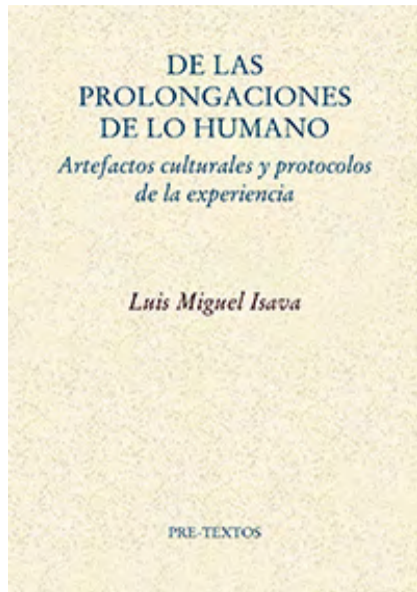
RESEÑA &gt;&gt; TEORÍA Y ESTUDIOS CULTURALES

# Sobre *De las prolongaciones de lo humano*, de Luis Miguel Isava

“La postura de Isava plantea que aquello que se concibe de una determinada manera en la sociedad es el resultado de una serie de componentes histórico-culturales que han construido un marco desde el cual entenderlo, vale decir, que no comprendemos las cosas porque tienen una, digámoslo así, ‘esencia’ capaz de aprehenderse de manera natural sino que más bien es el resultado de una ‘determinación cultural de lo perceptible’ que hace posible tal comprensión”

OMAR OSORIO-AMORETTI

Tras más de diez años de investigación, Luis Miguel Isava ha publicado *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*, título que aborda en dos grandes secciones (la primera de corte teórico y la segunda con un carácter más analítico, práctico) el siguiente problema epistemológico: ¿por qué percibimos las cosas de una determinada manera y no de otra? ¿Se trata de un acto de reconocimiento inmediato del fenómeno por parte



del sujeto o, por el contrario, estamos ante un descubrimiento obtenido por mediación de otros factores no siempre reconocibles? Como puede verse, aunque la naturaleza del planteamiento es filosófica, el alcance de tales reflexiones irá a escenarios más concretos de las expresiones verbales, auditivas y visuales de la cultura. En esta reseña breve me interesa enfocar mi explicación en aquellas páginas destinadas por el autor a desarrollar los argumentos teóricos que le permiten responder tales interrogantes, pues asumo que de su conocimiento se derivarán ideas de interés y utilidad práctica para los lectores en sus respectivas áreas de conocimiento.

La postura de Isava plantea que aquello que se concibe de una determinada manera en la sociedad es el resultado de una serie de componentes histórico-culturales que han construido un marco desde el cual entenderlo, vale decir, que no comprendemos las cosas porque tienen una, digámoslo así, “esencia” capaz de aprehenderse de manera natural sino que más bien es el resultado de una “determinación cultural de lo perceptible” que hace posible tal comprensión (19). En aras de comprender cómo opera este proceso, en el primer capítulo titulado “Qué son y qué hacen los artefactos culturales. Exploración terminológica” recurre a definir un producto que vemos superficialmente y sobre el cual se ponen en movimiento los valores que lo legitiman o no colectivamente: me refiero al término “artefacto cul-

tural” que, por una parte, se asume como la construcción hecha por el hombre por medio de la técnica (33) y, por otra parte, como aquello que está imbricado en una vasta red de relaciones simbólicas que se conectan y dan sentido a las actividades humanas, por lo que puede manifestarse en cosas tan cotidianas como un cuadro artístico pero también en otras más sofisticadas como la moda, los mitos, las formas de habitar el mundo y hasta nociones abstractas como “nación”.

Lo interesante de esta perspectiva es que la materialidad del artefacto no tiene una finalidad cerrada sino que está condicionada por la cultura que la modifica y configura, pues se halla a caballo entre el concepto de “cosa” –que es algo natural y desprovisto de un sentido– y el de “utensilio” –que agota su existencia en una finalidad práctica. La cultura, entonces, le brindaría ese “espesor significativo” (es decir, ese excedente semántico que trasciende la materialidad del objeto pero al mismo tiempo lo abarca) capaz de transformarlo frente a los ojos de la comunidad, con lo cual el proceso por el que se percibe de determinada forma no es desde la “materia hacia el ponerse en obra [o sea, hasta convertirse epistemológicamente en lo que es para la sociedad que lo recibe] sino, al contrario, *del ponerse en obra hacia la materia*”, es decir, que estamos ante una virtualidad que “atravesada y transfigurada con su operación la materialidad misma del artefacto” (37). Una vez puestos en escena, los artefactos culturales ponen en funcionamiento las redes de sentido que conforman dicha cultura, lo que termina por ser un acontecimiento relevante a nivel crítico, pues no solo manifiestan las consecuencias de ese tejido sino que al mismo tiempo lo revelan, lo que permite percibir su entramado y con ello conocer tanto cómo funciona como cómo transformar los componentes que lo sistematizan. Pero para que esto se complete de manera satisfactoria es necesario entender la manera en la cual las personas se aproximan a estos productos, lo que lo llevará a desarrollar otros conceptos complementarios.

Esto se lleva a cabo en el capítulo 2 titulado “De las prolongaciones de lo humano. Teoría de los protocolos

de la experiencia” en donde, tras un repaso sobre las ideas tradicionalmente elaboradas sobre los conceptos de “experiencia” brinda una propuesta mucho más dinámica, pues ya no se trata de un registro pasivo de los acontecimientos donde, como explicaba Immanuel Kant, existían condiciones *a priori* que eran previas a la experiencia (60), sino más bien de “un proceso que se cumple cuando un individuo activa las prácticas perceptivas e interpretativas de un colectivo para captar y entender un mundo” (68). La experiencia, entonces, no se vive sino que se hace, y “hacer experiencia” con los objetos no implica captarlos sin ambigüedades, como naturalizados de antemano, sino de, mediante una serie de prácticas de interpretación y percepción colectivamente construidas, rearticular los componentes que nos permitan comprenderlos a cabalidad. En consecuencia, la naturaleza de la experiencia misma nunca es inmediata: todo estará mediado por mecanismos de control y clasificación a los cuales acudimos consciente o inconscientemente.

Esto lleva a Isava a elaborar el último concepto importante que explicaré en esta reseña: el de “protocolo” (que será el eslabón que comunica la idea de “experiencia” con la de “artefacto cultural”) y que es definida como “el conjunto de condiciones de posibilidad que permiten delimitar, identificar y autenticar un estado de cosas como *una* experiencia particular, repetible, inteligible, transmisible” (74). Esto genera en el plano social una especie de pacto de visibilidad que construye poco a poco y de manera imperceptible lo que él llama el “archivo de lo sabido”, un término que no deja de tener cierta conexión con el de “horizonte de expectativas” de Hans Robert Jauss (otro de los pensadores que han bebido de la fuente gadameriana) y que alude al depósito de información o referentes de orden auditivo, sensorial, visual o lingüístico que acompañan al acto mismo de experimentar los artefactos culturales.

Como puede colegirse hasta ahora, muchos de estos conceptos de alguna u otra manera tienen conexión o son deudores de la tradición hermenéutica contemporánea (Isava menciona a Hans Georg Gadamer, pero ciertamente también hay resonancias con

los postulados de Hans Robert Jauss o Roman Ingarden); sin embargo, me parece que la relevancia de este andamiaje teórico suscitadamente explicado hasta ahora radica en que, a diferencia de los exponentes anteriores, trasciende las posturas hasta cierto punto pasivas del acto receptivo (que además estaban recluidas a la literatura) al expandirla hacia nuevos escenarios del vivir humano y asumir que la interacción entre los receptores y los productos culturales es mucho más activa y dinámica, tanto, que tales condicionamientos pueden cambiar gracias a su posicionamiento histórico. Esto se percibe cuando el autor señala que tales protocolos tienen tres estadios, a saber: el naturalizado (en el cual dichos códigos no se entienden como tales sino como maneras naturales de percepción), el crítico (en el que estos son cuestionados tras la existencia de una serie de artefactos cuya atipicidad los vuelve inefectivos, y por ende ilegibles) y el productivo (en el que se han elaborado de manera creativa nuevos protocolos que permiten su comprensión, no pocas veces relegando los antiguos a una condición periférica) lo que permite entender la cultura no solo como algo que responde a ciertos valores y modalidades operativas de la sociedad sino también como una reacción que permite modificarlos o en su defecto ensanchar el espectro de procesos culturales (22). A la demostración de esto le dedicará gran parte del libro en la segunda parte, cuando analice las alternatizaciones de los protocolos lingüísticos al estudiar poemas de Rainer María Rilke y César Vallejo, los visuales con las obras de Paul Cézanne y Marcel Duchamp, los auditivos con las nuevas teorías musicales que surgieron en los siglos XIX y XX y finalmente los audiovisuales con la irrupción del cine en el XX.

En definitiva, *De las prolongaciones de lo humano* de Luis Miguel Isava constituye una lectura necesaria en el campo de los estudios culturales, en especial aquellos debates académicos relacionados con la estética de la recepción, la hermenéutica contemporánea y la historia de la literatura, pues enfatiza los procesos sociales de construcción categoriales con los cuales se construye el sistema cultural contemporáneo. ☉

## Nombrar las ruinas

(Viene de la página 9)

También tuvimos la adquisición de una modernización sin modernidad: ahí debía empozarse el recelo de los temerosos, la comodidad de los ventajistas, el escepticismo de los bodegueros, la mandonería de la dirigencia, la escuela sin prospecto, el alma estragada de los que no arriesgan sino para ganar... Hoy, vemos cumplido el caos como rito devastador, el acto extremo de sometimiento y extinción, en él se confunden víctimas y victimarios, ya no es posible separar la inocencia de un escenario de degradación. Todas las expoliaciones se han ejecutado, la vida pública, geografía y naturaleza parecen aplastadas en una misma acción de destierro, el orden humano apenas se distingue como demografía. Miles de venezolanos buscan comida en la basura, unos ocho millones convertidos en parias, errantes; el gentilicio es un llanto, acaso es posible adjetivar sin temblor el estado de las instituciones.

La palabra restauración se me antoja insuficiente o equívoca, pues, aunque lo destruido puede rehacerse, aquello desecho desde la decadencia y el crimen no admite recomposición, en todo caso precisa de un conjuro, un conjuro purificador de las calles lavadas con la sangre del martirio. He oído, insistentes, a quienes hablan de penalización, imbuidos de modales ciudadanos braman desde el protocolo vacío de un acuerdo destituido, gesticulan sin ahorrarse cierto histrionismo, y así traen al lodazal su exigencia de justicia, no de venganza, dicen. Cómo es posible, me pregunto, invocar esa justicia en medio de una montaña de cadáveres y un río de sangre, la destrucción de un *hábitat* humano y la regresión bárbara de una pequeña civilización. Si la justicia adquiere su identidad en el ordenamiento legal, al transmutar la violencia en fuerza y coerción, entonces sin aquel ordenamiento ella no es posible, y solo pervive algo que le es consustancial: la dignidad como recorda-

torio del agravio. Como se ve, es un círculo vicioso imposible de superar sin un acto principista, raigal.

Se impone en cualquier caso fumigar para aventar los olores nauseabundos, así nos los recuerda *Las Euménides* de Esquilo. He allí el paradigma de ejercicio de la justicia reparadora del equilibrio: la violencia justa. Los dioses, prudentes, excusan a Orestes del asesinato de su madre a fin de iniciar un tiempo de franqueza: autorizada la sangre purificadora el foro ciudadano resplandece. La justicia no será más el gesto de una civilidad presumida, será el bien surgiendo de entre las ruinas de la simulación. La palabra venganza entra entonces en una categoría desatadora y abarcante: signar el drama con una identidad circular. Y así volvemos, como al comienzo de estas líneas, a un sencillo asunto de resementización. ☉

\*Miguel Ángel Campos fue incorporado a la Academia Venezolana de la Lengua el 23 de agosto de 2023.



OCASO / HÉCTOR POLEO