

y el tabú se encuentran componentes valiosos de las futuras organizaciones y estados religiosos, también es muy plausible descubrir la genética de los estilos y formas artísticos en estos estados incipientes. Ello conduce a no dudar que las groseras danzas primitivas se guardaban celosamente—a la manera de las potencialidades del germen al desarrollar—la posibilidad de una jiga o de un minué, y a la inversa, se esconden en los últimos—astutamente ocultas—las tendencias de las primeras danzas. No otra evolución ha seguido la música exequial primitiva. Su explicación psicoanalítica aquí no es posible. Baste saber que es un producto sublimado de ciertas tendencias reprimidas. El canon catedralicio del medioevo ya ha transgredido las huellas que pudieran imprimir sus remotos orígenes, dejando únicamente formas inaprehensibles.

No es posible hacer un detenido estudio de los artistas eslavos. Esto nos llevaría muy lejos y desbordaría los límites que nos hemos impuesto. Suficiente es citar brevemente algunos, y a sus más destacados caracteres. No olvidemos que estamos frente a una transvaloración totalmente distinta de la místico-gótica, y que el eslavismo salió del pueblo mismo (el caso de Rusia es un ejemplo evidente) mientras que el goticismo sólo pudo medrar al amparo de las iglesias. Es hartamente inteligible la dirección de ambas tendencias: una hacia la vida humana, hacia los simples afectos; la otra hacia la vida ultraterrena, hacia la deshumanización de los afectos. La una en todo sentido prosigue una ruta opuesta a su causalidad; cada instante de su propia estructura es anhelo de libertad. La otra es el renunciamiento total y rezuma irrealidad y misticismo. Trance del teorismo hacia el exoterismo, pero en manera alguna la una torna en evolución hacia la otra.

Con Chopin alcanza el nuevo estilo una desenvoltura que ya no debía adquirir después tan fácilmente. La mayoría de sus obras (valeses, mazurcas, polonesas) están impregnadas de un sabor popular infinito. En todas ellas encontraréis una idea que pugna por la liberación. Se diría que en cada momento se rompe el equilibrio y que en vano se trata siempre de recuperar. Cada obra de Chopin es un total desequilibrio; no podía ser en otra forma.

Hay más aún. El sabor regional y la intención patriótica son realidades que bien se acusan y que con rara energía anhelan una consecución determinada (la gran Polonesa Militar, etc.), aunque en otras haga más bien transparentar melancolía donde se encarna una leve idea consoladora (substitutriz de la tendencia libertadora). Permítasenos un somero análisis de uno de los tantos ejemplos: en el vals brillante op. 34 No. 2 al aire lento y melancólico de la primera parte responde un movimiento de protesta entrañando no sólo en la modificación de la melodía sino también—para utilizar la forma—la introducción de los tresillos; la idea liberadora se presenta en seguida en el aire de dobles cuerdas y al terminar con el sostenuto no vuelve a aparecer en el resto de la obra; pero en cambio el tiempo melancólico (depresión egoárquica), vuelve a repetirse dos veces y se termina con él. Tampoco es necesario que las ideas divergentes se vayan presentando en orden sucesivo, muy al contrario, se les puede encontrar simultáneas en muchas de las obras, sólo que su análisis resultaría imposible hecho literalmente. No es, pues, dudoso que—aparte de los diversos factores individuales que condicionan la creación—ésta responda íntimamente a una necesidad más amplia que la individual. Sólo así se explica que determinada obra triunfe en un lugar del tiempo y del espacio tan bien loca-