



primer episodio. Empezamos a sentir cómo el personaje va adquiriendo profundidad, lo que nos incita a seguir leyendo.

Dimitri, el mayor de los hermanos Karamazov, acepta el castigo por el asesinato de su padre, aunque es inocente. Su hermano Iván es incapaz de conciliar la existencia de un Dios de amor con la injusticia y el dolor. A Iván le resulta especialmente problemático el sufrimiento de los niños: "Si cada uno de nosotros ha de sufrir para alcanzar la armonía eterna, ¿qué tienen que ver los niños? ¿Por qué han de verse abocados ellos a abonar la armonía futura de nadie?"

Iván prosigue su razonamiento y acusa a la religión organizada —e implícitamente a todos los sistemas totalitarios— narrando una leyenda en la que Cristo vuelve a la Tierra y se ve acusado de herejía por el cardenal y gran inquisidor de Sevilla. ¿Su crimen? Predicar la libertad... eso que los cristianos llaman *Evangelio*. Pero el inquisidor subvierte el Evangelio insinuando que la libertad sin restricciones sólo conduce a la anarquía. Acusa a Cristo de predicar una idea radical de la libertad que los humanos no están preparados para entender o llevar a la práctica. Esa libertad —argumenta el inquisidor— requiere gran dominio de uno mismo: un acatamiento voluntario de las reglas. Pero ¿qué reglas son esas y quién las dicta? Cuando no puede llegarse a un acuerdo, debe surgir un tirano capaz de crearlas y hacerlas cumplir. La religión —insinúa Iván— es ese tirano.

De este modo, Dostoievski introduce en la novela un conflicto profundo. El propósito de escribir consiste entonces en resolverlo de modo que el lector se convenza de que las preguntas clave de nuestra existencia tienen respuesta realmente.

La fuga también tiene que ver con la resolución de conflictos. Las técnicas que usa Bach —armonía y contrapunto— se parecen al modo en que resolvemos nuestras propias preguntas vitales. Y escuchar una fuga se convierte en una analogía de la vida.

Nuestro presentimiento de un conflicto en esta fuga se materializa en su segundo episodio, en el que el mundo del sujeto literalmente se pone patas arriba. El gemelo reaparece, esta vez por movimiento contrario. Las desviaciones rítmicas aumentan la posibilidad de un desarrollo más prolongado.

El sujeto se desarrolla como un ser inacabado y contradictorio antes de la exposición coherente del tercer episodio. Al igual que en la novela, en la que Dostoievski obliga a Iván a reconocer las contradicciones de sus impulsos secretos, Bach yuxtapone exposiciones incompletas del sujeto por movimiento contrario. En Bach, tales oposiciones representan el conflicto —y aparente contradicción— de la cruz: "Si alguno quiere venir en pos de mí [Jesús], que se niegue a sí mismo, cargue con su cruz de cada día y me siga. Porque quien quisiere salvar su vida, la perderá; pero quien perdiere su vida por mi causa, la salvará." (Lc 9:23-24).

Aliosha Karamazov, el benjamín de los tres hermanos, es novicio de la orden religiosa del cura Zósima. Años después de la muerte del presbítero, Aliosha relata la vida y enseñanzas de su mentor. Aunque el relato de Zósima no va dirigido a Iván, da respuesta punto por punto —al menos, para el lector— a la distorsión del Evangelio por parte del inquisidor.

Zósima entiende verdaderamente lo que es la libertad: consiste en verse libres de la tiranía del orgullo y la ambición. Libres del egoísmo y el pecado. Es libertad para amar lo puro y dar gracias por el don de la vida, la Sagrada

Escritura y los placeres de la naturaleza. Es una libertad de gracia y compasión que el común de los rusos, *en particular los niños*, son capaces de entender. Es la libertad de volver la espalda a lo que hace daño a uno mismo y a los demás, y en vez de eso, escoger lo que nace de la redención y lo benéfico.

Esta fuga muestra la libertad de la que habla el cura Zósima. Bach no ha compuesto un contrapunto cualquiera, sino uno original, armonioso, bien proporcionado, apropiado, esencial y que resiste la prueba del tiempo. Su libertad emana del conocimiento; evita lo que *no* es original, lo que *no* es armonioso, lo que *no* está bien proporcionado, lo que *no* es apropiado o esencial y lo que *no* resistiría la prueba del tiempo. Es libre de rechazar todas esas cosas gracias a la experiencia; está bien preparado, es diestro y disciplinado (sobre todo, esto último). Bach comprende que, aunque la libertad pueda permitir las, la anarquía y la experimentación pueril no compensan.

Así, el episodio final de la fuga de Bach es un tortuoso viaje de transformación y crecimiento del personaje que resuelve el conflicto de los episodios previos. Por primera vez aparece el sujeto en *stretto* con su inversión melódica (c. 64). Al igual que en la novela, donde los hermanos Karamazov se ven transformados por las tormentosas circunstancias, la fuga de Bach se transforma mediante la aumentación rítmica de su sujeto en cada una de las tres voces: bajo (c. 62), alto (c. 67) y soprano (c. 77).

Hacia la conclusión de la fuga y la novela nos hallamos en disposición de escuchar la última palabra de cada personaje, siendo profundamente conscientes de que no es como al principio nos la imaginamos.

Ahora estarás preguntándote cuál era el propósito de la analogía. Te lo diré diciéndote primero cuál no era: No era mi intención insinuar que esta fuga es una alegoría de *Los hermanos Karamazov*. ¿Cómo podría si la novela de Dostoievski no existía cuando esta fuga fue escrita?

Mi intención ha sido más bien confirmar el principio de que una fuga, al igual que una novela, requiere tiempo para desarrollarse. Debes darles tiempo... Mucho. Dostoievski no se lee en un día, como tampoco se asimila una fuga bachiana a base de hipervínculos y sonidos digitales. Estos constituyen una ayuda, sin duda, pero la consciencia plena y legítima llega después de escucharla muchas veces... de cabo a rabo.

Hay que dar tiempo a la fuga para que cree su propio mundo, prepare la escena, introduzca su sujeto de manera sencilla y hermosa, lo reitere lo suficiente como para que pueda recordarse y efectúe sus variadas transformaciones. Aunque escucharas esta fuga a diario durante el próximo mes, tan sólo empezarías a captar la exquisita belleza de su ingenioso contrapunto y la lógica de su arquitectura tonal.

Mi segundo propósito ha sido evidenciar cómo el compositor, al igual que el escritor, introduce lagunas que deliberadamente quedan sin resolver. El creador puede dejar caer soluciones o insinuar intersecciones, pero también puede sencillamente dejar que las resolvamos por nosotros mismos, como a menudo hace Dostoievski. El fin de todo ello es suscitar un mayor desarrollo para que podamos componer una resolución satisfactoria en nuestras propias mentes.

La transformación radical del segundo episodio de esta fuga se habría perdido sin su exposición y su primer episodio: No habríamos podido percibir como contrario su movimiento si no hubiera habido un patrón que alterar. Así, habiendo introducido siete inversiones consecutivas del sujeto, posiblemente la

fuga no puede concluir después de su segundo episodio. El conflictivo tercer episodio sólo retrasa la resolución de los elementos antitéticos que se sintetizan finalmente en las meditativas aumentaciones y *stretti* del cuarto.

Mi tercer deseo era reiterar el principio de que la música *polifónica* —de la que la fuga es la más elevada expresión— logra su efecto por medio de voces independientes. El hecho de que Mijail Bajtin califique a Dostoievski de padre de la novela *polifónica* resulta, por tanto, revelador tanto en lo que respecta al arte del escritor como al proceso de la fuga. Ahora se tilda a la ficción anterior a Dostoievski de *monofónica*: las voces de los personajes estaban subsumidas en la del autor. Pero en Dostoievski dichas voces adquieren independencia; empiezan a interactuar en un mismo plano entre ellas mismas y con el autor, convirtiéndose la trama en soporte de sus opiniones y diálogos autónomos.

Finalmente, he querido poner de manifiesto cómo la fuga y la novela contienen narraciones en niveles superpuestos. La *Leyenda del gran inquisidor* de Iván es una subtrama. La retrospectiva que hace Aliosha de la *Vida del hieromonje y presbítero Zósima* es particularmente compleja. A semejanza de esas matriuskas rusas que encajan unas dentro de otras, la novela contiene historias dentro de historias dentro de historias. El equivalente en la fuga de esas narraciones superpuestas es la arquitectura tonal. Esta fuga está en mi bemol menor, pero tiene insertas células en si bemol menor, Sol bemol mayor, la bemol menor y Do bemol mayor. Esos episodios están conectados por la lógica de la tonalidad. Si deseas profundizar más en este aspecto, estudia la fuga en La bemol mayor del Libro I.

Aunque cultura y tiempo separan a Bach de Dostoievski, su arte aborda los mismos arduos problemas. Ambos sufrieron la pérdida de hijos pequeños. Alexei, el hijo de tres años de Dostoievski, fue inmortalizado en el angélico Aliosha Karamazov. Y si bien Bach nunca escribió acerca de sus muchas pérdidas, su música lo expresa todo.

El modo en que se pintaban las palabras en el Barroco constituye un subtexto técnico, apenas audible para el oído moderno. Para quienes están familiarizados con sus convenciones, esta es una fuga religiosa en la tradición de Buxtehude o Johann Kuhnau, el predecesor de Bach en la cantoría de Santo Tomás de Leipzig. Desde su primer lamento, pasando por las terribles terceras disminuidas del c. 56 y el c. 72 —que en la [Misa en si menor](#) acompañan la palabra *crucifixus*—, a la reiteración del lamento en los cc. 73-74, nos invade la impresión de que Bach está expresando algo que pocos escritores, aun de la talla de Dostoievski, podrían decir con palabras.

En ambos artistas, el tema es la gracia en el sufrimiento y ante la muerte. En Bach, la gracia deriva de la promesa de la recompensa eterna... una corona. Con su adhesión a la fe luterana, Bach infunde en su música contrastes (conflicto) para que puedan alcanzar *armonía* con la preeminencia de Cristo y su cruz. La armonía deriva del conflicto, al igual que la corona deriva de la cruz.

En el caso de Dostoievski, el asunto de la gracia es más complejo: La promesa de una recompensa eterna no es suficiente para Iván, quien, respondiendo a su propia pregunta sobre el sufrimiento de los niños, exclama: "Renuncio por completo a toda la suprema armonía. No vale ni una sola lágrima de un niño atormentado. Han puesto un precio demasiado elevado a la armonía; no podemos permitirnos pagar tanto por ella. Por tanto, me apresuro a devolver mi entrada."

De la disonancia engendrada por la polifonía de Dostoievski surge una armonía coherente con los enojosos problemas de la injusticia y el dolor. En contraste con el cinismo con que su hermano Iván afronta el tema de la recompensa eterna, el inocente Dimitri exclama desde su celda: "Es imposible para el culpable estar sin Dios. ¡Desde las profundidades de la tierra, nosotros, los clandestinos, empezaremos a cantar un himno trágico a Dios, en quien reside la alegría! ¡Gloria a Dios y su alegría! Yo lo amo." En otras palabras, la recompensa podrá ser eterna, pero también se encuentra aquí y ahora.

La sinergia de las voces independientes dirige la imaginación en sentido figurado hacia realidades que trascienden el contexto inmediato. El simbolista francés Paul Valéry describe esto como un "concepto formal o imagen poética de gran fuerza que reaparece constantemente en la obra del poeta cuando su mente da vueltas a una determinada actitud predominante." Thomas Carlyle lo describe como "ocultación y también revelación (...). Del Silencio y el Discurso actuando a la vez se deriva un doble significado, una cierta encarnación y revelación de lo Infinito; lo Infinito está hecho para fundirse con lo Finito, para permanecer visible, y por así decirlo, alcanzable allí."

Esta fuga muestra, quizá más que ninguna otra, un constructo poético siempre recurrente en la música de J. S. Bach: Se trata del concepto de los opuestos complementarios, que aportan variación —al tiempo que unidad— a la obra de arte. En sus cánones, Bach demuestra que tales oposiciones son símbolos de un misterio espiritual: lo que los luteranos de su tiempo denominaban *paradoxa*.

Si se considera la fuga en esos términos, ésta ilustra el modo en que el león puede yacer junto al cordero y vivir con él en armonía, no ya en el Paraíso, sino aquí en la Tierra.