SCRIABIN,

POR EL MISTERIO HACIA EL ÉXTASIS

FRANCISCO MOLINA MORENO

MITÁFORAS 15

MADRID, AGOSTO DE 2021

SCRIABIN,
POR EL MISTERIO HACIA EL ÉXTASIS
es un homenaje al gran compositor ruso Alexander Scriabin. En este libro, junto a la traducción del *Poema del éxtasis* y de la primera versión del libreto del *Acto preparatorio*, se reúnen estudios sobre algunos aspectos del pensamiento de Scriabin, su personal mitología, sus afinidades con las mitologías y filosofías de Grecia e India antiguas, su influencia sobre Borís Pasternak y su recepción en la literatura española.

Francisco Molina Moreno es doctor en filología clásica y licenciado en filología eslava por la Universidad Complutense de Madrid, investigador y traductor. Además de sus trabajos sobre Scriabin, ha realizado estudios comparativos sobre personajes relacionados con la música en las mitologías clásica y eslava (Orfeo, Sadkó, las sirenas, las *rusalki,* el ave Sirin, etc.), sobre los portadores míticos de la música de las esferas y sobre la geografía mítica.

Queda permitida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, siempre que sea sin ánimo de lucro, y con la cita explícita y completa de estos créditos: Molina Moreno, Francisco, 2021, *Scriabin, por el misterio hacia el éxtasis*. Madrid: Mitáforas. 2021

© Francisco Molina Moreno, 2021

© Mitáforas Editorial

Primera edición: Madrid, agosto de 2021

ISBN: 978-84-09-27069-9

Índice

Dedicatoria

(13)

Presentación

(14)

Aleksandr Nikoláevič Skrjabin:

Esbozo biográfico

(22)

Platón, Skrjabin ¿y Pasternak?

(26)

I. Introducción

(26)

II. Skrjabin y la música cósmica

(28)

II.1. El *Acto preparatorio*

(28)

II.2. *Los sonidos de la cosmogonía*

(29)

II.3. *La música cósmica y su poder de seducción*

(32)

II.4. *El origen de la Humanidad*

(41)

II.5. *La disonancia cósmica y su resolución*

(50)

III. Hacia el pasado: Skrjabin, entre las filosofías de Occidente y de la India

(69)

IV. Hacia el futuro:

Skrjabin, Pasternak y la música del universo

(79)

V. Conclusión

(83)

VI. Apéndice: algunos textos relevantes

(86)

VI.1. Aristóxeno, *Fragmentos de París*

(86)

VI.2. Aristóteles, *Sobre el cielo*

(86)

VI.3. Platón, *República*

(88)

VI.4. Plutarco, *Diálogos de sobremesa*

(88)

VI.5. Jámblico, *Sobre la vida de Pitágoras*

(88)

VI.6. Platón, *Timeo*

(90)

VI.7. Platón, *Crátilo*

(90)

Obras citadas

(91)

Juan Eduardo Cirlot, admirador de Skrjabin

(111)

I. Introducción

(111)

II. Presentación de los testimonios

(113)

III. Conclusión

(126)

Obras citadas

(126)

Dos poetas-músicos españoles rinden homenaje

a un músico-poeta ruso

(130)

I. Introducción

(130)

II. Gerardo Diego: “Es a ti, solo a ti…”

(131)

III. Juan Eduardo Cirlot: “La sonrosada noche…”

(135)

IV. Conclusión

(143)

Obras citadas

(145)

Para el éxtasis y el misterio:

dos poemas (no musicales) de Skrjabin

(149)

I. Introducción

(149)

II. *Poema del éxtasis*

(151)

III. *Acto preparatorio*

(173)

Obras citadas

(245)

¿Solamente una fantasía?

La música mágica de Skrjabin, el Orfeo ruso

(248)

I. Introducción

(248)

II. El sonido en la cosmogonía y en la cosmología de Skrjabin

(254)

III. La escatología del *Acto preparatorio*

(263)

IV. Skrjabin, el profeta del *Acto preparatorio,* Orfeo…

¿y alguien más?

(283)

V. ¿Mito o fantasía?

(289)

VI. Conclusión

(293)

Obras citadas

(295)

¿Más hindú que los hindúes? Skrjabin,

las cosmogonías órficas y la mitología védica

(301)

I. Introducción

(301)

II. El inicio de la cosmogonía del *Acto preparatorio*

(304)

III. El trueno y el aliento en la cosmogonía de Skrjabin

y en las cosmogonías de la antigua Grecia

(306)

IV. El inicio de la cosmogonía de Skrjabin

y las cosmogonías védicas

(309)

IV.1. *El aliento divinizado, el trueno de Prāṇá, Prajápati*

(309)

IV.2. *Los siete "ṛ́ṣayas"*

(313)

IV.3. *El nacimiento de Prajápati, creado por los siete "ṛ́ṣayas"*

(321)

IV. 4. *Prajápati, creador*

(327)

V. Conclusión

(339)

Obras citadas

(341)

Dedicatoria

A la memoria preciosa de Aleksandr Skrjabin,
el hombre que tuvo la dicha de ser un genio,
y cuya música,
surgida del corazón de la Rusia eterna
con la belleza y el frenesí de una llamarada,
iluminó la elaboración de estos estudios
que ahora le ofrezco,
con la humilde esperanza de que él
hubiera amado estas fantasías.

PRESENTACIÓN

Yo tenía, quizá, 10 u 11 años la primera vez que vi escrito el apellido "Scriabin". Era un niño impaciente que estaba empezando a estudiar música con una pasión y precipitación tan grandes como lo sería, andando el tiempo, la mala fortuna con la que terminaría de hacerlo. Sabedora de mi interés musical, Manola Alaminos Moreno (una prima de mi madre) me había regalado un ejemplar del libro de Manuel Valls Gorina, *Aproximación a la música.* Seguramente era un libro que, a pesar de su título, todavía le venía un poco grande a aquel niño inquieto, curioso y "enreda" (así me definía mi abuelo) que pasaba muchísimo tiempo leyendo, pero que era perfectamente incapaz de empezar un libro por la primera página y terminarlo por la última. Al final de aquel libro, venía una sucinta cronología de la historia de la música occidental, donde leí: "1908: Scriabin, *Poema del éxtasis*". Yo entonces apenas soportaba cualquier música posterior a Beethoven, y lo poco que había oído de Stravinski o Bartók me había hecho llegar a la apresurada conclusión de que la música del siglo XX no me gustaba en absoluto, por lo que una obra de 1908 era sospechosa… Y, sin embargo, la sonoridad del apellido "Scriabin" y de aquel título (*Poema del éxtasis*) me impresionaron.

No escuché nada de Skrjabin (adoptaré, en adelante, la transcripción científica de este apellido) hasta los 14 años, ya inmerso en una adolescencia apasionada y tortuosa, si es que hay alguna que no lo sea, llena de ambiciones e insatisfacciones igualmente desmesuradas. Mis ídolos, por entonces, eran Chopin, Liszt y Wagner, y estaba descubriendo a Debussy. Tan turbulento y anárquico como siempre, mi sentido del ritmo y del *tempo* eran prácticamente inexistentes, por lo que, cuando intentaba tocar el piano, aceleraba o retardaba

según me lo pedía… no sé quién, y era la desesperación de mis profesores (que eran, a su vez, la desesperación mía), entre los que recuerdo a uno que decía: "–¿Y esos "rubatos"? ¡Esto no es Skrjabin, esto es Mozart!", con lo que consiguió que mi interés por Skrjabin no tuviera vuelta atrás, incluso antes de haber escuchado una sola nota del autor del *Poema del éxtasis.* Así que dirigí una consulta sobre este al grandísimo José Luis Téllez, que atendía un "consultorio" sobre temas de música, dentro del estupendo "Nuestro programa", que presentaban en Radio Clásica, los sábados por la mañana, Araceli González Campa y Fernando Argenta (que en paz descanse). La respuesta de José Luis Téllez vino ilustrada con la audición de algunos *Estudios,* op. 8, y de la *Novena sonata* de Skrjabin. Mis expectativas se vieron confirmadas y desbordadas (para bien) por aquella música, tan joven, apasionada y seductora que algunas veces me hacía perder pie ante una belleza tan incontestable.

El siguiente hito tuvo lugar en el otoño de 1996, cuando a aquella tempestuosa época de adolescente rebelde e insatisfecho había sucedido otra de… digamos que joven igualmente rebelde e insatisfecho. Yo era, por entonces, un licenciado en filología clásica que estaba realizando su tesis sobre la música de Orfeo según las fuentes de su mito. Me hallaba en París, investigando con frenesí en las bibliotecas de aquella ciudad, y una tarde, al salir de la biblioteca de la Sorbonne, la lluvia me sorprendió sin paraguas, y me refugié en la librería de las "Presses Universitaires de France", donde encontré la traducción francesa de los cuadernos de apuntes de Skrjabin, realizada por una de las hijas del genio, la musicóloga Marina Scriabine. Evidentemente, aquel libro no se quedó allí. Por las noches, cuando volvía de cenar, lo iba leyendo con el mismo fervor que me inspiraba casi todo lo que conocía de Skrjabin. ¡Si yo entonces hubiera sabido

que la hija de Skrjabin, la traductora de aquel volumen, aún vivía…, justamente en París!

Y llegamos, así, a 1999. Yo era ya un doctor en filología clásica que estaba estudiando el tercer curso de una segunda licenciatura en filología eslava. En la clase de literatura rusa, teníamos que realizar un trabajo que deberíamos exponer en clase al final de curso. Mi profesora, Svetlana Maljávina, me sugirió hacer "algo sobre Skrjabin y Pasternak". Semejante sugerencia no pudo caer en mejores oídos, y cabe imaginar que me lancé a aquella investigación con el frenesí que me caracteriza en tales circunstancias. Sin embargo, aquello no era más que el comienzo. Yo me propuse estudiar lo que Pasternak hubiera dicho sobre Skrjabin, rastrear la historia de la amistad entre aquellos dos genios, las huellas que hubiera podido dejar Skrjabin en lo que Pasternak hubiera dicho sobre la música… Pero no era factible, para un estudiante de tercer curso de licenciatura, leer, en un cuatrimestre, los cinco tomos (de más de 700 páginas cada uno) de las obras completas de Pasternak, en ruso, aunque ese estudiante lidiase con aquellos volúmenes como yo lo hacía, con un denuedo propio de Don Quijote entre los cueros de vino. Y ¿qué decir de los apuntes, poemas y cartas de Skrjabin? Las ediciones necesarias no se hallaban en la biblioteca de la Universidad Complutense, por lo que, mientras llegaban por préstamo interbibliotecario, yo iba haciendo lo que podía con los textos de Pasternak… y con la traducción francesa de los apuntes y poemas de Skrjabin, que hallara en París en aquella tarde del otoño de 1996. Las ediciones originales de los textos de Skrjabin no llegaron hasta una semana antes de cuando yo tenía que exponer mi trabajo en clase. Yo ya había redactado las partes acerca de Skrjabin sobre la base de la traducción francesa mencionada. Aquella última semana de reelaboración con los

originales en ruso fue del frenesí más grato y trepidante, quizá comparable a los finales de las sonatas núms. 3 y 4 de Skrjabin. Expuse mi trabajo a su debido tiempo y pasé aquella asignatura con matrícula de honor. Tal fue el origen de los estudios que fui realizando posteriormente y que reúno en este libro. Sirva ello de homenaje de un investigador a un genio, o de quien quiso ser un genio a quien lo fue.

Tras un esbozo biográfico de nuestro protagonista, los trabajos reunidos en este libro aparecen según el orden cronológico de su publicación original. El primero de ellos, "Platón, Skrjabin ¿y Pasternak?", constituye la refundición de mis dos primeros artículos y de la primera comunicación que presenté acerca de Skrjabin en un congreso (las referencias precisas a los originales se hallan en las notas). Dichos tres primeros trabajos compartían gran parte de su contenido, por lo que no tenía sentido ocupar aquí espacio con repeticiones inútiles. En ellos, exploraba las conexiones entre doctrinas filosóficas de las antiguas Grecia e India sobre la música, por una parte, y lo que dijo Skrjabin sobre la música en su *Acto preparatorio,* así como los ecos posteriores de esas doctrinas en el tratamiento de la música como tema literario en la obra de Borís Pasternak.

Los dos artículos siguientes exploran aspectos de la recepción de Skrjabin en la literatura española. El primero de ellos, "Juan Eduardo Cirlot, admirador de Skrjabin", reúne dos breves comunicaciones, presentadas en sendos congresos, en las que pasamos revista a poemas y artículos de Juan Eduardo Cirlot, inspirados por o dedicados a la música Skrjabin, con especial atención al interés de ambos artistas por la sinestesia. Del soneto de Juan Eduardo Cirlot y del de Gerardo Diego en homenaje a Skrjabin nos ocupamos en el siguiente trabajo, "Dos poetas-músicos españoles rinden homenaje a un músico-poeta ruso".

A continuación, presentamos nuestra traducción (primera y única en español, que sepamos) de los dos poemas mayores de Skrjabin, el *Poema del éxtasis,* escrito como programa para su poema sinfónico del mismo título, y la primera versión (única completa) del libreto del *Acto preparatorio.*

Los dos últimos artículos están dedicados al estudio de la personal mitología inventada por Skrjabin en su *Acto preparatorio.* El primero de ellos, "¿Solamente una fantasía? La música mágica de Skrjabin, el Orfeo ruso", reúne dos artículos en los que exploramos la auto-mitificación de Skrjabin como músico y su afinidad con el mito de Orfeo. Por último, en "¿Más hindú que los hindúes? Skrjabin, las cosmogonías órficas y la mitología védica", estudiamos las semejanzas entre la cosmogonía imaginada por Skrjabin en su *Acto preparatorio,* y cosmogonías de las antiguas Grecia e India.

Con respecto a las publicaciones originales, he introducido algunas modificaciones necesarias. P. e., he actualizado las referencias a los fragmentos y testimonios órficos, que, en algunas versiones originales, citaba según la edición de Otto Kern (*Orphicorum Fragmenta,* Berlin, Weidmann, ^{1}1922, ^{2}1963), y que ahora cito según la de Alberto Bernabé (*Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta. Pars II: Orphicorum et Orphicis Similium Testimonia et Fragmenta,* Leipzig-München: K. G. Saur, 2004-7), que aún no estaba publicada en los años en los que escribí dichos trabajos. Asimismo, en las versiones españolas, que aquí presento, de artículos publicados originalmente en inglés e italiano, sustituyo las citas de la traducción inglesa del *Acto preparatorio* (realizada por Simon Morrison) y de la italiana (por Luigi Verdi), por referencias a mi traducción al español, publicada en la revista *Scherzo* en febrero de 2015, e incluida también este volumen. He incluido también, en las notas a pie de página o en apéndices,

los textos originales en griego antiguo y en sánscrito, mencionados, traducidos y comentados en el cuerpo principal del libro.

Asimismo, he regularizado la transcripción de las palabras y nombres propios en ruso, según el sistema científico propuesto por mi colega y amigo Salustio Alvarado Socastro[1]. Solamente he conservado, en la portada y al principio de esta introducción, la grafía “Scriabin”, habitual en español, para evitar reacciones de extrañeza o aversión en lectores no especializados.

Por último, debo manifestar aquí mi agradecimiento a Svetlana Maljávina, maestra y amiga, por aquella sugerencia que fue el punto de partida de estos trabajos, y a mi colega y también amigo José Manuel Pedrosa, que fue quien tuvo la idea de reunirlos en este libro. Doy también las gracias a Paloma Ortiz

---

[1] 2003, 63 y 27-9 (la referencia completa se halla en la lista de obras citadas en el primer estudio recogido en este libro). Por nuestra parte, indicamos el acento gráfico según la norma española. Para facilitar la lectura a nuestros lectores no eslavistas, indicamos a continuación las correspondencias entre los caracteres cirílicos, la transliteración al alfabeto latino propuesta por Alvarado Socastro y la transcripción fonética según el alfabeto fonético internacional:

a = a = /a/; б = b = /b/; в = v = /v/; г = g = /g/ (también ante «e, i»); д = d = /d/; e, ѣ = e = /ʲe/; ё = ë = /ʲo/ (siempre acentuado); ж = ž = /ʐ/; з = z = /z/; и, i = i = /i/; й = j = /j/; к = k = /k/; л = l = /l/; м = m = /m/; н = n = /n/; o = o = /o/ (/ə/ en posición átona); п = p = /p/; р = r = /r/; с = s = /s/; т = t = /t/; у = u = /u/; ф = f = /f/; х = ch = /x/; ц = c = /ts/; ч = č = /tɕ/; ш = š = /ʂ/; щ = šč = /ɕː/; ъ = '' = /-/; ы = y = /ɨ/; ь = ' (o bien tilde sobre la consonante precedente) = /ʲ/; э = ė = /ɛ/; ю = ju = /ʲu/; я = ja = /ʲa/.

de Urbina, por sus valiosas sugerencias, y a Óscar Abenójar, por su ayuda en la edición. Y, para terminar, añadiré que, voluntad expresa del autor de estos estudios, se prohíbe terminantemente su uso como lectura obligatoria o tema de examen en instituciones académicas. Que quienes los lean, lo hagan por la misma razón por la que su autor los escribió: por amor al arte.

ALEKSANDR NIKOLÁEVIČ SKRJABIN:

ESBOZO BIOGRÁFICO

El autor del que vamos a ocuparnos nació en Moscú, según el calendario juliano entonces vigente en Rusia, el 25 de diciembre de 1871 (correspondiente al 6 de enero de 1872, en el calendario gregoriano). Descendía de una familia aristocrática, en la que su padre, en lugar de seguir la carrera militar habitual entre sus antepasados, había seguido la diplomática, pasó la mayor parte de su vida fuera de Rusia y tuvo muy poca relación con su hijo. La madre del compositor era pianista, falleció cuando nuestro protagonista tenía apenas un año de edad, y el pequeño Skrjabin fue criado y educado por su tía Ljúbov, su abuela y su tía abuela. Sus dotes musicales se manifestaron ya en su infancia, y su tía fue su primera profesora de piano, seguida por Geórgij Kónjus y Nikoláj Zverev, en cuya clase Skrjabin fue compañero de Sergéj Rakhmáninov.

En 1882, Skrjabin ingresó en la escuela de cadetes de Moscú, donde permaneció hasta 1885 y fue un excelente alumno, aunque no siguió la carrera militar. Mientras tanto, continuaba sus estudios musicales con Sergéj Tanéev, director del Conservatorio de Moscú. Ingresó en dicha institución en 1888, y fue alumno de Tanéev (contrapunto), Arénskij (composición) y Safónov (piano). Las primeras composiciones musicales de Skrjabin remontan a esta época y muestran claras influencias de Chopin, Liszt y Schumann. En 1891, por un exceso de estudio cuando preparaba su examen final de piano, Skrjabin sufrió una grave lesión en la mano derecha, que puso en peligro su carrera como pianista; fue entonces cuando compuso el *Preludio y nocturno para la mano izquierda,* op. 9. Sin embargo, consiguió recuperar el uso de la mano derecha y, en 1892, superó su examen final de piano

con la segunda medalla de oro (Rakhmáninov ganó la primera) y emprendió una brillante carrera como pianista. Sería justamente el piano el instrumento al que dedicaría la mayor parte de su obra.

En 1897, Skrjabin contrajo matrimonio con Vera Ivánovna Isaakóvič, una joven pianista que lo admiraba, y estrenó su bellísimo *Concierto para piano y orquesta*. En 1898, invitado por su maestro Safónov, asumió un puesto de profesor de piano en el Conservatorio de Moscú. De los últimos años del siglo XIX data un pequeño poema sinfónico titulado *Rêverie* y la primera de sus tres magníficas sinfonías (con un coro final titulado *Himno al arte,* sobre texto del mismo compositor). En estas obras, se percibe la influencia de Liszt y de Wagner, especialmente en la orquestación y en la armonía.

A partir de 1902, Skrjabin comenzó a interesarse por la filosofía, especialmente por el idealismo alemán, por Schopenhauer y por Nietzsche, bajo cuya influencia planeó una ópera que no llegó a escribir. 1903 fue un año crítico en la vida y obra de nuestro protagonista: inició una relación con otra joven admiradora, Tat'jana Schloezer, que sería su compañera el resto de su vida; abandonó a su familia y su cargo de profesor de piano en el Conservatorio de Moscú (decía que estaba cansado de escuchar música compuesta por otros, que le impedía concentrarse en la que escuchaba en su interior), y, por último, partió de Rusia para pasar los seis años siguientes entre Italia, Suiza y Bélgica.

Mientras todo esto ocurría, Skrjabin estaba componiendo febrilmente obras que muestran una rápida evolución hacia un sorprendente y singular estilo altamente innovador en la forma y en la armonía, como puede verse a partir de su *Sonata para piano núm. 4*. Sin embargo, rasgos que anuncian ese nuevo estilo pueden detectarse en las obras de su adolescencia, y, por otra parte, creemos que la esencia del

arte de nuestro protagonista puede ser considerada romántica incluso en los audaces desarrollos vanguardistas de sus últimos años, y que toda su obra se inscribe en una estética de la sobreexcitación sensual y emotiva.

En 1905, Skrjabin descubrió la teosofía de Elena Petrovna Blavátskaja (más conocida en Europa occidental como Mme. Blavatsky), que rápidamente se convertiría en su autora de cabecera. Las inquietudes filosóficas del compositor se plasmaron en cuadernos de apuntes y en un poema en verso libre, titulado *Poema del éxtasis,* que serviría de programa al poema sinfónico del mismo título, así como a su *Sonata para piano núm. 5*.

El *Poema del éxtasis* fue estrenado en Nueva York en 1908, y, en ese mismo año, Skrjabin entró en contacto con el director de orquesta Serge Koussevitzky, que adoptó, durante algunos años, el papel de gerente de conciertos y editor de las obras de nuestro protagonista. Fue Koussevitzky quien animó a Skrjabin a volver a Rusia, donde sus nuevas obras fueron acogidas con fervor.

Entre las últimas obras de Skrjabin, destaca el poema sinfónico *Prometeo, poema del fuego,* cuya partitura incluye, en forma de notación musical, indicaciones sobre el color de las luces que deben iluminar la sala al tiempo que avanza la interpretación de la obra, según un diagrama de correspondencias entre sonidos musicales y colores. Este ensayo de arte sinestésico constituyó un primer paso para lo que habría sido una gran obra de arte total, titulada *Misterio,* que habría abarcado la música, la danza, el drama, la poesía, luces coloreadas, perfumes, sabores y caricias.

Pero Skrjabin no llegaría a componer su *Misterio.* Solamente había escrito el libreto y algunos esbozos de la música del *Acto preparatorio* para dicha obra, cuando un furúnculo infectado en su labio superior dio lugar a una

septicemia que acabaría con su vida el 14 de abril (27 de abril, en el calendario gregoriano) de 1915.

PLATÓN, SKRJABIN ¿Y PASTERNAK?[1]

Para Svetlana Maljávina

y María Sánchez Puig,

con afecto y agradecimiento.

A la memoria de Borís Leonídovič Pasternak.

I. INTRODUCCIÓN

En este estudio, analizamos algo de lo que se dice sobre la música en los esbozos literarios de Aleksandr Nikoláevič Skrjabin. Señalaremos, en primer lugar, la influencia que, más o menos directamente, ejercieron Platón y otros autores de la Antigüedad

---

[1] En este primer capítulo, refundimos nuestros tres primeros trabajos publicados sobre Skrjabin (Molina Moreno, 2004, 2005 y 2006). Agradecemos a Fernando Presa, director de *Eslavística Complutense;* a David Minshall, del *Journal of the Scriabin Society of America,* y a A. M. Reboul, Arno Gimber y Ana Isabel Fernández Valbuena (editores del volumen de 2006), sus autorizaciones para refundir dichos trabajos en este libro.

greco-latina sobre tales ideas[2]. El desarrollo poético que Skrjabin imprimió a doctrinas de raigambre platónica lo condujo, en virtud de la coincidencia en las premisas de su pensamiento y de la influencia de Schopenhauer, de Elena Blavátskaja[3] y, a través de ambos, del pensamiento de la India, a conclusiones muy próximas a las de otros autores griegos (como Plutarco, Jámblico o Proclo), que es muy dudoso que Skrjabin pudiera conocer, pero que se habían basado, como él, en Platón. Después, en una especie de epílogo, apuntamos algunos ecos de esas mismas ideas en la obra

---

[2] La información sobre la filosofía y mitología de la música en Grecia y Roma antiguas, que presentamos en este trabajo, se basa en parte de los resultados de dos proyectos de investigación, desarrollados, respectivamente, entre 1999 y 2001 (en la Universidad Complutense de Madrid, financiado con una beca postdoctoral de la Comunidad de Madrid) y entre 2003 y 2005 (en la Universidad de Indiana, Estados Unidos, financiado con beca postdoctoral del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ID-2002-0002). De todos los textos griegos y latinos que citamos como fuentes, solamente hemos reproducido en las notas algunos particularmente relevantes, que acompañamos siempre con nuestras traducciones; los que no hemos reproducido pueden hallarse en Molina Moreno, 2013.

[3] Más conocida en Europa occidental como “Madame Blavatsky”, a partir de la adaptación inglesa de su apellido.

de Borís Leonídovič Pasternak, escritor que admiró profundamente a Skrjabin y fue su discípulo. Es posible que Pasternak debiese a Skrjabin, al menos, una parte de su familiaridad con las doctrinas platónicas.

II. Skrjabin y la música cósmica

II.1. El *Acto preparatorio*

Para estudiar las ideas de Skrjabin acerca de su arte, vamos a guiarnos por el texto de su *Acto preparatorio,* escrito entre 1913 y 1914, como introducción a una gran obra de arte total, largamente proyectada y nunca concluida, que habría llevado el título de *Misterio*[4]. Esta obra habría contado con medios artísticos dirigidos

[4] Skrjabin redactó dos versiones de la primera parte de ese texto (vid., respectivamente, Скрябин, †1919, 202-15 y 235-47); pero no revisó la segunda parte. Aquí nos basaremos en la primera versión de la primera parte, que es más coherente con el contenido de la segunda parte, no revisada. Las modificaciones introducidas por Skrjabin al revisar la primera parte habrían requerido también cambios en la segunda parte, que Skrjabin no tuvo tiempo de rehacer.

a todos los sentidos, e. d., habría unido la música, la poesía, la danza, el drama, perfumes, luces de color, caricias y sabores.

II.2. *Los sonidos de la cosmogonía*

El *Acto preparatorio* describe el origen del universo, la aparición de los principios masculino y femenino (expresados por las imágenes del relámpago y la ola), el nacimiento de las criaturas, la progresiva caída del hombre en el abismo del mal y el nacimiento de un "profeta" cuyo sacrificio trae al género humano una verdad liberadora[5]. Skrjabin, muy modestamente, se identificaba a sí mismo con ese profeta redentor de la Humanidad, el cual conduciría a sus

[5] Cf. Matlaw, 1979, 20: "Corporeizaciones de ideas que siguen el curso de la historia de la humanidad como un proceso de distribución e inmersión del espíritu en la materia, y de retorno a la unidad; un proceso de evolución e involución cósmicas [Matlaw remite a Шлецер, 1919, 114]. El tema del *Acto* es la creación del mundo mediante un acto de amor, y su disolución en un éxtasis amoroso que da paso a un mundo nuevo" (traducido por el autor de este artículo).

oyentes a un éxtasis purificador a través de la obra de arte para cuya introducción esbozó este poema[6].

En las primeras estrofas (Скрябин, †1919, 202), podemos observar que sonido y luz son las primeras manifestaciones que tienen lugar en el Universo:

Въ этомъ взлётѣ, въ этомъ взрывѣ	En este impulso, en este trueno,
Въ этомъ молнійномъ порывѣ	en este fulminante arrebato
Въ огневомъ его дыханьи	en su aliento de fuego,
Вся поэма міросданья.	todo el poema de la creación.
И мигъ любви рождаетъ вѣчность	Y un instante de amor da a luz la [eternidad
И пространства глубину	y las profundidades del espacio.
Мірами дышетъ безконечность	El infinito respira los mundos.

[6] Skrjabin ya sugería su identificación con un personaje similar en su libreto para una ópera que planeó en 1900 y que no llegó a escribir; cf. Скрябин, †1919, 129. Vid. Verdi, 1991, 108-9 (agradecemos al profesor Luigi Verdi que nos enviara los pasajes pertinentes de su obra, ya agotada, por correo electrónico del 31 de octubre de 2005).

Объемлютъ звоны тишину[7]. Los sonidos envuelven el silencio[8].

E. d., “todo el poema de la génesis del mundo” empezó con un rayo y un trueno; lo primero que nace es la eternidad y el espacio; a continuación, “sonidos envuelven el silencio”. Hay que observar que,

[7] En los pasajes que transcribimos, respetamos la ortografía y la puntuación (o la falta de puntuación) de la edición citada en bibliografía. La segunda versión (Скрябин, †1919, 235, vv. 5-12) dice así:

Въ молнійномъ взлётѣ, грозномъ взрывѣ	En el vuelo de este rayo, al estallar este [trueno,
Въ любвійномъ творческомъ порывѣ,	en este creativo, amoroso arrebato,
Въ его божественномъ дыханьѣ,	en su divino aliento, en su respiración
Ликъ сокровенный мірозданья	está el semblante oculto de esta [creación.
Мгновенья пылъ рождаетъ вѣчность,	El ardor de un instante da a luz la [eternidad.
Лучитъ пространства глубину;	e irradia del espacio la gran [profundidad.
Мірами дышетъ безконечность,	Universos respira el infinito,
Объяли звоны тишину.	sonidos envolvieron el silencio.

[8] Las traducciones que ofrecemos de los textos de Skrjabin son nuestras; hasta donde sabemos, son las primeras que se hacen al español directamente a partir de los textos originales.

entre lo que aparece primero en el proceso cosmogónico, está la eternidad y el espacio, y quizá Skrjabin se ha referido así al principio de individuación que, según Schopenhauer, estaba constituido por el espacio y el tiempo. En palabras de Schopenhauer (^{3}1859, II, §23, vol. I, p. 157): "el tiempo y el espacio son aquello en virtud de lo cual lo que en su esencia y según el concepto es uno y lo mismo, aparece como vario, como múltiple, bien en la sucesión, bien en la simultaneidad; son, por consiguiente, el *principium individuationis*"[9]. Y, a continuación, aparece el sonido (esos sonidos que envuelven el silencio), ya anticipado por el trueno inicial.

II.3. *La música cósmica y su poder de seducción*

Puesto que el sonido ha estado presente desde los primeros momentos del Universo, este está constituido por coros armoniosos, como vemos en las siguientes palabras del principio femenino:

Нѣтъ меня, лишь ты бываешь	Yo no soy, solo tú existes,

[9] Traducido por Sánchez Pascual, 1973, 262.

Когда въ лучахъ твоей мечты	cuando, entre los destellos de tu [ensueño,
Какъ образъ новой красоты	como imagen de una nueva belleza,
Я, играя, возникаю	yo, jugando, aparezco,
Тѣмъ на жизни обрекая	prometiendo a la vida
Рои грезъ, сонмы сновъ	miríadas de sueños y nubes de [visiones,
Хоры стройные міровъ[10].	los coros armoniosos de los mundos.

En la antigua Grecia, donde la danza era inseparable de la música tal como nosotros las entendemos[11], el coro no se limitaba a cantar, sino que bailaba también al mismo tiempo, y la imaginación de poetas y filósofos transfirió a los astros ese estado

[10] Скрябин, †1919, 204.

[11] Cf. el teórico musical griego Aristóxeno (s. IV a. C.), *Fragmentos de Paris,* que traducimos a partir del texto publicado por Pighi, 1959, 27 (cf. texto griego en el apéndice, VI.1.):

"Tres son las cosas susceptibles de ordenación rítmica: el lenguaje, la música y el movimiento corporal. De modo que, en el lenguaje, el tiempo se distribuye entre partes que son las letras, las sílabas, las frases, etc.; en la música, el tiempo se distribuye entre sonidos e intervalos, y, en el movimiento, entre los gestos y posturas y cualquier otra parte del movimiento, si la hay, además de esas y de esa índole".

de cosas en el ámbito humano[12]. Skrjabin (†1919, 204) también aludió a la danza de los astros y dijo además que "la danza es la causa primera" (cf. Скрябин, †1919, 233), frase cuyo alcance veremos en su momento.

En consecuencia con la cosmogonía esbozada al principio del poema, en la que la luz y el sonido son las primeras manifestaciones sensibles, Skrjabin comparó el Universo con un templo estrellado y un himno luminoso, en el que el éter resuena con áureos sonidos que atraen a las almas (Скрябин, †1919, 215):

Сей храмъ – какъ свѣтлый гимнъ,	Este templo, como un himno de luz;
сей міръ – какъ звѣздный храмъ	este mundo, como un templo [estrellado.
Эфиръ наполненъ	
золотымъ зазывнымъ звономъ	Resuena el éter con áureos sonidos,
Что души емлетъ къ недоступнымъ	que invitan a las almas a un cielo
[небесамъ	[inaccesible.

[12] Cf., entre otros, Sófocles, *Antígona,* vv. 1146–7, y Filón de Alejandría, *Sobre la migración de Abraham,* 184 (en Wendland, 1897, II, 304), y *Sobre la creación del mundo,* 54 (en Cohn, 1896: I, 17–18) y 70 (Cohn, 1896, I, 23–24). Más en general, puede consultarse el libro de Miller, 1986.

Permítasenos, en este momento, un pequeño *excursus* sobre el trasfondo platónico de ese pasaje. Los antiguos griegos también habían creído que el universo producía una misteriosa música que denominaron "armonía de las esferas". Según la crítica que de esa teoría hizo Aristóteles, en su tratado *Sobre el cielo*[13], los pitagóricos afirmaban que los astros, al girar en el firmamento, producían sonidos (como cualquier cuerpo que se desplaza a gran velocidad), y que, puesto que las velocidades de los astros guardaban entre sí las mismas proporciones que expresan los intervalos musicales, se deducía que también entre los sonidos emitidos por los astros mediaba una armonía musical. Hasta ahí lo que dice Aristóteles; pero, antes de él, la primera alusión a una música celeste, en la antigua Grecia, se encuentra en un mito sobre el más allá, el llamado "mito de Er", relatado por Platón al final de su diálogo *La*

[13] Aristóteles, *Sobre el cielo,* 290 b 12 – 291 a 25 (vid. apéndice, VI.2.). Esos números y letras corresponden al número de página, columna y líneas en las que se halla el pasaje en la edición del texto griego de las obras de Aristóteles, realizada por Bekker, 1831. Desde entonces, dicha forma de citar se ha convertido en habitual, y esos números y letras pueden hallarse en ediciones y traducciones posteriores.

república[14]. En la visión del mundo celeste que ofrece Platón en ese mito, aparece una sirena cantando sobre cada una de las órbitas concéntricas del universo, y esas sirenas son las responsables de la música cósmica[15]. Platón no precisa qué función tiene esa música, en su visión del más allá; pero, siglos después de él, en el II d. C., Plutarco, en sus *Diálogos de sobremesa* y en su tratado *Sobre la procreación del alma en el "Timeo",* explicó la función de las Sirenas en el mito platónico: según Plutarco, el canto de esas Sirenas

---

[14] Platón, *República,* 617 b: "y, sobre sus órbitas, por la parte superior de cada una, se encontraba una sirena que giraba al mismo tiempo y que emitía un sonido, un tono, y de todas ellas, que eran ocho, se componía una única armonía" (cf. texto griego en el apéndice, VI.3.). El número 617 y la letra "b" corresponden al número de página y a la sección, dentro de la página indicada, que contiene el pasaje en la edición del texto griego de las obras de Platón, realizada por Henri Estienne (http://dbpedia.org/page/Stephanus_pagination, 10 de abril de 2013), y publicada en 1578 (http://en.wikipedia.org/wiki/Stephanus_pagination, 11 de abril de 2013). Dicha forma de citar se ha convertido en habitual, y esos números y letras pueden hallarse en ediciones y traducciones posteriores. Las traducciones del griego antiguo se deben, como las del ruso, al autor de este artículo.

[15] También Filón de Alejandría (siglos I a. C. – I d. C.), *Investigaciones sobre el Génesis,* III, 3, comparó la seducción que ejerce la armonía de las esferas con el hechizo del canto de las sirenas.

infundiría a las almas el amor por las cosas divinas, y las guiaría así hacia su destino celeste[16].

Ahora bien, a la vista del mismo texto de Plutarco, parece que quienes tradicionalmente habían estado asociadas a la armonía de las esferas habían sido las Musas, no las Sirenas que Platón hacía

---

[16] Plutarco, *Diálogos de sobremesa,* IX, 14, 6, 2, 745 d 8-e 3: "Lo que es las sirenas de Homero, desde luego, no nos dan miedo según dice el mito al pie de la letra, sino que, en realidad, aquel quiso decir, de forma figurada, que el poder de la música de las mencionadas sirenas no era contrario al ser humano ni mortífero, sino que a las almas que, al parecer, habían partido de aquí e iban errando tras la muerte, les infundía el amor hacia las cosas celestes y divinas y el olvido de las propias de los mortales, y se apoderaban de ellas, las encantaban y hechizaban, y aquellas las seguían por placer y las acompañaban" (cf. texto griego en el apéndice, VI.4.).

Vid. también Plutarco, *Sobre la procreación del alma en el "Timeo",* 1029 c. Esos números y letras corresponden a la página, sección y líneas, en la edición del texto griego de las obras de Plutarco, realizada por Henri Estienne y publicada en París en 1624 (cf. http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/, 11 de abril de 2013). Dicha forma de citar se ha convertido en habitual, y esos números y letras pueden hallarse en ediciones y traducciones posteriores. Cf. nuestros trabajos de 1998 a, 398-440, esp. 424-36, así como de 2000, 2002 y 2013.

aparecer en su mito de Er[17]. Ya un discurso atribuido por Timeo a Pitágoras confiere vagamente a las Musas la función de mantener la armonía universal, aun sin identificarlas con cada esfera planetaria[18]. Platón asignó también a las Musas el origen de la armonía, tanto cósmica como individual, y, en el s. II d. C., Máximo de Tiro dijo que Hesíodo, al evocar las danzas de las Musas en el Helicón, y a Apolo como su corifeo, estaba aludiendo a la armonía de las esferas: el Helicón sería el cielo; las Musas, los astros, y Apolo, el Sol[19]. En esa misma dirección, Proclo, en su *Comentario al Timeo de Platón*, habla de las Musas y de las Sirenas como personificación de las proporciones musicales del alma del mundo[20].

---

[17] Posteriormente se identificó a las Sirenas con las Musas, como personificación de la música celeste, como vemos en Macrobio (ss. IV-V d. C.), *Comentario al Sueño de Escipión,* 2, 3, 1-3).

[18] Jámblico (s. IV d. C.), *Sobre la vida de Pitágoras,* 9, 45; cf. Porfirio (s. III d. C.), *Vida de Pitágoras,* 31, y Diógenes Laercio (s. III d. C.), *Vidas de los filósofos ilustres,* 8, 11.

[19] Platón, *Timeo,* 47d; Máximo de Tiro, *Disertaciones,* 37, 4-5, y cf. Proclo (s. V d. C.), *Comentario a la República de Platón,* en Kroll, 1899-1901, vol. 2, p. 204, líneas 12-4.

[20] En Diehl, 1903-6, vol. 2, p. 210; cf. Arnobio, 3, 37, y Proclo, *Comentario al Timeo de Platón,* en Diehl, 1903-6, vol. 2, p. 234, y vol. 3, p. 214.

Otros pasajes de Plutarco confirman la dimensión cósmica de las Musas[21]; pero Proclo, en su comentario al pasaje correspondiente del mito de Er, en la *República* de Platón, aplica a las Sirenas la consideración de las Musas como alma de las esferas celestes[22].

Hay que fijarse ahora en la dimensión escatológica de esas imágenes míticas. Ya la *Odisea* homérica colocaba a las Sirenas en una pradera (12, 45) y en una isla (12, 201), y ambos entornos formaban parte de la imaginaria topografía del más allá: en cuanto a la pradera, puede cotejarse la misma *Odisea,* 11, 539, y 24, 13; por lo que se refiere a las islas, podemos recordar las de los bienaventurados, evocadas por Hesíodo, Píndaro y Plutarco[23]. Y las Sirenas fueron desplazadas igualmente a los astros, cuando los antiguos griegos empezaron a creer que el más allá se encontraba en el mundo celeste[24]. Así pudo ser como Platón llegó a imaginar

---

[21] Plutarco, *Diálogos de sobremesa,* IX, 14, 3, 745 a–c, y *Sobre la procreación del alma en el "Timeo",* 1029 d.

[22] Proclo, *Comentario a la República de Platón,* en Kroll, 1899-1901, vol. 2, pp. 237-8.

[23] Hesíodo, *Trabajos y días,* vv. 168-73 a; Píndaro, *Segunda Oda Olímpica,* 61-78, y Plutarco, *Sertorio,* 8.

[24] Una inscripción del año 432 a. C. ya decía que las almas van al éter, o región más elevada del cielo (cf. Lewis, Jeffery y Erxleben, 1994, 763). Eurípides

a sus sirenas celestes, que, en el marco de una escatología astral, encarnaron la función catártica de la música celeste, según los testimonios de Plutarco que hemos visto. También las Musas tienen esa función catártica propia de la armonía de las esferas[25]. Y fue el mismo Platón el que, también en el *Timeo* (47b-d[26]), insinuaba que el valor catártico de la música terrena se debía a que era una imitación de la armonía de las esferas, a la que atribuía así esa misma función purificadora del alma, como veremos más adelante, y cabe decir ya que el *Timeo* era uno de los diálogos platónicos más leídos por Skrjabin, en la traducción rusa de Vladímir Solov'ëv (Kelkel, 1974, 72). Entonces, podemos hacer remontar a Platón la creencia en la atracción catártica y salvadora del alma que Filón

---

(*Helena,* v. 141) y Aristófanes (*Paz,* v. 833) atestiguaron la creencia en que las almas se convierten en astros, después de la muerte, y Jámblico, *Sobre la vida de Pitágoras,* 18, 82, transmitió un aforismo pitagórico según el cual las islas de los bienaventurados eran el Sol y la Luna.

[25] Proclo, *Comentario a la República de Platón,* en Kroll, 1899-1901, vol. 2, p. 68. El mismo Proclo dice (*Himno núm. 3,* vv. 6-8) que las Musas enseñan a las almas a marchar, puras, hacia los astros que les corresponden, noción a la que ya aludió Platón, *Timeo,* 42 b (cf. Proclo, *Comentario al Timeo de Platón,* en Diehl, 1903-6, vol. 3, 290, 17–8).

[26] Cf. Plutarco, *Sobre la superstición,* 167 B.

de Alejandría, Plutarco, Jámblico y Proclo atribuyeron a la música del universo, aunque Platón no refiera a la vida ultraterrena esa acción purificadora ejercida por la música de las esferas. Y en la misma línea se halla Skrjabin cuando afirma que los áureos sonidos del éter convocan a las almas a un cielo inaccesible.

II.4. *El origen de la humanidad*

La índole sonora del universo es también objeto de una brillante evocación cuando, en los vv. 496-7 del *Acto preparatorio,* el "profeta" revela a los demás hombres su verdad liberadora, anunciada con estas palabras (Скрябин, †1919, 217):

Смертные, вамъ я повѣдаю тайны	Mortales, yo os anunciaré el misterio
[небесныхъ гармоній	[de las celestes armonías.
Да раздаются гимны и славы	¡Himnos de gloria resuenen
[на солнечной лирѣ!	[sobre la lira del Sol!

De esa lira del Sol tendremos que ocuparnos más adelante; pero antes debemos observar que, tras esas palabras que parecen puestas en boca del profeta, el narrador dice así (Скрябин, †1919, 217, v. 498):

Люди, ища разрѣшенныхъ созвучій	Las gentes, buscando
имъ чуждыхъ касаются струнъ	[consonancias permitidas, tocan cuerdas que les son [extrañas.

A la vista de las anteriores referencias a la índole sonora del universo, esas "consonancias permitidas" que la humanidad va buscando parecen una metáfora de la verdad, y las cuerdas que son extrañas a la humanidad son, a su vez, una metáfora de los tanteos y errores en la búsqueda de esa verdad. Los versos siguientes pueden contener las palabras de esa humanidad inquieta que se pregunta quién o qué la ha arrojado a la existencia (Скрябин, †1919, 217-8):

Что за свѣты дрожатъ	¿Qué temblorosas luces
И, чаруя, слѣпятъ?	encantan y deslumbran?
Что за звуки струятъ	¿Qué sonidos derraman
Насъ безумящій ядъ?	veneno que enloquece?
Что сверканьемъ зарницъ,	¿Qué ha sido lo que en el humo de [nuestras
Что игрой чаровницъ	prisiones nos ha arrojado de bruces,
Въ дымѣ нашихъ темницъ	con la fulguración de sus relámpagos,
Насъ повергнуло ницъ?	con su juego de magas y hechiceras?

Los versos que siguen pueden contener la respuesta del profeta (Скрябин, †1919, 218):

Это лучь, бѣлый лучь	Es el rayo, el blanco rayo
Въ насъ распался, пѣвучъ	que en nosotros se irisó
Своей нѣгою лучь	y cantaba con delicia,
Своей лаской – могучъ.	con poderosa dulzura.
Хрупкій, онъ разсыпался	Frágil, se disipó
Свѣтами и звонами	en luces y sonidos.
Бездны огласилися	Los abismos resonaron
Сладостными стонами	con quejas voluptuosas.

Como vemos, tras una evocación del sonido y del resplandor del cosmos, se pregunta por quién nos ha arrojado a la existencia (“al humo de nuestras prisiones”), y se responde que ha sido aquel rayo con cuyo fulgor comenzó el devenir del Universo, según la primera estrofa del poema. Ese rayo “en nosotros se irisó / y cantaba”, según el último pasaje que hemos traducido: he ahí una forma muy plástica de aludir al paso de lo uno a lo múltiple (“se irisó”, e. d.,

pasó del blanco a los colores del espectro visible[27]). Dicho paso de lo uno a lo múltiple suele constituir el inicio de las cosmogonías míticas de otros pueblos, como vemos, p. e., en los himnos núm. 90 y 129 del libro décimo del *Ṛgveda,* y de esa cuestión también se ocuparon algunos filósofos griegos de la Antigüedad[28]. Si nos acercamos más al entorno cultural de Skrjabin, hallaremos que ese paso de lo uno a lo múltiple estaba también implícito en las palabras

---

[27] Cf. Matlaw, 1979, 9-10: "Los colores, a fin de cuentas, son una disgregación de la luz, y, sin recurrir a la óptica de Newton o a la teoría de Goethe sobre el color, la idea, en su conjunto, puede parecer, en parte, una gran metáfora que, en el pensamiento de Skrjabin, representa la fragmentación (que, a partir de la unidad, da paso a la multiplicidad) y la posibilidad de la reintegración" (traducido por el autor de este trabajo).

[28] Los pitagóricos, entre otros, prestaron su atención a ese problema: p. e., a una doctrina según la cual el uno era el origen de todas las cosas fue atribuida a Filolao (s. V a. C.) por el filósofo neoplatónico Jámblico (s. IV d. C.; cf. Jámblico, *Comentario a la 'Introducción a la aritmética', de Nicómaco,* en Klein-Pistelli, 1894, 77, líneas 9-11, pasaje que corresponde a Filolao, fragmento núm. 8, en la edición de Huffman, 1993, 345). Después, Proclo, en su *Comentario al "Timeo" de Platón,* citó unos versos pitagóricos según los cuales al 1 sucede el 4, y a este el 10, que es la madre de todas las cosas (cf. Diehl, 1903-6, vol. I, p. 316, líneas 16-26). Es interesante observar que la doctrina de la música cósmica, a la que antes nos hemos referido, también era pitagórica.

con las que Schopenhauer hablaba del principio de individuación (cf. Schopenhauer ^{3}1859, II, §23, vol. I, p. 157, y la traducción de Sánchez Pascual, 1973, 262).

Tras los versos de los que hemos hablado en el párrafo anterior y que evocan el blanco rayo que se irisa, los que dicen “frágil, se disipó / en luces y sonidos” nos permiten pensar que la aparición del sonido y de la luz constituyen formas de referirse al proceso de individuación, a aquel “desgarramiento de la naturaleza en individuos”, por decirlo en palabras que habrían empleado Nietzsche y Schopenhauer.

El proceso de diferenciación por el que lo “uno primordial” da paso a la multiplicidad de seres existentes exige que haya espacio y tiempo, como había dicho Schopenhauer, y Skrjabin parecía aludir vagamente al espacio y al tiempo en el comienzo de su *Acto preparatorio* (Скрябин, †1919, 202):

И мигъ любви рождаетъ вѣчность	Y un instante de amor da a luz la [eternidad
И пространства глубину	y las profundidades del espacio.
Мірами дышетъ безконечность	El infinito respira los mundos.

Объемлютъ звоны тишину[29]. Los sonidos envuelven el silencio.

Como vemos, tanto en el contexto de la cosmogonía, como en el del origen de la humanidad, Skrjabin describió fenómenos luminosos y sonoros que pueden interpretarse como metáforas del proceso de individuación. Dicha interpretación puede apoyarse en el hecho de que una de las primeras manifestaciones a las que dan lugar el espacio y el tiempo es el movimiento. Cuando Skrjabin afirmaba, según dijimos anteriormente, que "la danza es la causa primera" (cf. Скрябин, †1919, 233: "танец – первая причина"), se estaba refiriendo precisamente al carácter primordial del movimiento, en lo cual creemos que subyacía un barrunto de la índole vibratoria de la materia, puesto que la vibración es una forma

[29] La versión revisada (Скрябин, †1919, 235, vv. 9-12) dice así:

Мгновенья пылъ рождаетъ вѣчность,	El ardor de un instante da a luz la [eternidad
Лучитъ пространства глубину; 10	e irradia del espacio la gran [profundidad.
Мірами дышетъ безконечность,	Universos respira el infinito,
Объяли звоны тишину.	sonidos envolvieron el silencio.

de movimiento[30]. De forma consecuente con esas ideas, Skrjabin puso al comienzo mismo de su cosmogonía, antes incluso del trueno y el rayo primordiales, un tipo especial de movimiento (un “echar a volar”, literalmente, que hemos traducido como “impulso”, por exigencias métricas):

Въ этомъ взлётѣ, въ этомъ взрывѣ	5	En este impulso, en este trueno,
Въ этомъ молнійномъ порывѣ		en este fulminante arrebato
Въ огневомъ его дыханьи		en su aliento de fuego,
Вся поэма міросданья[31].		todo el poema de la creación.

Nos parece que la oposición entre reposo y movimiento se expresa figuradamente aludiendo a la del silencio frente al sonido, y a la de

---

[30] Cf. también las reflexiones de Skrjabin sobre la vibración como base de todos los fenómenos, en Скрябин, †1919, 181-2.

[31] Скрябин, †1919, 202. La idea de «echar a volar» persiste en la versión revisada (cf. Скрябин, †1919, 235):

Въ молнійномъ взлётѣ, грозномъ взрывѣ	5	En el vuelo de este rayo, al estallar [este trueno
Въ любвійномъ творческомъ порывѣ,		en este creativo, amoroso arrebato,
Въ его божественномъ дыханьѣ,		en su divino aliento, en su respiración
Ликъ сокровенный міросданья		está el semblante oculto de esta [creación.

la oscuridad frente a la luz, que pueden traducir también el paso de lo uno a lo múltiple, de lo indiferenciado a lo diferenciado. Y creemos que, si se eligen el sonido y la luz, como manifestación de ese paso de lo uno a lo múltiple (o del reposo al movimiento) es porque, de todos los fenómenos capaces de afectar a los sentidos, el sonido y la luz son aquellos en los que más clara está la índole vibratoria que permite relacionarlos con el movimiento[32].

En cuanto a la oposición de sonido frente a silencio, que es la que más nos interesa aquí, cabe observar que, aunque hay muy pocas (y poco significativas) alusiones al sonido en las cosmogonías griegas, algunos filósofos griegos sí fueron conscientes de las relaciones entre movimiento, generación y sonido: p. e., el filósofo pitagórico Arquitas (s. IV a. C.) afirmó que, para que algo se oiga, debe haber primero movimiento y percusión. Esa doctrina reaparece

---

[32] Estas ideas sobre la música cósmica están, por cierto, en la línea de los poetas simbolistas rusos contemporáneos y amigos de Skrjabin. Para Andréj Bélyj, "en la música se contiene la esencia del movimiento; en toda la infinidad de los mundos, esa esencia es una y la misma. Con la música se expresa la esencia que relaciona esos mundos. […] En la música, estamos tendiendo nuestro oído a esa esencia, inconscientemente" (Бугаев, 1902, 357, traducido por el autor de este libro). Y Bál'mont dijo que "el mundo es la música de todas las voces" (cf. Бальмонт, 1915, 6: «Мир есть всегласная музыка»).

en un tratado de acústica titulado *División del canon,* atribuido al matemático Euclides (s. III a. C.), y el mismo Platón (amigo de Arquitas, por cierto) la expresó en su *Timeo,* obra que parece haber sido muy leída por Skrjabin. Por último, el filósofo judeo-helenístico Filón de Alejandría (25 a. C. – 50 d. C.), en un pasaje lleno de ecos pitagóricos, escribió que la generación solamente es posible con el movimiento[33]. Estas consideraciones de los antiguos filósofos griegos pueden ofrecernos un modelo para detectar, en el poema de Skrjabin, un paralelismo entre estas tres oposiciones:

Reposo – movimiento (vuelo);

Silencio – sonido (trueno)

[33] En el proemio de la *División del canon,* atribuida a Euclides (s. III a. C.), leemos: "Si hubiera reposo y todo estuviera inmóvil, habría silencio, y, en silencio y sin que nada se moviera, nada se oiría. Pero, si algo ha de oírse, primero tienen que producirse movimiento y golpe" (cf. Jan, 1895-9, 148, y Barker, 1989, 191). Cf. Arquitas (fragmento núm. 1, en la edición de Diels-Kranz [5]1934, vol. I, pp. 431-5, esp. pp. 432-3), citado por Porfirio, en su *Comentario a la "Armonía" de Ptolomeo* (vid. la edición de Düring, 1932, 56, 5-57, 27, esp. 56, 11-12); Platón, *Timeo,* 67b, y Filón de Alejandría, *Sobre la creación del mundo,* 100, en Cohn, 1896, 34, y Colson-Whitaker, 1962, 81.

Unidad – multiplicidad[34].

II.5. *La disonancia cósmica y su resolución*

Hemos visto, en el *Acto preparatorio,* que el sonido está presente en los orígenes del universo y de la humanidad. A la vista de esos mitos, cabe esperar que la noción de disonancia constituya una buena metáfora para el conflicto y la perturbación. Así lo vemos en una parte posterior del poema de Skrjabin, titulada "Canción-danza de los caídos", en la que los individuos que han caído en el caos de las bajas pasiones dicen (Скрябин, †1919, 221, vv. 607-8):

Пѣснямъ неба, намъ докучнымъ	Con los cantos celestes, que nos [cansan y aburren,
Наши пѣсни не созвучны.	nuestros cantos no armonizan.

Pero hay, sin embargo, una parte más noble del alma humana, que permanece en armonía con la música celeste. Skrjabin identifica

[34] Aunque la separación de los colores en el rayo de luz blanca constituye otra posible metáfora del paso de lo uno a lo múltiple, dicha metáfora no aparece en la cosmogonía de Skrjabin, sino solamente en el pasaje acerca del origen de la humanidad.

esa parte más noble del alma humana con el eterno femenino, que se presenta con estas palabras:

Я въ храмѣ души твоей сладость созвучія	En el templo de tu alma soy la [armoniosa dulzura
О небѣ поющихъ воскрыльями сновъ[35]	de los sueños que cantan sobre el [cielo con sus alas.

En el último verso, el hecho de que esos sueños canten "con sus alas" los asemeja a criaturas míticas cuyo órgano fonador eran sus alas, y que actuaban como servidores de divinidades: los *cherubim* que, en la visión de Ezequiel, sostenían el trono de Dios y que, cuando avanzaban, hacían sonar sus alas, o los cisnes de Apolo, que usaban sus alas para cantar himnos a su dios[36]. Podríamos pensar que Skrjabin, al atribuir unas alas sonoras a esos sueños

[35] Скрябин, †1919, 225 (vv. 728-9).

[36] Acerca de los *cherubim* de la visión de Ezequiel, vid. *Ez.,* I, 24 ("Y, cuando marchaban, yo escuchaba el sonido de sus alas, como el sonido de muchas aguas"; cf. *Ez.,* 3, 13); en cuanto a los cisnes de Apolo, cf. el *Himno homérico núm. 21,* v. 1 ("Febo, también el cisne te canta suavemente con sus alas"), y Aristófanes, *Aves,* vv. 769.72 ("Así los cisnes, en las riberas del Hebro, *tiotiotiotiotiotinx,* mezclan sus voces cantando para Apolo, *tiotiotiotinx,* batiendo sus alas").

del alma, los estaba imaginando (de forma más o menos consciente, o más o menos implícita), como si fueran de la misma índole que los *cherubim* o los cisnes de Apolo, e. d., servidores de una divinidad. Por otra parte, esos alados sueños que cantan en el alma nos hacen recordar también las antiguas representaciones plásticas del alma como un ser alado, en el arte griego y romano de la Antigüedad[37]. No era muy difícil imaginar que las alas eran los órganos vocales de los sueños cantores del alma, de los *cherubim* y de los cisnes de Apolo: puesto que esas alas eran una característica distintiva de seres sobrenaturales, asociados con la música cósmica, también podía pensarse que serían órganos adecuados para producir sonidos sobrenaturales[38].

---

[37] Podemos interpretar como almas las pequeñas figuras humanas aladas que salen de una vasija, junto a la cual se ve a Hermes –un dios psicopompo, según creencia de los antiguos griegos– con su caduceo, en un *lékythos* ático de figuras blancas de mediados del s. V a. C., ahora en el museo de Jena (cf. Marót, 1960, 136 y lámina XI; sobre Hermes como dios psicopompo, vid. *Odisea,* I, 24: “Hermes Cilenio invocó a las almas”).

[38] Aunque faltan menciones explícitas de su sonido, las alas estaban presentes en la iconografía de los portadores míticos de la música cósmica, así como en la de algunos cuerpos celestes:

Volvamos al poema de Skrjabin. Habíamos visto que la parte más elevada del alma es “dulzura de la armonía”, según el v. 729 (cf. Скрябин, †1919, 225). Con esa idea cabe relacionar la antigua doctrina según la cual la música (tanto la celeste como la que hacemos los humanos) puede purificar al oyente. Dicha creencia estuvo muy difundida en la Antigüedad, y sus más notorios defensores fueron los pitagóricos: p. e., Aristóxeno (s. IV a. C.) parece haber dicho que los pitagóricos practicaban la purificación

---

a) En la primera alusión a la música cósmica, en la literatura griega antigua (Platón, *República,* 617 b), dicha música es cantada por sirenas, que, en el arte griego de la época de Platón (y desde mucho antes y hasta bastante después), se representaban como aves con cabeza humana, frecuentemente de mujer (cf., entre otros muchos testimonios, una hidria ático-corintia de *ca.* 580-50 a. C. conservada en París, Musée du Louvre, Inv. No. E 869; vid. Buschor, 1944, 44, fig. 34, y Marót, 1960, lámina XIII).

b) Los antiguos también imaginaban algunos importantes cuerpos celestes como seres alados: el himno homérico a Selene comienza pidiendo a las musas que canten a la Luna de largas alas; Critias aludió a las Osas Mayor y Menor “con el batir de sus rápidas alas”; Ión imaginó el planeta Venus con un ala blanca, y Eurípides mencionó el ala veloz del Sol (cf., respectivamente, *Himno homérico a Selene,* v. 1; Critias, fr. 3, en Snell, 1986, 173; Ión, fr. 6, en Page, 1967, 385, y Eurípides, *Ión,* v. 123). De la iconografía de los astros (p. e., imágenes del Sol como disco alado, etc.) nos ocuparemos en otro lugar.

del cuerpo mediante la medicina, y la del alma, mediante la música[39]. Mucho después de Aristóxeno, Jámblico (s. IV d. C.), en su libro *Sobre la vida de Pitágoras* (15, 64-6), contó cómo Pitágoras purificaba las almas de sus discípulos imitando, con su lira y su canto, la música de las esferas:

(15, 64) Consideraba [*sc.* Pitágoras] que los humanos atendemos en primer lugar a lo que percibimos por los sentidos (p. e., si uno viera figuras o formas bellas, o escuchara bellos ritmos o melodías), y por eso puso en primer lugar la educación por medio de la música, de ciertas melodías y ritmos a partir de los cuales se sanaban los hábitos y pasiones humanas, se armonizaban las potencias del alma según se hallaban al principio, y se conseguía que remitieran y se curasen las enfermedades del cuerpo y del alma. Y por Zeus que lo relativo a todo eso es digno de mención, porque reunió y puso en orden para sus discípulos los llamados arreglos y maneras de tocar; ideó, por influencia de los dioses, combinaciones de ciertas melodías diatónicas, cromáticas y enharmónicas, por medio de las cuales daba fácilmente la vuelta y orientaba en sentido contrario las pasiones que habían surgido hacía poco y estaban ganando fuerza en las almas de sus discípulos: sentimientos de dolor y de ira, de compasión y de celos absurdos y de temor, deseos de todas clases, inclinaciones, apetencias, desidias, negligencias y vehemencias. Y corregía a cada uno de ellos con vistas a la virtud,

[39] Aristóxeno, fragmento núm. 26, en Wehrli, 1945, 15, y Cramer, 1836, I, 172. Cf. Cicerón, *Tusculanas,* IV, 3, y Quintiliano, IX, 4, 12.

mediante las melodías adecuadas, como lo haría con unos medicamentos compuestos para asegurar su salvación.

(15, 65) Y, cuando sus discípulos se iban a dormir, al atardecer, los apartaba de las perturbaciones y de los ecos de los sonidos acumulados a lo largo del día en sus cabezas, y purificaba por completo su intelecto y lo dejaba como lavado, y hacía que sus sueños fueran tranquilos y de buen augurio (y más aún: que les permitieran adivinar el futuro). Y, cuando de nuevo se levantaban de sus lechos, los libraba del torpor nocturno y de la laxitud y pereza por medio de ciertos cantos peculiares y melodías ejecutadas con la lira o también con la voz, combinadas de manera sencilla. Pero aquel hombre (*sc.* Pitágoras) ya no se prescribía ni se proporcionaba a sí mismo tal cosa, sino, valiéndose de un indecible carácter divino que es difícil de entender, concentraba sus oídos y fijaba su mente en las elevadas consonancias del universo, que, por lo que parecía, solamente él escuchaba, y percibía la armonía y el concento universal de las esferas y de los astros que en ellas se mueven. Y ese concento produce una música más perfecta y completa que las de los mortales por medio del movimiento de los diferentes y variados sonidos[40], velocidades, dimensiones y desplazamientos, dispuestos unos con respecto a otros en una cierta proporción que es musical en grado sumo, y ese movimiento y revolución se cumple de la manera más melodiosa y con la más bella variedad.

---

[40] La traducción más literal del término que usa Jámblico, ῥοίζημα, es “zumbido”, aunque, en este contexto, no parece la más adecuada, por las connotaciones que puede tener para un lector que sea hablante nativo de español.

(15, 66) Impregnado por esa armonía, como si hubiera puesto en el orden correcto la proporción de su mente y hubiera entrenado su cuerpo, fue pensando en proporcionar a sus discípulos unas como imágenes de esos fenómenos, imitándolos lo mejor que podía, mediante instrumentos o bien con el órgano de la voz, sin acompañamiento. Y creía que él era el único de todos los que habitan la Tierra que podía percibir y escuchar los sonidos del universo, y se consideraba digno de aprender y asimilar algo desde su misma fuente y raíz natural y de hacerse como los seres celestes, a base de aspirar a ellos y de imitarlos, como si fuera el único que estuviera dotado de órganos tan adecuados para ese fin por la divinidad que lo engendró[41].

Como vemos, según Jámblico, el poder catártico de la música se debe a que es una imitación de la música de las esferas. Pues bien: el primero, que sepamos, en sugerir esa idea fue Platón, en el siguiente pasaje de su *Timeo* (uno de los diálogos platónicos más leídos por Skrjabin, como hemos dicho):

(47 b) … que un dios encontró para nosotros y nos concedió la vista, para que, viendo las revoluciones de la razón que tienen lugar en el cielo, nos sirviéramos de ellas con vistas a los movimientos cíclicos que se dan en nuestro pensamiento y que son de la misma clase que (47 c) aquellas, pero que están alteradas, mientras que aquellas son inalterables, y para que, tras aprender cómo son y

[41] El texto griego figura en el apéndice a este artículo, VI.5.

participar de la corrección natural de los razonamientos, imitásemos los movimientos cíclicos de la divinidad, que son enteramente impecables, y así pusiéramos en orden los nuestros, que están trastornados. Y, en cuanto a la voz y la audición, el razonamiento es el mismo otra vez: que nos fueron otorgados por los dioses para lo mismo y por las mismas razones. Y la palabra, en efecto, ha sido instituida para eso mismo y es la que más contribuye a ese fin, y todo lo que de la músi- (47 d) ca es provechoso para la voz, con vistas a la audición, nos ha sido dado por causa de la armonía. Y la armonía, que tiene movimientos de la misma clase que las revoluciones que se dan en nuestra alma, es útil al que se sirve de las Musas según el entendimiento, y no para el placer irracional, como ahora parece ser; por el contrario, está dada por las Musas como una aliada para que la revolución que ha quedado desarreglada en nuestra alma sea puesta en orden y de acuerdo con ella[42].

Cuando, en el pasaje cuya traducción acabamos de ofrecer, Platón dijo que la voz y la audición nos fueron dadas por los dioses para lo mismo y por las mismas razones, estaba aludiendo a lo que había dicho acerca de la visión: que había sido un don de los dioses “para que, viendo las revoluciones de la razón que tienen lugar en el cielo, nos sirviéramos de ellas con vistas a los movimientos cíclicos que se dan en nuestro pensamiento y que son de la misma clase que (47 c) aquellas, pero que están alteradas, mientras que aquellas

[42] El texto griego figura en el apéndice a este trabajo, VI.6.

son inalterables, y para que, tras aprender cómo son y participar de la corrección natural de los razonamientos, imitásemos los movimientos cíclicos de la divinidad, que son enteramente impecables, y así pusiéramos en orden los nuestros, que están trastornados". Es obvia, en ese pasaje, la referencia a los movimientos celestes, y cabe admitir que dicha referencia es pertinente también en la continuación acerca del sonido.

Como vemos, el objetivo de Skrjabin era la catarsis y transformación de la Humanidad mediante su obra de arte[43]. Y, puesto que la música que hacemos los humanos tiene su modelo en la música de las esferas, la música del *Misterio* de Skrjabin debería estar en armonía con la del cosmos, para ser la más adecuada con vistas a la suprema catarsis final. Así lo sugiere el mismo Skrjabin en esta descripción del universo y de su propia música (Скрябин, †1919, 228-9; parece que es el profeta quien habla en este pasaje):

[43] Cf. Cooper, 1935, 112, y Matlaw, 1979, 19: Skrjabin aspiraba "al fin de la vida y la civilización según existen, y a su transformación en algo más elevado", y el *Acto preparatorio* "tenía que conducir a una catarsis espiritual".

Онъ – созерцаніе гармоніи
И всеединства міра сновъ
А міръ – роскошная симфонія
Его различныхъ голосовъ

Es[44] la contemplación de la armonía,
de la unidad del mundo de los sueños.
Y el mundo es suntuosa sinfonía
de sus voces diferentes.

Земныя истины созвучныя
А съ ними истины небесъ
Слились въ аккорды полнозвучные
Изъ струнъ исторгнутыхъ чудесъ

Las verdades terrenas, consonantes
con las verdades celestes, se funden
en acordes perfectos y vibrantes
que brotan de la magia de las
[cuerdas.

Ему грядущія мгновенія
Несутъ созвучій новый строй
Онъ весь – святое упоеніе
Своей божественной игрой

Los instantes que le siguen
traen nuevas armonías.
Todo él es sagrado encantamiento
por su juego divino.

И подъ десницею божественной
Послушна каждая струна
На солнце-лирѣ гимнъ торжественный
Играетъ пламени волна.

Y, bajo la divina diestra,
obedece cada cuerda, y toca
en el Sol–lira un himno solemne
una ola de fuego.

Все напряженнѣй струны лирныя

Y, más tensas las cuerdas de la lira,

[44] El sujeto de esa oración es "mi mundo" (e. d., el del profeta), a la vista de la estrofa precedente. Parece que el sujeto no puede ser la divinidad, puesto que las estrofas precedentes expresan la rebeldía del profeta contra ella.

Все глубже смотритъ въ душу взоръ	más profunda la mirada hacia el alma.
До дна испейте чаши пирныя	Apurad, pues, las copas de la fiesta.
Звучи, свѣтися, звѣздный хоръ	Resuena, coro de estrellas, refulge.

En consecuencia con esa índole sonora del Universo, que permite hablar de coros de astros y de liras solares cuyo sentido veremos en seguida, los individuos que no estén en armonía con la totalidad del Universo podrán afirmar metafóricamente que sus cantos “no están en consonancia con los cantos celestes” (Скрябин, †1919, 221). Pero, cuando la voz del eterno femenino hace elevar hacia la luz la vista de los sumidos en el caos de las bajas pasiones, esa voz del eterno femenino pronuncia, entre otras, estas palabras (Скрябин, †1919, 225, vv. 728-9):

Я въ храмѣ души твоей сладость созвучія	En el templo de tu alma, dulzura
	[soy yo de la armonía de los sueños
О небѣ поющихъ воскрыльями сновъ.	que alados cantan acerca del cielo.

Versos confusos y extraños, pero en los que se transparentan imágenes de gran belleza, como en la música de su autor. El eterno femenino se presenta aquí como la parte más noble del alma humana, la que canta acerca del cielo, e. d., la que reproduce la música del universo y está en armonía con ella. Y, asimismo, el

texto del *Acto preparatorio* puede relacionar con la música del cosmos, metafóricamente, el templo en el que Skrjabin preveía que se celebrase la ejecución de su *Misterio* y la redención de la Humanidad a través de su música. En efecto, de las cuerdas de fuego del sol-lira evocado en el último pasaje citado, procederán incluso las piedras con las que se construirá el templo para el *Misterio,* como vemos en estos versos (Скрябин, †1919, 232):

Стѣны храма какъ гимны свободѣ горятъ	Los muros, como himnos [a la libertad, arden;
И сверкаетъ столповъ ослѣпительный рядъ.	refulgen los pilares [cegadores del templo.
Каждый камень волшебно-поющей звѣздой	Cada piedra cayó, como [estrella que encanta[45]
Со струны солнце-лирной упалъ огневой.	de la cuerda de fuego de [la lira del sol.
Онъ блаженно упалъ	Felizmente cayó
Какъ звенящій кристалъ	como un cristal sonoro
Какъ сверкающій звукъ	o un sonido brillante.

Y el fin del mundo presente, al que, en los planes de Skrjabin, debía dar lugar el éxtasis provocado por su obra, estaría marcado

[45] Al pie de la letra: “como estrella que canta mágicamente”.

también por el sonido, igual que habían vibrado sonidos en los orígenes mismos del Universo, según lo exponía nuestro visionario autor en las primeras estrofas del poema. Si, al principio del mundo, "sonidos envuelven el silencio", al término de esta era, para conducir a los hombres a un mundo más elevado, se anularía el estado de conciencia actual mediante otro sonido; en palabras de Skrjabin (†1919, 234, vv. 1031-2):

Въ этомъ послѣднемъ звучіи лирномъ	En la última nota de la lira,
Всѣ мы растаемъ въ вихрѣ эфирномъ.	etéreo torbellino, desapareceremos.

Hay que observar que ese sonido lo producirá una lira, y ya antes había estado aludiendo Skrjabin, en repetidas ocasiones, a una lira solar. De las cuerdas de ese instrumento, como hemos visto, caerían las piedras con las que se edificaría el templo donde tendría lugar el *Misterio.* Antes, cuando Skrjabin describía el universo como "una suntuosa sinfonía", había añadido que una ola de fuego toca un himno solemne en la lira del sol[46]. A este

[46] La imagen de la lira del Sol no era ajena al arte simbolista: es famoso el dibujo de Jean Delville para la cubierta de la partitura de la edición original del último poema sinfónico de Skrjabin, *Prometeo o el poema del fuego,* en la que

propósito, tenemos que recordar, en primer lugar, que el paganismo identificó o asoció el Sol con Apolo, de lo que el más antiguo testimonio que conocemos quizá sea un pasaje de la tragedia *Los siete contra Tebas,* de Esquilo, que mencionó "la tierra que no pisa Apolo, la tierra sin sol que no puede verse y que a todos nos recibe" [47].

Por otra parte, Apolo era el dios músico por excelencia, en la Antigüedad greco-latina: ya la *Ilíada* lo evocaba tocando una lira, y, en este sentido, es muy interesante el testimonio de Platón: en su *Crátilo,* especulando sobre las posibles etimologías del nombre "Apolo", puso en boca de Sócrates una hipótesis según la cual el nombre de Apolo se relacionaría con la idea de que ese dios dirigía la música de las esferas[48]. He aquí el pasaje del *Crátilo* platónico (405 c-d):

---

vemos una lira que extiende sus brazos y sus cuerdas a través de una imagen del Sol; cf., p. e., Kelkel, 1999, 265.

[47] Es decir, el reino de los muertos; cf. Esquilo, *Los siete contra Tebas,* vv. 859-60 (la traducción es nuestra).

[48] Sobre Apolo como dios de la lira o de la cítara, vid. *Ilíada,* I, 603, entre otros testimonios estudiados en nuestro trabajo de 1998 d, 9-13. Sobre cómo Apolo regía el curso del universo mediante su instrumento, el primer testimonio que conocemos es un fragmento de Escitino (poeta griego del siglo V a. C.),

> "En cuanto a la música, hay que suponer que la *álpha*[49] significa muchas veces 'a la vez', y aquí se refiere al movimiento (*pólēsis*) simultáneo y en torno al cielo, que también llaman 'polos', y la armonía que hay en el canto, que también se llama, por cierto, consonancia, porque todo eso, según dicen los expertos en música y astronomía, gira simultáneamente con una cierta armonía. Y ese dios está al frente y hace que todo eso se mueva con esa armonía que hemos mencionado, tanto entre los dioses como entre los humanos. De hecho, igual que al *homokéleuthos*[50] y a la *homókoitis*[51] los llamamos *akólouthos*[52] y *ákoitis*[53], cambiando *homo-* por *a-,* así llamamos

---

transmitido por Plutarco, *Sobre los oráculos de la Pitia,* 402 a-b, y editado como fragmento núm. 1 por West, 1972, 96. Vid. luego Platón, *Crátilo,* 405 c-d, y otros testimonios en nuestro trabajo de 1995. La imagen de un dios músico y del Universo como su instrumento (un instrumento que, más concretamente, es una lira o una cítara) no es ajena al cristianismo, como vemos, p. e., en Atenágoras, *Legatio,* 16, 3; en Eusebio de Cesarea, *Elogio de Constantino,* 11, 14 y 12, 10–11, y, en la literatura española, en Fray Luis de León, *Oda a Salinas,* vv. 16-25. Cf. nuestro trabajo de 1998 c.

[49] Es decir, la letra inicial del nombre de Apolo.

[50] "Compañero de camino".

[51] "Compañera de lecho".

[52] "Seguidor".

[53] "Esposa".

también a Apolo, que era 'Homopolôn', introduciendo otra 'l'[54], porque sin ella resultaba homónimo de la palabra cruel[55]".

Testimonios posteriores presentan a Apolo rigiendo el curso del Universo mediante su instrumento: p. e., el *Himno órfico núm. 34,* vv. 22-3., que data aproximadamente del s. II a. C., dice que, cuando Apolo pulsa las cuerdas más graves de su instrumento, viene el invierno, y así sucesivamente, hasta las más agudas, que corresponden al verano. Otro himno órfico evoca al "Sol de áurea lira, que guía el curso armonioso del universo", y también del s. II d. C. es el poeta Mesomedes, un pasaje de cuyo *Himno a Helios* (conservado incluso con su música) describe el divino coro de los astros evolucionando gozosamente y cantando al son de la lira de Apolo, asociada tácitamente con el Sol[56].

---

[54] Pues el nombre que, en español, transcribimos como "Apolo" se escribía con dos λ, en griego (Ἀπόλλων), mientras que el término con el que Sócrates intenta relacionar ese nombre solamente tenía una λ (Ὁμοπολῶν).

[55] "La palabra cruel" a la que alude Sócrates puede ser ἀπολῶ, e. d., "mataré". Incluimos el texto griego en el apéndice a este trabajo, VI.7.

[56] *Himno órfico núm. 8,* v. 9, y Mesomedes, *Himno a Helios,* vv. 17-25, en Heitsch, ^{2}1963, 25–26.

Es también muy interesante recordar que el filósofo griego Plotino (s. III d. C.) eligió la lira como imagen para explicar la acción de la magia. Según dicho autor, la magia se debe a que los elementos afines en distintos planos de la realidad actúan unos sobre otros, como cuando se hace vibrar la parte inferior de una cuerda, en la lira, y la parte superior vibra también del mismo modo, o cuando se pulsa una cuerda en una lira, y así vibra también la misma cuerda en otra lira que se encuentre junto a la primera[57]. Autores posteriores utilizaron esas mismas imágenes para referirse a las supuestas correspondencias entre distintos planos de realidad, y cabe imaginar el deslumbramiento de Skrjabin, obsesionado por esas correspondencias (como los poetas simbolistas contemporáneos y amigos suyos), cuando descubrió textos como el de Plotino en una librería de lance de Bruselas[58].

Finalmente, los antiguos consideraban que la música de lira purificaba el alma del oyente; más aún, que dicha música de lira, al ser una imitación de la armonía de las esferas, podía guiar las

[57] Cf. Plotino, *Enéadas,* IV, 4, 40-41.

[58] Kelkel, 1999, 155-6.

almas en su ascensión celeste[59]. Pero nadie, que sepamos, había afirmado que la música de lira pudiese disolver el corrupto mundo

[59] A. Sobre el efecto catártico de la música de lira, cf. Homero, *Ilíada,* IX, 186-9, y el tratado *Sobre la música* (1145d-e), atribuido a Plutarco, entre otros testimonios que analizamos en nuestro trabajo de 1998 a, 319-339.

B. La música de lira es una imitación de la armonía de las esferas, según Varrón de Átace, fragmento núm. 11 en la edición de Morel, Büchner & Blansdorf, 1995, 235 (= fr. 14 en Morel, ^{2}1927, 97), citado por Mario Victorino, *Ars grammatica,* I, 16, 14, en Keil, 1857, 60; Alejandro de Éfeso, fragmento núm. 21 en Lloyd-Jones & Parsons, 1983: 10, citado por Teón de Esmirna, *Exposición de las matemáticas útiles para leer a Platón,* en Hiller, 1878, 138-41; Cicerón, *República,* VI, 18; Filón de Alejandría, *Sobre la creación del mundo,* 126; Nicómaco de Gerasa, *Encheiridion,* 3, en Jan, 1895, 241-2, y *Theologumena arithmetica,* en De Falco, 1922, 71, líneas 14-8; Quintiliano, I, 10, 12; Ps. Luciano, *Sobre la astrología,* 10; Servio, *Comentario a Virgilio, "Eneida", VI, 645,* y *Comentario a Virgilio, "Bucólicas", VIII, 75;* Macrobio, *Saturnalia,* I, 19, 15, y el escolio a Virgilio, *Eneida,* VI, 119, descubierto y publicado por Savage, 1925, 229, y que corresponde al testimonio núm. 417 en la edición de Bernabé, 2004-7, tomo I, pp. 346-7.

C. La música de lira podía guiar a las almas en su ascensión celeste, según Cicerón, *República,* VI, 18, y el escolio a Virgilio, *Eneida,* VI, 119, mencionado en el apartado anterior de esta misma nota, sobre el cual puede consultarse Nock, 1927 y 1929; West, 1983, 29 ss.; Paterlini, 1992; Breglia Pulci Doria, 1994, 74; Molina Moreno 1998 a, 412-20; Bernabé, 2000: 66, y 2008, 399-400; Herrero

actual y dar paso a un mundo y a una humanidad nuevos y mejores, como vemos en el último pasaje del *Acto preparatorio* que hemos citado (Скрябин, †1919, 234, vv. 1031-2). De ese modo, en el poema de Skrjabin, hallamos una especial coherencia entre:

a) Una cosmogonía en la que el fenómeno sonoro es particularmente relevante.

b) Una cosmología que incluye la antigua doctrina de la música de las esferas.

c) Una psicología en la que la música también está presente en la parte más noble del alma humana.

d) Y, para terminar, una doctrina de salvación según la cual la música, al imitar la armonía de las esferas, puede purificar al corrompido ser humano y elevarlo a una vida más noble.

2008, 1386; Santamaría, 2008, 1418, y Molina Moreno, 2011. Por otra parte, las sirenas y las musas, asociadas con las esferas celestes, también encarnaban esa función soteriológica de la armonía de las esferas (vid. los textos citados en nuestras nn. 14-26).

III. Hacia el pasado: Skrjabin, entre las filosofías de occidente y de la India

Hemos visto que la cosmogonía, la cosmología y la escatología expuestas en el poema de Skrjabin tienen sus raíces últimas en las obras de Platón, y que autores posteriores las atribuyeron a los seguidores de Pitágoras. Es el momento de recordar que Skrjabin, aunque no realizó estudios filosóficos sistemáticos, tenía una gran afición por la filosofía y asistía frecuentemente a conferencias, entre otros, del príncipe Sergéj Trubeckój, profesor de filosofía en la Universidad de Moscú, de quien había leído el *Estudio sobre el logos* (Kelkel 1974: 72 y ss., y Brown 1979–80: 43–4). Entre otras lecturas de Skrjabin se contó *Faust,* de Goethe, en el que también aparece la imagen de los coros angélicos y de la armonía de las esferas[60]. Asimismo, ya hemos dicho que Skrjabin conocía los *Diálogos,* de Platón, traducidos al ruso por Vladímir Solov'ëv; la *Introduction à la philosophie,* de J. Paulsen (un neokantiano, profesor de filosofía en la Universidad de Berlín), y la *Geschichte*

[60] Así lo vemos ya en el *Prólogo en el cielo* (vv. 243-58; cf. vol. I, p. 25 de la edición alemana citada en bibliografía, con el comentario en vol. II, pp. 165–6 de esa misma edición, y Valverde, 1980, 11.

der neuen Philosophie, de Windelband, así como otra obra del mismo título, de Ueberweg-Heinze, que él mismo recomendaba a su alumna Margarita Kiríllovna Morozova, en carta del 3 –16– de abril de 1904 (Кашперов, 1965, 307-8). En esa misma carta, Skrjabin manifestó su preferencia por Kant y el idealismo alemán. Luego vendría la influencia de Schopenhauer, que incluyó en *El mundo como voluntad y representación* sorprendentes especulaciones sobre los sonidos correspondientes a cada uno de los cuatro elementos[61]: se trataba de una variante de las doctrinas de la música cósmica, que tiene también sus antecedentes en Boecio (s. VI d. C.) y en el teórico musical bizantino Manuel Bryennios (ss. XIII-XIV d. C.). Dichos autores establecieron analogías entre las liras de cuatro cuerdas y los cuatro elementos: para Manuel Bryennios, la cuerda más grave corresponde a la tierra; la siguiente, al agua; la tercera, al aire, y la más aguda, al fuego[62]. Schopenhauer, al

---

[61] Vid. el apéndice núm. 39 de la obra de Schopenhauer, en el vol. II, pp. 526-38 de la edición alemana indicada en bibliografía.

[62] Cf. Boecio, *De institutione musica* (*Sobre la educación musical*), I, 20, en http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEDIM1 (9 de marzo de 2019); Manuel Bryennios, *Tratados de armonía,* en Wallis, 1699, vol. I, p. 362, y Jonker 1970, 58, así como nuestro trabajo de 1995, 161-2.

continuar esas especulaciones sobre la música cósmica, pudo representar una de las vías por las que Skrjabin tuvo noticia de ellas.

También Nietzsche dejó su huella incluso en el estilo literario de los apuntes de Skrjabin, así como en el libreto de su ópera nunca escrita, en el que Kelkel dice que se percibe el influjo de *Also sprach Zarathustra,* de Feuerbach y de Madame Blavatsky[63]. La última autora citada habló también de la doctrina de la música cósmica en términos que confirman la lectura de Platón y de otros autores de la Antigüedad[64]. Por otra parte, la predilección del pensamiento teosófico por la civilización india se reflejó también en algunas lecturas de Skrjabin, de las que Kelkel (1974, 72) cita *La*

[63] Vid. Kelkel, 1974, 72, y Macdonald, 1986, 55.

[64] P. e., en *La doctrina secreta,* I, p. 433 de la edición inglesa que hemos consultado en línea (http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd-hp.htm#pt1), correspondiente al libro primero, segunda parte, cap. XII. También en ese pasaje, la autora atribuye a Pitágoras, muy a la ligera, la idea de que el sonido había sido lo que había permitido el paso del caos al cosmos. En efecto, la idea de la armonía de las esferas se ha puesto en relación con Pitágoras (o con los pitagóricos, según los más antiguos testimonios, como el de Aristóteles, *Sobre el cielo,* 290 b 12 – 291 a 25; vid. nuestro apéndice, VI.2.); pero no conocemos una sola fuente que le atribuya esa concepción del sonido generador del universo.

religion en Inde, de Barth; *Les lumières de l' Asie,* de Arnold, y la *Vida de Buddha,* de Aśvaghoṣa, traducida por un amigo del compositor, el poeta Konstantín Dmítrievič Bál'mont[65].

Si aludimos a esas lecturas sobre la India, es porque tenemos noticia de ciertas especulaciones cosmogónicas, procedentes de esa gran civilización, en las que el origen del Universo se sitúa en una vibración sonora y / o luminosa. A modo de ejemplo, podemos mencionar aquí uno de los clásicos de la literatura y el pensamiento indios: la *Bhagavadgītā*, o "Canto del bienaventurado", incluido en la gran epopeya titulada *Mahābhā́ratam.* En la *Bhagavadgītā*, IX,

[65] Este pequeño recorrido por la biblioteca personal de Skrjabin se basa en Kelkel, 1974, 72. Según Bowers, [2]1996, 87, en 1922, se ordenó que la última vivienda de Skrjabin en Moscú fuera convertida en museo (que, como tal, aún puede visitarse; cf. https://www.scriabinmuseum.ru, 26 de octubre de 2019); entonces, se volvieron a adquirir y a colocar en los estantes *La doctrina secreta,* de Mme. Blavatsky (en francés); las partituras de *La mer,* de Debussy, y de *Ein Heldenleben,* de Richard Strauss, y las obras de los poetas simbolistas Vjačeslav Ivánov y Konstantín Bál'mont. Томпакова, 1990, 18, añade la *Ética* de Spinoza; *Immanuel Kant,* de Fischer; el tratado de yoga de Ramacaraka, y *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana,* de Friedrich Engels.

17[66], Kṛṣṇa se identifica a sí mismo con el creador del mundo y, al mismo tiempo, con "la sílaba *om,* el himno, el canto, la fórmula sacrificial". Con esa misma sílaba sagrada *om* y con el sonido del éter se identifica Kṛṣṇa en la *Bhagavadgītā*, VII, 8[67], y con esa mención del sonido del éter estamos sorprendentemente cerca de las expresiones de Skrjabin[68]: como en el poema de nuestro visionario músico, esa índole sonora del éter puede relacionarse con el origen sonoro del universo. De esa misma sílaba sagrada *om* y de otras dos (*tat* y *sat,* que significan, "esto" y "lo que es") se nos dice, en la *Bhagavadgītā*, XVII, 23[69], que mediante ellas fueron creados en tiempos antiguos los brahmanes, los *Vedas* y los sacrificios en honor de los dioses. Y, en consecuencia con esa cosmogonía en la que el origen del mundo es una manifestación

---

[66] P. 249 de la edición citada en bibliografía. Vid. también Vaidik, 1998, 377, y la traducción española, cuidadosa y literal, de Rodríguez Adrados, 1988, 138.

[67] Pp. 210-11 de la edición citada en bibliografía. Vid. también Vaidik, 1998, 306, y Rodríguez Adrados, 1988, 124.

[68] Cf. Скрябин, †1919, 215 (vv. 429-30; vid. nuestra traducción en p. 203 de este libro).

[69] Pp. 437-8 de la edición citada en bibliografía; cf. también Vaidik, 1998, 657 y Rodríguez Adrados, 1988, 203.

sonora (la sílaba *om*), esa misma vibración de la sílaba *om* libera el alma de quien muere pronunciándola y meditando acerca de Kṛṣṇa[70], que hemos visto ya que se identificaba a sí mismo con la sílaba *om.* En el poema de Skrjabin, confluyen ideas muy afines a las que acabamos de exponer: la génesis del universo comenzaba con un trueno[71], y sería otra manifestación sonora (la obra de nuestro músico, imitación de los sonidos de la lira cósmica) la que conduciría a las almas a un éxtasis purificador y liberador[72]. Las analogías entre esas doctrinas indias y el poema de Skrjabin pudieron deberse a los conocimientos del compositor sobre la cultura india, o bien a que su condición de músico lo llevara a extrapolar su arte a la constitución misma del Universo. Sus pretensiones mesiánicas habrían fortalecido, en su poema, las consecuencias soteriológicas de la cosmología musical: si el universo es de índole sonora, y el mal es la pérdida de la armonía con los sonidos del universo, sería la imitación de esos sonidos la

---

[70] VIII, 13; vid. p. 229 de la edición citada en bibliografía; cf. también Vaidik, 1998, 343, y Rodríguez Adrados, 1988, 131.

[71] Скрябин, †1919, 202.

[72] Скрябин, †1919, 229, 232 y 234.

que podría restaurar esa armonía, e. d., liberar al hombre del mal y del dolor.

Si intentamos ahora ver cómo se plasmó esa relación entre cosmogonía, cosmología y soteriología musicales en la obra de Platón, hallaremos una seria dificultad. En efecto, Platón había presentado una cosmología musical en el mito de Er, al poner en cada órbita del universo una sirena cantora (*República,* 617b); también había manifestado su creencia en el valor catártico de la música, aun sin referirlo a la salvación del alma en su viaje al más allá (*Timeo,* 47b-d). Ahora bien, en la obra de Platón no hemos encontrado una cosmogonía en la que el mundo se origine a partir del sonido[73]. Sin embargo, lo que más se aproxima a ese modelo cosmogónico, en la obra de Platón, también está en el *Timeo,* donde se describe la formación del alma del mundo, a cargo del demiurgo, sobre la base de las mismas proporciones numéricas que expresan los intervalos de una escala musical: así lo podemos ver si comparamos el pasaje del *Timeo,* 35b-36d, con algunos testimonios de la teoría musical griega antigua, debidos a Filolao, Aristóteles y Gaudencio (ss. II-V d. C.)[74].

---

[73] Sobre esa fascinante idea, vid., p. e., Schneider, 1964, y Nicklaus, 1993.

[74] He aquí las referencias de los textos pertinentes:

Pero Skrjabin, desde luego, no aludió, en su poema, a esos modelos matemáticos, aunque pudo conocerlos, pues parece que el *Timeo* era uno de los diálogos platónicos que más frecuentaba (Kelkel, 1974, 72). Por lo demás, las pocas referencias que conocemos a manifestaciones sonoras en los mitos cosmogónicos

---

a) Filolao, fragmento núm. 6 de la edición de Huffman, 1993, 145-7, transmitido por Nicómaco de Gerasa (ss. I-II d. C.), *Manual de armonía,* 9 (cf. Jan, 1895-9, 252-3), y por el compilador Estobeo (s. V d. C.), I, 21, 7d.

b) Aristóteles, fragmento núm. 162 en la edición de Gigon, 1987, 411-4, esp. p. 413, transmitido por el filósofo Alejandro de Afrodisias (s. III d. C.), en su *Comentario a la Metafísica de Aristóteles, 985 b 26,* (cf. Hayduck, 1891, 38, 8 - 41, 15).

c) Gaudencio, *Introducción a la armonía,* 11, en Jan, 1895-9, 340-1, sobre todo p. 341, 13-22.

Según el filósofo Jenócrates (uno de los primeros directores de la Academia platónica, en los ss. IV-III a. C., después de la muerte de Platón), el descubridor de esas proporciones numéricas que expresan los intervalos musicales habría sido el mismo Pitágoras; dicha noticia ha sido ampliamente discutida (cf. el texto griego del fragmento núm. 87, de Jenócrates, en la edición de Isnardi Parente, 1982, 83-5, y la traducción italiana, *ibid.,* 191-3; el fragmento en cuestión nos es conocido gracias al filósofo Porfirio, del s. IV d. C., en su *Comentario al tratado de armonía de Ptolomeo*; cf. Düring, 1932, 30).

griegos, se hallan en fragmentos de poemas atribuidos al mítico Orfeo, citados por filósofos neoplatónicos, que no sabemos si Skrjabin llegó a conocer. Así, p. e., Damascio (s. VI d. C.) resumió una teogonía órfica que decía haber hallado en la obra de un discípulo de Aristóteles, llamado Eudemo[75]; pues bien: a la vista del resumen de Damascio, parece que, según esa teogonía, la diosa Noche había existido desde siempre, y esa primera diosa, según fragmentos de otros poemas órficos, pronunció oráculos en los que vaticinaba el nacimiento de Zeus[76]. Asimismo, cuando nació Zeus, fue esa misma diosa Noche la que le dijo lo que tenía que hacer para destronar a su padre, Crono[77], y cómo debía mantener la unidad del cosmos[78]. E. d., la organización del universo habría

---

[75] Eudemo, fragmento núm. 150, en Wehrli, ^{2}1969, 70, transmitido por Damascio, *Sobre los primeros principios* (123-4; cf. Westerink, 1991, III, 162-3, y el fragmento órfico núm. 20, en Bernabé, 2004-7, 35).

[76] Proclo (s. V d. C.), *Comentarios al "Timeo" de Platón* (cf. Diehl, 1903-6, I, 396, 29 – 397, 4), que citó el fragmento órfico núm. 251 (cf. Bernabé, 2004-7, 218).

[77] Porfirio, *El antro de las ninfas,* 16, que citó el fragmento órfico 220 (cf. Bernabé, 2004-7, 189).

[78] Fragmento órfico 237, en Bernabé, 2004-7, 197-9 (fragmento citado por Proclo, *Comentarios al "Timeo" de Platón;* cf. Diehl, 1903-6, I, 314, 6-10).

dependido de una manifestación sonora, las palabras de una divinidad primordial, la Noche; pero Skrjabin no habla de divinidades primordiales, sino de un trueno inicial, que, en los mitos cosmogónicos órficos, habría sido obra de otra divinidad primordial, el Tiempo[79]. Pero nos parece muy poco probable que Skrjabin hubiera podido leer esos textos (desde luego, no directamente). En cambio, pudo conocer la idea del sonido cosmogónico, p. e., a partir de las inexactas palabras de Mme. Blavatsky acerca de la antigua doctrina griega de la armonía cósmica: como ya hemos dicho, en *La doctrina secreta,* tras aludir a la armonía de las esferas en términos que sugieren que la autora conocía la obra de Platón, se atribuye a Pitágoras la noción del sonido como lo que permitió el paso del caos al cosmos[80] (sin embargo, no conocemos una sola

[79] Según Critias, fragmento 19, vv. 32-4 (en Snell, 1971, 181), citado por Sexto Empírico, *Contra los matemáticos,* IX, 54. Sobre el Tiempo como divinidad primordial órfica, vid., p. e., el fragmento órfico núm. 79, en Bernabé, 2004-7, 88 (fragmento transmitido por Damascio, *Sobre los primeros principios,* 123b, en Westerink, 1991, III, 162-3).

[8o] Blavatsky, 1888, I, 433, correspondiente al libro I, segunda sección, duodécimo capítulo.

fuente griega o latina de la Antigüedad sobre la que pueda sostenerse esa atribución).

En cualquier caso, parece claro que Skrjabin, tras tomar como uno de sus puntos de partida las doctrinas de Platón sobre la armonía cósmica, las desarrolló (en parte por sí mismo, en parte bajo otras influencias), de manera sorprendentemente afín a la de otros poetas y filósofos de la Antigüedad, que él apenas pudo conocer directamente, pero que, como él mismo, se habían basado, ante todo, en Platón.

IV. Hacia el futuro: Skrjabin, Pasternak y la música del Universo.

Aparte de lo dicho, hemos encontrado en el poema de Skrjabin algunas brillantes sinestesias entre el sonido y la luz, que nos van a servir de guía para rastrear la influencia que la filosofía y mitología musical de Skrjabin tuvo sobre Borís Leonídovič Pasternak (1890-1960). Los contextos en los que aparecen esas sinestesias son significativos. Hemos podido observar que sonido y luz son las primeras manifestaciones que tienen lugar en el Universo: según la primera estrofa que citábamos, “todo el poema de la génesis del mundo” empezó en el destello de un rayo; lo primero que nace es

la eternidad y las profundidades del espacio, y, a continuación, "sonidos envuelven el silencio". Si cuando más próximos están el sonido y la luz es en la etapa inicial de la cosmogonía, podemos pensar que las sinestesias entre ambos fenómenos remiten al lector, tácitamente, a esa misma fase. Con esa interpretación se relaciona el hecho de que la música restituya al hombre a un estado más noble de conciencia, al final del poema de Skrjabin.

Pues bien, del mismo modo, los efectos que Pasternak atribuye a la música, en *El doctor Živago,* 16, 5[81], y 2, 10[82], consisten en establecer la armonía en el alma humana: en el último pasaje citado, dice Pasternak que lo que ha puesto al hombre por encima de las bestias ha sido la persuasión que ejerce la verdad, y describe la fuerza de esa persuasión refiriéndose a la fascinación de la música. Y, asimismo, en el poema de Skrjabin, a los "condenados", que han perdido su armonía con el mundo, les será restituida esa armonía a través de la música.

Quizá en todo ello subyace la idea de que, a través de la música, el hombre se reintegra en la armonía con el mundo. Y, si la música devuelve al hombre a la etapa del devenir cósmico en la

---

[81] P. 510 de la edición rusa = p. 592 de la traducción española.

[82] P. 45 de la edición rusa = p. 57 de la traducción española.

que surgió el sonido, y ese estado se concibe como el más elevado y digno, por haberse restablecido la armonía, es obvio que nos hallamos en el marco de la aspiración a recuperar el perdido paraíso primigenio, idea que entrevemos también en la obra de Pasternak. Podemos recordar, p. e., el final de *El doctor Živago,* 16, 5, en el que la música caracteriza el estado de paz interior de los personajes. En el cap. 15 de la décimoquinta parte de esa misma y prodigiosa novela, la música caracteriza también la relación de los dos amantes[83], y el amor de Júrij aparece descrito, en *El doctor Živago,* 14, 3, como un rayo y un sonido[84], sinestesia de lo sonoro y lo luminoso que nos remite una vez más a la etapa inicial de la cosmogonía de Skrjabin. Tales asociaciones de ideas son posibles en virtud de la creencia en que el amor, como la música, restablece la armonía, según había dicho ya Platón (*Banquete,* 187 a-e), y según luego volvemos a leer en *El doctor Živago,* 15, 15.

Que la música devuelva al hombre al paraíso primigenio nos acerca a la idea de la redención a través del arte. Y las ideas expresadas por Skrjabin en el texto de su *Himno al arte,* cantado por la mezzosoprano y el tenor solistas en el final de su *Sinfonía*

[83] P. 494 de la edición rusa = p. 573 de la traducción española.

[84] P. 420 de la edición rusa = p. 491 de la traducción española.

núm. 1, nos remiten, en último término, a una concepción parecida, aunque expresada en términos "decadentes", si podemos expresarlo así: el arte, como consuelo en un mundo caótico, deprimente y agobiante, obra, a fin de cuentas, el mismo efecto de reconciliar al hombre con el mundo, de restablecer la armonía entre hombre y mundo. Así lo vemos en las estrofas tercera y cuarta de ese *Himno al arte* (Скрябин, †1919, 122, vv. 9-16):

Въ тотъ мрачный и холодный часъ,	En la hora, de sombras llena y fría,
Когда душа полна смятенья,	en la que el alma está llena de [angustia,
Въ тебѣ находитъ человѣкъ	en ti puede encontrar el ser humano
Живую радость утѣшенья.	de tu consuelo la viva alegría.
Ты силы, павшія въ борьбѣ	La fuerza que en la lucha sucumbió
Чудесно къ жизни призываешь,	tú, admirable, la exhortas a la vida,
Въ умѣ усталомъ и больномъ	y en la mente fatigada y enferma
Ты мыслей новыхъ строй рождаешь.	tú alumbras unos nuevos [pensamientos.

Esa noción del arte como consuelo, aparte de que Skrjabin pudiera haberla concebido por sí mismo, tuvo que debérsela a Nietzsche, a quien a su vez se la había inspirado la lectura de Schopenhauer. Este había hablado del consuelo que se halla en la

contemplación estética (cf. Schopenhauer, 1859, III, § 59, vol. I, 1, p. 335); pero, en general, esa idea había formado parte del pensamiento romántico, que sepamos, desde los ensayos de E. Th. A. Hoffmann sobre la música instrumental de Beethoven (Fubini, 1976, 281 y ss. de la traducción esp.). Skrjabin también manifestó su fe en la redención por el arte en el libreto de ópera que esbozó después de componer la *Primera Sinfonía* (cf. Скрябин, †1919, 123-132), e intentó hacer efectiva esa dimensión redentora en su *Misterio,* del que hemos hablado en este trabajo. Hay que observar la ascendencia wagneriana de tales ideas (Fubini, 1976, 312-5 de la traducción esp.), desarrolladas después dialécticamente por Nietzsche (1876, 35-6, y 1888, 9)[85].

V. Conclusión

Intentemos ahora recapitular. Creemos que, sobre la base del segundo apartado de este trabajo, cabe afirmar que Skrjabin formuló, en su *Acto preparatorio,* una mitología según la cual el universo es de índole musical. Tales ideas tienen como primeros

[85] Se encontrarán referencias a traducciones al español en Fubini, 1976, 318–322 de la traducción española.

representantes, en la cultura europea, a Filolao y a Platón. Parece que Skrjabin conoció la obra de este último, que muestra así su extraordinaria capacidad para seguir fecundando el pensamiento europeo a través de los siglos. Es poco probable, por otra parte, que Skrjabin conociera a otros autores de la Antigüedad (Filón de Alejandría, Plutarco, Jámblico, Proclo), que hemos mencionado en este trabajo. Es más verosímil que el autor del *Acto preparatorio* llegase a conclusiones muy parecidas a las de esos otros autores griegos porque todos ellos se basaron en algunas ideas fundamentales de Platón, sobre la música. En el caso de Skrjabin, a esa proximidad a Platón se añadió la influencia de Schopenhauer y de Nietzsche, de los poetas simbolistas rusos y del pensamiento hindú (a través, seguramente, de la obra de Madame Blavatsky).

Por otra parte, parece que la "filosofía de la música" en Pasternak también remonta a fuentes muy próximas a las de Skrjabin, aun cuando no se expresara en los mismos términos. Las doctrinas sobre la índole musical del universo, recuperadas por el pensamiento romántico bajo condicionamientos que ya no podemos explorar aquí, se manifestaron también en la obra de un músico ligado al arte simbolista, Skrjabin, y pervivieron en un autor, Pasternak, que no es precisamente simbolista, pero uno de cuyos

más visibles puntos de contacto con el simbolismo está en las ideas acerca de la música. Que esa coincidencia se debiera a la amistad del joven Pasternak con Skrjabin es más que probable, aunque la cultura filosófica del futuro autor de *El doctor Živago* era lo bastante amplia como para que pudiera conocer otras fuentes. El cambio de actitud de Pasternak, con respecto a las ideas "simbolistas" de Skrjabin, puede verse en el cap. 10 de la segunda sección de *El doctor Živago,* donde alude con cierta displicencia a un "texto poético del simbolista A para la sinfonía cosmogónica del compositor B con los espíritus de los planetas, las voces de los cuatro elementos y así sucesivamente"[86]. Es altamente significativa la mención de un poeta simbolista como autor de textos destinados a obras musicales con tales contenidos. Y he ahí una referencia a la música cósmica, aquí encarnada en los espíritus de planetas[87] y

[86] P. 57 de la traducción española; cf. p. 45 de la edición rusa citada en bibliografía: «Стихотворный текст символиста А для космогочинеской симфонии композитора Б с духами планет, голосами четырёх стихий и прочая и прочая».

[87] Quizá hay aquí una reminiscencia de imágenes míticas de la Antigüedad: como hemos visto, en el mito de Er, de la *República,* de Platón (617 b), el protagonista relata haber contemplado el Universo y dice que, en la esfera

en las voces de los cuatro elementos[88]. ¿Una evocación de las visionarias estrofas de Skrjabin?

VI. Apéndice: algunos textos relevantes

VI.1. Aristóxeno, *Fragmentos de París*, en Pighi, 1959, 27:

Τρία εἰσὶ τὰ ῥυθμιζόμενα, λέξις, μέλος, κίνησις σωματική, ὥστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος τοῖς αὐτοῦ φθόγγοις τε καὶ διαστήμασιν· ἡ δὲ κίνησις σημείοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιοῦτο ἐστι κινήσεως μέρος ἐπὶ τούτοις.

VI.2. Aristóteles, *Sobre el cielo*, 290 b 12 – 291 a 25:

Φανερὸν δ' ἐκ τούτων ὅτι καὶ τὸ φάναι γίνεσθαι φερομένων ἁρμονίαν, ὡς συμφώνων γινομένων τῶν ψόφων, κομψῶς μὲν εἴρηται καὶ περιττῶς ὑπὸ τῶν εἰπόντων, οὐ μὴν οὕτως ἔχει τἀληθές. Δοκεῖ γάρ τισιν ἀναγκαῖον εἶναι (15) τηλικούτων φερομένων σωμάτων γίγνεσθαι ψόφον, ἐπεὶ καὶ τῶν παρ' ἡμῖν οὔτε τοὺς ὄγκους ἐχόντων ἴσους οὔτε τοιούτῳ τάχει φερομένων· ἡλίου δὲ καὶ σελήνης, ἔτι τε τοσούτων τὸ πλῆθος ἄστρων καὶ τὸ μέγεθος φερομένων τῷ τάχει τοιαύτην φορὰν ἀδύνατον μὴ γίγνεσθαι ψόφον ἀμήχανόν τινα (20) τὸ μέγεθος. Ὑποθέμενοι δὲ ταῦτα καὶ τὰς ταχυτῆτας ἐκ τῶν ἀποστάσεων ἔχειν τοὺς τῶν συμφωνιῶν λόγους, ἐναρμόνιον γίγνεσθαί φασι τὴν φωνὴν φερομένων κύκλῳ

---

correspondiente a cada planeta, había una Sirena que cantaba. Vid. nuestros trabajos de 1998 a, 424–434, y de 2000 y 2013.

[88] De las que había hablado Schopenhauer, con los antecedentes de los teóricos musicales medievales Boecio y Manuel Bryennios, como hemos visto.

τῶν ἄστρων. Ἐπεὶ δ' ἄλογον δοκεῖ τὸ μὴ συνακούειν ἡμᾶς τῆς φωνῆς ταύτης, αἴτιον τούτου φασὶν εἶναι τὸ γιγνομένων εὐθὺς ὑπάρ- (25) χειν τὸν ψόφον, ὥστε μὴ διάδηλον εἶναι πρὸς τὴν ἐναντίαν σιγήν· πρὸς ἄλληλα γὰρ φωνῆς καὶ σιγῆς εἶναι τὴν διάγνωσιν· ὥστε καθάπερ τοῖς χαλκοτύποις διὰ συνήθειαν οὐθὲν δοκεῖ διαφέρειν, καὶ τοῖς ἀνθρώποις ταὐτὸ συμβαίνειν.

Ταῦτα δή, καθάπερ εἴρηται πρότερον, ἐμμελῶς μὲν λέγε- (30) ται καὶ μουσικῶς, ἀδύνατον δὲ τοῦτον ἔχειν τὸν τρόπον. Οὐ γὰρ μόνον τὸ μηθὲν ἀκούειν ἄτοπον, περὶ οὗ λέγειν ἐγχειροῦσι τὴν αἰτίαν, ἀλλὰ καὶ τὸ μηδὲν πάσχειν χωρὶς αἰσθήσεως. Οἱ γὰρ ὑπερβάλλοντες ψόφοι διακναίουσι καὶ τῶν ἀψύχων σωμάτων τοὺς ὄγκους, οἷον ὁ τῆς βροντῆς διίστησι λίθους καὶ (35) (291a.) τὰ καρτερώτατα τῶν σωμάτων. Τοσούτων δὲ φερομένων, καὶ τοῦ ψόφου διιόντος πρὸς τὸ φερόμενον μέγεθος, πολλαπλάσιον μέγεθος ἀναγκαῖον ἀφικνεῖσθαί τε δεῦρο καὶ τὴν ἰσχὺν ἀμήχανον εἶναι τῆς βίας. Ἀλλ' εὐλόγως οὔτ' ἀκούομεν οὔτε πάσχοντα φαίνεται τὰ σώματα βίαιον οὐδὲν πάθος, διὰ (5) τὸ μὴ ψοφεῖν. Ἅμα δ' ἐστὶ τό τ' αἴτιον τούτων δῆλον, καὶ (6) μαρτύριον τῶν εἰρημένων ἡμῖν λόγων, ὥς εἰσιν ἀληθεῖς· τὸ γὰρ ἀπορηθὲν καὶ ποιῆσαν τοὺς Πυθαγορείους φάναι γίγνεσθαι συμφωνίαν τῶν φερομένων ἡμῖν ἐστι τεκμήριον.

Ὅσα (9) μὲν γὰρ αὐτὰ φέρεται, ποιεῖ ψόφον καὶ πληγήν· ὅσα δ' (10) ἐν φερομένῳ ἐνδέδεται ἢ ἐνυπάρχει, καθάπερ ἐν τῷ πλοίῳ τὰ μόρια, οὐχ οἷόν τε ψοφεῖν, οὐδ' αὐτὸ τὸ πλοῖον, εἰ φέροιτο ἐν ποταμῷ. Καίτοι τοὺς αὐτοὺς λόγους ἂν ἐξείη λέγειν, ὡς ἄτοπον εἰ μὴ φερόμενος ὁ ἱστὸς καὶ ἡ πρύμνα ποιεῖ ψόφον πολὺν τηλικαύτης νεώς, ἢ πάλιν αὐτὸ τὸ (15) πλοῖον κινούμενον. Τὸ δ' ἐν μὴ φερομένῳ φερόμενον ποιεῖ ψόφον· ἐν φερομένῳ δὲ συνεχὲς καὶ μὴ ποιοῦν πληγὴν ἀδύνατον ψοφεῖν. Ὥστ' ἐνταῦθα λεκτέον ὡς εἴπερ ἐφέρετο τὰ σώματα τούτων εἴτ' ἐν ἀέρος πλήθει κεχυμένῳ κατὰ τὸ πᾶν εἴτε πυρός, ὥσπερ πάντες φασίν, ἀναγκαῖον ποιεῖν (20)

ὑπερφυᾶ τῷ μεγέθει τὸν ψόφον, τούτου δὲ γινομένου καὶ δεῦρ' ἀφικνεῖσθαι καὶ διακναίειν. Ὥστ' ἐπείπερ οὐ φαίνεται τοῦτο συμβαῖνον, οὔτ' ἂν ἔμψυχον οὔτε βίαιον φέροιτο φορὰν οὐθὲν αὐτῶν, ὥσπερ τὸ μέλλον ἔσεσθαι προνοούσης τῆς φύσεως, ὅτι μὴ τοῦτον τὸν τρόπον ἐχούσης τῆς κινήσεως οὐθὲν (25) ἂν ἦν τῶν περὶ τὸν δεῦρο τόπον ὁμοίως ἔχον.

VI.3. Platón, *República,* 617 b:

Ἐπὶ δὲ τῶν κύκλων αὐτοῦ ἄνωθεν ἐφ' ἑκάστου βεβηκέναι Σειρῆνα συμπεριφερομένην, φωνὴν μίαν ἱεῖσαν, ἕνα τόνον· ἐκ πασῶν δὲ ὀκτὼ οὐσῶν μίαν ἁρμονίαν συμφωνεῖν.

VI.4. Plutarco, *Diálogos de sobremesa,* IX, 14, 6, 2, 745 d 8 – e 3:

αἵ γε μὲν δὴ Ὁμήρου Σειρῆνες οὐ κατὰ λόγον ἡμᾶς τῷ μύθῳ φοβοῦσιν, ἀλλὰ κἀκεῖνος ὀρθῶς ᾐνίξατο τὴν τῆς μουσικῆς αὐτῶν δύναμιν οὐκ ἀπάνθρωπον οὐδ' ὀλέθριον οὖσαν ἀλλὰ ταῖς ἐντεῦ- (E) θεν ἀπιούσαις ἐκεῖ ψυχαῖς, ὡς ἔοικε, καὶ πλανωμέναις μετὰ τὴν τελευτὴν ἔρωτα πρὸς τὰ οὐράνια καὶ θεῖα λήθην δὲ τῶν θνητῶν ἐμποιοῦσαν κατέχειν καὶ κατᾴδειν θελγομένας, αἱ δ' ὑπὸ χαρᾶς ἔπονται καὶ συμπεριπολοῦσιν.

VI.5. Jámblico, *Sobre la vida de Pitágoras,* 15, 64-6:

Ἡγούμενος δὲ πρώτην εἶναι τοῖς ἀνθρώποις τὴν δι' αἰσθήσεως προσφερομένην ἐπιμέλειαν, εἴ τις καλὰ μὲν ὁρᾷη καὶ σχήματα καὶ εἴδη, καλῶν δὲ ἀκούοι ῥυθμῶν καὶ μελῶν, τὴν διὰ μουσικῆς παίδευσιν πρώτην κατεστήσατο διά τε μελῶν τινῶν καὶ ῥυθμῶν, ἀφ' ὧν τρόπων τε καὶ παθῶν ἀνθρωπίνων ἰάσεις ἐγίγνοντο ἁρμονίαι τε τῶν τῆς ψυχῆς δυνάμεων, ὥσπερ εἶχον ἐξ ἀρχῆς, συνήγοντο, σωματικῶν τε καὶ ψυχικῶν νοσημάτων καταστολαὶ καὶ ἀφυγιασμοὶ ὑπ' αὐτοῦ ἐπενοοῦντο. καὶ νὴ Δία τὸ ὑπὲρ πάντα ταῦτα λόγου ἄξιον, ὅτι τοῖς μὲν γνωρίμοις τὰς λεγομένας ἐξαρτύσεις τε καὶ ἐπαφὰς συνέταττε καὶ συνηρμόζετο, δαιμονίως μηχανώμενος

κεράσματά τινων μελῶν διατονικῶν τε καὶ χρωματικῶν καὶ ἐναρμονίων, δι' ὧν ῥᾳδίως εἰς τὰ ἐναντία περιέτρεπε καὶ περιῆγε τὰ τῆς ψυχῆς πάθη νέον ἐν αὐτοῖς ἀλόγως συνιστάμενα καὶ ὑποφυόμενα, λύπας καὶ ὀργὰς καὶ ἐλέους καὶ ζήλους ἀτόπους καὶ φόβους, ἐπιθυμίας τε παντοίας καὶ θυμοὺς καὶ ὀρέξεις καὶ χαυνώσεις καὶ ὑπτιότητας καὶ σφοδρότητας, ἐπανορθούμενος πρὸς ἀρετὴν τούτων ἕκαστον διὰ τῶν προσηκόντων μελῶν ὡς διά τινων σωτηρίων συγκεκραμένων φαρμάκων. **(65)** ἐπί τε ὕπνον ἑσπέρας τρεπομένων τῶν ὁμιλητῶν, ἀπήλλαττε μὲν αὐτοὺς τῶν ἡμερινῶν ταραχῶν καὶ ἐνηχημάτων διεκάθαιρέ τε συγκεκλυδασμένον τὸ νοητικόν, ἡσύχους τε καὶ εὐονείρους, ἔτι δὲ μαντικοὺς τοὺς ὕπνους αὐτοῖς ἀπειργάζετο· ἀπό τε τῆς εὐνῆς πάλιν ἀνισταμένων, τοῦ νυκτερινοῦ κάρου καὶ τῆς ἐκλύσεως καὶ τῆς νωχελίας αὐτοὺς ἀπήλλασσε διά τινων ἰδιοτρόπων ᾀσμάτων καὶ μελισμάτων, ψιλῇ τῇ κράσει, διὰ λύρας ἢ καὶ φωνῆς, συντελουμένων. ἑαυτῷ δὲ οὐκέθ' ὁμοίως, δι' ὀργάνων ἢ καὶ ἀρτηρίας, τὸ τοιοῦτον ὁ ἀνὴρ συνέταττε καὶ ἐπόριζεν, ἀλλὰ ἀῤῥήτῳ τινὶ καὶ δυσεπινοήτῳ θειότητι χρώμενος ἐνητένιζε τὰς ἀκοὰς καὶ τὸν νοῦν ἐνήρειδε ταῖς μεταρσίαις τοῦ κόσμου συμφωνίαις, ἐνακούων, ὡς ἐνέφαινε, μόνος αὐτὸς καὶ συνιεὶς τῆς καθολικῆς τῶν σφαιρῶν καὶ τῶν κατ' αὐτὰς κινουμένων ἀστέρων ἁρμονίας τε καὶ συνῳδίας, πληρέστερόν τι τῶν θνητῶν καὶ κατακορέστερον μέλος φθεγγομένης διὰ τὴν ἐξ ἀνομοίων μὲν καὶ ποικίλως διαφερόντων ῥοιζημάτων ταχῶν τε καὶ μεγεθῶν καὶ ἐποχήσεων, ἐν λόγῳ δέ τινι πρὸς ἄλληλα μουσικωτάτῳ διατεταγμένων, κίνησιν καὶ περιπόλησιν εὐμελεστάτην ἅμα καὶ ποικίλως περικαλλεστάτην ἀποτελουμένην. **(66)** ἀφ' ἧς ἀρδόμενος ὥσπερ καὶ τὸν τοῦ νοῦ λόγον εὐτακτούμενος καὶ ὡς εἰπεῖν σωμασκούμενος εἰκόνας τινὰς τούτων ἐπενόει παρέχειν τοῖς ὁμιληταῖς ὡς δυνατὸν μάλιστα, διά τε ὀργάνων καὶ διὰ ψιλῆς τῆς ἀρτηρίας ἐκμιμούμενος. ἑαυτῷ μὲν γὰρ μόνῳ τῶν ἐπὶ γῆς ἁπάντων συνετὰ καὶ ἐπήκοα τὰ κοσμικὰ

φθέγματα ἐνόμιζε, καὶ ἀπ' αὐτῆς τῆς φυσικῆς πηγῆς τε καὶ ῥίζης ἄξιον ἑαυτὸν ἡγεῖτο διδάσκεσθαί τι καὶ ἐκμανθάνειν καὶ ἐξομοιοῦσθαι κατ' ἔφεσιν καὶ ἀπομίμησιν τοῖς οὐρανίοις, ὡς ἂν οὕτως ἐπιτυχῶς πρὸς τοῦ φύσαντος αὐτὸν δαιμονίου μόνον διωργανωμένον.

VI.6. Platón, *Timeo,* 47 b – c:

… θεὸν ἡμῖν ἀνευρεῖν δωρήσασθαί τε ὄψιν, ἵνα τὰς ἐν οὐρανῷ τοῦ νοῦ κατιδόντες περιόδους χρησαίμεθα ἐπὶ τὰς περιφορὰς τὰς τῆς παρ' ἡμῖν διανοήσεως, συγγενεῖς **(c)** ἐκείναις οὔσας, ἀταράκτοις τεταραγμένας, ἐκμαθόντες δὲ καὶ λογισμῶν κατὰ φύσιν ὀρθότητος μετασχόντες, μιμούμενοι τὰς τοῦ θεοῦ πάντως ἀπλανεῖς οὔσας, τὰς ἐν ἡμῖν πεπλανημένας καταστησαίμεθα. φωνῆς τε δὴ καὶ ἀκοῆς πέρι πάλιν ὁ αὐτὸς λόγος, ἐπὶ ταὐτὰ τῶν αὐτῶν ἕνεκα παρὰ θεῶν δεδωρῆσθαι. λόγος τε γὰρ ἐπ' αὐτὰ ταῦτα τέτακται, τὴν μεγίστην συμβαλλόμενος εἰς αὐτὰ μοῖραν, ὅσον τ' αὖ μουσι- **(d)** κῆς φωνῇ χρήσιμον πρὸς ἀκοὴν ἕνεκα ἁρμονίας ἐστὶ δοθέν. ἡ δὲ ἁρμονία, συγγενεῖς ἔχουσα φοράς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις, τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις οὐκ ἐφ' ἡδονὴν ἄλογον καθάπερ νῦν εἶναι δοκεῖ χρήσιμος, ἀλλ' ἐπὶ τὴν γεγονυῖαν ἐν ἡμῖν ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἑαυτῇ σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται·

VI.7. Platón, *Crátilo,* 405 c – d:

… κατὰ δὲ τὴν μουσικὴν δεῖ ὑπολαβεῖν [ὥσπερ τὸν ἀκόλουθόν τε καὶ τὴν ἄκοιτιν] ὅτι τὸ ἄλφα σημαίνει πολλαχοῦ τὸ ὁ μ ο ῦ, καὶ ἐνταῦθα τὴν ὁ μ ο ῦ π ό λ η σ ι ν καὶ περὶ τὸν οὐρανόν, οὓς δὴ "πόλους" καλοῦσιν, καὶ [τὴν] περὶ **(d)** τὴν ἐν τῇ ᾠδῇ ἁρμονίαν, ἣ δὴ συμφωνία καλεῖται, ὅτι ταῦτα πάντα, ὥς φασιν οἱ κομψοὶ περὶ μουσικὴν καὶ ἀστρονομίαν, ἁρμονίᾳ τινὶ π ο λ ε ῖ ἅ μ α πάντα· ἐπιστατεῖ δὲ οὗτος ὁ θεὸς τῇ ἁρμονίᾳ ὁ μ ο π ο λ ῶ ν αὐτὰ πάντα καὶ κατὰ θεοὺς καὶ κατ' ἀνθρώπους·

ὥσπερ οὖν τὸν ὁμοκέλευθον καὶ ὁμόκοιτιν "ἀκόλουθον" καὶ "ἄκοιτιν" ἐκαλέσαμεν, μεταβαλόντες ἀντὶ τοῦ "ὁμο–" "ἀ–, "οὕτω καὶ "Ἀπόλλωνα" ἐκαλέσαμεν **(e)** ὃς ἦν "Ὁμοπολῶν," ἕτερον λάβδα ἐμβαλόντες, ὅτι ὁμώνυμον ἐγίγνετο τῷ χαλεπῷ ὀνόματι.

OBRAS CITADAS

ALEJANDRO DE AFRODISIAS, s. III d. C.: *In Aristotelis Metaphysicorum libros commentaria,* edición de Hayduck, Michael, 1891: *Alexandri Aphrodisiensis in Aristotelis Metaphysicorum libros commentaria,* Berlin, Reimer (*Commentaria in Aristotelis Graeca,* I).

ALEJANDRO DE ÉFESO, s. I a. C.: *Fragmenta,* edición de Lloyd-Jones, Hugh, y Parsons, Peter John, 1983: *Supplementum Hellenisticum,* Berlin-New York, De Gruyter.

ALVARADO SOCASTRO, Salustio, 2003: *Sobre la transliteración del ruso y de otras lenguas que se escriben con alfabeto cirílico,* Madrid, Centro de Lingüística Aplicada "Atenea".

ARISTÓTELES, s. IV a. C.: *De caelo,* edición bilingüe, con traducción francesa, de Moraux, Paul, 1965. *Aristote. Du ciel.* Paris, Les Belles Lettres.

----. *Fragmenta,* edición de Gigon, Olof (*post* Bekker, Immanuel), 1987: *Aristotelis Opera. Vol. 3, Librorum deperditorum fragmenta*, Berlin, Walter de Gruyter.

ARISTÓXENO, s. IV a. C.: *Fragmenta parisina,* edición de Pighi, Gaetano B., 1959: *Aristoxeni Rythmica,* Bolonia, Pàtron.

ARNOBIO, s. IV d. C.: *Adversus nationes,* edición de Marchesi, Concetto, ^{2}1963: *Arnobii Adversus nationes libri 7,* Torino, Paravia.

ARQUITAS, s. IV a. C.: *Fragmenta,* edición de Diels, Hermann, & Kranz, Walter, ^{5}1934: *Die Fragmente der Vorsokratiker,* Berlin, Weidmann, vol. I.

ATENÁGORAS, s. II d. C.: *Legatio,* edición de Schoedel, William R., 1972: *Athenagoras. Legatio. De resurrectione,* Oxford, Clarendon Press.

BARKER, Andrew (introd., traducción y notas), 1989: *Greek Musical Writings, II: Harmonic and Acoustic Theory,* Cambridge, University Press.

BEKKER, Immanuel, 1831: *Aristoteles Graece,* Berlin, Reimer.

BERNABÉ, Alberto (ed.), 2004-7: *Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta. Pars II: Orphicorum et Orphicis Similium Testimonia et Fragmenta,* Leipzig-München, K. G. Saur.

Bhagavad Gita with the commentary of Sri Sankaracharya. Madrás, Samata Books, 1977 (rpr. de 1988).

BLAVATSKY, Helena Petrovna, 1888: *The secret doctrine* [en línea] Theosophical University Press electronic version ISBN 1-55700-124-3 <http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd-hp.htm#pt1> [Consulta: 25 de abril de 2002].

BOECIO, s. VI d. C.: *De institutione musica,* edición de Friedlein, Gottfried, 1867: *Boethius. De institutione musica,* Leipzig (reimpr., Frankfurt a. M., Minerva, 1966). Traducción inglesa de Bower, Calvin M., y Palisca, Claude Victor (introd., traducción, etc.), 1989: *Boethius. Fundamentals of Music,* New Haven, Yale University Press.

BOYANCÉ, Pierre, 1936: *Études sur le Songe de Scipion,* Bordeaux, Feret, & Paris, Boccard & Klincksieck.

----, 1966: "L'Apollon solaire", en *Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino,* Paris, Hachette, pp. 149-170.

BREGLIA PULCI DORIA, Luisa, 1994: "Le sirene di Pitagora", en *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli (filol.),* 16, pp. 55-77.

BROWN, Malcolm, 1979–80: "Skryabin and Russian 'Mystic' Symbolism", en *19th Century Music,* III, pp. 42–51.

BRYENNIOS, Manuel, ca. 1300: *Ἁρμονικά*, edición de Jonker, Goverdus Henricus, 1970: *The Harmonics of Manuel Bryennios,* Groningen, Wolters–Noordhoff Publishing, citado por página de la edición de Wallis, John, 1699: *Operum mathematicorum volumen tertium,* Oxford, Sheldon Theatre.

BUSCHOR, Ernst, 1944: *Die Musen des Jenseits,* München, Bruckmann.

COLSON, Francis Henry, & WHITAKER, George Herbert (edición y traducción), 1962: *Philo,* I, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press – London, Heinemann.

COOPER, Martin, 1935: "Scriabin's Mystical Beliefs", en *Music and Letters,* 16, pp. 110-5.

CRAMER, John Anthony (ed.), 1836: *Anecdota Graeca e codicibus manuscriptis bibliothecarum Oxoniensium,* Oxford, Clarendon Press (reimpr., Amsterdam, Hakkert, 1963).

CRITIAS, s. V a. C.: *Fragmenta,* edición de Snell, Bruno, 1971: *Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. I,* Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

DAMASCIO, s. VI d. C.: *De principiis,* edición de Westerink, Leendert Gerrit, con traducción francesa de Combès, Joseph, 1991:

Damascius. Traité des premiers principes. Vol. 3, De la procession, Paris, Les Belles Lettres.

DIÓGENES LAERCIO, s. III d. C.: *Vitae philosophorum,* edición de Long, Herbert Strainge, 1964: *Diogenis Laertii Vitae philosophorum,* Oxford, Clarendon Press.

ESCITINO, s. V. a. C.: *Fragmenta,* edición de West, Martin Litchfield, 1972: *Iambi et elegi graeci,* Oxford, Clarendon Press, vol. 2.

ESTOBEO, s. V d. C.: *Anthologium,* edición de Wachsmuth, Curt, y Hense, Otto, 1884-1912: *Ioannis Stobaei Anthologium,* Berlin, Weidmann (reimpr., 1958).

ETKIND, Efim Grigór'evič; NIVAT, Georges Michel; SERMAN, Il'já Zakhárovič, et STRADA, V. (coords.), 1987: *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle: l' âge d' argent,* Paris, Fayard, traducción rusa: *История русской литературы. XX век: Серебряный век*, Москва, Прогресс Литера.

EUCLIDES, s. III a. C.: *Sectio canonis,* edición de Menge, Heinrich, 1916: *Euclidis opera omnia,* Leipzig, Teubner, vol. 8.

EUDEMO, s. IV a. C.: *Fragmenta,* edición de Wehrli, Fritz, ^{2}1969: *Die Schule des Aristoteles. 8. Band: Eudemos von Rhodos,* Basel-Stuttgart, Schwabe & Verlag.

EUSEBIO DE CESAREA, ss. III–IV d. C.: *De laudibus Constantini,* edición de Heikel, Ivar August, 1902: *Eusebius. Werke,* 1. Band, Leipzig, Hinrichs.

FARNELL, Lewis Richard, 1907: *The Cults of the Greek States,* vol. IV, Oxford, Clarendon Press.

FILOLAO, s. V a. C.: *Fragmenta et testimonia,* edición de Huffman, Carl Augustus, 1993: *Philolaus of Croton. Pythagorean and Presocratic,* Cambridge, University Press.

FILÓN DE ALEJANDRÍA, s. I a. C.–I d. C.: *De migratione Abrahami,* edición de Wendland, Paul, 1897: *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt. Vol. 2,* Berlin, Reimer (reimpr., Berlin, De Gruyter, 1962). Vid. también la edición con traducción francesa y notas de Cazeaux, Jacques, 1965: *Philon d'Alexandrie. De migratione Abrahami,* Paris, Éditions du Cerf.

----. *De opificio mundi,* edición Cohn, Leopold, 1896: *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt. Vol. 1,* Berlin, Reimer (reimpr., Berlin, De Gruyter, 1962). Vid. también la edición con traducción francesa y notas de Arnaldez, Roger, 1961: *Philon d'Alexandrie. De opificio mundi,* Paris, Éditions du Cerf, 1961.

----. *Quaestiones in Genesim, III,* edición con traducción francesa y notas por Mercier, Charles, 1984: *Philon d'Alexandrie. Quaestiones*

et solutiones in Genesim III, IV, V, VI: e versione armeniaca, Paris, Éditions du Cerf.

FUBINI, Enrico, 1976: *L' estetica musicale dall' antichità al Settecento,* Torino, Giulio Einaudi, traducción española de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, recogida junto a contenidos de la referencia siguiente en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX,* Madrid, Alianza, 1988, séptima reimpresión (1996) de la segunda edición (1992).

----, 1976: *L' estetica musicale dal Settecento a oggi,* Torino, Giulio Einaudi, traducción española de Carlos Guillermo Pérez de Aranda (vid. referencia anterior).

GOETHE, Johann Wolfgang, 1808–†1833: *Faust,* edición de Schöne, Albrecht (edición y comentario), 1994: *Johann Wolfgang Goethe. Faust, I: Texte. II: Kommentare,* Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

GUTIÉRREZ, Fernando (traducción), y MARTÍNEZ, Yolanda (revisión), 1991: *Borís. L. Pasternak. El doctor Zhivago,* Barcelona, Anagrama.

HEITSCH, Ernst (ed.), ^{2}1963: *Die griechische Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit,* Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

HESÍODO, s. VI a. C.: *Opera et dies,* edición de Solmsen, Friedrich, ^{2}1983: *Hesiodi opera,* Oxford, Clarendon Press.

Himnos órficos, edición bilingüe con traducción italiana, introducción y comentario de Ricciardelli, Gabriella, 2000: *Inni orfici,* Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore. Traducción española de Periago Llorente, Manuel (traducción, prólogo y notas), 1987: *Porfirio: Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. Himnos órficos.* Madrid, Gredos.

HOMERO, s. VIII a. C.: *Ilíada* y *Odisea,* edición de Munro, David B., y Allen, Thomas W., 1902: *Homeri Opera,* Oxford, Clarendon Press (reimpr. de 1982).

HUFFMAN, Carl Augustus, 1993: *Philolaus of Croton. Pythagorean and Presocratic,* Cambridge, University Press.

IÓN, s. V a. C.: *Fragmenta,* edición de Page, Denys Lionel, 1967: *Poetae Melici Graeci,* Oxford, Clarendon Press.

JÁMBLICO, s. IV d. C.: *De vita Pythagorica,* edición de Klein, Ulrich (*post* Deubner, Ludwig), 1937: *Iamblichi de vita Pythagorica liber,* Leipzig, Teubner (rpr. de Stuttgart, Teubner, 1975).

JAN, Carl von (ed.), 1895-9: *Musici Scriptores Graeci,* Leipzig, Teubner.

JENÓCRATES, s. IV-III a. C.: *Fragmenta,* edición de Isnardi-Parente, Margherita, 1982: *Senocrate. Ermodoro,* Napoli, Bibliopolis.

KELKEL, Manfred, 1974: *Alexandre Scriabine. Éléments biographiques, l' ésotérisme et le langage musical dans les dernières oeuvres.* Tesis de doctorado de 3er ciclo, Paris (ejemplar mecanografiado).

----, 1999: *Alexandre Scriabine,* Paris, Fayard.

LEWIS, David; JEFFERY, Lilian†, & ERXLEBEN, Eberhard (edd.), 1994: *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores, consilio et auctoritate Academiae Scientiarum Berolinensis et Brandenburgensis editae. Editio tertia, fasciculus II,* Berlin-New York, De Gruyter.

MACDONALD, Hugh, 1986: “Alexander Skryabin”, en Sadie, Stanley (ed.), 1986: *The New Grove. Russian Masters, 2,* New York, Norton & Company, pp. 51–72.

MACROBIO, s. IV d. C.: *In Ciceronis Somnium Scipionis commentarii,* edición de Willis, James, 1963: *Ambrosii Theodosii Macrobii commentarii in somnium Scipionis,* Leipzig, Teubner.

MARIO VICTORINO, s. III d. C.: *Ars grammaticae,* en Keil, Heinrich, 1857: *Grammatici Latini,* vol. VI, 1, Leipzig, Teubner.

MARÓT, Károly, 1960: *Die Anfänge der griechischen Literatur. Vorfragen,* Budapest, Verlag der ungarischen Akademie der Wissenschaften.

MATLAW, Ralph E., 1979: “Scriabin and Russian Symbolism”, en *Comparative Literature,* 31, 1, pp. 1-23.

MÁXIMO DE TIRO, s. II d. C.: *Dissertationes,* en las eds. de Trapp, Michael B., 1994: *Maximus Tyrius. Dissertationes,* Leipzig, Teubner, y de Koniaris, George Leonidas, 1995: *Maximus Tyrius. Philosophumena. Dialéxeis,* Berlin-Nueva York, Walter de Gruyter.

MILLER, James, 1986: *Measures of Wisdom. The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity,* Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.

MOLINA MORENO, Francisco, 1995: “La analogía entre la lira y el Universo, en el pensamiento antiguo”, en *Universidad abierta. Revista de estudios superiores a distancia* (publicaciones, serie R), 15, pp. 157-168.

----, 1997: “Orfeo músico”, en *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos),* 7, pp. 287-308.

----, 1998 a: *Orfeo y la mitología de la música,* Madrid, tesis doctoral (en formato CD ROM, Madrid, Ediciones Complutenses, 2003).

----, 1998 b: “*Somnium pythagoreum:* en torno a la armonía de las esferas”, en González Castro, José Francisco (ed.), 1998: *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos (Historia y arqueología),* Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 187–192.

----, 1998 c: “Variaciones renacentistas sobre un tema de Pitágoras”, en Matas Caballero, Juan; Trabado Cabado, José Manuel; González Álvaro, María Luisa, y Paramio Vidal, Mayela (eds.), 1998: *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento,* León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, vol. II, pp. 509–517.

----, 1998 d: “Quinteto para dioses músicos en la mitología griega”, en *Estudios Clásicos,* 40, 133, pp. 7–35.

----, 2000. “Las sirenas pitagóricas y su trasfondo”, en Crespo, Emilio, y Barrios Castro, María José (eds.), 2000: *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999),* Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, vol. I, pp. 541-550.

----, 2002. “Sirenas cantoras y ángeles músicos: entre Oriente y Occidente”, en Pedrosa Bartolomé, José Manuel (ed.), 2002: *El libro de las sirenas,* Roquetas de Mar, Excmo. Ayuntamiento de Roquetas de Mar, pp. 115-128.

----, 2004: “Scriabin y el misticismo musical de Platón”, en *Eslavística Complutense,* 4, pp. 219-232 (http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/viewFile/ESLC0404110219A/30386, 4 de diciembre de 2014).

----, 2005: “Scriabin and Plato’s Musical Mysticism”, en *Journal of the Scriabin Society of America,* 10, 1, pp. 21-36 (http://eprints.ucm.es/15318/).

----, 2006: “Scriabin y el misticismo musical de Platón” (que debió titularse ya “Platón, Scriabin ¿y Pasternak?”, pero que, por un error propio, que aprovechamos ahora para corregir, se publicó con el título mencionado), ponencia presentada el 20 de noviembre de 2001, en el Seminario Internacional Complutense “Palabra y música”, celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, y publicada en Reboul, Anne Marie; Gimber, Arno, y Fernández Valbuena, Ana Isabel (eds.). *Palabra y música,* Madrid, Universidad Complutense, pp. 61-81.

----, 2011. “Non-musical notes on the Orphic *Lyra* (*OF* 417)”, en Herrero de Jáuregui, Miguel; Jiménez San Cristóbal, Ana Isabel; Luján Martínez, Eugenio Ramón; Martín Hernández, Raquel; Santamaría Álvarez, Marco Antonio, y Torallas Tovar, Sofía (eds.), 2011: *Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragments,* Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 147-151 (http://eprints.ucm.es/15443/).

----, 2013: *Winged Mythical Singers of Cosmic Music,* en línea (http://eprints.ucm.es/23744/).

MOREAU, A., 1996: “Quand Apollon devint Soleil”, en Bakhouche, Béatrice; Moreau, Alain, & Turpin, Jean-Claude (eds.), 1996: *Les astres. Actes du Colloque International de Montpellier, 23-25 mars 1995,* Montpellier, Séminaire d' Études des Mentalités Antiques, Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, vol. I, pp. 11-35.

NICKLAUS, Hans Georg, 1993: *Die Maschine des Himmels. Zur Ästhetik und Kosmologie des Klangs,* München, Fink.

NICÓMACO DE GERASA, ss. I-II d. C.: *Enchiridion,* edición de Jan, Carl von, 1895-9: *Musici Scriptores Graeci,* Leipzig, Teubner.

NIETZSCHE, Friedrich, 1872: *Die Geburt der Tragödie, oder Hellenismus und Pessimismus,* edición publicada en München, Walter de Gruyter, 1967–1977 y 1988.

----, 1876: *Richard Wagner in Bayreuth,* Schloss-Chemnitz, Verlag von Ernst Schmeitzner. Hemos seguido la edición de Colli, Giorgio, y Montinari, Mazzino, 1967: *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe,* vol. IV, 1, Berlin, Walter de Gruyter.

----, 1888: *Der Fall Wagner,* Leipzig, Verlag von C. G. Naumann. Hemos seguido la edición de Colli, Giorgio, y Montinari, Mazzino, 1969: *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Vol. VI, 3, Berlin, Walter de Gruyter.

NOCK, Arthur Darby, 1927: “The Lyra of Orpheus”, en *Classical Review,* 41, pp. 169-71.

----, 1929: “Varro and Orpheus”, en *Classical Review,* 43, pp. 60-1.

PATERLINI, Mariarita, 1992: *“Septem discrimina vocum”. Orfeo e la musica delle sfere,* Bologna, Pàtron.

PÍNDARO, ss. VI-V a. C. *Epinicia,* edición de Maehler, Heinrich, 1988 (a partir de la de Bruno Snell, ^{4}1964): *Pindarus. Epinicia,* Madrid, Coloquio (reproducción de la sexta edición, Leipzig, Teubner, 1984).

PLATÓN, ss. V–IV a. C.: *Banquete,* edición bilingüe, con traducción francesa, de Robin, Léon, 1941: *Platon. Le Banquet,* Paris, Les Belles Lettres.

----. *Timeo,* edición bilingüe, con traducción francesa, de Rivaud, Albert, 1948: *Platon. Timée. Critias*, Paris, Les Belles Lettres.

----. *República,* edición bilingüe, con traducción francesa, de Chambry, Émile, 1982-9: *Platon. République,* Paris, Les Belles Lettres.

PLUTARCO, s. I–II d. C.: *De animae procreatione in Timaeo,* edición de Hubert, Curt, 1954: *Plutarchi Moralia.* Vol. 6, 1, Leipzig, Teubner.

----: *De superstitione,* edición de Babbitt, Frank Cole, 1928: *Plutarch's Moralia,* vol. 2, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press (reimpr. 1962).

----: *Quaestiones convivales* (*Diálogos de sobremesa*), libro IX, edición con traducción francesa, de Frazier, Françoise, y Sirinelli, Jean, 1996. *Plutarque. Œuvres morales.* Tome IX, troisième partie: *Propos de table,* livres VII-IX, Paris, Les Belles Lettres.

----. *Sertorius,* edición de Ziegler, Konrad, 1964-73: *Plutarchi Vitae parallelae,* Leipzig, Teubner.

PORFIRIO, s. III d. C.: *Vita Pythagorae,* edición de Nauck, August, ^{2}1886: *Porphyrii opuscula,* Leipzig, Teubner (reimpr., 1963).

----. *In Ptolemaei Harmonica commentarii,* edición de Düring, Ingemar, 1932: *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios,* Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

PROCLO, s. V d. C.: *Hymni,* edición de Vogt, Ernst, 1957: *Procli Hymni,* Wiesbaden, Harrassowitz.

----. *In Platonis Rempublicam commentarii,* edición de Kroll, Wilhelm, 1899-1901 (reimpr. 1965): *Procli in Platonis Rempublicam commentarii,* Leipzig, Teubner.

----. *In Platonis Timaeum commentaria,* edición de Diehl, Ernst, 1903-6 (reimpr. 1965): *Procli in Platonis Timaeum commentaria,* Leipzig, Teubner.

PSEUDO-ERATÓSTENES, s. II d. C.: *Catasterismi,* edición de Robert, Carl, 1878. *Eratosthenis Catasterismorum Reliquiae,* Berlin, Weidmann (reimpr., *ibid.,* 1963).

PSEUDO-PLUTARCO, ss. I-II d. C.: *De musica,* edición de Lasserre, François, 1955: *Plutarque. De la musique,* Olten, Lausanne, Urs Graf Verlag (texto reproducido en Gamberini, Leopoldo, 1979: *Plutarco. "Della musica",* Firenze, Leo S. Olschki Editore).

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (introd., traducción y notas), 1988: *Bhagavadgītā. La canción del señor,* Barcelona, Edhasa.

SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés (prólogo, traducción y notas), 1973: *Friedrich Nietzsche. El nacimiento de la tragedia,* Madrid, Alianza.

SAVAGE, John Joseph, 1925: "Notes on Some Unpublished Scholia in a Paris Manuscript of Virgil", en *Transactions of the American Philological Association,* 56, pp. 220-41.

SCHNEIDER, Marius, 1951: "Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik", en *Die Musikforschung,* 4, pp. 113-144.

----, 1960. "Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes", en Roland-Manuel, Alexis (ed.),

1960: *Histoire de la musique, I: Des origines à Jean Sébastien Bach,* Paris, Gallimard *(Encyclopédie de la Pléiade),* pp. 131-214.

----, 1964: *Die Natur des Lobgesangs,* Basel, Bärenreiter (*Basilienses de musica orationes,* 2). Existe una versión inglesa: Godwin, Joscelyn, & Radkai, Marton (traducción), 1989: "Marius Schneider: The Nature of the Praise Song", en Godwin, Joscelyn (ed.), 1989: *Cosmic Music,* Rochester, Vermont, Inner Traditions, pp. 35-52.

----, 1968: "Le symbole sonore dans la musique religieuse ou magique non européenne", en Porte, Jacques (ed.), 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées,* Paris, Labergerie, vol. I, pp. 53-79.

SCHOPENHAUER, A., ^{3}1859 (^{1}1818, ^{2}1844): *Die Welt als Wille und Vorstellung,* edición publicada en Zürich, Diogenes Verlag, 1977.

SCRIABINE, Marina (traducción y notas), 1979: *Alexandre Scriabine: Notes et réflexions. Carnets inédits,* Paris, Klincksieck.

SEXTO EMPÍRICO, ss. II-III d. C.: *Adversus mathematicos VII-IX (Adversus dogmaticos libri quinque).* Edición de Mutschmann, Hermann, & Mau, Jürgen, 1914: *Sexti Empirici opera,* vol. II, Leipzig, Teubner (reimpr., *ibid.,* 1984).

SÓFOCLES, s. V a. C.: *Antígona,* edición de Dawe, Roger David, 1985: *Sophoclis tragoediae,* vol. II, Leipzig, Teubner, y traducción de Gil,

Luis, 1975: *Sófocles: Antígona, Edipo Rey, Electra,* Barcelona, Labor. Vid. también la traducción de Espinosa Pólit, Aurelio (introd., traducción y notas), 1960: *El teatro de Sófocles en verso castellano,* México, Ed. Jus.

TEÓN DE ESMIRNA, s. II d. C.: *Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium,* edición de Hiller, Eduard, 1878: *Theonis Smyrnaei philosophi Platonici Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium,* Leipzig, Teubner. *Theologumena arithmetica,* edición de De Falco, Vittorio, 1922: *Theologumena arithmetica,* Leipzig, Teubner, de la que existe una edición revisada por Ulrich Klein, *ibid.,* 1975.

VAIDIKA, Vedavatī, 1998: *Srīmad Bhagavad-Gītā* (English and Hindi Translation with Sanskrit Text and Transliteration), New Delhi, Richa Prakashan.

VALVERDE, José María (traducción), 1980: *Johann W. Goethe. Fausto,* con introducción de F. Palau Ribes, Barcelona, Planeta.

VARRÓN DE ÁTACE, s. I a. C.: *Fragmenta,* en Morel, Willy, ^{2}1927: *Fragmenta Poetarum Latinorum,* Stuttgart, Teubner, y en Morel, Willy; Büchner, Karl, y Blänsdorf, Jürgen, 1995: *Fragmenta Poetarum Latinorum.* Stuttgart-Leipzig, Teubner.

VERDI, Luigi, 1991: *Aleksandr Skrjabin tra musica e filosofia,* Firenze, Passigli.

WEST, Martin Litchfield, 1983: *The Orphic Poems,* Oxford, Clarendon Press.

БАЛЬМОНТЪ, Константин Дмитриевич, 1915: *Поэзія какъ волшебство,* Москва, Скорпіонъ (https://ru.wikisource.org/w/index.php?title=Файл:Бальмонт._Поэзия_как_волшебство._1915.pdf&page=7, 6го марта 2019).

БУГАЕВЪ, Борис Николаевич, 1902: "Формы искусства" // *Міръ искусства,* 8, с. 343-61.

КАШПЕРОВ, Алексей Владимирович (издание и примечания), 1965: *А. Скрябин. Письма,* Москва, Издательство "Музыка".

ПАСТЕРНАК, Борис Леонидович, 1957: *Доктор Живаго,* в: Вознесенский, Андрей Андреевич; Лихачёв, Дмитрий Сергеевич; Мамлеев, Дмитрий Фёдорович; Михайлов, Александр Алексеевич, и Пастернак, Евгений Борисович (ред.), 1990: *Борис Пастернак: Собрание сочинений в пяти томах,* Москва, Художественная Литература, том III.

ТОМПАКОВА, Ольга Михайловна, 1990: *Александр Николаевич Скрябин и его музей. Aleksandr Nikolaevič Skrjabin i ego muzej,* Москва, Союзрекламкультура.

СКРЯБИНЪ, Александр Николаевич, †1919: "Записи" // *Русскія пропилеи,* 6, с. 120-247.

ШЛЕЦЕРЪ, Борис Фёдорович, 1919: “Записка о *Предварительномъ дѣйствіи*” // *Русскія пропилеи,* 6, с. 99–119.

JUAN EDUARDO CIRLOT, ADMIRADOR DE SKRJABIN[1]

I. INTRODUCCIÓN

En el marco de nuestras investigaciones sobre la música como tema literario, así como también dentro del estudio de la imagen de Rusia y de la cultura rusa en España, consideramos del mayor interés estudiar la recepción de la música rusa en la literatura española. Una búsqueda por palabras clave en la Biblioteca Virtual "Miguel de Cervantes" arroja solo unos raros ejemplos de autores que aluden a o que incluso expresan en su obra su admiración por determinados compositores rusos. Y sorprende que esos compositores aludidos o admirados no sean precisamente los más conocidos: no hemos encontrado hasta la fecha una sola referencia literaria a Čajkóvskij, Rímskij-Kórsakov, Borodín, Rakhmáninov o

[1] Reunimos en este artículo dos comunicaciones, presentadas en sendos congresos (vid. Molina Moreno, 2011 y 2012). Agradecemos al profesor Rafael Guzmán Tirado, de la Universidad de Granada, y a la dirección del centro "Prometéj", de la Universidad Técnica Estatal "A. N. Tupolev" de Kazán' (Rusia), responsables de las publicaciones originales, sus autorizaciones para utilizar dichos trabajos en este volumen.

Prokóf'ev; solamente Juan Valera se refiere a Glinka en alguna de sus cartas[2]; Ángeles Mora menciona los *Cuadros de una exposición,* de Músorgskij, en el poema "Yo, feminista, en un concierto"[3], y a Šostakóvič dedicó un poema María Victoria Atencia en su libro *Compás binario*[4]. Más atención parecen haber merecido Ígor Stravínskij (1882-1971) y Aleksandr Skrjabin (1871-1915). La popularidad del primero siempre pareció mayor; pero la figura señera y profética de Skrjabin conoció, sobre todo en Europa occidental, un tan rápido como inmerecido declive de su fama hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Por ello es tanto más curioso que sea justamente Skrjabin el inspirador de los textos que vamos a presentar en este trabajo.

---

[2] Valera, 1857, accesible en línea en la dirección siguiente: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12706188625695940987435/p0000004.htm?marca=Glinka#1107, 25 de marzo de 2011.

[3] Mora, 2005, accesible en línea en la dirección siguiente: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08140621955760639832268/p0000001.htm?marca=Moussorgsky#78, 25 de marzo de 2011.

[4] Atencia, 1984, 28.

II. Presentación de los testimonios

El autor que nos ocupa, Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973), es conocido ante todo como un fascinante poeta y un agudísimo estudioso de las bellas artes y de la simbología. Menos conocida es su primera vocación musical y su breve carrera como compositor[5]. Pues bien: en 1936, tal vez (según Enrique Granell) en el curso de una conferencia del musicólogo Adolfo Salazar, Juan Eduardo Cirlot escuchó por primera vez *Prometeo o el poema del fuego,* de Aleksandr Skrjabin[6]. Así lo recuerda el mismo Cirlot en un artículo de 1967, acerca de los *Herzgewächse,* de Arnold Schönberg:

> "El asombro que me ha producido esta música, la adhesión apasionada que ha despertado en mí sólo son comparables con otro gran 'descubrimiento' que realizó mi particular fanatismo hacia determinadas

[5] Granell y Guigon, 1996, 233-234, y Granell, 2005, 11-12.

[6] Granell, 2005, 12.

cosas en 1936, cuando oí por vez primera el *Poema del fuego* de Scriabin"[7].

A propósito de esa "adhesión apasionada", Francisco Nieva, citado por los comentaristas de la exposición "Mundo de Juan Eduardo Cirlot" (Valencia, IVAM, 19 de septiembre al 17 de noviembre de 1996), recordaba que Cirlot, "un día, estando a la mesa, con sus padres, escuchó en la radio, lejanamente, una música que creyó reconocer. Salió corriendo a aumentar el volumen y arrastró consigo el mantel con todo lo que posaba encima"[8]. Y, en una nota autobiográfica impresa hacia 1970, Cirlot incorpora una lista de poetas, músicos y filósofos que le interesaban y que constituían su mundo en aquel momento, y los músicos mencionados son: "Wagner (*Tristán*), Schönberg, Scriabin, Mahler, Alban Berg, Penderecki"[9].

[7] Cirlot, 1967, 11, ahora también en Granell y Guigon, 1996, 248. En las citas de Cirlot, mantenemos la ortografía empleada por el poeta, que vacila entre "Scriabin", "Skrjabin", etc.

[8] Granell y Guigon, 1996, 233.

[9] Citado por Granell y Guigon, 1996, 9.

No faltan, en la obra de nuestro poeta, las muestras de admiración y, más aún, de afinidad artística con el genio ruso. Skrjabin aparece desde el más temprano poemario de Cirlot, el titulado *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona,* de 1941-1942, aunque inédito hasta 2001. Entre esos "otros poemas" se encuentra el titulado "A A. Skrjabin", de 1941:

Rodeado de rosas negras, de misterios,
de llamas en sombra, dulcemente
vertido en éxtasis nocturnos
–flor de almendros–
y estrellas, y pájaros,
llanuras en silencio.
¡Nieve o fuego!
Delirio de ramas y de dedos
¡Dulce Skrjabin, desangra tus anhelos!
despierta cabelleras en las arpas, bajo lunas, o nubes
Movimientos
de ti, de tu alma tan concreta en el ensueño[10].

[10] Cirlot, 1941, ahora en Nevado (ed.), 2001, 61. Reproducimos el texto con la irregular puntuación con la que figura en esa edición.

Hay que señalar que las “rosas negras” del v. 1 pueden referirse al subtítulo de la novena sonata para piano (“Misa negra”, op. 68, de 1913); los “misterios” del v. 1 pueden aludir a una obra largamente planeada y nunca terminada, titulada justamente *Misterio*[11]; la expresión “llamas en sombra” (v. 2) nos remite a *Flammes sombres,* segunda de las *Dos danzas,* op. 73 (de 1914), y el v. 3 (“vertido en éxtasis nocturnos”) puede aludir al *Poema del éxtasis,* op. 54 (de 1908) y al *Poema nocturno,* op. 61 (de 1911). El fuego que encontramos en los vv. 2 y 7 de ese poema también puede referirse al *Poema del fuego,* op. 60 (de 1910) del compositor ruso, que tanto había impresionado al joven Cirlot en 1936, y el delirio (v. 8) alude a la órbita expresiva en la que se sitúan diversos pasajes de Scriabin (pensemos, p. e., en los compases 170-180 del *Poema del éxtasis,* marcados en la partitura con la indicación en francés *presque en delire*). Las rosas negras, el fuego y el delirio reaparecen en el poema “Pájaros de Skrjabin”, de 1942, dentro del ciclo *Pájaros tristes,* también dedicado a la pianista Pilar Bayona:

Rosales negros

[11] Sobre el *Misterio* de Skrjabin, puede verse Bowers, 1996, II, 253-254, y Kelkel, 1999, 225-226.

y Skrjabin delirante, entre los dedos

llamas, pájaros, fuego.

Y a lo lejos

el mar en sombra y lamento.

Entre el teclado y mis sueños,

llamas, pájaros, dedos[12].

En las notas a su *ballet* titulado *La muerte de Gerión,* publicado en 1943, Cirlot afirma que su obra estaba escrita "en tono de MISTERIO", en lo que puede verse otra alusión a la obra inacabada de Skrjabin. En otro apartado de esas mismas notas a *La muerte de Gerión,* Cirlot escribió:

"Sobre el color.

En el Ballet debe cumplirse de un modo perfecto el ideal sinestésico.

El TEMA ha de ser expresado y representado simultánea y acordalmente por: danza, música, color, luz y letra (en el coral).

(…)

Las ideas de Scriabin era fundamentalmente acertadas al querer crear su 'órgano de luces'. Realizado de esta forma aún con medios normales en un teatro que

[12] Cirlot, 1942, ahora en Nevado (ed.), 2001, 23-25.

disponga de adelantos modernos aporta su gran expresividad lírica"[13].

Ese órgano de luces, mencionado por Cirlot, fue un instrumento construido por Aleksandr Mozer y conservado en la casa-museo de Skrjabin en Moscú. Su función era proyectar luz de colores distintos según avanzaba la ejecución musical del poema sinfónico *Prometeo o el poema del fuego,* estrenado en 1911; Skrjabin indicó en forma de notación musical el color de la luz que debe proyectarse en cada momento, según un diagrama de correspondencias entre sonidos y colores, que hallamos al inicio de la partitura[14]. Aunque no con tanta sofisticación como Skrjabin, también Cirlot incluye un "Guión de colores" para la puesta en escena de *La muerte de Gerión*[15]. Todo esto muestra una significativa afinidad entre los objetivos artísticos del compositor ruso y del poeta español de quienes nos ocupamos en este trabajo.

---

[13] Cf. Cirlot, 1943, páginas no numeradas; lo que citamos está en la penúltima; si las contáramos, tomando como p. 2 aquella en la que aparece la dedicatoria, llevaría el núm. 29. Ahora en Granell (ed.), 2005, 55.

[14] Kelkel, 1999, 172 y 183, y Verdi, 2010, 122-8.

[15] Cirlot, 1943, páginas no numeradas; lo que nos interesa está en la penúltima; si las contáramos, tomando como p. 2 aquella en la que aparece la dedicatoria, llevaría el núm. 29. Ahora en Granell (ed.), 2005, 56.

Si volvemos ahora a la obra poética en sentido estricto, hay que recordar que, en abril de 1944, en la revista *Entregas de Poesía,* apareció la "Oda a Igor Strawinsky y otros versos", de Juan Eduardo Cirlot[16]. Entre esos "otros versos", figuraba la siguiente *Elegía a Alexander Scriabin:*

Quiero hablar lentamente, como mueren las rosas,
como gimen los ríos,
de tu música dulce que está de rodillas
en la blanca ribera de adorante pecho.
Quiero decir cómo eleva las manos
desnudas hacia el cielo, como su frente los árboles,
los silenciosos, los puros, los divinos,
los reclinados mansamente
al paso acostumbrado de las nubes.
Quiero ver cómo mira tu música
ese silencio traspasado de cantos.
Cómo contemplan tu delicado silencio
las grandes luces celestes que ascienden.
Así tus voces suaves, tus ramas deshaciéndose.
Así tu plata limpia de cristal preciso,
abriendo el camino de las alas.

[16] Cf. Granell, 2005, 688.

Quiero hablar lentamente, como sueñan las tardes,
como viven los lirios,
de ese sollozo armonizado en círculos,
en horizontes de líneas tenaces y leves,
de cariñosas líneas dibujando mejillas,
dibujando tristísimos cabellos,
o, simplemente, ensayando otro universo.
Quiero decir cómo explica tu gracia,
cómo fluyen en su viva corriente entre delicias,
sonoramente, claros corazones, verdes
paisajes perdidos en ausencias recobradas.
Porque tú hallas la senda de la muerte,
de esa muerte íntima, delgada y leve,
que sabe estrangular con soledades
todo ese concierto de nuestras dulzuras,
donde vivimos reflejándonos
como en el lago de la infancia.
Y siempre encuentras el pájaro en el aire
que tenga entre las plumas conmovidas
la sangre que estremece esa remota
voz que no sabemos acaso ni si existe.
¡Oh, Scriabin! Y en tu blanca tortura
hay cisnes sin cuerpo y caminos con nieve
caída de un cielo que nunca contemplamos.
Tú sabes de dónde ha nacido ese vuelo profundo,

esa tristeza alegre que crece como un éxtasis
desatando las almas.
Yo tengo tus amapolas azules, yo tengo tus gozos exactos,
y comprendo el arcángel de tus labios,
y, dulcemente, inútilmente, te digo que te quiero,
porque estás muerto en el fondo de la muerte.
¡Tú, el Hombre, el que creaba
esta música desnuda
que baja sobre mi frente como una corona de llanto,
como un cielo que circunda mi estricta permanencia
en un orden confuso de sueños y latidos![17]

Pero la fascinación de Cirlot por Skrjabin iba más allá de la música y se plasmó también más allá de la poesía. Ya hemos dicho que Juan Eduardo Cirlot era también un agudo estudioso de las bellas artes. Nuestro poeta dedicaría, ya en el ámbito de la reflexión estética, un certero artículo a la afinidad entre la última música de Skrjabin y la pintura de Mark Rothko, artículo que reproducimos a continuación[18]:

[17] Cf. Cirlot, 1944, ahora en Granell, 2005, 65-67.

[18] Cirlot, 1963. Reproducido con autorización de Lourdes y Victoria Cirlot, hijas y herederas del poeta (mensaje del 17 de diciembre de 2011).

ROTHKO Y SCRIABIN

PARALELOS ENTRE COLORES Y SONIDOS

Procedimiento tradicional ya en la estética y en la filosofía del arte es la comparación entre obras de diferentes artes. Con todo, esta comparación resulta menos hacedera, por menos evidente, cuando se trata de pintores y músicos, por ejemplo. La idea de que la música es un arte estrictamente temporal, defendida por Strawinsky, quien denomina a la música "art chronique", y de que la pintura es un arte del espacio, parece la principal muralla alzada aentre ambos dominios, impidiendo su acercamiento.

Hay las leyes de la analogía, desde luego, que permiten establecer paralelos a pesar de todo entre colores y sonidos, por los sentidos comunes que pueden tener y que se expresan por los calificativos que se les aplican: altos, graves, agudos, sordos, fríos o cálidos. Pero, aparte de otro modo de relación: el estilístico, que se limita al establecimiento de amplios e imprecisos marcos culturales (lo barroco, lo romántico, lo renaciente), no se han logrado determinar mayores precisiones en el acercamiento.

Cabe que en el arte contemporáneo, por su especialización e incluso fanatismo, por su determinación en un modo e intención, pueda conseguirse algo más concreto. Al menos, esto nos parece en cuanto al caso de un compositor y de un pintor, no exactamente coetáneos, pero desde luego inmersos en la misma trayectoria de pensamiento, en el mismo "compromiso" ético e ideológico. El músico, Alexander Nicoláevitch Scriabin (1872-1915), murió poco antes de que la Revolución comenzara a transformar su patria y civilización. Adepto a un simbolismo más profundo

que programático, tras un período de admiración y confesadas influencias de Chopin y de Wagner, penetró en una región autónoma, en un arte de rara originalidad, de idealismo exacerbado, cuyas muestras más altas son posiblemente el poema pianístico “Hacia la llama” y “Prometeo, poema del fuego”, para orquesta y coro, compuestos entre 1909 y 1914, es decir, en su último período.

El pintor, Mark Rothko (1903), norteamericano, recorrió en éxtasis Italia y admiró sobre todo a fray Angélico, por sus gamas de color, que a veces trasladaba a la abstracción con sutiles intensificaciones. Tras una etapa de contaminación surreal, hacia 1945-47, encontró un concepto puramente plástico, de manchas ígneas y contrastadas, sobre fondos fundentes, caliginosos o sordos. Concepto que fue purificando hasta convertirlo, hacia 1950, en sus composiciones casi invariantes, verticales, con superposición de dos o tres zonas de color, sobre un fondo del que sólo dejan ver ardientes y finas, estridentes líneas de ruptura. Rothko busca en el matiz efectos disidentes (rosa, rojo, anaranjado; o violáceo, azul y verde, etc.) y sus más logradas imágenes consiguen dar al contemplador la noción de un fuego en vilo. De un “fuego”, primer contacto con Scriabin. Luego vienen otros.

Primeramente, que Scriabin se propuso como una de las metas de su técnica (acordes de cuarta, falsas relaciones, dominante perenne), aniquilara ese movimiento que parece ser la base de la música, arte del tiempo, “art chronique”, recordémoslo. Y Rothko también deshace cualquier referencia al movimiento en sus obras, de un estatismo absoluto. En segundo lugar, Scriabin basó sus composiciones menos en un tema que en un acorde para cada obra, principio germinal de la misma, que denominó “acorde místico”.

> ¿Qué son las composiciones pictóricas de Rothko sino gigantescos acordes visuales, superposiciones –como las notas en la armonía– de tres o cuatro colores? En tercer lugar, el empleo constante de matices contradictorios en Rothko es el exacto paralelo, la transposición a pintura, de la "falsa relación" musical (do – do sostenido = amarillo – anaranjado). Esta comunidad de principios espirituales y técnicos, pero sobre todo la identidad en la fuga arrebatada, en el acento de huida hacia el más allá, hermana a Scriabin y Rothko, hermandad que se aclara algo más cuando nos enteramos de que Mark Rothko es, en realidad, tan ruso como Scriabin, puesto que nació en Dvinsk y sólo se trasladó con su familia a América en 1913, cuando tenía diez años. Esta coincidencia no sería necesaria, en el fondo, pues los parentescos estéticos están por encima de los arcanos de la raza y de la sangre, pero en todo caso es una "prueba adicional" que no desdeñamos.
>
> Y la noticia más profunda sobre el sentido de las búsquedas coincidentes de ambos artistas se la debemos al inglés Cyril Scott, que, en un libro reciente sobre esoterismo de la música, dice que la "falsa relación" y, por consiguiente, el acorde disidente de colores, es el medio más eficaz para romper el orden lógico y penetrar en el místico, accediendo a ese universo de llamas que los líricos persas identificaron con su "Paradesha".

Hasta ahí el artículo de Cirlot sobre Skrjabin y Mark Rothko. Hay que saltar ahora al 11 de febrero de 1971, en el que aparece en *La vanguardia* un artículo de Cirlot titulado "El desconocido Alexander Scriabin", y a octubre de 1972, momento en el que, en

las revistas *Poesía hispánica*[19] y *Papeles de Son Armadans,* fue publicado el soneto "Alexander Scriabin", que dice así:

La sonrosada noche de otros cielos
rosa tu conmoción y sus sonidos
y derrama sus fuegos descendidos,
sus abrasadas rosas de consuelos[20].
El éxtasis de luz de tus anhelos
convierte en firmamento los gemidos
y todos tus instantes o latidos
resuenan de los fuegos a los hielos.
Y reúnen la tierra en una rosa,
tu música-color se transfigura
y convierte la rosa en oro ardiente.

---

[19] El título de la revista figura erróneamente como *Poesía española* en Azancot, 1974, 332; corregido por Janés, 2008, 870. Granell y Guigon, 1996, 241, indican *Papeles de Son Armadans,* octubre de 1972, como la revista y la fecha en las que se publicó el soneto en cuestión.

[20] En la antología de Azancot, 1974, 159, el v. 4 del soneto dice: *abrasando con rosas desconsuelos,* más convincente por el sentido; pero la *editio princeps* en la revista *Poesía hispánica* dice *sus abrasadas rosas de consuelo,* y así figura también en la edición de Janés, 2008, 866. En Granell y Guigon, 1996, 241, que reproducen el texto publicado en *Papeles de Son Armadans,* leemos *sus abrasadas rosas de consuelos,* lectura más rigurosa desde el punto de vista de la rima.

La tierra que respira temblorosa,

invadida de sombras de blancura,

se deshace en incendio transparente.

Reaparecen, como vemos, motivos ya presentes en los primeros poemas de Cirlot sobre Scriabin, dedicados a Pilar Bayona: el color rosa, el fuego y el éxtasis. Por último, el v. 10, al evocar la "música-color", alude claramente a *Prometeo o el poema del fuego,* una de las obras de Skrjabin que Cirlot prefería.

III. Conclusión

A la vista de los textos presentados, parece obvia la afinidad entre dos artistas singulares, uno ruso y otro español, y es muy grato observar que dicha afinidad pudo darse incluso en una etapa de severo distanciamiento entre Rusia y España.

Obras citadas

Atencia, Mª Victoria, 1984: *Compás binario,* Madrid, Hiperión.

Azancot, Leopoldo (ed.), 1974: *Poesía de J. E. Cirlot "1966-1972",* Madrid, Editora Nacional.

BOWERS, Faubion, [2]1996: *Scriabin,* New York, Dover.

CIRLOT, Juan Eduardo, 1941: "A A. Skrjabin", en Nevado, J. Fº (ed.), 2001: *Juan Eduardo Cirlot. Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona,* Zaragoza, Libros del innombrable, p. 61.

----, 1942: "Pájaros de Skrjabin", en Nevado, J. Fº (ed.), 2001: *Juan Eduardo Cirlot. Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona.* Libros del innombrable. Zaragoza, pp. 23-25.

----, 1943: *La muerte de Gerión,* Barcelona, Berenguer, ahora en Granell, 2005, 39-57.

----, 1944: "Elegía a Alexander Scriabin", en *Entregas de poesía,* 4 (abril), páginas no numeradas, ahora en Granell, 2005, 65-67.

----, 1963: "Rothko y Scriabin. Paralelos entre colores y sonidos", en *La vanguardia,* 30.238 (24 de agosto), p. 7, ahora en Granell y Guigon, 1996, 236-238.

----, 1967: "Simbolismo de la música. *Herzgewächse*", en *La vanguardia,* 31.292 (13 de enero), p. 11, ahora en Granell y Guigon, 1996, 248-249.

----, 1971: "El desconocido Alexander Scriabin", en *La vanguardia,* 32.561 (11 de febrero), p. 39.

----, 1972: "Alexander Scriabin", en *Poesía hispánica,* 2ª época, Nº 238 (octubre de 1972), p. 8, y en *Papeles de Son Armadans,* tomo

67, núm. 199, p. 84; cf. también Azancot, 1974, 159-160; Granell y Guigon, 1996, 241, y Janés, 2008, 866.

GRANELL, Enrique (ed.), 2005: *Juan Eduardo Cirlot. En la llama. Poesía (1943-1959),* Madrid, Siruela.

GRANELL, Enrique, y GUIGON, Emmanuel (eds.), 1996: *Mundo de Juan Eduardo Cirlot,* Valencia, IVAM.

JANÉS, Clara (ed.), 2008: *Juan Eduardo Cirlot. Del no mundo. Poesía (1961-1973),* Madrid, Siruela.

KELKEL, Manfred, 1999: *Alexandre Scriabine,* Paris, Fayard.

MANJÓN-CABEZA CRUZ, Dolores, 2007: *Poesía en castellano en Barcelona (1939-1950),* tesis, Madrid, UNED, 2005 (edición digital: Alicante. Biblioteca Virtual "Miguel de Cervantes", http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-en-castellano-en-barcelona-19391950--0/, 29 de octubre de 2019).

MOLINA MORENO, Francisco, 2011: "Un capítulo de la recepción de la música rusa en España: Scriabin y Juan Eduardo Cirlot", en Guzmán Tirado, Rafael; Votyakova, Irina; Sokolova, Larissa, y Safronova, Lyudmila (eds.), 2011: *Congreso Internacional "Investigaciones comparadas ruso-españolas: aspectos teóricos y metodológicos" (Granada, 7-9 de septiembre de 2011). Международная конференция "Русско–испанские сопоставительные исследования: теоретические и методические аспекты". Гранада, 7–9 сентября 2011 г.,* Granada, Jizo Ediciones, pp. 407-12 (http://eprints.ucm.es/14793/).

----, 2012: "Juan Eduardo Cirlot on Skryabin's Synesthetic Art", en Ванечкина, Ирина Леонидовна, и др. (ред.), 2012: *Галеевские чтения. Материалы международной научно–практической конференции ("Прометей"–2012). Казань, 6–8 апреля 2012 г.,* Казань, Издательство Казанского Государственного Технического Университета им. А. Н. Туполева, с. 416–420 (versión rusa de Alla Aleksándrovna Meskhi, Ellina Aleksándrovna Sokolova y Vladímir Mikháilovič Skorokhodov: "Хуан Эдуардо Сирлот о синестетическом искусстве А. Н. Скрябина", *ibid.,* pp. 79-84) (http://eprints.ucm.es/15296/).

MORA, Ángeles, 2005: *Antología poética,* edición digital, Alicante, Biblioteca Virtual "Miguel de Cervantes" (http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=17227, 25 de marzo de 2011).

VALERA, Juan, 1857: "Carta del 29 de abril de 1857", edición digital:

Valera, Juan, 1958: *Obras completas,* vol. III: *Correspondencia,* Madrid, Aguilar, pp. 10-209, accesible en línea (http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12706188625695940987435/p0000004.htm?marca=Glinka#1107, 25 de marzo de 2011).

VERDI, Luigi, 2010: *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin,* Palermo, L'Epos.

DOS POETAS-MÚSICOS ESPAÑOLES RINDEN HOMENAJE A UN MÚSICO-POETA RUSO[1]

I. INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, el interés por Aleksandr Skrjabin conoció, sobre todo en Europa occidental, un tan rápido como inmerecido declive hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Por ello puede sorprender que fuera justamente Skrjabin quien inspirase a dos poetas de un país no solo occidental, sino muy distanciado oficialmente de aquella Unión Soviética en la que la patria de Skrjabin se había convertido tras la revolución bolchevique de 1917.

---

[1] Originalmente publicado en *Scherzo,* 304, 2015, pp. 89-91 (http://eprints.ucm.es/31015/1/Homenajes%20a%20Scriabin.pdf, 27 de agosto de 2015). Agradecemos al director de dicha revista, Juan Lucas, su autorización para reproducir aquí este trabajo (mensaje del 27 de octubre de 2018).

II. Gerardo Diego: "Es a ti, solo a ti..."

Poca presentación requiere Gerardo Diego (1896-1987), poeta y más que respetable músico aficionado[2] que manifestó su gusto por la música de Skrjabin en artículos, conferencias y conciertos[3]. Su libro *Alondra de verdad,* de 1941, incluye este soneto, escrito en Santander en 1936, en homenaje al compositor ruso[4]:

Es a ti, sólo a ti, Dios que te exhalas,
que te regalas en centellas rojas,
naranjas, verdes, blancas, que te alojas
en aulas de alta nieve, y te resbalas
de amor sobre los hielos y las alas;
a ti, blanco Dios ruso, hacia quien, flojas,
baten su vuelo y alzan sus congojas
plumas de arpegios, lívidas escalas.
Lejos Satán y su tentar de azufres,

[2] Vid., p. e., VV. AA., 1990, y Benavides, 2011 (en p. 147, figura una relación de los artículos de Gerardo Diego sobre Skrjabin).

[3] VV. AA., 1990, 40-2.

[4] Diego, 1941, 91.

sierpes, senos, sarcasmos. Lejos. Sufres

de amor divino, oh piano de delicias,

meciendo ya entre llamas y cristales,

ay, tornasoles arcangelicales,

las alas en el éxtasis novicias[5].

El soneto comienza con una invocación al compositor, caracterizado como un Dios. El uso de la mayúscula, en el que un teólogo riguroso vería una blasfemia, es, sin embargo, coherente con afirmaciones del mismo Skrjabin: a partir de sus lecturas de los filósofos idealistas alemanes, según los cuales el universo es un producto de la conciencia del individuo, el compositor había llegado a un solipsismo radical en el que el mundo era su creación, y de ahí a identificarse con Dios solamente había un paso que Skrjabin no vaciló en dar. Así lo vemos en dos pasajes de sus esbozos poéticos y filosóficos en los que, impávido ante su propia inmodestia, escribió: "¡Yo soy Dios!"[6]

Ese "blanco Dios ruso" (v. 6), según el poema, disfruta entre luces multicolores (vv. 2-3, en los que Gerardo Diego alude a la

[5] Diego, 1941, 56 (= †1996, 476).

[6] Скрябин, †1919, 142 и 153 (= Scriabine, 1979, 20 y 34).

obsesión de Skrjabin por la sinestesia) y se halla “en aulas de alta nieve” (vv. 3-4: ¿las del Conservatorio de Moscú, en el que Skrjabin fue profesor?). Asimismo, el amor aparece como la fuerza que impulsa la obra de Skrjabin (así puede verse en múltiples pasajes de su obra “literaria”[7]): bajo la fuerza del amor, según Gerardo Diego, el músico se desliza (“te resbalas”, en el v. 4, con un término quizá demasiado coloquial para el contexto) sobre los hielos y las alas (v. 5). E. d., parece como si la música de Skrjabin fuera tan ágil y sutil como los movimientos de los patinadores sobre el hielo (deporte muy querido en Rusia), o como el vuelo de las aves; hay que recordar que el vuelo es un motivo muy querido por Skrjabin, que tituló una de sus obras *Poème ailé* (op. 51, núm. 3, de 1906) y escribió al frente del segundo tiempo de su *Sonata núm. 4,* op. 30 (de 1903) la indicación “Prestissimo volando”.

Y es, según Gerardo Diego, hacia ese “blanco Dios ruso”, alojado en aulas de alta nieve, enamorado y envuelto en luces multicolores, hacia quien se eleva la música: hacia Skrjabin “baten

[7] Cf., p. e., Скрябин, †1919, 192-5, 197-200 (= *Poema del éxtasis,* vv. 10-1, 33-8, 64-5, 101-5, 110-4, 215-23, 286-313), 202 (= *Acto preparatorio,* primera versión, vv. 9 y 13-8), 209-14 (= *ibid.,* vv. 237-362 y 399), 217 (= *ibid.,* vv. 492-5).

su vuelo" (v. 7) "plumas de arpegios" (v. 8). Todo ello constituye una metafórica descripción de la música, cuyo término de comparación ha sido tomado también del campo semántico del vuelo, lo cual es coherente con lo que decíamos en el párrafo anterior[8]. Por otra parte, los vv. 7-8 insisten, con su estructura paralelística, en que la música se eleva hacia su autor: "lívidas escalas" (v. 8) "alzan sus congojas" hacia Skrjabin. Puede verse en esa congoja un sentimiento típicamente romántico, sugerido por algunas obras de Skrjabin, y por ello Gerardo Diego personifica las escalas del v. 8 (metonimia de la música), al atribuirles ese sentimiento, y les aplica, sinestésicamente, el adjetivo "lívidas".

Los tercetos evocan el inflamado misticismo del compositor: según los vv. 9-10, Satán y sus tentaciones están lejos de la obra de Skrjabin (a pesar del título del op. 36, *Poème satanique,* y del subtítulo de la *Sonata núm. 9,* op. 68, *"Messe noire"*). Contrario a cualquier satanismo es el sentimiento humano que Gerardo Diego atribuye al piano de Scriabin (*"sufres / de amor divino",* vv. 10-11, en lo que puede verse una alusión al subtítulo de la *Sinfonía núm.*

[8] Además, quizá no sea simple casualidad que Macdonald, 1986, 64, empleara los términos ingleses *fluttering and volatile* (= "aleteante y volátil") para calificar las texturas de la música de Skrjabin.

3, "Le divin poème", op. 43). El último terceto acaba de caracterizar la música de Scriabin, que armoniza misticismo y sensualidad: el "piano de delicias" del v. 11 mece (v. 12) las alas (v. 14), en lo que vemos una nueva metáfora de los *ostinati* y trémolos de esa música, comparados con un batir de alas (cf. lo dicho sobre los vv. 7-8). Esas alas se mecen "entre llamas y cristales" (v. 12, que puede aludir al extraordinario poema pianístico *Vers la flamme,* op. 72), y causan un fenómeno visual, paralelo sinestésico de la música ("tornasoles arcangelicales", v. 13). Por último, esas alas son "en el éxtasis novicias" (v. 14, que alude al título del *Poema del éxtasis,* op. 54). Ese verso final insiste en el misticismo y en el carácter siempre joven del arte de Skrjabin.

III. Juan Eduardo Cirlot: "La sonrosada noche..."

Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) es conocido ante todo como poeta y estudioso de las bellas artes y la simbología; menos se sabe de su primera vocación musical y de su breve carrera como compositor[9]. En la imposibilidad de recorrer aquí, por falta de

[9] Granell y Guigon, 1996, 233-234, y Granell, 2005, 11-12.

espacio, todo lo que Skrjabin inspiró a Cirlot[10], nos ceñiremos a un soneto que lleva por título “Alexander Scriabin”, y que fue publicado en 1972, en las revistas *Poesía hispánica*[11] y *Papeles de Son Armadans.* El soneto en cuestión dice así:

La sonrosada noche de otros cielos
rosa tu conmoción y sus sonidos
y derrama sus fuegos descendidos,
sus abrasadas rosas de consuelos[12].
El éxtasis de luz de tus anhelos

---

[10] Sobre algunos aspectos de esa cuestión, vid. Molina Moreno, 2011 y 2012.

[11] El título de la revista figura erróneamente como *Poesía española* en Azancot, 1974, 332; corregido por Janés, 2008, 870. Granell y Guigon, 1996, 241, indican *Papeles de Son Armadans,* octubre de 1972, como la revista y la fecha en las que se publicó el soneto en cuestión.

[12] En la antología de Azancot, 1974, 159-60, el v. 4 del soneto dice: *abrasando con rosas desconsuelos,* más convincente por el sentido; pero la *editio princeps* en la revista *Poesía hispánica* dice *sus abrasadas rosas de consuelo,* y así figura también en la edición de Janés, 2008, 866. En Granell y Guigon, 1996, 241, que reproducen el texto publicado en *Papeles de Son Armadans,* leemos *sus abrasadas rosas de consuelos,* lectura que hemos preferido aquí por ser más rigurosa desde el punto de vista de la rima.

convierte en firmamento los gemidos

y todos tus instantes o latidos

resuenan de los fuegos a los hielos.

Y reúnen la tierra en una rosa,

tu música-color se transfigura

y convierte la rosa en oro ardiente.

La tierra que respira temblorosa,

invadida de sombras de blancura,

se deshace en incendio transparente.

Según este soneto, la intensa emotividad de la música de Scriabin (designada metonímicamente por "tu conmoción y sus sonidos", en el v. 2) aparece iluminada por la rosada luz de una "noche de otros cielos" (v. 1). Así, el mismo arranque del poema nos sugiere un mundo onírico, distinto del de la experiencia cotidiana: solo en los "otros cielos" de ese otro mundo puede ser sonrosada la noche, y de esos otros cielos procede la luz cuyo color, según Cirlot, corresponde a la música de Skrjabin. Nos hallamos

ante una asociación sinestésica, y es bien conocido el interés del mismo Skrjabin por la asociación entre sonidos y colores[13].

Esa "noche de otros cielos" derrama sobre la música fuego (v. 3). No es la primera ni la última vez que la música de Scriabin sugiere al oyente la asociación con el fuego, elemento por el que el compositor parece haber tenido especial simpatía, según sugieren títulos como *Prométhée, le Poème du Feu; Flammes sombres* o *Vers la flamme.* Además, si, como habíamos visto, es rosada la luz que de esa "noche de otros cielos" desciende sobre la música de

[13] Parece que la asociación de la música de Skrjabin con el color rosa es propia de Cirlot, y que no tiene antecedentes en la obra del compositor: según podemos ver en Томпакова, 1998, 47, el color rosa está ausente de las correspondencias entre sonidos y colores anotadas a mano por Skrjabin en un ejemplar de la partitura de su *Prometeo o el poema del fuego,* ejemplar que aún no hemos podido ver, que perteneció a Leonid Leonídovič Sabanéev y que ahora se encuentra en la "Bibliothèque Nationale" de París, según Томпакова, 1998, 47 (cf. Ванечкина, 2000). Vid. también Сабанеев, 1916, 238-9 y 241-2; Bowers, 1996, II, 205; Томпакова, 1998, 44; Kelkel, 1999, 172, y Verdi, 2010, 125. Solamente encontramos el color rosa en el esquema añadido al comienzo de la partitura de *Prometeo o el poema del fuego* en la edición de Londres, Ernst Eulenburg Ltd., s. a. (*ca.* 1965), donde corresponde a *si* bemol, al placer y a la pasión. Pero dicho esquema, por lo que se refiere al color rosa, no es conforme a las indicaciones de Skrjabin.

Skrjabin, también cabe decir, para insistir en la misma idea, que esos “otros cielos” derraman rosas que, por obra de los fuegos del v. 3, están abrasadas (v. 4). Pero esas flores también sirven de consuelo (v. 4) a la “conmoción” que, según sugiere el v. 2, constituye la esencia de la música evocada en el poema.

Junto a la conmoción (v. 2), el éxtasis (v. 5) es el otro motivo inspirador de dicha música. Ese estado de conciencia, anhelado por el compositor (y que da título a su poema sinfónico op. 54), tiene como rasgo sobresaliente la percepción de fenómenos lumínicos (v. 5: “éxtasis de luz”) y convierte los gemidos en firmamento (v. 6): parece, pues, que la conmoción aludida por el v. 2, y que puede manifestarse en los gemidos del v. 6, se transforma, a través del éxtasis, en un estado de dicha sobrenatural (designada metafóricamente como “firmamento”).

El resto del poema describe cómo esa música (metonímicamente designada por “todos tus instantes o latidos”, v. 7) se extiende por todo el universo (v. 8: “resuenan de los fuegos a los hielos”). Y la música de Skrjabin, conforme a los deseos del compositor, transforma el mundo: todos los “instantes o latidos” de esa música “reúnen la tierra en una rosa” (v. 9), e. d., restauran la unidad primordial del cosmos (designado metonímicamente por la

tierra) en un estado de perfecta belleza. La rosa, metáfora de esa belleza recuperada, puede hacernos recordar las flores aludidas por el mismo Skrjabin en el poema que escribió como programa para su *Poema del éxtasis,* op. 54. P. e., los vv. 35-8 del mencionado poema de Skrjabin dicen así: *Entre las flores de su creación, / su tiempo pasa en un beso, / y, con todo un mundo que las incita, / al éxtasis las convoca* (el sujeto de esa frase es el espíritu, y a él se refiere el posesivo "su", en el primer verso). Parece, pues, que, en ese pasaje de Skrjabin, la flor era un símbolo de la obra de arte[14]. Por otra parte, en el v. 755 de la primera versión del *Acto preparatorio* (cf. Скрябин, †1919, 225), la flor es una metáfora de la nueva existencia que el compositor deseaba, lo cual puede hallarse bastante cerca del sentido que tiene en el soneto de Cirlot, que estamos explorando: en este, podríamos decir que designa un mundo transfigurado por medio de la obra artística[15]. Además,

[14] Quizá no sea casualidad que una de las hijas del compositor, la musicóloga Marina Scriabine, eligiera justamente la flor como término de comparación para describir la concepción que su padre tenía de la obra de arte total; cf. Scriabine, 1971, 22.

[15] Cirlot evocó distintas flores como parte del ambiente imaginario que le sugería la música de Skrjabin: cf. los vv. 4-5 (flores de almendro) y 13 (jazmines)

debemos recordar que, en los primeros versos de este soneto, la música del compositor homenajeado aparecía caracterizada, muy sinestésicamente, por una luz rosada: por tanto, cabe entender también que esa obra de arte convierte el universo en otra obra de arte y lo identifica así consigo misma. Tales eran las aspiraciones de Skrjabin, y el v. 9 del soneto afirma su consumación cuando dice que los "instantes o latidos" de su música "reúnen la tierra en una rosa".

---

del temprano *Poema del éxtasis,* de Cirlot, en Parra, 2001, 54; *A A. Skrjabin,* vv. 1 (rosas negras) y 4 (flores de almendro), en Cirlot, 1941, ahora en Nevado (ed.), 2001, 61 (cf. también Molina Moreno, 2011, 408), y *Pájaros de Skrjabin,* v. 1 (rosas negras), en Cirlot, 1942, ahora en Nevado (ed.), 2001, 23-25 (cf. Molina Moreno, 2011, 409). Por último, en la *Elegía a Alexander Scriabin,* de 1944, Cirlot designó, metafóricamente, el arte de Scriabin como «amapolas azules» (v. 44). Las otras flores mencionadas en esa *Elegía a Alexander Scriabin,* de Cirlot, forman parte de símiles con los que el poeta se refiere no a la música de Skrjabin, sino a cómo quiere él mismo evocar esa música (v. 1: «Quiero hablar lentamente, como mueren las rosas»; v. 17-8: «Quiero hablar lentamente, como sueñan las tardes, / como viven los lirios»). El texto íntegro de la *Elegía a Alexander Scriabin* se halla en Cirlot, 1944, y ahora en Granell, 2005, 65-67; cf. también Molina Moreno, 2011, 410.

Pero la transformación cósmica no ha terminado aún. Según el soneto, la obra de Skrjabin (esa "música-color" del v. 10, que alude clarísimamente a *Prometeo o el poema del fuego*) se transfigura ella misma (v. 10) y convierte la rosa (el estado de hermosura universal alcanzado en el v. 9) en oro ardiente (v. 11). El oro había sido considerado como el metal más noble y perfecto, lo cual permite al poeta evocarlo como la substancia en la que el mundo se convierte gracias al arte de Skrjabin. Además, el brillo del oro permite calificarlo de "ardiente" y asociarlo, de ese modo, con el fuego y con los fenómenos lumínicos que tanto fascinaban al compositor (cf. los vv. 3-5 del soneto).

El terceto final acaba de describir la transformación del universo: la tierra, tras convertirse en rosa (v. 9) y en oro (v. 11), queda ahora cubierta "de sombras de blancura" (v. 13), aparente paradoja que nos hace pensar en la conjunción de los opuestos y en la restauración de la unidad primordial (pues el blanco es la síntesis de todos los colores). Por último, ese universo transfigurado "se deshace en incendio transparente" (v. 14), lo cual, por una parte, nos remite a los vv. 348-9 del programa del *Poema del*

éxtasis, del mismo Skrjabin[16], y, dentro del soneto de Cirlot, al oro ardiente en el que se había convertido la rosa (v. 11). Y, al volverse transparente, es como si el universo se desintegrase (v. 14: "se deshace"). De ese modo, el universo ha alcanzado, a través de la música de Skrjabin, una inmaterialidad que tal vez no fuera ajena a lo que el compositor deseaba conseguir con su *Misterio:* recordemos que los vv. 1013-16 de la primera versión del *Acto preparatorio* dicen que todos somos "una enamorada / corriente que se dirige / desde el instante a lo eterno, camino del infinito; / de lo oscuro de la piedra a la clara transparencia"[17]. Y, en la penúltima estrofa de ese mismo texto (vv. 1031-2), se dice: "En la última nota de la lira, / etéreo torbellino, desapareceremos"[18].

IV. Conclusión

No sabemos si Cirlot había llegado a leer directamente los textos de Skrjabin; pero es muy probable que, incluso sin ese

[16] Скрябин, †1919, 201. Cf. también los vv. 806-7 y 1025-6 de la primera versión del *Acto preparatorio,* en Скрябин, †1919, 227 y 234 (respectivamente).

[17] Скрябин, †1919, 234.

[18] Скрябин, †1919, 234.

conocimiento de primera mano, hubiera captado las intenciones del genio ruso a través de la lectura de bibliografía secundaria y de la audición de sus propias obras. Incluso cabe sospechar que cierta afinidad entre los perfiles artísticos de Skrjabin y de Cirlot llevara a este último a manifestarse, en su soneto, en términos que muestran una fina comprensión de la estética del primero: ambos artistas debieron buena parte de su formación al romanticismo; la esencia de su arte puede ser considerada romántica incluso cuando ambos cultivaron también formas clásicas y experimentaron desarrollos vanguardistas, y, en general, tanto Skrjabin como Cirlot representan una estética de la sobreexcitación emotiva y sensorial.

Muy distinto fue el perfil artístico de Gerardo Diego (la experimentación creacionista de su juventud fue cediendo cada vez más el paso a formas clásicas que nunca, por otra parte, habían estado ausentes de su obra). Pero, en cualquier caso, es grato observar cómo, incluso en una etapa de severo distanciamiento entre Rusia y España, dos poetas-músicos españoles, Gerardo Diego y Juan Eduardo Cirlot, rindieron homenaje al músico-poeta ruso que fue Aleksandr Skrjabin.

OBRAS CITADAS

AZANCOT, Leopoldo (ed.), 1974: *Poesía de J. E. Cirlot "1966-1972",* Madrid, Editora Nacional.

BENAVIDES, Ana, 2011: *Gerardo Diego y la música,* Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

BOWERS, Faubion, [2]1996: *Scriabin,* New York, Dover.

CIRLOT, Juan Eduardo, 1941: "A A. Skrjabin", en Nevado, 2001, 61.

----, 1942: "Pájaros de Skrjabin", en Nevado, 2001, 23-25.

----, 1944: "Elegía a Alexander Scriabin", en *Entregas de poesía,* 4 (abril), páginas no numeradas.

----, 1972: "Alexander Scriabin", en *Poesía hispánica,* 2ª época, Nº 238 (octubre de 1972), p. 8, y *Papeles de Son Armadans,* tomo 67, núm. 199, p. 84.

DIEGO, Gerardo, 1941: *Alondra de verdad,* Madrid, Escorial.

----, †1996: *Obras completas. Poesía. Tomo I,* Madrid, Alfaguara.

GRANELL, Enrique (ed.), 2005: *Juan Eduardo Cirlot. En la llama. Poesía (1943-1959),* Madrid, Siruela.

GRANELL, Enrique, y GUIGON, Emmanuel (eds.), 1996: *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM.

JANÉS, Clara (ed.), 2008: *Juan Eduardo Cirlot. Del no mundo. Poesía (1961-1973),* Madrid, Siruela.

KELKEL, Manfred, 1999: *Alexandre Scriabine,* Paris, Fayard.

MACDONALD, Hugh, 1986: "Alexander Skryabin", en Sadie, Stanley (ed.), 1986: *The New Grove: Russian Masters, 2,* New York, W. W. Norton & Company, pp. 51-72.

MOLINA MORENO, Francisco, 2011: "Un capítulo de la recepción de la música rusa en España: Scriabin y Juan Eduardo Cirlot", en Guzmán Tirado, Rafael; Votyakova, Irina; Sokolova, Larissa, y Safronova, Lyudmila (eds.), 2011: *Congreso Internacional "Investigaciones comparadas ruso-españolas: aspectos teóricos y metodológicos" (Granada, 7-9 de septiembre de 2011). Международная конференция "Русско–испанские сопоставительные исследования: теоретические и методические аспекты". Гранада, 7–9 сентября 2011 г.,* Granada, Jizo Ediciones, pp. 407-12 (http://eprints.ucm.es/14793/).

----, 2012: "Juan Eduardo Cirlot on Skryabin's Synesthetic Art", en Ванечкина, Ирина Леонидовна, и др. (ред.), 2012: *Галеевские чтения. Материалы международной научно–практической конференции ("Прометей"–2012). Казань, 6–8 апреля 2012 г.,* Казань, Издательство Казанского Государственного Технического Университета им. А. Н. Туполева, с. 416–420 (versión rusa de Alla Aleksándrovna Meskhi, Ellina Aleksándrovna Sokolova y Vladímir Mikháilovič Skorokhodov: "Хуан Эдуардо Сирлот о синестетическом искусстве А. Н. Скрябина", *ibid.,* pp. 79-84) (http://eprints.ucm.es/15296/).

NEVADO, Juan Fº (ed.), 2001: *Juan Eduardo Cirlot. Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona,* Zaragoza, Libros del innombrable.

PARRA, Jaime D., 2001: *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot,* Barcelona, Planeta.

SCRIABINE, Marina, 1971: "Alexandre Scriabine", en *Les cahiers canadiens de musique,* 3, pp. 13-33.

---- (traducción), 1979: *Alexandre Scriabine. Notes et réflexions. Carnets inédits,* Paris, Klincksieck.

VERDI, Luigi, 2010: *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin,* Palermo, L'EPOS.

VV. AA., 1990: *Músicas para Gerardo Diego,* Madrid, Fundación Juan March.

ВАНЕЧКИНА, Ирина Леонидовна, 2000: "О "Парижской" партитуре "Прометея"" // *"Прометей-2000" (о судьбе светомузыки на рубеже веков),* Казань, "Фэн", с. 51-5 [http://prometheus.kai.ru/parisman_r.htm#1, 3 de enero de 2015].

САБАНЕЕЕВ, Леонид Леонидович, 1916: *Скрябинъ,* Москва, Скорпіонъ.

СКРЯБИН, Александр Николаевич, †1919: "Записи" // *Русскія пропилеи,* VI, с. 120-247 (http://imwerden.de/pdf/russkie_propilei_6_1919.pdf, 5 de enero de 2015).

ТОМПАКОВА, Ольга Михайловна, 1998: “О вновь найдённой партитуре "Прометея. Поэмы огня"” // *Учёные записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина,* 3, с. 43-51.

PARA EL ÉXTASIS Y EL MISTERIO:

DOS POEMAS (NO MUSICALES) DE SKRJABIN[1]

A la grata memoria de mi padre,

Francisco Molina Sánchez (1932-2019),

a quien agradezco las sugerencias que me hizo,

con su excepcional oído para el verso español,

cuando, en el otoño de 2014,

revisó conmigo estas traducciones.

I. INTRODUCCIÓN.

Presentamos aquí nuestra traducción de los dos textos poéticos más importantes de Skrjabin: el *Poema del éxtasis,* publicado en Ginebra, en 1906, como programa para el poema sinfónico del

[1] Versión original: Molina Moreno, 2015. Agradecemos al director de la revista *Scherzo,* Juan Lucas, su autorización para reproducir este trabajo (mensaje del 27 de octubre de 2018). Que sepamos, es la primera vez que estos textos se traducen al español, con la excepción, quizá, de los fragmentos del *Acto preparatorio* que figuran en Molina Moreno, 2004 y 2006.

mismo título, y la primera versión (única completa) del texto del *Acto preparatorio,* escrito entre 1913 y 1915, como introducción al nunca realizado *Misterio.*

El *Poema del éxtasis* evoca el proceso creador del espíritu, su admiración y entusiasmo ante la belleza de su creación, la lucha con todo lo que pueda amenazar dicha creación, y su jubilosa y triunfal unión amorosa con el universo creado.

En cuanto al *Acto preparatorio,* describe el origen del universo, la aparición de los principios masculino y femenino (plasmados en las imágenes del relámpago y la ola), el nacimiento de las criaturas y del ser humano, la progresiva caída del hombre en el abismo del mal, y la intervención de un "profeta" cuyo sacrificio trae a los hombres una verdad liberadora. Skrjabin, muy modestamente, se identificaba a sí mismo con ese profeta redentor de la Humanidad, que conduciría a sus oyentes y a todo el universo a un éxtasis purificador y a un estado inmaterial de existencia, a través de la obra de arte para cuya introducción esbozó ese *Acto preparatorio*[2].

[2] Vid. Molina Moreno, 2004, 220.

II. *Poema del éxtasis*[3]

P. 192[4]

El espíritu,
en alas de su anhelo de vida,
se entusiasma en su vuelo
a las alturas de la negación.
Allí, entre los resplandores de su ensueño,
aparece un mundo mágico
de imágenes y sensaciones que maravillan.

[3] Traducimos el texto impreso en Скрябин, †1919, 192-201, ahora accesible en https://archive.org/details/russkiepropilei06gersuoft (24 de diciembre de 2014) y en http://imwerden.de/pdf/russkie_propilei_6_1919.pdf (5 de enero de 2015). La primera edición (Скрябин, 1906), que hemos cotejado, no presenta divergencias textuales. Agradecemos al profesor Luigi Verdi y al «Centro Italiano di Studi Skrjabiniani», de Bogliasco (Italia), el envío de una fotocopia de esa primera edición.

[4] Al no estar numerados los versos en ninguna de las ediciones utilizadas (cf. nota previa), indicamos en los márgenes los números de página de la edición de 1919, para facilitar el cotejo al lector interesado.

El espíritu que juega;

el espíritu que desea;

el espíritu, que en su ensueño todo lo crea,

se entrega a la dicha del amor.

Entre las creaciones que de él han surgido,

pasa lánguidamente su tiempo;

en las alturas de su inspiración,

las convoca a que florezcan.

Y, en el frenesí de su vuelo[5],

está ya a punto de perder el sentido[6];

pero, de repente…

De un sombrío presentimiento

ritmos inquietantes

en su mundo encantado

ásperos irrumpen;

pero solo un instante.

Con un leve esfuerzo

[5] Literalmente, “embriagado por su vuelo”, que, por razones subjetivas de índole semántica y eufónica, sustituimos por “en el frenesí de su vuelo”.

[6] Literalmente, “caer en el olvido”.

de su voluntad divina
ahuyenta
esos terribles fantasmas.
Y, nada más alcanzar
la victoria deseada
sobre sí mismo,

P. 193

el espíritu que juega,
el espíritu que desea,
el espíritu, que con su esperanza invoca la alegría,
se entrega a la dicha del amor.
Entre las flores de su creación,
su tiempo pasa en un beso,
y, con todo un mundo de seducciones[7],
al éxtasis las convoca.

[7] Literalmente, “excitaciones, estímulos”.

Con su hálito delira[8],
con su hermosura se deslumbra,
transportándose, retoza,
danza en círculos;
toda una gama de sensaciones
lo consume, lo extenúa.
Ya está a punto de caer en el olvido;
pero de nuevo…

De los secretos abismos
del espíritu turbado
en ola amenazante
cual tormenta se levanta
de salvajes horrores
informe masa;
todo engullirlo
amenaza.

[8] Literalmente “se embriaga”, que evitamos por razones subjetivas de índole semántica y eufónica. En la versión publicada en *Scherzo,* p. 76, tradujimos por “enloquece”.

El espíritu,
en alas de su anhelo de vida,
se entusiasma en su vuelo
a las alturas de la negación.
Allí, entre los resplandores de su ensueño,
aparece un mundo mágico
de imágenes y sensaciones que maravillan.
El espíritu que juega[9],
el espíritu que desea[10];
el espíritu, que con su duda ha creado la aflicción,
se entrega al martirio del amor.
Entre las flores de su creación,
su tiempo pasa en tormento,
con todo un mundo de conmociones

P. 194

a la muerte las convoca.

[9] Variante: “en su juego / en sus juegos”.

[10] Variante: “en su deseo”.

Abrazado por un convulso temor,
está ya a punto de perder el sentido[11],
pero, de repente…

De un luminoso presentimiento
ritmos alegres
en él nacen.
¡Dulce instante!
Rayos de esperanza
de nuevo lo iluminan,
y en ansia de vida
se enciende.
Milagrosamente ha alcanzado
la fuerza de su divina voluntad.
En oscuros abismos,
con mirada que inflama,
penetra,
lleno de ira
e indignación

[11] Literalmente, “caer en el olvido”.

lanza un audaz desafío,
y la lucha estalla.
Anchas se abren
bocas de monstruos,
brillan amenazantes
los apasionados relámpagos
de su voluntad divina
que todo lo vence;
vivos reflejos
de mágica luz
alumbran el mundo.
Olvidando su amado fin,
el espíritu se entrega en delirio[12] a la lucha.
Todo él es arrobo,
todo es goce
de este juego
libre, divino,
de esta lucha que es amor.

[12] Literalmente “embriagado”, que evitamos por razones subjetivas de índole eufónica y semántica.

P. 195

En la admirable grandeza
de un puro no tener finalidad,
en la conjunción
de impulsos contrapuestos,
en la conciencia una,
en el amor uno
el espíritu conoce
la naturaleza
de su divina esencia.
Comprende
que quiere luchar.
Así lo quiso,
y los hechos,
en orden lógico,
acudieron en torno
a su ímpetu.
Juega, varía
a capricho lo que siente,
y el universo

vibra con él,
lo explica,
lo afirma.
Quiere la victoria,
ha vencido,
¡triunfa!
Y puede, feliz,
a su mundo predilecto
al punto regresar.
Mas ¿qué ensombrece
este instante feliz?
Justamente el hecho
de que ha alcanzado su fin.
Lamenta
la lucha pasada,
y, por un instante,
siente
tedio, tristeza y vacío.
Mas de su ansia de vida

P. 196

de nuevo en las alas,
se arrebata[13] en su vuelo
a las alturas de la negación.
Allí, entre los destellos de su ensueño
aparece un mágico universo
de imágenes y sensaciones que maravillan.
Y, sin turbarse por nada,
puede entregarse eternamente
a sus ensueños predilectos.
Mas ¿qué, pues, qué, oh espíritu inquieto
de nuevo ha alterado tu paz?
No hay ritmos de alarma
que te ensombrezcan;
no hay horribles espectros
que te amenacen;
es el veneno corrosivo
de la uniformidad,

[13] En la versión publicada en *Scherzo,* p. 77, tradujimos por “se entusiasma”.

el gusano de la saciedad
que devora tu sentido.
Y en un grito de dolor
resonó el universo:
¡lo otro!
¡lo nuevo!
Extenuado por el placer
(por el placer, no por la vida),
el espíritu vuela a lo lejos,
a una región de dolor y sufrimiento,
y, en un libre retorno
a su mundo de ensueños e inquietudes,
alcanza milagrosamente
el sentido del misterio del abismo del mal.
De nuevo se abrieron negras mandíbulas;
de nuevo se hienden; engullir amenazan;
de nuevo la lucha y el esfuerzo de la voluntad;
el deseo de victoria sobre el todo.
De nuevo la victoria, de nuevo el desenfreno[14]

[14] Literalmente “embriaguez”, que evitamos por razones subjetivas de índole eufónica y semántica.

y el embeleso

y la saciedad.

P. 197

Con ese ritmo acelerado

¡bate más fuerte, oh pulso de la vida!

¡Oh, mi mundo, mi vida

que florece[15], mi éxtasis!

Cada instante vuestro

lo creo yo por negación

de las formas antes vividas.

Yo soy la eterna

negación.

¡Otra vez,

siempre otra vez!

Más fuerza,

más ternura,

[15] Literalmente “mi florecimiento”, que evitamos por razones subjetivas de índole rítmica.

nuevos tormentos,
nuevas dichas.
En el placer de esta danza,
sofocado en este torbellino,
olvidando los fines que amó y que persiguió,
el espíritu se entrega a un juego de delirios[16].
Sobre las poderosas alas
de nuevas búsquedas,
a la región del éxtasis
se lanza veloz.
En este cambio sin fin,
en este vuelo sin destino, de dioses,
el espíritu se conoce a sí mismo
por el poder de su voluntad,
única, libre,
siempre creadora,
que todo lo irradia,
que todo lo vivifica,
que maravillosamente juega

[16] Literalmente “de embriagueces”, que evitamos por razones subjetivas de índole eufónica y semántica.

con una multitud de formas.
Se conoce a sí mismo
por una palpitación de vida,
un deseo de florecer,
una lucha que es amor.
El espíritu, en su juego;

P. 198

el espíritu, en su revolar[17],
con su eterno afán,
creando el éxtasis,
se entrega a la dicha del amor.
Entre las flores de su creación,
libre se encuentra.
“¡Yo os convoco a la vida,
secretos instintos!
¡Oh, vosotros, hundidos

[17] Literalmente “revoloteo”, que evitamos por razones subjetivas de índole eufónica.

en las oscuras profundidades
del espíritu creador;
vosotros, temerosos
gérmenes de la vida:
os traigo
la audacia!
¡Desde ahora sois libres!
¡Dividíos, floreced,
levantaos uno hacia el otro,
elevaos a las alturas,
para que, en una dulce dicha,
podáis conoceros por ser uno y lo mismo[18],
podáis aniquilaros en mí!
¡Levantaos uno hacia el otro;
levantaos hacia mí;
negad y amad!

[18] El texto original dice “Вамъ познать себя единством”, que puede traducirse por “podáis conoceros como unidad”, o bien por “podáis conoceros gracias a la unidad”, traducción preferible desde el punto de vista de nuestra colega rusa Svetlana Maljávina, de la Universidad Complutense de Madrid (nota posterior a la publicación en la revista *Scherzo*).

¡Levantaos hacia mí, pueblos y elementos;
elevaos, horrores;
intentad aniquilarme,
abiertas mandíbulas de dragones;
serpientes, enroscaos, ahogad y morded!
Cuando todo se alce
contra mí,
entonces yo comenzaré
mi
juego.
¡Oh, mundo expectante,
mundo extenuado!
Tú ansías ser creado,

P. 199

tú buscas un creador.
Hasta mí ha llegado, volando,
el tierno y dulce gemido
de una llamada.
Yo acudo.

Yo ya estoy en ti,

¡oh, mi mundo!

Como un misterioso encanto

de sensaciones ignotas;

como una pléyade de ensueños y visiones;

como el fuego de la inspiración;

como búsqueda de la Verdad;

como el deseo prohibido

de ser libre como un dios[19].”

Yo acudo.

Lo que sobre mí soñaste,

eso soy yo al nacer.

Yo aparezco ya

en la misteriosa presencia

de un aliento de libertad

apenas perceptible.

Tu ser

ya lo ha abrazado,

leve,

[19] Literalmente “de divina libertad”, que causaría una rima demasiado fácil.

como el espectro de un sueño,
la ola
de mi existencia.
Ya te has estremecido.
Yo soy la libertad que amas,
¡oh, tú, mi mundo amado!
Yo acudo
a cegarte
con la magnificencia
de unos sueños encantados;
yo te traigo
el mágico encanto
de un ardiente amor

P. 200

y de caricias ignoradas.
¡Entrégate, confiado, a mí!
Yo te sorprenderé con un océano de dichas,
enamorado, que te atraerá, que te acariciará,
ya sea cubriéndote con grávida ola,

ya tan solo espumeando a lo lejos
y besándote
tan solo al salpicar.
¡Y tú desearás con locura
algo distinto,
algo nuevo!
Y entonces, con una lluvia de flores,
caeré sobre ti;
con toda una gama de aromas
te acariciaré y abrumaré;
con un juego de perfumes,
ya dulces, ya penetrantes;
con un juego de caricias,
ya ligeras, ya como golpes.
Y, al morir,
apasionadamente
murmurarás:
¡Una vez más,
siempre una vez más!
Entonces yo te acometeré
con una turba de monstruos terribles,

con el salvaje horror de los tormentos;
yo te cubriré, reptando, con una hormigueante [bandada de serpientes,
¡y te morderé y te ahogaré!
Y tu deseo será
más y más loco y poderoso.
Yo entonces caeré sobre ti
con una lluvia de maravillosos soles.
Y os prenderé con los rayos
de mi pasión,
oh sagrados
fuegos de los deseos
más dulces,

P. 201

más prohibidos,
más enigmáticos.
Y todo tú serás una ola
de libertad y de dicha.
Tras hacer de ti una multitud,

y tras elevaros,
legiones de sensaciones,
oh puros impulsos,
yo te creo,
complejo y único
sentimiento de dicha
que a todos os abarcó.
Yo soy un instante que irradia la eternidad,
yo soy la afirmación,
yo soy el Éxtasis”.
Un incendio universal
ha abrazado el cosmos.
El espíritu en la cima del ser.
Y siente
de divina fuerza,
de libre voluntad
una pleamar infinita.
Todo es ya osadía.
Lo que amenazaba
es lo que ahora excita;
lo que horrorizaba

es ahora placer,
y los mordiscos de panteras y de hienas
tan solo son ahora una nueva caricia,
un nuevo tormento,
y la lengua de la serpiente,
tan solo un beso abrasador.
Y todo el universo ha resonado
con un grito de gozo:
¡Yo soy!

III. *Acto preparatorio*[20]

P. 202:

Otra vez en vosotros el Eterno desea
conocer la alegría creadora;
otra vez el Infinito desea
encontrarse a sí mismo en lo finito.

CORO

En este impulso, en este trueno,
en este fulminante arrebato,
en su hálito de fuego,

[20] Traducimos el texto publicado en Скрябин, †1919, 202-35. Dado que los versos, en la edición rusa, no están numerados, indicamos en los márgenes los números de página de dicha edición, para facilitar el cotejo a los lectores interesados. Skrjabin emprendió también una versión revisada del texto del *Acto preparatorio,* que no llegó a terminar; dicha segunda versión contenía algunas indicaciones, que hemos incluido aquí, relativas a los personajes que hablan en cada pasaje.

todo el poema de la creación.

Y un instante de amor da a luz la eternidad
y las profundidades del espacio.
Universos respira el infinito
y sonidos envuelven el silencio.

¡Lo grande culmina!
¡Y dulce, de nuevo,
nace el amor!

Amándose por amor a sí mismo,
por Amor el Amor
a sí mismo creándose.

¡Oh, vida! Se inflama
divina tu luz.
El universo nace.
A él alegre respuesta.

———

P. 203:

VOZ DEL PRINCIPIO FEMENINO

¡A ti, el de la aurora;
a ti, el del arranque,
es respuesta mi gemido,
es de llamada mi grito!

VOZ DEL PRINCIPIO MASCULINO

¿Quién eres tú, a quien canta
blanca sonoridad?
¿Quién eres tú, vestida
de celeste silencio?

¿Quién eres tú, admirable
rostro de fuego,
luz que se derrama,
quién, quién eres tú?

VOZ DEL PRINCIPIO FEMENINO

Yo soy la última consumación;
yo, la dicha de la disolución;
yo, el diamante de todas las estrellas;
yo, el silencio de todos los sonidos;
de la muerte soy el blanco sonido.
Yo soy la libertad, yo soy el éxtasis.

VOZ DEL PRINCIPIO MASCULINO

¿Cómo, oh muerte, hallarte?
¿Cómo llegar hasta ti, oh mágica Luz?

VOZ DEL PRINCIPIO FEMENINO

Los abismos de la vida se extienden entre nosotros
con sus sueños, eternamente falaces;
entre nosotros se extienden pluricolores espacios
decorados con oro de las constelaciones.
Esos espacios debes recorrer,

Los debes superar y los debes vencer.

VOZ DEL PRINCIPIO MASCULINO

¿Dónde están esos espacios, dónde están esos abismos
de la dorada bruma de los astros?

VOZ DEL PRINCIPIO FEMENINO

Están, como yo, en ti, en tu Voluntad.
Presta atención; escucha, profética, tu voz,
y, en un radiante entusiasmo,
tú los verás y los distinguirás.
En ti están, mientras tu luz no se apague.

P. 204:

Tú todo lo llenas de ti.
Yo no soy; solo tú existes,
cuando, entre los destellos de tu ensueño,
como imagen de una nueva belleza,

yo aparezco, refulgente,
y así condeno a vivir
miríadas de sueños y nubes de visiones:
los coros armoniosos de los mundos.
Yo no soy; solo tú existes,
tú todo lo llenas de ti.

Yo hablo en ti, yo te invoco
desde alturas radiantes de divinos impulsos;
a elevado deber en tu interior te invoco.
Exijo víctimas, votos solemnes:
siete pruebas con fuerza debes tú sostener;
siete hazañas gloriosas debes tú realizar;
siete victorias debes sobre ti alcanzar;
siete víctimas debes traer, grandes y ricas.

Tu primera víctima es tu impulso hacia mí.
Olvidar debes el sueño que halaga
y arrojarte al abismo que nos ha separado
y que así nos dio alas para hazañas de amor.

VOCES DE LOS PRINCIPIOS FEMENINO Y MASCULINO

¡Oh, tú, divina hazaña! ¡Tú, danza de los astros!
Tú alcanzar nos concedes victorias sobre abismos;
en común alegría en ti nos hallaremos;
dichosos, uno en otro, en ti falleceremos.

VOZ DEL PRINCIPIO FEMENINO

Tu danza has iniciado. De lo alto de mi vuelo,
yo, oh, Señor, te veo, te veo en movimiento.
Los colores distingo de esferas circundantes,
de los velos nupciales que de adorno te sirven.
Ya vives y, aproximándote a mí,
de mí te alejan tus vidas;
te rodean de sueños exultantes
de destellos y espumas, de luces y sonidos.

P. 205:

VOZ DEL PRINCIPIO MASCULINO

Yo, atado en mis movimientos
por pesadas vestiduras,
vuelo, no obstante, ligado
a ti por el poder de ardientes esperanzas.

VOZ DEL PRINCIPIO FEMENINO

Si mi grito, que gozoso te llama,
en tu alma no hubiera resonado,
tú no habrías creado, oh dulcísimo
Señor, principio de todo principio.

Pero tú solo eres todo angustia por mí,
y, por eso, a vencer
en tu divino ímpetu
te auxiliará la noche del abismo.

Siete ángeles con etéreos vestidos,
siete heraldos de tus glorias eternas,
siete ígneas columnas, siete blancas cabezas
de potencias que brillan, que deslumbran, que ciegan,
listas para auxiliarte en todos los peligros[21].
Son los habitantes del cielo,
son los portadores del fuego,
los que consuman los destinos,
los que crean el universo,
los que custodian las fronteras,
los que combaten junto a Dios,
los que derrumban los muros.

Son tus hijos y ellos te atormentan,
por ti nacidos en tu inquieto pecho.
Tu camino hacia mí pasa por su florecer que niega.
Tú en su presencia ¡avanza a consumar tu hazaña!

Ellos son constructores de un templo refulgente

[21] Literalmente “en los desvíos”, que hay que entender como “cuando otros intenten desviarte de tu camino”.

donde ha de consumarse el drama de tu obra,
donde, en una voluptuosa danza, en tus nupcias [conmigo,
conseguirás ese otro mundo que tú deseas.

P. 206:

Yo soy tu voluntad; yo, el arma amenazante
de tus grandes victorias.
Yo no oigo: me son ajenas las quejas y las lágrimas;
fuera estoy del alcance de los más pusilánimes.

Soy tu sueño de un futuro universo,
uno de los eslabones de una doble existencia.
Te cautivé, mas cautiva pronto seré también yo.
Estrella en tu corona yo seré, refulgente.

Relámpagos de voluntad, ansiamos consumaciones.
En golpes nos encarnaremos, en golpes de resolución,
en el estruendo que estalla y en truenos de [destrucción;

en sueños con audacia viviremos;

a la luz y a la sombra por igual serviremos.

Somos reflejos de un sueño Divino:

como una dulce visión en los corazones de las gentes

[despertaremos,

y solo entonces hacia ti de nuevo nos elevaremos,

cuando muramos en la realización de la belleza.

Radiante pléyade somos de pensamientos, de llamas;

fragante haz de luces y de signos;

para ti, haz de sueños y nostalgias del mundo;

para la tierra, fiesta de astros jubilosos.

Nacidos por tu anhelo de diferenciación,

nos despiertan destellos de un rayo inmortal.

Señalamos un mundo de engaños y apariencias.

Tú eres en nosotros la espuma de una fuente.

Somos las olas de la vida:

las olas
primeras,
las olas
temerosas,
primeros

P. 207:

fragores,
temerosos
murmullos,
primeros
temblores,
temerosos
susurros.

Las olas
suaves,
las olas
que corren
suaves,

que vienen y van,
que corren;
espumas
suaves,
vuelos
que corren,
impulsos.

Todas nosotras somos una sola
corriente que se dirige
al instante desde la eternidad,
hacia el camino que lleva a lo humano,
hacia el camino que lleva
de lo diáfano a lo pétreo y oscuro,
para, en lo pétreo,
con ardiente creación
tu Divino rostro
imprimir.

_____

Hijos por mí engendrados, oleajes del mar del amor,
Lo sé, os levantaréis contra vuestro Padre; a vuestro [padre venceréis.
Yo mismo me levanté contra mí, tras arrancaros de [arcanas honduras;
al dotaros de vida, a mí mismo me condené a [sufrimientos y tormentos;
mas renunciar a la dicha creadora estuvo fuera de mis [fuerzas.

P. 208:

La dicha de generar, de superar todos los horrores de [la muerte corpórea
(sí, solo corpórea, una vez más lo repito, pues mi [espíritu es inmortal),
en vosotros y en vástagos innumerables eternamente [se manifestará.
Debéis derrocarme, y para aquellos que mi única ley de eterno amor y eterna rebelión teman infringir,

el destino ha preparado un gran dolor y la nostalgia
[de la separación.

Todos nosotros por ti hemos nacido y, obedientes a tu
[paterna voluntad,
al camino que tu santa diestra nos trazó, con pesar
[partimos
para recoger canastos de flores ignotas que en los
[valles florecen
de la vida que de ti ha irradiado, y, tras recogerlas,
[volver hacia ti.
Y vivirás para siempre en los corazones que de ti se
[apartaron:
eterna inclinación a lo otro, contra lo no sido eterna
[rebelión,
secreta aflicción que arroja su sombra sobre toda
[alegría.
Habrá momentos en los que hasta la pena por ti se
[adormezca en nosotros;
habrá horas terribles, mas tras ellas… ¡oh, fiesta de
[las fiestas!

Estallará tu despertar en nosotros como una danza de
[alas de fuego.
Será grande. En ese justo momento, Tú perdónanos,
[oh, Padre nuestro.
Rápidamente nos aleja la vida de ti, y así hacia ti nos
[aproxima.
Todos nosotros somos una única
corriente, dirigida
al instante desde la eternidad
al camino hacia la humanidad.

Primeras
olas,
temerosas
olas,
olas
como olas,
olas
que ondean,
olas
como olas,

olas

que besan.

P. 209:

¿Qué es lo nuevo

que nace en vosotros?

¿Qué estaba oculto

y se despierta en vosotros?

Lo nuevo

es el gozo de los cautiverios;

lo oculto

es la dulzura de las cenizas:

dulce es la ceniza,

porque en la ceniza

impreso

puedes estar tú.

Dulce es la ceniza,

porque solo en la ceniza,

en el mundo manifiesto,
puedes vivir tú.

Nueva alegría
de suaves contactos,
oculta dulzura
de húmedos besos,

tiernos gemidos
de los primeros tormentos,
ocultas llamadas
de lánguidas atracciones,

nuevas caricias
de los primeros destellos,
cuentos secretos
de luces[22] amantes.

[22] La palabra rusa свѣтъ puede significar tanto “luz” como “mundo”; en la traducción que publicamos en *Scherzo,* 2015, p. 80, ya tradujimos por “luces amantes”, que parece preferible, habida cuenta de la obsesión de Skrjabin por los fenómenos lumínicos.

En dulce inquietud,
atrapa
el tierno secreto
del primer amor.

P. 210:

Nosotros, embelesados
por el flujo de la vida;
nosotros, que bajo el peso
de ese encanto nos hallamos,

con vestidos de deseo
otra vez nos ataviamos;
al abismo de la búsqueda
otra vez nos arrojamos.

Más y más en los vestidos,
más y más hacia el valle,
dejaos, olas, caer

más y más en lo profundo.

Más y más en secreto,
tiernos cautiverios;
más y más deliciosas
las dulces disoluciones.

Más amoroso, más dulce,
más cerca, más placentero,
más tortura, más encanto,
más sensible, más corpóreo.

¡Oh, nuestra prisión,
dulce corrupción!
¡Que nos rodea
inevitable,
que nos abraza por todos los flancos,
que se convierte en nuestro vestido, en nuestro [cuerpo!

_____

La bruma del amor la hacemos densa;
nos abraza cada vez más de cerca;
percibimos su dulzura
siempre con más y más fuerza.

P. 211:

Y al hacerse así más fuerte,
al crecer su plenitud,
nace el impulso, el deseo
de las cimas más agudas.

En prisión acariciante,
entre los sueños que duermen;
en la opresión dolorosa,
en dulces, húmedas lágrimas,

gritó la flor del instante:
al relámpago se abrió,
cual víctima apocalíptica

a la espada del saber.

Hacia el instante tendió
un incierto “en todas partes”;
pero del tiempo nació
más tarde un sufriente “donde”.

En la inmensidad celeste,
en la brecha nubinegra,
en su prodigioso amor,
a la ola el rayo se abrió.

LA OLA

Soy el pasmo de amorosa ternura,
soy la ola dulcemente afanosa;
yo estoy de lánguida felicidad
plena hasta el límite del sufrimiento.

En las supramundanas regiones del espíritu,
donde surgió el hilo de la vida,

donde están tus etéreos palacios,
elevarme y con mis alas orar.

Oh, despiértate en mí como si fueras
mi conciencia, oh rayo luminoso;
que un conjuro te haga descender.
¡Tú confúndete conmigo, confúndete!

P. 212:

Hace tiempo que en mí con tus destellos,
inmortal rayo, en mí reverberabas,
y, cuando resplandecía tu luz,
tú me atraías y a ti me llamabas.

Oh, sí, cae, derrámate en caricias;
vierte tu bendición, y de ti mismo
sabrás: sabrás lo que cuentan los cuentos
de rayos que se hendieron y escindieron.

Olvídate del oscuro elemento.

mira que sola yo voy hacia ti;
húndete en mí, estoy languideciendo;
vamos, húndete en mí, yo soy la ola:

soy el amor que en ti refulgirá;
tú eres la luz que en mí refulgirá.
Yo soy la ola que sabe que es
la respuesta que se debe a tu brillo.

Yo nadie habría sido
en la profundidad,
si centellas no usadas
no brillaran en mí.

Oh, despiértate en mí como si fueras
mi conciencia, oh rayo luminoso;
sé obediente a los conjuros y hechizos;
tú confúndete conmigo, confúndete.

Solo en el rostro solemne
de la nube amenazante,

que con majestad se impone,

puedo yo unirme a ti.

De brumas de visiones que enloquecen

tú vístete, Inmortal,

y, como narcotizado,

ven, admirable, a mi encuentro.

P. 213:

EL RAYO

Envuelto por las auras

del ensueño de la ola;

por su aroma y su perfume

intoxicado y en sueños,

partí llevado de un amor ardiente,

llevado por un solo pensamiento,

descendí cual la nube y el relámpago,

descendí sobre la ola enamorada.

LA OLA

Voy hacia ti, temeraria;
un instante después llegué a lo alto,
y, en la húmeda dulzura,
cual suave espuma me hundí.

Se consumó el milagro de la unión;
el círculo se cerró, y surgió
el fruto de las nupcias del rayo y de la ola:
del ser humano la faz estrellada.

Oh, sacro instante de la creación,
instante bienaventurado, ígneo.
Tú me mostraste la imagen refleja
de la muerte de blancura fatal;

fuiste tú quien despertó mi conciencia
de una doble, biunívoca existencia.
Desde ahora soy yo la conjunción

del “yo” con el “no-yo” que le es ajeno.

Resucitan los suaves tejidos
de los sentidos –son mis vestiduras–,
y se van a lo lejos, agitados
por los párpados cuando se levantan.

Se deshacen, se hunden y se abren
de las prisiones los fumosos muros;
nacen y surgen las profundidades,
multitudes de ruedas de la vida.

P. 214:

En pareja imperial me he convertido;
en un mundo de amor sacrificial,
que brota con la energía de un don
y que despierta en la sangre el ardor.

Oh, mi imperioso deseo;
vivos estamos tú y tú –no yo–;

vivas, nuestras caricias apasionadas
(en la policromía de la existencia).

Tú y yo y nuestro asombro:
un mundo de milagros revelados,
loco alborozo[23] por visión de ensueño,
por la vida de los cielos que duermen.

Oh, sagrado momento creador,
momento en el que el "Sí" obra y consuma:
ha elevado su esplendor y sus rayos
la estrella que primero fue creada.

——

Y, en ese torbellino e impulso creador,
por la maga Consciencia dulcemente apresada,
la ola, que hasta entonces dormitaba inconsciente,
se entrega a contemplar las diferencias.

[23] Literalmente, "embriaguez", que evitamos por razones subjetivas de índole eufónica, semántica y métrica.

La pasión y las caricias de la pareja elegida,
tras despertar a este mundo de prodigios y fenómenos,
conocieron que existían en lo polícromo y múltiple,
como destellos de un rayo, como estrellas en un velo.

Planea ella en el éter, cual soberano planeta
envuelto en un velo de nubes perladas;
brilla él como el sol, Dios de luz imperiosa,
resplandece como estrellas en el abismo nocturno.

LAS MONTAÑAS

De furias somos de amor petrificados arranques;
de tormentosas caricias, inmóviles oleadas;
estallidos atrapados por hechizos heladores.
Somos cumbres nevadas, somos valles y rocas.

P. 215:

LOS CAMPOS

Somos tiernas caricias, somos cálido aliento
que oculta en su interior el horror del veneno.
A este mundo despertamos, cual perfume de las flores;
aquí supimos que somos los rumores de la hierba.

LOS BOSQUES

En el templo del ocaso, somos columnas que vuelan
con espléndidos vestidos de verdes sonoridades.
Miríadas ocultamos de enigmáticas criaturas,
y fluyen hacia nosotros, secretas, lánguidas luces.

EL DESIERTO

Supe que soy el desierto que en este espacio se [extiende,
ardiente beso que el rayo a la seca tierra da.

De mis regiones la vida de los bosques expulsé
y odié de las corrientes las canciones de la vida[24].

Soy una alada caricia, como un ave palpité;
yo soy desgarradora, como una fiera vivo;
cual serpiente que repta desperté, sinuosa;
desperté en las aguas y nado como un pez.

Arde, imperial, por espléndida ley,
este templo, como un himno de luz; este mundo, como un templo estrellado.
Resuena el éter con áureos sonidos
que a las almas invitan a un cielo inaccesible.

De la Ola (la Heroína) la ascensión se ha consumado:
por una celeste luz está toda iluminada,
y, en su dolor, del placer del eterno femenino,
por vez primera ante ella se abrió la profundidad.

[24] A partir de ese verso, ya no hay indicaciones que permitan asegurar quién habla o canta. La versión revisada se interrumpe cuatro versos después.

Y del pasado sin fin cayó, ¡oh, milagro!, el velo,
y con ese destello se le abrieron los mundos,
y ante su escrutadora mirada aparecieron
de pueblos elegidos los sagrados festejos:

de sagrados ritüales, la bella consumación,
y de espléndidas víctimas, las ofrendas corales,
y de un blanco semblante, los rasgos maravillosos
que con bellas apariencias se habían manifestado.

P. 216:

En él detuvo la ola su beatífica mirada,
y en orante entusiasmo prorrumpió
ante su padre, que en ella radiante estaba de amor:
¿qué ofrenda puedo yo traer al Creador?

Vuelve tú
tu claro rostro
a tu elemento agotado.
Tus caminos

comprenderás al instante;

descenderás hasta el nunca saciado.

¡Tu hazaña es nuestra!

De nuestras fuerzas tú eres

la más viva encarnación.

¡La vida tú nos darás!

Tú, que mostraste

el semblante de la muerte, ¡concédenos el bautismo!

Tú, como la ola

que echó a volar y debe

a lo oscuro volver;

tú, como la ola

que volvió a ver, ¡tú debes

darnos tu luz prestada!

Y, cediendo a su llamada, la portadora del fuego

a su nativo elemento benévola descendió,

y así enseñó a las olas la abnegación y el amor.

Ella les dio las palabras de una sagrada plegaria.

¡Heraldo del misterio y del arcano,
antorcha de la idea temeraria,
responde!
¡Oh, tú, el incandescente, el radiante,
en nosotros cual plegaria inspirada,
despiértate!
Nuestros abismos sombríos
¡ilumínalos!

P. 217:

En prisión, en los días de maldad,
¡alúmbranos!

En prisión, en los días de maldad,
¡alúmbranos!

¡Ángel de luz, despierta
con dulce despertar;
responde a nuestra llamada

con una alegre sonrisa!

Déjanos iluminar
nuestra vida dolorosa;
déjanos amar, crear.

Tú, en nosotros dormido, ¡despierta!
La frontera establecida
¡concédenos superarla!
¡Y disipar esta noche!

En un templo de amor, en cegadora gloria, en un [trono ardiente,
luminoso enseñó a quienes lo escuchaban: quien mi [única ley
de amor eterno y eterna humildad se atreva a infringir
será sumido en el dolor, en pena de separación.

Mortales, yo os anunciaré el misterio de las celestes [armonías.
¡Himnos de gloria resuenen sobre la lira del Sol!

La humanidad, buscando consonancias permitidas,
[toca cuerdas extrañas.

¿Qué temblorosas luces
encantan y deslumbran?
¿Qué sonidos derraman
veneno que enloquece?

¿Qué ha sido lo que en el humo de nuestras
prisiones nos ha arrojado de bruces,
con la fulguración de sus relámpagos,
con su juego de magas y hechiceras?

P. 218:

Es el rayo, el blanco rayo
que en nosotros se irisó;
el rayo que cantaba con delicia,
que halló en su dulzura su poder.

Frágil, se disipó
en luces y sonidos.
Los abismos resonaron
con quejas voluptüosas.

Brillaron los arco-iris,
florecieron los ensueños
con flores cautivadoras
de sensüal primavera.

Reflejos hay por doquier,
y prodigios por doquier;
misteriosos llamamientos
se oyen, voces se oyen.

Remolinos de fulgor
de rayos del arco iris
relucen con la perfidia
de unos ojos virginales.

Chispean como diamantes

de la entraña del pantano,
al fulgor del arco iris,
las redes de las arañas.

De aljófar recubierta
la tierna ola,
con miradas de esmeralda,
llama al abismo.

Por doquier se abren
suntuosas flores;
por doquier, aromas
de dulces ensueños.

P. 219:

Todo en torno saturado
está de aromas de hierbas
que lánguidamente ocultan
los horrores del veneno.

Un nuevo, incomprensible
temblor abraza el cosmos.
Los dioses en reflejos
dividen sus ensueños.

Pasiones aún latentes
esperan satisfacción;
sus aromas y perfumes
nos atraen y convocan.

Nosotros, los aromas de la tierra, cantamos.
¡Nosotros, peregrino ilustre, te llamamos!

Ven tú; oh, ven, señor
de húmedas honduras que desde aquí te añoran.

Aquí, en forma de sombras misteriosas,
van y vienen maravillosos fuegos.

Toda una miríada de sueños no nacidos
se halla aquí en forma de flores extrañas.

Nosotros, los aromas de la tierra, cantamos.
Atiende a nuestros cantos, peregrino.

Cantamos entusiasmos de traiciones,
el alegre derrumbarse de los muros;

de la dicha de corpóreos placeres
un tesoro ocultamos de canciones.

Unos cantos perfumados
de las húmedas honduras,
que, de nostalgia por ti,
están llenos de pasión.

P. 220:

La voz de suaves caricias
escúchala, peregrino.
¡Alegre satisfacción
da a una sed abrasadora!

Seas quien seas, sonido
que tan dulces tormentos
generaste en nosotros,
la hora irisada sonó.

A ti nos entregamos
como a nuestro destino;
al fondo descendemos
de perfumada bruma.

Canto – Danza de los caídos

Nosotros por caminos excavados,
por caminos cubiertos de cadáveres,
de doble remolino bajo el yugo,
avanzamos como un coro hechizado[25].

[25] Scriabine, 1979, 105, traduce “hordes ennemis” = “hordas enemigas”; también Verdi, 2010, 437, traduce por “orde nemiche”, con un sentido que no hemos hallado atestiguado en ninguno de los diccionarios consultados.

De negra sangre el hedor aspiramos;
se anhelan abominables placeres;
nos lanzamos a una danza ardorosa,
a una danza-caricia, danza-cuento.

A construir infecciosas guaridas
para en ellas levantar nuestros tronos,
para allí a nuestra pasión entregarnos,
a fauces que ante nosotros se abrieron.

Veloces vamos por despeñaderos,
por cañadas y por escarpaduras,
donde crece la flor de la demencia
para darnos a ella sin dudar.

Así es como el espíritu vagabundo en la espesura
su sagrada ruptura con el cielo

P. 221:

festeja como un demonio salvaje

que a la llamada del mal obedece.

Seas tres veces maldito,
odioso rostro de la horrible muerte;
eternamente en estos agujeros
nuestra despreocupación te desprecia.

Brevemente tratamos las pasiones,
y nos atraen a su plasmación.
Con los cantos celestes, que nos cansan
y aburren, no armonizan nuestros cantos.

Torpes para los cielos revelados,
tan solo nos agradan los cadáveres,
Salpicaduras de su negra sangre
y de nuestros repugnantes amores.

Cadáveres, cadáveres pisamos,
veloces, al subir por las pendientes;
a la inmundicia y la vergüenza vamos.
Pronto los muros del templo caerán.

_____

¿Por qué el eterno tan grave caída
permitió de sus amadas criaturas?
¿Por qué su bondadosa providencia
quitó el hilo que a sus puertas llevaba?

Para que, atormentado por la sed de poseer,
tras beber la hirviente copa de la pasión hasta el [fondo,
tras conocer el horror del último sufrimiento,
recogiera de su fondo un cristal resplandeciente.

Para que después, con esos cristales pluricolores,
levantase un nuevo templo de una ya inmortal belleza,
donde, en el solemne ardor de unas almas [consagradas,
se consumará el misterio de los sueños encantados.

P. 222:

Penetrar solo se puede por la espuma de la pasión
en esta región secreta de los tesoros del alma,
donde, tras abandonar del alma las propensiones,
el Santo goza feliz en un radiante silencio.

———

Tras perder el enlace con los cielos,
nos dispersamos por nosotros mismos.
Nos levantamos uno contra el otro
y unas guerras libramos, tormentosas.

Cada uno espera un encuentro sangriento;
cada uno ansía una roja batalla
y abatir con su habilidosa mano
y que perezca el cobarde enemigo.

¡Ay de aquellos que débiles nacieron!
¡Ay, ay de los vencidos y caídos!

Aunque agotados entre los grilletes,
no podrán evitar nuevas torturas.

Se oye el rechinar de las cadenas,
y de inútiles plegarias
los gritos desgarradores
los sofocan nuestros gritos.

¿A quién llamar? ¿A quién rezar? ¿Será
por mucho, mucho tiempo lo que duren
nuestros horribles sufrimientos? ¿Quién,
quién oirá de nuestro llanto la voz?

Morir… Pero el beatífico rostro
de la muerte, por nosotros deforme,
se apartó de los mártires, del valle
ensombrecido de los vagabundos.

Yo alcancé más victorias y más éxtasis
que nadie; más florecí, fui más fuerte,
y más me intoxicó el olor a sangre,

¡Y más mortífero soy que veneno de serpiente!

P. 223

Flechas disparo yo de ciega ira;
a todo y todos lanzo desafíos,
y solo las innúbiles doncellas
mitigan el horror de mis poemas.

El horror de la derrota me agrada
y el último suspiro de la muerte.
Yo soy un Dios de ansia y destrucción,
de pueblos látigo, ¡Dios de la sangre!

Como un loco me lancé y en salvaje frenesí
a abatir los corazones con espada envenenada;
por doquier yo cultivé aflicción e irritación
y amenacé a los hombres con que los destruiría.

Y largamente se bate; pero he aquí que, agotado,
todo bañado en la sangre, todo herido, todo ardiendo,

deja la espada, caído en combate desigual,
y huye, preso de horror, y huye como en un sueño.

Huye al desierto, y allí, al amparo del silencio,
en un refugio de paz y de omnisciente calma,
en su alma experimenta el horror de contemplar
su profundísima culpa, su falta no expiada.

Y allí, todo destrozado, todo cubierto de llagas,
el corazón traspasado, todo en harapos y polvo,
yace el Dios, que se ha olvidado de sí mismo, el [olvidado
y temible soberano de la tierra ensangrentada.

Y pasan ante su vista, en fila y en caravana,
las visiones de las víctimas de su pasión desbocada,
y él escucha los gritos que, desde el fondo del alma,
salen de los niños huérfanos que él mismo torturó.

Sus terribles clamoreos, sus inconsolables llantos
revivieron con gemidos de su alma lastimada,

despertaron con los rostros de tormentos venideros.
Suenan como unas campanas a rebato en el silencio.

P. 224

Y cada herida de un hermano mártir
en su alma se abre, herida ardiente,
y una ola de dolor y de desesperación
abraza, universal, toda su alma sufriente.

Largamente se prolongan los tormentos y torturas,
y aún no se ha extinguido el fuego que los provoca,
y hasta con la misma muerte, con la muerte [aterradora
parecieron deseables en aquella hora las nupcias.

Desfallece y se hunde en un océano
de pasiones ardientes, bajo una ola terrible.
Todo se confundió y se esfumó en la bruma
que con pesado velo lo cubrió.

Cedió a una misteriosa sugestión.
Un eslabón se soltó… Liberado de sus sueños,
y llevado en remolinos de una espontánea proeza,
se dirige hacia la luz a una tierna llamada.

_____

¡No temas, hijo mío, yo soy tu deseada!
¡Tú, cegado por mí, no me reconociste!
Más de una vez tras ti fui yo, inesperada.
Temías a la muerte, de la muerte escapabas.

Entonces nos separaron las pasiones inferiores[26].
Tu mirada, totalmente absorbida por la tierra.
Tú no estabas preparado para santas comuniones;
tú no podías, entonces, ser cautivado por mí.

Eres tú ya, pues, la misma, que con ávido aguijón

[26] Literalmente “que arrastran hacia abajo”.

atravesó la tiniebla de tiempos de sufrimiento[27].
Mis caricias para ti serían como puñales,
y en tus ojos de terror fue deformado mi rostro.

Por qué venías a mí en figura
de un monstruo ciego con boca de muerto[28].
Hijo, tú así percibiste la majestad de la muerte.
Con los ojos del espanto el mal en todo veías.

P. 225

Mi faz radiante, faz resplandeciente;
tu renuncia a la vida terrenal:

[27] Quizá esos dos versos sean pronunciados por el ser humano y debieran ir entre signos de interrogación (que faltan en el original), mientras que los dos versos siguientes serían pronunciados por el eterno femenino. De hecho, Verdi, 2010, 441, divide la estrofa, en su traducción, en dos grupos de dos versos, de los que el primero lleva signo de interrogación al final.

[28] Este verso y el anterior también deberían ir entre signos de interrogación, que faltan en el original (cf., no obstante, Verdi, 2010, 441, y Scriabine, 1979, 110) y también parece que los pronuncia el ser humano, mientras que los dos siguientes parecen la respuesta del eterno femenino.

solo aquel que se consume con puro amor hacia mí,
solo ese me alcanza, solo ese me admira.

En el templo de tu alma soy la armoniosa dulzura
de los ensueños que cantan sobre el cielo con sus [alas.
Soy dulzura de unidad y soy caricia que canta
en la bienaventurada fusión de todas las voces.

Tu renuncia de este mundo de púrpura
despertó en ti a tu prometida: a mí.
Conoce las celestes alegrías.
¡A ti te revelaré todo el misterio del fuego!

———

Oh, purísima Doncella; oh, dulzura de mi sueño,
concédeme que me funda contigo en perfecto amor.
Oh, no has alcanzado el fin del camino de la prueba;
tu falta no está expiada; tu vestido, ensangrentado.

Tú debes ir al encuentro de los hermanos que perecen
y entregar a su servicio tu alma;
a las gentes prepararlas a aceptar el sufrimiento;
como víctima caer y alcanzar así la dicha.

A las ocultas llamadas del alma
atiende y apresúrate, veloz,
a llevar a los que mueren
celestes revelaciones.
Enséñales, pues, a todos
lo que disipó la sombra,
lo que conmigo aprendiste
del principio de principios:
que la luz se hallará en el sufrimiento
y que en la luz se hallará la respuesta,
y que esa respuesta ya soy yo,
la flor de una existencia diferente.
Diles que todos nosotros
estamos ya de la aurora a la luz;

P. 226

diles que en la perlada lejanía
¡ya se ve cómo arden los cristales!
Que en una copa de fuego
caigan todos, maldiciendo
de las pasiones el ciego poder
de sus peligrosas redes.
Diles que cada cristal
cada uno lo saque del fondo de la copa
y lo lave con sus lágrimas
para hallarse ya dispuesto
a alcanzar el paraíso,
a erigir para mí un templo
donde a ti y a mí,
en la danza que haya el día del juicio,
en la hora del milagro de amor,
en la danza de astros que del cielo
bajen a nuestro palacio,
pueda él aposentarnos.

———

La visión en la bruma se esfumó
que la envolvía. El velo de nuevo desaparece.
Otra vez en el desierto yace solo como antes,
mas no es el mismo: en su alma reina ya la primavera.

A las gentes se dirige, renovado en el dolor,
a mostrarles lo que a todos les espera en el camino.
Marcha en alas del amor y de la sabiduría
a salvarlos de las ciegas pasiones, de su violencia.

Y habla a quienes no han sufrido: ¡martirio [padeceréis!
Y dice a los que sufrieron: ¡amad dolores y penas!
En el fondo del tormento, la renuncia a los deseos,
y, en la renuncia, ¡la luz de consuelos ignorados!

En nosotros, que habitamos en un mundo de secretos [de purpúreas resonancias,
¡aún no se apagó el fuego de las pasiones terrenas!

¡Nosotros no comprendemos tus fastidiosos discursos!
¡En vano, oh peregrino, has venido a perturbarnos!

P. 227:

Cómo nos gusta perdernos en un bosque de armonías,
y, en el templo del crepúsculo, languidecer y vagar.
Y qué dulce es la ignorancia, y qué dulce es el azar,
y qué ajena de lejanos cielos, la felicidad.

Lanzó en torno sus miradas y, espirando seducción
como un vicio teñido por todos los colores,
en toda su hermosura vívida y multiforme
vio el profeta el universo, que a la vida lo llamaba.

Y escucha él las voces de nocturnas llamadas:
–¡Ven, que aquí por doquier habitan maravillas!

¡Ven, que te enseñaremos a extinguir los deseos,

el amor que arrebata[29], las caricias cantoras!

Como el ocaso serás, abrazado por el sueño,
y, al poco tiempo, extinguido te convertirás en sombra.
En la sombra arderá, en suntuoso incendio,
carbúnculo que enloquece con dulces emanaciones.

Conocerás los secretos de la terrena belleza;
las flores arrancarás de todas las sensaciones.

Oh, dulzura
de caricias que envuelven;
oh, amor
de corrientes que fluyen.

Conoce tú, peregrino, la verdad de los sentidos:
es la dicha conyugal, de mortales paraíso.

He aquí al único, al que yo elegí;

[29] Literalmente “embriaga” o “emborracha”, que evitamos por razones subjetivas de índole estilística y fónica.

al que yo desde siempre angustiosamente esperé.

Él solo en mí, entre todas, encuentra
la fuente que su corazón consuela.

P. 228:

Él a través de mí, en venturosa unión,
por su propio poder quedará embelesado.

Fidelidad conyugal, dinero, comodidad
para el mortal son la dicha que le forjan y le venden.

Iluminado todo de un brillo de zafiro,
respira nuestro palacio una pacífica dicha.

Entrégate, peregrino, a la sensible verdad:
tan solamente en las nupcias será feliz el mortal.

Toma, a cambio de tu sueño,
la verdad de la razón,

fundida con acero de experiencias.
Tómala y serás feliz.

El dulce engaño de las religiones
hace tiempo que ya no me cautiva,
y mi razón no la ofusca
su niebla que refulge con ternura.

Mi razón, siempre libre,
me dice: ¡yo soy uno!
¡Soy el dueño de todo el universo!
Soy de la observación el frío dios.

No es mi mundo creación divina;
mi mundo es movimiento y es ceniza.
Ante el Dios que nos hemos inventado,
¡yo he vencido el ridículo temor!

Él es contemplación de la armonía,
de la unidad del mundo de los sueños,
y el mundo es suntuosa sinfonía

de sus múltiples voces diferentes.

Las verdades terrenas consonantes
con las verdades celestes se funden

P. 229

en acordes perfectos y vibrantes,
que brotan de la magia de las cuerdas.

Los instantes venideros
traen nuevas armonías.
Todo él sagrada delicia
es por su juego divino.

Y, bajo la divina
diestra, obedece cada cuerda, y toca
en el Sol–lira un himno solemne
la ola flamígera.

Más tensas cada vez las cuerdas de la lira,

cada vez más profunda la mirada hacia el alma,
apurad, pues, las copas del festejo.
Resuena, coro de estrellas, refulge.

Repite a quien no sufrió: ¡martirio padecerás!
Repite a los que sufrieron: ¡amad dolores y penas!
En el fondo del tormento, la renuncia a los deseos,
y, en la renuncia, ¡la luz de consuelos ignorados!

He aquí que, al insistir, iras atrajo y venganza;
lo persiguen, lo llevan al tormento,
mas él, feliz, perdona sonriente.

Por vosotros yo ruego, extraviados hermanos;
bendigo a los que me odian;
bendigo vuestra horrible maldición.
¡Por ella participo del fuego de los cielos!

¡Vosotros conoceréis del tormento la dulzura!
Buscad de los corazones cómo amar el sufrimiento:
conocer de separarse el dolor y las espinas.

¡Y adquiriréis de ese modo el hilo que os salvará!

Buscáis la muerte, inconscientemente,
y la vida la amáis por los destellos

P. 230

de la muerte, que, al brillar un instante,
os atraen a través de lo oscuro de la vida.

Y, cuando, sin quererlo, invocáis a la muerte,
y el placer se convierte en ardiente dolor,
y ella muestra su rostro, entonces vuestro vuelo
¡otra vez lo detiene una aprensión fatal!

Atreveos, mortales, a apurar hasta el fondo
las copas que por orden del padre os prepararon,
y que el pluricolor cristal de vuestras vidas
reproduzca el semblante escondido hasta el fin.

Lo admiraron. Pero el pueblo, soliviantado por él

(con su doctrina él había interrumpido su paz),
lo mató, y desde lo alto, pudo él, desencarnado,
los brotes de la semilla de su doctrina observar.

¡¿Por qué tan fácilmente se marchita,
recién abierta, la flor?!

¡¿Por qué viene el enemigo a asaltar
nuestra casa recién reconstruida?!

¿Por qué aleja la razón de los hombres
que aspiran a la luz de la verdad?

Nosotros, en los mejores momentos,
vemos las piedras preciosas brillar.
Mas, ¡cuán breve es el olvido!:
¡como emprender el vuelo o salpicar!

De la altura caemos impetuosamente,
y, de nuevo, la tiniebla… De nuevo, la corrupción…
Y de nuevo estamos todos en espera fatigosa

de cuándo abandonaremos esta prisión de cenizas.

Oh predilecta, cómo conquistarte.
Oh sueño, cómo apresarte.

P. 231

Danos una respuesta, dulce luz;
envíanos el hilo salvador.

Nos envuelven, cual viciadas mazmorras,
los prodigiosos templos del pasado.
Solo con pálidas fulguraciones
los ilumina la luz de los cielos.

Cómo nos fatigamos por la separación;
cómo nos consumimos entre nuestras cadenas.
Los corazones arden por el tormento último
y en ansias de derrocar el reino de las tinieblas.

Siempre el mismo camino que os hizo descender[30]
y aquí abajo os condujo hasta estas prisiones,
también os llevará a la liberación
cuando se cumpla el destino,

Y el eterno movimiento,
que este mundo generó,
las fronteras suprima, y lo finito
se disipe dulcemente en el éter.

La danza los lugares destruirá
de los males del alma; del corazón, los dramas.
Y vosotros, custodios de cromáticas piedras,
con ellas construid un nuevo templo,

para que, en la venturosa locura[31]
que os causará su belleza inmortal,
en vuestra última y dulce proeza,

[30] Este verso y los siguientes parecen puestos en boca del profeta.

[31] Literalmente “embriaguez”, que evitamos por razones subjetivas de índole eufónica y semántica.

os sea dado conquistar vuestro sueño.

Piedras preciosas traed
de una aromática hondura.
¡Llegó el sagrado momento
de restaurar los sueños quebrantados!

La dulce hora ha sonado[32].
En nosotros despertaste.

P. 232

Vamos hacia las alturas,
a la aurora flameante,

y vemos con claridad
que es el templo el movimiento;
que víctima y sacerdote
son nuestro padre creador,

[32] En este verso y los siguientes, parece que habla la humanidad.

deseoso de luchar
con la carne que retoza.

Los muros, como himnos a la libertad, arden;
refulgen los pilares cegadores del templo.

Cada piedra cayó, como estrella que encanta,
de la cuerda de fuego de la lira del sol.

Felizmente cayó
como un cristal sonoro
o un sonido brillante,
pleno de dulces tormentos.
Y brillan como un topacio,
un circón o crisoprasa,
como el carbunclo o el ópalo,
como un cristal de sardónice,
una esmeralda, una perla,
calcedonia, crisolito,
como celeste zafiro,
como un mundo acariciante.

Como un diamante arde, único, omnicolor,
este templo es nuestra vida, nuestra flor y nuestro éxtasis.

¡Al altar, oh corazones ardientes!
¡Al altar, flores de los sufrimientos!
¡Preparaos a recibir al padre!
¡A encontrar el momento de vuestras esperanzas!

Yo descendí volando de los cielos[33],
yo soy el Dios de amorosos prodigios.

P. 233

No a enseñar, a acariciar
una alada hueste de almas,
tras llamarlas a la fiesta,
¡a este mundo vine yo!
En respuesta a cada anhelo

[33] En este verso y los siguientes, parece que canta el profeta divinizado.

traigo yo la flor ansiada[34].
No es de la verdad el yugo:
¡os viene la libertad!

Yo soy la afirmación que a todo le da vida;
yo soy la negación que todo lo construye.

Separaos, floreced,
a las alturas volad,
y el triunfo sobre los elementos
celebradlo en una danza sagrada,
en la belleza de las jerarquías,
en la belleza indecible.

La danza es causa primera,
y el que juzga rectamente
¡de todo hará una sola
soberanía radiante!

[34] Literalmente “el florecimiento”.

¡El que más brille, más cerca estará del corazón!
¡Cuanto más pálido, más hacia abajo!
Quien se atreva al escondido
divino rostro a mirar,
que vuele, con bendiciones.
¡Abierto tendrá el camino!

Yo soy la última consumación;
yo, la dicha de la disolución;
yo el diamante de todas las estrellas.

¡Yo soy la libertad, yo soy el éxtasis!

Helo ahí, que con pulso acelerado[35]
desciende el padre a nuestra viva danza.

[35] Este verso y los siguientes parecen puestos en boca del narrador o de toda la humanidad.

P. 234

Hela ahí: como la Tierra dulcemente se [disuelve,
viene la muerte a nuestra viva danza.

Sonó la hora del juicio.
En nosotros despertaste.
Vamos hacia las alturas,
a la aurora flameante.

Todos nosotros, una enamorada
corriente que se dirige
desde el instante a lo eterno, camino del [infinito;
de lo oscuro de la piedra, a la clara transparencia.
Así, como en lo pétreo,
con ardiente creación
tu Divino rostro
imprimieron[36].

[36] He ahí un eco de los vv. 172-81.

Nosotros, ya cautivados
por la visión de la muerte;
nosotros, ya cautivados
en el propio movimiento.

Arde, oh templo sagrado, en fuego de corazones;
arde y conviértete en un santo incendio;
fúndete beatíficamente en nosotros, dulce padre,
¡fúndete con la muerte en fiera danza!

En este último instante de nuestra separación,
lanzamos la eternidad de todos nuestros momentos;
en la última nota de la lira,
etéreo torbellino, nos desvaneceremos.

¡Nacemos en torbellino!
¡Despertamos en el cielo!
¡Fundimos los sentidos en una única ola!
Y, en el glorioso esplendor
del último florecer,
nos manifestaremos uno a otro

P. 235

en la desnuda belleza
de las almas radiantes
y desapareceremos…
Nos desvaneceremos…

OBRAS CITADAS

MOLINA MORENO, Francisco, 2004: "Scriabin y el misticismo musical de Platón", en *Eslavística Complutense,* 4 (2004), pp. 219-232 (http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/viewFile/ESLC0404110219A/30386, 4 de diciembre de 2014).

----, 2006: "Scriabin y el misticismo musical de Platón", en Reboul, Anne Marie; Gimber, Arno, y Fernández Valbuena, Ana Isabel (eds.), 2006: *Palabra y música,* Madrid, Universidad Complutense, pp. 61-81.

----, 2015: "Para el éxtasis y el misterio: dos poemas (no musicales) de Scriabin", en *Scherzo,* 304, pp. 76-85 (http://eprints.ucm.es/31019/, 18 de agosto de 2015).

SCRIABINE, Marina (traducción), 1979: *Alexandre Scriabine. Notes et réflexions. Carnets inédits,* Paris, Klincksieck.

VERDI, Luigi, 2010: *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin,* Palermo, L'EPOS.

Скрябин, Александр Николаевич, 1906: *Поэма экстаза,* Genève, Imprimerie Centrale.

----, †1919: "Записи" // *Русскія пропилеи,* VI, с. 120-247 (https://archive.org/details/russkiepropilei06gersuoft (24 de diciembre de 2014, y http://imwerden.de/pdf/russkie_propilei_6_1919.pdf, 5 de enero de 2015).

¿SOLAMENTE UNA FANTASÍA?

LA MÚSICA MÁGICA DE SKRJABIN, EL ORFEO RUSO[1]

A la memoria de Vjačeslav Ivánovič Ivánov,
poeta, filólogo clásico y amigo de Skrjabin,
que percibió la afinidad entre Skrjabin y Orfeo,
y a la de Alekséj Fëdorovič Lósev,
filósofo y, como Ivánov,
filólogo clásico y superviviente
de la Edad de Plata rusa,
estudioso del pensamiento de Skrjabin.

I. INTRODUCCIÓN.

En torno a 1902, Skrjabin comenzó a esbozar una obra de arte total a la que pensaba dar el título de *Misterio* y que incluiría no

[1] Traducimos aquí al español y refundimos bajo ese título dos artículos publicados en sendas revistas (vid. Molina Moreno, 2017 y 2018). Agradecemos a Asun López Varela y a José Manuel Losada, respectivamente, sus autorizaciones para incluir aquí las versiones españolas refundidas de los trabajos mencionados (mensajes del 21 y 17 de octubre de 2018).

solamente la música, la poesía, el drama y la danza (lo que podría recordarnos los dramas musicales de Wagner, a quien Skrjabin admiraba), sino también luces coloreadas, aromas, caricias y sabores[2]. Impávido ante sus propias fantasías desbocadas, el compositor planeaba reunir a la Humanidad en pleno para el estreno de su *Misterio* en un templo construido sobre un lago en la India, donde desaparecerían los límites entre los ejecutantes y la audiencia, de manera que todos tomarían parte en la acción (Сабанеев, 1916, 34-5 y 95-6; Сабанеев, 1925 [2000], 249; Schloezer, 1975, 127, y Morrison, 2002, 195 y 197). De ese modo, sobrevendría un éxtasis purificador que conduciría a la disolución del universo y de la Humanidad en su actual estado material, y a

[2] Cf. Сабанеев, 1916, 85-97, y Morrison, 2002, 190-2 y 194. Skrjabin admiraba a Wagner (Сабанеев, 1925 [2000], 119-20 y 238-9; Морозова, †1997, 48, y Энгель, 1916, 51), y Wagner influyó en la armonía y la orquestación de Skrjabin, así como en la idea que este tenía de sí mismo; pero, no obstante, las metas artísticas de ambos compositores eran distintas (Сабанеев, 1916, 255; Энгель, 1916, 56, y Schloezer, 1975, 49-51). En general, Skrjabin no quería que su *Misterio* fuese representado, sino más bien llevado a cabo, hecho realidad (Сабанеев, 1916, 34-5 y 88, acerca del *Acto preparatorio;* cf. también Сабанеев, 1925 [2000], 186-7; Schloezer, 1975, 124-31, y Morrison, 2002, 197).

su transformación y elevación a un estado más elevado en la jerarquía del ser[3].

Fueran cuales fueran los logros de Skrjabin en el marco de tan visionario proyecto, cabe imaginar que siempre habrían quedado cortos con respecto a los formidables objetivos del compositor. En 1913, Skrjabin comenzó a componer un *Acto preparatorio*, no solo como introducción, sino también como síntesis de lo que sería la totalidad del *Misterio* (Шлецер, 1919, 102 y 114; Сабанеев, 1916, 103-5; Сабанеев, 1925 [2000], 197-8 y 249, y Schloezer, 1975, 207-18). Durante el verano de 1914, Skrjabin redactó una primera versión del libreto del *Acto preparatorio,* y a fines de aquel mismo año lo leyó en voz alta ante sus amigos los poetas simbolistas

[3] Acerca del *Misterio* de Skrjabin, vid. Сабанеев, 1911, 287-8; Сабанеев, 1916, 12-3, 37-84, 97-103 y 228-9; Энгель, 1916, 50, 56, 67, 71 y 88-92; Riesemann, 1924, 11–9; Сабанеев, 1925 (2000), 24, 51-3, 67, 95-6, 99, 124-8, 139-40, 142-3, 173-5, 186-7, 198-9, 239-40, 249-51, 266, 271, 310-5 y 329-30; Schloezer, 1975, 121-206; Scriabine, 1975, 14 y 17; Bowers, [2]1996, tomo II, pp. 49-50, que cita a Энгель, 1916, 56-7; Морозова, †1997, 49 y 54; Kelkel, 1999, 225-6 y 351; Morrison, 2002, 184-241; Килина, 2005, 173 (para quien Skrjabin concibió su *Misterio* en 1907-8), y Verdi, 2010, 66, 72, 126, 128-42, 190 y 319. En su p. 131, Verdi cita la p. 150 de la versión alemana de Сабанеев, 1911; pero la cita real corresponde a Сабанеев, 1925 (2000), 175.

Vjačeslav Ivánov, Jurgis Baltrušaitis y Konstantín Bál'mont. Quizá siguiendo sugerencias de tan cualificados oyentes, el compositor emprendió una segunda versión, revisada, que quedó sin terminar, a causa de la prematura muerte del compositor, en 1915 (Шлецер, 1919, 102-3; Bowers, [2]1996, tomo II, pp. 253-4; Kelkel, 1999, 225-6, y Verdi, 2010, 72 y 138)[4]. Este artículo se basa en la primera versión del *Acto preparatorio,* que, aunque no fuera la definitiva, sí es la única que contiene los motivos que nos interesan aquí, e. d., los que constituyen una reaparición, bajo un nuevo aspecto, del mito de la música mágica de Orfeo[5].

En su *Acto preparatorio,* Skrjabin presentó el descenso del espíritu a la materia y el retorno de ambos a la unidad (Шлецер,

---

[4] Skrjabin solamente revisó los 425 primeros versos de la primera versión. El texto original de la segunda versión revisada del *Acto preparatorio* puede hallarse en Скрябин, †1919, 235-47; cf. Bowers, [2]1996, 271-6, y Morrison, 2002, 313-26.

[5] El texto original ruso de la primera versión del *Acto preparatorio* puede hallarse en Скрябин, †1919, 202-35. En la medida de lo que sabemos, la única traducción íntegra al español de esta primera versión del *Acto preparatorio* es la nuestra, incluida en "Para el éxtasis y el misterio: dos poemas (no musicales) de Scriabin", en *Scherzo,* 304, 2015, pp. 76-85 (http://eprints.ucm.es/31019/, 18 de agosto de 2015), y también recogida en este lilbro.

1919, 114)[6]. En ese proceso tendría lugar la formación del universo, el nacimiento de los principios masculino y femenino (representados por las imágenes del relámpago y la ola), de las criaturas y del género humano, la caída de este último en el abismo del mal y la intervención de un "profeta" cuyo sacrificio enseñaría a la humanidad una verdad liberadora (Ровнер, 2006, 27-9).

Según nos proponemos mostrar en este artículo, Skrjabin, con notable modestia, se identificaba, al menos en parte, con el profeta mencionado[7]. En su debido momento, examinaremos en qué medida se asemejan el profeta del *Acto preparatorio* con el autor mismo de dicho texto; pero, por ahora, sí podemos decir que la liberación traída por el mesías que Skrjabin creía ser, consistiría en conducir a la humanidad y el universo entero a un éxtasis purificador y a un estado inmaterial del ser, a través de la obra de arte para la que

---

[6] Сабанеев, 1925 [2000], 123, recuerda una conversación en la que Skrjabin atribuyó ese mismo "programa" a su poema sinfónico *Prometeo, el poema del fuego.*

[7] El compositor incluso estableció paralelismos entre Jesucristo y él mismo, sobre la base de que también él había nacido un 25 de diciembre (según el calendario juliano, entonces vigente en Rusia; cf. Macdonald, 1986, 51; Сабанеев, 1925 [2000], 336; Bowers, [2]1996, tomo II, pp. 49-50, que cita a Энгель, 1916, 56-7, y Килина, 2005, 166).

el *Acto preparatorio* serviría de introducción[8]. Al aspirar a esa transformación ontológica del universo y de la humanidad, a través del arte, Skrjabin estaba colocándose –y quizá incluso era consciente de ello– por encima de Orfeo, que ejercía, según las fuentes de la literatura y del arte de las antiguas Grecia y Roma, una influencia mágica sobre la naturaleza, la humanidad y los dioses[9].

En la última sección de este trabajo, examinaremos si lo que dice Skrjabin acerca de la música mágica puede, en rigor, considerarse un mito o es simplemente una fantasía. Para responder a esa cuestión, nos basaremos en una de las más completas y

---

[8] Скрябин, †1919, 154; Сабанеев, 1916, 3-4, 49, 57 y 88; Сабанеев, 1925 [2000], 140 y 212, y Molina Moreno, 2004, 220, y 2005-6, 22. La transformación que Skrjabin aspiraba a conseguir iba mucho más allá de los objetivos del principal movimiento revolucionario de su época, el marxismo. A pesar de un ocasional interés por dicho movimiento y de haber leído, conocido y mantenido frecuentes charlas con Plekhánov, Skrjabin no compartía el fundamento materialista del marxismo y nunca fue un marxista convencido (Verdi, 2010, 47-50).

[9] Acerca del mito de Orfeo, vid., en general, Riedweg, 1996 y 2004; Bremmer, 2014, y, más específicamente acerca de los aspectos pertinentes para este trabajo, Molina Moreno, 2008 a y 2008 b.

amplias definiciones de mito que conocemos, la propuesta por José Manuel Losada. Dicha definición, que presentaremos en su momento, es particularmente útil para distinguir entre mito y fantasía, como ha hecho Losada en uno de los más recientes trabajos sobre ese problema.

II. El sonido en la cosmogonía y en la cosmología de Skrjabin.

El *Acto preparatorio* comienza con una cosmogonía y una cosmología (vv. 1-430, en Скрябин, †1919, 202-15, y Molina Moreno, 2015, 78-81, así como, en este mismo volumen, las pp. 173-203). Según dicho pasaje, "todo el poema de la creación" estuvo contenido en un estallido o trueno inicial y en un aliento de fuego (vv. 5-8, en Скрябин, †1919, 202, y Molina Moreno, 2015, 78):

Въ этомъ взлётѣ, въ этомъ взрывѣ	En este impulso, en este trueno,
Въ этомъ молнийномъ порывѣ	en este fulminante arrebato,
Въ огневомъ его дыханьи	en su hálito de fuego,
Вся поэма мірозданья.	todo el poema de la creación.

Como vemos, hubo un fenómeno sonoro "en bruto" al principio mismo de la cosmogonía. La presencia de ese "hálito de fuego" puede explicarse como un hecho de la fisiología animal, desplazado

al cosmos: el aliento es la base de la voz. Y, como consecuencia de ese fenómeno sonoro primordial, cuando el aliento mencionado produce universos, “sonidos envuelven el silencio” (vv. 9-12, en Скрябин, †1919, 202, y Molina Moreno, 2015, 78):

И мигъ любви рождаетъ вѣчность	Y un instante de amor da a luz la [eternidad
И пространства глубину	y las profundidades del espacio.
Мірами дышетъ безконечность	Universos respira el infinito
Объемлютъ звоны тишину.	y sonidos envuelven el silencio.

Más adelante, el trueno “en bruto” del comienzo de la cosmogonía se transformará en sonidos armoniosos, como veremos en el v. 63 (“los coros armoniosos de los mundos”; cf. Скрябин, †1919, 204, y Molina Moreno, 2015, 78); más adelante, los vv. 428-30 evocan los áureos sonidos del éter (Скрябин, †1919, 215, y Molina Moreno, 2015, 81):

Сей храмъ — какъ свѣтлый гимнъ,	Este templo, como un himno de [luz;
[сей міръ — какъ звѣздный храмъ	[este mundo, como un templo estrellado.
Эфиръ наполненъ	Resuena el éter
[золотымъ зазывнымъ звономъ	[con áureos sonidos,
Что души емлетъ	que a las almas invitan

[къ недоступнымъ небесамъ. 430 [a un cielo inaccesible.

Y, asimismo, en los vv. 496-7, vemos cómo el profeta (al que mencionamos en la introducción) instruyó a sus oyentes y les prometió:

Смертные, вамъ я повѣдаю	Mortales, yo os anunciaré
[тайны небесныхъ гармоній	[el misterio de las celestes armonías.
Да раздаются гимны и славы	¡Himnos de gloria resuenen
[на солнечной лирѣ!	[sobre la lira del Sol!
(Скрябин, †1919, 217)	(Molina Moreno, 2015, 82)

Ese deseo de que himnos de gloria resuenen sobre la lira del Sol nos hace recordar que los antiguos griegos (al menos desde el siglo V a. C.) y, después, también, los romanos asociaron el Sol con Apolo, del que imaginaban que regía el universo mediante su lira[10].

Después de que el profeta anónimo prometiera que enseñaría a los mortales el misterio de las celestes armonías, el narrador del

[10] Sobre la asociación o, incluso, identificación entre el Sol y Apolo, cf. Molina Moreno, 2013, 147-8, con las notas en pp. 163-4. Apolo aparecía ya tocando la cítara en la *Ilíada,* I, 602; sobre cómo regía el universo mediante su instrumento, cf. Molina Moreno, 2013, 155-60. Por último, vid. Proclo, *Himno a Helios,* vv. 15-23, esp. vv. 18-20, sobre los que volveremos más adelante.

Acto preparatorio dijo que “la humanidad, buscando consonancias permitidas, toca cuerdas que le son extrañas” (v. 498, en Скрябин, †1919, 217, y Molina-Moreno, 2015, 82). Con esas palabras, se expresa la caída de la humanidad en el abismo del mal, descrita en una sección del poema que lleva el título de *Canción y danza de los caídos* (vv. 581-616, en Скрябин, †1919, 220-1, y Molina-Moreno, 2015, 82). En ese pasaje, los vv. 607-8 son especialmente significativos:

Пѣснямъ неба, намъ докучнымъ	Con los cantos celestes, que nos [cansan y aburren
Наши пѣсни не созвучны.	nuestros cantos no armonizan.
(Скрябин, †1919, 221)	(Molina Moreno, 2015, 82)

He ahí una apropiada manera de expresar el conflicto entre la humanidad descarriada y el resto del universo: si, como hemos visto, el universo consta de coros armoniosos (v. 63 de la primera versión), “no armonizar” puede significar “no estar de acuerdo”.

En otro diálogo con la humanidad, el profeta describe el universo con suntuosas referencias a la doctrina pitagórica de la música de las esferas (vv. 844-59, en Скрябин, †1919, 228-9, y Molina Moreno, 2015, 84):

Онъ – созерцаніе гармоній	Él[11] es contemplación de la armonía,
И всеединства міра сновъ	de la unidad del mundo de los [sueños
А міръ – роскошная симфонія	Y el mundo es suntuosa sinfonía
Его различныхъ голосовъ	de sus múltiples voces diferentes.
Земныя истины созвучныя	Las verdades terrenas consonantes
А съ ними истины небесъ	con las verdades celestes se funden
Слилисъ въ аккорды полнозвучные	en acordes perfectos y vibrantes,
Изъ струнъ исторгнуытхъ чудесъ	que brotan de la magia de las [cuerdas.
Ему грядущія мгновенія	Los instantes venideros

[11] Es difícil determinar a qué o a quién se refiere ese pronombre. A primera vista, en el original ruso, podría parecer que el pronombre «онъ» (= “él”) se refiere al mundo propio del profeta («міръ», gramaticalmente masculino, en ruso), mundo al que aluden los vv. 840-1; sin embargo, el pasaje parece un tanto extraño, porque, dos versos después (vv. 846-7), se vuelve a mencionar el universo, esta vez como algo contrapuesto a lo que se describe en vv. 844-5. Quizá Skrjabin tenía en mente a una divinidad “alternativa”, distinta de la de las religiones establecidas; pero, entonces, cabría preguntar por qué escribió «онъ» (= “él”) en vez de «богъ» (= “dios”), que sería métricamente equivalente. A pesar de haber sido educado como un cristiano ortodoxo y haber frecuentado la lectura de la *Biblia* (Скрябин, †1919, 120), Skrjabin estaba lejos del cristianismo “oficial”, debido a la influencia de la teosofía (Лосев, †1990, 299 y 301).

Несутъ созвучій новый строй		traen nuevas armonías.
Онъ весъ – святое упоеніе		Todo él sagrada delicia
Своей божественной игрой	855	es por su juego divino.
И подъ десницею божественной		Y, bajo la divina
Послушна каждая струна		diestra, obedece cada cuerda, y toca
На солнце-лирѣ гимнъ торжественный		en el Sol–lira un himno solemne
Играетъ пламени волна		la ola flamígera.

Cuando el profeta habla de la contemplación de la armonía, nos hace recordar que, según los recuerdos de un amigo de Skrjabin, el musicólogo, crítico musical, compositor y científico Leonid Leonídovič Sabanéev, nuestro protagonista le había dicho que la contemplación de la armonía era necesaria para alcanzar la desmaterialización, y que ese hecho era consecuencia lógica del principio de unidad (Сабанеев, 1925 [2000], 49, 57 y 99). Cabe preguntarse qué entendía exactamente Skrjabin por "principio de unidad". Según Sabanéev:

Его творчество представлялось ему точным подобием мирового процесса—так должно было быть и по его теории. Микрокосм человека отражал в своем творчестве микрокосм мира—и законы были одни и те-же. В этом и был "принцип Единства", который он так любил и в который верил так догматически (Сабанеев, 1925 [2000], 257-8).

"Su obra le parecía la imagen exacta del proceso cósmico: así debía ser también

según su teoría. El microcosmos del hombre reflejaba, en su obra, el microcosmos[11] del universo, y sus leyes eran las mismas. En eso residía el 'principio de unidad' que él tanto amaba y en el que creía de una manera tan dogmática" (las traducciones de los textos rusos citados se deben al autor de este artículo).

La conexión entre desmaterialización y unidad, en las aspiraciones de Skrjabin, puede entenderse si recordamos que, en la cosmogonía del *Acto preparatorio,* la génesis del mundo material se debía a la diferenciación (vv. 11-2, 143, y 503-10, respectivamente en Скрябин, †1919, 202, 206, 217-8, y en Molina Moreno, 2015, 78, 79 y 82[12]). De ese modo, la unidad primordial, si se pudiera restaurar, vendría seguida por la desmaterialización. Debemos notar que, para hacer que el universo recuperase la unidad primordial,

[11] Sabanéev repite, en el original, la palabra «микрокосм», e. d., "microcosmos"; probablemente se trata de una errata por «макрокосм», "macrocosmos". Sobre el "principio de unidad", vid. Лобанова, 2012, 31-5; quizá ese concepto lo había tomado Skrjabin de *La doctrina secreta,* de Elena Petrovna Blavátskaja (cf. Blavatsky, [2]1906, 157, 299 y 378).

[12] Algunos pasajes, en los cuadernos de apuntes de Skrjabin, revelan que el compositor era muy consciente de la relación entre creación, diferenciación, multiplicidad, espacio y tiempo; cf. Скрябин, †1919, 136, 147, 149, 161 y 166-7; Scriabine, 1979, 12, 27, 29, 44 y 50-2, y Schloezer, 1975, 136.

también sería necesaria, por analogía, una síntesis de todas las artes (Сабанеев, 1916, 58 y 95-6; Килина, 2005, 167, y Лобанова, 2012, 115-9). Según Sabanéev, Skrjabin creía que la música, como todo lo demás, debía desmaterializarse, y consideraba su propia música como un paso de gigante hacia la desmaterialización[13].

Aparte de afirmar que el universo (si nuestra interpretación es correcta) es contemplación de la armonía, los vv. 844-59 del *Acto preparatorio,* arriba citados, ofrecen una deslumbrante descripción del cosmos, que concuerda con otros pasajes del texto que nos ocupa. Por ejemplo, los "armoniosos coros de los mundos" (v. 63, en Скрябин, †1919, 204) anticipan la referencia a los "áureos sonidos" del éter (vv. 429-30, en Скрябин, †1919, 215); en v. 496, el profeta había prometido enseñar a la humanidad el misterio de las celestes armonías (promesa que parece que está cumpliendo en vv. 844-59), y. en v. 497, manifestó su deseo de que himnos de gloria resonasen en la lira del sol (Скрябин, †1919, 217, y Molina Moreno, 2015, 82). Pues bien: ahora parece que uno de esos himnos

[13] Сабанеев, 1925 [2000], 119 y 265-6, y Энгель, 1916, 85. Sobre cómo se reflejó ese ideal en la música de Skrjabin, cf. Сабанеев, 1916, 206-7. Cabe recordar que Skrjabin veía en el fenómeno de la desintegración atómica la prueba de que la desmaterialización es posible (Сабанеев, 1925 [2000], 176).

está efectivamente resonando en esa lira (vv. 856-9, en Скрябин, †1919, 229, y cf. Molina Moreno, 2015, 84). Skrjabin no especificó de quién era la divina diestra que estaba tocando ese himno; pero ese pasaje nos hace recordar otro del himno órfico núm. 34, en el que era Apolo quien tocaba la lira cósmica (cf. Molina Moreno, 2013, 155-60). Esa lira celeste, identificada con el Sol en el poema de Skrjabin (v. 858) trae a nuestra memoria el dibujo de Jean Delville para la cubierta de la partitura del poema sinfónico *Prometeo, el poema del fuego,* de Skrjabin (cf., p. e., Kelkel, 1999, 265). En dicho dibujo, podemos ver una lira, cuyos brazos sostienen una gran flor o estrella con rostro humano en el centro; las cuerdas de la lira pasan por detrás de esa flor o estrella, reaparecen sobre ella y alcanzan la mitad inferior de un sol que ocupa la parte superior de la lámina.

Tras describir ese universo resplandeciente y musical, el profeta invita a sus oyentes a una celebración cósmica (vv. 860-3, en Скрябин, †1919, 229, y cf. Molina Moreno, 2015, 84):

Все напряженнѣй струны лирныя	Más tensas cada vez las cuerdas de la lira,
Все глубже смотритъ въ душу взоръ	cada vez más profunda la mirada hacia el alma,

До дна испейте чаши пирныя	Apurad, pues, las copas del festejo.
Звучи, свѣтися, звѣздный хоръ	Resuena, coro de estrellas, refulge.

III. La escatología del *Acto preparatorio*

Una vez que la Humanidad acepta el mensaje del profeta (vv. 941-50, en Скрябин, †1919, 231-2, y Molina Moreno, 2015, 84), el narrador (o quizá el género humano en su totalidad, incluido el narrador) describe el templo en el que la gran celebración cósmica tendrá lugar (vv. 951-68, en Скрябин, †1919, 232, y Molina Moreno, 2015, 84):

Стѣны храма какъ гимны свободѣ горятъ	Arden los muros del templo, himnos a la libertad;
И сверкаетъ столповъ ослѣпительный рядъ.	refulgen, cegadores, los [pilares del templo.
Каждый камень волшебно-поющей звѣздой	Cada piedra cayó, como [estrella que encanta,
Со струны солнце-лирной упалъ огневой.	de la cuerda de fuego de [la lira del sol.
Онъ блаженно упалъ	Felizmente cayó
Какъ звенящій кристалъ	como un cristal sonoro
Какъ сверкающій звукъ	o un sonido brillante,
Полный сладостныхъ мукъ	pleno de dulces tormentos.
И блеститъ какъ топазъ,	Y brillan como un topacio,

Гіацинтъ, хризопразъ	960	un circón o crisoprasa,
Какъ карбункулъ, опалъ		como el carbunclo o el [ópalo,
Сардоникса кристалъ		como un cristal de [sardónice,
Какъ смарагдъ, маргаритъ		una esmeralda, una perla,
Халкедонъ, хризолитъ		calcedonia, crisolito,
Какъ небесный сапфиръ	965	como celeste zafiro,
Какъ ласкающій міръ		como un mundo [acariciante.
Онъ горитъ, какъ единый всецвѣтный алмазъ		Como un diamante arde, [único, omnicolor,
Этотъ храмъ — наша жизнь,		este templo es nuestra [vida,
[нашъ расцвѣтъ, нашъ экстазъ		nuestra flor y nuestro [éxtasis.

Todo ese pasaje está lleno de reminiscencias de lo que Skrjabin ya había adelantado en las partes precedentes del poema: los muros que arden como himnos a la libertad (v. 951) nos hacen recordar que, según el v. 428, el templo sería “como un himno de luz”, o los himnos de gloria que el profeta deseaba que sonaran en la lira del sol (v. 497). En el pasaje que ahora nos ocupa, parece que aquellos deseos se están haciendo realidad. Por último, las gemas

multicolores con las que se está construyendo el templo (vv. 959-65) unen sus colores en “un diamante único, omni-color”, y los vv. 967-8 comparan el templo con el fulgor de ese diamante. Todo lo cual, además de constituir una curiosa reminiscencia de la ciudad celeste, en el *Apocalipsis de San Juan* (21, 19-20), nos hace recordar cómo Skrjabin aspiraba a recuperar la unidad primordial de todos los seres. Además, el texto añade que el templo descrito es la vida, la flor y el éxtasis de toda la Humanidad.

La comparación del templo con la flor y el éxtasis de toda la humanidad merece un comentario especial. Podríamos recordar, para empezar, que, en el texto del *Poema del éxtasis,* escrito en 1907 como programa para el poema sinfónico del mismo título, las flores son un símbolo de las creaciones del espíritu (vv. 35-8, en Скрябин, †1919, 193, y Molina Moreno, 2015, 76). También en el mismo *Acto preparatorio,* una flor es el símbolo de la nueva vida anhelada por el compositor (v. 755, en Скрябин, †1919, 225, y Molina Moreno, 2015, 83). Otros pasajes del *Acto preparatorio* son también significativos en ese sentido (vv. 557-8, en Скрябин, †1919, 219, y Molina Moreno, 2015, 82; vv. 895-6, en Скрябин, †1919, 230, y Molina Moreno, 2015, 84). Más importante aún es el hecho de que, en el *Acto preparatorio,* “florecer” significa “alcanzar la

cima de la satisfacción", como podemos ver en vv. 979-80 (Скрябин, †1919, 233, y Molina Moreno, 2015, 85). Además, en los vv. 985-8, Skrjabin empleó la misma palabra con el sentido de "alcanzar la cima del ser" (Скрябин, †1919, 233, y Molina Moreno, 2015, 85), y lo mismo ocurre al final del poema (vv. 1036-42):

И въ блескѣ роскошномъ		Y, en el glorioso esplendor
Расцвѣта послѣдняго		del último florecer,
Являясъ другъ другу		nos manifestaremos uno a otro
Въ красѣ обнаженной		en la desnuda belleza
Сверкающихъ душъ	1040	de las almas radiantes
Исчезнемъ…		y desapareceremos…
Растаемъ…		nos desvaneceremos…
(Скрябин, †1919, 234-5)		(Molina Moreno, 2015, 85)

En los cuadernos de Skrjabin, hallamos también muchos pasajes que ilustran lo que la imagen del florecimiento significaba para el compositor. En sus notas de 1904-5 (e. d., de los años en los que estaba empezando a planear su *Misterio*), podemos ver que su objetivo último era un florecimiento universal:

Послѣдняя цѣль – абсолютное бытье – есть общій расцвѣтъ. Это послѣдній моментъ, въ который свершится божественный синтезъ. Это расцвѣтъ

всеобъемлющей индивидуальности, это возстановленіе міровой гармоніи, экстазъ, возвращающій меня къ покою. (Скрябин, †1919, 171)

"El fin último es la existencia absoluta, e. d., el florecimiento universal. Ese es el momento último, en el que se consumará la síntesis divina. Ese es el florecimiento de la individualidad que todo lo abarca, la restauración de la armonía cósmica, el éxtasis que me hace volver al reposo".

La conexión entre el florecimiento y el éxtasis es obvia en este otro pasaje:

Въ формѣ мышленія экстазъ есть высшій синтезъ. Въ формѣ чувства экстазъ есть высше блаженство. Въ формѣ пространства экстазъ есть высшій расцвѣтъ и уничтоженіе (Скрябин, †1919, 163; cf. Schloezer, 1975, 99).

"En forma de pensamiento, el éxtasis es la suprema síntesis. En forma de sentimiento, el éxtasis es la suprema dicha. En forma de espacio, el éxtasis es el supremo florecimiento y la aniquilación".

Para profundizar en otros testimonios sobre el florecimiento y el éxtasis según Skrjabin, volvamos a fijarnos en el texto del *Acto preparatorio.* Tras describir el templo donde tendrá lugar la celebración cósmica final, el profeta invita a la humanidad a entrar en ese templo y a recibir a un "padre" (vv. 969-72) que parece que es quien canta los siguientes versos, en los que aparece como una

divinidad liberadora (vv. 973-1004, en Скрябин, †1919, 232-3, y Molina Moreno, 2015, 85):

Я слетѣвшій съ небесъ		Yo descendí volando de los cielos[14],
Богъ любвийныхъ чудесъ.		yo soy el Dios de amorosos prodigios.
Не учить, а ласкать	975	No a enseñar, a acariciar
Душъ воскрыльную рать		una alada hueste de almas,
Ихъ позвавшій на пиръ		tras llamarlas a la fiesta,
Я пришелъ на этотъ міръ!		¡a este mundo vine yo!
Каждой жаждѣ въ отвѣтъ		En respuesta a cada anhelo
Приношу я расцвѣтъ.	980	traigo yo la ansiada flor[15].
То не истины гнетъ,		No una verdad opresora:
Къ вамъ свобода грядетъ!		¡os viene la libertad!
Я утвержденіе всеоживляющее,		Yo soy la afirmación que a todo le da [vida;
Я отрицаніе всесоздающее		yo soy la negación que todo lo [construye.
Раздѣляйтесь, расцвѣтайте,	985	Separaos, floreced,
На высоты возлетайте,		a las alturas volad,
И побѣду надъ стихіей		y el triunfo sobre los elementos
Въ пляскѣ празднуйте священной		celebradlo en una danza sagrada,

[14] En este verso y los siguientes, parece que canta el profeta divinizado.

[15] Literalmente “el florecimiento”.

Въ красотѣ Іерархіи	en la belleza de las jerarquías,
Въ красотѣ неизрѣченной	en la belleza indecible.
Пляска — первая причина	La danza es causa primera,
И суда вершитель правый	y el que juzga rectamente
Все содѣлаетъ единой	¡de todo hará una sola
И сверкающей державой!	radiante soberanía!
Кто свѣтлѣе, къ сердцу ближе	¡El que más brille, más cerca estará [del corazón!
Чѣмъ тусклѣе, тѣмъ все ниже	¡Cuanto más pálido, más hacia abajo!
Кто дерзаетъ въ сокровенный	Quien se atreva al escondido
Ликъ божественный взглянуть	divino rostro a mirar,
Тотъ взлетай, благословенный	que vuele, con bendiciones.
Для того открытый путь!	¡Abierto tendrá el camino!
Я послѣднее свершеніе	Yo soy la última consumación;
Я блаженство растворенія	yo, la dicha de la disolución;
Я всезвѣздности алмазъ	yo, el diamante de todas las estrellas.
Я свобода, я экстазъ!	¡Yo soy la libertad, yo soy el éxtasis!

En ese pasaje, debemos prestar atención a los vv. 979-80 (“en respuesta a cada anhelo, / traigo yo la flor ansiada”), que expresan una idea muy próxima a la de este apunte de Skrjabin:

Я пришелъ спасти міръ отъ тирановъ-царей, какъ и отъ тирана-народа. Я принесъ безграничную свободу и справедливость, принесъ полный расцвѣтъ, божественную радость творчества (Скрябин, †1919, 154).

"Yo he venido a salvar el mundo de los tiranos que son los zares, como también del tirano que es el pueblo. Yo he traído libertad ilimitada y justicia, he traído el pleno florecimiento, la divina alegría de la creación".

Del mismo modo, los vv. 983-4 ("Yo soy la afirmación que a todo le da vida; / yo soy la negación que todo lo construye") pueden cotejarse con otro pasaje de los cuadernos de apuntes de Skrjabin:

Я создаю каждый мигъ, чтобы отрицать его въ слѣдующій. Я всегда протестъ, всегда желаніе новаго, другого. Я вѣчное отрицаніе прошлаго, я вѣчная любовь, вѣчный расцвѣтъ (Скрябин, †1919, 158-9).

"Yo creo cada momento para negarlo al siguiente. Yo siempre soy protesta, siempre soy deseo de lo nuevo, de lo otro. Yo soy la eterna negación del pasado, yo soy el amor eterno, el eterno florecer".

Esos pasajes sugieren que Skrjabin se identificaba a sí mismo con la divinidad liberadora que interviene en el *Acto preparatorio*[16].

Si volvemos ahora al texto del *Acto preparatorio,* veremos que, en vv. 1005-8 (Скрябин, †1919, 233-4, y Molina Moreno, 2015, 85),

[16] Según Morrison, 2002, 185 y 195 (que cita a Энгель, 1916, 90), Skrjabin se asignó a sí mismo el papel del narrador en el *Acto preparatorio.* Sin embargo, no hemos encontrado ese dato en el artículo de Engel'. Por otra parte, Skrjabin dijo a Sabanéev que deseaba ser el director del *Acto preparatorio* (Сабанеев, 1925 [2000], 333).

la humanidad responde con entusiasmo a las palabras que el profeta le dirigió en los vv. 973-1004, y, tras un pasaje de transición, la obra concluye con una espléndida desmaterialización del universo (vv. 1021-42):

Мы, увлеченныя	Nosotros, ya cautivados
Смерти видѣніемъ	por la visión de la muerte;
Мы, увлеченныя	nosotros, ya cautivados
Въ нашемъ движеніи	en el propio movimiento.
Зажгись, священный храмъ отъ пламени сердецъ	Arde, oh templo [sagrado, en fuego [de corazones:
Зажгись и стань святымъ пожаромъ	arde y conviértete en [sagrado incendio.
Смѣсись блаженно въ насъ, о сладостный отецъ,	Fúndete beatíficamente en [nosotros, dulce padre;
Смѣсисъ со смертью въ танцѣ яромъ!	¡fúndete con la muerte en [fiera danza!
Въ этотъ послѣдній мигъ совлеченья	En este último instante de [nuestra separación,
Вбросимъ мы вѣчности нашихъ мгновеній	lanzamos la eternidad de [todos nuestros momentos;
Въ этомъ послѣднѣмъ звучіи лирномъ	en la última nota de la [lira,

Всѣ мы растаемъ въ вихрѣ эфирномъ		etéreo torbellino, nos [desvaneceremos.
Родимся въ вихрѣ!		¡Nacemos en torbellino!
Проснемся въ небо!		¡Despertamos en el cielo!
Смѣшаемъ чувства въ волнѣ единой!	1035	¡Fundimos los sentidos en [una única ola!
И въ блескѣ роскошномъ		Y, en el glorioso esplendor
Расцвѣта послѣдняго		del último florecer,
Являясь другъ другу		nos manifestaremos uno a [otro
Въ красѣ обнаженной		en la desnuda belleza
Сверкающихъ душъ	1040	de las almas radiantes
Исчезнемъ…		y desapareceremos…
Растаемъ…		Nos desvaneceremos…
(Скрябин, †1919, 234-5).		(Molina Moreno, 2015, 85)

Como podemos ver, la desmaterialización y la restauración de la unidad primordial coinciden en el fin que tendrá este mundo, según el *Acto preparatorio.* En sus cuadernos, Skrjabin apuntó:

Бытье въ цѣломъ, т.-е., вся исторія вселенной, которая можетъ быть разсматриваема какъ стремленіе къ *абсолютному бытью,* т.-е., къ экстазу, граничащему съ небытьемъ и представляющему такъ сказать *потерю сознанія,* т.-е., возвращеніе къ небытью, — выраженная въ формѣ мышленія, исторія

вселенной есть рость человѣческаго сознанія до всеобъемлющего божественнаго сознанія (Скрябин, †1919, 170).

"La existencia, en su conjunto, e. d., la historia toda del universo, que puede ser contemplada como tendencia al *ser absoluto,* e. d., al éxtasis, que linda con el no ser y que representa, por así decir, la *pérdida de la consciencia,* e. d., el retorno al no ser. Expresada en forma de pensamiento, la historia del universo es el crecimiento de la consciencia humana hasta alcanzar la consciencia divina omnicomprensiva".

Otro pasaje de los cuadernos de Skrjabin puede ilustrar cuáles eran los objetivos del compositor:

Послѣдній моментъ — абсолютная дифференціяція и абсолютное единство — экстазъ (Скрябин, †1919, 181).

"El momento último es la absoluta diferenciación y la absoluta unidad, es el éxtasis".

Debemos destacar el carácter gozoso de esa fusión de todos los seres en una unidad recobrada: según el v. 1028, esa unidad tendrá lugar "en fiera danza", y los vv. 1023-4 dicen que la humanidad se mueve cada vez con más agilidad y ligereza. Es obvio que esa unión final de todas las criaturas implica la desaparición de su carácter individual y puede, por tanto, expresarse como "nos desvaneceremos" y "desapareceremos" (vv. 1032 y 1041-2). Sin

embargo, el texto sugiere que esa recuperación de la unidad primordial será un clímax de gozo, la transición a un estado de ser más elevado, según podemos ver en los vv. 1034 ("¡Despertamos en el cielo!") y 1036-40 ("Y, en el glorioso esplendor / del último florecer, / nos manifestaremos uno a otro / en la desnuda belleza de las almas radiantes"). Por otra parte, tras la recuperación de la unidad primordial, es obvio que deseaparecerá la diferencia entre placer y dolor, como podemos ver en la descripción del éxtasis en el texto del *Poema del éxtasis* (vv. 356-64):

Что угрожало—	Lo que amenazaba
Теперь возбужденье,	es lo que ahora excita;
Что ужасало—	lo que horrorizaba
Теперь наслажденье,	es ahora placer,
И стали укусы пантеръ и геенъ	y los mordiscos de panteras y de [hienas
Лишь новою лаской,	son ahora tan solo una nueva caricia,
Новымъ терзаньемъ,	un nuevo tormento,
А жало змѣй	y la lengua de la serpiente,
Лишь лобзаньемъ сжигающимъ.	tan solo un beso abrasador.
(Скрябин, †1919, 201; cf. уа Скрябин, †1919, 160).	(Molina Moreno, 2015, 78)

Más aún, el carácter erótico de esa desmaterialización extática es obvio en una conversación anotada por una alumna de Skrjabin, Margarita Kiríllovna Morozova, que recordó como, durante una visita al Louvre, en 1907,

Александр Николаевич мнѣ объяснил подробно, как он представлял себе самый *экстаз*. Как мировое, космическое слияние мужского и женского начала, духа и материи. *Вселенский экстаз* – это эротический акт, блаженный конец, возвращение к единству (Морозова, †1997, 57).

"Aleksandr Nikoláevič me explicó en detalle cómo se imaginaba el éxtasis como tal. Como una fusión universal, cósmica, de los principios masculino y femenino, del espíritu y la materia. *El éxtasis universal* es un acto erótico, un venturoso final, el retorno a la unidad".

Igualmente, en los apuntes de Skrjabin, de 1905-6, leemos:

Какъ человѣкъ во время полового акта въ минуту экстаза теряетъ *сознаніе и весь его организмъ* во всѣхъ точкахъ переживаетъ блаженство, такъ и Богъ-человѣкъ, переживая экстазъ, наполнитъ вселенную блаженствомъ и зажжетъ пожаръ (Скрябин, †1919, 189).

"Como el ser humano, durante el acto sexual, en un momento de éxtasis, pierde la *consciencia, y todo su organismo,* en todos sus puntos, experimenta una

satisfacción, del mismo modo el Dios-ser humano, al experimentar el éxtasis, colma de dicha el universo y desencadena un incendio".

En esas mismas notas, algo después, leemos más sobre ese "Dios-ser humano" con el que Skrjabin (casi podemos estar seguros) soñaba con identificarse: el "Dios-ser humano" será capaz de transformar el mundo en un organismo divino; eso será el éxtasis, y el universo se entregará al "Dios-ser humano", "como una mujer a su amante":

Если личность пріобрѣтетъ способность воздѣйствія на внѣшеній міръ въ той степени, при которой будетъ въ состояніи по произволу измѣнять систему отношеній въ каждый данный моментъ, то такая личность будетъ обладать божескимъ могуществомъ. Такая личность обратитъ вселенную въ божественный организмъ. Это будетъ достиженіемъ полной гармоніи, предѣломъ подъема творчества, экстазомъ. Такая личность будетъ *общей потребностью,* потребностью созерцать божественную красоту. Міръ отдастся ей, как женщина любовнику (Скрябин, †1919, 191).

"Si un individuo adquiere la capacidad de influir sobre el mundo exterior en la medida en la que se halle en condiciones de modificar a voluntad el sistema de relaciones en cada momento dado, entonces ese individuo poseerá un poder divino. Ese individuo convertirá el universo en un organismo divino. Ahí se alcanzará la plena armonía, el límite del impulso de la creación, el éxtasis. Ese

individuo será una *necesidad universal,* la necesidad de contemplar la belleza divina. El mundo se le entregará, como una mujer a su amante".

Por último (en nuestra exposición, pero no en importancia), debemos recordar otro apunte de Skrjabin, posteriormente puesto en verso en el texto del *Poema del éxtasis* (vv. 236-41), donde podemos ver cómо las ideas de separarse, florecer, gozar y reunirse estaban interrelacionadas en el concepto de éxtasis, según nuestro compositor:

Раздѣляйтесь, расцвѣтайте,	¡Dividíos, floreced,
Возставайте другъ на друга,	levantaos uno hacia el otro,
Возноситесь на высоты,	elevaos a las alturas,
Чтобы въ сладостномъ блаженствѣ	para que, en una dulce dicha,
Вамъ познать себя единствомъ, 240	podáis conoceros por ser uno y lo [mismo[17],
Уничтожиться во мнѣ!	podáis aniquilaros en mí!

[17] El texto original dice "Вамъ познать себя единством", que puede traducirse por "podáis conoceros como unidad" (es decir, "podáis conocer que sois una unidad"), o bien por "podáis conoceros gracias a la unidad" (o "por medio de la unidad"), traducción preferible desde el punto de vista de nuestra colega rusa Svetlana Maljávina, de la Universidad Complutense de Madrid, a quien agradecemos su opinión (nota posterior a la publicación en la revista *Scherzo*).

(Скрябин, †1919, 198, y cf. *ibid.*, 153) (Molina Moreno, 2015, 77).

Una vez examinado el concepto de éxtasis, según Skrjabin, y su relación con la restauración de la unidad primordial, cabe añadir que, en el *Acto preparatorio*, la mencionada restauración de la unidad primordial no implica, en rigor, un eterno retorno, en el que el universo vuelve a su estado originario, sino la transición a un estado más perfecto del ser. Creemos que esa diferencia obedece justamente al hecho de que la manifestación sonora mencionada al final del texto no sea una explosión como la del comienzo del poema, que habría podido dar lugar a otro mundo idéntico al que habitamos (pues cabría pensar, en efecto, que a iguales causas siguieran iguales resultados). En cambio, según el v. 1031 del *Acto preparatorio,* la desmaterialización y el éxtasis serán consumados "en la última nota de la lira". Este es quizá el aspecto más atractivo de la escatología de Skrjabin. Creemos que esa lira es la identificada con el Sol, en los vv. 497 y 856-9 del *Acto preparatorio.* E. d., el universo y la humanidad, en su desastroso estado actual, desaparecerían con el sonido de esa lira, o, dicho con más precisión: la pérdida actual de armonía cósmica acabaría y sería sustituida por una nueva armonía recobrada. Idea que tiene sentido si

recordamos que, según el v. 5 de ambas versiones del *Acto preparatorio,* el universo había comenzado con una explosión (Скрябин, †1919, 202 y 235); opuesto a aquel estruendo inicial, desafinado y caótico, habría, al fin de la era actual, un sonido afinado, producido por una lira, instrumento que, en el plano humano, es un fruto de la civilización. Más aún, para los griegos de la Antigüedad, la lira (o la cítara, dependiendo de las fuentes) era el instrumento propio de Apolo, el dios de las manifestaciones artísticas más racionales y mesuradas. Era también el instrumento con el que Orfeo calmaba las tormentas y las fieras (cf. Molina Moreno, 2008 a, 40-1). Y sería también ese mismo instrumento, dotado de una dimensión cósmica a través de su asociación con el Sol, el que elevaría el universo y la humanidad, en la concepción de Skrjabin, a un grado más alto en la escala del ser[17].

[17] Cf. Proclo (s. V d. C.), *Himno a Helios,* vv. 18-20: "Apolo, cantando inspirados cantos al son de su cítara, calma la enorme ola del rugiente devenir" (cf. Berg, 2001, 148, 150 y 168-9). Quizá la asociación que Skrjabin estableció entre la lira y el Sol obedecía a su obsesión por la sinestesia: con ese punto de partida, cabía esperar que Skrjabin pusiera, en la fuente de luz que nos ilumina en la Tierra, el origen del sonido mágico que diera lugar a la transformación ontológica anhelada por nuestro autor.

Es evidente que Skrjabin alcanzó un alto grado de coherencia lógica al situar el sonido en el centro de su cosmogonía, de su cosmología y de su escatología. Ello pudo deberse no solo a que Skrjabin era músico, sino, más específicamente, a que, justo por ser músico, nuestro autor deseaba que el sonido tuviera un poder mágico y encantatorio. Para que esa creencia tuviera algún fundamento, había que admitir que el sonido estaba en el mismo origen y constitución del universo, según una "ley" psicológica que gobierna las creencias mágicas: *similia similibus,* e. d., "lo semejante actúa sobre lo semejante"[18]. Por cierto, Sabanéev recuerda la admiración de Skrjabin por la frase atribuida a Hans von Bülow: "en el principio, era el ritmo", que el autor del *Acto preparatorio* entendió en seguida en el sentido de que el mundo se

[18] Vid., en general, Mauss, 1902-3; Frazer, 1935, 11-37, y, acerca de la Antigüedad clásica, Müller, 1965. Más en particular, en relación con la música, Combarieu, 1909, 12; Schneider, 1951, 141-3, y Molina Moreno, 2008 b, así como Иванов, †1996, 11-2. Agradecemos a nuestro colega José Manuel Losada las referencias a las obras de Frazer y Mauss. En particular, Schloezer, 1975, 164, dice que, en la teoría de Combarieu, según la cual los orígenes de la música se hallan en las fórmulas mágicas, Skrjabin vio la confirmación de sus propias ideas, por parte de un científico ajeno al misticismo. Vid. también Сабанеев, 1916, 30-1 y 38-40, con las observaciones críticas de Schloezer, 1975, 166-75.

había formado por medio del ritmo. Más aún, Skrjabin vio en el ritmo la base de toda magia, y, en la música, la magia más elevada[19].

El interés de Skrjabin por la magia, especialmente en relación con su *Misterio,* también es patente en los recuerdos que nos dejó Sabanéev. Según este último, para Skrjabin, las formas establecidas de culto religioso eran descendientes degenerados de lo que había

---

[19] Сабанеев, 1925 [2000], 130; cf. la cita de Hans von Bülow, en Walker, 1993, 175. El carácter primordial del ritmo también es obvio en este apunte de Skrjabin:

"Первое усиліе, первый порывъ къ освобожденію есть первая ритмическая фигура времени, первая жизнь, первое сознаніе, пронизавшее хаосъ и создавшее 2-ю степень (стадію), первую грань" (Скрябин, †1919, 153), e. d.:

"El primer esfuerzo, el primer impulso hacia la liberación es la primera figura rítmica del tiempo, la primera vida, la primera consciencia que atraviesa el caos y constituye el segundo grado (estadio), el primer límite".

Aunque no hay alusiones claras al ritmo en la cosmogonía del *Acto preparatorio,* ambas versiones del poema mencionan fenómenos sonoros en los vv. 5-12 (cf. Скрябин, †1919, 202 y 235). Vid. también Сабанеев, 1916, 57; Сабанеев, 1925 [2000], 309-10 y 57 (donde recuerda que Skrjabin decía que la música hechiza el tiempo y que el espíritu creador, mediante el ritmo, produce el tiempo mismo y lo dirige), y Лобанова, 2012, 94-9.

antes, cuando existía una verdadera magia en el culto, y Skrjabin quería ver renacer aquella magia (Сабанеев, 1925 [2000], 139 y cf. *ibid.,* 333-4, y Сабанеев, 1916, 59, 89-92 y 228-30). Por cierto, como los poetas de su época, también Skrjabin se esforzaba por emplear aliteraciones en sus versos, de manera que tales aliteraciones actuaran como un encantamiento, como la hipnosis[20]. Del mismo modo, según Sabanéev, Skrjabin afirmaba que el primer tema de su *Novena sonata* no era ni música ni melodía, sino "un conjuro en sonidos", y que no podía ser simplemente tocado, sino que había que hechizar al tocarlo (Сабанеев, 1925 [2000], 161). Más aún, Skrjabin dijo a Sabanéev que estaba convencido de que, con ayuda de la "sinfonía de luz" (e. d., su poema sinfónico *Prometeo o el poema del fuego*), se podía curar cualquier enfermedad de cualquier paciente (Сабанеев, 1925 [2000], 239; cf. Сабанеев, 1916, 79, 213 y 228-30). Sabanéev también señala que la armonía era el aspecto de la música en el que con más facilidad podía alcanzarse el efecto mágico al que Skrjabin aspiraba, y es justamente en el terreno de la armonía donde Skrjabin fue más

[20] Сабанеев, 1925 [2000], 291. Todo esto nos hace recordar la afirmación de Baudelaire, según la cual el uso sabio del lenguaje es como una hechicería evocadora (cf. Baudelare, †1925, 165).

innovador (Сабанеев, 1916, 144-5, 187, 190-2 y 213, y Сабанеев, 1925 [2000], 323).

IV. Skrjabin, el profeta del *Acto preparatorio,* Orfeo... ¿y alguien más?

Si volvemos a dirigir nuestra atención al profeta del *Acto preparatorio,* veremos que había sido el portador de una revelación religiosa para la humanidad (vv. 492-7); más concretamente, había prometido revelar a los mortales los misterios de las celestes armonías (v. 496). Cuanto acabamos de decir nos hace recordar a Orfeo, que, según el gramático latino Servio (escolio a Virgilio, *Eneida,* VI, 645), había sido el primero en escuchar la armonía de las esferas, y, puesto que había siete esferas celestes, usaba una lira de siete cuerdas, con lo que también había revelado a la humanidad la armonía cósmica. Más en general, se creía que Orfeo había sido el fundador de cultos mistéricos (cf. Jiménez San Cristóbal, 2008, y Bremmer, 2014, 55-80).

Por otra parte, ciertas palabras del profeta constituyen como un eco de las del compositor mismo. Según sus notas de 1904-5, Skrjabin deseaba cautivar el universo con su maravillosa belleza (hay que entender “con la maravillosa belleza de su obra”), atraer

el universo a un divino vuelo sin destino, a su libre juego (cf. Скрябин, †1919, 139, 146 y 191; Сабанеев, 1916, 75, y Морозова, †1997, 52). Ese deseo, por parte de Skrjabin, puede conectarse con el de que los espectadores de su *Misterio* no fueran tales espectadores, sino que lo llevaran a cabo en la realidad, lo vivieran[21]. Además, Skrjabin también dejó escrito que el poder más elevado es el poder del encantamiento, el poder sin violencia, y que, por ello, destruir al enemigo no podía dar ninguna satisfacción; para el compositor, "dominar" significaba "incluir en el propio ser" (cf. Скрябин, †1919, 146). Aparte del énfasis en la atracción y el encantamiento, es importante observar que Skrjabin deseaba atraer el universo a su "libre juego", denominación que daba a su propia actividad creativa (Скрябин, †1919, 139-43). También merece nuestra atención la misma palabra rusa "игра", que significa tanto "juego" como "manejo de un instrumento musical" (como *play,* en

[21] Skrjabin pudo deber esa idea de «arte comunal» a su amigo el poeta y filólogo clásico Vjačeslav Ivánov. Profundamente influido por Nietzsche, Ivánov prestó especial atención al fenómeno de los ritos dionisíacos, con los que relacionó el concepto de arte comunal (cf. Лобанова, 2012, 115-64). Esa idea interesó también a otros artistas de la época de Skrjabin, como Fëdor Kuz'míč Sologub (cf. Килина, 2005, 174-5).

inglés; *jeu,* en francés; *Spiel,* en alemán, o *gra,* en polaco). Todo esto nos hace recordar de nuevo los efectos de la música de Orfeo sobre la naturaleza, la humanidad y los dioses (cf. Molina Moreno, 2008 a). Quizá sin ser plenamente consciente de ello, Skrjabin deseaba ser un nuevo Orfeo: en ese sentido, dice Bowers que Skrjabin se familiarizó con los antiguos mitos griegos a través de traducciones de literatura griega antigua, realizadas por Sergéj Trubeckój y Vladímir Solov'ëv (y nosotros añadimos las conversaciones del compositor con su amigo el filólogo clásico y poeta Vjačeslav Ivanov), y que aludía con frecuencia a Orfeo y a Anfión. En cuanto a Orfeo, las palabras de Bowers se ven confirmadas por el cuñado de Skrjabin, Boris de Schloezer (Bowers, [2]1996, tomo I, p. 319; Schloezer, 1975, 118 y 163-6, y Сабанеев, 1916, 6, 1, 18 y especialmente 38-40, con las observaciones críticas de Schloezer, 1975, 166-75; cf. también Сабанеев, 1916, 47 y 98).

¿Se veía Skrjabin a sí mismo como el profeta de su *Acto preparatorio*? Creemos que sí…; pero solamente en parte. De hecho, el profeta del *Acto preparatorio* no causa, sino que únicamente predice la desmaterialización y el éxtasis. En cambio, el deseo real de Skrjabin era provocar la desmaterialización: en otras palabras, una transformación ontológica de la realidad (Сабанеев, 1916, 75;

Сабанеев, 1925 [2000], 116, y Морозова, †1997, 52). Lo que hace efectiva esa revolución metafísica es, al final del *Acto preparatorio,* la "última nota de la lira" (v. 1031, en Скрябин, †1919, 234, y Molina-Moreno, 2015, 85) y, si juzgamos sobre la base de vv. 854-9, podemos conjeturar que una divinidad antropomórfica está tocando esa lira:

Онъ весъ – святое упоеніе		Todo él sagrada delicia
Своей божественной игрой	855	es por su juego divino.
И подъ десницею божественной		Y, bajo la divina
Послушна каждая струна		diestra, obedece cada [cuerda, y toca
На солнце-лирѣ гимнъ торжественный		en el Sol–lira un himno [solemne
Играетъ пламени волна		la ola flamígera.
(Скрябин, †1919, 229).		(Molina Moreno, 2015, 84).

Más bien parecería que Skrjabin tendería a identificarse con esa divinidad, antes que con el profeta. De hecho, el fin de este mundo (según el *Acto preparatorio*) coincide con lo que Skrjabin quería que fuera su *Misterio.* En particular, que los oyentes, según deseaba nuestro compositor, participaran para hacer que el *Misterio* ocurriese en realidad, significaría no solo la supresión de los límites

y la restauración de la unidad primordial (Сабанеев, 1925 [2000], 120), sino también la transformación del universo entero en una obra de arte o, quizá mejor dicho, en actividad artística (Сабанеев, 1916, 58; Иванов, †1996, 31, y recordemos la justificación de la existencia del mundo como fenómeno estético, según Nietzsche, 1872, 25). A este propósito, cabe recordar otro pasaje de los recuerdos de Sabanéev, donde vuelve a atestiguarse que el compositor deseaba que su actividad artística abarcase todo el universo. Tras una ejecución de su *Poema del éxtasis,* un exultante Skrjabin decía:

А я, правда, так люблю это праздничное настроение после концерта... Никогда не хочется домой, хочется продолжения праздника... хочется, чтобы празднество ширилось, росло, умножалось, чтобы оно стало вечным, чтобы оно захватило мир. Это и есть моя мистерия, когда этот праздник охватит все человечество.

(Сабанеев, 1925 [2000], 77)

"Pues a mí, la verdad, me encanta esta atmósfera festiva de después del concierto... Nunca quiero volver a casa, quiero que la fiesta se prolongue... Quiero que el festejo se expanda, crezca, se multiplique, que llegue a ser eterno, que abarque el mundo. Y eso es mi misterio: cuando esta fiesta abarque toda la humanidad".

En relación con ese deseo de identificación entre la vida y el arte, debemos recordar, una vez más, que Skrjabin no quería que su *Misterio* fuera una representación, sino que el éxtasis universal sucediera en la realidad (Schloezer, 1975, 124-31; cf. Сабанеев, 1916, 88). Por tanto, podemos decir que la transformación ontológica del universo (que Skrjabin deseaba alcanzar mediante su obra de arte) era una hazaña sobrehumana (cf. Скрябин, †1919, 191[22]). Una hazaña que sobrepasaba incluso las de Orfeo: para Skrjabin, se trataba de una revolución metafísica mediante la cual se invistió a sí mismo con los rasgos de un héroe o incluso de una divinidad mítica. De ese modo, la auto-mitificación de Skrjabin, según la observamos en el *Acto preparatorio* y en los apuntes del compositor, representa una nueva manifestación del mito de la música mágica de Orfeo, elevada a una nueva dimensión de increíble audacia, coherencia y belleza.

[22] Parece obvia la influencia de *Also sprach Zarathustra,* de Nietzsche, que estaba entre los libros preferidos de Skrjabin; cf. Verdi, 2010, 37, 105 y 121; la portentosa imagen que Wagner tenía de sí mismo también influyó sobre Skrjabin.

V. ¿Mito o fantasía?

Ahora podemos preguntarnos, a la vista de la concepción de la música mágica en el *Acto preparatorio,* si nos hallamos ante un mito o simplemente ante una fantasía. Para responder a esa cuestión, partiremos de la definición de mito propuesta por José Manuel Losada (2016, 70): un relato explicativo, simbólico y dinámico acerca de uno o varios eventos extraordinarios, referidos a personas y a una realidad sobrenatural; además, según Losada, el mito carece de testimonios de su posible historicidad, consta de elementos invariables, reducibles a temas y sometidos a crisis, en cuanto que presentan un conflicto con carácter emotivo, funcional y ritual, y, por último, el mito se refiere a un comienzo y / o a un final absolutos, que puede(n) ser individual(es) o universal(es).

Puesto que, según la definición propuesta por Losada, el mito contiene uno o varios eventos extraordinarios, podríamos pensar que la magia tiene un excelente potencial para que, si en un relato aparece algo mágico, ese relato pueda eser considerado mítico. El *Acto preparatorio,* de Skrjabin, cumple esa condición, pues en él está presente el poder mágico de la música. Sin embargo, ese rasgo, por sí solo, no basta para que consideremos mítico el contenido del *Acto preparatorio:* el poder mágico de la música aparece también

en cuentos de hadas como el bien conocido *Flautista de Hamelin.* Debemos, pues, tener en cuenta los otros elementos de la definición.

Es obvio que el *Acto preparatorio* ofrece una explicación simbólica del origen del universo y de la humanidad y, más específicamente, del poder de la música para provocar una transformación ontológica de la realidad. Aparte de personajes simbólicos (las personificaciones de los principios femenino y masculino, p. e.), en la acción intervienen personas reales, como el profeta. La acción puede reducirse a temas (o mitemas, si conseguimos demostrar que nos las habemos con un mito) que reaparecen en otros relatos: el origen del universo a partir de un sonido primordial, las nupcias de un principio femenino y otro masculino (representados por una ola y un rayo de luz), la persecución y martirio de un profeta, el poder mágico de la música. Lo que Losada denomina el carácter "dinámico" del mito (e. d., la posibilidad de modificar alguno de los mitemas) podría parecer dudoso en el caso del *Acto preparatorio,* puesto que, en la medida de lo que sabemos, el texto que nos ocupa no ha dado lugar a ninguna "tradición mítica". Sin embargo, tal tradición mítica estaba a punto de comenzar ya cuando el mismo Skrjabin empezó a escribir una segunda versión de su obra (no obstante, las diferencias entre

la segunda versión inconclusa y la primera conciernen más a la expresión que al contenido, por lo que son irrelevantes para nuestro trabajo).

En cuanto a la evidencia histórica, en el caso del *Acto preparatorio,* parece que tal evidencia no existe; pero tal afirmación puede ser solamente una media verdad: en efecto, aunque todavía no ha tenido lugar ninguna desmaterialización operada por la música, Skrjabin creía que él podría llevarla a cabo. Podríamos decir que el relato de la desmaterialización del universo por medio de la música tenía como base histórica una persona que existió en realidad: el mismo Skrjabin. Tal base histórica no perteneció al pasado; pero pertenecería al futuro (al menos según Skrjabin). La intención del *Acto preparatorio,* entonces, no sería simplemente explicar lo que ocurrió, sino anunciar lo que ocurriría. El relato acerca del origen del universo y de la humanidad estaba destinado a servir de fundamento al referido al poder mágico de la música. Además, hemos visto que el *Acto preparatorio* contiene una cosmogonía y una cosmología, una antropogonía y una antropología, así como una escatología. El *Acto preparatorio* consigue cumplir un requisito que Losada destaca en los cuentos de hadas: el de

incorporar una cierta “dosis de realidad” para hacer creíble el evento extraordinario (Losada, 2016, 73).

Sin embargo, más que unas coordenadas espacio-temporales creíbles para el evento extraordinario que anhelaba, Skrjabin construyó un trasfondo (ideo)lógico o conceptual que hiciera creíble dicho evento: la presencia del sonido en el comienzo mismo de la cosmogonía. No obstante, nos hallamos ante una *petitio principii,* porque Skrjabin dejó sin demostrar que el universo y la humanidad hubieran nacido de la manera descrita en el *Acto preparatorio.* En cualquier caso, estudiar la “cantidad de realidad” presente en la cosmogonía y antropogonía de Skrjabin nos llevaría demasiado lejos del tema que aquí estudiamos (el poder mágico de la música). Lo que sí cabe decir es que la importancia de la cosmogonía y la escatología, así como la conexión lógica entre ambas, en el *Acto preparatorio,* es un poderoso indicio de que nos hallamos ante un mito.

Surge ahora la cuestión de si hay o no un conflicto en el *Acto preparatorio.* Es obvio que sí y que implica emociones intensas: en primer lugar, los principios femenino y masculino luchan por encontrarse; después, la humanidad cae en el abismo del mal; por último, el profeta intenta liberar a la humanidad y conducirla a la

desmaterialización y al éxtasis, a pesar de tener que soportar la persecución y el martirio. Además, el contenido del *Acto preparatorio* fue concebido en su totalidad para que ocurriera, es decir: su destino era cumplir una función ritual.

La última cuestión (aunque no la menos importante) es si el *Acto preparatorio* se refiere a una persona divina, sobrenatural, que interactúa con los personajes humanos. Se trata de un elemento que, según Losada, define la clase de trascendencia que se encuentra en los mitos (Losada, 2016, 98). Teniendo eso en cuenta, es importante recordar que, al fin del *Acto preparatorio,* la desmaterialización y el éxtasis son provocados por "la última nota de la lira" (v. 1031, en Скрябин, †1919, 234, y Molina Moreno, 2015, 85), y que, a la vista de los vv. 854-9 (Скрябин, †1919, 229, y Molina Moreno, 2015, 84), cabe pensar que esa lira está siendo tocada por una persona divina.

VI. Conclusión

A la vista de lo dicho, pensamos que el texto del *Acto preparatorio* cumple todos los requisitos para ser considerado no simplemente una fantasía, sino un mito. Skrjabin, sin duda, se

habría sentido feliz con esa conclusión, pues el profesor de filosofía Borís Aleksándrovič Vogt (1875-1946) recuerda que el compositor le dijo estas palabras, que muestran la importancia que el autor del *Acto preparatorio* concedía a los mitos:

Я думаю, что постигнуть это существо бытия как первоначальной деятельности нельзя иначе, как оставив за собой все обычное и перейдя к *чрезвычайному,* в известном смысле, если хотите, к *чуду,* во всяком случае, к *чему-то,* для обычных глаз и неизощренного зрения *невидимому, оккультному,* только через *особое посвящение* и упражнение становящемуся доступным… Здесь необходима, как мне кажется, уже не простая философия, но теософия с помогающими ей оккультными знаниями или науками, необходим особый подъем духа, *экстаз* и посвящение в тайны, *мифика,* если хотите! (Фохт, †1994, 208, и Лобанова, 2012, 77).

"Yo creo que esa esencia del ser como actividad primordial no se puede alcanzar más que dejando atrás todo lo corriente y pasando a lo *extraordinario,* en el sentido que conocemos; pasando, si quiere, al *milagro;* en cualquier caso, a *algo* que los ojos corrientes y la visión que no ha sido agudizada *no pueden ver,* a algo *oculto,* que solamente llega a hacerse accesible a través de una *iniciación especial* y del ejercicio… Aquí es indispensable, según me parece, ya no simplemente la filosofía, sino la teosofía con las doctrinas y conocimientos ocultos que le sirven de ayuda; es indispensable una especial elevación del espíritu, el *éxtasis* y la iniciación en los misterios, ¡*los mitos,* si usted quiere!"

OBRAS CITADAS

BAUDELAIRE, Charles, †1925: *L'art romantique,* Paris, Louis Conard.

BERG, Rudolph Maria, 2001: *Proclus' Hymns. Essays, Translations, Commentary,* Leiden, Brill.

BLAVATSKY, Elena Petrovna, †[2]1906: *La doctrine secrète,* Tome 1er., Paris, Publications Théosophiques.

BOWERS, Faubion, [2]1996: *Scriabin,* New York, Dover.

BREMMER, Jan, 2014: *Initiation into the Mysteries of the Ancient World,* Berlin, De Gruyter.

COMBARIEU, Jules, 1909: *La musique et la magie,* Paris, Picard.

FRAZER, James George, 1935 (1922): *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, edición abreviada, New York, The Macmillan Company (en línea, en https://catalog.hathitrust.org/Record/101846529, 5 de noviembre de 2019).

JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Ana, 2008: "La transmisión de ritos", en Bernabé, Alberto, y Casadesús, Francesc (eds.), 2008: *Orfeo y la tradición órfica,* Madrid, Akal, pp. 91-104.

KELKEL, Manfred, 1999: *Alexandre Scriabine,* Paris, Fayard.

LOSADA, José Manuel, 2016: "El mundo de la fantasía y el mundo del mito. Los cuentos de hadas", en *Çédille. Revista de estudios franceses,* 6, pp. 69-100.

MACDONALD, Hugh, 1986: "Alexander Skryabin", en Sadie, Stanley (ed.), 1986: *The New Grove: Russian Masters, 2.* New York, W. W. Norton & Company, pp. 51-72.

MAUSS, Marcel, 1902-3: "Esquisse d'une théorie générale de la magie" (colab. H. Hubert), *L'Année Sociologique*, en línea, en http://misraim3.free.fr/divers/esquisse_d_une_theorie.pdf (6 de noviembre de 2019).

MOLINA-MORENO, Francisco, 2004: "Scriabin y el misticismo musical de Platón", en *Eslavística Complutense,* 4, pp. 219-32 (http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/viewFile/ESLC040411 0219A/30386).

---, 2005-6: "Scriabin and Plato's Musical Mysticism", en *Journal of the Scriabin Society of America,* 10, no. 1, pp. 21-36 (http://eprints.ucm.es/15318/).

---, 2008 a: "La música de Orfeo", en Bernabé, Alberto, y Casadesús, Francesc (eds.), 2008: *Orfeo y la tradición órfica,* Madrid, Akal, pp. 33-58.

---, 2008 b: “El orfismo y la música”, en Bernabé, Alberto, y Casadesús, Francesc (eds.), 2008: *Orfeo y la tradición órfica,* Madrid, Akal, pp. 817-40.

----, 2013: *Winged Mythical Singers of Cosmic Music* (http://eprints.ucm.es/23744/).

----, 2017: “Aleksandr Skrjabin, The Russian Orpheus”, en González-Rivas Fernández, Ana, y Lipscomb, Antonella (eds.), 2017: *The Eternal Return. Myth Updating in Contemporary Literature* (= *Journal of Comparative Literature and Aesthetics,* 40:2), pp. 81-101 (https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2018-05-08-JCLA-No40.2.2017.pdf),

----, 2018: “Skrjabin’s Magical Music: Just a Fantasy?”, en *Amaltea. Revista de mitocrítica,* 10, pp. 35-53 (http://dx.doi.org/10.5209/AMAL.58755).

MORRISON, Simon, 2002: *Russian Opera and the Symbolist Movement,* Berkeley, University of California Press.

MÜLLER, Carl Werner, 1965: *Gleiches zu Gleichem,* Wiesbaden, Harrassowitz.

NIETZSCHE, Friedrich, 1872: *Die Geburt der Tragödie,* Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch.

RIEDWEG, Christoph, 1996: “Orfeo”, en Settis, Salvatore (ed.), 1996: *I Greci: Storia Cultura Arte Società,* Torino, Einaudi, vol. I, 1, pp. 1251-80.

---, 2004: “Orpheus oder die Magie der musiké. Antike Variationen eines einflussreichen Mythos”, en Fuhrer, Theresa; Michel, Paul, & Stotz, Peter (Hrsg.), 2004: *Geschichten und ihre Geschichte,* Basel, Schwabe Verlag, pp. 37-66.

RIESEMANN, Oskar von, 1924: *Prometheische Phantasien,* Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt (Nachdruck, München, Wollenweber, 1968).

SCHLOEZER, Boris de, 1975: *Alexandre Scriabine,* Paris, Librairie des Cinq Continents.

SCHNEIDER, Marius, 1951: “Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik”, en *Die Musikforschung*, 4, pp. 113-44.

SCRIABINE, Marina, 1975: “Introduction”, en Schloezer, Boris de, 1975: *Alexandre Scriabine,* Paris, Librairie des Cinq Continents, pp. 7-21.

--- (traductora), 1979: *Alexandre Scriabine. Notes et réflexions,* Paris, Klincksieck.

VERDI, Luigi, 2010: *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin,* Palermo, L’EPOS.

WALKER, Alan, 1993: *Franz Liszt. The Weimar Years, 1848-1861,* vol. 2, Ithaca, NY, Cornell University Press.

ИВАНОВ, Вячеслав Иванович, †1996: *Скрябин,* Москва, ИРИС-ПРЕСС.

КИЛИНА, Татьяна Валерьевна, 2005: "Космогония и апокалипсис в творчестве А. Н. Скрябина" // *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств,* 2 (8), с. 165-79.

ЛОБАНОВА, Марина Николаевна, 2012: *Теософ – теург – мистик – маг: Александр Скрябин и его время,* Москва, Петроглиф.

ЛОСЕВ, Алексей Фёдорович, †1990: "Мировоззрение Скрябина" // Того же: *Страсть к диалектике,* Москва, Советский Писатель, с. 256-301.

МОРОЗОВА, Маргарита Кирилловна, †1997: "Воспоминания о Скрябине" // *Наше наследие*, 41, с. 45–61.

РОВНЕР, Антон Аркадьевич, 2006: ""Мгновенья пыл рождает вечность". "Предварительное действо" Александра Скрябина в обработке Сергея Протопопова" // *Музыкант классик,* 1, с. 26-36. URL: http://www.sociognosis.narod.ru/myweb8/docs/rovner-skrjabin.htm (20.12.2016).

САБАНЕЕВ, Леонид Леонидович, 1911: ""Прометей" Скрябина" // *Музыка*, 13, с. 286-94.

---, 1916: *Скрябинъ,* Москва, Скорпіонъ.

---, 1925: *Воспоминания о Скрябине,* Москва, Музыкальный Сектор Государственного Издательства (цитируется по изданию: Москва, Классика-XXI, 2000).

Скрябин, Александр Николаевич, †1919: "Записи" // *Русскія пропилеи,* VI, с. 120-247.

Фохт, Борис Александрович, †1994: "Философия музыки Скрябина" // Томпакова, Ольга Михайловна (сост.), 1994: *А. Н. Скрябин: человек, художник, мыслитель,* Москва, Государственный Мемориальный Музей А. Н. Скрябина, с. 201-25.

Шлецер, Борис Федорович, 1919: "Записка о *Предварительном дѣйствіи*" // *Русскія пропилеи,* VI, с. 99–119.

Энгель, Юлій, 1916: "Скрябинъ. Биографическій очеркъ" // *Музыкальный современникъ,* 4-5, с. 5-96.

¿MÁS HINDÚ QUE LOS HINDÚES?
SKRJABIN,
LAS COSMOGONÍAS ÓRFICAS
Y LA MITOLOGÍA VÉDICA[1]

A la memoria preciosa de Aleksandr Skrjabin,
el hombre que tuvo la dicha de ser un genio,
con la humilde esperanza
de que él habría amado
los mitos que aquí se relatan.

I. INTRODUCCIÓN

Leonid Sabanéev recordaba una conversación en la que Skrjabin le dijo: "–Yo soy más hindú que los hindúes de la realidad", y Borís de Schloezer afirma que el autor del *Poema del éxtasis,* bromeando, se auto-definió como todo un hindú, hecho y derecho[2].

[1] Publicado originalmente en italiano (cf. Molina Moreno, 2018). Agradecemos a Marco Rapetti su autorización para publicar, en este libro, la versión española del trabajo mencionado (mensaje del 19 de octubre de 2018).

[2] Сабанеев, 1925, 295 (= 2000, 343), y Schloezer, 1975, 199.

Por ejemplo, Sabanéev recuerda un efímero interés de Skrjabin por la práctica del yoga, y, según Tompakova, el tratado de yoga de Ramacaraka se hallaba en la biblioteca personal del compositor[3]. Además, diversos estudiosos han mencionado otros libros sobre la India, que fueron propiedad de Skrjabin: la obra de Barth sobre las religiones de la India; *The Light of Asia,* de Sir Edwin Arnold, que Skrjabin leía en la traducción francesa de Léon Sorg; relatos de viaje y el poema *La vida de Buddha,* de Aśvaghoṣa (*ca.* 50-180 d.C.), traducido al ruso por un amigo del compositor, el poeta Konstantín Bál'mont[4]. Asimismo, según recuerda Luigi Verdi, Skrjabin admiraba el drama *Śakúntalā,* de Kālidāsa, que había visto representado en Moscú, traducido al ruso por Bál'mont y con Alisa Koonen como protagonista[5]. Más aún, nuestro compositor dedicó algún tiempo al estudio del sánscrito, pues se proponía emplear dicha lengua en el

[3] Сабанеев, 1925, 234-5 (= 2000, 272-3) y Томпакова, 1990, 18.

[4] Las obras citadas son: Barth, 1879; Arnold, 1879, y Бальмонт, 1913. Sobre la biblioteca de Skrjabin, vid. Kelkel, 1874, 72; Schloezer, 1975, 40; Bowers, [2]1996, tomo II, p. 211, y Verdi, 2010, 63.

[5] Verdi, 2010, 65; cf. Сабанеев, 1925, 239 (= 2000, 277-8).

texto de su *Misterio*[6]. Y, por cierto, Skrjabin planeaba estrenar su *Misterio* en un templo que debía construirse en un lago en la India[7].

Sin embargo, Skrjabin acabó por escribir en ruso el texto de su *Acto preparatorio,* que serviría de introducción a su *Misterio.*

---

[6] Schloezer, 1975, 182. Por lo que recordamos de nuestras visitas, en los años 2007-8, el manual de sánscrito que empleó Skrjabin (Bergaigne & Henry, 1890; número de archivo MMC оф 26102/145), todavía se podía ver en el estudio del compositor, en su casa-museo de Moscú. Agradecemos a Vladímir Vitál'evič Popkov, jefe del departamento de trabajo científico del Museo Skrjabin, en Moscú, que nos confirmase la descripción bibliográfica y el número de archivo de esa obra (mensaje del 3 de marzo de 2017).

[7] Acerca del *Misterio* de Skrjabin, vid. Сабанеев, 1911, 286-94, esp. 287-8; Сабанеев, 1916, 12-3, 34-84, 95-103 y 228-9; Энгель, 1916, 50, 56-7, 67, 71 y 88-92; Riesemann, 1924, 11–9; Сабанеев, 1925, 20, 44-6, 58, 82-3, 86, 106-8, 119-20, 122, 149-50, 160, 171, 205-6, 214-5, 229, 233, 267-72, and 284 (= 2000, 24, 51-3, 67, 95-6, 99, 124-8, 139-40, 142-3, 173-5, 186-7, 198-9, 239-40, 249-51, 266, 271, 310-5 y 329-30); Schloezer, 1975, 121-206; Scriabine, 1975, 14 y 17; Bowers, [2]1996, tomo II, pp. 49-50, que cita a Энгель, 1916, 56-7; Морозова, †1997, 49 y 54; Kelkel, 1999, 225-6 y 351; Morrison, 2002, 184-241; Килина, 2005, 173 (para quien Skrjabin concibió su *Misterio* en 1907-8), y Verdi, 2010, 66, 72, 126, 128-42, 190 y 319. En su p. 131, Verdi cita la p. 150 de la versión alemana de Сабанеев, 1911; pero la cita real corresponde a Сабанеев, 1925, 150 (= 2000, 175).

Este trabajo estará dedicado al comienzo de la cosmogonía mítica imaginada por Skrjabin en dicho *Acto preparatorio.* Mostraremos, según esperamos, las afinidades entre dicha cosmogonía y las griegas (órficas) e indias (védicas), cuyos detalles apenas pudo conocer Skrjabin, habida cuenta de las fuentes de las que disponía. Tales afinidades pueden, por tanto, confirmar que la *forma mentis* de nuestro compositor se asemejaba bastante, *mutatis mutandis* y de manera independiente de influjos directos, a la de los autores de los textos sagrados de la India antigua.

II. El inicio de la cosmogonía del *Acto preparatorio*

Tras una primera estrofa (vv. 1-4), que dice que el Infinito desea encontrarse a sí mismo en lo finito, se nos describe la génesis del universo (vv. 5-12, en Скрябин, †1919, 202, y Molina Moreno, 2015, 78):

Въ этомъ взлётѣ, въ этомъ взрывѣ 5	En este impulso, en este trueno,
Въ этомъ молнійномъ порывѣ	en este fulminante arrebato
Въ огневомъ его дыханьи	en su aliento de fuego,
Вся поэма міросданья.	todo el poema de la creación.

И мигъ любви рождаетъ вѣчность	Y un instante de amor da a luz la [eternidad
И пространства глубину	y las profundidades del espacio.
Мірами дышетъ безконечность	Universos respira el infinito
Объемлютъ звоны тишину[8].	y sonidos envuelven el silencio.

Podemos ver que, según el texto de Skrjabin, la cosmogonía (“todo el poema de la creación del universo”, que hemos traducido por

[8] En los pasajes que transcribimos, respetamos la ortografía y la puntuación (o la falta de puntuación) de la edición citada en bibliografía. La segunda versión (Скрябин, †1919, 235, vv. 5-12) dice así:

Въ молнійномъ взлётѣ, грозномъ взрывѣ	En el vuelo de este rayo, al estallar este [trueno;
Въ любвійномъ творческомъ порывѣ,	en este creativo, amoroso arrebato,
Въ его божественномъ дыханьѣ,	en su divino aliento, en su respiración
Ликъ сокровенный міросданья	está el semblante oculto de esta [creación.
Мгновенья пылъ рождаетъ вѣчность,	El ardor de un instante da a luz la [eternidad.
Лучитъ пространства глубину;	e irradia del espacio la gran [profundidad.
Мірами дышетъ безконечность,	Universos respira el infinito,
Объяли звоны тишину.	sonidos envolvieron el silencio.

"todo el poema de la creación", por exigencias métricas) está contenida en un impulso, en una explosión que, más que el *big bang* (propio de una teoría física aún no había sido propuesta en la época de Skrjabin), nos podría hacer recordar el trueno mencionado en algunos mitos cosmogónicos[9]. Por otra parte, según dijo Skrjabin a Sabanéev, el rayo representaba, para nuestro compositor, la voluntad creadora[10]. Pero debemos prestar especial atención al estallido y al aliento de fuego (vv. 5-7), del que el infinito que respira universos (v. 11) casi parece una consecuencia.

III. El trueno y el aliento en la cosmogonía de Skrjabin y en las cosmogonías de la antigua Grecia

Habíamos dicho que algunos mitos cosmogónicos mencionan un trueno: p. e., en la antigua Grecia, un fragmento de una tragedia de Critias (ss. V-IV a. C.) dice que el trueno y el cielo estrellado son la hermosa obra de arte del Tiempo (divinizado), a quien el texto llama "docto artesano"; pero podemos ver que ese trueno no

[9] Cf. Schneider, 1960, 133-4, 149, 151, 162-4 y 182-3; Schneider, 1968, 68; Molina Moreno, 2008, 821-2 y 825, y Molina Moreno, 2012, 4.

[10] Сабанеев, 1925, 287 (= 2000, 333).

desencadena el proceso cosmogónico[11]. Por otra parte, un fragmento órfico dice que el Tiempo generó el éter; otro fragmento órfico, que generó a Eros y todas las formas del aliento, y esa sucesión del Tiempo, el "Pneûma" (e. d., el aliento o respiración) y Eros se halla también en un fragmento de Eurípides[12]. Esos

---

[11] Critias, fragmento núm. 19, vv. 32-4, en Snell, 1986, 181 (βροντῆς τό τ' ἀστερωπὸν οὐρανοῦ δέμας, / Χρόνου καλὸν ποίκιλμα, τέκτονος σοφοῦ), transmitido por Sexto Empírico, *Adversus mathematicos,* 9, 54 (cf. Molina Moreno, 2008, 821, y 2012, 4). Por otra parte, según algunos fragmentos de poemas que los antiguos atribuyeron a Orfeo, fueron los Cíclopes quienes dieron a Zeus el rayo y el trueno (es decir, a diferencia de lo que ocurre en el *Acto preparatorio,* esos fenómenos no son, en las cosmogonías órficas, el punto de partida del proceso cosmogónico, pues no tienen lugar durante el reinado de la primera divinidad de las teogonías órficas; cf. Molina Moreno, 2008, 825, y 2012, 7). En cuanto al fragmento de Critias, que citamos en esta misma nota, y según el cual el trueno es obra del Tiempo, no es seguro que ese autor fuera órfico, aunque hay otras huellas órficas en otros fragmentos de la misma obra de la que procede el que hemos citado (y sabemos que el Tiempo divinizado intervenía en las cosmogonías órficas, según otros fragmentos; vid., en general, Bernabé, 2008).

[12] Cf. el fragmento órfico núm. 111 (transmitido por Proclo, *Comentario a la "República" de Platón,* en Kroll, 1899-1901, tomo 2, p. 138, líneas 14-5: Αἰθέρα μὲν Χρόνος οὗτος ἀγήραος, ἀφθιτόμητις / γείνατο καὶ μέγα χάσμα πελώριον ἔνθα καὶ ἔνθα), en Bernabé, 2004-7, tomo I, pp. 119-20, el fragmento órfico núm. 360 (transmitido

elementos pueden hacernos recordar el aliento de fuego y el instante de amor del poema de Skrjabin (vv. 7 y 9); más problemática es la relación entre el Tiempo divinizado, en los testimonios griegos, y la eternidad, en el *Acto preparatorio.* Nuestro compositor podía tener noticias indirectas sobre esas doctrinas y mitos de la antigua Grecia, a través de su amigo el filólogo clásico y poeta Vjačeslav Ivánov; pero es obvia la diferencia en el orden en el que se suceden el aliento, el Tiempo y Eros, en los testimonios griegos, y el aliento, el amor y la eternidad, en el poema de Skrjabin.

---

por un escolio a las *Argonáuticas,* de Apolonio de Rodas, III, 26, en Wendel, 1935, 216: αὐτὰρ Ἔρωτα Χρόνος καὶ πνεύματα πάντ' ἐτέκνωσε), en Bernabé, 2004-7, tomo I, p. 293, y Eurípides, fragmento núm. 192, en Kannicht, 2004, 292 (transmitido por Juliano el Apóstata, *Cartas,* 30, en Bidez *et al.,* 1924, 57, y por el léxico bizantino *Suda,* α, 1751, *s. v.* Ἀμφίων: χρόνος θεῶν τε πνεῦμ' ἔρως θ' ὑμνῳδίας). Sobre esos fragmentos, cf. Molina Moreno, 2008, 822, y Molina Moreno, 2012, 4.

IV. El inicio de la cosmogonía de Skrjabin y las cosmogonías védicas

IV.1. *El aliento divinizado, el trueno de Prāṇá, Prajápati*

Más fructífera puede resultar la comparación entre la cosmogonía del *Acto preparatorio* y algunos mitos de la antigua India, que Skrjabin pudo conocer a través de sus lecturas de las obras de Elena Petrovna Blavátskaja (más conocida en Europa occidental como Madame Blavatsky[13]). Quizá emprendamos en otro lugar un estudio detallado de lo que Skrjabin pudo aprender de dicha autora; pero en este momento hay que empezar por señalar que, ya en el *Ṛgveda* (en adelante, *RV*), 10, 129, 2b, tras afirmar que "no existía el no ser ni existía el ser, ni la muerte, ni lo inmortal, ni la noche ni el día", se nos dice que "el Uno respiraba,

[13] Elena Petrovna Blavátskaja (de soltera von Hahn, 1831-91) fue una filósofa, teósofa, ensayista, ocultista y médium rusa, que después adquirió la nacionalidad estadounidense. En 1875, fundó en Nueva York la Sociedad Teosófica, que aspiraba a difundir el pensamiento teosófico, según el cual todas las religiones habrían derivado de una única verdad divina (nota de los responsables de la edición original italiana).

sin viento, por su propio impulso”[14]. He ahí una mención del aliento o respiración como entidad primordial, incluso anterior a la existencia misma del aire, que nos hace recordar el aliento y la respiración de los vv. 7 y 11 del poema de Skrjabin.

En el mismo himno núm. 129 del libro décimo del *Ṛgveda* (uno de los más antiguos testimonios de la especulación cosmogónica india), encontramos, como primer agente de la creación, el ardor: “lo que estaba oculto por el vacío, lo que estaba vacío, el Uno, eso nació por el poder del ardor”[15]. He ahí algo que nos puede hacer recordar el aliento de fuego del v. 7 del *Acto preparatorio.*

---

[14] *RV,* 10, 129, 2b: आनीदवा॒तं स्व॒धया॒ तदे॑कम् (*ānīd avātáṃ svadháyā tád ékam*), texto sánscrito en Aufrecht, 1877, tomo II, p. 430, y traducción inglesa de Griffith, [2]1896-7, 633, y de Jamison-Brereton, 2014, vol. III, p. 1608. Cf. Nicklaus, 1993, 9. Las traducciones del sánscrito al español se deben al autor de este trabajo.

[15] *RV,* 10, 129, 3b: तुच्छ्येना॒भ्वपि॑हितं॒ यदासी॒त्तप॑स॒स्तन्म॑हि॒नाजा॑य॒तैक॑म् *(tuchyénābhvápihitaṃ yádāsīttápasastanmahināʹjāyataíkam*), en Aufrecht, 1877, tomo II, p. 430, y traducción inglesa de Griffith, [2]1896-7, 633, y de Jamison-Brereton, 2014, vol. III, p. 1609. El término *tápas,* que hemos traducido como “ardor”, puede traducirse también como “ascesis”, según veremos más adelante.

El aliento o respiración aparece divinizado con el nombre de Prāṇá, del que, en el *Atharvaveda* (en adelante, *AV*), 11, 4, 3-4, se dice que su trueno hace nacer las plantas:

"Cuando Prāṇá con su trueno grita a las plantas,
fecundan sus cálices, conciben y nacen en abundancia.
Cuando Prāṇá, al llegar la estación, grita a las plantas,
entonces todo se alegra, todo lo que hay sobre la tierra"[16].

He ahí el trueno como primera manifestación sonora de la respiración o aliento divinizados; también como fuerza creadora. En efecto, la respiración es el fundamento fisiológico de la voz; por tanto, es lógico atribuir manifestaciones sonoras a la respiración divinizada e incluso pensar que tales manifestaciones pueden tener una fuerza creadora.

---

[16] *AV,* 11, 4, 3-4: यत्प्राण स्तनयित्नुनाभिक्रन्दत्योषदीः । प्र वीयन्ते गर्भान्दधते ऽथो बह्वीर्वि जायन्ते ॥ यत्प्राण ऋतावागते ऽभिक्रन्दत्योषदीः । सर्वं तदा प्र मोदते यत्किं च भूम्यामधि ।।

yátprāṇá stanayitnúnābhikrándatyóṣadīḥ / prá vīyante gárbhāndadhaté 'tho bahvīrví jāyante // yatprāṇá ṛtāvāgate 'bhikrándatyóṣadīḥ / sárvaṃ tádā prá modate yatkíṃ ca bhūmyāmádhi // [texto sánscrito en Gippert, 2012 a; cfr. la traducción inglesa de Griffith, [2]1917 <URL: http://www.sacred-texts.com/hin/av/av11004.htm> (12/15)]).

Por otra parte, también en el *Atharvaveda,* vemos que Prāṇá, la respiración divinizada, puede recibir también el nombre de Prajā́pati, e. d., "señor de las criaturas": "Prāṇá es el sol, la luna; a Prāṇá lo han llamado Prajā́pati" [17]. A propósito de Prajā́pati, la *Taittirīya Sáṃhitā* dice: "Prajā́pati es el que todo lo ha hecho. Es la mente. Es un *gandharvá;* su verso y su canto son las *apsárasas,* sus portadoras"[18]. Esa referencia al verso y al canto de Prajā́pati es coherente con el hecho de que, según otros textos, Prajā́pati se

---

[17] *AV,* 11, 4, 12 b: प्राणो ह॑ सूर्यश्चन्द्रमाः॑ प्राणमा॑हुः प्र॒जाप॑तिम् (*prāṇó ha sūryaścandrámāḥ prāṇámāhuḥ prajā́patim* [texto sánscrito en Gippert, 2012 a <URL: http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/av/avs/avs.htm?avs466.htm> (12/15); cf. la traducción inglesa de Griffith, [2]1917 <URL: http://www.sacred-texts.com/hin/av/av11004.htm> (12/15)].

[18] *Taittirīya Sáṃhitā,* 3, 4, 7: प्र॒जाप॑तिर्वि॒श्वाक॑र्मा॒ मन॑ः । गन्ध॒र्वस्तस्य॑र्क्षा॒मान्य॑प्स॒रसो॒ व॑ह्नय॑: ।। (=*prajā́patirviśvákarmā mánaḥ // gandharvástásyarksāmā́nyapsaráso váhnayaḥ*; cf. el texto sánscrito en Gippert, 2012 d, en http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/yvs/ts/ts.htm, 17 de junio de 2016; como alternativa a nuestra traducción, puede verse la de Keith, 1914, en http://www.sacred-texts.com/hin/yv/index.htm, misma fecha). Sobre los *gandharvā́s* (genios masculinos) y las *apsárasas* (divinidades similares a las ninfas de las aguas), vid. Macdonell, 1898, 134-7. Según *RV,* 7, 33, 12 b, अप्स॒रस॒: परि॑ जज्ञे॒ वसि॑ष्ठः (*apsarásaḥ pári jajñe vásiṣṭhaḥ*), e. d., "de una *apsarás* nació Vásiṣṭha", uno de los siete *ṛ́ṣayas* (plural de *ṛṣi,* término del que en seguida nos ocuparemos).

valió de la voz y del canto para su "trabajo" cosmogónico, como veremos luego. Cuanto hemos dicho hasta ahora es, por su parte, consecuencia lógica de que, en el punto de partida de la cosmogonía, se halla la respiración divinizada.

Sin embargo, debemos recordar, en primer lugar, que Prajā́pati había sido creado por siete *ṛ́ṣayas* (plural de *ṛ́ṣi*), palabra que suele traducirse por "vidente" y que designa a los poetas cantores primordiales de la mitología védica. Por tanto, nos ocuparemos primero de esos siete *ṛ́ṣayas;* después, veremos cómo crearon a Prajā́pati, y, por último, examinaremos el papel de Prajā́pati en las cosmogonías védicas.

IV.2. *Los siete "Ṛ́ṣayas"*

Aunque algunos textos mencionan más de siete *ṛ́ṣayas*[19], el número siete había llegado a ser canónico ya en algunos pasajes del mismo *Ṛgveda:* "estos eran, entonces, sus padres, los siete *ṛ́ṣayas,* cuando el hijo de Durgaha estaba en prisión"[20]; "de ella

[19] Cfr. Macdonell & Keith, 1912, *s. v. "ṛṣi".*

[20] *RV,* 4, 42, 8: अ॒स्माक॒मत्र॑ पि॒तर॒स्त आ॑सन्स॒प्तर्षयो॑ दौर्ग॒हे ब॒ध्यमा॑ने (*asmā́kamátra pitárastá āsansaptá ṛ́ṣayo daurgahé badhyámāne*).

hablaron los antiguos dioses, los siete *ṛ́ṣayas,* que se habían sentado para practicar la ascesis"[21]; "quienes saben los cantos de alabanza, los himnos, los ritos y los metros, son los siete divinos *ṛ́ṣayas*"[22].

Es muy importante, por las razones que expondremos después, el hecho de que esos *ṛ́ṣayas,* justamente según pasajes donde se atestigua que son siete, sean también los creadores del mundo. Así podemos verlo en el *Atharvaveda:* "¡Oh, Agni, nace! He aquí a Áditi, la que prepara el *brahmaudaná,* deseosa de progenie. Que estos siete *ṛ́ṣayas,* creadores del mundo, te unjan aquí con progenie"[23]; "la cuchara, esa segunda mano de Áditi, que hicieron los siete

---

[21] *RV,* 10, 109, 4: देवा एतस्यामवदन्त पूर्वे सप्तर्षयस्तपसे ये निषेदुः ।।

devā́ etásyāmavadanta pū́rve saptaṛ́ṣáyastápase yé niṣedúḥ.

[22] *RV,* 10, 130, 7: सहस्तोमाः सहछन्दस आवृतः सहप्रमा ऋषयः सप्त दैव्याः ।।

sahástomāḥ saháchandasa āvṛ́taḥ sahápramā ṛ́ṣayaḥ saptá dáivyāḥ //

[23] *AV,* 11, 1, 1: अग्ने जायस्वादितिर्नाथितेयं ब्रह्मौदनं पचति पुत्रकामा । सप्तर्षयो भूतकृतस्ते त्वा मन्थन्तु प्रजया सहेह ।।

ágne jāyasvā́ditirnāthitéyáṃ brahmaudanáṃ pacati putrákāmā / saptaṛ́ṣáyo bhūtakṛ́tás té tvā manthantu prajáyā sahéha //

El *brahmaudaná* es el arroz hervido que se ofrecía a los brahmanes, especialmente a los que dirigían el sacrificio (cf. Monier Williams, 1899, *s. v.*).

ṛ́ṣayas, creadores del mundo”[24]; “en la cual los antiguos *ṛ́ṣayas,* creadores del mundo, hicieron salir las vacas, los siete devotos, con su sacrificio, su ofrenda y su fervor”[25].

La facultad creadora, mágica, del canto de los *ṛ́ṣayas* también se ve en pasajes como este, procedente del *Ṛgveda:* “con la cadena de su voz, el cantor que ofrece su alabanza hace salir las auroras resplandecientes”[26]. Es decir, no es que los *ṛ́ṣayas* canten cuando nace la aurora, sino al contrario: esta nace cuando los *ṛ́ṣayas* cantan. Que el canto de los *ṛ́ṣayas* haga nacer (o revigorice, reavive) la aurora, es un motivo que volvemos a encontrar en diversos pasajes del *Ṛgveda:*

> “Los himnos acaban de despertar a la hija del cielo, fiel a su ley; sobre los dos mundos ha elevado, generosa, su esplendor”[27];

---

[24] *AV,* 11, 1, 24: अदि॑तेर्हस्ता॑ स्रुच॑मे॒तां द्वि॒तीया॑ꣳ सप्तऋ॒षयो॑ भूत॒कृतो॒ या॒मक॑ृण्वन् (*áditerhástāṃ srúcametā́ṃ dvitī́yāṃ saptaṛ́ṣáyo bhūtakṛ́to yā́mákṛṇvan*).

[25] *AV,* 12, 1, 39: यस्या॑ꣳ पू॒र्वे भू॒तकृ॒त ऋष॑यो॒ गा उ॑दानृ॒चुः । स॒प्त य॒ज्ञेन॑ वे॒धसो॑ य॒ज्ञेन॒ तप॑सा स॒ह (*yásyāṃ pū́rve bhūtakṛ́ta ṛ́ṣayo gā́ udānṛcúḥ / saptá yatréṇa vedháso yajñéna tápasā sahá*).

[26] *RV,* 1, 113, 17 a: स्यू॒मना॑ वा॒च उदि॑यर्ति॒ वह्नि॒ स्तवा॑नो रे॒भ उ॒षसो॑ विभा॒तीः (*syū́manā vācá úd iyarti váhni stávāno rebhá uṣáso vibhātī́ḥ*).

[27] *RV,* 3, 61, 6: ऋ॒तावं॑री दि॒वो अ॒र्कैर॑बोध्या रे॒वती॒ रोद॑सी चि॒त्रम॑स्थात् (*ṛtā́varī divó arkáirabodhyā́ revatī́ ródasī citrámasthāt*).

"Oh, aurora, la bien nacida, a quien los Vásiṣṭhās dan el poder con su canto de devoción"[28];

---

[28] *RV,* 7, 77, 6 a: यां त्वा॑ दिवो दुहितर्वर्धय॒न्त्युषः॑ सुजाते म॒तिभि॒र्वसि॑ष्ठाः (*yā́ṃ tvā divo duhitarvardháyantyúṣaḥ sujāte matíbhirvásiṣṭhāḥ*). Los Vásiṣṭhās son los descendientes de Vásiṣṭha, uno de los siete *ṛ́ṣayas.* En la *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad,* 2, 2, 3-4 (de la recensión Kāṇva = 2, 2, 4-6 de la Mādhyándina = *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 14, 5, 2, 4-6), se indican los nombres de los siete *ṛ́ṣayas*:

त॒देष श्लो॒को भवत्य् । अर्वा॒ग्बिल॑श्चमस॒ ऊर्ध्व॒बुध्न॑स् । त॒स्मिन्य॒शो नि॒हितं॑ विश्व॒रूपम् । त॒स्यास॑त ऋ॒षयः॑ सप्त॑ तीरे । वा॒गष्टमी ब्र॒ह्मणा॑ संविदा॒नेति ।। अर्वा॒ग्बिल॑श्चमस॒ ऊर्ध्व॒बुध्न॑ इ॒तीदं तच्छ॒रीर॑ । एष॒ ह्यर्वा॒ग्बिल॑श्चमस॒ ऊर्ध्व॒बुध्न॑स् । त॒स्मिन्य॒शो नि॒हितं॑ विश्व॒रूपमि॒ति । प्राणा वै य॒शो नि॒हितं॑ विश्व॒रूपम् । प्राणा॒नेत॒दाह । त॒स्यास॑त ऋ॒षयः॑ सप्त॑ तीर इ॒ति । प्राणा वा ऋ॒षयः॑ । प्राणा॒नेत॒दाह । वा॒गष्टमी ब्र॒ह्मणा॑ संविदा॒नेति । वा॒ग्ह्यष्टमी ब्र॒ह्मणा॑ संवित्ते ।। ३ ।। इमा॒वेव॒ गोत॑मभरद्वाजा॒व् । अय॒मेव गो॒तमो ऽयं भ॒रद्वाज । इमा॒वेव॒ विश्वा॑मित्रजमदग्नी । अय॒मेव॒ विश्वा॑मित्रो ऽयं॒ जमद॒ग्निर् । इमा॒वेव॒ वसि॑ष्ठकश्यपा॒व् । अय॒मेव व॒सिष्ठो ऽयं॒ कश्य॒पो । वा॒गेवा॒त्रिर् । वाचा ह्य॒न्नमद्यते । ऽत्तिर्ह॑ वै ना॒मैतद्यद॒त्रिरि॒ति । स॒र्वस्यात्ता॒ भवति । स॒र्वमस्या॒न्नं भवति । य॒ एवं वे॒द ।। ४ ।।

[(3) tádeṣa ślóko bhavaty / *arvā́gbilaścamasá ūrdhvabudhnas* / *tásminyáśo níhitaṃ viśvárūpam* / *tásyāsata ṛ́ṣayaḥ sapta tī́re* / *vā́gaṣṭamī bráhmaṇā saṃvidānéti* // *arvā́gbilaścamasá ūrdhvabudhna ítīdaṃ tacchárīraḥ* / *eṣá hyarvā́gbilaścamasá ūrdhvabudhnas* / *tásminyáśo níhitaṃ viśvárūpamíti* / *prāṇā vai yáśo níhitaṃ viśvárūpam* / *prāṇā́netádāha* / *tásyāsata ṛ́ṣayaḥ sapta tī́ra íti* / *prāṇā vā ṛ́ṣayaḥ* / *prāṇā́netádāha* / *vā́gaṣṭamī bráhmaṇā saṃvidānéti* / *vā́gghyaṣṭamī bráhmaṇā saṃvitte* // (4) *imā́vevá gotamabharadvājáv* / *ayámeva gótamo 'yaṃ bháradvāja* / *imā́vevá viśvāmitrajamadagniy* / *ayámevá viśvā́mitro 'yaṃ jamadágnir* / *imā́vevá vasiṣṭhakaśyapā́v* / *ayámeva vásiṣṭho 'yaṃ kaśyápo* / *vā́gevā́trir* / *vācā hyánnamadyáté* / *'ttirha vai nā́maitadyadátriríti* / *sárvasyāttā́*

> “Danos, oh, aurora, tantos dones como a los cantores de alabanzas, cuando te alaban. Ellos te crearon con el mugido de un toro, y tú abriste las puertas de la roca inamovible”[29];

---

bhavati / sárvamasyā́nnaṃ bhavati / *yá evaṃ véda* // (texto sánscrito en Gippert, 2012 b)].

Proponemos esta traducción:

“(3). Sobre eso existe esta estrofa: ‘Un vaso con la boca hacia abajo y el fondo hacia arriba. Muy variados dones hay en él. Los siete *ṛ́ṣayas’* están sentados en su borde; la voz, la octava, está unida al alma del mundo’. El vaso con la boca hacia abajo y el fondo hacia arriba es esto: la cabeza, pues esta tiene la boca abajo, y el fondo arriba. Dice que ‘muy variados dones hay en él’: esos variados dones depositados son, desde luego, los órganos de los sentidos (ha dado ese nombre a los órganos de los sentidos). ‘Los siete *ṛ́ṣayaḥ* están sentados en su borde’: los órganos de los sentidos, desde luego, son los *ṛ́ṣayaḥ* (ha dado ese nombre a los órganos de los sentidos). ‘La voz, la octava, está unida al alma del mundo’, pues la voz se comunica con el alma del mundo. (4) Estos dos son Gótama y Bháradvāja (este es Gótama, y este, Bháradvāja). Estos dos son Viśvā́mitra y Jamadágni (este es Viśvā́mitra, y este, Jamadágni). Estos dos son Vásiṣṭha y Kaśyápa (este es Vásiṣṭha, y este, Kaśyápa). La lengua es Atri, porque con la lengua se come (*ad*) la comida. El que come tiene justamente ese nombre: Atri. Quien sabe esto se lo come todo, y todo es su alimento”.

[29] *RV,* 7, 79, 4: तावदुषो राधो अस्मभ्यं रास्व यावत्स्तोतृभ्यो अरदो गृणाना । यां त्वा जजुर्वृषभस्या रवेण वि दृळ्हस्य दुरो अद्रेरौर्णोः ।। (*tā́vaduṣo rā́dho asmábhyaṃ rāsva yā́vatstotṛ́bhyo árado gṛṇānā́* / *yā́ṃ tvā jajñúrvṛṣabhásyā ráveṇa ví dṛḷhasyá dúro ádreraurṇoḥ* //).

> "Con sus cantos y alabanzas, los inspirados Vásiṣṭhās han despertado, antes que nadie, la aurora, que hace que se desplieguen las regiones contiguas del espacio, que hace visibles todas las criaturas"[30].

Como hemos dicho en una nota anterior, los Vásiṣṭhās, mencionados en algunos de esos pasajes, son los descendientes de Vásiṣṭha, uno de los siete *ṛ́ṣayas,* el cual merece una especial atención, porque, según el *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 8, 1, 1, 6, el *ṛ́ṣi* Vásiṣṭha es la respiración[31]. Esa identificación entre un poeta cantor y la respiración es coherente con el hecho de que la respiración sea el fundamento fisiológico de la voz y, por tanto, del lenguaje verbal y del canto.

Muchos pasajes del *Ṛgveda* atestiguan que esos *ṛ́ṣayas* eran poetas-cantores y que sus himnos acompañaban el sacrificio védico:

---

[30] *RV,* 7, 80, 1: प्रति॒ स्तोमे॑भिरु॒षस॑ं वसि॑ष्ठा गी॒र्भिर्वि॑प्रा॑सः प्रथ॒मा अ॑बुध्रन् । विव॒र्तय॑न्तीं॒ रज॑सी॒ सम॑न्ते आविष्कृण्व॒ती॒म्भुव॑नानि॒ विश्वा॑ ।। (*práti stómebhiruṣásaṃ vásiṣṭhā gīrbhírvíprāsaḥ prathamā́ abudhran / vivartáyantīṃ rájasī sámante āviṣkṛṇvatī́mbhúvanāni víśvā* //).

[31] *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 8, 1, 1, 6: प्राणो वै व॒सिष्ठ ऋ॒षिः (*prāṇó vaí vásiṣṭha ṛ́ṣiḥ;* texto sánscrito según Weber, 1855, 638 = 657 del PDF, y Gippert, 2012 d).

“Agni merece ser alabado por los *ṛ́ṣayas* de ahora y de antes”[32].

“Juntos, ¡oh, Indra! vinieron algunos cantos de alabanza; muchos de ellos, otras veces, vinieron por separado, excelentes plegarias. Antes y ahora los cantos de alabanza de los *ṛ́ṣayas,* su palabra y su música, se abrasan por llegar hasta Indra”[33].

“Porque, en los versos *śakvarī,* que suenan con fuerza, habéis puesto, ¡oh, Vásiṣṭhās! vigor para Indra”[34].

“Que la espléndida te haga feliz, sí; Sárasvatī generosa parece rica en dones, alabada a la manera de Jamádagni, celebrada a la manera de Vásiṣṭha”[35].

“Yo adorno mis alabanzas con un canto antiguo, a la manera de Káṇva, con el que Indra recupera su vigor”[36].

---

[32] *RV,* 1, 1, 2: अग्निः पूर्वेभिर्ऋषिभिरीड्यो नूतनैरुत (*agníḥ pū́rvebhirṛ́ṣibhirī́ḍyo nū́tanairutá*).

[33] *RV,* 6, 34, 1: सं च त्वे जग्मुर्गिरं इन्द्र पूर्वीर्वि च त्वद्यन्ति विभ्वो मनीषाः । पुरा नूनं च स्तुतय ऋषीणाम्पस्पृध्र इन्द्रे अध्युक्थार्का ।। *(sáṃ ca tvé jagmúrgíra indra pūrvī́rví ca tvádyanti víbhvo manīṣā́ḥ / purā́ nūnáṃ ca stutáya ṛ́ṣīṇāmpaspṛdhrá índre ádhyukthārkā́*).

[34] *RV,* 7, 33, 4b: यच्छक्वरीषु बृहता रवेनेन्द्रे शुष्ममदधाथा वसिष्ठाः ।। (*yacchákvarīṣu bṛhatā́ raveṇendre śúṣmamádadhāthā vasiṣṭhāḥ*).

[35] *RV,* 7, 96, 3: भद्रमिद्भद्रा कृणवत्सरस्वत्यकवारी चेतति वाजिनीवती । गृणाना जमदग्निवत्स्तुवाना च वसिष्ठवत् ।। (*bhadrámídbhadrā́ kṛṇavatsárasvatyákavārī cetati vājínīvatī, / gṛṇānā́ jamadagnivatstuvānā́ ca vasiṣṭhavát*).

[36] *RV,* 8, 6, 11: अहम्प्रत्नेन मन्मना गिरः शुम्भामि कण्ववत् । येनेन्द्रः शुष्ममिद्दधे ।। (*ahámpratnéna mánmanā gíraḥ śumbhāmi kaṇvavát / yénéndraḥ śúṣmamíddadhé //*).

“Este antiguo pensamiento, que rebosa leche y miel, lo han hecho más potente los Káṇvās, con su canto de alabanza”[37].

Además, se atribuía a los *ṛ́ṣayas* la composición de los himnos védicos, según podemos deducir de las alusiones que acompañan las citas de pasajes de dichos himnos[38].

Algunos pasajes del *Ṛgveda* aluden al uso de instrumentos musicales en el ritual védico, lo cual sugiere que la ejecución de los himnos, plegarias, etc., en el culto védico (y, por tanto, la actividad de los *ṛ́ṣayas*), tenía un carácter específicamente musical. P. e., en *RV,* 8, 58 (= 69), vv. 8-9, leemos: “cantad, alzaos para cantar, hijos de Príyamedha. Que canten vuestros hijos, y vosotros cantad como si lo hicierais para ser más fuertes; cantad con alma.

[37] *RV,* 8, 6, 43: इ॒मां सु॑ पू॒र्व्यां धिय॒म्मधो॑र्घृ॒तस्य॑ पि॒प्युषी॒म् । कण्वा॑ उ॒क्थेन॑ वावृधुः ।। (*imā́ṃ su pūrvyā́ṃ dhíyammádhorghṛtásya pipyúṣīm / káṇvā ukthéna vāvṛdhuḥ* //).

[38] Vid., p. e., *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 2, 5, 1, 4: त॒स्मादेत॒दृषिणाभ्य॒नूक्तम् । प्र॒जा ह॑ ति॒स्रो अ॒त्यायं॑मीयुर् ।। (*tásmādetadṛ́ṣiṇābhyánūktam / prajā́ ha tisró atyā́yamīyur,* texto sánscrito en Weber, 1855, 177 = 196 del PDF, y en Gippert, 2012 d), e. d.: “por esto lo dijo un *ṛ́ṣi:* ‘tres generaciones han pasado’”, donde se cita *RV,* 8, 101, 14.

Que suene el laúd[39], que resuene su cuerda; que vibre la cuerda, la plegaria que se eleva para Indra"[40]. En *RV,* 10, 135, 7, vemos cómo la música instrumental acompaña la alabanza a los dioses incluso en el más allá: "Esta es la residencia de Yama, la que llaman palacio de los dioses. Aquí tocan su flauta, y los cantos de alabanza lo glorifican"[41].

IV.3. *El nacimiento de Prajápati, creado por los siete "ṛ́ṣayas"*

En el *Śatapatha Brā́hmaṇa,* leemos que, al principio, existía lo inexistente; que lo inexistente eran los *ṛ́ṣayaḥ*, y que estos *ṛ́ṣayaḥ*

---

[39] También cabe traducir el término गर्गर ("*gárgara*") como "arpa"; cfr. Grassmann, 1873, s. v. "*gárgara*".

[40] *RV,* 8, 58 (69), 8-9: अर्च॑त॒ प्रार्च॑त॒ प्रियमे॑धासो॒ अर्च॑त॒ । अर्च॑न्तु पुत्र॒का उ॒त॒ पुर॑ं न धृ॒ष्ण्वर्च॑त॒ ॥ ८ ॥ अव॑ स्वराति॒ गर्ग॑रो गो॒धा॒ परि॑ सनिष्वण॒त् । पिङ्गा॒ परि॑ चनिष्कद॒दिन्द्रा॑य॒ ब्रह्मोद्य॑तम् ।। ९ ।।

8. *árcata prā́rcata príyamedhāso árcata / árcantu putrakā́ utá púraṃ ná dhṛṣṇvarcata //* 9. *áva svarāti gárgaro godhā́ pári saniṣvaṇat / píṅgā pári caniṣkadadíndrāya bráhmódyatam //*

[41] *RV,* 10, 135, 7: इ॒दं य॒मस्य॒ साद॑नं देवमा॒नं य॒दुच्य॑ते । इ॒यम॑स्य धम्यते ना॒डीर॒यं गी॒र्भिः प॑रिष्कृ॒तः ।।

idáṃ yamásya sā́danaṃ devamānáṃ yadúcyate / iyámasya dhamyate nāḍī́rayáṃ gīrbhíḥ pariṣkṛtaḥ //

son los alientos vitales, porque, antes de la existencia del universo, ellos lo desearon, se mortificaron[42] con la fatiga y la ascesis, y por eso se llaman *ṛ́ṣayaḥ* [43]. Y he aquí cómo crearon los *ṛ́ṣayaḥ* (identificados con los alientos vitales) a Prajā́pati, según el *Śatapatha Brā́hmaṇa:*

> 6, 1, 1, 2. El aliento vital que estaba en el centro, eso era, sin duda, Indra. Desde el centro encendió con su poder los alientos vitales. Y, puesto que los encendió, he ahí por qué es 'el que enciende' (*indha*). Y los alientos vitales, una vez encendidos, generaron a siete personas por separado.
>
> 6, 1, 1, 3. Ellos (es decir, los alientos vitales) dijeron: '–Así, desde luego, nunca podremos procrear. Hagamos, pues, una sola persona de esas siete personas'. Hicieron de aquellas siete personas una sola persona: unieron dos de ellas en lo que ahora está del ombligo hacia arriba, dos en lo que

---

[42] El texto sugiere una supuesta relación etimológica entre la palabra *ṛṣi* y la raíz del verbo *riṣ* que aquí traducimos por "mortificar".

[43] *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 6, 1, 1, 1: अ॒सद्वा॒ इद॒मग्र॒ आसीत् । त॒दाहुः किं त॒दस॒दासी॒दित्यृ॒षयो वाव ते ऽग्रे ऽसदासी॒त्त॒दाहुः के त॑ऽऋ॒षय इ॒ति प्राणा वा ऋषयस्ते य॒त्पुरा॒स्मात्सर्व॒स्मादि॒द॒मिच्छ॒न्तः श्र॒मेण त॒पसारिषंस्तस्मादृषयः ।।

ásadvā́ idamágra āsīt / tádāhuḥ kiṃ tadásadāsīdityṛ́ṣayo vāva te 'gre 'sadāsīttádāhuḥ ke ta 'ṛ́ṣaya íti prāṇā vā ṛṣayaste yátpurāsmātsarvasmādidámichantaḥ śrámeṇa tápasāriṣaṃstasmādṛṣayaḥ // (texto sánscrito a partir de Weber, 1855, 499 = 518 del PDF, y Gippert, 2012 d).

está hacia abajo; otra persona se convirtió en un costado; la otra, en el otro costado; otra, en la base (los pies).

6, 1, 1, 4. Por tanto, la excelencia de aquellas siete personas, su vitalidad, la concentraron en la parte superior. Y aquella parte fue su cabeza. Puesto que habían concentrado en ella la excelencia (*śrī*), por eso es la cabeza (*śiras*). En ella se mostraron (*śri*) los alientos vitales; por eso, igualmente, es la cabeza (*śiras*). Y, puesto que los alientos vitales se mostraron (*śri*), por eso, por otra parte, los alientos vitales son excelencias (*śriyas*). Y, puesto que se mostraron (*śri*) en todo, por eso el todo es el cuerpo (*śarīram*).

6, 1, 1, 5. Por cierto, aquella persona fue Prajā́pati[44].

---

[44] *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 6, 1, 1, 2-5: स॒ यो ऽयं म॒ध्ये प्राणः॒ । एष॒ एवे॒न्द्रस्ता॒नेष॒ प्राणा॒न्मध्यत॒ इन्द्रिये॒णैन्द्ध यदै॒न्द्ध त॒स्मादि॒न्ध इ॒न्धो ह वै तमि॒न्द्र इत्या॒चक्षते परो॒ ऽक्षं परो॒ ऽक्षकामा हि॒ देवास्त॒ इद्धाः॒ सप्त ना॒ना पु॒रुषानसृजन्त ।। २ ।। ते ऽब्रुवन् । न वा॒ इत्थं स॒न्तः शक्ष्यामः प्र॒जनयितुमिमा॒न्त्सप्त पु॒रुषाने॒कं पु॒रुषं करवामे॒ति । त॒ ऽएता॒न्त्सप्त पु॒रुषाने॒कं पु॒रुषमकुर्वन्य॒दूर्ध्वं ना॒भेस्तौ द्वौ॒ समौ॒ब्जन्यद॒वाङ्ना॒भेस्तौ द्वौ॒ पक्षः पु॒रुषः पक्षः पु॒रुषः प्रतिष्ठै॒क आसीत् ।। ३ ।। अ॒थ यैते॒षां सप्ता॒नां पु॒रुषाणां श्रीः॒ । यो र॒स आ॒सीत्त॒मूर्ध्वं॒ समु॒दौहंस्त॒दस्य शी॒रो ऽभवद्यछ्रि॒यं समुदौ॒हंस्त॒स्माछि॒रस्त॒स्मिन्नेत॒स्मिन्प्राणा॒ अश्रयन्त त॒स्माद्वे॒वैतछिरो॒ ऽथ य॒त्प्राणा अ॒श्रयन्त त॒स्मादु प्राणाः श्रियो॒ ऽथ यत्स॒र्वस्मिन्न॒श्रयन्त त॒स्मादु श॒रीरम् ॥ ४ ॥ स॒ एव पु॒रुषः प्रजा॒पतिरभवत् ।। ५ ।।

(2) *sá yo 'yaṃ mádhye prāṇáḥ / eṣá evéndrastā́neṣá prāṇā́nmadhyatá indriyéṇainddha / yadáinddha tásmādíndha índho ha vai tamíndra ityā́cakṣate paró 'kṣaṃ paró 'kṣakāmā hí devāstá iddhā́ḥ sapta nā́nā púruṣānasṛjanta //* (3) *te 'bruvan / na vā́ itthaṃ sántaḥ śakṣyāmaḥ prájanayitumimā́ntsapta púruṣānékaṃ púruṣaṃ karavāméti / tá etā́ntsapta púruṣānékaṃ púruṣamakurvanyádūrdhvaṃ nā́bhestau dváu samáubjanyadávāṅnā́bhestau dváu pakṣaḥ púruṣaḥ pakṣaḥ*

Antes de examinar el trabajo creativo de Prajā́pati, debemos recordar que, en el poema de Skrjabin, interviene también un grupo de siete ángeles que podemos comparar con los siete *ṛ́ṣayaḥ,* aunque el papel de esos ángeles, en la cosmogonía de Skrjabin, es distinto del que los textos que hasta ahora hemos presentado atribuyen a los *ṛ́ṣayaḥ.* En efecto, algunos versos después de las estrofas que citamos en nuestra sección II (vv. 5-12 del *Acto preparatorio*), aparecen, sin que se diga cómo nacieron, el principio femenino y el masculino, personificados, que dialogan en los vv. 23-129[45]. En su diálogo, las personificaciones de los principios femenino y masculino evocan su separación y manifiestan su esperanza de reencontrarse gracias a una divina proeza en la que el principio masculino será ayudado por siete ángeles, que

---

púruṣaḥ pratiṣṭháika āsīt // (4) *átha yaitéṣāṃ saptā́nāṃ púruṣāṇāṃ śrīḥ* / *yo rása ā́sīttámūrdhváṃ samúdauhaṃstádasya síro ’bhavadyachríyaṃ samúdauhaṃstásmāchírastásminnetásminprāṇā́ aśrayanta tásmādvévaitachiró ’tha yátprāṇā áśrayanta tásmādu prāṇāḥ śriyó ’tha yatsárvasminnáśrayanta tasmādu śárīram* // (5) *sá eva púruṣaḥ prajā́patirabhavat* // (texto sánscrito a partir de Weber, 1855, 499 = 518 del PDF, y Gippert, 2012 d).

[45] Скрябин, †1919, 203-6, y la traducción de Molina Moreno, 2015, 78-9, y, en este libro, las pp. 175-82.

construirán un templo esplendente, donde tendrán lugar las nupcias de los dos principios. Así lo anuncia la voz del principio femenino, dirigiéndose al masculino:

Siete ángeles con etéreos vestidos,
siete heraldos de tus glorias eternas,
siete ígneas columnas, siete blancas cabezas
de potencias que brillan, que deslumbran, que ciegan,
listas para auxiliarte en todos los peligros[46].
Son los habitantes del cielo,
son los portadores del fuego,
los que consuman los destinos,
los que crean el universo[47],
los que custodian las fronteras,
los que combaten junto a Dios,
los que derrumban los muros.

Son tus hijos, y ellos te atormentan,
por ti nacidos en tu inquieto pecho.
Tu camino hacia mí pasa por su florecer que niega.

---

[46] Literalmente “en los desvíos”, que hay que entender como “cuando otros intenten desviarte de tu camino”.

[47] Recordemos que a los siete *ṛ́ṣayaḥ* se les llama *bhūtakṛ́taḥ,* e. d., “creadores del ser, del mundo” (vid. los pasajes en IV.2.).

Tú en su presencia ¡avanza a consumar tu hazaña!

Ellos son constructores de un templo refulgente
donde ha de consumarse el drama de tu obra,
donde, en una voluptuosa danza, en tus nupcias conmigo,
conseguirás ese otro mundo que tú deseas[48].

[48] Cf. Molina Moreno, 2015, 78-9 (y, en este volumen, pp. 181-2), y el texto original en Скрябин, †1919, 205 (vv. 102-21):

Семь ангеловъ въ эфирныхъ облаченьяхъ
Семь вѣстниковъ твоихъ нетлѣнныхъ славъ
Семь огненныхъ столповъ, семь бѣлыхъ главъ
Слѣпительно сверкающихъ державъ
Помочь тебѣ готовы въ совлеченьяхъ.
То небожители
То огне-носители
Судебъ свершители
Міра строители
Граней хранители
Съ Богомъ воители
Стѣнъ разрушители.
Они твои, тебя терзающія дѣти
Тобой рожденныя въ взволнованной груди
Твой путь ко мнѣ въ ихъ отрицающемъ расцвѣтѣ
Ты въ ихъ обличіи на подвигъ свой гряди!

No hemos encontrado aún nada similar entre lo que los textos indios dicen sobre los *ṛ́ṣayaḥ;* pero parece que, más allá de las diferencias de detalle, es obvio que también en la cosmogonía de Skrjabin, como en las de la antigua India, un grupo de siete personajes desempeña una función relevante[49].

IV. 4. *PRAJÁPATI, CREADOR*

En el *Śátapatha Brā́hmaṇa* (6, 1, 1, 8-9), también hallamos detalles sobre el papel de Prajā́pati en la cosmogonía. Como en

---

Они строители сверкающего храма

Гдѣ творчества должна свершиться драма

Гдѣ въ танцѣ сладостномъ, въ вѣнчаніи со мной 120

Ты обрѣтешь тобой желанный мір иной.

[49] Según Scriabine, 1979, 81, seguida por Verdi, 2010, 141, esos siete ángeles pueden constituir una alusión a cierta doctrina teosófica acerca de siete razas humanas (o, más exactamente, a siete épocas sucesivas en la evolución de la humanidad). Nos parece que el paralelismo con los siete *ṛ́ṣayaḥ* es más perfecto; pero la sugerencia de Scriabine merece un estudio más profundo, que tal vez emprendamos en otra ocasión.

seguida podremos ver, su voz (a menudo divinizada) será el instrumento con el que Prajā́pati llevará a cabo su creación:

> 6, 1, 1, 8. Él, aquella persona, Prajā́pati, sintió un deseo: "–¡Si yo pudiera ser algo más, si yo pudiera procrear!" Se esforzó, practicó la ascesis. Fatigado por la ascesis, pues, creó, antes que nada, el *brahman,* la triple ciencia. Ese es, para él, el fundamento; por eso han dicho: "–El *brahman* es el fundamento de todo esto". Por eso, cuando se recitan las fórmulas para invitar a venir al sacrificio, se está en pie, porque aquello, lo que es el *brahman,* es el fundamento. Establecido sobre aquel fundamento, practicó la ascesis.
>
> 6, 1, 1, 9. Creó las aguas a partir de su voz[50], a partir del universo. Emitió su voz. Invadió todo aquello. Y todo aquello ¿qué era? Puesto que todo lo

---

[50] Aunque no se trate de Prajā́pati, el papel del canto en las cosmogonías védicas (precisamente en la creación de las aguas) se atestigua también en la *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad,* 1, 2, 1:

नै॒वेह किं॒ चना॒ग्र आसीत् । मृत्यु॒ने॒वेदमावृतमासीदशना॒या॒शनाया हि॒ मृत्यु॒ः । तन्म॒नो ऽकु॒रुतात्मन्वी॒ स्याम्मि॒ति । सो॒ ऽर्चन्नचरत् । तस्या॒र्चत आ॒पो ऽजायन्त ॥

naìvèhá kíṃ canā́gra āsīt / mṛtyúnaivedámāvṛtamāsīdaśanāyáyāśanāyā́ hi mṛtyúḥ / tánmáno 'kurutātmanvī́ syāmíti / so 'rcannacarat / tasyā́rcata ā́po 'jāyanta //

Proponemos esta traducción:

"Al principio, en verdad, aquí no había nada. En verdad, esto estaba cubierto por la muerte, por el hambre, pues el hambre es la muerte. Entonces hizo la

invadió (*āp*), por eso se llama 'aguas' (*āpas*), y, puesto que todo lo cubrió (*vṛ*), por eso se llama 'océano' (*var*)[51].

Es muy importante observar que el instrumento de Prajā́pati sea su propia voz, concebida como una diosa llamada Vāk (nombre etimológicamente relacionado con *vox,* en latín, y, por tanto, con

---

mente: '–Deseo ser yo' –se dijo a sí mismo–. Se movía, entonando cantos de alabanza. Mientras los entonaba, nacieron las aguas".

Véase, sobre ese texto, Nicklaus, 1993, 19, n. 2. No está claro quién es el sujeto de "hizo la mente"; ese sujeto puede ser una personificación de la muerte, a la que se alude en la frase anterior a "entonces hizo la mente".

[51] *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 6, 1, 1, 8-9: सो ऽयं पुरुषः प्रजापतिरकामयत । भूयान्त्स्यां प्राजायेयेति । सो ऽश्राम्यत्स तपो ऽतप्यत । स श्रान्तस्तेपानो ब्रह्मैव प्रथममसृजत त्रयीमेव विद्याम् । सैवास्मै प्रतिष्ठाभवत्तस्मादाहुर्ब्रह्मास्य सर्वस्य प्रतिष्ठेति । तस्मादनूच्य प्रति तिष्ठति प्रतिष्ठा ह्येषा यद्ब्रह्म तस्यां प्रतिष्ठायां प्रतिष्ठितो ऽतप्यत ॥ ८ ॥ सो ऽपो ऽसृजत । वाच एव लोकाद्वागेवास्य सासृज्यत । सेदं सर्वमाप्नोद्यदिदं किं च यदाप्नोत्तस्मादापो यदवृणोत्तस्माद्वाः ।। ९ ।।

(8) *so 'yaṃ púruṣaḥ prajā́patirakāmayata / bhūyāntsyāṃ prájāyeyéti / so 'śrāmyatsa tápo 'tapyata / sá śrāntástepāno bráhmaivá prathamámasṛjata trayī́mevá vidyā́m / saìvâsmai pratiṣṭhābhavattásmādāhurbráhmāsya sárvasya pratiṣṭhéti / tásmādanū́cya práti tiṣṭhati pratiṣṭhā́ hyeṣā yadbráhma tásyāṃ pratiṣṭhā́yāṃ prátiṣṭhito 'tapyata //* (9) *só 'po 'sṛjata / vācá evá lokādvā́gèvāsyá sāsṛjyatá / sedaṃ sárvamāpnodyádidaṃ kíṃ ca yadā́pnottásmādā́po yadávṛṇottásmādvāḥ //* (texto sánscrito según Weber, 1855, 499-500 = 518-9 del PDF, y Gippert, 2012 d).

voz, en español). En el *Śátapatha Brā́hmaṇa,* 7, 5, 2, 21, se dice: "La voz es verdaderamente lo que no ha nacido; a partir de la voz, ciertamente, generó Viśvákarmā las criaturas" [52]. Hay que saber que Viśvákarmā (que, como ya hemos dicho, significa "el que todo lo ha hecho") es un sobrenombre de Prajā́pati, según podemos deducir si comparamos un pasaje del *Ṛgveda* con otro de la *Vājasaneyisáṃhitā* y otro más del *Śátapatha Brā́hmaṇa.* En efecto, en el *Ṛgveda,* 10, 81, 7, a Viśvákarmā se le llama *vācáspati,* que significa "señor de la voz" (o bien "esposo de Vāk"): "Hoy querríamos ofrecer una libación al señor de la voz [o bien 'al esposo de Vāk'], veloz como el pensamiento, para obtener su favor en la lucha"[53]. Por otra parte, en la *Vājasaneyisaṃhitā,* 9, 1, leemos:

> "¡Oh, divinidad vivificante! Da la vida al sacrificio, da la vida al señor del sacrificio, para nuestra prosperidad. Oh, divino *gandharvá,* purificador del

[52] *Śátapatha Brā́hmaṇa,* 7, 5, 2, 21: वाग्वा॒ अजो॒ वाचो वै॒ प्रजा॒ विश्व॒कर्मा जजान (*vāgvā́ ajó vāco vái prajā́ viśvákarmā jajāna,* texto sánscrito según Weber, 1855, 617 = 636 del PDF, y Gippert, 2012). Donde decimos "la voz", en nuestra traducción, se puede decir también Vāk (la diosa de la voz, o bien la voz divinizada).

[53] *RV,* 10, 81, 7: वा॒चस्पतिं॑ वि॒श्वक॑र्माणमू॒तये॑ मनो॒जुव॑ं वाजे॑ अ॒द्या हु॑वेम (*vācáspatiṃ viśvákarmāṇamūtáye manojúvaṃ vā́je adyā́ huvema*).

> deseo, purifica nuestro deseo. Oh, señor de la voz, haz que este alimento nos sea grato” [54],

y el *Śátapatha Brā́hmaṇa,* 5, 1, 1, 16, al comentar ese pasaje de la *Vājasaneyisaṃhitā,* dice que el término *vācáspati,* en ese pasaje, se refiere a Prajā́pati:

> “Por tanto se ha dicho: ‘¡Oh, divinidad vivificante! Da la vida al sacrificio, da la vida al señor del sacrificio, para nuestra prosperidad. Que el divino *gandharvá,* purificador del deseo, purifique nuestro deseo. Que el señor de la voz haga que este alimento nos sea grato’ Y está bien dicho, porque Prajā́pati es el señor de la voz, y el alimento es el del sacrificio”[55].

---

[54] *Vājasaneyisaṃhitā,* 9, 1: देवꣳ सवितः प्र सुव यज्ञम्प्र सुव यज्ञपतिम्भगाय । दिव्यो गन्धर्वः केतपूः केतं नः पुनातु वाचस्पतिर्वाजं नः स्वदतु ।। (*déva savitaḥ prá suva yajñamprá suva yajñapatimbhágāya / divyó gandharváḥ ketupūḥ kétaṃ naḥ punātu vācaspátirvā́jaṃ naḥ svadatu,* texto sánscrito en Gippert, 2008 c).

[55] *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 5, 1, 1, 16: तस्मादाह । देव सवितः प्रसुव यज्ञं प्रसुव यज्ञपतिम् भगाय । दिव्यो गन्धर्वः केतुपूः केतं नः पुनातु वाचस्पतिर्वाजं नः स्वदतु । स्वाहेति प्रजापतिर्वै वाचस्पतिरन्नं वाजः (*tásmādāha / déva savitaḥ prásuva yajñaṃ prásuva yajñapatimbhágāya / divyó gandharváḥ ketupūḥ kétaṃ naḥ punātu vācaspátirvā́jaṃ naḥ svadatu / svāhéti prajā́patirvái vācaspátiránnaṃ vā́jaḥ,* texto sánscrito según Weber, 1855, 422 = 441 del PDF, y Gippert, 2012 d).

Por otra parte, ya hemos visto un pasaje de la *Taittirīya Sáṃhitā,* 3, 4, 7, que dice: “Prajā́pati es Viśvákarmā [es decir, el que todo lo ha hecho], la mente. Es un *gandharvá:* su verso y su canto son las *apsárasas,* sus portadoras”[56].

Otros detalles sobre cómo Vāk ayudó a Prajā́pati en la creación del mundo se hallan en el *Pañcaviṃśa Brā́hmaṇa,* 20, 14, 2:

> “Entonces, Prajā́pati se encontraba allí solo. Vāk era lo que tenía. Vāk era su compañera. Él la miró: ‘–Quiero dejarla salir. Ella lo invadirá todo’. La dejó salir. Ella lo invadió todo; se extendió hacia lo alto como un arroyo de agua. Él le cortó una tercera parte: *a* fue la tierra, y en verdad es todavía así; por cierto, eso es lo terrenal de la tierra. Le cortó otra tercera parte, *ka:* eso fue el espacio intermedio; lo que verdaderamente está en el medio; ese ‘estar en el medio’ es lo propio del espacio intermedio. Le cortó otra tercera parte: *ho* brilló hacia lo alto; eso fue el cielo, y así brilla aún; verdaderamente es eso, por cierto, lo que hace que el cielo sea cielo[57].

---

[56] *Taittirīya Sáṃhitā,* 3, 4, 7, 1-2: प्रजापतिर्विश्वकर्मा मनः ॥ गन्धर्वस्तस्यर्क्सामान्यप्सरसो वह्नयः (*prajā́patirviśvákarmā mánaḥ // gandharvástásyarksāmā́nyapsaráso váhnayaḥ,* texto sánscrito en Gippert, 2012 e).

[57] *Pañcaviṃśa Brā́hmaṇa,* 20, 14, 2: प्रजापतिर्वा इदमेक असीत् । तस्य वागेव स्वमासीद्वाग्द्वितीया ।। स ऐक्षते । मामेव वाचं विसृजा । इयं वा इदं सर्वं विभवन्त्येष्यतीति । स वाचं व्यसृजत

En ese pasaje del *Pañcaviṃśa Brā́hmaṇa,* 20, 14, 2, podemos ver un principio de articulación lingüística de la voz: no se trata ya del trueno, fenómeno sonoro indeterminado, al que aludían algunos pasajes del *Atharvaveda* (cf. IV.1.) como primera manifestación de Prāṇá, el aliento divinizado. Las sílabas mencionadas en el *Pañcaviṃśa Brā́hmaṇa* (*a, ka, ho*) se asocian, respectivamente, con la tierra, el espacio intermedio y el cielo. Puede parecer que la articulación de la voz, la distinción de secuencias de sonidos corresponde a la distinción de los seres, en el proceso cosmogónico. Algo similar se puede hallar en el *Génesis* (1, 3-24), donde las

---

। सेदं सर्वं विभवन्यैत् । सोर्ध्वोदातनोद्यथापां धारा संततैवम् ।। तस्या एति तृतीयमच्छिनत्तद्भूमिरभवदभूदिव वा इदमिति तद्भूमेर्भूमित्वं केति तृतीयमच्छिनत्तदन्तरिक्षमभवदन्तरेव वा इदमिति तदन्तरिक्षस्यान्तरिक्षत्वं हो इति तृतीयमूर्ध्वमुदास्यत्तद्द्यौरभवदद्युतदिव वा इति तद्दिवो दिवत्वम् ।।

prajāpatirvā idameka āsīt / tasya vāgeva svamāsīdvāgdvitīyā // sa aikshate / ’māmeva vācaṃ visṛjā / iyaṃ vā idaṃ sarvaṃ vibhavantyeṣyatīti / sa vācaṃ vyasṛjata / sedaṃ sarvaṃ vibhavantyait / sordhvodātanodyathāpāṃ dhārā saṃtataivam // tasyā eti tṛtīyamacchinattadbhūmirabhavadabhūdiva vā idamiti tadbhūmerbhūmitvaṃ keti tṛtīyamacchinattadantarikṣamabhavadantareva vā idamiti tadantarikṣasyāntarikṣatvaṃ ho iti tṛtīyamūrdhvamudāsyattaddyaurabhavadadyutadiva vā iti taddivo divatvam // (texto sánscrito en Gippert, 2009; cfr. Schneider, 1960, 139).

palabras del Dios de las religiones abrahámicas hacen surgir la luz y todas las criaturas; por otra parte, en el salmo núm. 33 (32), 6, se dice: *"Por la palabra del Señor se fundaron los cielos; por el soplo de su boca, todo su poder",* y es bien conocido el comienzo del *Evangelio según San Juan,* 1, 1-3 (*"En el principio era el Verbo…, y todo ha sido hecho por medio de él"*), pasaje con el que hallamos una sorprendente afinidad en el *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 8, 1, 2, 9, donde se dice que el *ṛ́ṣi* Viśvákarmā es la palabra, porque todo ha sido hecho por medio de la palabra[58]. Sea como sea, en el pasaje del *Pañcaviṃśa Brā́hmaṇa*, no se trata de palabras que designen, en la lengua, las realidades que son creadas por medio de esas palabras, es decir: en sánscrito, *a* no significa "tierra", ni *ka* designa el espacio intermedio, ni *ho* significa "cielo", sino que *a* y *ho* son simplemente interjecciones, y *ka* es la raíz de un pronombre interrogativo.

Otro ejemplo de articulación lingüística de la voz de Prajā́pati se halla en el *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 11, 1, 6, 1-3:

[58] *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 8, 1, 2, 9: वाग्वै॒ विश्व॒कर्म॒ ऽर्षिर्वाचा॒ हीदं स॒र्वं कृतम् (*vāgvaí viśvákarmárṣirvācā́ hīdaṃ sárvaṃ kṛtam*; texto sánscrito en Weber, 1855, 640 = 659 del PDF, y Gippert, 2012 d).

11, 1, 6, 1. Al principio, esto era agua, solamente una corriente de agua. Las aguas sintieron un deseo: "–Entonces, ¿cómo podremos procrear?" Se esforzaron, practicaron la ascesis. Cuando las aguas practicaron la ascesis, se formó un huevo dorado. En aquellos tiempos, desde luego, aún no existía el año, pero aquel huevo dorado flotó por aquí y por allá tanto tiempo cuanto dura un año.

11, 1, 6, 2. Un año después se formó, a partir de aquel huevo, una persona. Aquella persona era Prajā́pati. Y por eso la mujer, la vaca o la yegua paren al cabo de un año, porque al cabo de un año nació Prajā́pati. Este rompió el huevo dorado. No había, en aquellos tiempos, ningún punto de apoyo. El huevo de oro que llevaba a Prajā́pati flotó por aquí y por allá tanto tiempo cuanto dura un año.

11, 1, 6, 3. Un año después quiso hablar. Dijo: *"bhūs",* y existió la tierra; *"bhuvas",* y existió el espacio intermedio; *"svar",* y existió el cielo. Y es por eso por lo que el niño comienza a hablar al cabo de un año, porque fue al cabo de un año cuando Prajā́pati habló[59].

---

[59] *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 11, 1, 6, 1-3: आपो ह वा इदमग्रे सलिलमेवास । ता अकामयन्त कथं नु प्रजायेमहीति । ता अश्राम्यंस्तास्तपो ऽतप्यन्त तासु तपस्तप्यमानासु हिरण्मयमाण्डं सम्बभूवाजातो ह तर्हि संवत्सर आस तदिदं हिरण्मयमाण्डं यावत्संवत्सरस्य वेला तावत्पर्यप्लवत ॥ १ ॥ ततः संवत्सरे पुरुषः समभवत् । स प्रजापतिस्तस्मादु संवत्सर ऽएव स्त्री वा गौर्वा वडबा वा विजायते संवत्सरे हि प्रजापतिरजायत स इदं हिरण्मयमाण्डं व्यरुजन्नाह तर्हि का चन प्रतिष्ठास तदेनमिदमेव हिरण्मयमाण्डं यावत्संवत्सरस्य वेलासीत्तावद्बिभ्रत्पर्यप्लवत ॥ २ ॥ स संवत्सरे व्याजिहीर्षत् । स भूरिति व्याहरत्सेयं पृथिव्यभवद्भुव इति तदिदमन्तरिक्षमभवत्स्वरिति सासौ द्यौरभवत्तस्मादु संवत्सर ऽएव कुमारो व्याजिहीर्षति संवत्सरे हि प्रजापतिर्व्याहरत् ॥ ३ ॥

En el trozo que acabamos de traducir, las palabras asociadas a la tierra, al espacio intermedio y al cielo (*bhūs, bhuvas, svar*) significan, respectivamente, “el ser”, “los seres” y “luminosidad”. Es decir, ni en el *Pañcaviṃśa Brā́hmaṇa*, que antes presentamos, ni tampoco en este pasaje del *Śatapatha Brā́hmaṇa* hay una relación lingüística entre las palabras y los seres a cuya aparición dan lugar. Las tres palabras (*bhūs, bhuvas, svar*), pronunciadas por Prajā́pati, según el último pasaje del *Śatapatha Brā́hmaṇa* que hemos traducido, fueron también pronunciadas, junto a la sílaba sagrada

---

[(1) *ā́po ha vā́ idamágre salilámévāsa / tā́ akāmayanta kathaṃ nu prájāyemahīti / tā́ aśrāmyaṃstāstapo ’tapyanta tā́su tápastapyámānāsu hiraṇmáyamāṇḍaṃ sámbabhūvā́jāto ha tárhi saṃvatsará āsa tádidáṃ hiraṇmáyamāṇḍaṃ yā́vatsaṃvatsarásya vélā tā́vatpáryaplavata //* (2) *tátaḥ saṃvatsare púruṣaḥ samábhavat / sá prajā́patistásmādu saṃvatsará eva strī́ vā gáurvā váḍabā vā víjāyate saṃvatsare hí prajā́patirájāyata sá idáṃ hiraṇmáyamāṇḍáṃ vyarujannā́ha tárhi kā́ caná pratíṣṭhāsa tádenamidámevá hiraṇmáyamāṇḍaṃ yā́vatsaṃvatsarásya velā́sīttā́vadbíbhratpáryaplavata //* (3) *sá saṃvatsare vyā́jihīrṣat / sa bhūríti vyā́harátseyáṃ pṛthívyabhavadbhúva íti tádidámantárikṣamabhavátsvarítí sāsau dyáurabhavattásmādu saṃvatsará evá kumāro vyājihīrṣati saṃvatsare hí prajā́patirvyā́harat //*]. Cf. Weber, 1855, 831-2 = 850-1 del PDF, y Gippert, 2012 d.

om, por uno de los siete *ṛ́ṣayaḥ,* a saber, por Vásiṣṭha, cuando este deseaba tener descendencia, según el *Jaiminīya Upaniṣad Brā́hmaṇa,* 3, 18, 6: "Por esto, ciertamente, Vásiṣṭha, deseoso de progenie, consagró con fórmulas mágicas, generado por el dios Savitar como cantor para los dioses, y emitió su voz: *bhūs, bhuvas, svar, om*"[60]. Y hay que saber que la sílaba *om* es la esencia última de todas las cosas, según la *Chāndogya Upaniṣad,* 1, 1, 1-3:

> (1, 1, 1). *Om.* Esta sílaba es el *udgītha,* sobre el cual hay que meditar. *Om* es el principio del canto. He aquí su explicación: (1, 1, 2) la tierra es la esencia de estos seres. El agua es la esencia de la tierra. Las plantas son la esencia del agua. La esencia de las plantas es el ser humano. La esencia del ser humano es la palabra. La esencia de la palabra es el himno. La esencia del himno es el canto. La esencia del canto es el *udgītha.* (1, 1, 3). Esa es la esencia de las esencias, la más alta, la suprema, la octava, el *udgītha*[61].

---

[60] *Jaiminīya Upaniṣad Brā́hmaṇa,* 3, 18, 6: ततो हैतेन वसिष्ठः प्रजातिकामो ऽनुमन्त्रयां चक्रे देवेन सवित्रा प्रसूतः प्रस्तोतर्देवेभ्यो वाचमिष्य भूर्भुवस्स्वरोमिति ।। (*tato haitena vasiṣṭhaḥ prajātikāmo ´numantrayāṃ cakre devena savitrā prasūtaḥ prastotardevebhyo vācamiṣya bhūrbhuvassvaromiti,* texto sánscrito en Gippert, 2008 a).

[61] *Chāndogya Upaniṣad,* 1, 1, 1-3: ओमित्येतदक्षरमुद्गीथमुपासीत । ओमिति ह्युद्गायति । तस्योपव्याख्यानम् ।। १ ।। एषां भूतानां पृथिवी रसः । पृथिव्या आपो रसः । अपामोषधयो रसः । ओषधीनां

Según los estudiosos, la palabra *rasa,* que hemos traducido como "esencia" significa también "finalidad", "sostén" y "origen"[62]; en cuanto al término *udgītha*, significa "canto en alto", e. d., "en voz alta", como podemos deducir del *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 14, 4, 1, 25:

> "Y esto es, verdaderamente, el *udgīthá*: en verdad, es la respiración, porque por medio de la respiración ha sido el universo levantado en alto. Vāk, ciertamente, es un canto, y *ud* ('en alto') y *gīthá* ('canto'), eso es el *udgīthá*"[63].

पुरुषो रसः । पुरुषस्य वाग्रसः । वाच ऋग्रसः । ऋचः साम रसः । साम्न उद्गीथो रसः ।। २ ।। स एष रसानां रसतमः परमः परार्ध्यो ऽष्टमो यदुद्गीथः ।। ३ ।।

1, 1, 1. *omityetadakṣaramudgīthamupāsīta* / *omiti hyudgāyati* / *tasyopavyākhyānam* // 1, 1, 2. *eṣāṃ bhūtānāṃ pṛthivī rasaḥ* / *pṛthivyā āpo rasaḥ* / *apāmoṣadhayo rasaḥ* / *oṣadhīnāṃ puruṣo rasaḥ* / *puruṣasya vāgrasaḥ* / *vāca ṛgrasaḥ* / *ṛcaḥ sāma rasaḥ* / *sāmna udgītho rasaḥ* // 1, 1, 3. *sa eṣa rasānāṃ rasatamaḥ paramaḥ parārdhyo 'ṣṭamo yadudgīthaḥ* // (texto sánscrito en Gippert, 2012 c).

[62] Vid. la traducción de Palma, 1995, 31 y n. 2; cf. también Schneider, 1960, 147.

[63] *Śatapatha Brā́hmaṇa,* 14, 4, 1, 25: एष॒ उ वा॒ ऽउद्गीथ॒ः ॥ प्राणो॒ वा ऽउ॒त्प्राणे॒न ही॒दं स॒र्वमु॒त्तब्धं वा॒गेव गीथो॒च्च गी॒था चे॒ति स॒ उद्गीथ॒ः ॥ (*eṣá u vā́ udgīthá́ḥ* // *prāṇó vā útprāṇéna*

V. Conclusión.

En el poema de Skrjabin, la idea básica del sonido inicial de la cosmogonía no se desarrolló hasta establecer, entre realidades físicas y sílabas o palabras de la lengua, correlaciones como las que hemos visto en los últimos pasajes citados de las fuentes védicas[64].

---

hì̱daṃ sárvamúttabdhaṃ vā́geva gīthócca gī́thā céti sá udgīthā́ḥ // Texto sánscrito según Weber, 1855, 1050 = 1069 del PDF, y Gippert, 2012 d).

[64] La relación entre lo creado y el significado de las palabras de la divinidad creadora es de coincidencia rigurosa en el caso del *Génesis,* 1, 3*:* "Dijo Dios: '– Exista la luz'. Y la luz existió", etc. Algo semejante se halla en algunos fragmentos de cosmogonías órficas en las que otra divinidad primordial, la Noche divinizada, aparece pronunciando oráculos que anuncian el desarrollo posterior, si no de la cosmogonía propiamente dicha, sí de la teogonía (véase, sobre esos fragmentos, Molina Moreno, 2008, 820-1, y 2012). En el *Acto preparatorio,* no hay divinidades primordiales que den órdenes (como el Dios del *Génesis*) ni que pronuncien oráculos, e. d., que anuncien lo que va a pasar (a este propósito, cabe recordar las debatidas relaciones, al menos en griego antiguo, entre las formas de futuro, propias de los oráculos, y antiguas formas desiderativas, sobre lo cual vid. Schwyzer, 1939, I, 787-9; tales relaciones podrían sugerir, en el plano formal, una proximidad de sentido entre el futuro y el imperativo; por otra parte, el futuro podía usarse, en griego antiguo, con intención imperativa, según podemos ver en Schwyzer, †1968, 290-1, y en

Quizá esta diferencia se deba al hecho de que Skrjabin, como músico, prefirió atender al sonido por sí mismo, con independencia del significado lingüístico que pueda tener. Por tanto, se puede decir que nuestro músico-poeta no seguía al pie de la letra una fuente india determinada, que, por otra parte, es casi seguro que no conocía. En cambio, las afinidades entre Skrjabin y los autores de los textos védicos mencionados pueden deberse, como dijo Schloezer, a una relación profunda, determinada por una semejanza en la percepción del mundo y en la concepción de la vida.

El mismo Schloezer señaló otra manifestación de esa semejanza: las reflexiones de Skrjabin sobre la relación entre creación, diferenciación (y, por tanto, multiplicidad), espacio y tiempo[65]. Dichas reflexiones pertenecen a una época en la que Skrjabin aún no conocía las obras de Elena Petrovna Blavátskaja, ni las doctrinas hindúes en las que dicha autora pudiera haberse

---

http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0052%3Aform%3Dfut, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Smyth%20grammar%201917&lang=original, 9 de octubre de 2019).

[65] Скрябин, †1919, 135-6, 147, 149, 161 y 166-7; cfr. la traducción francesa de Scriabine, 1979, 11-2, 27, 29, 44 y 50-2.

inspirado. Schloezer afirmó que Skrjabin tampoco había podido hallar nada al respecto en las otras obras sobre la India que conocía[66]. De hecho, según Sabaneev, Skrjabin afirmaba que su propia actividad artística le había enseñado todo lo que él había formulado después como doctrina filosófica, y que coincidía de manera sorprendente con doctrinas místicas orientales[67].

OBRAS CITADAS

ARNOLD, Sir Edwin, 1879: *The Light of Asia,* London, Trübner & Co. (versión francesa de Sorg, Léon, 1899: *La lumière de l'Asie,* Paris, Chamuel, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73041q/f2.image, 15 de agosto de 2019).

AUFRECHT, Theodor, 1877: *Die Hymnen des Ṛgveda,* Bonn, Adolf Marcus (Nachdruck, Wiesbaden, Harrassowitz, 1968).

BARTH, Auguste, 1879: *Les religions de l'Inde,* Paris, Librairie Sandoz et Fischbacher.

[66] Schloezer, 1975, 137 y 40; véase, sobre los libros acerca de la India, en la biblioteca personal de Skrjabin, nuestra introducción a este trabajo.

[67] Сабанеев, 1916, 41-2.

(https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k375386m.texteImage, 15 de agosto de 2019).

BERGAIGNE, Abel, & HENRY, Victor, 1890: *Manuel pour étudier le sanscrit védique. Précis de grammaire, chrestomathie, lexique,* Paris, Emile Bouillon.

BERNABÉ, Alberto (ed.), 2004-7: *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta. Pars II: Orphicorum et orphicis similium testimonia et fragmenta,* Leipzig-München, K. G. Saur.

----, 2008: "Teogonías órficas", en Bernabé, Alberto, y Casadesús, Francesc (eds.), 2008: *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro,* Madrid, Akal, I, pp. 291-324.

BIDEZ, Joseph, *et al.* (ed.), 1924: *L'empereur Jullien. Oeuvres complètes. Tome I, partie 2: Lettres et fragments,* Paris, Les Belles Lettres.

BOWERS, Faubion, [2]1996: *Scriabin,* New York, Dover.

GIPPERT, Jost, 2008 a (a partir de Masato Fujii y Mieko Kajihara, 1995): *Jaiminīya-Upaniṣad-Brā́hmaṇa,* edición electrónica, <URL: http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/sv/jub/jub.htm> (noviembre de 2016), según la edición de Oertel, Hanns, 1896: "The Jaiminiya or Talavakara Upanisad Brahmana: Text, Translation, and Notes", en *Journal of the American Oriental Society,* 16, 79-260.

----, 2008 b (a partir de Muneo Tokunaga, 1993, y John D. Smith, 1995): *Rāmāyaṇa,* edición electrónica, <URL: http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ram/ram.htm > (02/18), según la edición de Bhatt, Govindlal Hargovind, 1960-1975: *The Vālmīki-Rāmāyaṇa,* Baroda, Oriental Institute.

----, 2008 c (a partir de Kümmel, Martin, 1997): *Vājasaneyisaṃhitā,* edición electrónica, <URL: http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcd/ind/aind/ved/yvw/vs/vs.htm> (noviembre de 2016), según la edición de Weber, Albrecht, 1849: *The Vājasaneyisaṃhitā in the Mādhyandina and the Kāṇva-Śākhā, with the Commentary of Mahidhara,* Berlin, Dümmler (reimpr., Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1972).

----, 2009 (a partir de Kümmel, Martin, *et al.* 2005): *Pañcaviṃśa Brā́hmaṇa,* edición electrónica, <URL: http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/sv/pb/pb.htm> (noviembre de 2016).

----, 2012 a (a partir de Petr, Vladimir, y Vavroušek, Petr, 1996): *Atharvaveda,* edición en línea, en http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/av/avs/avs.htm (12 de diciembre de 2015), según la transliteración de Orlandi, Chatia, 1991: *Gli inni dell'Atharvaveda (Śaunaka),* Pisa, Giardini, basada a su vez en la

edición de Roth, Rudolf, & Whitney, William Dwight, 1856: *Atharva Veda Sanhita,* Berlin, Ferd. Dümmler Verlagsbuchhandlung.

----, 2012 b: *Bṛhad-Āraṇyaka-Upaniṣad,* edición en línea, en http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcd/ind/aind/ved/yvw/upanisad/bau/bau.htm (14 de noviembre de 2016), según las de Weber, Albrecht, 1849: *The Çatapatha-Brấhmaṇa in the Mādhyandina-Çākhā with extracts from the commentaries of Sāyaṇa, Harisvāmin and Dvivedānga,* Berlin / London, Dümmler / Williams & Norgate (reimpresión, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1964), y Caland, Willem, 1926: *The Çatapatha-Brấhmaṇa in the Kāṇvīya Recension* (edición revisada por Raghu Vira), Lahore, Motilal Banarsidass (reimpresión, Delhi, Motilal Banarsidass, 1983), colacionadas por Marcos Albino, con correcciones de Matthias Ahlborn.

----, 2012 c: *Chāndogya Upaniṣad,* edición en línea, en http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/sv/upanisad/chup/chup.htm (27 de noviembre de 2015), según la de Schreiner, Peter (dir.), *et al.*, 1985-6: *Chāndogya Upaniṣad,* Zürich, con correcciones de Andreas Bigger, *et al.*

----, 2012 d: *Śatapatha Brấhmaṇa,* edición en línea, en

http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/yvw/sbm/sbm.htm (13 de enero de 2016), según la edición de Weber, Albrecht, 1849: *The Çatapatha-Brā́hmaṇa in the Mādhyandina-Çākhā with extracts from the commentaries of Sāyaṇa, Harisvāmin and Dvivedānga,* Berlin, Dümmler (reimpresión, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1964).

----, 2012 e: *Taittirīya Sáṃhitā,* edición en línea, en http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/yvs/ts/ts.htm (17 de junio de 2016), según la edición de Weber, Albrecht, 1871-2: *Die Taittirîya Saṃhitâ,* Leipzig, Brockhaus, revisada por Makoto Fushimi.

GRASSMANN, Hermann, 1873: *Wörterbuch zum Rig-Veda,* Leipzig, Brockhaus (reimpresión, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1976).

GRIFFITH, Ralph T. H. (traducción), ^{2}1917 (^{1}1895-6): *Hymns of the Atharva Veda,* Benares, E. J. Lazarus & Co. (en línea, en http://www.sacred-texts.com/hin/av/index.htm, 24 de agosto de 2019).

---- (traducción), ^{2}1896-7 (^{1}1889-92): *The Hymns of the Rig-Veda,* Benares, E. J. Lazarus & Co. (nueva edición, New Delhi, Motilal Banarsidass, 1986; existe una edición más reciente, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1999, que no hemos podido cotejar;

también en línea, http://www.sacred-texts.com/hin/rigveda/index.htm, 24 de agosto de 2019).

JAMISON, Stephanie W., & BRERETON, Joel P. (traducción), 2014: *The Rigveda. The Earliest Religious Poetry of India,* New York, Oxford University Press.

KANNICHT, Richard (ed.), 2004: *Tragicorum Graecorum Fragmenta,* vol. 5.1, Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

KEITH, Arthur Berriedale, 1909: *The Aitareya Āraṇyaka, edited with translation, notes, and an appendix by A. B. Keith,* Oxford, Clarendon Press.

----, 1914: *The Veda of the Black Yajus School, entitled Taittiriya Sanhita,* Cambridge, Massachusetts, en línea, en http://www.sacred-texts.com/hin/yv/yv00.htm, 17 de junio de 2016.

----, 1920: *Rigveda Brahmanas: The Aitareya and Kauṣītaki Brā́hmaṇas of the Rigveda, Translated from the Original Sanskrit,* reimpresión, Delhi-Patna-Varanasi, Motilal Banarsidass, 1971.

KELKEL, Manfred, 1974: *Alexandre Scriabine. Éléments biographiques, l'ésotérisme et le langage musical dans les dernières oeuvres,* Paris (thèse de doctorat).

----, 1999: *Alexandre Scriabine. Un musicien à la recherche de l'absolu,* Paris, Fayard.

KROLL, Wilhelm (ed.), 1899-1901: *Proclus Diadochus. In Platonis Rem publicam commentarii,* Leipzig, Teubner.

MACDONELL, Arthur Anthony, 1898: *Vedic Mythology,* Strassburg, Trübner (reprint: Delhi, Motilal Banarsidass, 1974 y 1981).

----, & KEITH, Arthur Berriedale, 1912: *Vedic Index of Names and Subjects,* London, J. Murray (reimpresión, Delhi, Motilal Banarsidass, 2007).

MOLINA MORENO, Francisco, 2008: "El orfismo y la música", en Bernabé A. y Casadesús F. (eds.), 2008: *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro,* Madrid, Akal, I, pp. 817-40.

----, 2012: "Música de Orfeo y música de los órficos" (texto no publicado de una ponencia presentada en Palma de Mallorca, en febrero de 2005, en el congreso "Orfeo y el orfismo: nuevas perspectivas"), en línea, https://eprints.ucm.es/15383/ (último acceso, 18 de agosto de 2019).

----, 2015: "Para el éxtasis y el misterio: dos poemas (no musicales) de Scriabin", en *Scherzo,* 304, pp. 76-85 (http://eprints.ucm.es/31019/, 18 de agosto de 2015).

----, 2018: "Più indù degli indù? Skrjabin, le cosmogonie orfiche e la mitologia vedica", en Curinga, Luisa, e Rapetti, Marco (a cura

di), 2018: *Skrjabin e il Suono-Luce,* Firenze, Firenze University Press, pp. 75-89.

MONIER WILLIAMS, Monier, 1899: *A Sanskrit-English Dictionary,* Oxford, Clarendon Press.

MORRISON, Simon, 2002: *Russian Opera and the Symbolist Movement,* Berkeley, University of California Press.

NICKLAUS, Hans-Georg, 1993: *Die Maschine des Himmels: zur Kosmologie und Ästhetik des Klangs,* München, Wilhelm Fink Verlag.

PALMA, Daniel de (traducción), 1995: *Upaniṣads,* Madrid, Siruela.

RIESEMANN, Oskar von, 1924: "Zur Einführung", en *id.,* 1924: *Prometheische Phantasien,* Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt (Nachdruck, München, Wollenweber, 1968), pp. 5-23.

Sagrada Biblia, versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2012.

SCHLOEZER, Borís de, 1975: *Alexandre Scriabine,* Paris, Librairie des Cinq Continents (traducción francesa de Maja Minuščina, a partir del original ruso: *Александр Скрябин: личность, мистерия*, Berlin, Grani, 1923).

SCHNEIDER, Marius, 1960: "Le rôle de la musique dans la mythologie et dans les rites des civilisations non européennes", en Roland-

Manuel, Alexis (ed.), 1960: *Histoire de la musique,* I *(Encyclopédie de la Pléiade),* Paris, Gallimard, pp. 131-214.

----, 1968: "Le symbole sonore dans la musique religieuse ou magique non européenne", en Porte, Jacques (ed.), 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées,* I, Paris, Labergerie, pp. 53-79.

SCHWYZER, Eduard, 1939: *Griechische Grammatik, I: allgemeiner Teil, Lautlehre, Wortbildung, Flexion,* München, Beck.

----, †1968: *Griechische Grammatik, II: Syntax und syntaktische Stilistik,* München, Beck.

SCRIABINE, Marina, 1975: "Introduction", en Schloezer, Boris de, 1975: *Alexandre Scriabine,* Paris, Librairie des Cinq Continents (traducción francesa de Maja Minuščina, a partir del original ruso: *Александр Скрябин: личность, мистерия,* Berlin, Grani, 1923), pp. 7-21.

---- (traducción), 1979: *Alexandre Scriabine. Notes et réflexions.* Paris, Klincksieck.

SNELL, Bruno (ed.), 1986: *Tragicorum Graecorum Fragmenta,* I. Band, Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

VERDI, Luigi, 2010: *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin,* Palermo, L'EPOS.

WEBER, Albrecht (Hrsg.), 1855: *The White Yajurveda,* Berlin – London, Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung – Williams & Norgate.

WENDEL, Karl (ed.), 1935: *Scholia in Apollonii Rhodii Argonautica,* Berlin, Weidmann.

БАЛЬМОНТ, Константин Дмитриевич (перевод), 1913: *Асвагхоша. Жизнь Будды,* Москва, М. и С. Сабашниковы, переиздание: БОНГАРД-ЛЕВИН, Григорий Максимович (введение, вступительные статьи, очерки, научная редакция), 1990: *Жизнь Будды / Ашвагхоша. Драмы / Калидаса.* Перевод К. Бальмонта, Москва, Художественная Литература (la parte que, en este libro, corresponde a la *Vida de Buddha,* puede verse en <URL: http://www.abhidharma.ru/A/Buddha/Content/Shakyamuni/0001.pdf> (último acceso: 15 de agosto de 2019)).

КИЛИНА, Татьяна Валерьевна, 2005: "Космогония и апокалипсис в творчестве А. Н. Скрябина" // *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств,* 2 (8), с. 165-79.

МОРОЗОВА, Маргарита Кирилловна, †1997: "Воспоминания о Скрябине" // *Наше наследие*, 41, с. 45–61.

САБАНЕЕВ, Леонид Леонидович, 1911: "Прометей" Скрябина" // *Музыка,* 13, с. 286-94.

----, 1916: *Скрябинъ,* Москва, Скорпіонъ.

----, 1925: *Воспоминания о Скрябине,* Москва, Музыкальный Сектор Государственного Издательства (Москва, Классика XXI, 2000).

СКРЯБИН, Александр Николаевич: "Записи" // *Русскія пропилеи,* VI, †1919, с. 120-247.

Томпакова, Ольга Михайловна, 1990: *Александр Николаевич Скрябин и его музей. Alexander Nikolayevich Scriabin and His Museum,* Москва, ВРИБ Союзрекламкультура.

Энгель, Юлій, 1916: “Скрябинъ. Біографическій очеркъ” // *Музыкальный современникъ,* вып. 4-5, с. 5-96.

MITÁFORAS EDITORIAL

DIRECTORES

Óscar Abenójar · José Luis Garrosa · José Manuel Pedrosa

CONSEJO EDITORIAL

José Luis Agúndez · Sergio Callau · Alberto del Campo Tejedor ·

Eva Belén Carro Carbajal · Alexandra Chereches·

Xochilquetzali Cruz Martínez · Desirée López Bernal ·

Josemi Lorenzo Arribas · David Mañero Lozano ·

Francisco Molina Moreno · Laura Puerto Moro

CONSEJO ASESOR

Martín Almagro Gorbea · Xaverio Ballester · Luis Beltrán Almería ·

Margit Frenk · Gustav Henningsen · Carolina Ibor Monesma ·

María Jesús Lacarra · María Antonia Martín Zorraquino · Mariana Masera ·

Gabriel Medrano de Luna · Pedro Moya Maleno ·

José Manuel de Prada Samper · Juan José Prat · Salvador Rebés ·

Joaquín Rubio Tovar · Marina Sanfilippo · Jesús Suárez López ·

María Tausiet · Daniela Zizi

MITÁFORAS

COLECCIÓN DE LIBROS INDEPENDIENTES Y GRATUITOS

1

José Manuel Pedrosa

Heródoto y la soprano que cruzó el mar

con el hombro tatuado (2016)

2

José Manuel Pedrosa

Dante y Boccaccio entre brujas y caníbales:

el cuento de El corazón devorado en África y Europa (2016)

3

Alberto del Campo Tejedor

Elogio de la locura sevillana.

Necios, inocentes y bufones en la ciudad de la Gracia (2017)

4

Óscar Abenójar

Primer tesoro de cuentos del Atlas telliano (2017)

5

Óscar Abenójar

Segundo tesoro de cuentos del Atlas telliano (2017)

6

Juan José Prat Ferrer

Y la diosa cantó: anotaciones sobre el pensamiento mítico (2017)

7

Óscar Abenójar

Tras las huellas de Don Juan por el norte de África

y por la Grecia clásica (2018)

8

Agustín Clemente Pliego

Cancionero popular de Castellar de Santiago (2018)

9

Xaverio Ballester

Gemelos, ciclôpes y chamanes: tres exêgesis míticas (2018)

10

Mohamed Abdelkefi

En busca del pájaro esmeralda

y otros cuentos tunecinos de Lela Ula (2018)

11

José Manuel Pedrosa

El convite en el palacio de Eros:

metáfora, ironía, fórmula y posesión (2018)

12

Agustín Clemente Pliego

Tesoros encontrados en Castellar de Santiago y aledaños:

de la leyenda a la realidad (2018)

13

Alberto del Campo Tejedor

El Rito y la Risa.

Ensayos sobre la burla en la religión cristiana (2020)

14

Mariana Romero-Nieva.

Aquel agujero. Mis años entre una enredadera (2021)

15

Francisco Molina Moreno

Scriabin, por el misterio hacia el éxtasis (2021)