

# Modernidad y espiritualidad en la ópera *Savitri* de Gustav Holst Ecos de la India en el *fin du siècle*

José Antonio Vázquez Fernández

Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura  
(Especialidad: Música y Artes Escénicas)



MÁSTERES  
DE LA UAM  
2019 – 2020

Facultad de Filosofía y Letras

**Modernidad y espiritualidad en la ópera *Savitri* de Gustav Holst**

**Ecos de la India en el *fin du siècle***

José Antonio Vázquez Fernández

Trabajo Fin de Máster

Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura

(Especialidad: Música y Artes Escénicas)

Universidad Autónoma de Madrid

Tutora: Adela Presas

Septiembre de 2020

# Índice

Preámbulo	3
Planteamiento del trabajo de investigación	6
Parte I: Gustav Holst, un compositor moderno	11
1. La modernidad novecentésca y la nueva espiritualidad	12
1.1 - Ecos de la India británica: Colonialismo, multiculturalidad y secularidad	16
1.2 - La Doctrina Secreta	24
1.3 - De la Espiritualidad en el Arte	28
2. Gustav Holst, un compositor moderno	35
2.1 - Liminalidad y cosmopolitismo	35
2.2 - Silent Gods, Sun-Stepped Lands	37
2.3 - La música de Holst y su <i>Sanskrit period</i>	40
Parte II: Bajo el velo de <i>maya</i>	47
3. Bajo el velo de <i>maya</i> : espiritualidad y simbolismo en <i>Savitri</i>	48
4. Muerte, ilusión y trascendencia: un laboratorio de modernidad musical	56
Conclusiones	70
Bibliografía	72
Anexos	

## Preámbulo

“Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces madre de nuestros sentimientos”, escribe Vasili Kandinsky en su libro *De lo Espiritual en el Arte*, para expresar una realidad de la génesis artística: la comunicación bidireccional que se produce, de una parte, hacia la obra de arte desde su realidad exterior, de otra, desde la obra de arte hacia el interior del ser humano. La obra que hemos elegido como objeto de esta disertación se nos revela como hija de su tiempo y como madre de los sentimientos de quien, a su vez, es su padre y creador: el compositor inglés de principios del siglo XX Gustav Holst. Y si esto es así, es porque tanto el tiempo de la obra como los sentimientos del compositor comparten una cierta cualidad, una cierta condición que se manifestará a través de dos conceptos principales: modernidad y espiritualidad.

El estudio de la música inglesa toma un impulso en la segunda mitad del siglo XX, cuando diferentes musicólogos dirigen su mirada a varios autores cuya producción se desarrolla entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siguiente. De este estudio surge el concepto de *English Musical Renaissance*, dando a entender que, consecuentemente, se ha producido anteriormente una “muerte musical” de Inglaterra, o quizá que se va a producir un renacer de Inglaterra a través de la música. La ausencia de músicos de referencia en este país, en el estudio de la música clásica y romántica, le valió en aquella época el título de “*Das Land ohne Musik*”. Músicos como Stanford (uno de los maestros de Gustav Holst), Elgar, Delius, Vaughan Williams o el propio Holst figuran a menudo como referencias al renacimiento musical inglés. Autores como Raymond Head -una de las principales referencias para nuestro estudio-, sin embargo, colocan a Holst en un apartado diferente al de estos compositores, atribuyéndole una condición definitoria y diferenciante respecto a los otros: su figura como compositor estaría dentro del grupo de músicos que Head define como “modernos” o “*modern-minded*”, entre los que estarían Cyril Scott, John Foulds o Maud McCarthy.

Estos compositores británicos de mentalidad moderna compartían un trasfondo teosófico, intereses en la astrología y simpatía por otras culturas, especialmente con la india. En esto eran muy diferentes de los compositores que normalmente se considera que representan lo

mejor de la música inglesa de la época: Elgar, Delius, Stanford, Parry, Vaughan Williams y Bax. Ninguno de estos fue nunca considerado como un modernista de ningún tipo. Por el contrario, Holst, Scott y Foulds han sido considerados en varias ocasiones como “avanzados”, y si embargo su música está ahora en cierto modo olvidada. (Head, 1993: 16)

La condición de modernidad de estos compositores está relacionada con unas ciertas características compartidas que -como pretenderemos demostrar en este estudio- son también hijas de su tiempo: todos ellos pertenecieron o estuvieron fuertemente relacionados e influenciados por la Sociedad Teosófica, se aproximaron a la cultura de la India con un entusiasta interés, y profesaron una profunda inquietud espiritual; todo ello, desde un enfoque cosmopolita, multicultural y secularizante.

La concepción y definición de lo espiritual, sin embargo, se nos antoja pueda ser compleja de abordar, por lo manido y ambiguo del término. No tenemos aquí, sin embargo, espacio para una profunda discusión sobre el concepto de lo espiritual, ni tampoco es el objetivo final de nuestro estudio. Queremos presentar y definir el concepto a medida que este se desarrolle, través de las referencias de sus protagonistas y los textos objeto de discusión. Lo que si podemos es, a modo personal, señalar una característica del ser humano que probablemente sea una de las claves para entender dicho concepto: la capacidad de comunicarse con el interior de su propio ser, con el campo de sus emociones, sus sentimientos, su conciencia... más allá de la apariencia externa y el mundo sensible. Este sentido, el tiempo que fue “madre” de la obra de Gustav Holst se nos antoja como una época de una gran espiritualidad. Es esta una idea, también, bastante personal y discutible, pero que podemos ver representada en muchas de las manifestaciones de la cultura y el arte del *fin du siècle* y el pensamiento de mujeres y hombres de este tiempo, que serán objeto de nuestro interés. “En el siglo XXI la tierra parecerá un paraíso comparada con lo que es ahora”, escribe Helena Blavatsky en su libro *La Doctrina secreta*. Desde aquel tiempo nos llegan corrientes idealistas que auguran la llegada de una era de una gran espiritualidad, en la que, según Blavatsky, la música, el arte y la literatura tendrán un papel protagonista en el “despertar espiritual”.

Recién entrados en el siglo XXI, observando el mundo que nos rodea, podemos preguntarnos qué hubo pasado para que aquel vaticinio se quedara tan lejos de la realidad. Quizá el traumático desengaño producido por los grandes conflictos vividos en el siglo XX, las guerras

mundiales, la Revolución Rusa, la Guerra Fría... acabó sumiendo al hombre en el nihilismo y el materialismo. Cada vez más vivimos en el mundo de la apariencia, de la forma exterior, el producto, la imagen, la marca, los aparatos, el consumo, la publicidad, Instagram, LinkedIn, Youtube... olvidando frecuentemente nuestra forma interior, nuestras emociones, nuestra conciencia. Paradójicamente, en un mundo posmoderno, cada vez más globalizado y cosmopolita, saltan constantemente a la palestra fenómenos como la xenofobia, la misoginia, el fanatismo religioso, la persecución de credos, el fascismo... sin que los maestros espirituales del momento, ni siquiera una gran pandemia, parezcan capaces de hacer algo al respecto. Sirva este estudio para recordar y, por qué no, tomar el testigo de aquellas mujeres y hombres que, como Gustav Holst, miraron en su interior, descubriendo lo que todos los seres de este mundo tenemos en común y entendiendo lo simple que podría llegar a ser avanzar hacia un mundo mejor.

# Planteamiento del trabajo de investigación

## 1. Descripción y delimitación del objeto de estudio

El objeto central de estudio es la ópera *Savitri* de Gustav Holst, compuesta entre 1908 y 1909, y estrenada en 1921. Se analiza la presencia en ella de una concepción espiritual que es reflejo de la personalidad artística y humana del compositor, y que se enmarca en un contexto de cambio en el paradigma de la espiritualidad, propio de la condición moderna del momento histórico (1900).

Para ello, en un primer lugar, abordaremos cuestiones referentes a la cultura en la sociedad europea finisecular -especialmente en lo referente a ciertas cuestiones religiosas- la influencia que la cultura de la India tendrá en dicha sociedad –a través, especialmente, de la relación colonial entre India y Reino Unido- y la relación estos elementos con las corrientes artísticas de la modernidad. Elementos importantes de esta parte serán el Renacimiento Bengalí y la Sociedad Teosófica. En segundo lugar, nos centraremos en Gustav Holst, y la relación de las cuestiones posteriores con su personalidad y su producción musical. Por último, analizaremos diversos aspectos de la ópera *Savitri*, prestando atención a la adaptación del texto original que el compositor hizo para la realización del libreto, e identificando elementos característicos de su lenguaje musical, puesto en relación con otras obras del compositor y su periodo.

## 2. Justificación del tema de estudio

La modernidad y el desarrollo tecnológico imponen, como contrapunto, una mirada hacia lo interior, hacia lo espiritual, lo permanente frente al cambio. A principios del siglo XX este aspecto jugó un papel importante en el arte y el pensamiento, en una Europa que se abría a otras culturas. La figura de Gustav Holst y su producción objeto de este estudio representa un reflejo de este panorama global. A través de ello y su contexto, este trabajo pretende poner en valor la música de un compositor, altamente popular por una pequeña parte su producción, pero cuya obra es casi desconocida y poco interpretada en su mayor parte. Dicha música no se pone en relevancia sólo por su calidad artística, sino por su valor como testigo

de un fenómeno cultural mayor que se está dando en Europa y otras partes del mundo, y por la valía del mensaje que esta música puede transmitir en la sociedad actual.

### 3. Estado de la cuestión

Gustav Holst fue un artista, en general, poco propicio a dejar escritos sobre su propia música o sobre otras cuestiones, lo que dificulta nuestra comprensión sobre el compositor. Escribió algún artículo en varias publicaciones, siendo quizá “The Mystic, the Philistine and the Artist” -publicado en *The Quest* en 1920- el texto que haya quedado como referencia más remarcable para entender la personalidad del compositor. También se conserva la correspondencia de algunos periodos de su vida, como aquella que mantuvo con el escritor Clifford Bax y con Vaughan Williams. Este último, colega y amigo cercano desde sus años de estudiante, escribió además varios artículos sobre Holst y su música. Testimonios escritos de dicha relación se recogen en el libro *Ralph Vaughan Williams Heirs and Rebels: Letters Written to Each Other and Occasional Writings on Music* (Vaughan Williams, 1974). Son, sin embargo, los escritos de su propia hija, Imogen, los que han marcado la visión que hemos tenido del compositor durante la mayor parte del siglo XX.

En diferentes publicaciones (Holst, 1938, 1951), Imogen Holst -también músico y compositora-, desarrolla la biografía y el estudio de la música de su padre, abordando cuestiones como la influencia de Wagner, la *folksong* inglesa o el estudio de los textos sánscritos, tema, este último, que estará presente en nuestro estudio. Las biografías escritas posteriormente a la muerte de Imogen, si bien añaden profundidad en algunos temas, en ocasiones reiteran las ideas, conclusiones y anécdotas de la hija de Holst, las cuales, con frecuencia han sido criticadas por ser aceptadas con poco escrutinio crítico.<sup>1</sup> Probablemente las dos biografías de referencia sean las de Jon C. Mitchell (Mitchell, 2001) y Michael Short (Short, 1989)

Por otro lado, el estudio de la música inglesa durante la época de Holst toma un papel relevante a finales del siglo XX, donde surge el concepto de *Second English Music Renaissance* (también llamado, simplemente, *English Music Renaissance*), surgido del estudio de

---

<sup>1</sup> Como ejemplo de esta crítica véase la reseña realizada por Byron Adams sobre el libro de Michael Short (Adams, 1992).

compositores como Elgar, Vaughan Williams o Britten. Han sido muchos los musicólogos que se han adentrado en este campo en el Reino Unido y EE.UU., influenciados especialmente por Cyril Ehrlich, aunque, desafortunadamente, poco se ha avanzado en lo que respecta al estudio de Gustav Holst más allá de la influencia de Imogen. Encontramos, sin embargo, algunos pocos autores durante los años 80, 90 y 2000, que van a ofrecer una visión algo más profunda y crítica, tratando algunos aspectos que van a ser cruciales en el presente estudio.

Por un lado, la relación entre Holst y la India ha sido explorada, aunque brevemente, por el musicólogo y compositor Raymond Head, en tres artículos publicados en la revista *Tempo* (Head, 1986, 1987, 1988). En ellos Head hace un repaso del proceso creativo de las obras de inspiración hindú de Holst y explora el acercamiento de éste a los textos y la lengua sánscrita, poniendo en cuestión algunas de las ideas transmitidas por Imogen Holst. En el tercero de ellos, el compositor hace un breve análisis de la ópera *Savitri*, prestando especial atención a los añadidos que hace el compositor en el libreto, aunque sin referencias al texto original. Head también escribe artículos sobre otras obras de Holst como *The Planets* o *The Hymn of Jesus*, que serán igualmente de importancia en nuestro estudio. En todos ellos, nos aporta importantes datos sobre la relación de Holst con los teosofistas e introduce el concepto de modernidad para referirse a la personalidad artística del compositor.

Otra autora de referencia en este tema es Nalini Ghuman y su libro *Resonances of the Raj: India in the English Musical Imagination, 1897–1947* (2014), cuyos primeros cuatro capítulos están tomados de su tesis doctoral (Gwynne, 2003). En los dos primeros, Ghuman aborda la relación entre el imperialismo y el concepto de Renacimiento Musical Inglés y hace un estudio más o menos extenso sobre la relación entre la India y la música de Holst. Analiza algunos aspectos de *Savitri*, centrándose más en lo musical que el libreto, aunque lo más interesante del capítulo son las relaciones que establece entre diferentes obras de Holst del mismo periodo (alguna de las cuales estaban presentes ya en Head). También en las últimas dos décadas, el musicólogo Christopher Scheer escribe sobre Gustav Holst y la India, explorando las influencias de su entorno cultural y tratando el tema de la multiculturalidad desde un enfoque imperialista, poniendo igualmente en cuestión ideas de Imogen Holst. En sus artículos aborda dos aspectos de la personalidad artística y humana de Holst que estarán presentes también en este estudio: liminalidad y cosmopolitismo. Scheer también escribe sobre la relación entre la India, la teosofía y la condición moderna, a través de otros músicos

de la misma época: John Foulds y Maud McCarty, con los que Holst tiene ciertas conexiones, según señala Head (Head, 1986). La relación entre imperialismo, modernidad y teosofía en la música británica ha sido estudiada también por Bob van der Linden en su artículo “Music, Theosophical spirituality, and empire: the British modernist composers Cyril Scott and John Foulds” (van der Linden, 2008). En este caso, el texto no trata explícitamente sobre Holst, aunque sí sobre otros músicos de su tiempo. Todos estos autores toman como referencia principal a Edward Said a la hora de abordar temas como imperialismo, el orientalismo y la colonialidad.

Sobre el tema de la multiculturalidad en la época de Holst y la relación con la teosofía tomamos como referencia también a la académica Gauri Viswanathan, la cual se enmarca dentro de los estudios poscoloniales, al igual que Said. Viswanathan habla de la práctica de la traducción de textos sanscritos y otras lenguas antiguas por parte de los teosofistas y su impacto en la cultura de finales del XIX. Esta influencia jugará un papel clave en ciertos aspectos de los procesos creativos que abordaremos en este estudio, en referencia a algunas obras de Holst.

#### **4. Objetivos**

A) Hacer un mapa del contexto artístico, filosófico, religioso y sociocultural en el que el proceso creativo de *Savitri* tiene lugar, prestando especial atención a la relación entre la cultura hindú y la europea. Se pretende ilustrar la recepción de la cultura hindú en la sociedad europea finisecular para establecer una relación con las ideas artísticas que Holst intenta plasmar en su obra.

B) Estudiar el aspecto místico y espiritual de Holst a través de la ópera *Savitri* y su relación con otras obras del autor del mismo periodo, con sus influencias personales y con la condición moderna de su época.

C) Estudiar las características musicales presentes en *Savitri*, para establecer rasgos estilísticos propios de la estética de Holst que están en relación con otras obras de su producción y con la condición moderna de la que hablamos.

C) Analizar ciertos aspectos de género, tanto positivos como controvertidos, relacionados con Savitri y las ideas que aparecen en la obra.

## 5. Hipótesis

El uso de elementos culturales de la India en Savitri no responde (o no sólo) a una inquietud estética orientalista/exotista, la cual podría ser predecible en su contexto histórico, sino a una actitud espiritual que busca lo simbólico y lo común, a través del estudio de otras religiones y culturas. Dicha actitud confluye con otros artistas, pensadores y corrientes de su época: Tolstoi, Tagore, Kandinsky, la Sociedad Teosófica, el gnosticismo moderno... y guarda una estrecha relación con la forma en la que se han difundido las ideas hinduistas en Europa durante el siglo XIX.

## 6. Metodología

Para alcanzar los citados objetivos, en primer lugar, haremos un análisis de la bibliografía de la que disponemos, con el objetivo de establecer nexos que relacionen la información de la que disponemos sobre Gustav Holst con aquella extraída de los textos que tratan sobre cuestiones generales del contexto histórico.

Por otro lado, haremos un trabajo de análisis del estilo sobre ciertas obras de Gustav Holst, en su dimensión más general, que nos ayudará -junto con algunas referencias bibliográficas- a valorar dichas composiciones dentro de su producción.

Finalmente, el análisis de la ópera *Savitri* se desarrollará en dos partes:

A) Por un lado, un análisis del libreto, haciendo una comparativa del texto original de la historia de Savitri en el *Mahabharatha* con la adaptación que Holst hizo de él, identificando los temas originales que éste introduce, y poniéndolos en relación con las conclusiones extraídas de los capítulos anteriores.

B) Finalmente, un estudio musical, tomando determinadas secciones para realizar un análisis del estilo, tocando tanto aspectos armónicos, melódicos o de instrumentación, como

referentes a la retórica y la relación música-texto. Se introducirá, así mismo, el análisis de breves secciones de otras obras de Holst, para establecer patrones comunes con los que establecer rasgos definitorios de su estética musical.

## Parte I

### Holst, un compositor moderno

## 1. La modernidad novecentista y la nueva espiritualidad

El periodo que abarca las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX está marcado por un proceso de modernización de la sociedad. El rápido desarrollo de la industria, las comunicaciones o el notable crecimiento de las ciudades marcan la agenda del *novecento*, a lo que luego habrá que sumarle las reacciones al horror de la I Guerra Mundial. Sin embargo, la modernización y el avance tecnológico imponen, como contrapeso, una mirada hacia lo permanente, a lo espiritual. La sociedad occidental finisecular asiste a la revolución de la luz eléctrica, los medios de transporte, el cine, el futurismo... pero también al auge del orientalismo, las nuevas religiones, la secularización, el arte espiritual y la libertad creadora. Estos cambios a gran escala crean un marco en el que florecen diferentes movimientos del arte, la cultura y el pensamiento, que desembocan en la conciencia de una cierta condición de modernidad.

En el ámbito angloparlante observamos a menudo el uso del término *modernism* para referirse a ese conjunto de corrientes novecentistas, especialmente en lo referente al arte. Head se refiere a este concepto como un “convenient umbrella term” para abarcar el panorama de la vanguardia cultural, que incluye corrientes dispares como el Expresionismo, el Futurismo, el Primitivismo o el Surrealismo (Head, 1993: 15). Sin embargo, esta expresión puede ir más allá de las corrientes artísticas, convirtiéndose en una condición histórica que abarca diferentes aspectos de la sociedad. Autores como Roger Griffin (2007) o Peter Osborn (1995) ofrecen una visión maximalista del término, que engloba no solo aspectos artísticos, sino sociales y políticos. Estos han sido resumidos por el politólogo Tamir Bar-On de la siguiente manera:

Es posible definir modernismo de una manera que lo haga aplicable no sólo a los experimentos innovadores en el estilo y la forma estética, sino a cualquier iniciativa en la esfera cultural, social o política que busque restaurar un sentido de orden y propósito sublime al mundo contemporáneo, contrarrestando así la erosión (percibida) de un “nomos” generalizante, o “altar sagrado”, bajo el impacto fragmentador y secularizador de la modernidad. Una vez escrutados a través de esta lente conceptual, fenómenos tan aparentemente no relacionados

como Expresionismo, Futurismo, vitalismo, Teosofía, psicoanálisis, nudismo, eugenesia, urbanismo utópico y arquitectura, danza moderna, bolchevismo, nacionalismo orgánico – incluso el culto al auto-sacrificio que sostuvo la hecatombe de la Primera Guerra Mundial– revelan una causa común y una matriz psicológica en la lucha contra una (percibida) decadencia. Visto de otro modo, todos representan posibilidades de acceder a una experiencia supra-personal de la realidad, en la que los individuos trasciendan su propia mortalidad y rompan la maldición del “tiempo mortal”. Subjetivamente conquistan la anomia, y hacen la historia en lugar de ser sus víctimas. Esta lectura maximalista del modernismo pone e relieve su búsqueda, incluso al nivel de la vida individual, de una nueva visión artística o filosófica, de un movimiento social, o de todo un régimen "totalitario", para establecer una modernidad alternativa, sostenida por un espíritu de lo que se ha llamado, "la temporalidad de lo nuevo". (Bar-On, 2007: xii-xiii)

Si bien tal dimensión del término excede con creces las pretensiones de este estudio, si es cierto que vamos a explorar el concepto de modernidad no sólo en lo referente a la vanguardia artística, sino también como una condición, propia de un determinado periodo histórico, que abarca otros aspectos de la sociedad (explorando, también, la relación entre ambos aspectos del concepto). Para ello, traducir el término como Modernismo no nos sería útil, ya que éste se utiliza en español para referirse a movimientos artísticos concretos, como el Modernismo literario hispano o aquellos relacionados con el *Art Nouveau* o el *Jugendstyl*. Por ello, hablaremos en este estudio de “modernidad”, haciendo referencia al periodo histórico en el que nos encontramos, para no confundir al lector con alusiones al periodo histórico conocido como Edad Moderna. Nuestro propósito último será el relacionar dicha modernidad con determinados fenómenos que se dan en el mundo occidental a finales del siglo XIX y principios de XX.

Por un lado, como afirmábamos al comienzo, el rápido crecimiento de las ciudades es una de las peculiaridades del *fin du siècle*. Sin embargo, estas no crecen sólo cuantitativamente, sino también “cualitativamente”: Las metrópolis adquieren un carácter misceláneo y cosmopolita, muy distinto de las sociedades y culturas tradicionales. A estas grandes ciudades llegan diversos grupos de emigrantes que, en gran parte, provienen de las colonias que los mismos países occidentales han creado. Esta diáspora es una de las caras del imperialismo de las grandes potencias europeas que surgió en la citada Edad Moderna, algunas de las cuales aún

mantienen su auge en el siglo XIX, como es el caso de Inglaterra. La multiculturalidad, por tanto, juega un papel destacado en el panorama de la sociedad europea finisecular, fenómeno que está relacionado, a su vez, con el fenómeno colonial. Es curioso observar como el propio concepto histórico de modernidad nace de manera simultánea al de colonialidad. La Edad Moderna comienza con la llegada de Colón a América, y con este acontecimiento nace el propio término y concepto: colonización. Aníbal Quijano, en “Colonialidad de Poder, eurocentrismo y América latina” (Quijano, 2000) pretende demostrar que la colonialidad es el lado oscuro, la cara oculta de la modernidad. Obviamente, la ideología que sustenta al colonialismo del siglo XVI ha cambiado notablemente cuando nos aproximamos al siglo XX. No obstante, intentaremos ilustrar aquí como, en este nuevo periodo, colonialidad y modernidad siguen siendo dos caras de un mismo prisma, al que se añadirá más tarde otra cara inseparable: la espiritualidad.

En este contexto de la metrópolis, se crea un espacio donde el hombre occidental es cada vez más consciente de la diversidad del mundo, mediante el contacto con otras razas, culturas y religiones. El final del siglo XIX es además la época de las primeras exposiciones universales y el momento en el que el arte europeo experimenta una tendencia creciente a mirar a modelos y estéticas de “otros mundos”. Ese gusto por lo exótico, ese énfasis en lo diferente que lleva a una construir una idea (idealizada) del “otro”, guarda relación con el fenómeno del orientalismo, que Edward Said describe de la siguiente manera:

Desde mediados del siglo XVIII ha habido dos elementos principales en la relación entre Oriente y Occidente. Uno fue un creciente y sistemático conocimiento en Europa sobre Oriente, conocimiento reforzado por el encuentro colonial, así como por el interés generalizado por lo foráneo e inusual, facilitado por las ciencias emergentes como la etnología, la anatomía comparada, la filología y la historia; en adición, a este conocimiento sistemático se añadió un cuerpo considerable de literatura producido por novelistas, poetas, traductores y viajeros dotados. (Said 2003: 39-40)

Esto da lugar a una alteridad oriental que divide el mundo en dos “mitades”. Sin embargo, esa idea de oriente tiene más que ver con la proyección que hace el Uno, con los miedos y

deseos de occidente, que con la propia realidad del Otro, y está basada en una supuesta supremacía cultural, como veremos más adelante al abordar la relación entre el Reino Unido y la India.

Ese conocimiento e interés por lo oriental se refuerza también gracias a las citadas exposiciones universales, eventos de gran envergadura que se comenzaron a celebrar a finales del siglo XIX. Algunas de ellas despertaron una notable atención en Europa, como la Exposición de Glasgow de 1888 o las de París de 1889 y 1900 (la primera de las parisinas dejaría una honda impresión en Claude Debussy, cuya audición de los grupos de música tradicional indonesia le serviría de inspiración a la hora de crear nuevos lenguajes melódicos). En algunas de estas exposiciones, la cultura de la India disfrutaba de un papel prominente, especialmente en el Reino Unido, como es el caso de la Exposición del Imperio Indio de 1885 y la Exposición Colonial de 1886, ambas celebradas en Londres. En ellas, y otras similares que tuvieron lugar en todo el mundo, el público tuvo acceso a los productos, manufacturas, obras de arte y, en ocasiones, músicas, provenientes de la India, satisfaciendo y promoviendo el interés por dicha cultura.

Este creciente interés de la sociedad occidental finisecular por la India no es un fenómeno completamente nuevo, ya que se venía desarrollando durante todo el siglo XIX. Podemos observarlo, por ejemplo, en la figura de Arthur Schopenhauer (1788-1860), quien tenía un gran interés por las filosofías de la India y el budismo. Para Schopenhauer, las religiones de la India eran superiores al cristianismo, ya que eran las más antiguas y más nobles. Esa idea de una tierra donde se encuentra la filosofía más antigua y que es el origen de toda cultura la encontramos también en el filósofo y orientalista Friedrich Schlegel (1772-1829), cuyo pensamiento había ejercido una notable influencia en Schopenhauer. Fue a través de este último, que Richard Wagner tuvo conocimiento y desarrolló su interés por el budismo, llegando a planear la composición de una ópera sobre la vida de Buda (bajo el patronazgo de Luis II de Baviera, otro conocido indófilo). Esta obra nunca se llegó a componer, probablemente porque su temática era difícil de encajar con la épica wagneriana: la acción de la historia ocurre principalmente en el mundo interior del personaje, no en el exterior (Head 1986: 3).

Como podemos observar en los casos anteriores, el acercamiento cultural a la India fue frecuentemente debido al interés por sus aspectos religiosos y espirituales. De las tendencias

orientalistas que se desarrollan durante el siglo XIX, surge una también creciente atracción hacia las religiones y filosofías de Asia, como el hinduismo y el budismo. Estas encajarán fácilmente en la sociedad finisecular, en una época donde, especialmente en los círculos artísticos e intelectuales, está de moda el estudio de las civilizaciones antiguas y las ciencias ocultas. El esoterismo, el espiritismo, las sociedades secretas, la astrología... forman parte de las tendencias culturales y estéticas del *fin du siècle* en Europa y América. La “exotización” del otro y la atracción hacia él desde la propia supremacía, es la cara más superficial de un complejo proceso de intercambio que va a llevar también al hombre occidental, especialmente a través de cuestiones espirituales, a cuestionarse dicha supremacía. En este fenómeno, la cultura de la India tiene un papel relevante, debido a la estrecha relación que estos momentos existe con el Reino Unido.

### **1.1. Ecos de la India Británica: Colonialismo, multiculturalidad y secularidad**

Llegados a este punto, nuestra intención es dirigir brevemente la mirada a la compleja relación colonial entre Gran Bretaña y la India, enfocándonos en aspectos culturales y religiosos, para entender mejor la sociedad de la Europa y la Inglaterra en la que Gustav Holst vivió, y la influencia que estas cuestiones ejercieron en su música y, más concretamente, en la ópera *Savitri*. Queremos, de esta forma, ilustrar un interesante proceso de ida y vuelta que acabará teniendo importantes repercusiones culturales y políticas, tanto en la colonia, como en el mundo occidental. Estos procesos de ida y vuelta se manifestarán en tres tiempos y direcciones:

A) Por un lado, la influencia de la educación europea y el cristianismo en la India colonial da lugar a personajes que se replantean sus propias tradiciones y creencias, y acaban convirtiéndose en líderes y reformadores de la sociedad y la religión.

B) Estos personajes, a su vez difunden su mensaje en Europa y América, llevando al hombre occidental, del mismo modo, a replantearse sus propias creencias y tradiciones.

C) Finalmente, tanto a un lado como al otro, surge una mentalidad que busca trascender la otredad, a través la que cual se difuminan las diferencias culturales y religiosas, en favor de

una espiritualidad cosmopolita que mira hacia aquello que es común e inmutable (siendo Holst un representante de este paradigma histórico).

Para ello centraremos nuestra atención en la tradición hinduista, que será aquella en la que se inspirará Holst en su proceso creativo y uno de los protagonistas principales de las influencias espirituales en la sociedad occidental que serán objeto de discusión en el presente estudio.

Realizando un breve apunte sobre la cuestión, podríamos decir que el hinduismo nace a partir de la cultura védica, una de las tradiciones religiosas más antiguas. A ella tenemos acceso a través de los textos del *Rig Veda*, cuya datación se aproxima (con poca exactitud) al siglo XV a. de C.. Se considera que la religión hinduista se conforma sobre el siglo III a. de C., combinando la tradición védica con doctrinas budistas, creencias brahmánicas (de castas) y dravídicas. La religión hindú acaba derivando en una gran diversidad de creencias y tradiciones, a veces dispares, que llegan hasta nuestros días, que incluyen credos politeístas, monoteístas, panteístas e incluso ateístas. Como creencias básicas y comunes, podríamos decir que los hinduistas creen que detrás del universo sensible (*maya*), al que atribuyen ciclos sucesivos de creación y destrucción, está el principio que sostiene el universo: Brahman, la unidad absoluta que, considerado a través del velo de la ilusión del mundo material, representa la divinidad. Abandonar el ciclo de reencarnaciones (*samsara*) y retornar al principio divino, constituye el mayor de los logros para un hinduista.

Las diferentes tradiciones hinduistas fueron constituyendo, a lo largo de los siglos, una serie de cultos, rituales, sistemas y jerarquías -a veces controvertidos-, que durante los años de la dominación británica estaban fuertemente ligados a muchos aspectos de la sociedad. Hasta el siglo XIX el conocimiento de esta religión en occidente se producía, en gran parte, a través del relato de los misioneros y la propaganda de los administradores coloniales, quienes enfatizaban el lado idólatra, clasista y misógino del hinduismo. Al margen de la mayor o menor cercanía de estos relatos con la realidad, lo cierto es que para que el hinduismo se convirtiera en catalizador del “despertar espiritual” de occidente, primero fue necesario despertar la espiritualidad de la propia sociedad de la India, adormecida por sus propias tradiciones y aprisionada por férreos sistemas sociales, jerárquicos y seculares. Este proceso, que tuvo lugar durante el siglo XIX, se llevó a cabo a través del conocido como Renacimiento Bengalí.

El Renacimiento Bengalí es el nombre con el que se conoce a un movimiento que surge en un contexto de reforma, y que se manifiesta tanto en el ámbito creativo como en la producción intelectual. El siglo XIX en Bengala estuvo marcado por una mezcla única de reformistas religiosos y sociales, estudiosos, genios literarios, periodistas, oradores y científicos, todos ellos contribuyendo a construir una imagen de renacimiento y marcando la transición hacia a una sociedad “moderna” (Sumit, 1990: 95). Para entender la figura de alguno de estos pensadores y reformistas, no obstante, tenemos que entender ciertos aspectos del contexto cultural de la colonia.

Si volvemos a Quijano y a su idea de que la colonialidad es el lado oscuro de la modernidad, podríamos entender que el carácter cosmopolita y la multiculturalidad de la metrópolis occidental es una proyección de la realidad de las colonias, que representarían su “reverso oscuro”. La sociedad de la India en el siglo XIX es un interesante exponente de esta “metrópolis alterna”. El colonizador, en este caso Inglaterra, se otorga a sí mismo una misión civilizadora y acaba dando lugar a una sociedad multicultural en la que se puede observar una aparente armonía y progreso. Sin embargo, la convivencia multicultural se basa en relaciones de poder, en las que dicha armonía y progreso se apoyan en la superioridad y el control por parte del colonizador, lo que acaba dando lugar al choque cultural y al conflicto. En este aspecto, queremos distinguir dos caras del conflicto colonial: por un lado, el contacto y el choque entre culturas puede dar lugar a una auto-objetualización tanto del colono como del colonizado, que incide en las diferencias de cada uno y acaba dando lugar a nacionalismos y fundamentalismos; por otro, el encuentro e intercambio cultural puede poner de manifiesto lo que ambas partes tienen en común, poniendo en cuestión la propia cultura y buscando la trascendencia o el reformismo. Queremos centrarnos aquí en el segundo caso, haciendo un repaso a figuras que fueron importantes a la hora de cambiar los paradigmas religiosos de la sociedad hindú y que, así mismo, lograron que sus ideas tuvieran una difusión en occidente. A través de estos personajes y la difusión de sus ideas, a su vez, se establece un diálogo cultural bidireccional que será clave para entender algunos aspectos de la modernidad del *novecento*.

A comienzos del XIX, Inglaterra ejercía desde hacía más de un siglo un importante control comercial, político y militar de gran parte de la India, a través de la Compañía Británica de las Indias Orientales. En este contexto y en un clima imbuido del espíritu ilustrado, la educación

empezó a tomar relevancia en el papel civilizador del colonizador. Figuras como el historiador Thomas Macaulay pretendían transformar el sistema educativo de la India, abogando por la marginación de las lenguas locales en favor de la enseñanza en inglés y dando lugar a una escuela “occidentalizada” u “occidentalizadora”. Gobernadores afines a estas ideas, como William Bentinck, pusieron en práctica dichas reformas, dando al Imperio Británico una profunda misión moral para civilizar a los nativos. "Somos libres, somos civilizados, lo que vale de poco, si impedimos a cualquier fragmento de la raza humana de participar en igual medida de la libertad y la civilización", promulgaba Macaulay (1833). Este proceso de civilización se llevaba a cabo, sin embargo, desde una óptica de supremacía cultural y una visión eurocéntrica de la historia.

Estoy preparado para asumir el conocimiento oriental en la valoración que de él hacen los propios orientalistas. Nunca encontré uno entre ellos que pudiera negar que un solo estante de una buena biblioteca europea era superior a toda la literatura nativa de India y Arabia. La superioridad intrínseca de la literatura occidental es admitida completamente por aquellos miembros del Comité que apoyan un plan de educación oriental.

[...] Y ciertamente, yo no me encontré nunca con ningún orientalista que se aventurara a sostener que la poesía árabe y sánscrita pueda ser comparada a aquella de las grandes naciones europeas. Pero cuando pasamos de los trabajos de la imaginación a aquellos en que son registrados los hechos, e investigados los principios generales, la superioridad de los europeos se vuelve absolutamente inconmensurable. Creo que no es exageración decir que toda la información histórica que ha sido recogida de todos los libros escritos en sánscrito es menos valiosa que aquella que puede encontrarse en los manuales más breves utilizados en las escuelas preparatorias de Inglaterra. (Macaulay, 1957: 721-24)

Por otro lado, el proceso de civilización y occidentalización de la sociedad nativa se produce sólo a medias: únicamente unos privilegiados, miembros de las familias de las capas pudientes, tenían acceso a los nuevos centros de enseñanza superior. Se cumplía así con la idea de Macaulay de preparar a una élite intelectual que fuera “india por fuera, pero blanca por dentro” y que actuara de intermediaria entre las autoridades de la metrópolis y el pueblo colonizado.

Otro hecho importante que surge en el siglo XIX es la llegada a la India de las misiones cristianas. Hasta entonces la Compañía de las Indias vetaba la presencia de misioneros en sus dominios, evitando causar posibles fricciones con las élites locales que pudieran perjudicar sus intereses comerciales. Por otra parte, en un momento en que el movimiento para la abolición de la esclavitud estaba tomando un impulso extraordinario hasta la derogación final en 1808, la presencia de misioneros podía ser contraproducente, dados los abusos generalizados a los que estaba siendo sometida la población, especialmente el campesinado. Sin embargo, a principios del siglo XIX, el cristianismo aparece en el mapa cultural de la India e incluso se integra en ocasiones con el colonizador en su misión civilizadora, jugando un papel importante, también, en las instituciones educativas.

Esta nueva atmósfera occidentalizante y el contacto directo con el cristianismo va a dar lugar a la aparición de ciertos personajes de las élites indias que pondrán en entredicho las anquilosadas tradiciones de su sociedad, iniciando una creciente ola de reformismo. Uno de los primeros casos lo encontramos en el Rajá Ram Mohan Roy (1772 – 1833), uno de los primeros reformadores de la religión y sociedad hinduistas, con quien se considera que da comienzo el Renacimiento de Bengala. Si bien la formación inicial de Mohan Roy fue más bien convencional, estudió inglés en su juventud, así como los clásicos griegos y latinos y el islam de orientación sufí. Pero, sobre todo, tuvo un importante contacto con el cristianismo que acabó desembocando en una fuerte visión monoteísta de la religión. Desafió las tradiciones hindúes, criticando el sistema de castas y reivindicando los derechos de las mujeres en una sociedad fuertemente patriarcal, llegando a influenciar al gobernador William Bentick para que prohibiera la práctica del *sati*: tradición por la cual las mujeres que enviudaban se incineraban vivas junto con sus difuntos esposos. Denunció el atraso, la superstición y la pérdida de los valores originales, tanto de la religión hinduista como del cristianismo, fue crítico con la autoridad religiosa hindú y también con los misioneros. Fue una figura, por tanto, conflictiva y controvertida, considerado hereje tanto por hinduistas como por cristianos.

Mohan Roy representa a uno de esos colonizados, “indios por fuera, blancos por dentro”, cuyo carácter liminal le hace visionario de lo que ambas culturas tienen en común, tanto en los aspectos positivos como negativos. Esta mentalidad lo convierte en una figura con un fuerte impacto en el paradigma espiritual de la colonia, que se manifestó con la fundación del

movimiento Brahma Samaj. A través de esta sociedad, se abogó por las reformas sociales anteriormente citadas, y se introdujeron “novedosas” ideas sobre la religión, desde una óptica monoteísta, influenciada por el cristianismo y el islam. Algunas de las ideas más destacables de este movimiento son:

A) El alma humana es inmortal, capaz de progreso eterno.

B) Dios se manifiesta directamente al alma humana, y no hay profetas o mediadores entre dios y el alma.

C) Todos los profesores y libros religiosos deben ser honrados siempre que estén en armonía con la revelación divina al alma.

Surge un paradigma espiritual en el cual el progreso del mundo surge del alma del individuo y de su espiritualidad individual, siendo cuestionada la autoridad de los líderes y quedando los diferentes credos religiosos en un segundo plano, ante el mensaje subyacente y común en ellos. Estas ideas, que abogan claramente por una espiritualidad secularizante, serán clave para entender a los reformadores que le sucedieron y estudiaremos aquí, y acabarán teniendo un notable impacto en la sociedad occidental, que alcanzará su punto culminante con el auge de la Teosofía y con la filosofía de Jiddu Krishnamurti. Hay que tener en cuenta que Mohan Roy fue el primer pensador hindú en visitar Europa en el siglo XIX, donde falleció inesperadamente en 1833, en la ciudad de Londres.

Si bien la visita de Mohan Roy a Inglaterra se queda en un apunte más o menos anecdótico, en Swami Vivekananda (1863 – 1902) encontramos a otro importante maestro espiritual y reformador del hinduismo, cuyos viajes a Europa y Estados Unidos si fueron de vital importancia a la hora de difundir su pensamiento en occidente. Vivekananda se integra en la nueva educación anglófila y occidentalizadora, estudiando en el Presidency College y el Scottish Church College de Calcuta, ambos de orientación secular y cristiana, respectivamente. En ellos se formó en lógica, filosofía occidental e historia europea y universal. Este enriquecimiento multicultural le lleva, sin embargo, a mirar hacia su propia religión, ahondando en su significado original y criticando las tradiciones de la sociedad hindú y el sistema de castas, y abogando por la separación total entre la religión y el estado. Estas inquietudes le llevan a unirse al movimiento Brahma Samaj de Mohan Roy, cuyo líder en aquel momento era su propio padre. Vivekananda viaja a Inglaterra y a los Estados Unidos, llegando

a representar al hinduismo en el Parlamento Mundial de las Religiones de Chicago en 1893. En estos viajes introduce el yoga al público occidental y, sobre todo, se convierte en un importante difusor de la doctrina *vedanta*.

La *adwaita vedanta* es la filosofía del no dualismo, aquella que afirma que “*Yivá es Sihvá*”: cada individuo es la divinidad en sí mismo. Sin embargo, la ilusión del mundo sensible, *maya*, hace que nos olvidemos de la unidad a la que pertenecemos. En uno de sus primeros discursos en California, Vivekananda describe su experiencia como monje errante de la siguiente manera:

Muchas veces he estado a punto de morir de hambre con los pies doloridos y fatigado; durante días y días no tenía que comer, y a menudo no podía caminar más; me hundía bajo un árbol, y la vida parecería irse poco a poco. No podía hablar, apenas podía pensar, pero por fin la mente volvía a la idea: «No temo a la muerte; nunca nací, nunca moriré; nunca tengo hambre ni sed: ¡soy él! ¡soy él! La naturaleza entera no me puede aplastar; es mi sirviente. ¡Afirma mi fuerza, señor de señores, dios de dioses! ¡Recupera tu imperio perdido! ¡Levántate y no pares!». Y me levantaba con fuerza nueva; y aquí estoy ahora, ¡vivo! Así, siempre que venga la oscuridad, afirma la realidad y toda adversidad desaparecerá. Porque al fin y al cabo es solo un sueño. Aunque las dificultades parezcan tan grandes como las montañas, y aunque las cosas parezcan terribles y oscuras son solamente *maya*. No tengas miedo y desaparecerán. Aplástalas y se evaporarán. Pisotéalas y morirán. (Vivekananda, 2015)

Por lo tanto, ni la religión ni ninguna otra fuerza se debe imponer para crear una sociedad ideal, pues éstas forman parte también de la ilusión de *maya*. Esa sociedad ideal, en cambio, es algo que llega de forma natural con el cambio individual en condiciones correctas. De esta manera, Vivekananda, promueve y difunde también esa espiritualidad secularizante que vimos en la filosofía de Mohan Roy.

Los viajes de Vivekananda han sido considerado por muchos como el principio del interés occidental por el hinduismo, no como singularidad oriental exótica, sino como tradición religiosa y filosófica vital que puede realmente tener algo importante que aportar al mundo. El contacto oriente-occidente comienza a trascender la observación orientalista

supremacista, poniendo en relieve aquello que une a las diferentes culturas y contribuyendo al clima de espiritualidad post-secular que empieza a surgir en el mundo occidental. Su presentación de las enseñanzas tradicionales de la India en su forma más pura sirve, además, de contrapropaganda al discurso de los administradores coloniales británicos y los misioneros cristianos, del que hablábamos anteriormente. También hay que tener en cuenta que pocos años antes de su viaje a Estados Unidos se había ya fundado el Congreso Nacional de la India, que fue el organismo que lideraría el movimiento independentista y que lograría finalmente su objetivo en 1947. Vivekananda llega a tener una importante relación con algunos miembros y líderes del Congreso, que en su origen estaba formado por indios que, al igual que él mismo, se habían educado como parte de las élites occidentalizadas. Sin embargo, Vivekananda no formó parte de la lucha política ni se identifica como una voz explícitamente anti-colonial, iniciando una tendencia que tiene más que ver con el cosmopolitismo.

Si hay un personaje, sin embargo, que representa ese paradigma cosmopolita, ese es el escritor Rabindranath Tagore (1861 – 1941), en cuyo pensamiento, la corriente espiritual que surge con el Renacimiento de Bengala y que se manifiestan a través de Vivekananda, acaba materializándose en aspectos concretos del arte, la cultura y la política. Se considera a Tagore como el último y uno de los más relevantes exponentes del movimiento bengalí, sin ser un personaje de índole directamente religiosa, sino un intelectual que difunde su pensamiento, tanto en la India Británica como fuera de ella, más allá de lo acontecido hasta entonces. Al igual que Swami Vivekananda, Tagore había nacido en Calcuta y era hijo de uno de los líderes del movimiento Brama Samaj. No sólo recibió una educación de corte occidental, sino que directamente fue enviado a Inglaterra a la edad de 17 años, para estudiar primero en la escuela pública y posteriormente en el University College de Londres. De nuevo nos encontramos con un personaje con un cierto carácter liminal, que nunca abrazó por completo las rígidas normas inglesas ni tampoco la estricta interpretación de la tradición hindú que encontraba en su familia, ni en su vida ni en su arte, eligiendo en su lugar lo mejor de ambas esferas de experiencia (Sen, 2020).

La difusión del pensamiento de Tagore en el extranjero, sin embargo, va mucho más allá de la que encontramos en Vivekananda. Viajó por el mundo ofreciendo conferencias, en Norteamérica y en Sudamérica, pero también en Asia, visitando Japón, China o Indonesia. Incluso llegó a planear un viaje a España, de la mano de Juan Ramón Jiménez, que nunca se

llegó a producir. Fue, por tanto, una figura cosmopolita, cuya repercusión en el mundo occidental le llevó a ser el primer escritor no europeo en recibir el Premio Nobel de Literatura. Fue, posiblemente, por esta característica de su personalidad, que uno de los puntos centrales de su pensamiento fuera la crítica a los nacionalismos. El discurso de Tagore representa ese cosmopolitismo crítico, que se convierte en una herramienta para cuestionar las filiaciones nacionalistas y las identificaciones étnicas, las cuales nos llevan inevitablemente al conflicto y hacen que se pierda la visión de lo compartido por la sociedad. Tagore representa ese paradigma cosmopolita que surge a través del diálogo intercultural. Para él, la verdadera unidad solo era posible si se celebraba la diversidad mediante el diálogo entre diferentes culturas. Su ideal era la búsqueda de la armonía por encima de los imperativos de la modernidad, como forma de relacionar distintas culturas y lograr esa unidad en la diversidad. Para Tagore, el progreso era la libre expresión de la personalidad humana en armonía con la vida, por consiguiente, la verdadera crisis de la civilización moderna se debía al conflicto y el choque, no sólo entre culturas, sino entre el ser humano y la idea de la vida como algo integral (Jahanbegloo, 2020).

## **1.2. La Doctrina Secreta**

En el marco de este diálogo intercultural, en el que cuestiones políticas, sociales y religiosas están estrechamente ligadas, en la sociedad de Europa y América comienza a aflorar una nueva manera de afrontar los aspectos religiosos, como parte de ese espíritu de la modernidad que nos lleva a replantearnos ciertos sistemas y creencias. En una época donde existe una tendencia cultural a lo oriental y a lo oculto, comienzan a aflorar ciertas sociedades “secretas” como la Sociedad Teosófica, fundada en Estados Unidos en 1875. Ese mismo año, su principal ideóloga, Elena Blavatsky (1831-91), comenzaría a escribir el primero de los libros a través de los cuales se difundirá la filosofía del movimiento: *Isis sin velo* (1877). El objetivo inicial de la teosofía era el de investigar los fenómenos relacionados con los médiums y el espiritismo, junto con el estudio comparado de las religiones y del ocultismo oriental. Sin embargo, el pensamiento de Blavatsky y la actividad de la sociedad acabará tomando una notable dimensión e influencia en su tiempo, extendiéndose casi como una nueva religión por Europa y América.

Básicamente, la teosofía propone que todas las religiones surgieron a partir de una enseñanza o tronco común, que ha quedado oculta bajo el velo de las doctrinas que se fueron elaborando con el correr de los siglos siguientes, llevando muchas veces a contradecir la enseñanza original. El estudio comparativo de las éstas -en un intento de crear un conocimiento que funda en un todo armonioso religión, ciencia y filosofía- es la manera de acercarse a esta enseñanza original, que no es otra cosa que la realidad permanente que subyace detrás del mundo sensible, sujeto al constante devenir (de nuevo, *maya*). El universo entero constituye una unidad, por lo que la separación que existe entre los seres que lo integran es una mera apariencia, una construcción de nuestra mente, una ilusión. Por tanto, formando todos parte de esta unidad, no tienen objetos las luchas y conflictos entre los seres humanos, y entre estos y la naturaleza.

No sería necesario aquí volver a repetir los hechos que expusimos en el capítulo anterior, para darnos cuenta de hasta qué punto esta filosofía está en consonancia con la espiritualidad del Renacimiento Bengalí y las ideas religiosas, idealistas y cosmopolitas, de Mohan Roy, Vivekananda y Tagore. Este punto de encuentro no es meramente casual, no sólo la mirada hacia religiones orientales como el hinduismo o el budismo es uno de los aspectos más representativos de la Sociedad Teosófica, sino que existen en la práctica diferentes conexiones directas con la India y la espiritualidad hindú. La propia Blavatsky, en sus escritos, señala como uno de sus principales maestros al *mahatma* Koot Hoomi, a quien describe como un brahmán (sacerdote hinduista) que había visitado Europa y estudiado en algunas de sus universidades. Existe bastante escepticismo sobre la verdadera existencia de dicho personaje, pero en el caso de no haber sido real, podría haber sido perfectamente inspirado por alguna de las figuras que hemos tratado en este estudio. Los viajes de los miembros de la sociedad a la India y su contacto con líderes espirituales hindúes fueron habituales desde sus comienzos, llegando algunos de estos líderes a convertirse en miembros de la sociedad y estableciéndose, en 1978, una asociación entre los teósofos y Arya Samaj, movimiento religioso reformista similar al Brahma Samaj de Mohan Roy. Ambas sociedades llegaron a ser fusionadas en una única durante un breve periodo de tiempo, argumentando perseguir objetivos similares, y la sede de la Sociedad Teosófica se trasladó a la India ese mismo año. En lo referente a este aspecto, podemos señalar como el proceso multicultural de ida y vuelta se vuelve a revertir: al igual que los conceptos del hinduismo y, más concretamente, la difusión la espiritualidad

reformista bengalí fue una influencia clave en la constitución del pensamiento teosófico; la difusión de las ideas de la sociedad en la India acabó influyendo y potenciando el espíritu de reforma religiosa y social.

Como muestra podemos citar el artículo de un joven brahmán aparecido en la publicación *The Theosophist* (Mavalankar, 1880), en el que explica como a través de la teosofía ha llegado a renegar sistema de castas en su país:

Al hacer esta declaración, entiéndase que he dado este paso, no porque sea teosofista, sino porque al estudiar Teosofía he aprendido y oído hablar de antiguo esplendor y gloria de mi país, la muy estimada tierra de Aryavarta. La adhesión a la Sociedad Teosófica no interfiere con las relaciones sociales, políticas o religiosas de ninguna persona. Toda tienen el mismo derecho en la sociedad a mantener sus opiniones... El estudio de la Teosofía me ha arrojado luz con respecto a mi país, mi religión, mi deber. Me he convertido en mejor ario de lo que nunca había sido. También he oído a mis hermanos parsi decir que han sido mejores zoroastriatas desde que se unieron a la Sociedad teosófica. También he visto budistas escribir a menudo a la sociedad que el estudio de la teosofía les ha permitido apreciar más su religión. Y es que este estudio hace que cada hombre respete más su religión. Le proporciona una visión que puede atravesar la letra inerte y ver claramente el espíritu. Que puede leer entre las líneas de todos sus libros religiosos. Si vemos todas las religiones en su sentido popular, parecen fuertemente antagónicas entre sí en varios detalles. Ninguna está de acuerdo con la otra. Y, sin embargo, los representantes de esas religiones dicen que la Teosofía les explica todo lo que se ha dicho en su religión y les hace sentir un mayor sentido de respeto por ella. Por lo tanto, debe haber un terreno común sobre el que se construyan todos los sistemas religiosos. Y este terreno que se encuentra en el fondo de todas las religiones, es la verdad. Sólo puede haber una verdad absoluta, pero diferentes personas tienen diferentes percepciones de esa verdad.

Hasta tal punto acaba llegando la influencia de los teosofistas en la sociedad de la India, que uno de sus miembros más importantes, Anni Besant (1847-1933), acabaría presidiendo el Consejo Nacional India, liderando el movimiento por la independencia. Besant, nacida en Londres, había sido nombrada presidenta de la Sociedad Teosófica en 1903, labor que llevaría

a cabo desde Adyar, en India, donde llegó a ser un personaje influyente en la esfera política y social. Besant fue, también, la principal descubridora e impulsora de Jiddu Krishnamurti (1895-1986), uno de los principales filósofos hindúes del siglo XX, cuyo pensamiento espiritual tuvo también una gran difusión e influencia en occidente. Krishnamurti, considerado por Besant como un futuro mesías, llevaría hasta sus últimas consecuencias las ideas de la teosofía y el Renacimiento Bengalí, llegando a firmar que ningún tipo de credo, sociedad, líder o sistema de pensamiento puede ayudar al hombre en su búsqueda de la verdad. El pensador puso en práctica sus ideas disolviendo el movimiento espiritual que Besant había creado para que fuera liderado por él mismo (la Orden de la Estrella).

Sin embargo, la razón principal por la cual la Sociedad Teosófica va a ser protagonista de nuestro estudio, es que ésta va a servir de conexión entre la tendencia espiritual finisecular, de influencia hinduista, y las corrientes de la modernidad artística. Su visión espiritual del mundo tuvo un gran impacto en la concepción estética de importantes artistas como Kandinsky o Scriabin. Por otro lado, también fue criticada y ridiculizada por otros intelectuales de la época, como Maeterlinck o Valle-Inclán, especialmente por sus ínfulas pseudo-científicas. Sea como fuere, ha sido frecuentemente señalada la importancia de la difusión de la teosofía en el mundo para el desarrollo de la modernidad artística, siendo un importante cauce a través del cual muchos artistas desarrollaron su visión espiritual y se aproximaron a cuestiones esotéricas, como la filosofía tradicional hindú o la astrología (Head 1993; 15). En este aspecto, el protagonista de nuestro estudio, Gustav Holst, representa uno de esos casos, de modo que volveremos repetidamente a la Teosofía y a los teósofos a lo largo de nuestro análisis de la personalidad y la obra del compositor. A continuación, además, tendremos la oportunidad de explorar esta relación de la que hablamos, entre las ideas teosóficas y el surgimiento de la modernidad artística del *fin du siècle*.

### **1.3. De lo Espiritual en el Arte**

Al igual que ocurre en lo referente a los aspectos que afectan a la sociedad y a la religión, también en las corrientes artísticas de la época, orientalismo y espiritualidad van tomados de la mano: sería difícil entender uno sin el otro observando el panorama desde un punto de

vista global. Ya desde el siglo XIX, a partir del romanticismo se derivarán diferentes corrientes en la literatura, las artes plásticas y la música, que buscarán tanto lo que está “afuera”, lo exótico, la “otredad”, como aquello que está en el interior, en el mundo espiritual del individuo. Estas dos actitudes se van a manifestar en mayor o menor medida en diferentes corrientes concretas, aunque en muchos casos, como ya hemos dicho, una depende de la otra. La espiritualidad es algo que va a caracterizar a diversos movimientos artísticos y filosóficos que surgen a lo largo del siglo XIX, más concretamente, durante su segunda mitad y los comienzos del siglo XX, lo que definíamos como el *fin du siècle*. Como comentábamos al inicio, la modernidad artística de este periodo va a estar en relación con la conciencia espiritual y, a su vez, ésta lo está con el orientalismo y la multiculturalidad, jugando la cultura hindú un papel relevante en este sentido. Nuestra intención aquí es hacer un repaso por algunos movimientos y artistas concretos que ilustran este fenómeno, alguno de los cuales ejercieron una influencia directa sobre Gustav Holst.

Por un lado, a medida que avanza el siglo XIX, vamos a encontrar en la literatura europea algunas corrientes que pretenden alejarse del realismo y el naturalismo, para acercarse más al mundo interior del ser humano. En lo referente a la narrativa, surge en Rusia a finales de siglo el conocido como Espiritualismo literario -también llamado Nuevo idealismo-, que comienza a dar protagonismo a cuestiones religiosas, éticas y metafísicas, considerando agotado el Naturalismo francés y el Realismo tradicional. Esta nueva postura se contagió en otros países de Europa, llegando a crearse una corriente incluso en Francia, referencia del Naturalismo. Joan Oleza describe este movimiento de la siguiente manera:

Discutía la primacía de la ciencia, rechazaba el positivismo, revalorizaba la metafísica, proclamaba la conciencia como primer mecanismo del conocimiento por encima de la razón y de la experiencia y con ella arrastraba a un primer plano epistemológico la intuición, la voluntad o el impulso vital bergsoniano, trasladaba al mundo interior o espiritual la verdadera esencia de lo real, abandonando la larga hegemonía de la materia, exaltaba frente a las leyes universales y los determinismos científicos la libertad y la espontaneidad creativas de la naturaleza, o declaraba finalmente como principales intereses humanos los imperativos morales, religiosos y estéticos. No es extraño, pues, que en esta atmósfera ideológica y ante

los síntomas de un malestar cultural que Freud diagnosticara, se desarrollara en los círculos dirigentes de la cultura literaria francesa, una fuerte reacción religiosa. (Oleza, 1990: 83)

Esta actitud religiosa la podemos ver claramente en la obra de León Tolstoi (1828-1910), especialmente en *Resurrección* (1899), paradigma del movimiento espiritualista. En ella Tolstoi trata el tema de la regeneración espiritual del ser humano y critica la hipocresía de la iglesia institucionalizada. Religioso o cristiano no es, en este caso, sinónimo de eclesiástico. En ensayos como *El reino de Dios está en vosotros* (1894), Tolstoi pretende ahondar en el mensaje original de Jesús, el cual considera que ha sido corrompido por la Iglesia para justificar la violencia y sus intereses políticos. Esta actitud, muy en consonancia con la filosofía de los teósofos y que ha sido descrita en ocasiones como “anarquismo cristiano”, le llevó a promulgar una filosofía de la “no violencia” que acabaría teniendo una cierta influencia en la India colonial, a través del impacto que su obra tuvo en Gandhi y la relación personal entre ambos.

Este nuevo concepto de novela en Rusia influyó también en autores españoles como Pardo Bazán, Galdós o Clarín. Emilia Pardo Bazán (1851-1921), en sus conferencias en el Ateneo de Madrid sobre su ensayo *La Revolución y la Novela en Rusia*, afirmaba que “El elemento espiritualista de la novela rusa para mí es uno de sus méritos más singulares” y que “los realistas franceses ignoran la mejor parte de la humanidad que es el espíritu” (Oleza, 1998: 78). Benito Pérez Galdós (1843-1920), por su parte, en su novela *Nazarín* pone en boca del protagonista: "En la humanidad se notan la fatiga y el desengaño de las especulaciones científicas, y una feliz reversión hacia lo espiritual".

Otro movimiento literario que reacciona igualmente contra el Realismo y el Naturalismo, en este caso más relacionado con la poesía, es el conocido como Simbolismo. Este se desarrolló en Francia bajo la influencia de Charles Baudelaire (1821-67) y tiene como algunos de sus máximos exponentes a Paul Verlaine (1844-96), Stéphane Mallarmé (1842-98) o Arthur Rimbaud (1854-91). Frente a la exaltación de la realidad cotidiana de la literatura realista, estos autores buscaban reivindicar el mundo interior del ser humano, adentrándose en el mundo de lo simbólico, la imaginación y los sueños (Balakian, 1977). Los poetas de esta corriente cultivan un arte impregnado de misterio y misticismo, donde la forma sensible no

tiene sino la función de vestir ideas universales y metafísicas, utilizando un lenguaje altamente metafórico y ambiguo (incluso sinestésico). En el *Manifiesto Simbolista* del poeta Jean Moréas (1886), se describe el propósito de la poesía de la siguiente manera:

En este arte, las escenas de la naturaleza, las acciones de los seres humanos y todo el resto de fenómenos existentes no serán nombrados para expresarse a sí mismos; serán más bien plataformas sensibles destinadas a mostrar sus afinidades esotéricas con los Ideales primordiales.

El simbolismo literario francés ejerció una fuerte influencia en los compositores denominados impresionistas, denominación realizada de manera bastante aleatoria, teniendo en cuenta la vaga relación de estos músicos con el movimiento pictórico, que igualmente podrían haber sido llamados compositores simbolistas. De hecho, gran parte de los textos que sirvieron de inspiración a compositores como Fauré, Debussy o Ravel, provienen de los poetas simbolistas franceses. De todas maneras, las características de esta corriente literaria y su relación con la música serán abordadas más adelante, cuando analicemos el texto de *Savitri* y su concepción dramática.

En cuanto al arte pictórico, en la misma época en la que surgen estos movimientos literarios, surge en Francia la revolución impresionista. Este movimiento está, sin embargo, mucho más cercano al Naturalismo que a cualquier tipo de pretensión espiritual, en un principio. A partir de él, sin embargo, comienza a nacer una cierta inquietud espiritual y orientalista, especialmente en algunos de los pintores denominados post-impresionistas, como Gauguin o Van Gogh. En el caso de Paul Gauguin (1848-1903) encontramos un interesante ejemplo de la relación entre el cosmopolitismo y el orientalismo, y la espiritualidad. Tras sus viajes y estancias en Panamá, Martinica y la Polinesia, su arte fue tomando un nuevo rumbo que se alejaba cada vez más del Impresionismo, en favor de una estética más primitivista y espiritual. En una carta dirigida al pintor Émile Schuffenecker en 1888, Gauguin afirma que la intención de su arte es ahora la de “capturar el alma de la naturaleza” y “las verdades antiguas”. En ella escribe: “No copies la naturaleza literalmente. El arte es una abstracción. Deriva el arte a partir de la naturaleza mientras que tu sueñas en presencia de la naturaleza, y piensa más

acerca del acto de creación que del resultado.” (Cachin, 1992: 38). Gauguin fue el precursor de la llamada Escuela de Pont-Aven, a través de la cual ejerció una notable influencia varios artistas contemporáneos, entre los que se encontraban Paul Sérusier (1864-1927). Sérusier, a su vez, fue precursor del grupo conocido con los Nabis, en el cual surgió una fuerte corriente espiritual. Los pintores pertenecientes a esta corriente mostraban un gran interés por la teosofía, el esoterismo y las religiones orientales, cultivando en su arte un carácter místico, que materializaban mediante la representación de escenas religiosas utilizando un simbolismo arcaico. Estas escuelas de artistas fueron claves para el establecimiento de un Simbolismo pictórico, equivalente al de los poetas franceses, cuya influencia se extendería por toda Europa.

Como estamos pudiendo observar, la Teosofía fue también un importante cauce a través del cual los artistas de este tiempo se aproximaron a ideas espirituales y filosofías orientales. Importantes figuras de la modernidad artística fueron miembros de la Sociedad Teosófica o fueron notablemente influenciados por los teósofos y sus ideas. Como principales nombres encontramos a Kandinsky, Klee o Mondrian, en lo que respecta a la pintura; Scriabin, Alban Berg o Zemlinsky, en la creación musical; o W.B. Yeats, en el campo de la literatura. En cuanto a las artes plásticas, las figuras de Vladimir Kandinsky (1866-1944) y Piet Mondrian (1872-1944) ilustran hasta qué punto fueron decisivas las ideas teosóficas en la constitución del arte moderno, en concreto, de la abstracción pictórica. La concepción teosófica de una verdad fundamental que subyace detrás de doctrinas y rituales del mundo, de una realidad esencial oculta tras las apariencias, encajaba en una visión del arte en la que la búsqueda de la verdad se volvió más importante que la búsqueda del objeto.

Influido por Helena Blavatsky, Kandinsky escribe en 1911 el que será uno de los textos claves en la exégesis del arte de vanguardia en el siglo XX: *Über das Geistige der Kunst* (traducido comúnmente como *De lo Espiritual en el Arte*). En él, Kandinsky habla de un cambio de rumbo en la concepción de la espiritualidad: ésta no reside ya en lo exterior, sino que emana de lo interior. No se encuentra por tanto en las religiones, sus sistemas y sus ritos, sino en la conciencia, el alma, el interior del ser humano. El arte es el lenguaje a través del cual el ser humano se comunica con ese mundo interior y a través de ese mundo interior, idea que sería decisiva también para las corrientes expresionistas del arte que surgirían en aquella misma época:

La pintura es un arte, y el arte en conjunto no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma humana que apoya el movimiento del mencionado triángulo espiritual. El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener en esta forma.

Si el arte se sustrajera a esta obligación dejaría un espacio vacío, ya que no existe ningún poder que pueda sustituirlo. En el momento en que el alma humana viva una vida más intensa, el arte revivirá, ya que el alma y el arte están en una relación recíproca de efecto y perfección. En las épocas en que las ideas materialistas, el ateísmo y los afanes puramente prácticos consecuencia de ellos, adormecen a un alma abandonada, surge la opinión de que el arte puro no ha sido dado al hombre para ningún fin especial, sino que es gratuito; que el arte existe sólo por el arte (*L'art pour l'art*). El lazo que une el arte y el alma permanece como anestesiado. Sin embargo, esta situación no tarda en ser vengada: el artista y el espectador (que dialogan con el lenguaje del espíritu) ya no se comprenden, y éste último vuelve la espalda al primero o le considera como un ilusionista cuya habilidad y capacidad de invención admira.

En primer lugar, el artista debe intentar transformar la situación reconociendo su deber frente al arte y frente a sí mismo, dejar de considerarse como señor de la situación, y hacerlo como servidor de designios más altos con unos deberes precisos, grandes y sagrados. El artista tiene que educarse y ahondar en su propia alma, cuidándola y desarrollándola para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea, como el guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía.

El artista ha de tener algo que decir, pues su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido. (Kandinsky, 2016: 63-64)

Kandinsky augura en su libro, por tanto, la llegada de una época de una gran espiritualidad, en la cual la contribución de la pintura y las artes será decisiva, ideas estas que ya habían sido enunciadas en los escritos de Blavatsky, para quien la música, la literatura y el arte representaban una de las bases sobre las que se asienta la evolución espiritual de la humanidad.

También la espiritualidad que lleva consigo la mirada hacia oriente y, especialmente, hacia la India, de la que hemos hablado en los capítulos precedentes, vierte su influencia en las artes y la literatura durante el siglo XIX. Un ejemplo de ello lo vemos en la que indudablemente es una de las principales influencias literarias de Gustav Holst, especialmente en sus primeros años, el poeta estadounidense Walt Whitman (1819-92). Durante toda su vida Whitman mostró un entusiasta interés por la cultura india, que materializó con mayor fuerza en su poema *Passage to India* (Whitman, 2007: 467-75). Este texto sería utilizado más tarde por Vaughan Williams en *A Sea Symphony* (1909). En este poema Whitman insta a sus lectores a emprender un viaje místico a la que llama “land of the primal thought”, “reason’s early paradise”.

Passage O soul to India!

Eclaircise the myths Asiatic, the primitive fables.

Not you alone proud truths of the world!

Nor you alone ye facts of modern science,

But myths and fables of eld, Asia’s, Africa’s fables,

The far-darting beams of the spirit, the unloos’d dreams!

The deep diving bibles and legends,

The daring plots of the poets, the elder religions;

O you temples fairer than lilies pour’d over by the rising sun!

O you fables spurning the known, eluding the hold of the known, mounting to heaven!

You lofty and dazzling towers, pinnacled, red as roses, burnish’d with gold!

Towers of fables immortal fashion’d from mortal dreams!

You too I welcome and fully the same as the rest!

You too with joy I sing.

Passage to India!

Lo, soul, seest thou not God’s purpose from the first?

The earth to be spann’d, connected by network,

The races, neighbors, to marry and be given in marriage,

The oceans to be cross’d, the distant brought near,

The lands to be welded together.

A worship new I sing,  
You captains, voyagers, explorers, yours,  
You engineers, you architects, machinists, yours,  
You, not for trade or transportation only,  
But in God's name, and for thy sake O soul.

(Whitman, 2007: 468-9)

Whitman tiene una visión orientalista e idealizada de la India, a la que considera espiritualmente superior. En su poema se refiere en determinadas ocasiones a “the true Son of God”, aquel que es capaz de volver a unir al hombre y con la naturaleza. En su aproximación a la cultura india, el poeta muestra un carácter espiritual que está presente en toda su producción, y que difícilmente se podría desligar de ella. Cabe señalar que, a pesar de su religiosidad y sus continuas referencias a Dios en su poesía, Whitman no abraza ninguna religión concreta, habiendo sido definido en ocasiones como deísta, y representando ese paradigma en el que el hombre y el artista vive su espiritualidad más allá de los credos y tradiciones.

Todos estos artistas y corrientes –aunque podríamos hablar aquí de una infinidad más de ellos- nos ayudan a dibujar un boceto del panorama cultural y artístico del *fin du siècle*. La espiritualidad en el arte se vive a partir del siglo XIX, como estamos viendo, cada vez más alejada de lo eclesiástico y de las religiones concretas, siendo la multiculturalidad (fruto también del colonialismo), en gran parte, culpable de este fenómeno. En qué medida esto se refleja en la personalidad musical y humana de Gustav Holst y, más concretamente, en su obra *Savitri*, será nuestro objetivo en los siguientes capítulos.

## 2. Gustav Holst, un compositor moderno

### 2.1. Liminalidad y cosmopolitismo

Si hay una característica de la personalidad de Gustav Holst que ha sido destacada por aquellos que han escrito sobre él es su carácter cosmopolita, extraordinario incluso en el panorama de la música inglesa de su periodo. Y es probablemente, esta característica, uno de los motivos que han colocado a Holst en un lugar significativo en la historia de la música europea. No estamos, sin embargo, ante una personalidad aventurera; Holst no es un bohemio urbanita que da que hablar en la metrópolis, ni un Gauguin que surca los mares buscando lo exótico. Quienes lo conocieron, de hecho, lo describen como una persona introvertida, frugal y amante de la rutina, cuya actividad más emocionante consistía en dar largos paseos por el campo. Aunque si viajó en varias ocasiones a lugares como Túnez, España o Grecia, esa naturaleza cosmopolita con la que se lo suele definir proviene más de su mundo interior, sus ideales y su visión del mundo. El musicólogo Christopher Scheer llega a hablar del concepto de liminalidad para referirse a su personalidad (Scheer, 2014). Aunque Holst vivió en Inglaterra la mayor parte de su vida, su carácter, tanto artístico como humano, trasciende diferentes formas de pensar, culturas, religiones... algo que está relacionado con su ambiente y sus influencias, como explicaremos en este estudio. Holst es capaz de representar musicalmente las antiguas tradiciones del hinduismo, de explorar las raíces cristianas más místicas, recrearse en la melodía del folclore inglés tradicional, y componer motetes y salmos bajo la influencia de Stanford y Tallis. En el marco de esta producción artística tan diversa, la cultura de la India y, especialmente, aquellos aspectos que tienen que ver con las tradiciones religiosas y la espiritualidad, son un factor clave para entender cómo se forma la personalidad creadora que da lugar a dichas creaciones. De hecho, es a través de sus composiciones inspiradas en la India, las cuales abarcan aproximadamente el periodo entre 1900 y 1913, que su producción comienza a reservarse un lugar relevante en la historia de la música.

Como decimos, en un cierto momento de su vida Holst se siente especialmente fascinado por una cultura lejana, llevándolo al acercamiento y al estudio de su literatura y su filosofía, y fructificando en una rica producción musical. Esa fascinación no es una característica aislada de su personalidad, como hemos explicado al comienzo de este estudio; en aquellos años la

cultura de la India estaba “en el aire”, se podía respirar en las tendencias culturales del *fin du siècle*. Sin embargo, en el caso de Holst, podríamos decir que esa “contaminación ambiental” le acompañó desde su cuna.

Gustavus Theodore von Holst nació 1874 en la localidad de Cheltenham, en la comarca de Gloucester, al suroeste de Inglaterra. En la década de 1890 Cheltenham había ganado bastante popularidad en Inglaterra, por ser uno de los lugares donde se podían comer los mejores *curries*. Ciertamente, la localidad era el hogar de muchos funcionarios civiles y militares retirados que habían servido a la corona en las Indias británica, gran parte de los cuales habían traído con ellos a sus sirvientes indios. Se puede decir que los aromas que flotaban en el aire del lugar de nacimiento de Holst no eran los habituales de la campiña inglesa. Según Head, el padre de Holst le habría hablado y enseñado cosas sobre aquellos *nabobs*, introduciéndole a su vez, en el proceso, en algunas ideas culturales indias (Head, 1986: 3).

Las influencias orientales y espirituales que estaban en el aire durante la juventud de Holst también llegaban por cauces indirectos. En 1885 el padre de Holst, Adolph, se casó por segunda vez con una de sus alumnas, quien profesaba un gran interés por las religiones y una intensa militancia en la Sociedad Teosófica (Mathews, 2001: 1). En la década de 1880, la casa familiar se había convertido en lugar de reunión habitual para los teosofistas de la zona. Más tarde el propio Holst entablaría contacto y amistad con importantes miembros de la Sociedad Teosófica, que influirán decisivamente en su obra, como veremos más adelante. Entre estos destacan el escritor Clifford Bax (hermano del compositor Arnold Bax), G.R.S. Mead, que fuera secretario personal de Helena Blavatsky, y Alan Leo, un conocido astrólogo. Aunque no existe constancia de que Holst hubiera sido miembro oficial de la Sociedad Teosófica, si formó parte del grupo creado por G.R.S. Mead conocido como *The Quest*, que promovía igualmente la investigación comparativa sobre las religiones, la filosofía y la ciencia (Head, 1993: 18). En ella compartirá membresía con Mabel Bode, W.B. Yeats o el mismo Tagore. Todos estos personajes teósofos serán de nuevo protagonistas de nuestro estudio más adelante, cuando abordemos diferentes procesos creativos de la producción de Holst.

Otra de las influencias principales de Holst en su juventud fue la poesía de Walt Whitman, autor por el que profesaba una profunda fascinación. Como ya vimos, la obra de Whitman estaba impregnada de una fuerte espiritualidad y un interés por la India, que era vista como

la tierra madre de la filosofía y la religión. Estos aspectos de la poesía de Whitman influirán indudablemente en la personalidad artística de Holst, siendo fuente de inspiración para alguna de sus obras más relevantes. También el carácter idealista de Whitman, con ese espíritu de camaradería que llamaba a la unión de los pueblos, puede estar en relación con otra de las obsesiones de la juventud de Holst: el socialismo. El compositor fue entusiasta de la filosofía de William Morris, destacado exponente del incipiente movimiento socialista británico y precursor del movimiento artístico conocido como *Arts and Crafts*. En 1896 Holst pediría personalmente convertirse en director del *Hammersmith Socialist Choir*, labor que realizaría por compromiso ideológico. Fue allí donde conocería a su futura mujer, Isobel.

Todas estas influencias nos van a ayudar a demostrar como la figura de Holst es representante de aquel paradigma histórico del que hablábamos al inicio, en el que multiculturalidad, modernidad y espiritualidad son caras de mismo prisma. Para ello, abordaremos el tema de la India y el hinduismo, a través del acercamiento teórico que el compositor realizó a esta cultura y la inspiración que está ejerció en la producción de su llamado *sanskrti period*.

## **2.2. Silent Gods, Sun-stepped Lands**

Según Imogen Holst, el primer contacto de Gustav con la literatura india fue a través del libro *Silent Gods and Sun Stepped Lands* de Robert Watson Frazer, académico experto en las lenguas y literatura de la India. Frazer había publicado su libro en 1895, haciéndolo coincidir con la Exposición del Imperio de la India en Londres. A través de este libro Holst conoció la poesía de Kalidasa y, en concreto, el poema *La nube mensajera (The Cloud Messenger)*, que servirían de inspiración para una de sus obras hindúes. También a través de este libro Holst tuvo acceso al pensamiento orientalista y cosmopolita de Frazer, quien defendía que una fusión de las filosofías de Oriente y Occidente llevaría al "avance moral e intelectual de la humanidad" (Head, 1986: 4), idea bastante en consonancia con el pensamiento de los teosofistas y la modernidad espiritual de la época, así como con el espíritu que hemos visto en los representantes del Renacimiento Bengalí. Podemos pensar, además, que la cita de Walt Whitman que aparecía en el frontispicio de aquella edición habría atraído enormemente a Holst, especialmente viniendo de uno de sus autores favoritos. Esta nos transporta de nuevo a uno de los temas centrales en la recepción que hemos visto del hinduismo en occidente y

parece, además, vaticinar el argumento que más tarde veremos en la ópera *Savitri*: “Haven you no thought, O dreamer, that may be all maya, illusion?”.

Otro de los autores orientalistas a través de los cuales Holst accedió a los textos sanscritos fue Ralph Griffiths. En sus libros *Specimens of Old Indian Poetry* (1852) y *Idylls from the Sanskrit* (1866), encontramos dos versiones de la historia de Savitri del *Mahabharata*, además de los episodios del *Ramayana* sobre Rama y Sita, dos estrofas de *Las estaciones* de Kalidasa y el ya citado poema *La nube mensajera*. Si a éstos sumamos los himnos del *Rig Veda*, a los cuales Holst también tuvo acceso inicialmente a través de Griffiths, prácticamente abarcamos la totalidad de los textos que Holst va a usar en su producción inspirada en la India.

El interés incipiente por la cultura hindú, que marcó los años de estudiante del compositor y los de su primer periodo creativo, le impulsó a estudiar de manera activa la literatura sánscrita. A raíz de la biografía de su hija Imogen, es frecuentemente aceptado que Holst comenzara a estudiar sánscrito con la profesora Mabel Bode, a finales de la década de 1890. Sin embargo, Head encuentra este hecho poco probable, pues Holst se hallaba en aquellos años demasiado ocupado en varias cuestiones para llevar a cabo el laborioso y exigente aprendizaje del idioma (una intensa actividad orquestal como trombonista, varias composiciones y el cortejo de su futura mujer, Isobel). Además, la profesora Bode pasó bastante tiempo en París en este periodo, acabando su doctorado, por lo que Head sugiere que simplemente inició a Holst en el estudio de la literatura (Head, 1986: 4).

Sería más tarde, cuando Holst había iniciado un estudio profundo de los textos védicos ya entrados en el siglo XX, que el compositor comenzaría a estudiar la lengua sánscrita, tras volver a retomar el contacto con Mabel Bode. Holst comenzó a poner música a los himnos del *Rig Veda* a partir de las traducciones de Griffiths, quien respetaba la métrica irregular y cambiante de los textos originales. Este fenómeno (que encontramos también en la poesía de Walt Whitman), se relaciona con la utilización de métricas y fraseos compuestos e irregulares en la producción de Host, especialmente en, y a partir de, la composición de los *Vedic Hymns* (1907-8) y los *Choral Hymns from the Rig Veda* (1908-12). Holst acabó iniciándose en el estudio del sanscrito con el objeto de realizar sus propias traducciones de los himnos o, al menos, poder realizar adaptaciones y paráfrasis, con la resolución de que la síntesis final entre texto y música pudiera ser coherente con el carácter de la lengua inglesa. Head señala que fue a través de estas paráfrasis y traducciones, junto con el estudio de diferentes géneros de

la música vocal que estaba realizando a la misma vez (*folksong* inglesa, polifonía de la época Tudor, la propia música de la India), que Holst empezó a obsesionarse con la relación entre texto y melodía (Head 1987: 29).

Este interés por el estudio de la lengua sánscrita y ese afán por realizar laboriosas traducciones de los textos originales, no es, sin embargo, una excentricidad particular de la personalidad de Holst, sino que forma parte de algunas de las tendencias culturales de la época de las que hemos hablado desde el comienzo de este estudio. En concreto, la traducción de textos de antiguas filosofías y religiones, y, en particular del sánscrito, fue una de las prácticas habituales de los teosofistas, algo que no era para nada ajeno a Holst. De hecho, uno de sus amigos teósofos, G.R.S. Mead, realizaba una intensa labor como traductor de textos esotéricos, en lenguas como el sánscrito o el griego. Fue a través de él y sus traducciones que Holst tuvo acceso a los textos del gnosticismo cristiano primitivo, que le llevarían a componer en 1917 *The Hymn of Jesus*, con la ayuda del propio Mead y de Clifford Bax (Head, 1999: 10).

En su labor de difusión de la literatura esotérica, los teosofistas no solo adaptaron términos y conceptos sánscritos extraídos del hinduismo en sus escritos, sino que también se realizaron nuevas traducciones de la filosofía hindú clásica. Estas ediciones alcanzaron una gran variedad de lectores en la Gran Bretaña y la India de finales del siglo XIX, influyendo en la recepción del hinduismo tanto en la metrópolis como en colonia. Sobre esto ha escrito la académica de origen indio Gauri Viswanathan, en el marco de los estudios post-coloniales. Para Viswanathan, la traducción del sánscrito se convierte en una práctica cultural, que llega a tener un gran impacto en la sociedad e incluso una notable influencia en algunos acontecimientos históricos. Según la académica, los encuentros de Mahatma Gandhi con los escritos teosóficos fueron un importante canal (si no el único) a través del cual llegó a entender el hinduismo. Al igual que los teosofistas incluyen en sus escritos conceptos del hinduismo, adaptándolos a su filosofía, Gandhi integra en su discurso parte de lo que encontraría en aquellos textos, reelaborando los términos para servir a las directivas éticas de la lucha por la libertad india (Viswanathan, 2018).

### 2.3. La música de Holst y su *Sanskrit period*

El contacto con la cultura hindú desde una época temprana, a la vez que fuente de inspiración para sus primeras creaciones, fue uno de los factores que marcó esa personalidad cosmopolita, idealista y espiritual, que estará presente en toda su obra. Esta modernidad filosófica y religiosa va de la mano de una modernidad artística y musical que, si bien no llega a los niveles de vanguardia y transgresión de otros artistas de su periodo, se ha hecho con un lugar destacado en la historia de la música inglesa y occidental, influyendo a posteriores compositores como Benjamin Britten.

Si analizamos su producción, especialmente aquella que abarca las dos primeras décadas del siglo XX, vemos diferentes tendencias relacionadas con la interculturalidad y la espiritualidad. Por un lado, tenemos obras instrumentales que responden a una visión exotista, tomando elementos musicales de culturas no europeas. Tal es el caso de la *Beni Mora Suite* (1910), compuesta tras un viaje a Argelia e inspirada por alguna de las melodías que Holst tuvo la oportunidad de oír allí. Otro caso sería *Japanese Suite* (1915), fruto de un encargo del bailarín Michio Ito, quien deseaba una pieza orquestal basada en tonos tradicionales japoneses. Se dice que el propio Ito tuvo que "silbar" a Holst las melodías que conformarían la obra, debido al desconocimiento de éste del folclore japonés.

Pero es, definitivamente, la cultura de la India la que despierte el mayor interés del compositor y la que dé lugar a una producción más amplia y significativa. En este caso, el acercamiento de Holst a lo hindú no responde a un interés orientalista, tal como afirma su colega y amigo Vaughan Williams, sino que busca más bien el misticismo inherente en su cultura. Ese misticismo que, como hemos explicado, está llegando y difundiéndose en una sociedad occidental que busca nuevos paradigmas religiosos y camina hacia la secularización de la cultura y el arte. Holst creció entre el cristianismo protestante inglés y las ideas teosóficas que se discutían en el salón de su casa, convertida por su madrastra en sede de largas tertulias sobre religión y filosofía. A caballo entre el agnosticismo, la teosofía y el misticismo oriental, Holst no llegó a profesar explícitamente ninguna religión; en su lugar, sentía un profundo interés espiritual que buscaba trascender los sistemas establecidos, en su vida y en su arte: "(Holst) Necesitaba una cierta expresión de lo místico que estuviera menos

materializada y menos sistematizada de lo que encontramos en las liturgias occidentales” (Vaughan Williams, 1929b: 307). Este carácter se concentra especialmente en las obras “hindúes” compuestas entre 1900 y 1913, pero se materializa igualmente en otras obras contemporáneas y posteriores, especialmente durante la segunda década del siglo XX.

Por un lado, su conexión con importantes teósofos y su interés por los temas místicos y las ciencias ocultas le llevan a acercarse al estudio de la astrología, una de las tendencias de la modernidad novecentista. A través de Clifford Bax, G. R. S. Mead, y Alan Leo, Holst tuvo acceso a esta disciplina durante la década de 1910. Bax y Leo eran ambos astrólogos, siendo este último uno de los más conocidos en aquella época en el Reino Unido y habiendo estudiado la astrología hindú en sucesivos viajes a la India. Dicho estudio fructificó en la que será la composición que otorgue a Holst mayor fama y reconocimiento, tanto en vida como posteriormente: *The Planets* (1916).

Por otro lado, la personalidad mística y espiritual de Holst se desarrolla también en su música a través de la influencia de Walt Whitman, dando lugar a dos composiciones para coro y orquesta. Aquí tenemos, por un lado, *The Mystic Trumpetier* (1904), la cual se enmarca dentro de las influencias wagnerianas del periodo de *Sita*. La otra de ellas, *Ode to Death* (1919), nos muestra ya al Holst que ha encontrado su lenguaje personal y nos transporta a *Savitri* en algunos aspectos. El texto de esta pieza está tomado del poema *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*, escrito como una elegía para la muerte de Abraham Lincoln y en él Whitman recibe a la muerte con resignación, dulzura e incluso un cierto júbilo:

Come lovely and soothing death,  
Undulate round the world, serenely arriving, arriving,  
In the day, in the night, to all, to each,  
Sooner or later delicate death.

Prais'd be the fathomless universe,  
For life and joy, and for objects and knowledge curious,  
And for love, sweet love—but praise! praise! praise!

For the sure-enwinding arms of cool-enfolding death.

(Whitman, 1865)

Entre esta pieza y *Savitri* podemos encontrar interesantes correspondencias, tanto musicales como en cuanto a su significado espiritual (y, lo que es más interesante, la relación entre ambos aspectos), que serán ilustradas en los capítulos finales dedicados a la ópera.

Por otro lado, durante esta misma época Holst desarrolla su personalidad espiritual incluso a través de la propia tradición cristiana, una vez más influenciado por sus amigos teósofos. En este caso, a través de la traducción que G.R.S. Mead había realizado en 1907 de los Hechos Apócrifos de San Juan, texto que se relaciona con la tradición gnóstica. Diez años después, y tras haber estudiado el griego antiguo, Holst pondría música a dicho texto, dando lugar a *The Hymn of Jesus* (1917) para doble coro, “semi-coro” y orquesta. Holst adaptó el texto con la ayuda de Clifford Bax y el propio Mead, para hacerlo más directo y efectivo, enfatizando una actitud activa como requisito para el avance espiritual (Owen, 2018: 41-73).

Como hemos dicho, sin embargo, este estudio se centrará en el repertorio de este periodo que surge del acercamiento de Holst a la literatura sánscrita y a la espiritualidad hindú. En concreto analizaremos varios aspectos de la ópera de cámara *Savitri* (1909), obra que será clave para Holst en la consecución, por primera vez en su carrera, de un estilo personal y que ha sido considerada por muchos como una de las primeras composiciones remarcables del compositor, marcando un hito en la historia de la música inglesa (estamos ante la primera ópera de cámara inglesa del siglo XX). Para entender mejor el lugar de esta obra en la producción de Holst, podemos observar el resto de composiciones que forman parte del que se ha sido denominado como su *sanskrit period*, fruto del estudio de la cultura hindú del que hablamos en capítulos anteriores.

Los primeros esfuerzos de Holst en este sentido serán dedicados a la que fuera su primera gran obra y también su primer gran fracaso: la ópera *Sita*, compuesta entre 1900 y 1906. Holst había puesto sus expectativas en esta composición de gran formato y notable influencia wagneriana, expectativas que se disiparon al no ganar el ansiado premio Ricordi en 1908. Mientras trabajaba en la ópera, en 1903, Holst escribió otras dos piezas de inspiración hindú: *Maya*, para violín y piano, y el poema sinfónico *Indra*. La primera es una coqueta pieza de

salón, compuesta probablemente con fines comerciales y sin gran interés musicológico; la segunda se enmarca dentro de las ínfulas wagnerianas que ya vimos en *The Mystic Trumpetier*. En ninguna de estas obras, sin embargo, encontramos aún la profunda personalidad espiritual de Holst que le caracteriza en su madurez como compositor.

El sentimiento de fracaso que acompañó a Holst tras la composición de *Sita*, debido no sólo a su derrota en el premio Ricordi, sino a la negativa recepción crítica y la propia insatisfacción del compositor con el resultado, dio lugar a un momento de crisis artística y personal. Fue en ese momento cuando inició el estudio de los textos védicos y, posteriormente, de la lengua sánscrita, como ya comentamos en capítulos anteriores. A través de estos textos, Holst se aproximó a la cultura de la India desde una interpretación menos épica y hacia la búsqueda de un mensaje más religioso y profundo. A través de ellos, el compositor pudo haber asimilado ideas que marcaron su personalidad y le ayudaron a salir del desasosiego en el que se encontraba tras los errores de su primera etapa creadora, como explica Head (Head, 1988). Este cambio de enfoque es señalado por Vaughan Williams, cuando explica que el estudio de Holst de los himnos védicos no responde a un interés orientalista, sino a una atracción por su carácter místico (Vaughan Williams, 1929b: 307). Algunas ideas presentes en ellos, como el concepto de *maya* y la ilusión, la deidad como unidad, lo misterioso y desconocido, tendrán un papel relevante en *Savitri* y en otras obras del compositor.

He the Primal one,  
Begetter of the universe,  
Begotten in mystery,  
Lord of created things,  
Lord of heaven and earth.

Who is he?  
How shall we name him when we offer sacrifice?

He, thro' whom are the Primeval waters  
which were before aught else.  
From their depths arose Fire, the source of life.

Who is he?

How shall we name him when we offer sacrifice?

He, upholder of earth and sea, of snow clad heights,

encompassing the wide regions of air,

Ruling the sky and realms of light.

He whose word is eternal

Giver of breath and life and power.

Sole ruler of the universe,

Dwelling alone in his grandeur:

to whom the gods bow.

Lord of Death,

Whose path is life immortal!

Who is He?

How shall we name him when we offer sacrifice?

Thou alone cans't fathom Thy mystery;

There is non beside thee.<sup>2</sup>

En 1907 comienza a poner música a los himnos del *Rig Veda*, creando inicialmente una serie de canciones con acompañamiento de piano, publicados con el nombre *Vedic Hymns*, y, entre 1908 y 1912, las cuatro colecciones *Choral Hymms from the Rig Veda*, escritas para diferentes formaciones corales y con diferentes orgánicos (desde arpa hasta gran orquesta). En estas composiciones Holst comienza a definir un estilo propio y original, alejándose cada vez más de clichés wagnerianos y aproximándose, aunque tímidamente, a la música india. En general, los diferentes himnos que compuso Holst, así como las otras obras que crea durante ese periodo, destacan más por la introducción de elementos musicales originales que van a convertirse en característicos del lenguaje de Holst, que por la utilización de recursos musicales del folclore de la India. Sin embargo, la influencia de ciertos aspectos melódicos, armónicos y rítmicos extraídos del lenguaje musical hindú, ha sido señalada por diversos

---

<sup>2</sup> Texto del himno coral *The Unknown God*, inspirado en el *Rig Veda*, compuesto por Holst en 1911.

autores como Head, Ghuman o Edmund Rubbra (compositor, teosofista y alumno de Holst), una vez más bajo la sombra de la teosofía.

Es comúnmente aceptado el hecho de que Holst conociera de primera mano la música india, la cual tuvo la oportunidad de oír en Londres, aunque no se sabe con seguridad en qué momento y a través de quien. En aquel momento había tan sólo dos personas en Inglaterra que fueran expertas en la música de la India. Una de ellas era Ethel Coomaraswamy, quien afirmaba ser la primera artista europea que había aprendido dicha música. La otra era la violinista, cantante y compositora Maud McCarthy (1859-1949), quien en aquel momento era una aclamada embajadora de la música hindú en el Reino Unido. McCarthy, conocida también por su relación con la teosofía, había viajado a la India acompañada de Annie Besant y había estudiado canto en Madras y Benarés. En aquel tiempo daba numerosas conferencias en Inglaterra, que eran seguidas por importantes músicos y compositores, entre los que probablemente se encontrara el propio Holst. Aunque no se sabe a ciencia cierta cuándo, la propia artista afirma haber conocido a Holst en Londres, quien le preguntó acerca de los ragas indios. Como ya dijimos, son varias las referencias que se han hecho sobre la presencia de estos modos en las melodías de diversas obras de Holst, especialmente en aquellas del periodo que aquí tratamos. También es señalado la manera en la que, en ocasiones, Holst armoniza melodías utilizando únicamente notas del mismo modo (Head, 1988: 38), aspecto que será analizado más en profundidad en los capítulos finales del estudio. Esta técnica había sido sugerida por McCarthy en sus conferencias para la armonización de ragas y sería usada también por el que sería su marido, el también compositor y teosofista John Foulds, en sus *Ensayos sobre los Modos* (1928) para piano. Las correspondencias entre la música de Holst, McCarthy y Foulds vuelve a poner en relieve la relación entre modernidad musical, multiculturalidad y teosofía.

Durante el tiempo en el que trabajó en el estudio y la musicalización de los textos védicos, Holst compuso la ópera *Savitri* (que será discutida con más profundidad en los capítulos sucesivos) y *Two Eastern Pictures*, para coro de mujeres y arpa, sobre poemas de Kalidasa. En estas obras Holst muestra los frutos de ese nuevo estilo personal que empieza a definirse después de *Sita*. En 1913 compone la cantata *The Cloud Messenger*, basada en el poema homónimo de Kalidasa, siendo la última de sus obras de inspiración hindú y aquella con la que

llegue al culmen de la estética de esta producción, siendo considerada por algunos como su obra "más india" (Head ,1988: 38).

## Parte II

### Bajo el Velo de Maya

### 3. Bajo el velo de *maya*: espiritualidad y simbolismo en *Savitri*

El mito de Savitri proviene del poema épico *Mahabharatha*, uno de los textos principales de la tradición hinduista, datado en el siglo III a. C., y está incluido en la parte conocida como “libro del bosque”. A partir de esta historia Holst crea el libreto de su propia ópera, haciendo una personal adaptación, a través de la cual usa el texto para sus propios fines artísticos y filosóficos.

El relato original extraído del *Mahabharata* nos presenta a Savitri como una princesa que, a pesar de su belleza, permanece soltera, incluso tras haber sobrepasado la edad habitual para casarse. Un día, adentrándose en el bosque, se encuentra con Satyavan, un humilde leñador hijo de un rey desposeído. Al instante, la princesa se da cuenta de que éste es el hombre que ha esperado toda su vida. La propia Savitri lo elige como marido y ambos aceptan casarse. Antes de la ceremonia, sin embargo, un sabio llamado Narada revela a Savitri la naturaleza noble de Satiavan, pero también una inquietante profecía: le queda tan solo un año de vida. Savitri, no obstante, decide continuar impasible con el matrimonio, mientras Satyavan permanece ignorante de su destino inminente. Llega el fatídico día, y Satyavan cae muerto mientras corta madera. En ese momento, Savitri se encuentra con Yama, el dios de la muerte, y lo recibe como la deidad que es. Éste, sintiéndose honrado por el encuentro con una mujer extraordinaria y santa, que lo recibe sin miedo, le concede cinco deseos (excluyendo la vida de su marido). Con el último de ellos, Savitri consigue engañar a la muerte para que devuelva la vida a Satyavan.

Para la elaboración del libreto, Holst toma tan solo el episodio central, la confrontación de Savitri con la muerte. Sin embargo, con su adaptación del texto, el artista va más allá de la simple representación de la estética, los personajes y las tradiciones de la mitología hindú. El libreto de Holst contiene un elemento significativo que difiere del texto original: el compositor incluye una amplia y profunda discusión sobre cuestiones filosóficas y religiosas, utilizando a los tres personajes para dar voz a dichas reflexiones. El eje central de esta discusión durante toda la pieza es el concepto de *maya*, la ilusión del mundo sensible de la cual hemos hablado ya en este estudio. Pero, sobre todo, lo más significativo es la reflexión espiritual sobre la no-dualidad que se produce a partir de esta idea. Ambos aspectos nos acercan de nuevo el

pensamiento de Vivekananda y a la recepción del hinduismo en occidente que abordamos en los primeros capítulos.

Este tema aparece desde el principio de la ópera, introducido por las palabras de Satyavan, y se quedará como idea principal hasta el final del texto: "Todo es irreal, todo es *maya*, nuestros cuerpos, nuestras extremidades, nuestros pensamientos, nosotros mismos somos esclavos de *maya*. Lo que queda ¿quién puede decirlo?". Savitri, sin embargo, tiene la respuesta, y es esta respuesta el punto clave para entender el aspecto espiritual de la obra y las influencias de Holst a través de su entorno cultural: la respuesta es "la vida". En la adaptación del compositor Yama concede a Savitri un único deseo y está le pide "la vida", iniciando un breve diálogo entre el *bios* y el *zoe*. Ante la perplejidad de la Muerte ("¿Por qué la vida? Ya la tienes."), Savitri expone sus ideas en un interesante monólogo: "la vida es comunión, cada uno que vive, vive para todos", "La vida es eterna, más grande que tú (la muerte)", "nos impulsa hacia un estado donde el tiempo y el espacio se olvidan, y la alegría y el dolor son uno." Por tanto, no es la vida en el sentido del *bios*, aquella de los asuntos humanos, la que busca Savitri, sino la vida de todos los seres, aquello que los une en el universo. Un concepto que va más allá de las dualidades de la vida humana, y que es eterno e infinito. Tras esta última declaración, Yama concede a Savitri su deseo, que acabará devolviendo a Satyavan a la vida.

Cuando se trasciende la ilusión de *maya* y el ser toma conciencia de la unidad que representa la realidad tras ella (y, por tanto, acaba con la dualidad), la muerte desaparece. Vida y muerte forman parte de una misma dualidad y, por tanto, de una misma ilusión de *maya*. "*Maya* reina donde los hombres sueñan que están viviendo y su poder se extiende a ese otro mundo, donde los hombres sueñan que están muertos. Porque incluso la muerte es *maya*." declara Yama en su discurso final. La "resurrección" de Satyavan se convierte entonces en un acontecimiento simbólico: quien conoce profundamente la vida queda libre del engaño de *maya*. Tras su vuelta a la vida, Satyavan continúa hablando en un lenguaje misterioso: "*Maya* se había apoderado de mí. Yo era su esclavo. Ahora ha huido. No queda nada más que tú y tu amor. Sólo tú estás libre de *maya*. Sólo tú eres real". A lo que Savitri responde: "Tú me haces real". Es el amor quien vence a la muerte, el cual tiene un sentido de reminiscencia. A través de él, mujer y hombre se conectan con la no-dualidad, con la unidad a la que todos pertenecemos (y que olvidamos, debido al engaño de *maya*) y, a través de este

entendimiento, las otras dualidades, hasta las más grandes (vida-muerte), se desvanecen. De las palabras Savitri se entiende que ella ya había trascendido la dualidad cuando comienza la historia: “una vez conocí a *maya*, ahora esta olvidada”, y, como decimos, eso la lleva a sentirse en comunión con el resto de seres de la creación (“veo el corazón de cada árbol”). Sin embargo, Satyavan debe aún llevar a cabo su proceso, lo cual consigue gracias a Savitri y a su experiencia con la muerte.

Llegados a este punto, debemos de considerar hasta qué punto es importante para Holst y para nuestra historia el amor entre Satyavan y Savitri, la muerte o la resurrección de Satyavan, y hasta qué punto no representan sino una alegoría, un vehículo de transmisión para un mensaje de carácter universal: el proceso de “iluminación”, que lleva al hombre a entender la unidad que nos une a todos los seres –oculta tras la ilusión de los asuntos materiales y mundanos-, y que acaba con su sufrimiento ante de la muerte. De esta idea, inevitablemente, podríamos encontrar innumerables referencias en las religiones y filosofías que han nutrido nuestras culturas desde el comienzo de la civilización. Ese proceso y su fin –llamémoslo iluminación, mística, no-dualidad, yoga, nirvana, la paz, la vida eterna, el reino de los cielos, la desocultación del ser, el mundo de las ideas o *LSD*-, podría formar parte de esa verdad de la que hablaban los teósofos, de esa enseñanza común de las religiones y filosofías tradicionales, que se desvela igualmente cuando se desvanecen las dualidades que las separan.

La conexión entre las pretensiones de Holst a la hora de crear el libreto y la recepción de las ideas del hinduismo que había llegado a la sociedad occidental en su época, se hace evidente si tenemos en cuenta lo que hemos explicado en los capítulos anteriores. El discurso que oímos en boca de los personajes en *Savitri* y el mensaje que representan, no podría asemejarse más a lo que ya habíamos oído en boca de Vivekananda:

“No temo a la muerte; nunca nací, nunca moriré; nunca tengo hambre ni sed: ¡soy él! ¡soy él! La naturaleza entera no me puede aplastar; es mi sirviente. ¡Afirma mi fuerza, señor de señores, dios de dioses! ¡Recupera tu imperio perdido! ¡Levántate y no pares!”. Y me levantaba con fuerza nueva; y aquí estoy ahora, ¡vivo! Así, siempre que venga la oscuridad, afirma la realidad y toda adversidad desaparecerá. Porque al fin y al cabo es solo un sueño. Aunque las dificultades parezcan tan grandes como las montañas, y aunque las cosas parezcan

terribles y oscuras son solamente maya. No tengas miedo y desaparecerán. (Vivekananda, 2015)

Sin embargo, *Savitri* también tiene su lado oscuro. No todo lo que podríamos extraer del libreto, si lo relacionamos con la cultura india, nos lleva a cuestiones idealistas y espirituales. Y es que Holst, posiblemente de manera involuntaria, está plasmando en su texto ideas que pueden estar relacionadas con uno de los aspectos más oscuros y controvertidos de la tradición hindú. Satyavan regresa al mundo pues, habiendo Maya prometido a Savitri “la vida”, esa promesa no se puede hacerse efectiva si su esposo no está vivo. “Si Satyavan muere, mi voz enmudece: mis pies no podrán nunca recorrer el camino. Entonces yo no sería más que un sueño, una imagen, flotando en las aguas de la memoria.” Dentro del contexto en el que nos encontramos, este discurso, que subordina el propósito de la mujer a la existencia del marido, nos acerca a una polémica visión que ha existido en la cultura hindú sobre las mujeres viudas. Aunque la práctica del *sati*, la tradición por la cual la viuda se lanza a la pira funeraria para inmolarse junto a su difunto marido, había sido abolida a principios del siglo XIX, ésta había constituido una importante tradición desde tiempos ancestrales (y todavía hoy se practica ocasionalmente, aun siendo delito). Incluso tras su prohibición, las viudas no tenían permitido volver a casarse ni a engendrar, y quedaban a merced de sus hijos o familiares. A aquellas que no se inmolaban, en el mejor de los casos, les esperaba una vida de aislamiento y ascetismo, cuando no de abandono y repudio, llegando incluso en ocasiones, a ser despojadas de sus derechos de herencia. El propio Mohan Roy, gran defensor de los derechos de las mujeres, escribe: “puede ocurrir que una mujer que a los ojos de su familia es la dueña y señora de la casa, al día siguiente sea totalmente dependiente de su hijo y esté sujeta a los maltratos que le dé su nuera.” (Dasgupta, 2010: 123).

Según la tradición original, esta práctica de gran auge en la época medieval era símbolo de nobleza y empoderamiento, pues se consideraba que la viuda —emulando a la deidad que da nombre al rito— se convertía en diosa al lanzarse a la pira de su marido. Mediante este acto, la mujer conseguía que ambos traspasaran el fuego purificador de *sati*, para renacer en un mundo divino donde vivirán juntos eternamente. En el imaginario hindú, *sati* no era sinónimo de muerte, sino de renacimiento. Curiosamente, se considera el *Mahabharata* como uno de los primeros textos donde aparecen referencias a este tipo de prácticas. La inmolación de la

mujer ante la muerte de su esposo aparece en la historia de Pandu y Madri, y también en el capítulo que narra la muerte de Vasudeva (padre de Krishna), cuyas cuatro mujeres suben a la pira funeraria para acompañarlo en su partida.

Si bien en el texto original de la historia de Savitri no hay referencias explícitas, sí se ilustra el tema del propósito vital de la mujer como esposa y mujer, y la pérdida de este propósito al perder al marido. "Bien mi marido sea llevado, o bien vaya por su propia voluntad, allí lo seguiré. Esa es la costumbre eterna." dice Savitri a Yama, a lo que finalmente añade: "Privada de mi esposo, soy como un muerto. Sin mi esposo, no deseo la felicidad. Sin mi esposo, no deseo siquiera el cielo. Sin mi esposo, no deseo la prosperidad. ¡Sin mi esposo, no puedo concebir estar viva!" (Ganguli, 1896: 44, 47) En El Libro del bosque, Savitri consigue que la muerte le conceda hasta cinco deseos, siendo el cuarto de ellos poder tener una vasta progenie. De este modo, pide como quinto deseo la vida de Satyavan, pues sin él Yama no podría concederle lo que le ha prometido. Una vez muerto el marido, no se contempla la posibilidad de engendrar. Tras el acto noble y sagrado, se esconde una concepción cultural que relega a la mujer al papel de madre y esposa de un solo hombre, quedando su vida anulada si no puede cumplir esta función. Holst, en su adaptación, resume la triquiñuela de Savitri en una frase: "Él me concede la vida, la vida de la mujer, de la esposa, de la madre.", dice la princesa a Yama, tras aceptar éste concederle su deseo, frase por la cual Satyavan vuelve mágicamente a la vida.

Al margen de esta posible controversia, podemos afirmar que Holst introduce ideas del hinduismo que van más allá de la propia naturaleza del relato mitológico, y que están en relación con esa nueva recepción de la religión de la India que se da en la sociedad occidental finisecular. Es más, podríamos decir que introduce ideas que van más allá de la propia religión hinduista o cualquier religión concreta. El interés de Holst no radica en la representación de argumentos y estéticas orientales; la escena, los personajes, las acciones, se convierten en medios para la discusión filosófica. El lenguaje misterioso de los personajes, su contenido profundo y filosófico, y la simbología detrás de la historia, convierte al texto en lo que podría ser un relato alegórico. A través de la representación se plasman ideas universales, que trascienden los propios afectos y discursos circunstanciales de los caracteres, dando lugar a una manifestación escénica que nos acerca a lo alegórico o incluso, por qué no, a la nueva

concepción del teatro simbolista en auge en la época de Holst y que ya había inspirado otras creaciones operísticas, como *Pelleas y Melisande* (1898) de Maeterlinck y Debussy.

Si bien *Savitri* no es un “drama estático”, en el que sus personajes deambulan hacia la fatalidad en un ambiente de inmovilidad y pasividad, como ocurre en *Pelleas y Melisande*, sí encontramos algunas similitudes con el teatro de Maeterlinck. El escenario, donde en ocasiones todo parece irreal, en el que aparecen personajes receptivos a lo desconocido, y que hablan un lenguaje misterioso y simbólico, nos acercan a la concepción dramática simbolista. Además, aunque el elemento divino y espiritual está ausente en esta última, tienen en común el hecho de usar personajes mitológicos, historias de princesas y reyes de la antigüedad, para convertirlos en recipientes de lo oculto. Esta correspondencia ha sido señalada, en ocasiones, por algunos musicólogos: “En *Savitri* resuenan Shakespeare y Maeterlinck, enfatizando que no somos más que sombras y sustancia de los sueños.” (Brian, 1940: 154). Profundizando un poco más en la cuestión y recordando las referencias que hacíamos en capítulos anteriores sobre el Simbolismo, podríamos observar como la propia concepción de la literatura simbolista tiene bastante que ver con los propósitos y la estética de Holst. Basta recordar las palabras de Jean Moréas en su *Manifeste du Symbolisme* (Moréas, 1886):

En este arte, las escenas de la naturaleza, las acciones de los seres humanos y todo el resto de fenómenos existentes no serán nombrados para expresarse a sí mismos; serán más bien plataformas sensibles destinadas a mostrar sus afinidades esotéricas con los Ideales primordiales.

Este carácter alegórico de la obra de Holst puede estar en relación, no sólo con la estética simbolista de su época, sino con otras influencias más antiguas del arte, como sugiere Brian en su alusión a Shakespeare. Holst compagina, al mismo tiempo, el estudio del sánscrito y la cultura de la India con el interés por su propia tradición artística, a través del estudio de la *folksong* y la música inglesa de la época Tudor. Solo un año después de la finalización de *Savitri*, en 1910, se anuncia en la revista del *Morley College* (donde Holst era director en aquel momento) la primera interpretación en tiempos modernos de *The Fairy Queen* (1692) de

Henry Purcell, que tendría lugar al año siguiente, dirigida por el propio Holst. La partitura de Purcell, basada en *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, se había re-editado en 1903 y el compositor llevaba tiempo trabajando en su preparación y dirección musical. Por tanto, podríamos decir que la concepción teatral del S XVII era una influencia que estaba presente en Holst, concepción en la cual lo alegórico juega un papel fundamental, siendo *The Fairy Queen* un claro exponente de ello.

Atendiendo a la temática que hemos visto y al proceso creativo que tiene lugar al adatar Holst el texto para dar forma al libreto, podríamos decir que es innegable que la ópera *Savitri* es “hija” de la sociedad de su tiempo y de las influencias personales de su autor. Sin embargo, el interés de esta obra no radica solamente en su concepto literario, ideológico y escénico; *Savitri* será una de las primeras composiciones a través de las cuales Holst desarrollará una serie de elementos estéticos que le pondrán en un lugar destacado de la modernidad musical y que acabarán convirtiéndose en parte de su propio lenguaje. Por ello, en nuestro siguiente capítulo nos centraremos en el análisis de los aspectos musicales de la obra, buscando siempre la relación con los diferentes conceptos que han aparecido hasta ahora en nuestro estudio.

## 4. Muerte, ilusión y trascendencia: un laboratorio de modernidad musical

*Savitri* se presenta como una ópera en un solo acto, con una duración aproximada de unos 35 minutos, constituyendo la que ha sido considerada como la primera ópera de cámara inglesa del siglo XX. Sólo tres personajes componen el elenco: Savitri (soprano), Satyavan (tenor) y “Muerte” (Bajo). A los tres solistas que componen el elenco les acompaña un peculiar conjunto instrumental: la partitura está escrita para dos cuartetos de cuerda, a los que se añade un contrabajo, dos flautas y un corno inglés. Pero quizá lo más llamativo de la obra sea el uso del coro de mujeres, el cual canta fuera de la escena y vocalizando sobre un único sonido, lo cual crea un efecto misterioso, casi mágico. En este sentido, las voces femeninas están aquí relacionadas con la idea de *maya*, casi podríamos decir que representan un personaje más de la historia. Estas aparecen cuando Satyavan comienza su misterioso discurso sobre la ilusión, de manera inesperada y con un sobrecogedor *ppp*, y lo acompañan durante su disertación: “It is *Maya*! Dost thou not know her? Illusion, dreams, phantoms. But to the wise, *maya* is more. Look around: all that walks or creeps, all that flies from tree to tree, all is unreal, all is *maya*. Our bodies, our limbs, our very thoughts. We ourselves are slaves of *maya*.” También jugarán, no obstante, otros papeles expresivos a lo largo de la historia, que comentaremos más adelante. Holst utilizó este mismo recurso pocos años después, para recrear igualmente esa atmósfera mágica y misteriosa, en el último movimiento de *The Planets*, que el compositor nombra como “Neptuno, el místico”. En ambas obras, este recurso, en el cual lo femenino es protagonista, está en relación con el misticismo característico de Holst. No es, sin embargo, *Savitri*, la primera obra en la que escuchamos este efecto sonoro. Claude Debussy utiliza un coro femenino oculto en el tercero de sus *Nocturnes* (1899) para orquesta, evocando, en este caso, las voces de personajes irreales y misteriosos como son las sirenas. Se tiene casi certeza de que Holst había escuchado esta composición en Londres en 1909 (Mathews 2001: 5).

Aunque la ópera no cuenta con un preludio instrumental, el propio Holst sugiere en la partitura la utilización de uno de los himnos corales del *Rig Veda* a tal fin. En concreto, el último del *Op. 26* (1910), compuesto para coro de mujeres y arpa: *Hymn of the Travelers*. Este

himno está dedicado a Pushan, deidad que se presenta en los textos védicos como protector de las posesiones terrenales y dador de prosperidad. También se le identifica en algunos himnos como protector de los viajeros, tanto en las sendas del mundo como en el viaje de la vida y más allá de ella. En la partitura de este himno Holst señala: “El Dios invocado en este himno es el Guía de los viajeros a lo largo de los caminos de este mundo y de aquel que nos conduce al próximo.” Teniendo en cuenta la temática de la ópera, parece obvio que la elección de dicho prelude no responde a cuestiones musicales (o no sólo a cuestiones musicales; la última nota La que canta el coro y las melodías cromáticas parecen enlazar musicalmente con el comienzo a cappella de la Muerte), sino al significado simbólico que éste tiene, contribuyendo al carácter alegórico de la obra que ya comentamos anteriormente.

Como ya explicamos en referencia al libreto de Holst, uno de los temas centrales que se desarrollan en esta obra es el de la dualidad, la dualidad vida-muerte y la trascendencia de ésta al conocer la verdadera unidad del mundo bajo el velo de *maya*. Esta dualidad está también presente en los recursos musicales que el creador utiliza, convirtiendo a la composición en sí misma en un elemento simbólico. Esta dualidad simbólica se establece, por un lado, entre las características del lenguaje musical que los distintos personajes “hablan”. Mientras Savitri y Satyavan, personajes mundanos, aparecen representados musicalmente por melodías y armonías de una marcada simplicidad y carácter modal y diatónico, la Muerte se presenta con una gran ambigüedad tonal y cromatismo. En contraposición a los personajes mortales, Yama es una deidad que representa el misterio de otro mundo que se escapa de nuestra comprensión. Esta idea de lo desconocido, del misterio que supone la existencia y la no existencia, está presente en los textos védicos y se ejemplifica claramente en el texto que Holst usó para el octavo de sus *Vedic Hymns Op. 24* (1908), titulado “Creation”. Este comienza con la frase “Then life was not! Non-life was not!”, la cual representa, en cierto modo, la ambigüedad y el misterio detrás de la dualidad que surge con la creación y nos transporta a las últimas palabras de Yama en *Savitri* (“Maya reina donde los hombres sueñan que están viviendo y su poder se extiende a ese otro mundo, donde los hombres sueñan que están muertos. Porque incluso la muerte es maya.”). Se han establecido en varias ocasiones relaciones entre el comienzo del himno y el discurso inicial de la Muerte, señalando ese cromatismo que da lugar a una ambigüedad tonal como un elemento retórico común.

Ej. 1

A) Holst, *Vedic Hymns Op. 24, nº8 "Creation"* (1908)

## 8. Creation.

Gustav Holst, Op. 24. Nº 8.

**Molto Adagio.** ♩ = 69 (Voice unaccompanied.)

Then, Life was not! Non-life was not! No vast ex-panse of air, Nor  
was - ter realm of sky that lies be - yond. Was wa - ter there, the

B) Holst, *Savitri* (1909)

**Andante moderato.**

Death.  
(unseen)

Sā - vi-tri! Sā - vi-tri! I am Death. I am the law that no man breaketh,  
I am he who lead-eth men on-ward, I am the road that each must tra-vel,

Esta construcción musical está relacionada con uno de los recursos que han sido señalados como definitorios del estilo de Holst: la politonalidad, en este caso, entendida como una discontinuidad lineal dentro del discurso armónico. La ambigüedad cromática de la melodía inicial de la Muerte es entendida por Head como la alternancia de las tonalidades de La menor y Fa menor (Head, 1987: 36), lo cual daría lugar al establecimiento de relaciones tonales mediánticas. Este fenómeno no representa un hecho aislado, sino que, como hemos dicho, va a quedarse para formar parte del lenguaje musical de Holst. Lo podemos ver con más claridad en la parte en la que entra el coro, en la cual se alternan durante un largo periodo de tiempo el acorde menor de Fa y el acorde mayor de La, dos sonoridades bastante alejadas en el eje tonal, de la que surgen líneas cromáticas en las voces. Sobre esta armonía se traza la melodía de Satyavan.

Ej. 2: Holst, *Savitri* (1909)

*ad lib. senza misura.*  
*p parlane*

It is Mā - yā: Dost thou not know her? Il - lu - sion, dreams, phan - toms.

*colla voce*

But to the wise, Mā - yā is more, Look a - round—All that thou

scest Trees and shrubs, The grass at thy feet, All that walks or creeps,

*cantabile* *a tempo*

All that flies from tree to tree, All is un - real, All is Mā - yā.

*ad lib.*

Our bo - dies, our limbs, our ve - ry thoughts, we our - selves are slaves to

*colla voce*

**Adagio.**  
*ad lib.* *con larghezza*

Mā - yā. What re - main - eth? Who can say? Love to the lov - er, The

Desde el comienzo, la sonoridad de la muerte contagia a los demás personajes cuando estos hablan de ella o de *maya*, como si hubieran sido hechizados: basta observar los giros melódicos cromáticos en la entrada de Savitri. Sin embargo, en esta parte el compositor va más allá, parece que Yama y *maya* hablan un mismo lenguaje. El escrutinio de la verdad, ininteligible para la mente humana desde el punto de vista material, da lugar a extrañas dualidades. Esa dualidad tonal, ambigua y disonante, se convierte en la barrera, el velo que oculta la realidad, solo alcanzable desde el avance espiritual. Una vez más, la personalidad mística de Holst se plasma de manera simbólica en su estética.

Recursos parecidos los podemos observar en otras obras del mismo periodo y similar temática. Por ejemplo, en la segunda de las *Two Eastern Pictures*, "Summer", donde un coro de voces femeninas vocaliza de manera misteriosa una melodía en la que se dibujan líneas cromáticas (Mi-Mib, Do-Dob...) que dan lugar a una alternancia, contrastante y sensual, de acordes alejados tonalmente, como podrían ser la tríada mayor de Do y el acorde de novena de Re bemol de los compases 15 y 16.

Ej. 3: Holst, *Two Eastern Pictures*, nº 2 "Summer" (1911)

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Alto, and Harp or Piano. The tempo is marked 'Allegretto'. The Soprano and Alto parts are written in treble clef and feature a melodic line with a 'pp (with closed lips)' dynamic marking. The Harp or Piano part is written in bass clef and features a rhythmic accompaniment with a '\* pp' dynamic marking. The score is divided into two systems. The second system includes performance instructions such as 'cresc.' and 'dim.' along with circled chord symbols (D, A, E).

Una sonoridad muy parecida a la que oímos en el coro de *Satri* y en *Summer* la encontramos también en *Ode to Death*, en este caso, ilustrando una temática parecida a la de la ópera: el recibimiento de la muerte y el misterio que ésta trae consigo.

Come lovely and soothing death,  
Undulate round the world, serenely arriving, arriving,  
In the day, in the night, to all, to each,  
Sooner or later delicate death.

(Whitman, 1865)

En este caso, de nuevo se presenta una armonía estática que fluctúa entre dos sonoridades tonalmente contrastantes, como son las de La mayor y Si bemol menor, a través de líneas cromáticas. Un oyente que tuviera familiaridad con la música de *Savitri* podría transportarse inevitablemente al “I come for thy husband” de Yama al oír el pasaje donde el coro canta “in the day, in the night”.

Ej. 4: (ver anexo I)

El factor politonal, sin embargo, no aparece tan sólo en un componente lineal, sino que se desarrolla a través de otro de los elementos que se han identificado como definitorios del estilo de Holst: la yuxtaposición de ideas sonoras diferentes. En diferentes momentos de la ópera en los que la muerte aparece, oímos en celos y contrabajo la melodía que canta la Muerte al inicio, superponiéndose al discurso de los otros personajes y creando un efecto politonal simultáneo, a la par de una cierta ambigüedad rítmica. También ocurre, en ocasiones, cuando la Muerte canta a la vez que otros personajes. Un ejemplo llamativo sería el “duo” de Yama y Savitri al inicio de la obra y también al final de esta. En estos casos tenemos la sensación de oír dos discursos musicales independiente y sin aparente conexión que se yuxtaponen entre ellos.

Ej. 5: Holst, *Savitri* (1909)

Once in dreams I heard them, But now, they rob me of  
*(in the distance)*  
 Sā - - vi - tri,

sleep And give in-stead the gloom of ghost-ly fears and dread fore-bod-ings  
 I am Death. I am the law that

*pp*  
 With-in the house that voice of warn-ing Lurks— in ev-'ry cor-ner,  
 no man break-eth, I am he who lead-eth men

*p*  
 With-in the tem-ple it en-shrouds me Un-til the  
 on-ward I am the road that

song of thou-sands is to me— a thing of naught.  
 each must tra-vel I am the gate that o-pens for

Estos recursos politonales y politexturales, como ya hemos dicho, van a formar parte de las características definitorias de muchas de sus obras posteriores, y podemos verlos desarrollarse con éxito en composiciones como *The Planets* y *The Hymn of Jesus*. Es, sin embargo, en *Savitri* donde Holst experimentará con estos recursos por primera vez.

Otra parte interesante de la ópera, desde el punto de vista musical, es el momento en el que la Muerte y Savitri se encuentran. En esta parte el coro cobra protagonismo por segunda vez, pero con un significado muy diferente: ya no simboliza la ilusión de *maya*, sino que viste con un halo mágico las palabras de Savitri, quien recibe a la Muerte de manera serena y lo alaba como el dios que es. Representa, en cierto modo, el encantamiento de las palabras de Savitri, con las que consigue embelesar a Yama y obtener su gracia. La música, por tanto, cambia completamente de lenguaje con respecto a la primera parte. Se nos presenta un pasaje igualmente estático, pero que se caracteriza por un rotundo carácter diatónico: sobre dos notas pedales, que nos sugieren la dominante y la tónica de sol mayor, el movimiento agitado y constante de todas las voces da lugar a una serie de armonías flotantes, de sensación serena por su diatonismo pero que no acaban de reposar armónicamente, como si hubiera algo “suspendido en el aire”. Sobre esta base, Savitri canta una melodía que nos podría sugerir igualmente Sol mayor, pero que nunca acaba de reposar en la tónica, quedándose en las notas que la circundan.

Ej. 6: (ver Anexo II)

Podríamos decir que este recurso tiene también un valor simbólico, si observamos otras piezas en las que aparece de manera muy parecida y el significado presente en ellas. Esa idea de una nota pedal que nos establece un claro centro de gravedad tonal y de armonías flotantes que se articulan en torno a ella, lo encontramos de manera rotunda, por ejemplo, en la primera de las *Two Eastern Pictures* (1911), “Spring”. En ella, sobre las notas Sol-Re, oímos un baile de tríadas en el que aparecen todas las combinaciones posibles de la escala, sin que se llegue a producir, aparentemente, ningún reposo.

Ej. 7: Holst, *Two Eastern Pictures*, nº 1 “Spring” (1911)

The image shows a musical score for the piece "Spring" by Gustav Holst. The score is in 2/4 time and marked "Allegretto con spirito". It features four staves: Soprano, Alto, Harp or Piano, and two vocal parts. The vocal parts have the lyrics: "Spring the war-rior hith-er comes, Bow-string formed by rows of". The Harp or Piano part has a dynamic marking of *mp*. The score is written in G major and 2/4 time.

Atendiendo a la temática del poema, este recurso se puede relacionar con el amor o, más concretamente, con el deseo de amor. Al finalizar la primera frase, sobre la palabra “love-longing” (ansia de amor) el coro permanece sobre una tríada de La, la cual, al ser la inmediatamente superior a Sol, se nos antoja como una apoyatura que nunca llega a resolver, simbolizando un deseo, una expectativa no colmada. Los poemas que Holst utiliza para esta composición reflejan algunos de los temas característicos de la poesía de Kalidasa, como son el erotismo y el deseo amoroso, los cuales el compositor intenta recrear con su música. Curiosamente, encontramos estos recursos también en el inicio de *Ode to Death*, donde la orquesta juega igualmente con armonías coloridas, flotantes y diatónicas, sobre lentas notas pedales. En este caso, de manera similar a como ocurre en *Savitri*, el compositor recibe a la muerte de manera serena y amorosa (“lovely and soothing death”). Sin embargo, el encuentro con la muerte no es sólo un recibimiento, sino también una llamada amorosa: “Come, lovely and soothing death”. Implica, al igual que en *Spring*, un deseo y una expectativa. El encuentro con el más allá, que en *Savitri* es representado a través de una deidad, es un encuentro amoroso, podríamos decir que casi una experiencia erótica, lo cual

nos acercaría, en cierto modo, a la tradición mística. Por otro lado, incluye también, tanto en *Savitri* como en el poema de Whitman, una glorificación y una alabanza de la muerte como deidad.

Prais'd be the fathomless universe,  
For life and joy, and for objects and knowledge curious,  
And for love, sweet love—but praise! praise! praise!  
For the sure-enwinding arms of cool-enfolding death.

Dark mother always gliding near with soft feet,  
Have none chanted for thee a chant of fullest welcome?  
Then I chant it for thee, I glorify thee above all,  
I bring thee a song that when thou must indeed come, come unfalteringly.

Approach strong deliveress,  
When it is so, when thou hast taken them I joyously sing the dead,  
Lost in the loving floating ocean of thee,  
Laved in the flood of thy bliss O death.

From me to thee glad serenades,  
Dances for thee I propose saluting thee, adornments and feastings for thee,  
And the sights of the open landscape and the high-spread sky are fitting,  
And life and the fields, and the huge and thoughtful night.

The night in silence under many a star,  
The ocean shore and the husky whispering wave whose voice I know,  
And the soul turning to thee O vast and well-veil'd death,  
And the body gratefully nestling close to thee.

Over the tree-tops I float thee a song,  
Over the rising and sinking waves, over the myriad fields and the prairies wide,  
Over the dense-pack'd cities all and the teeming wharves and ways,  
I float this carol with joy, with joy to thee O death.

(Whitman, 1865)

Sea como fuere, vemos que existe una relación entre el componente espiritual en el arte, propio de la modernidad novecentista, y la presencia en él de una actitud diferente hacia la muerte, en la que es recibida con serenidad y amor. Esto lo podemos observar en compositores anteriores a Holst, siendo un ejemplo paradigmático el conocido *Requiem* de Gabriel Fauré (1888). En él, el compositor huye de los clichés de su tiempo y renuncia a los desarrollos musicales dramáticos y sombríos característicos que encontramos en la música sacra de los siglos XVIII y XIX cuando se aborda el tema de la muerte. En su lugar, de manera similar a Holst en algunos aspectos, Fauré utiliza armonías luminosas y estáticas, con la alternancia repetitiva de distintas sonoridades armónicas, que reflejan una sensación de serenidad y dulce resignación. Fauré cambia la estructura tradicional del requiem musical con fines artísticos, eliminando la secuencia y añadiendo el Pie Jesu (el miedo se sustituye por la compasión) y convirtiendo la liturgia con música en una obra musical religiosa. Por ello, esta obra representa un hito en el camino hacia la secularización del arte espiritual, cuyo testigo tomarán compositores como Holst.

Volviendo, no obstante, a los elementos musicales que estamos señalando en *Savitri* (pero sin perder de vista a Fauré y sus coetáneos), podríamos establecer también una relación entre los pasajes diatónicos y la técnica de armonización de Maud McCarthy y John Foulds de las que hablamos anteriormente, según la cual esta se llevaría a cabo desde un planteamiento modal e incluyendo exclusivamente notas pertenecientes al modo, de la cual parece probable que Holst hubiera tenido conocimiento directo a través de McCarthy. Esto podría explicar, por ejemplo, el movimiento de tríadas diatónicas en la armonización de la melodía *Spring* y el contrapunto de las voces en las partes diatónicas de *Savitri*. Un ejemplo bastante ilustrativo de este pensamiento modal en las armonizaciones lo encontramos en el tercer de los *Choral Hymns from the Rig Veda, Op 26*.

Ej. 8: Holst, *Choral Hymns from the Rig Veda*, Op. 26, nº 3 "Hymn to Vena" (1910)

Andante con moto.

Andante con moto.

*p con espress.*

*p dolce*

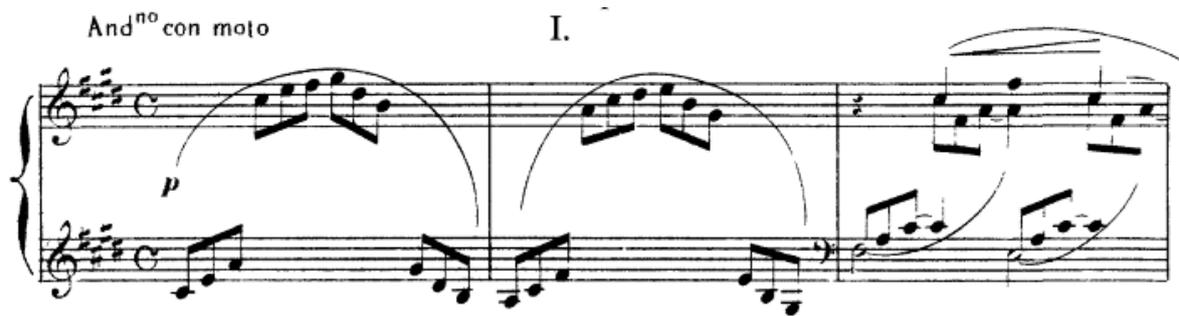
He hath come to the bo-som of his be-

*p dolce*

He hath come to the bo-som of his be-

El pensamiento modal y diatónico se hace patente en el movimiento descendente de armonías paralelas, con una línea superior en la que se dibuja una melodía "flotante" sobre las séptimas de los acordes. No es necesario, sin embargo, seguir las directrices de Maud McCarthy para llegar a alcanzar tal tipo de sonoridad. Esta concepción modal de la armonía va a estar presente en la música francesa a partir de Fauré, siendo uno de los rasgos principales de los compositores llamados impresionistas y una de las influencias principales de la época de Holst. De hecho, la misma progresión que aparece en el himno a Vena la encontramos ya en el primer *Arabesque* de Claude Debussy el mismo año que Fauré finaliza su Requiem.

Ej. 9: Debussy, *Deux Arabesques*, nº 1 (1891)



Debussy, sin embargo, presenta estas armonías de manera más sutil y elaborada, sin séptimas y en inversión. La manera directa y simplista con la Holst presenta los acordes en paralelos con la séptima en la voz superior (que nos evoca la música *funk* de los años 70 e incluso se nos antoja un “plagio premonitorio” del *Lovin’ You* de Minnie Ripperton), podría estar indicándonos otras influencias. Sea como fuere, no sabemos a ciencia cierta en que se inspiró Holst para elaborar estas armonizaciones, pero se ha señalado también la utilización de este tipo de procedimientos en *Neptuno* y *The Cloud Messenger* (Head, 1988).

Con estos recursos musicales que hemos explicado, Holst comienza a prescindir de las armonías románticas y los clichés wagnerianos a la hora dar forma al discurso musical y dramático. La obra se configura, en gran medida, mediante pasajes bastante estáticos, ya sea a través de repetitivas progresiones politonales, superposición de melodías, cánticos modales cercanos a la *folksong* o secciones de armonía flotante. Éstos, no obstante, se alternan con otros pasajes elaborados de una manera más cercana a la armonía cromática romántica. Son “ecos de Wagner”, que pueden “chirriar”, en ocasiones, con la modernidad musical que impregna la obra, pero que ayudan innegablemente al desarrollo dramático. Un ejemplo sería la parte que canta Satyavan justo después del primer pasaje politonal donde habla de *maya*, acompañado del coro. Tras la frase “What remaineth, who can say?”, tiene lugar una romántica progresión que inevitablemente nos hace alzar una ceja, después de la sugerente y original música que hemos oído desde el principio de la obra. Probablemente Holst no estaba aún preparado para llevar a cabo a través del lenguaje que estaba descubriendo todo el desarrollo dramático de una ópera. Quizá por ello, también, eligió un pequeño formato para su primera composición de teatro musical después de *Sita*. Sin

embargo, debemos valorar a *Savitri* -al margen del valor musical, artístico e ideológico que ya de por sí posee-, por ser un taller de experimentación para Holst, que le llevará a definir, por primera vez en su carrera, un estilo musical que desarrollará con éxito en posteriores composiciones.

## Conclusiones

La diversidad de aspectos filosóficos, místicos y religiosos que hemos observado tanto en el análisis de la ópera *Savitri*, como en el estudio de la personalidad de Gustav Holst, nos ayudan a confirmar nuestra hipótesis de que la música del periodo sánscrito de Holst en general y, en concreto, la concepción dramática y musical de *Savitri*, no responde a un mero orientalismo que busca la atracción de lo exótico, sino a la pertenencia de Holst a un nuevo paradigma humano y artístico, que vive lo espiritual a través de un enfoque multicultural y cosmopolita: a través de una mirada que se dirige hacia el mundo interior del individuo y hacia su conexión con la unidad detrás del mundo sensible, aparece la verdad común que nos une en el mundo, más allá de nuestras diferencias raciales, culturales, religiosas o ideológicas.

Del mismo modo y como esperábamos al inicio de este estudio, hemos tenido la oportunidad de abordar algunos aspectos de género en *Savitri* y en la cultura hindú, descubriendo regiones sombrías detrás del idealismo espiritual, que dotan a nuestro estudio, sin embargo de un carácter más realista: de esta manera nos alejamos de los extremos decimonónicos, que se debaten entre la propaganda supremacista y la idealización orientalista.

Sea como fuere, ha quedado demostrado que la recepción en occidente de la cultura hindú guarda una estrecha relación con las ideas que Holst intenta plasmar en su obra, especialmente en *Savitri*, influyendo poderosamente en su estética, tanto el plano conceptual como en el musical. Estas ideas, como hemos visto, están presentes tanto en la ópera, como en la producción de Holst que barca las dos primeras décadas del siglo XX y en la sociedad de esa misma época. Es curioso observar como el final de este periodo creativo de Holst coincide con el final de la I Guerra Mundial, lo que nos podría llevar a preguntarnos si estos hechos están relacionados. Sería interesante plantearse, hasta qué punto un conflicto de tal magnitud tendría el poder de cambiar los paradigmas sociales, afectando al rumbo del arte y la cultura. Obviamente, no nos queda ya espacio para abordar tamañas cuestiones, aunque si hemos podido demostrar como los paradigmas que existían en los años anteriores hubieron afectado al rumbo de la cultura y las artes.

Así mismo, hemos confirmado la conexión entre la cultura india y la cultura europea finisecular, observando como las relaciones coloniales, a través de la historia de las Indias Británicas, sirven de catalizador para que el intercambio se produzca.

Nos parece ahora obvia la frase de Kandinsky con la que iniciábamos este texto: “Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces madre de nuestros sentimientos”. Esperemos, igualmente, que este trabajo de investigación, hijo de las inquietudes que su tiempo suscita en quien lo escribe, pueda llegar a ser madre de los sentimientos de algún eventual lector.

## Fuentes musicales

Ej. 1: A) Holst, Gustav: *Vedic Hymns Op. 24*, nº8 "Creation". Londres, J. & W. Chester (1920).

B) Holst, Gustav: *Savitri*. Londres, F. & B. Goodwin (1923).

Ej. 2, 5, 6: Holst, Gustav: *Savitri*. Londres, F. & B. Goodwin (1923).

Ej. 3: Holst, Gustav: *Two Eastern Pictures*, nº 2 "Summer". Londres, Steiner & Bell (1912).

Ej. 4: Holst, Gustav: *Ode to Death*. Londres, Novello (1922).

Ej. 7: Holst, Gustav: *Two Eastern Pictures*, nº 1 "Spring". Londres, Steiner & Bell (1912).

Ej. 8: Holst, Gustav: *Choral Hymns from the Rig Veda, Op. 26*, nº 3 "Hymn to Vena". Londres, Steiner & Bell (1912).

Ej. 9: Debussy, Claude: *Deux Arabesques*, nº 1. Paris, Durand & Fils (1904).

## Bibliografía

Adams, Byron (1992): "Gustav Holst: The Man and His Music by Michael Short", en *The Musical Quarterly*, 76, nº 4: 581-94.

Balakian, Anna (1977): *The Symbolist Movement: a critical appraisal*. Nueva York, New York University Press.

Bar-On, Tamir (2007): *Where Have All the Fascists Gone?* Aldershot, Ashgate.

Brian, Havergal (1940): "Gustav Holst, an English Composer ", en *En Musical Opinion* 63, nº 748: 154-155.

Cachin, Françoise (1992): *Gauguin: The Quest for Paradise*. Paris, Gallimard.

Dasgupta, Subrata (2010): *Awakening: The Story of the Bengal Renaissance* . Gurgaon, Random House India.

Ganguli, K. M. (1896): *The Mahabharata of Krishna-Dwaipayana Vyasa*. Calcuta. Extraído el 21/07/2020 de <https://www.mahabharataonline.com/trusbaanslation/>.

Griffin, Roger (2007): *Modernism and Fascism. The Sense of a beginning under Mussolini and Hitler*. Londres, Palgrave.

Gwynne, A. Nalini (2003): *India in the English Musical Imagination. Tesis Doctoral*. University of California at Berkeley.

Head, Raymond (1986): "Holst and India (I) 'Maya' to 'Sita'", en *Tempo*, 158: 2-7.

Head, Raymond (1987): "Holst and India (II)", en *Tempo*, 160: 27-36.

Head, Raymond (1988): "Holst and India (III)", en *Tempo*, 166: 35-40.

Head, Raymond (1993): "Holst - Astrology and Modernism in 'The Planets'", en *Tempo*, 187: 15-22.

Head, Raymond (1999): "'The Hymn of Jesus': Holst's Gnostic Exploraton of Time and Space", en *Tempo*, 209: 7-13.

Holst, Imogen (1938): *Gustav Holst: A biography*. Londres, Oxford University Press.

Holst, Imogen (1951): *The Music of Gustav Holst*. Londres, Oxford University Press.

Jahanbegloo, Ramin (2010): *Rabindranath Tagore: un indio cosmopolita*:

[https://elpais.com/diario/2010/09/05/opinion/1283637604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/09/05/opinion/1283637604_850215.html) (último acceso: 4 de septiembre de 2020).

Kandinsky, Wassily (2016): *De lo espiritual en el arte*. Tlahuapan, Premia.

Macaulay, Thomas Babington (1957): "Minute of 2 February 1835 on Indian Education", en Young, G. M. (ed.): *Macaulay, Prose and Poetry*. Cambridge, Harvard University Press.

Matthews, Collin. (2001): *Holst, Gustav*. Londres, Oxford University Press.

Mavalankar, Damodar K. (1880): "Castes in India", en *The Theosophist*, 1: <https://www.theosociety.org/pasadena/theosoph/theos8a.htm#castes> (último acceso: 5 de Junio de 2020).

Macaulay, Thomas Babington (1833): "*Government of India*" A SPEECH DELIVERED IN THE HOUSE OF COMMONS ON THE 10TH OF JULY 1833 by Thomas Babington Macaulay:

[http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/macaulay/txt\\_commons\\_indiagovt\\_1833.html](http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/macaulay/txt_commons_indiagovt_1833.html) (último acceso: 4 de septiembre de 2020).

Mitchel, John C. (2001): *A Comprehensive Biography of Composer Gustav Holst, with Correspondence and Diary Excerpts: Including His American Years*. Lewistonn, E. Mellen Press.

Moréas, Jean (1886): "Manifeste du Symbolisme", en *Le Figaro*, 18 de septiembre:

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifeste-du-symbolisme/html/3225a38a-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html#l\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifeste-du-symbolisme/html/3225a38a-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#l_0) (último acceso: 2 de septiembre de 2020)

Oleza, Joan (1990): "Espiritualismo y fin de siglo: convergencia y divergencia de respuestas", en Lafraga, Francisco (ed.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona, PPU: 77-83.

Oleza, Joan (1998): "El movimiento espiritualista y la novela finisecular", en García de la Concha, Victor (ed.): *Historia de la literatura española, Vol. II*. Madrid, Espasa Calpe: 776-794.

Osborne, Peter (1995): *The Politics of Time: Modernity and the Avant-garde*. Londres, Verso.

Owen, Justin A. (2018): *The Handmaiden of Gnosis: Music in Esoteric Societies*. Tesis Doctoral. Louisiana State University.

Quijano, Anibal (2000): "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" ", en Lander, Edgardo (ed.): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO.

Said, Edward (2003): *Orientalism*. Nueva York, Vintage Books.

Sarkar, Sumit (1990): "Calcutta and the Bengal Renaissance", en Chauduri, Sukanta (ed.): *Calcutta, the Living City, Vol. I*. Londres, Oxford University Press.

Scheer, C. (2007): *Fin-de-Siècle Britain: Imperialism and Wagner in the Music of Gustav Holst*. Tesis Doctoral. University of Michigan.

Scheer, Christopher (2014): "The Importance of Cheltenham: Imperialism, Liminality and Gustav Holst", en *Journal of Victorian Culture*, 19: 365-382.

Scheer, Christopher M. (2018): "Enchanted Music, Enchanted Modernity: Theosophy, Maud MacCarthy, and John Foulds", en *Journal of Musicological Research: Music and the Occult*, 37, 1: 5-29.

Sen, Amartya (2020): *Tagore And His India*:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1913/tagore/article/> (último acceso: 16 de julio de 2020)

Short, Michael (1989): *Gustav Holst: The Man and His Music*. Londres, Oxford University Press.

Van der Linden, Bob (2008): "Music, Theosophical spirituality, and empire: the British modernist composers Cyril Scott and John Foulds", en *Journal of Global History*, 3, 2: 163-182.

Vaughan Williams, Ralph (1920a): "Gustav Holst. I", en *Music & Letters*, 1, 3: 181-190.

Vaughan Williams, Ralph (1920b): "Gustav Holst (Continued)", en *Music & Letters*, 1, 4: 305-317.

Vaughan Williams, Ralph; Holst, Gustav (1974): *Heirs and Rebels: Letters Written to Each Other and Occasional Writings on Music*. Lanham, Cooper Square Publishers.

Viswanathan, Gauri (2018): *Theosophy as Cultural Translation*. Youtube. (último acceso: 27 de marzo de 2020).

Vivekananda, Swami (2015): *Swami Vivekananda*:

<http://alianzacordobesadeyoga.org/swami-vivekananda/> (último acceso: 5 de septiembre de 2020).

Whitman, Walt (1865): *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*:

<https://www.poetryfoundation.org/poems/45480/when-lilacs-last-in-the-dooryard-bloomd> (último acceso: 26 de agosto de 2020).

Whitman, Walt (2007): *Leaves of Grass*. Hazleton, The Electronic Classic Series.

love-ly and soothing death, \_\_\_\_\_

love-ly and soothing death,

love-ly and soothing death,

love-ly and soothing

1

Un - du-late round the world, se-re-ne-ly ar-riv - ing,

Un-du-late round the world, se-re-ne-ly ar - riv - ing,

Un - du-late round the world, se-re-ne-ly ar-

death, Un-du-late round the world, se-re-ne-ly ar-

ar-riv - ing, In the day, in the night,  
 ar-riv - ing, In the day, in the night,  
 - riv - ing, ar-riv - ing. \_\_\_\_\_ In the  
 - riv - ing, ar-riv - ing, \_\_\_\_\_ In the

The first system consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The piano part is in the left hand, with a treble and bass clef. The vocal parts are in the right hand, with a treble clef. The lyrics are: "ar-riv - ing, In the day, in the night," repeated on the first two staves, and "- riv - ing, ar-riv - ing. \_\_\_\_\_ In the" on the third and fourth staves. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

to all, to each, Soon-er or la - ter del-i-cate death.  
 to all, to each, Soon-er or la - ter del-i-cate death.  
 day, in the night, \_\_\_\_\_ to all, to each, Soon-er or later del-i-cate death.  
 day, in the night, \_\_\_\_\_ to all, to each,

The second system continues the musical score with four vocal staves and a piano accompaniment. The piano part is in the left hand, with a treble and bass clef. The vocal parts are in the right hand, with a treble clef. The lyrics are: "to all, to each, Soon-er or la - ter del-i-cate death." repeated on the first two staves, and "day, in the night, \_\_\_\_\_ to all, to each, Soon-er or later del-i-cate death." on the third and fourth staves. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The system concludes with a forte (*ff*) dynamic marking and a final cadence.



to thine a - bode, Our on - ly sure pos - sess - ion.

Fl. *pp*

This system contains the first two measures of the piece. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with a flute part, and a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a flute part labeled 'Fl.'.

Me-thinks ev-en now thou hast led me thi - ther.

This system contains the next two measures of the piece. It continues the vocal line with lyrics, the piano accompaniment, and the bass line. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part includes a flute part labeled 'Fl.' and a *pp* (pianissimo) dynamic marking.