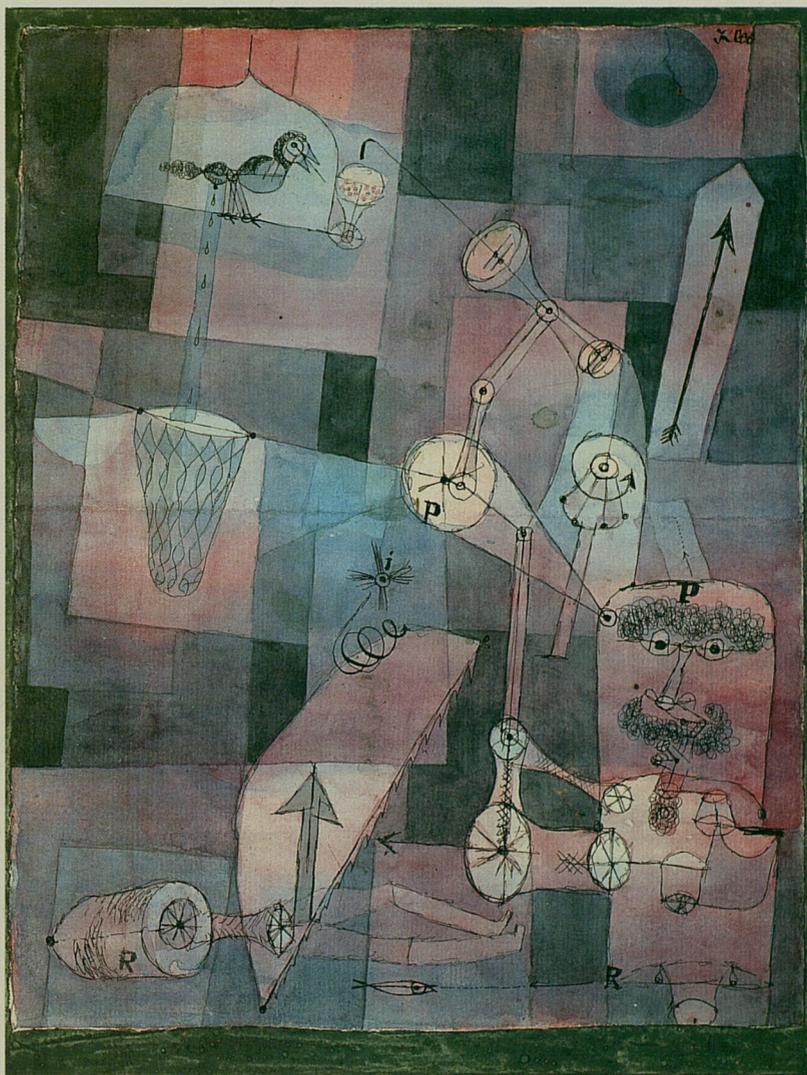


ART : *arts*

"Pintura, música, literatura y filosofía
al comienzo de las vanguardias"



1912 / 170

Analyse verschiedener Perzeptionsarten



PALAU SOLLERIC

Centre d'exposicions i documentació
de l'Art Contemporani

*Textos de las conferencias dadas durante el ciclo
desarrollado en el Palau Solleric del 3 al 17 de
octubre de 1990 en colaboración con la fundación
ACA (Àrea Creació Acústica).*

Presentación

*Las cuatro conferencias que publicamos a continuación, fueron leídas durante los tres días que duró **Art : arts**, un ciclo de conferencias y conciertos organizados por la Fundación **Area de Creació Acústica** (A.C.A.) y el Ayuntamiento de Palma, en el Centro de exposiciones y documentación de Arte Contemporáneo Palau Sollerich.*

Aunque la idea genérica de un ciclo de estas características partiese de la Fundación A.C.A., tanto el tema como su articulación fueron decisiones conjuntas de los cuatro que aquí escriben.

Se intentó buscar una fórmula original de presentación, que facilitase al público el acceso a cuestiones que son a menudo complejas. Por eso, cada día, una conferencia, no muy extensa, precedía a un concierto, también de corta duración. Conferencia y concierto estaban relacionados por algún tema común.

El subtítulo del ciclo habla de pintura, música, literatura y filosofía al comienzo de las vanguardias. Nuestra lista habría podido ser interminable, puesto que el periodo al que aludimos significó una crisis global de los valores de toda una sociedad. Razones esencialmente prácticas nos hicieron centrar nuestra atención en algunos de los aspectos más relevantes, con la esperanza de poder desarrollar ulteriormente la cuestión en otras actividades futuras.

Nos pareció importante reflexionar sobre la crisis que sacudió a Europa a comienzos de siglo, y que dejó una huella duradera. En general, toda la problemática ligada a ese momento está relativamente olvidada por el público. En efecto, las formas de la cultura del siglo pasado están más o menos asumidas, y el auge de cierta cultura contemporánea -véase el caso de la pintura- ha puesto a grandes sectores del público en contacto con las ultimísimas maneras creativas. En medio, entre lo decimonónico y lo estrictamente contemporáneo, hay, a menudo, un vacío. Por ese motivo se pierden de vista las líneas de fuerza de toda la cultura contemporánea, que fueron discutidas y enunciadas justamente a comienzos de siglo.

*Estas son pues las razones de **Art : Arts**: reflexionar y recordar un momento de nuestra cultura que marcó profundamente todo lo que vino después.*

El hilo conductor de los tres conciertos fue la producción musical de la llamada "Escuela de Viena" -Schönberg, Webern y Berg- con especial atención a Anton Webern.

El día 3 de octubre de 1990, José María Sarriegui y Claudio Zulian, hablaron de las relaciones entre música y pintura, con especial hincapié en las obras de Webern y Klee. A continuación, el grupo Música d'Avui, integrado por miembros de la

Orquesta Sinfónica "Ciutat de Palma", y dirigido por Joan Ensenyat, interpretó la Sinfonía op. 21 de Anton Webern.

El día 10 de octubre, Perfecto Cuadrado disertó sobre la experiencia poética del expresionismo, con especial atención a la obra de George Trakl. La soprano Meritxell Olaya interpretó los Cinco Cánones op. 16, las Tres Canciones Populares op. 17, y los Seis Lieder op. 14 -sobre textos de George Trakl- de Anton Webern, acompañada por Alfons Bayona y Miquel Gaspá, clarinetes, Ricardo Martínez, violín, y Joaquim Alabau, violoncelo.

El día 17 de octubre, Juan Luis Vermal habló sobre Adorno y Schönberg. El cuarteto Mozart, integrado por Luis Mizrahi y Claudio Gurudi, violines, Luis Oliver, viola, y Felipe Temes, violoncelo, interpretó el cuarteto en Re mayor, de 1897, de Arnold Schönberg, y el cuarteto op. 28 de Anton Webern.

La música en la obra de Klee. Temporalizar la pintura. Espacializar la música.

Estas dos divisas, (temporalizar la pintura/espacializar la música) sintetizan el reto de dos vidas simultáneas en el tiempo pero que no llegaron a rozarse: la de Paul Klee y la de Anton Webern.

"Temporalizar la pintura. Espacializar la música" resume también una preocupación y un deseo que estaban, a comienzos del presente siglo, en lo que la tradición romántica ha denominado el *Zeltgeist*, el espíritu de la época, entidad un tanto fantasmal que anuda las sensibilidades de un período cultural determinado.

Esa preocupación, ese anhelo, en el entorno trágico de 1914, consistía en dar forma a una posibilidad entrevista: la de la correspondencia entre las diferentes artes; más aún, *la de la unidad última de las leyes artísticas*.

Tal deseo contaba con una larga tradición cuyos desarrollos más sobresalientes -insisto: desarrollos discursivos, teóricos- se habían producido durante la eclosión del idealismo alemán, movimiento filosófico-literario cuya aspiración se condensaba en la búsqueda de una *síntesis orgánica* no sólo de las diferentes artes, sino de la totalidad de lo real y de las diversas facultades humanas, lo sensible y lo intelectual, lo pasional y lo conceptual.

Mi intención en esta breve conferencia pasa por inscribir la obra de Paul Klee en la estela de esos desarrollos teóricos idealistas. Reclamar - y esto puede también aplicarse al caso de Webern- su filiación como heredero de lo que en el idealismo fue teorización y ahora, inicio de las vanguardias históricas, buscaba ser *encarnación sensible de la Idea* (bien a través de las artes plásticas, bien a través del nuevo lenguaje musical impulsado desde la Escuela de Viena).

Me apoyo parcialmente para sostener este punto de vista en la tesis de Herbert Read, quien defiende que Paul Klee, aún siendo ciudadano suizo, fue artista perteneciente a lo que se ha dado en llamar la *Alemania extraterritorial del espíritu*, Alemania como nación cultural más allá de las siempre arbitrarias y cambiantes fronteras estatales, la Alemania diseminada por *MittelEuropa*.

Creo además que es una espléndida coincidencia la de un día histórico como este 3 de octubre para rastrear dicha filiación alemana

de Paul Klee. De quien, dicho sea entre paréntesis, éste año se conmemora el 50 aniversario de su muerte, por lo que con esta conferencia y concierto hemos querido contribuir a su recuerdo, ahora que Palma se "cosmopolitiza".

Herbert Read se apoya en varios factores para fundamentar la germanidad cultural de Klee, al margen de sus largos periodos de residencia en Munich, Weimar o Dessau: *su tendencia a la introspección* (que Thomas Mann consideró el rasgo alemán por excelencia), *su recurso plástico al símbolo* -lugar de cruce de lo intelectual y lo sensible- y, lo que aquí y ahora más nos interesa, *su pasión por la música* (¿se puede ser músico sin ser alemán? se llegó a preguntar en algún lugar de su obra Thomas Mann).

Pasión por la música en Klee. Conviene matizar rápidamente. Proviendo de una familia de músicos, habiendo sido educado para convertirse en virtuoso del violín, del que desde joven se mostró precoz ejecutor, ¿qué le hace a Klee tomar, tras no pocas vacilaciones, la senda de las artes plásticas?. Leemos en las anotaciones de sus "Diarios" correspondientes a 1897 (contaba con 18 años): "Cada vez me *atemoriza* más mi creciente amor por la música. No me entiendo. Toco las sonatas de Bach, ¿cómo puede compararse Böcklin con ello? Tengo que sonreír". Y más adelante, en 1898: "La música es para mí como una amante embrujada".

Años más tarde, siendo ya un artista consagrado, escribe: "¿Me convertiré en el tipo cristalino? Mozart (*sin desdeñar su infierno*) se refugia, a grandes rasgos, pasando al lado alegre. Quien no lo comprenda totalmente podría confundirlo con el tipo cristalino". Y más adelante anota, en cita famosa: "¿Acaso puedo morir yo, el cristal? Yo, el cristal".

Al margen de que la referencia a lo cristalino provenga con grandes probabilidades de su lectura de Worringer y su concepto de "forma cristalina", una cosa es para mí evidente a partir de las citas anteriores y de su decisión de convertirse en pintor: Paul Klee advirtió muy tempranamente el carácter a la vez *sublime* y *demónico* de la música, su carácter *sagrado*, entendiendo por tal *una presencia atractiva y espantosa* a la vez, aquella que Rilke inmortalizaría en su *Elegías de Duino*.

¿Cómo distanciarse , entonces, de esa "amante embrujada" que era la música y no traicionar su temperamento artístico?.

¿Cómo exorcizar su tendencia hacia lo trágico y hacia lo patético y hacer brotar al niño, al primitivo, al *tipo cristalino* que también llevaba en sí mismo?.

Paul Klee abraza la imagen, el signo, el trazo, el color, abraza la pintura con la urgencia de un náufrago, con la misma necesidad con la que en las religiones animistas la imagen servía para *conjurar* la presencia de lo numinoso, la presencia de lo terrible.

¿A quién puede extrañar entonces la posterior preeminencia de lo musical en la obra plástica de Klee, aunque, eso sí, entrando por una puerta trasera, en función aparentemente subalterna? ¿Y cómo no decantarse por la más estructurada, la más risueña de las músicas como modelo para su producción pictórica?

En 1909 escribe: "Conozco igualmente bien la región patética de la música y me es fácil imaginar análogas estructuras plásticas que les corresponden. Sólo que en el momento presente ninguna de ellas me hace falta. Por el contrario, debería ser yo *tan sencillo como una cancioncilla popular*. Debería ser cálidamente popular, con los ojos abiertos (...) ¿Por qué alejarse imperiosamente de una alegre inmanencia?".

Creo que la reflexión que hasta aquí he tratado de conducir puede iluminar el porqué de su elección de Mozart, encarnación del artista divinamente creativo al que Klee aspiraba, artista cuyo "estado de gracia" reproducía la magnánima fluencia de la naturaleza creadora (lo que para Klee significaba la expresión de lo Absoluto, la potencia ordenadora del Cosmos). Esta lectura "interesada" de un Mozart desprovisto de *pathos* trágico, donde primaba el sentido del orden apolíneo y bello, convenía sin duda al necesario equilibrio emocional, capaz de reconciliar antagonismos, que Klee perseguía con denuedo.

II

Hace cinco años se celebró en París la exposición "Paul Klee et la musique". Su objetivo consistía en abrir una interrogación sobre la que no existe una respuesta definitiva: ¿son las relaciones con la música las que hacen de la pintura de Klee un arte innovador?.

Es bien sabido que la influencia primordial sobre su obra plástica proviene de su interés por la arquitectura. Su impronta constructivista así lo delata, como también sus propios escritos. Y es curioso que el texto fundamental de dicha exposición, de Marcel Franciscono, esté dedicado a demostrar que la música no fue un elemento nuclear para Klee en el momento de la ejecución artística.

Con todo, y teniendo en cuenta lo dicho antes sobre la conjura -y en especial sobre el retorno freudiano de lo conjurado- el interrogante sigue para mí abierto. Conviene, pues, repasar brevemente esa "temporalización del espacio" o "musicalización del *topos* plástico" con la que comenzaba la conferencia, repasar esa pasión tan alemana por el movimiento, por el devenir, por lo orgánico entendido como crecimiento constructivo, como síntesis -tan cara a Goethe- de vida y orden: aquella justamente que Klee quiso reflejar en sus lienzos hasta lograr un arte que fuese *uno* con la fuerza creadora de la naturaleza y al que denominó, en consonancia con el idealismo, *pintura absoluta*.

En su indagación sobre el par conceptual sucesión/simultaneidad (el primero ligado tradicionalmente a la música, el segundo a la pintura), en su búsqueda por incorporar la música a la imagen -en cierto modo "humanizándola" mediante la forma visible- Paul Klee se vió necesitado de realizar el trasvase categorial o conceptual al que aludíamos al comienzo. Pero para llevar a cabo dicho desplazamiento Klee no podía servirse de los nuevos descubrimientos musicales que la Escuela de Viena incorporaba al universo de la sonoridad, toda vez que Schönberg, como luego Webern o Berg, pretendía crear una música *desprovista de temporalidad*. Deliberadamente Klee buscó en la música del siglo XVIII las analogías que necesitaba, sin que ello impida que una lectura *a posteriori* revele convergencias entre su obra y la nueva música.

En 1917 aparece en sus cuadernos una entrada que es ya demostración de un pensamiento plástico-musical más maduro: "La

pintura polifónica supera a la música en cuanto que lo temporal es aquí más espacial. El concepto de simultaneidad se presenta con mayor riqueza. Para dar un ejemplo plástico del movimiento que me imagino para la música, recuerdo las imágenes reflejadas en las ventanillas laterales de un tranvía en movimiento. Al escoger un formato de inabarcable longitud, Delaunay trataba de acentuar en el arte lo temporal, según el ejemplo de una fuga". Encontramos aquí los conceptos clave de su idea temporal de la pintura. Por un lado, está la referencia al cubismo òrfico de Delaunay, nada menospreciable y que sí debe ponerse en conexión con las pretensiones musicales de Webern. Por otro, el concepto de *pintura polifónica* remite a su gran reto y sueño por entonces: la fusión armónica, contrapuntística, de muchos elementos simultáneos en el lienzo, en un encadenamiento espacio-temporal.

Andrew Kagan ha demostrado en su obra *Paul Klee. Art and Music* la aplicación de los mismos principios teórico-matemáticos por Klee en la Bauhaus y los utilizados por Johann Josef Fux en sus enseñanzas sobre contrapunto en el siglo XVIII, aclarando el profundo influjo que la polifonía, en su expresión más clásica, ejerció sobre la obra pictórica de Klee.

La *pintura polifónica* -o *pintura musical*, o pintura absoluta, como diferentemente la llamó- consistía en un sistema de ordenación tonal del color y la composición que se emparentaba con el cubismo órfico en su prevalencia constructiva de los ritmos cromáticos, sin desdeñar por ello la poderosa sugerencia del movimiento ejercida por el trazo, la línea, la caligrafía. Klee lo llamó también: *una arquitectura del color*, donde los colores "vibrarán", en propia expresión, al juntarlos o mezclarlos en planos sucesivos o yuxtapuestos, al modo de una modulación musical.

Podemos añadir: una estructuración del material plástico tan potente como la ordenación bachiana o mozartiana del material sonoro, al servicio de la suscitación de hondos pero equilibrados estados emotivos. Era justamente ese rigor y disciplina propios de la composición musical del XVIII lo que con tanta fuerza atraía a Klee, quién llegó a construir un "canon de color-totalidad" donde los colores harían el papel entrecruzado de las voces de un canon, además de dividir sus obras en lo que llamó "construcciones homofónicas"

(predominio de un solo tema o motivo) y "construcciones polifónicas" (diversos temas en acción recíproca, su mayor aspiración).

Junto a ello, y para ir acabando, es preciso recordar que Klee advirtió así mismo la temporalidad de la pintura en el proceso genético de su elaboración, así como en el movimiento descifrador -en el plano formal- del espectador. Sea o no tan preponderante como se ha querido ver o hacer ver, el papel de la música en la obra plástica de Klee posee un valor *heurístico* -en tanto que fuente de problemas, hipótesis de trabajo y suscitación de nuevas soluciones- indudable. En tanto que herramienta intelectual, la música jugó un papel central en su trabajo artístico. Esta es la impresión que he querido transmitir a través de la presente conferencia.

MEINER TOCHTER CHRISTINE

Aufführungsrecht vorbehalten

I

Ruhig schreitend (♩ = ca 50)

ANTON WEBERN, OP. 21

Musical score for measures 1-7. The score includes parts for Klarinette (1 and 2), Bass-Klarinette, Hörner (1 and 2), Harfe, 1. Geige, 2. Geige, Bratsche, and Violoncell. The tempo is marked 'Ruhig schreitend (♩ = ca 50)'. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *pp*. A note in the cello part is marked with a handwritten note: **) Klingt wie molltert*.

Musical score for measures 8-14. The score includes parts for Kl. (1 and 2), Horn (1 and 2), Hr. (1 and 2), 1. Gg., 2. Gg., Br., and Vcl. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *ppp*. Performance instructions include *gedämpft* and *offen*. The score includes various musical notations such as slurs and accents.

15 16 17 *calando tempo* 18 19 *calando tempo* 20

Kl. *offen* *p*

Hrn. 1. *p* 2. *mm.* *p*

Hrf. *p* *f* *f* *dim.*

1. Gg. *p*

2. Gg.

Br. *pizz.* *arco* *p* *arco* *f* *dim.*

Vlc. *pizz.* *arco* *pp* *Dämpfer auf* *f* *pp*

21 22 *rit.* 23^a 24^a *tempo* 25^a 26^b *rit.*

Kl.

Bkl. *pp* *Dämpfer auf*

Hrn. 1. *dim.* *pp* 2. *p*

Hrf. *p* *p*

1. Gg. *Dämpfer auf*

2. Gg. *Dämpfer auf*

Br. *Solo* *p* *dim.* *Alle* *Dämpfer auf*

Vlc. *arco* *pp* *Solo pizz.* *arco am Schlag* *dim.* *Alle* *Dämpfer ab* *Solo pizz.* *pp*

Webern y Klee: Abstracción, Construcción y Poesía.

No creo que tenga mucho sentido el intentar encontrar una continuidad estricta entre procedimientos pictóricos y musicales en las obras de Klee y Webern. Sin embargo, algunas analogías muy significativas pueden sugerir la presencia de una problemática común. Como el tiempo a mi disposición es poco, me limitaré a dar algunas claves, algunas pistas, que nos permitan un primer acercamiento a las razones de estas analogías.

Antes que nada, hay que subrayar que sólo con ciertas reservas, se puede hablar de "abstracción" en música. En efecto, la música es un arte esencialmente abstracto en tanto que no representa, en general, ningún objeto o situación exterior a sí misma. La pintura, en cambio, puede representar un objeto tridimensional en una superficie de dos dimensiones. Bien es verdad que en la historia de la música hay ejemplos de piezas descriptivas -la antigua "caccia", la Sexta de Beethoven, o algunas electroacústicas-. Pero, y aunque haya habido infinitas disputas filosóficas sobre ello, podemos considerar aquí que el núcleo de lo musical es esencialmente abstracto.

Por otra parte, en nuestra cultura occidental se ha desarrollado un sistema de organización del sonido -el sistema tonal (1)-, que actúa como referente general, exterior a una pieza dada. El sistema tonal es un repertorio de sonidos y de combinaciones que desde hace tres siglos rige nuestra música. Su utilización es lo que define, grosso modo, toda la música occidental, con exclusión de las músicas anteriores al barroco y de la música contemporánea. Bach, Verdi y los Rolling Stones, cada uno a su manera, utilizan el sistema tonal, y, aunque sea intuitivamente, todos sabemos reconocerlo. Esto significa que, aunque no seamos conscientes de ello, oyendo una pieza de música clásica o de rock estamos percibiendo una combinación particular de elementos sonoros que conocíamos, y cuyas posibilidades combinatorias también nos eran conocidas antes de empezar la pieza.

El abandono del sistema tonal se puede considerar como el modo específico de la "abstracción" en música. Para ser más precisos, lo que tienen en común un cuadro "abstracto" -que ya no representa objetos reales- y una pieza "abstracta" -que ya no utiliza el repertorio sonoro predeterminado del sistema tonal-, es que son ambos autoreferentes. Tanto el cuadro como la pieza, crean y agotan en su interior un mundo de relaciones necesarias, cuya única relación con lo exterior es la de simbolizar justamente lo necesario, lo absoluto.

Acerquémonos ahora un poco más concretamente a la obra de Webern y de Klee. La tendencia a la abstracción tiene en ambos un doble origen.

Por una parte, la voluntad de independizar la obra de cualquier referencia externa tiene origen expresionista. El expresionismo busca el gesto creativo puro, total, absoluto, capaz de comunicar su fuerza poética a través de una fulguración instantánea. Este gesto creativo no puede admitir su dependencia de ningún referente externo, bajo pena de perder su verdad. Como dice Schönberg en una carta a Kandinsky, la forma es "la manifestación de la forma dictada por el inconsciente". El artista considera que el gesto puro suscitará la adhesión poética del oyente.

Pero, por otra parte, la aspiración del gesto expresionista a ser una especie de absoluto instantáneo, supone que nada puede ser dejado al azar. De ahí que el expresionismo, en su meticulosidad, se vuelva constructivista. Esta transformación ha sido finamente analizada por T. W. Adorno, en su conocida obra "Filosofía de la nueva música". Para Adorno el momento constructivista sucede fatalmente al momento expresionista.

Sin embargo, si analizamos detalladamente las obras y los escritos de Webern y de Klee, los dos momentos, más que excluirse y sucederse, parecen coexistir. Tomemos, por ejemplo, la Sinfonía op.21 de Webern (2). Esta obra ha sido considerada por los críticos y los compositores como un modelo de construcción. Un entramado de series dodecafónicas (3) la atraviesa enteramente, sin dejar ni una sola nota al azar. Pero confrontemos por un instante la construcción y el resultado sonoro. Al comienzo de la pieza, Webern expone simultáneamente la serie dodecafónica original y tres formas derivadas, como si de cuatro voces se tratara. Cada serie está repartida entre diferentes instrumentos, según la técnica conocida como "melodía de timbres" (*Klangfarbenmelodie*). Así, por ejemplo, la primera serie que oímos empezar, pasa de la segunda trompa al clarinete y después a los violoncelos. Por otra parte, los grandes saltos melódicos hacen que las "voces" se crucen continuamente. Si escuchamos este pasaje, nos daremos cuenta rápidamente que toda esta sofisticada construcción es imperceptible al oído. Es más, las técnicas utilizadas por el compositor parecen tener el deliberado propósito de ocultar la construcción, y obligar el oído a confrontarse con objetos sonoros totalmente autoreferentes. Así pues, podríamos decir que tenemos una obra constructivista por la partitura y expresionista por el resultado sonoro.

En la obra de Klee podemos hallar algunos procedimientos análogos. Por ejemplo, en la música clásica se considera que una melodía no cambia sustancialmente si cambia el instrumento que lo toca. El timbre, el "color", lo que cambia cuando una misma melodía está interpretada por diferentes

instrumentos, se considera secundario. Es el soporte de una música definida esencialmente por otros parámetros. Se puede comparar fácilmente el timbre a la hoja sobre la cual se traza el dibujo. La atención expresionista a todo aspecto de la obra, rescata el soporte de su rol pasivo. El "fondo" del cuadro se anima en Klee, por las infinitas combinaciones de los materiales empleados: teclas de diferentes tejidos, papel, empastes de yeso... Del mismo modo, como hemos visto, Webern hace pasar sus series por instrumentos diferentes, poniendo en evidencia las características del "color" instrumental. En ambos casos, además, un estudio cuidadoso construye "fondos" y combinaciones instrumentales, para presentarlos finalmente como texturas, opacas a todo intento de descifrar su construcción. Como diría Goethe, venerado por ambos artistas, "lo bueno acontece cuando se cumple lo necesario, lo bello cuando lo necesario se cumple y queda escondido".

Antes de escuchar la Sinfonía de Anton Webern, quisiera hacer una última observación.

Puesto que toda la organización constructiva de esta música está, por así decirlo, escondida, en el momento de la escucha el compositor no sabe más que el oyente. No hay, por lo tanto, una cadena de comunicación "compositor-obra-oyente". Una vez construida, la obra de arte se autonomiza -Klee insiste a menudo en ello- y aparece incluso a los ojos del artista como una creación más de la naturaleza.

Podría parecer contradictorio hablar de la naturaleza justo en el momento que el arte la abandona como referente (recordemos que aún discuten algunos músicos sobre la pretendida "naturalidad" del sistema tonal). Pero, tanto para Webern como para Klee, el arte produce como la naturaleza, aunque no la reproduzca. Una obra de arte sigue las leyes naturales, y se suma como una creación más a lo ya creado. De ahí las afirmaciones de Klee sobre la "divinidad" del artista, cuya función es expresar una posibilidad más de la naturaleza y hacer visible lo que puede esconder la confusa multiplicidad de los estímulos externos. El artista y el espectador, juntos frente a la obra de arte, completan entonces el acto creativo : ven y escuchan lo que la obra ha hecho visible y audible.

(1) De una manera muy sintética, podríamos decir que el sistema tonal se funda en la definición de una nota dada como "tónica". La tónica constituye un punto sonoro estable, por el que se empieza y se acaba, y que estadísticamente recurrirá, durante el transcurso de una pieza, el mayor número de veces respecto a las otras notas. A partir de la "tónica" se construye, según una ley fija de sucesiones de tonos y semitonos, una escala que constituirá, a su vez, la base de todas las melodías y los acordes de la pieza. También hay que resaltar que la separación del continuum sonoro en "notas", según las normas del "temperamento", es la condición primera del sistema tonal.

(2) En el concierto que siguió esta breve conferencia, el grupo Música d'Avui interpretó la Sinfonía op. 21 de Anton Webern. De ahí que todos los ejemplos se refieran a esta pieza.

(3) La dodecafonía es una forma de racionalización de la situación creada al separar la música del sistema tonal. La tonalidad suponía una jerarquía estadística en la aparición de las notas: la tónica era la que más a menudo aparecía, seguida por la dominante, etc. Una pieza atonal, como las primeras de Schönberg y Webern, es una pieza en la que, puesto que no hay tónica, todas las doce notas en las que está dividida la octava tienen la misma probabilidad de aparecer. Schönberg sistematizó esta situación creando un método -el método dodecafónico- que prescribe ordenar los doce semitonos, y utilizar después dicha ordenación, y sólo esa, a lo largo de toda la pieza, para asegurar que ninguna nota vuelve a ser tocada antes de que se hayan tocado todas las demás.

Expresionismo, Poesía Expresionista: Georg Trakl.

El Expresionismo presenta para el crítico una serie de problemas (que se agravan en el caso de las investigaciones literarias) derivados de su ambigua significación:

1) Para unos, se trataría de una "tendencia general del arte occidental", presente en todos los países -aunque en distinto grado y con matices peculiares en cada caso- y que alternaría con una tendencia opuesta ("clásica": una variante más de la oposición entre lo "clásico", "apolíneo" , etc., y lo "barroco", "dionisiaco", "romántico", "bárbaro" y similares).

2) Para otros, se trataría de una "tendencia o característica general del arte alemán" (confrontado a menudo con un arte "mediterráneo": una reducción "nacionalista" de la oposición que establecíamos en el apartado anterior).

3) Otros, en fin, opinan que sólo cabe aplicar el término al arte y la literatura realizados en la década del la I Guerra Mundial, pero en ese caso tendríamos que precisar:

a) si es sólo aplicable al ámbito del arte y la literatura alemanes o también fuera de ese ámbito;

b) si se trata de una versión alemana de las primeras vanguardias europeas o de un movimiento con características propias;

c) si es aplicable a todas las artes o sólo a alguna de ellas en particular.

Y todavía podría citarse a quienes consideran que no se trata de una "tendencia artística", sino de una "actitud" ante la vida, de una filosofía, una antropología y una ética que, obviamente, pueden reflejarse de manera individual en tal o cual artista de cualquier época y país.

Por no mencionar la menuda historia de las múltiples y a veces contradictorias aplicaciones del término en la crítica literaria y artística de finales del siglo XIX y comienzos del nuestro.

Para Malcolm Pasley, la aplicación del término "expresionista" a un autor o un obra particulares, dependerá de la importancia que decidamos conceder a alguno de los aspectos siguientes: (1), *el uso de varios recursos antinaturalistas o "abstractos", como la condensación sintáctica o las secuencias plásticas de carácter simbólico*, (2) *el asalto a las vacas sagradas de la burguesía guillermina desde posiciones internacionalistas de izquierda*, (3) *la elección del tema de la regeneración o renovación espiritual*, y (4) *la*

adopción de un tono fervientemente declamatorio. (I).

Incluso cuando hayamos definido nuestro particular punto de vista sobre la cuestión y acotado el terreno de la investigación, nos veremos obligados a no pocas puntualizaciones y reservas. Lionel Richard, en su conocida antología de la poesía expresionista alemana (a la que titula de manera precisa *Expressionnistes allemands. Panorama bilingue d'une génération*: son significativas las cautelas de los autores de estudios o antologías sobre el Expresionismo a la hora de rotular genéricamente sus contenidos), comienza declarando:

Por afán de claridad, subrayaremos ya desde ahora que, por nuestra parte, entendemos por expresionismo un movimiento artístico cuyo centro neurálgico se situó en los países de lengua alemana durante una quincena de años, aproximadamente de 1910 a 1925. No es que menospreciemos el aspecto internacional del expresionismo, sino que pensamos que el lugar de aclimatación de sus formas específicas y hasta de su misma designación fue primero y fundamentalmente Alemania. Que Lunatcharski vea, si así lo quiere, un "auténtico expresionista" en Mayakovski, o que tal o cual crítico extiendan dicha calificación a Flaubert, O'Neill y Beckett. Para nosotros el expresionismo forma parte de "la empresa de subversión estética", retomando una imagen de Jean Pierre Faye, de la que también participan, aunque de forma diferente, los futurismos italianos y rusos, el imagismo anglosajón y el surrealismo francés.

(II).

Para, inmediatamente, reconocer que:

El expresionismo, en efecto, no puede ser considerado como un fenómeno puramente estético: es inseparable de la crisis que sufre la sociedad alemana a comienzos de siglo. De 1895 a 1900, Alemania pasa tardíamente de un estado agrario a un estado industrial, con una forma de capitalismo autoritario y corporativo que hereda tradiciones feudales y patriarcales. Se transforma en un país relativamente moderno, con una producción científicamente concebida y una población que aumenta en quince millones de personas entre 1890 y 1910. Paralelamente, aumenta la influencia de las ciudades y se transforman las costumbres. Las masas urbanas se entregan a una fabricación mecanizada, a una racionalización y una nivelación excesivas. El individuo experimenta el malestar que alcanza a todas las actividades económicas. La colectividad se siente conmovida en sus fundamentos morales. El clima social y político, con las amenazas de guerra en Africa y en los Balcanes, deja

adivinar todas las catástrofes. En 1911, Auguste Babel declara ante la Cámara de los Diputados: "El crepúsculo de los dioses del mundo burgués se está preparando!...". (III).

En algo sí parece haber acuerdo:

Que un grupo, más o menos homogéneo, surge alrededor de 1910, es algo fácil de constatar. Que tal grupo pueda definirse, en bloque, por su enfrentamiento con el arte inmediatamente anterior, también. (IV).

Quiénes formen ese grupo y otros paralelos o posteriores, y en qué sentido o sentidos se oriente su definición, parece menos claro. Unos hablan efectivamente de "grupos"; otros prefieren referirse a "etapas"; algunos distinguen tendencias separadas por diferencias esenciales. Ilse M. de Brugger ha recogido y sintetizado algunos ejemplos clásicos -Martini, Huelsenbeck, la antología prefaciada por Benn- de algunas de las opciones posibles (V). La antología de Jenaro Taléns y Ernst-Edmund Keil nos ofrece un amplio panorama de grupos, que podríamos sintetizar esquemáticamente como sigue:

1.- Orígenes, primeros grupos plásticos:

1.a) grupo **Die Brücke** (El puente)

1905 - Dresde

pintores Kirchner + Heckel + Schmidt-Rottluff + Pechstein

1.b) grupo **Der Blaue Reiter** (El jinete azul)

1911- Munich

Franz Marc + W.Kandinsky + Paul Klee (algo después)

2.- Dos grupos paralelos fundamentalmente literarios:

2.a) grupo **Der Sturm** (La tempestad), revista y galería dirigidas por Herwarth Walden

1910- Berlín

2.b) grupo **Die Aktion** (La Acción), fundado por Franz Pfemfert

1911

3.- Proliferación de grupos y centros de difusión:

3.a) **Das Neue Pathos** (El nuevo énfasis)

Heidelberg

Paul Zech

3.b) **Die Revolution** (La revolución)

Munich

F. S. Backmair

3.c) **Neue Kunst** (Arte nuevo)

Munich

F. S. Backmair

3.d) **Der Stürmer** (El asaltante)

Alsacia

Stadler + René Schickele + Otto Flake

3.e) **Die Fackel** (La antorcha)

Viena

Karl Kraus

3.f) **Der Brenner** (El Brenner)

Innsbruck

Ludwig von Ficker (+ Trakl y otros)

3.g) grupo de Praga

Werfel + Brod + Blei + Kafka (**VI**).

Se ha discutido a veces la posible definición o caracterización del Expresionismo como un verdadero "movimiento de vanguardia", como un genuino "ismo" situable dentro del conjunto de "ismos" que constituyen lo que ha venido en denominarse "vanguardia histórica" o "vanguardia heroica", es decir, la vanguardia que tiene como eje de actuación la primera guerra mundial.

Si tenemos en cuenta los distingos y exigencias de Poggioli, en su obra clásica sobre la *Teoría del arte de vanguardia (VII)*, podemos afirmar que, en efecto, el Expresionismo: 1º) posee los rasgos característicos de todo "movimiento" (existencia de uno o más grupos, con su(s) jefe(s) y seguidores o discípulos o sectarios; presencia de unos principios doctrinales, doctrina (a veces derivada en dogmática) que se afirma positivamente (prescribiendo algo nuevo) y negativamente (proscribiendo algo: las teorías o doctrinas "anteriores", del "pasado", de la "tradición"); intervención (política y cultural, o específicamente estética) sobre todo por medio de revistas (los "little magazines" de tirada escasa, espíritu de grupo y afán divulgador y polémico) y manifiestos ("instancias perspectivas positivas, explícitas y autónomas" según la definición de Román de la Calle); y 2º) ese "movimiento" es, además, de

"vanguardia", por cuanto en él apreciamos, como características específicas del arte de vanguardia: a) *activismo* ("positivo", para que la "rebelión psicológica se eleve a reforma práctica y social"); b) *antagonismo* (contra el público, contra la tradición (destacando como caso particular el enfrentamiento padres/hijos), antagonismo cósmico y metafísico, antagonismo sujeto/objeto y artista/obra, que conduce a un agonismo y a un misticismo estético); c) *nihilismo* (no como "nirvana" ni como "radicalismo extremo", sino como una "forma mentis" cuyo grado máximo sería "trabajar para destruir", la acción para alcanzar la inacción); d) *agonismo* (no como "agon" o activismo, no como agonía, sino como tensión patética entre sacrificio -personal, generacional: tema de "las generaciones perdidas"- y consagración); e) *futurismo* (frente al decadentismo y clasicismo); f) "*antipasadismo*"; g) *impopularidad*; h) *oscuridad*; i) *deformación* (que equivaldría a lo que Ortega llamaba "deshumanización"); j) *iconoclastia*; k) *cerebralismo* (otros hablan de "intelectualismo"); l) *voluntarismo* (en el sentido romántico y schopenhaueriano de "voluntad": voluntad inconsciente, irracional y automática, lo que nos aproximaría al "automatismo" tan caro a los surrealistas); ll) mito del concepto de *pureza*, de *arte puro* (mística de la pureza que, en la lírica, desembocaría en una auténtica metafísica de la metáfora).

Situados ya en el marco de un movimiento amplio y difuso característico de una determinada etapa de la literatura y el arte alemanes de nuestro siglo (aunque con ramificaciones en otros países y otras literaturas), el Expresionismo empezaría por ser ante todo un movimiento plástico, conocería después un "período lírico" (1910-1920, para algunos la "década expresionista" por antonomasia) y se prolongaría a lo largo de los años veinte en la danza, en teatro y en cine (desviándose la literatura en general y la poesía en particular por distintos senderos: la búsqueda religiosa, el realismo social, el dadaísmo y el surrealismo, etc.).

Durante esa década en la que los poetas marcan la pauta al movimiento, el Expresionismo, convive con una *literatura "conservadora" realizada por autores de una generación anterior, ya laureados (Stefan George, Rilke, Hoffmannsthal, Thomas Mann, Hesse, ...)*; y también sobre todo al final de la década con el renacer de una *literatura de raíz marxista, de carácter activista y "proletaria", frente a la cual el poeta expresionista se sitúa como verdadero "outsider": superado el enfeudamiento burgués y el lenguaje preciosista de la poesía conservadora neorromántica, no llegan nunca, como expresionistas, a identificarse con los principios del socialismo marxista,*

manteniéndose dentro de una ideología utopista bastante nebulosa y de la predicación de un humanitarismo ingenuo que combate la violencia y la hipocresía burguesa, pero desconoce la lucha de clases (...). Por otro lado, el expresionismo alemán se aproxima, al menos en algunos de sus mejores poetas de período anterior a la guerra...a los movimientos que, en Europa y América, marcan, con sus idiosincrasias propias, el llamado modernismo, la vanguardia histórica de la poesía euroamericana. (VIII).

Joao Barrento, de cuya antología de poesía expresionista alemana hemos tomado las anteriores afirmaciones, distingue en ella consecuentemente dos grandes grupos o categorías de poetas y poesía:

Un grupo de poetas más desligados, al nivel del lenguaje y de la temática, de lo real histórico concreto y más preocupado con la revolución del propio lenguaje (también al fin como un medio de crítica a lo establecido), y que llegan, en su consciencialización de una situación existencial, al nihilismo y al desencanto, pero también a la crítica ideológica del status quo burgués (...) y otro ... de autores que recurren a una escritura más discursiva o un lenguaje de cartel, a la exaltación patética, a la forma retórica e himnica, para dar expresión a un mesianismo revolucionario utópico, a un evangelio místico de fraternidad y comunión, o a un antibelicismo y a una antiviolencia que radican en la creencia última e ingenua de que "el Hombre es bueno" (título de una novela de Leonhard Frank, de 1918) y de que llegó la hora de la renovación interior de ese mismo Hombre, de la revolución espiritual, del "comunismo de los corazones" o "del amor". (IX).

En todos ellos descubre Ilse M. de Brugger algunos temas centrales, como la rebeldía de los hijos contra los padres, el choque de clases o el malestar creciente producido por los excesos de la tecnificación (X) mientras que Jenaro Taléns aprecia en todos los grupos y tendencias expresionistas la existencia de unas características comunes:

*Por una parte se plantea la situación del hombre aniquilado por la ciencia y la máquina como algo superable sólo desde la ruptura violenta con lo material y la civilización que tal materialidad comporta. Para ello se potenciará al máximo el Yo, la individualidad, entendiendo que ahí reside lo que el hombre posee de espiritual (...). Esta individualización conlleva un irracionalismo excesivo (manifiesto en la distorsión sistemática de la sintaxis y de la imaginería tradicionales), del mismo modo que la sustitución de la belleza **avant tout** de un George por el feísmo, lúcida y consecuentemente asimilado, de un Stadler*

o un Heym. La negación del mundo material se traduce en una primacía de la imaginación... cuya fuerza radica ahora en su capacidad para dinamitar lo real a partir del único punto de enlace entre ambos espacios, el lenguaje. Más que cualquier otro movimiento anterior, el expresionismo utiliza el lenguaje como fin último y específico de su propia actividad. La **escritura** sustituye a la **literatura** y cada obra se transforma en la creación de un ámbito entre cuyos límites el discurso se hace a sí mismo (...): autonomía...sin la cual no puede existir la posibilidad **crítica** de la **escritura**. (XI).

En tanto que Joao Barrento, siempre en el terreno de lo poético, prefiere encerrar en "tres momentos" lo que podría ser una definición de la poesía expresionista:

(1) profunda conciencia del derrumbamiento de un mundo (burgués y capitalista) y de la consecuente crisis del sujeto en ese mundo; (2) intransigencia inquebrantable en la decisión de denunciar y escarpelizar (poéticamente) esa situación; e (3) impotencia ante la monstruosidad de un "tiempo sin alma", que acaba por conducir a las visiones apocalípticas y nihilistas (Heym), a la fuga "en dirección a lo desconocido" o a la interioridad del yo (Trakl, Else, Lasker-Schüler), al cinismo frío y a la deformación grotesca de ese mundo (Benn y los "poetas de lo grotesco"), o a la total despolitización de la literatura (August Stramm y la poesía "absoluta" del círculo de la **Sturm**); pero también, sobre todo después del choque de la guerra, a la poesía del utopismo revolucionario (Becher, Lotz), de la protesta (Hasenclever, Zech) y de la esperanza mesiánica en una edad de oro futura (Werfel, Wolfenstein, Goll). (XII).

La I Guerra Mundial constituye, sin duda, el punto central de referencia para entender la evolución de la aventura de las primeras vanguardias. Presentada con muy distinto ánimo por los futuristas y los primeros expresionistas, se anunciaba para los primeros como canalizador ideal de su mito heroico, moderno, viril (la fuerza, la energía, la agresividad, la violencia), capaz de regenerar y revitalizar -con su acción "higiénica"- la realidad, creando un Mundo nuevo para un nuevo Hombre.

Una "higiene" que, dígase de paso, era también fervientemente esperada y defendida por una parte del movimiento obrero revolucionario (aunque el sentido de aquella "regeneración"- "revolución"- no fuera para todos el mismo). Al final, la guerra dejaría intactas las contradicciones históricas que pretendía solucionar (aggravándolas, y encerrándolas en un breve paréntesis,

que algunos creyeron -o simulaban creer- definitivo), y se llevó, junto con la vida de muchos de sus profetas y cantores, el concepto romántico futurista del héroe individual, -una violencia anónima y vulgar nacida del desarrollo de otro de los mitos futuristas, la técnica-.

Finalizada la guerra, la vanguardia superviviente sería asimilada y anulada (Marinetti) o destruída (Mayakovsky) por el "nuevo orden", o se radicalizaría - en el caso de los expresionistas- en varias direcciones, una de las cuales conducía directamente al dadaísmo:

El relevo en la literatura y el arte de vanguardia no lo tomó la segunda generación expresionista, sino Dadá, al que algunos consideran sucesor ilegítimo del expresionismo (ilegitimidad no demasiado evidente, y, en todo caso, sin ninguna significación específica). Los procedimientos expresionistas se transforman en la obra del grupo de Zurich en la parodia de sí mismos. (...) La frase de Tzara: "el hombre no es nada. Medida con la escala de la de eternidad toda acción es vana" (antecedente de aquellas palabras del primer manifiesto de Breton: "Es inadmisibile que un hombre deje huellas de su paso por la tierra"), responde al mismo principio de decadencia, destrucción y caos que origina la obra de Heym o Trakl.

*La negación a ultranza de Dadá -destrucción continuada sin posterior construcción- imposibilitó todo intento de salir del círculo cerrado a que Tzara había llevado el arte. Y aquí es donde surge el surrealismo, que recoge la herencia del expresionismo, vía Dadá, y origina la mayor subversión del arte y la literatura del presente siglo. Cuando esto empieza a ocurrir, los últimos restos del expresionismo se diluyen en lo que Gustav Hartlaub llamó **Neue Sachlichkeit** (Nueva Objetividad). (XIII).*

En definitiva, como dice Joao Barrento:

*Poco importa si el expresionismo fue continuidad (en relación al modernismo francés del **fin de siècle**, a Whitman o Verhaeren), comienzo (ruptura radical con la tradición, revolución del lenguaje poético) o fin (acompañando la decadencia de la propia sociedad burguesa-capitalista, como pretende alguna crítica marxista). Una cosa es (más) cierta: el expresionismo fue, por encima de todo, un momento de complejidad y contradicción. Y porque fue proceso dinámico y no realidad estática, latencia y no sólo factualidad, porque fue ambiguo (dialéctico) y polivalente y representó una clara voluntad de liberación, el expresionismo no se deja apresar en esquemas predefinidos simplistas y juicios dogmáticos. (XIV).*

Continuidad, comienzo o final, ello no puede impedirnos la osadía de una propuesta (discutible) sobre las tendencias mayores de la poesía expresionista (en el sentido lato y en el uso común del término), de acuerdo con cuatro conceptos fundamentales que abarcarían la totalidad del fenómeno poético del expresionismo, y que serían: **pathos** (revolucionario y metafísico); **metáfora** (innovadora o rara, para usar la formulación de un lingüista que se ha ocupado de la lírica moderna -Harald Weinrich); **grotesco** (que también podríamos sustituir por **nonsense**, ironía o humor negro); y **abstracción** (rítmico-sonora, casi visual a veces: en cierto sentido, sería más acertado hablar ya de **concreción**, dado que esta cara del expresionismo se refiere a las experiencias de la "poesía absoluta", en el círculo de la **Sturm**, que desaguan directamente en Schwitters, en el dadaísmo y en la poesía concreta posterior). (XV).

Entre la poética del **pathos** (existencial, metafísico) y la de la **metáfora absoluta**, la obra atormentada de Georg Trakl. Una obra "expresionista", o, si se quiere, romántica, que nos remite siempre a una realidad (empezando por la realidad biográfica) pero a través del filtro deformante de la subjetividad herida del autor. No estará de más, por tanto, que, contra el parecer de Octavio Paz ("los poetas no tienen biografía; su obra es su biografía") a propósito de Pessoa, dediquemos una mínima atención a la biografía humana de Georg Trakl como mejor camino para adentrarnos en su biografía literaria. Resumiremos esa biografía en algunas instantáneas esenciales (XVI):

- a) Nace en Salzburgo en 1887 (Imperio Austro-Húngaro; familia burguesa acomodada)
- b) Infancia mimada; sus padres no dejarían en él una huella apreciable, aunque el autor se resintiera de la muerte de su padre. Su amor y su confianza se depositarían muy tempranamente en su hermana Margareth, su confidente, su doble en ocasiones, su amante (casi seguro) o al menos, con toda certeza, su único verdadero (y patético y problemático) amor.
- c) De niño empieza, por medio de una gobernanta francesa, a conocer a los simbolistas franceses -Baudelaire, Verlaine, Rimbaud- que tanta huella dejarían en él, y a los que se uniría más tarde la muy perceptible huella de Verhaeren, traducido por otro gran poeta expresionista, Stadler.
- d) Estudios en el Gimnasio Humanístico de Salzburgo: fracaso

como estudiante. Primeros poemas, a los 18 años, bajo la influencia de Baudelaire, Verlaine y Hoffmannsthal. Paseos por los bosques y lecturas de poemas con los amigos-paraísos perdidos que en su poesía se teñirían de las oscuras tonalidades de lo irrecuperable deseado.

e) Aprendiz de Farmacia. Entrega a la droga de la poesía... y a otras drogas, como el cloroformo, la cocaína o el opio, bajo cuyos efectos comienza a componer, por ejemplo, algunas obritas en prosa (BARRABAS y MARIA MAGDALENA) y dos piezas de teatro en un acto estrenadas en Salzburgo en 1907, fecha también de su tragedia DON JUAN, voluntariamente destruída.

f) En 1908, Universidad de VIENA (una de sus odiadas "ciudades"), donde obtendría el grado de Maestro en Farmacia. A Viena se traslada su hermana Gretl: amores, culpabilidad, expiación, purificación ("saison en enfer" particular).

g) En 1910 muere su padre, y él comienza su servicio militar voluntario primero en Viena y más tarde en Innsbruck (otra de sus "ciudades" detestadas), de donde regresaría -drogadicto, alcohólico- a Salzburgo. Amistades literarias y artísticas: Hermann Broch, Kokoschka, Ludwig von Ficker. Publicación regular de sus poemas en DER BRENNER. Por suscripción y a incitación de los amigos publica su primer libro, que resultará un fracaso y sumirá a Trakl en una de sus mayores depresiones. Traslado a Mülhau, y sueño de evasión a BORNEO (¿la Abisinia de Rimbaud, el Pacífico, la Oceanía o el Africa de tantos artistas del final de siglo?). Viaje a Venecia, que se traduce en algunos poemas, como aquel publicado en DER BRENNER que nos habla del "Solitario", el "Niño de Sonrisa Enfermiza". En 1913 lee por primera vez en público una selección de sus poemas, al tiempo que prepara -¿premonición de la muerte?- la edición definitiva de los mismos.

h) 1914. Etapa final. Su hermana enferma gravemente, y él se traslada a Berlín (la tercera "ciudad" maldita) para estar a su lado y tratar de ayudarla. Sin poderla ayudar, regresa completamente abatido a Salzburgo, tras un breve período de profunda amistad con Else Lasker-Schüler. Escribe sus últimos poemas. En Agosto de 1914, el Imperio Austro-Húngaro declara la guerra a Servia, prólogo

de lo que pasaría a llamarse Gran Guerra o I Guerra Mundial. Trakl es movilizado y es trasladado a la Galitzia oriental, donde está el frente de Rusia, y donde asiste alucinado a la batalla de Godrek que inspirará su último poema. Primer intento de suicidio, y traslado al Hospital Militar de Cracovia para ser sometido a observación psiquiátrica: allí comienza un período alucinatorio, de insomnio febril y de angustia por el temor a una ejecución sumarísima. El día 3 de Noviembre muere por un paro cardíaco, tras la ingestión de una fuerte dosis de cocaína la noche anterior. ¿Suicidio? Todo parece apuntar en esa dirección. Sus restos reposan desde 1925 en Mülhau.

Si quisiéramos resumir en un epígrafe general el conjunto de temas obsesivamente reiterados en la poesía de Trakl podríamos hablar de esa poesía como de la exploración y la expresión de una "incompatibilidad universal" y de sus evidentes consecuencias: la incomunicación absoluta, la absoluta soledad.

Incompatibilidad, en primer lugar, consigo mismo. El autor se desdobra en el poema y nos habla de un Otro visto a través del espejo como "forastero", "extranjero", como un "doble" que suele presentarse amenazadoramente como "enemigo" o "Caín", el hermano asesino que aparece, por ejemplo, en el poema "El horror":

Me vi pasar a través de habitaciones desiertas.

-Las estrellas bailaban extraviadas sobre el fondo azul,

y en los campos aullaban los perros en voz alta,

y en las cimas se arremolinaba salvaje el föhn.

Mas de repente: ¡Silencio!, un sordo escalofrío

hace florecer venenosas flores en mi boca,

desde el ramaje cae como de una herida

vislumbrándose pálido el rocío, y cae, cae como sangre.

*Del vacío engañoso de un espejo
se alza lentamente y como en la proximidad
del horror y la oscuridad una cara: ¡Caín!*

*Muy suavemente murmura la portera de
terciopelo
a través de la ventana mira la luna igual que al
vacío,
y heme aquí solo frente a mi asesino. (XVII).*

Incompatibilidad, también, como el mundo, con la realidad, con los otros: un mundo visto siempre como algo ajeno y exterior, separado de un sujeto que contempla con desagrado y describe estableciendo siempre la distancia de aquella separación mediante barreras (paredes, puertas, ventanas, ...) infranqueables o al menos voluntariamente infranqueadas. Esa realidad hostil se identifica con frecuencia con la "ciudad", espacio de degradación e inmolación que nos recuerda inevitablemente aquellas "ciudades tentaculares" de Verhaeren, presentes en el "Limbo" trakliano:

*Junto a muros otoñales, sombras buscan allí
en la colina el resonante oro
de nubes apacentadas al anochecer
en la paz de plátanos marchitos.
Oscuras lágrimas alienta esta época,
condenación, cuando el corazón del soñador
desborda con los arboles purpúreos
del desconsuelo de la humeante ciudad;
un dorado frescor le sopla al caminante,
al forastero, desde el cementerio,
como si lo siguiera en la sombra un tierno cadáver*

*Suena sin ruido la construcción de piedra;
el jardín de los huérfanos, el hospital oscuro,
un barco rojo en el canal.
Soñando suben y bajan en la oscuridad*

*hombres putrefactos
y desde portales negruzcos
avanzan ángeles con las frentes frías;
lo azul, las quejas de muerte de la madre.
Resbala por su largo cabello,
una rueda de fuego, el día redondo
de la tierra, tortura sin final.
En frescas habitaciones sin sentido
se pudren utensilios con manos huesudas
tantea el azul buscando cuentos
una infancia sacrílega,
la rata gorda roe puertas y baúles,
un corazón
se entumece en un silencio de nieve.
Resuenan las purpúreas maldiciones
del hambre en la corrompida oscuridad,
las negras espaldas de la mentira,
como si de golpe se cerrara un portal de hierro. (XVIII).*

Frente a la "ciudad" real y presente aparece con frecuencia, por oposición, una Naturaleza mitificada, espacio de la infancia y de la comunicación con los pocos amigos íntimos del pasado, paraíso perdido de libertad que, por irrecuperable e irremplazable, provoca depresión y angustia, tiñéndose de colores cada vez más sombríos. Esa oposición entre campo/pasado y ciudad/presente podemos apreciarla, por ejemplo en "Occidente":

1

*La Luna, se diría un muerto
saliendo de una fosa azul,
y caen muchas
flores sobre la senda rocosa.
Plateado llora un enfermo
junto al estanque en sombras,
en negra barca
perecieron al otro lado los amantes.*

*O bien suenan los pasos
de Elis por el bosquecillo
de color jacinto
volviéndose a apagar bajo encinas.
Oh, el semblante del niño
formado por lágrimas cristalinas,
sombras nocturnas.
Rayos en zig-zag le iluminan la sien,
la siempre fría
cuando en la colina verdecida
muge la tormenta de primavera*

2

*Tan silenciosos son los verdes bosques
de nuestro país,
la ola de cristal
muriendo junto a las paredes ruinosas
y en el sueño hemos llorado;
con nuestro paso vacilante
junto al seto de espinos
cantores en la senda estival,
sagrada calma
de las viñas lejanas que se extinguen;
sombras ahora en el frío regazo
de la noche, águilas dolientes.
Tan suavemente encierra un rayo de luna
las cicatrices purpúreas de la melancolía.*

3

*¡Vosotras, grandes ciudades
de piedra erigidas
en la llanura!
Tan callado se va
el apátrida*

*con oscura frente al viento,
árboles desnudos sobre la colina.
¡Oh ríos que corréis allá abajo hacia la penumbra lejana!
poderosamente el miedo,
la terrible luz roja del crepúsculo
en nubes de tormenta.
¡Vosotros, pueblos agonizantes!
Pálida ola
quebrándose en la playa de la noche,
como estrellas que caen. (XIX).*

Recorre toda la poesía de Georg Trakl un sentimiento de culpabilidad, manifiesto sobre todo en la temática amorosa: el amor, en Trakl, es siempre un amor heterodoxo y culpable (prostitución, incesto) que exige una expiación, aunque los responsables, los verdaderos culpables, sean siempre los otros -la "estirpe maldita", la maldita raza de los "ancestros" a que se refiere Trakl con insistencia.

Una y otra vez vuelve el poeta sobre sus incompatibilidades, sobre su soledad no mitigada por la nostalgia de un edén natural perdido, sobre la imposibilidad de una evasión que se persigue por los caminos (abiertos desde el Romanticismo) de la embriaguez, el sueño, la locura...; y, como posibilidad final de evasión definitiva (siguiendo el trayecto recorrido en su día por Baudelaire) la evocación de la muerte, de una muerte que acaba por manifestarse triunfalmente tras la experiencia devastadora de la guerra (resultado fatal de un mundo enemigo, de una humanidad desheredada, de un yo culpable) cuyo recuerdo ("Grodek") cerraría la obra literaria de un Trakl cuyo suicidio, aunque no verificado absolutamente se nos aparece como una razonable hipótesis, como una fatalidad inexcusable.

Todo ello servido en su obra poética por una serie de constantes estilísticas que garantizan la eficacia del angustiado y angustioso discurso de Georg Trakl: una cuidada selección léxica obsesivamente reiterada, el uso de la metáfora en el sentido de la "metáfora absoluta" cuyo ejemplo podría haber aprendido en Rimbaud y que nos conduciría hasta el concepto de "pureza" (antidescriptivismo, antirromanticismo) creado y perseguido por la poesía "absolutamente moderna", el juego de disonancias (usando un término caro a

Hugo Friedrich) entre forma y contenido o entre dos contenidos sucesivos, o, en fin, aplicando a la poesía la técnica cinematográfica del "montaje", como se aprecia, por ejemplo, en su poema "Sueño del mar":

*Expirando los fúnebres sonidos de una campana
una amante despierta en negras habitaciones,
las mejillas hacia las estrellas, que en la ventana
brillan.*

Mástiles, velas, jarcias, relampaguean en el río.

*Un monje, una mujer encinta allí en el gentío.
Rasgueo de guitarras, rojas blusas refulgen.
Los castaños se secan en un fulgor dorado.
Negro se alza el triste fausto de la iglesia.*

*De pálidas máscaras observa el genio del mal.
Una plaza oscurece muy triste y sombría.
Al atardecer se yerguen susurros por las islas.*

*Leprosos, que acaso se pudran en la noche
Leen los signos turbios del vuelo de las aves.
En el parque se miran temblando los hermanos. (XX).*

Llegados a este punto, y como conclusión, nos preguntamos: ¿es Trakl, en efecto, un poeta "expresionista"? Y respondemos: sí, Trakl es un poeta de su tiempo, situable dentro del expresionismo alemán, de la poesía expresionista alemana. Pero Trakl es, por encima de cualquier otra clasificación un "poeta moderno", un poeta de nuestro tiempo, un poeta que sigue desde su perplejidad, su agonía, su desgarrar existencial, su denuncia y la violencia de su lenguaje explosivo apelando a nuestra propia perplejidad y a nuestra propia violencia. Digamos, como Else Laske-Schüler:

Georg Trakl murió en la guerra, por su propia mano abatido.

Tanta era en el mundo la soledad. Y yo lo amaba.

Georg Trakl sigue unido a cada una de nuestras muertes, de nuestras guerras por nuestras propias manos una y otra vez reiniciadas. Tanta sigue siendo en el mundo la soledad, la estupidez y la infamia. Y, sin embargo, seguimos proclamando, entre las extremas tentaciones de la integración y el apocalipsis, la imperiosa necesidad de que el amor suceda inevitable y universalmente al grito de dolor.

Notas:

- I Vid. R.S. Furness: **Expressionism**. London: Methuen, 1973, pág.1.
- II Lionel Richard: **Expressionnistes Allemands. Panorama bilingue d'une génération**, París: François Maspero, 1974, pág. 5.
- III Ibid., pág.6.
- IV Stadler, Heym, Trakl: **Poesía expresionista alemana**, Trad. de Jenaro Taléns y Ernst-Edmund Keil. Madrid: Ediciones Hiperión, 1981, pág.13.
- V Ilse M. de Brugger: **El expresionismo**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 19, 39 y 38, respectivamente.
- VI Stadler, Heym, Trakl: op.Cit, pp. 14-15.
- VII R. Poggioli: **Teoría del arte de vanguardia**. Trad. del italiano por Rosa Chacel. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- VIII Joao Barrento: **Expressionismo Alemão. Antologia poética**. Lisboa: Atica, s.f., pág. 13.
- IX Ibid., pág. 19.
- X Ilse M. de Brugger: op. cit., pág. 28.
- XI Stadler, Heym, Trakl: op.cit., pp. 15-16.
- XII Joao Barrento: op. cit., pág. 20.
- XIII Stadler, Heym, Trakl: op. cit., pp. 18-19.
- XIV Joao Barrento: op. cit., pp. 31-32.
- XV Joao Barrento: **A poesia do expressionismo alemão**. Lisboa Editorial Presença, 1989, pág. 29.
- XVI Para una aproximación inmediata a la vida y la obra de Trakl pueden consultarse: Georg Trakl: **Cantos de muerte**. Selección, traducción y estudio previo de Angelika Becker. Introducción de Carlos Bousoño. Madrid: Al-Borak, 1972. Georg Trakl: **Poemas**. Traducción, selección y prólogo de Angel Sánchez. Madrid: Visor. Alberto Corazón Editor, 1973. Georg Trakl: **Obra poética**. Traducción i pròleg de Feliu Formosa. Barcelona: Editorial Empúries, 1990.
- XVII Georg Trakl: **Poemas**. Ed. cit., pág. 39.
- XVIII Ibid., pp. 102-103.
- XIX Ibid., pp. 109-111.
- XX Ibid., pág. 44.

Abendland I

1 Sehr lebhaft (♩. ca 120) *ppp* 2 *ppp* 3 rit. *mp*

Gesang
Mond, — als trä-te ein To-tes aus blau - er

Baß-Klarinette
fpp *pp*

Geige (ohne Dämpfer)
fpp

Violoncell (ohne Dämpfer)
am Stog. *fpp* col legno *pp*

4 - - - - - langsamer (♩. ca 80) *ppp* 5 *ppp* 6 rit. *ppp*

sehr zart
Höh - le, und es fal-len der Blü-ten vie - le ü - her den Fel-sen-pfad.

B.kl.
p *pp* *ppp*

G.
ppp *p* *pp* *ppp* *ppp*

Vel.
p *pp* *ppp* *ppp* *ppp*

7 tempo (♩. ca 80) *ppp* ruhig 8 9 10 rit. - - - - - tempo (♩. ca 80) *ppp*

Sil - bern weint ein Kran-kes am A-bend-wei-her, auf

B.kl.
ppp *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

G.
ppp *p*

Vcl.
äußerst zart *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Adorno y Schoenberg.

Esta conferencia se presenta con el título "Adorno y Schönberg" dentro de un ciclo dedicado a la "pintura, música, literatura y filosofía en el comienzo de las vanguardias". Esto nos obliga a hacer una pequeña reflexión para aclarar el sentido de lo que sigue. Tomando a la música como hilo conductor, este ciclo pretende ilustrar el paralelismo que ésta ha tenido con otras expresiones artísticas, literarias y plásticas: así, la obra de Paul Klee o de George Trakl han podido servir para trazar una relación entre lo que suele llamar la segunda escuela de Viena y la pintura o la poesía contemporáneas. Continuando con ello, en nuestro caso Adorno tendría que ocupar un lugar similar con respecto de la filosofía. La analogía es, sin embargo, engañosa, ya que hay una diferencia importante que hace que nuestra aproximación sea necesariamente distinta. Esta diferencia se debe en parte a la elección del autor y en parte al carácter mismo de la filosofía y, por consiguiente, de su posible relación con la música. En efecto, no trataremos aquí de fenómenos paralelos, que puedan mostrar un carácter común o influencias recíprocas (lo que respecto de la filosofía hubiera sido relativamente posible tomando otros autores contemporáneos en los que podrían comprobarse tales afinidades estructurales, tales como, por ejemplo, la fenomenología o el pensamiento de Wittgenstein), sino de una reflexión explícita sobre la música y específicamente sobre lo que se llamó "nueva música". Podría decirse, pues, que se trata de un acercamiento filosófico a este concreto fenómeno musical, con lo que utilizaríamos la expresión "filosófico" en el doble sentido de que Adorno se dirige a la música de Schönberg o de la Escuela de Viena en su conjunto destacando un tipo de relevancia específicamente filosófica y que para ello se sirve de una serie de ideas que van más allá de este tema y que constituyen su propio pensamiento filosófico.

Dirigiendo ya nuestra mirada hacia Adorno tenemos que preguntarnos ante todo por qué y de qué modo un filósofo dirige especialmente su atención hacia la música, y especialmente hacia aquello que en su momento se llamó "nueva música" y que ahora circunscribimos especialmente a la Escuela de Viena.

Las relaciones entre filosofía y música no han sido demasiado prolíficas a lo largo de la historia, aunque su importancia ha ido creciendo, sobre todo desde el momento en que la música occidental fue adquiriendo una pretensión significativa cada vez mayor (lo que recoge, por ejemplo, Hegel) y fundamentalmente con la aparición de líneas de pensamiento que ven

en el arte una forma de expresión no sólo no subordinada a la razón sino superior a ella. Esto ocurre de manera muy destacada en el pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche, y es éste quien colocará a la experiencia artística en un lugar decisivo que no dejará de ser fundamental para el propio Adorno. No en vano la perspicacia de Thomas Mann fundirá en el protagonista de su "Doktor Faustus" a Schönberg con rasgos de Nietzsche y lo recubrirá con una reflexión estética de indudable proveniencia adorniana. Sin embargo, el acercamiento de Adorno a Nietzsche siempre estuvo mediado por un esquema de comprensión que provenía más bien de Marx, o mejor dicho de un Marx al que había que volver a leer en el horizonte hegeliano, en el horizonte de unas pretensiones que, si bien en su forma original habían degenerado en ideología, no por eso había que abandonar.

Adorno se mueve dentro de una perspectiva de una autorrealización humana que había encontrado su motor en la burguesía revolucionaria de 1789 y su expresión más cabal en las utopías de la reconciliación absoluta del idealismo alemán y especialmente de Hegel. Pensar, en el siglo XX equivale para Adorno a pensar por qué esa promesa no se ha cumplido. La primera frase de su "Dialéctica negativa" (1) afirma que "la filosofía, que un momento pareció superada, se mantiene en vida porque se desperdició el momento de su realización". Se trata de pensar, pues, cuál es la razón inmanente por la que el progresivo dominio de la naturaleza, que debía ir acompañado por un correlativo aumento de la libertad del individuo, de su autonomía frente a todo poder, ha desembocado en la perpetuación del poder y, lo que es casi peor, en la gradual pérdida de validez de aquellos ideales sustantivos. Dicho en términos marxistas, -que era la tradición en la que se movía Adorno- cómo el desarrollo de la fuerzas productivas, lejos de provocar una transformación de las relaciones de producción que condujera a una sociedad emancipada de hombres libres, había conducido por un lado al fascismo, por otro al estalinismo, y finalmente a una sociedad en la que la abstracción de la relación entre los individuos los reduce a pseudosujetos del gran sujeto anónimo que es el capital. Adorno ve que esta situación sólo puede pensarse retrocediendo más allá de donde había partido Marx, para mostrar en un proceso inmanente la destrucción de ese sujeto revolucionario que podía haber llevado a cabo la transformación. En el proceso de su liberación de la coacción natural, el hombre ha ido desarrollando un mecanismo racional que le sirve para

(1) *Negative Dialektik*, Francfort, 1970, p. 13.

Hay traducción española, "Dialéctica Negativa", Taurus, Madrid, 1975.

dominar, objetivizar y desmitificar una naturaleza hostil, para ganar así una autonomía y una libertad que le estaban vedadas bajo la presión de esta coacción. En este proceso, la racionalidad va de la mano con la aspiración de la libertad, de la autorrealización y con la idea de una sociedad justa basada sólo en principios racionales. Esto es lo que logra expresar la ilustración europea y lo que constituye los ideales de una burguesía que se hace con el control de la sociedad y de la historia, sintiéndose la primera portadora de valores universales. Pero a partir de aquí este proceso sufre una inflexión que le hace negar precisamente aquello que había sido su motor -los ideales de libertad, igualdad y autorrealización de la humanidad-, para quedar, en cambio, sujeto de los métodos y de los productos que había generado. El proceso de creciente racionalidad se convierte en proceso de racionalización que descarta como no existente todo lo que no pueda someterse a sus principios de cálculo y dominio, fundamentalmente aquellos ideales mismos. La razón queda rebajada a razón meramente instrumental y el sujeto que había comenzado este proceso como su liberación queda reducido a un pseudosujeto abstracto realizador de ese dominio o a un sujeto impotente incapaz ya de toda relación racional con la totalidad social. La transformación que había prometido la burguesía, que es la misma que para Adorno anima ocultamente los sistemas filosóficos de la modernidad, queda sin realizar, porque la propia lógica del dominio que estaba a su servicio termina por devorarla. De este modo, del progresivo dominio de la naturaleza no surge la liberalización de la humanidad, como había pensado Marx, sino una alienación que se autoperpetúa.

Es desde esta perspectiva histórica general que podemos acceder a la visión que tiene Adorno de la música occidental en general y en especial de la Escuela de Viena. Efectivamente, la música occidental es un documento único, a la vez de ese proceso de vaciamiento y racionalización que caracteriza a todo el desarrollo histórico de por lo menos los dos últimos siglos, y de una reacción lúcida ante él. Reacción lúcida quiere decir: aquella que no abandona su proyección utópica y no por eso deja de mirar al mundo sin concesiones. Como decía el propio Schönberg, en frase que Adorno cita : "la música no debe adornar, sino que debe ser verdadera" (2). La historia de la música, es para Adorno una expresión de esta búsqueda de la verdad. Dentro de ella, y de una manera especialmente cruda y desilusionada, la música de Schönberg ocupará un lugar especial en un

(2) V. T. W. Adorno, "Filosofía de la nueva música", Sur, Buenos Aires, 1966, p. 40.

especial momento de crisis. Ahora bien, esta historia, esta continua lucha entre "una objetividad alienada y un sujeto limitado" no es algo que se desarrolle en el plano de la ideología o de las intenciones, sino que se juega fundamentalmente en el modo de enfrentarse y manejar el material musical. En la medida en que éste es "espíritu sedimentado", su movimiento es el mismo de la historia real, y por eso "el diálogo con el material es diálogo con la sociedad" (3). Dicho de otra manera: la situación histórica, la capacidad de "ser verdadera" la expresa la música en su propia gramática. La forma es su contenido, pero en la medida en que la forma, el lenguaje, es en sí mismo una condensación de relaciones que están más allá de ella. Es esto quizás lo que, independientemente de las interpretaciones del caso, hace tan ricos y apasionantes los análisis de Adorno.

Pero volviendo a la concreta idea de la historia que antes había esbozado, su punto crucial se encuentra en la formulación de los ideales de la burguesía, a los que corresponde la música del primer clasicismo vienés. Como dice Adorno en un texto en el que pone en relación el clasicismo, el romanticismo y la nueva música, "lo que no se ha perdido es el postulado que el clasicismo vienés quería satisfacer: el postulado de una objetividad que pasara por el sujeto mismo, estuviera mediada por él y a su vez lo acogiera en sí. Lo que querían los grandes compositores de la Escuela de Viena, desde Haydn hasta Schubert, una música totalmente estructurada, totalmente correcta y vinculante, y que sin embargo fuera en cada instante sujeto, humanidad auténticamente liberada, no ha podido encontrar su voz hasta hoy. Sin embargo permanece como anticipación de la imagen de una sociedad en la que el interés general coincidiera realmente con el de todos los individuos, en la que ya no hubiera violencia y dominación"(4).

Esta anticipación sólo pudo verse frustrada en el desarrollo inmediatamente posterior. La liberación entrevista y prometida entra en conflicto con toda posible armonía, transformándose en rebelión del sujeto contra una objetividad que se le vuelve cada vez más extraña. Este proceso tiene lugar en el lenguaje musical mismo en la medida en que el desarrollo de una libre subjetividad experimenta cada vez más como una traba las coacciones que le impone el propio material musical. De este modo comienza (o se acentúa) un proceso de liberación de las formas, que se viven como meras ataduras convencionales.

(3) *Ib.*, p.34.

(4) *Gesammelte Schriften*, t. 16, p. 141.

Pero, al mismo tiempo, este proceso, absolutamente necesario y que Adorno nunca pondrá en cuestión como tal (pues esto llevaría a una simple regresión), inaugura inconscientemente una dialéctica por la que cae hasta cierto punto víctima de lo que combate: la liberación respecto de la normas formales, al mismo tiempo que libera al sujeto de coacciones que han perdido su validez, va convirtiendo al material musical exactamente en eso, en un material sobre el que se ejerce distanciada y dominante la actividad de aquel sujeto, del mismo modo en que en la sociedad capitalista desarrollada la naturaleza se ha convertido en materia prima, las cosas en mercancías o el hombre en fuerza de trabajo. Así, la lucidez del rechazo, el distanciamiento de la crítica, reproducen en cierto modo lo que niegan, consuman la alienación, mostrando que no se puede salir de ella por la sola fuerza del sujeto aislado, señalando la necesidad de aquella conciliación entrevista y prometida. En ese sentido, el arte, la música, serán cada vez más rebelión contra lo establecido, desgarramiento, mostración del dolor, ejercicio de una libertad que "es la libertad de expresar el dolor" (5).

Con la racionalidad surge el individuo, pero en la medida en que una racionalidad menguada no es capaz de absorber a un individuo emancipado, su individualidad queda limitada por esa enfrentamiento. También en la música "la racionalidad, en cuanto liberación de ataduras heterónomas, ha hecho posible la individuación" (6) y la individuación va creciendo en perjuicio de la unidad musical. Es esa misma racionalidad que ha permitido el surgimiento de la individuación la que se vuelve en su contra: la individuación de todos los caracteres hace que finalmente se homogeneicen y pierdan su sentido inicial (tal como es visible, por ejemplo, en Mahler). Los caracteres individuales se van reduciendo progresivamente a "elementos pasivos del todo" y corren así el peligro de convertirse en mero material para el dominio y la manipulación. La culminación de este proceso de "racionalización" en la historia de la música tiene lugar, con toda su complejidad, en la destrucción de la tonalidad que lleva a cabo fundamentalmente Schönberg.

Este es, por una parte, el momento de mayor expresividad del sujeto, o, mejor dicho, el momento en que más se pone el acento en la expresividad, quizás precisamente porque se acerca a los límites de una expresión lingüística y significativa. Efectivamente, la "liberación" del sujeto, por realizarse en contra de la totalidad, no puede mediar con ella y se

(5) *Ib.*, p.205.

(6) *Ib.*, p.212.

transforma en un grito desgarrado que parece provenir de un lenguaje imposible. El sujeto se puede expresar en su total libertad cuando ha roto la forma y cuando queda, por lo tanto, como expresión pura, casi desprovisto de lenguaje. Aquí resulta evidente el parentesco histórico de la música expresionista de Schönberg con dos formas de pensamiento que surgen por esta misma época en Viena: el silencio al que abre y condena el final del "Tractatus" de Wittgenstein y el lenguaje del inconsciente de Freud.

Pero si este momento, que correspondería a la disolución de la tonalidad y al período de libre atonalidad, y que es sin duda aquel con el que mayor afinidad tiene Adorno, se vuelca a partir de comienzos de los años veinte en un procedimiento formal riguroso gracias a la técnica dodecafónica, esto no es de ninguna manera una mera reacción o una inversión de la anterior libertad expresiva, sino que no es más que la otra cara de lo anterior.

Si el expresionismo es, hasta donde venimos viendo, el único modo de expresar la "verdad" -o la falta de verdad- de la época, la sistematicidad será la otra cara, la que ofrece un lenguaje que ha perdido su calidad de signo (que remite a un significado) para convertirse en un cuadro cerrado en sí. La expresividad se abre sobre el fondo de una férrea lógica, muestra de la imposibilidad de que la fuerza del sujeto pueda ser la constructora de un mundo a su imagen y semejanza. Expresividad y sistema, desgarrado y lógica son dos caras del mismo fenómeno, que Adorno expresa del modo más lúcido posible, es decir en el mismo tratamiento interno del material musical, la soledad de un sujeto emancipado que sólo se encuentra con el dolor y la soledad: "el sujeto de la nueva música, que ella registra fielmente, es el sujeto real, emancipado, abandonado a su aislamiento en la fase burguesa tardía" (7).

En la armonía clásica el sentido estaba en cierto modo garantizado por la gramática misma; el problema era desarrollar un sentido que de alguna manera ya estaba estructurado por la forma. En la medida en que esa forma "ya no puede garantizar lo que una vez prometió" (8) el sentido parece quedar suspendido en el vacío, depositado sobre las espaldas de un sujeto que no es capaz de hacerse cargo de él, que vive esta situación como angustia y vacío. Si su antecesor, el hombre romántico, había podido todavía pensar en regenerar el sentido a partir de sí, en contra de una

(7) *Filosofía de la nueva música*, p. 51.

(8) *Gesammelte Schriften*, t. 16, p. 185.

totalidad (racionalidad, sociedad) que ya le era ajena, ahora se hace la experiencia de una imposibilidad que sella de cierto modo la radical heterogeneidad de los dos ámbitos: el del sujeto y el de la forma. Obviamente esto no significa el abandono de la posibilidad expresiva, pero sí que su único camino era el reconocimiento de esa lógica interna de la forma despojada de toda intención de reconciliación subjetiva: sólo así, paradójicamente, el sujeto podría, dentro de los márgenes en que eso aún es posible, volver a encontrarse consigo mismo.

Adorno ve en el expresionismo de Schönberg -e incluso en toda su obra- un momento de objetividad, de distanciamiento, que forma parte de su verdad. Las pasiones, al no estar ya, como en el romanticismo, domesticadas por la forma, se convierten en movimientos casi corporales, inconscientes, pero por eso mismo su particularidad se convierte en algo general y la expresión ya no se limita a ser una simple expresión sino que se convierte en documento de la expresión. Esto le da a la obra una especie de objetividad en la que se hunde la pretensión de la subjetividad. Adorno dirá que en el expresionismo, "su contenido, el sujeto absoluto, no es absoluto" (NM, 45). De este modo, la obra se revela contra la individualidad que la niega, mostrando lo que tiene de verdad lo social frente al individuo: "Sólo en las obras (es decir en su carácter de productos objetivos) está presente lo que supera la limitación de sujeto y objeto" (9).

Pero hay otro aspecto objetivo de la obra al que ya hemos hecho mención antes, aquel aspecto por el que la libertad del sujeto reducía el material musical a una mera materia prima manipulable, que constituye para Adorno el lado más sombrío de la nueva música: aquel momento en el que la inevitable presentación de una objetividad alienada pierde su carácter de denuncia para convertirse en simple reproducción de una coacción sistemática que se había pretendido superar.

Este peligro está para Adorno latente en la utilización de la técnica dodecafónica -a la que llega a llamar en una oportunidad "sistema de dominio sobre la naturaleza de la música" (10)- en la medida en que pueda dejar de ser un procedimiento para componer y convertirse en la subsunción de la composición por una técnica.

Mientras que para Adorno, Schönberg se mantuvo siempre más o menos a salvo de este peligro, componiendo "música dodecafónica como si no existiera la técnica dodecafónica", Webern, en cambio, habría sucumbido a

(9) *Filosofía de la nueva música*, p.46.

(10) *Ib.*, p. 56.

él, gracias precisamente a su gran coherencia: "Webern realiza la técnica dodecafónica y ya no compone: el silencio es lo que queda de su maestría" (11).

Adorno llega a hablar de un "fetichismo del material" (que por cierto compara con fenómenos similares en la obra última de Kandinski y de Klee), de una "primitividad" que sería la venganza inmanente de una espiritualidad que ha querido depurarse tanto, ha querido eliminar tanto que ya no le ha quedado fuerza para afirmarse frente a ese exterior que le acecha (12).

A pesar de ello, Adorno reconoce (aunque sin conceder mucho) que este "fetichismo de la serie" no es muestra de "un nuevo sectarismo" sino una consecuencia de haber comprendido "que todo cuanto es subjetivo y todo cuanto podría llenar por sí mismo la música en las condiciones actuales es sustancialmente derivado, gastado e insignificante", de haber comprendido "la insuficiencia del sujeto mismo". "Con Webern el sujeto musical abdica calladamente y se entrega al material que, empero, sólo le concede el eco de su silencio" (13).

No puedo ahora discutir en profundidad este juicio negativo de Adorno, que en todo caso me parece muy discutible. Es posible, incluso, que a partir de él puedan señalarse los límites del planteo de Adorno. Bien podría ser que la progresiva abolición del sujeto, de ese sujeto en rebelión contra la objetividad, contra una totalidad enajenada y antagonista, no fuera simplemente el signo del triunfo de esta última sino más bien el signo de la caducidad de esa concepción del sujeto y de la reconciliación utópica, ideas que quizás estaban más comprometidas con lo que criticaban que lo que quisieran reconocer. Probablemente lo que esté en juego ya en los ensayos de Webern, pero también en buena parte de la música postweberniana, sea efectivamente la disolución de la subjetividad que, aunque más no fuera negativamente, pretendía una totalización del discurso musical. Esto equivaldría a una nueva concepción del sujeto y su relación con la música y el mundo, a una redefinición de la experiencia musical que tendría que asumir la caducidad de aquellos marcos de comprensión. Esto no puede lograrse de ningún modo, por supuesto, con críticas banales al pensamiento musical de Adorno, sino que es una tarea muy compleja que tiene que tenerlo en cuenta. Quede ahora como una cuestión abierta, quizás no última instancia gracias a Adorno.

(11) *Ib.*, p.90.

(12) Cfr. *Gesammelte Schriften*, t. 16, p.183.

(13) *Filosofía de la nueva música*, p. 92.

First system of musical notation. It consists of four staves: a vocal line at the top, followed by a piano (p) line, and two bass lines. The tempo/mood is marked as *ruhig* (calm). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many accidentals.

Second system of musical notation. It consists of four staves: a vocal line, a piano (p) line, and two bass lines. The tempo/mood is marked as *(ruhig, steigend)* (calm, rising). The piano part continues with its complex accompaniment.

Third system of musical notation. It consists of four staves: a vocal line, a piano (p) line, and two bass lines. The tempo/mood is marked as *belebter* (more lively). The piano part continues with its complex accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Mich ü - ber - fährt ein". The piano part features a dynamic marking of *f* (forte).

un - ge - stü - mes we - hen im rausch der wei - he wo

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'un - ge - stü - mes we - hen im rausch der wei - he wo'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a forte 'f' dynamic marking at the beginning.

in brün - sti - ge schrei - e in

molto rit.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'in brün - sti - ge schrei - e in'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. A 'molto rit.' (molto ritardando) marking is placed above the vocal line.

80

dim.

staub geworf - ner be - ter imien flehen:

espress.

p

deutlich

poco cresc.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'staub geworf - ner be - ter imien flehen:'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. A box containing the number '80' is positioned above the vocal line. Performance markings include 'dim.' (diminuendo), 'espress.' (espressivo), 'p' (piano), 'deutlich' (clearly), and 'poco cresc.' (poco crescendo). There are also triplets marked with a '3' in the piano part.

Stefan George:

Tief ist die Trauer,
die mich umdüstert,
ein tret ich wieder,
Herr! in dein Haus . . .

Lang war die Reise,
matt sind die Glieder,
leer sind die Schreine,
voll nur die Qual.

Durstende Zunge
darbt nach dem Weine.
Hart war gestritten,
starr ist mein Arm.

Gönne die Ruhe
schwankenden Schritten,
hungrigem Gaume
bröckle dein Brot!

Litanei:

Schwach ist mein Atem
rufend dem Traume,
hohl sind die Hände,
fiebernd der Mund

Leih deine Kühle,
lösche die Brände,
tilge das Hoffen,
sende das Licht!

Gluten im Herzen
lodern noch offen,
innerst im Grunde
wacht noch ein Schrei . . .

Töte das Sehnen,
schliesse die Wunde!
Nimm mir die Liebe,
gib mir dein Glück!

Stefan George:

*Profundo es el duelo,
que me ensombrece,
entro nuevamente
¡Señor! en tu casa.*

*Largo fué el viaje,
extenuados están los miembros,
vacías las arcas
pleno solo el dolor.*

*La lengua sedienta
tiene hambre de vino.
Tras duro combate
rígido está mi brazo.*

*¡Concede la calma
a pasos vacilantes!
¡A hambriento paladar
fragmenta tu pan!*

Letanía:

*Débil está mi aliento,
llamando está al sueño,
huecas están las manos
afiebrada la boca.*

*¡Presta tu frescor,
apaga las quemaduras,
apaga las esperanzas,
manda la luz!*

*Brasas en el corazón,
llamean aún encendidas,
y en el más profundo interior,
aún perdura un grito.*

*¡Mata mis anhelos,
cierra la herida!
¡Quítame el amor,
y dame tu suerte!*

Portada:
"ANALISIS DE DIVERSAS PERVERSIDADES"
Paul Klee, 1922.
(Musée National d'Art Moderne, Paris).

Diseño Gráfico:
RODRIGO TARDITO.

Filmación PostScript:
FCS. Gremio Tejedores 22, 1º, 07009 Palma de Mallorca.

Impresión:
IMPRESA POLITECNICA. Can Troncoso 3, 1º, 07001 Palma de Mallorca.

Depósito Legal: PM - 791 - 91.

