

Afinidades estéticas: pintores y músicos

Mg. Jordi Membrado Amela

Escuela Musiactiva - Centro de Estudios Musicales da Capo -

Conservatorio Musical de Música

(Barcelona, España)

RESUMEN

Las diferentes disciplinas intelectuales, entre ellas las artes, no son compartimentos aislados que evolucionan independientemente unos de otros. En el presente artículo nos hemos propuesto analizar las conexiones entre la pintura y la música de diez artistas que han dejado una gran huella en la historia de la cultura. La relación de músicos y pintores será la siguiente: Beethoven, Goya; Chopin, Delacroix; Schubert, Friedrich; Schönberg, Kandinsky y Stravinsky, Picasso. Determinadas ideas que vamos a plantear a propósito de alguna de estas parejas recuperarán un cierto protagonismo en contextos diferentes. Y esto nos hace pensar que hay un vínculo artístico entre todos estos personajes. Un vínculo que muy probablemente podríamos encontrar entre otros pintores y músicos a lo largo de la historia. Es que el diálogo entre las artes, lejos de ser exclusivo de una época o de unos autores, es absolutamente diacrónico.

Palabras clave: pintura, música, afinidad estética, contexto artístico

ABSTRACT

The intellectual disciplines, including the arts, are not isolated compartments that evolve independently. In this article we intend to analyze the connections between painting and music by ten artists who have left a mark on the history of culture. The list of musicians and painters is: Beethoven, Goya; Chopin, Delacroix; Schubert, Friedrich; Schoenberg, Kandinsky and Stravinsky, Picasso. Certain ideas related with some of these couples are valid in other contexts. This suggests that there is a link between all these artistic characters. A bond that probably could find among painters and musicians throughout history. That is because the dialogue between the arts, far from being exclusive to a time or authors, is absolutely diachronic.

Keywords: painting, music, aesthetic affinity, artistic context

Beethoven - Goya

Lo primero que llama la atención cuando contemplamos el autorretrato de Goya, fechado entre 1795 y 1797, que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y el retrato que Joseph Karl Stieler hace de Beethoven en 1820, es el sorprendente parecido físico entre los dos artistas. Pero más allá de este hecho, que podríamos considerar anecdótico, vemos que en los dos retratos se ha caracterizado el tipo del genio: el rostro severo y concentrado, la mirada fija y penetrante reveladora de una intensa vida interior, hasta el caótico manojito de cabellos nos están hablando de una fuerza de la naturaleza capaz de abrir nuevos caminos en el arte y en la sociedad, fruto del compromiso moral con un mensaje que permanece en el seno de los dos genios y que será entregado a toda la humanidad presente y futura.



Autorretrato (F.Goya)



Retrato de Beethoven (J.K.Stieler)

De Zaragoza a Madrid (Goya) y de Bonn a Viena (Beethoven), estos ambiciosos artistas se desplazan a las capitales de los respectivos países con la voluntad de dar a conocer su arte y adquirir un estatus social, digno de lo que ellos consideran un artista y no un mero artesano, es decir, un intelectual sometido únicamente a las normas de su arte y no a las de un público ignorante y condescendiente. Más adelante, ni siquiera las normas de su arte contendrán el torrente creativo de estos dos genios. Pero de entrada, el Goya de los cartones para tapices sucumbe a esta condescendencia y a las directrices del palacio y nos ofrece unas escenas costumbristas de la vida madrileña nada comprometidas con la realidad social del momento, bastante más dura que la que vemos en “El quitasol”, “La gallina ciega” o “El pelele”. De la misma manera que en el Beethoven de la primera sinfonía (op. 21), vemos un alumno avanzado, aunque díscolo, del maestro Haydn.

Estos dos genios desarrollan su obra cuando la Ilustración, fundamentada en una racionalidad que cuestiona la legitimidad divina de los monarcas, hace tiempo que está carcomiendo el antiguo régimen. Esta razón se reivindica como elemento vertebrador de una futura sociedad más justa donde las personas deben poder disfrutar de su libertad. Estos ideales se pondrán en práctica en un proceso revolucionario que llevará a la familia real francesa al cadalso. Ideales, por otra parte, que habrían podido terminar en nada si una figura como Napoleón no los hubiera salvado de la reacción contrarrevolucionaria de las restantes monarquías absolutistas europeas.

Goya y Beethoven simpatizaban con estos planteamientos. Lo vemos en las relaciones que ambos mantenían con la nobleza ilustrada de los respectivos países. Los retratos de Jovellanos, Sebastián Martínez o la propia duquesa de Alba son testimonio de estas simpatías. Y el proyecto inicial de Beethoven que consistía en dedicar su tercera sinfonía (op. 55) al Napoleón republicano es muy afín a esta sensibilidad.

El problema llega cuando Napoleón se autoproclama emperador (1804), ya que todo imperio cobija en su seno ansias de expansión territorial y esto implica guerras. Así vemos cómo, movido por el afán personal y la ambición, Napoleón somete a toda Europa a unas hostilidades bélicas que bien podríamos considerar la antecámara de la primera guerra mundial. Bajo un barniz de aparente filantropía (la expansión de unos ideales que debían liberar al pueblo humilde de la esclavitud), el emperador inicia una serie de campañas militares que causaron heridas muy profundas en toda Europa.

Estas heridas son las que vemos en los “Desastres de la guerra”, una galería de los horrores en la que Goya hace de cronista de unos hechos que aún hoy día nos estremecen. Paralelamente, Beethoven raya la dedicatoria de la sinfonía “Bonaparte” y la llama “Heroica”. Además escribe una marcha fúnebre para un héroe (¿Napoleón?) que ha muerto traicionando sus propios ideales. Es un ejercicio interesante escuchar este segundo movimiento de la sinfonía mientras se visualizan los grabados de Goya.

Los cuadros que Goya pinta sobre los acontecimientos del 2 y 3 de mayo también tienen este trasfondo político, y la idea de marcha fúnebre por un héroe la volvemos a encontrar en Beethoven en el tercer movimiento de la sonata para piano op. 26. El héroe beethoveniano es una figura trágica, enfrentada a un destino que acaba venciendo. Coriolano, Egmont, Fidelio son personajes que se rebelan contra la tiranía, conscientes de la desigualdad de fuerzas que los acabará conduciendo a la muerte.

En estos eventos, vemos el punto de inflexión que conlleva el desencanto de la modernidad. La razón no ha sido capaz de evitar estas tragedias y la voluntad de imponerla como elemento vertebrador de la sociedad ha terminado creando un monstruo peor del que pretendía combatir. Es la dialéctica negativa de la Ilustración, la otra cara de la moneda de una realidad que se pretendía portadora del progreso absoluto. Burke y Sade empezarán a introducir el concepto de lo sublime, la oscuridad que permanece en el fondo del hombre y que la Ilustración había ignorado peligrosamente. El hombre se siente sobrecogido por unas fuerzas ciegas e instintivas, que es absolutamente incapaz de dominar.

Y así, vemos en “El coloso” una figura gigantesca con actitud melancólica e introspectiva, rodeada de una naturaleza hostil y nocturna. El Beethoven de la introducción de la sonata “Patética” (op. 13) podría sentirse identificado con este coloso o con las escenas de aquelarres en el “Vuelo de brujas”. Todo esto nos remite al mundo de la noche, del mal, de lo que Sade saca a la luz en sus novelas para escándalo de los apóstoles de la razón y el buen gusto. También en la serie de los “Caprichos” Goya plasma en imágenes los vicios de la sociedad en que vive, haciendo una crítica amarga que pone de manifiesto todo lo que no se quiere ver. Aquella sociedad costumbrista y condescendiente consigo misma del “Baile a orillas del Manzanares” o de “La gallina ciega” se ve crudamente reflejada en el espejo. Y así estampas como “Sopla”, “Van calientes”, “Ensayos” o “Asta su abuelo” ridiculizan la superstición, la prostitución, la mala educación, y nos dicen que cuando la razón duerme aparecen monstruos; o tal vez que los sueños son la puerta de entrada a la conciencia de los monstruos que todos llevamos dentro; o quizás incluso, que la razón no es más que un sueño que nos mantiene en la ignorancia de lo que es la verdadera esencia del ser humano.

En este contexto, los dos genios van madurando y envejeciendo. Con la vejez llega la enfermedad y la sordera se agudiza en ambos. El aislamiento se hace muy severo. Goya decora su quinta con las figuras más grotescas que la imaginación humana pueda concebir y convive con ellas como si fueran los inquilinos de su mundo interior proyectados en el mundo exterior, en una especie de “capilla sixtina de la pintura moderna” (Bozal 2010: 109). Beethoven concibe obras formalmente laberínticas: las fugas del último periodo (la de la sonata “Hammerklavier”, op. 106, o la “Gran Fuga”, op. 133) presentan unas dificultades de comprensión que aún hoy día nos dejan asombrados. Del cuarto movimiento de la sonata “Hammerklavier” se ha dicho que es “l’image de la main qui tâtonne dans l’obscurité, cherchant une issue” (Boucourechliev 1969: 70). Y como en los “Disparates o Proverbios “el pintor aragonés deja volar su fantasía y su subconsciente, el músico alemán concibe unas variaciones, las” Diabelli” (op. 120), enigmáticas como pocas, llegando a un nivel de abstracción nunca visto.

El “Saturno” que pinta Goya en la Quinta del Sordo parece un buen compañero de viaje del primer movimiento de la sonata para piano op. 111. El sublime devora en ambos casos la belleza clásica, la armonía, el equilibrio. A partir de ahora, sólo podremos revivir esa belleza desde la nostalgia del tiempo pasado, desde la melancolía que los románticos, herederos de artistas como Goya y Beethoven, recrearán con tanta frecuencia.

Chopin - Delacroix

Románticos como Chopin y Delacroix vivirán en primera persona las tres grandes oleadas revolucionarias del siglo XIX (1820, 1830 y 1848). Las campañas napoleónicas marcaron un antes y un después en la geografía política europea, así como el liberalismo y las ideas republicanas se extendieron por todo el continente, no sin la oposición directa de los conservadores reaccionarios.

Los dos artistas se alinean en el bando de la libertad; de esa libertad que guía al pueblo y que inspiró Chopin al componer el estudio “Revolucionario” (op. 10, n. 12). Escrito el mismo año que “La libertad guiando al pueblo” de Delacroix, es la expresión de rechazo ante la invasión rusa de Polonia de 1831. Es un anhelo de libertad que solidariza este pintor y este músico con los débiles y los oprimidos. Así nos lo muestra Delacroix con “La matanza de Quíos”, “Grecia expirando sobre las ruinas de Missolonghi” o la “Entrada de los cruzados en Constantinopla”. Vemos griegos oprimidos por turcos, polacos oprimidos por rusos y alemanes; se trata de las mismas ansias de libertad reprimidas por un poder despótico y opresor.



Todo esto nos lleva a hablar del nacionalismo, que en el caso de Chopin está muy presente en sus polonesas. También las mazurkas son danzas propias de su tierra pero allí así como aquéllas son exaltadas y épicas, éstas son íntimas, refinadas y aristocráticas. Dicho de otro modo, el Chopin más lírico lo encontraremos en las

mazurkas, mientras que el espíritu orgulloso de su patria lo encontraremos en las polonesas. Comparemos por ejemplo, la polonesa “Heroica” (op. 53) con la mazurka op. 17, n. 4.

Pero la libertad de la que estamos hablando no está presente sólo en el ámbito político. La relación de Chopin con George Sand, escandalosa para la sociedad puritana de la época (especialmente para la España del siglo XIX), ya es una muestra de la amplitud de miras y la mentalidad moderna de los artistas. Una relación que Delacroix quiso inmortalizar en un retrato doble de Chopin y Sand pero que desgraciadamente sólo podemos contemplar en forma de dos retratos individuales (¡el de la escritora nos la presenta fumando!).

Y es que Chopin y Delacroix fueron grandes amigos, sabemos que se apreciaban mutuamente. Delacroix muestra este afecto en sus *Diarios*, donde escribe muchas de las ideas sobre arte que bullían en su cabeza y que compartió con Chopin. Por ejemplo, la importancia que tenía para el músico la racionalidad, la lógica y el orden en el discurso musical, importancia que le debía ser transmitida por Elsner y Żywny, maestros suyos y grandes admiradores de Bach:



*Reconstrucción del retrato de Chopin y Sand
(E. Delacroix)*

He [Chopin] made me understand the meaning of harmony and counterpoint; how in music, the fugue corresponds to pure logic, and that to be well versed in the fugue is to understand the elements of all reason and development in music (Delacroix 1995: 100).

La confianza afectuosa de las relaciones entre los dos grandes artistas tenía que ser muy grande para que Chopin, de ordinario tan poco locuaz, se dejase llevar por aquella disertación sobre los principios de la lógica musical, cuya parte esencial anota Delacroix, entusiasmado, en su diario al regreso de un largo paseo (Cortot 2003: 69).

Un orden, decíamos, que contrasta con el instinto primitivo y visceral. Dos caras de la misma moneda que podemos personificar en el Orfeo y el Atila que Delacroix pintó en la cúpula del hemicycle sur de la biblioteca del palacio Bourbon. Allí donde Orfeo lleva la civilización y el arte de la paz, Atila llega como una fuerza ciega de la naturaleza que embiste todo lo que encuentra delante, incluso el arte. Se trata de un personaje dramático que resuena en escenas de carácter similar, como el “San Jorge”, el “Combate de Giaour y Hassan”, la “Batalla de Taillebourg” o la “Caza del león”; todas escenas que podríamos ilustrar con el último estudio de la serie del op. 25 de Chopin llamado “Océano”, que con sus vertiginosos arpegios ascendentes y descendentes parece describir las olas del “Cristo en el mar de Galilea”.

En estos *Diarios*, Delacroix también trata con frecuencia la cuestión del tema en la pintura y llega a plantear unos puntos de vista que serán la base desde la que la pintura moderna irá adquiriendo más autonomía frente a la realidad exterior. La idea de que todo es potencialmente tema, la exhortación a mirar dentro de uno mismo más que

alrededor llegará a su máxima expresión con el arte abstracto. La pintura ya no tendrá una función meramente mimética de la realidad, ni tampoco se pondrá al servicio de unos ideales políticos y cívicos (Jacques-Louis David) o académicos (Ingres), sino que será la voz íntima de la artista.

De ahí que las obras de Delacroix muestren una expresión muy subjetiva de lo que es la pintura y que criticaban los que no aceptaban el estilo esbozado e “inacabado” de sus obras. Por eso, muchos argumentaban la supuesta incapacidad del pintor para dibujar. Podemos establecer una analogía entre este estilo y el pianismo de Chopin, madurado en los matices más que en el virtuosismo gratuito, en la expresión íntima más que en la exhibición emocional ante el público. Son muchas las obras de Chopin que se mueven en una ambigüedad tonal que también podemos conectar con este estilo esbozado de Delacroix; por ejemplo, la mazurka op. 68, n. 4 (marcada por los cromatismos y el acuerdo de Tristán “avant la lettre”) o el preludio op. 28, n. 2.

Hay también un tema que detectamos claramente en el Delacroix de “La muerte de Sardanápalo”, el de Eros-Tánatos, un concepto proveniente del psicoanálisis según el cual la psique humana bascula entre dos polos: el de la vida y el de la muerte. Sardanápalo, un monarca persa que se deja llevar por su irrefrenable impulso de Eros (lascivia, lujuria y libertinaje) termina con la autodestrucción (Tánatos). Una polaridad que encontramos en las sonatas de Chopin, donde los dos temas que estructuran la forma sonata presentan un contraste muy acentuado. Por ejemplo, en el primer movimiento de la tercera sonata op. 58, el tema A parece describir este carácter dramático que conecta con Tánatos; mientras que el tema B, mucho más lírico e íntimo nos recuerda el elemento sensual y delicado de la psicología humana (Eros). Encontramos este mismo contraste en el estudio op. 25 n. 10, o en el primer movimiento de la segunda sonata op. 35, donde la libertad de su genio le llevó a omitir el tema B en la reexposición, lo que no tardó en ser criticado por los teóricos de la música.

Schubert - Friedrich

La cuestión de Eros-Tánatos es evidente también en dos dibujos tempranos de Friedrich: “Mujer con cuervo en el precipicio” y “Mujer con telaraña entre árboles desnudos”, ambos de 1803. Unas ilustraciones que conectan con el lied “Der Tod und das Mädchen “ (D. 531), de Schubert. A partir de un texto de Matthias Claudius, el músico logra transmitir la ansiedad de la joven chica que ve como se le acerca la muerte, siempre fría, implacable y hierática. El acompañamiento del piano es agitado cuando la chica canta en un registro agudo y estático cuando es la muerte quien responde en un registro grave y oscuro. Schubert escribiría el segundo movimiento de su cuarteto de cuerdas n. 14 (D. 810) basándose en este lied.



El cuervo es un animal bastante frecuente en los cuadros de Friedrich, y su alusión al tema de la muerte es obvia. Lo encontramos en “El cazador en el bosque”, “El árbol de los cuervos”, “Cerro y campo en Dresde” y con una variante en “Paisaje con tumba y lechuza”. Un animal con estas connotaciones no podía faltar en el ciclo de lieder que Schubert escribió a partir de poemas de Wilhelm Müller, el

“Winterreise” (D. 911), ciclo donde predomina un clima de introspección psicológica. En el lied “Die Krahe”, Schubert describe magistralmente el vuelo del cuervo con el acompañamiento del piano.

Pero estos no son los únicos ejemplos de afinidades entre los cuadros de Friedrich y los lieder del “Winterreise”. El lied que inicia el ciclo, “Gute Nacht”, parece transmitir la misma desolación del personaje que vemos en “Paisaje de invierno”, un personaje que sigue su camino a pesar del frío y la soledad que le rodea: “mi camino está cubierto de nieve/ debo encontrar mi senda en la oscuridad”, dice el poeta.

Es un estado de ánimo muy cercano al de “Roble en la nieve” (donde las raíces que vemos en primer término sugieren una figura humana helada a los pies del roble) y al de “El árbol solitario”. En el “Winterreise”, hay un lied dedicado a un tilo, “Der Tindelbaum”, donde el poeta expresa la compañía y el descanso que ofrece el árbol al viajero en un contexto de oscuridad y frío. El descanso vuelve a ser tema de otro de los lieder, “Rast”: “Sólo ahora siento que cansado estoy./ Ahora que me voy a dormir./ Caminar me hace sentir alegre por la senda tenebrosa”. Este texto recuerda la actitud de los personajes de “Caminando junto a una piedra miliar” o “Chico durmiendo sobre una tumba”. En este último dibujo, se establece inequívocamente la relación entre el sueño y la muerte.

La soledad introspectiva en la que el individuo va en busca de su propio “yo” en un viaje interior sin brújula ni mapas y que parece reflejar Friedrich en “Monje frente al mar” y “El viajero contemplando un mar de nubes”, es la que Schubert transmite a “Einsamkeit”, basándose en un poema donde el viajero se siente más desolado cuando todo a su alrededor parece radiante y feliz. Este sentirse extraño en un mundo donde aparentemente todo es bonito y sencillo es propio del artista romántico.

La introducción del piano en “Der stürmische Morgen” es agitada y convulsa, en un intento de describir la tormenta que azota el paisaje, un paisaje que bien podría ser el que Friedrich nos ofrece en “Niebla matinal en la montaña”. Pero esta tormenta es una exteriorización de la tormenta interior que tortura el alma del poeta: “Esta es una mañana parecida a mi corazón!/ En el cielo ve mi corazón dibujada su propia imagen/ No hay nada más que invierno”.

Esta exteriorización de la vida interior en los elementos naturales, la identificación del propio “yo” en la naturaleza es un tema nuclear en Friedrich y en otros románticos como Schubert. Lo vemos en una obra central del pintor como “El océano glacial”.

En este cuadro hay un eco de la espantosa vivencia juvenil de Friedrich: la muerte de su hermano más pequeño, debida en parte a él, pues se ahogó cuando quiso salvar a Caspar David que se había hundido en el hielo” (Wolf 2003: 74).

La naturaleza que representa en este cuadro es despiadada y cruel, abundan las líneas rectas y los ángulos acentuados, no hay lugar para el matiz ni para unos contornos más suaves. El océano glacial ha acabado siendo la tumba de un barco naufragado y quién sabe si también de su tripulación. “Trágica” es el título con el que se conoce la cuarta sinfonía D. 417 de Schubert y trágica es la imagen que nos ofrece Friedrich.



El océano glacial (C.D.Friedrich)

Pero la naturaleza también puede ser un templo espiritual en el que el alma trascienda su realidad más inmediata para vislumbrar un mundo más elevado que tradicionalmente ha sido competencia de la religión. Y así vemos que todos los cuadros de Friedrich que contienen alguna alusión a la religión cristiana (iglesias, crucifijos, monasterios) enmarcan las escenas en un contexto natural impresionante: “Cruz en la montaña”,

“Retablo de Tetschen”, “Abadía en el robledal”, “Monasterio con cementerio en la nieve”, “Mañana en el Riesengebirge”, son algunos ejemplos. Y en Schubert podemos rastrear esta espiritualidad en las siete misas que llegó a componer. Ya autores como Wackenroder, Novalis, Hölderlin y Hegel con su definición del arte romántico-cristiano ya habían puesto de manifiesto esta conexión entre arte (poesía y música), naturaleza y religión.

A pesar de la huella del cristianismo en la obra de Friedrich es interesante observar que no reniega del pasado pagano de su Suecia natal, tal como lo muestra en “Monumento megalítico en la nieve” o en “Monumento megalítico en otoño”. Pero el cuadro más curioso en este aspecto es “Visión de la iglesia cristiana”, donde sitúa a dos druidas profetizando la venida de la nueva religión monoteísta, representada en una iglesia fantasmagórica e irreal, que aún no se ha materializado. Todas estas muestras de paganismo podríamos conectarlas con el interés romántico por el pasado remoto. Quizás un interés afín al que llevó Schubert a escribir una siciliana (danza típica del barroco) con “Schäfers Klagelied” (D. 121).

Pero volvamos al “Winterreise”, concretamente en la serena resignación de “Das Wirthaus”. Aquí el viajero llega a un cementerio donde nadie lo recibe y donde tampoco encontrará reposo: “Taberna sin piedad, me cierras tus puertas?/ Así pues adelante, bastón fiel!”. “La puerta del cementerio”, “La entrada del cementerio”, “La tumba de Gerhard von Kugelgen” o “Cementerio en la nieve” son algunos cuadros donde Friedrich trata este tema.

Podemos considerar la increíblemente melancólica intensidad de la serie de lieder [“Winterreise”] como la consecuencia de una actividad creadora llevada a una sensibilidad suma debido a las depresiones corporales y anímicas. Al igual que Beethoven con sus obras tardías siguió un camino de soledad artística (Paumgartner 1992: 44).

Cuando escuchamos “Frühlingstraum”, parece que este paisaje de invierno hubiera transmutado en una escena primaveral idílica, como la que Friedrich representa a “El verano”, donde hay lugar para el feliz noviazgo de dos enamorados: “Y cuando cantaron los gallos se abrieron mis ojos/ Hacía frío, estaba oscuro y los cuervos

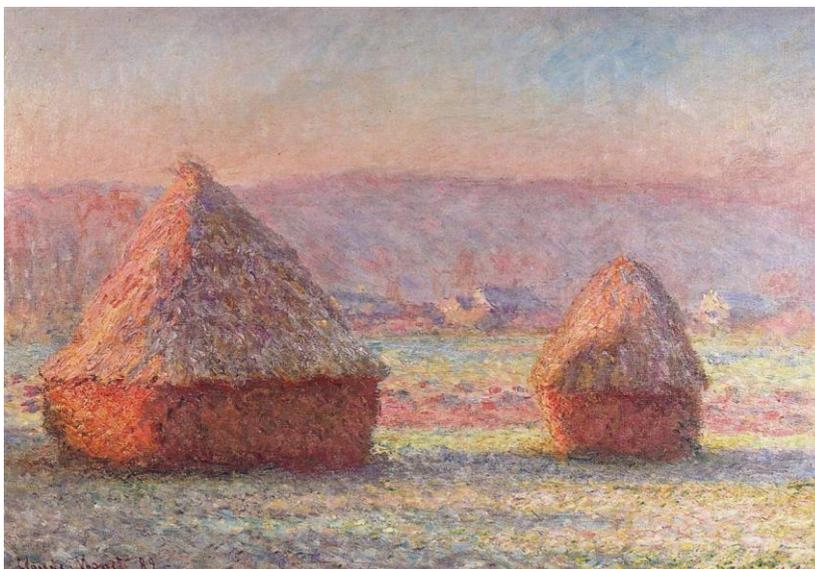
graznaban desde la terraza”. El viajero había soñado con una hermosa doncella y cuando despierta sólo ve desolación. Una desolación que, sospechamos, debía de ser la que Friedrich quería transmitir en “El invierno”, el cuadro que tenía que hacer pareja con “El verano” y que se perdió en el incendio del Palacio de Cristal de Munich (1931).

Si nos fijamos en otro ciclo de lieder, el “Schwanengesang” (D. 957), veremos enseguida cómo la fantasmagoría que Heine describe en el poema “Die Stadt” y que Schubert refleja magistralmente con los arpeggios de séptima disminuida que hace el piano, aparece también traducida a lenguaje pictórico en “Greifswald al claro de luna” o “Neubrandenburg”; o como la escena que Heine describe en “Am Meer” parece evocar alguna de las dos versiones (si no las dos) que Friedrich hizo de “Salida de la luna a la orilla del mar”. Son diferentes versiones de un mismo tema, como las que hizo en “Dos hombres observando la luna”, “Hombre y mujer contemplando la luna” y “Paisaje al atardecer con dos hombres”, cuadros que hacen referencia a la noche, como el lied “Ständchen”.

Schönberg - Kandinsky

Habíamos visto como en sus *Diarios*, Delacroix se cuestiona la necesidad de un referente externo como tema de la pintura. La idea según la cual “painting does not always need a subject” (Delacroix 1995: 360-361) parece resonar en las siguientes palabras escritas por Kandinsky,

curiosamente un gran colorista como Delacroix, a propósito del cuadro “Montón de heno” de Monet: “Inconscientemente se desacreditaba al objeto como elemento pictórico inevitable.” (Düchting 2007: 10).



Montón de heno (C.Monet)

De manos de Kandinsky, la pintura moderna alcanza una de sus máximas conquistas: la emancipación de la

realidad exterior. No menor es la autonomía que la Nueva Música adquiere, en parte, gracias a Schönberg y la podemos sintetizar en palabras del propio músico a propósito de su segundo cuarteto de cuerdas (op. 10): “No parece adecuado forzar el movimiento [armónico] hacia el lecho de Procusto de una tonalidad” (Rosen 1983: 45). En el caso de la música, la suya es la emancipación de un constructo artificial que había estructurado la obra de los compositores desde el siglo XVII hasta el siglo XX, la tonalidad.

Tanto la función mimética de la pintura figurativa como la armonía clásica de la música tonal se integraban en un paradigma artístico que entra en crisis a principios del siglo XX gracias a artistas como Schönberg y Kandinsky. Y con este paradigma, es toda

una cosmovisión la que se desmorona en un siglo que sufrirá dos guerras mundiales en sólo treinta años. Un siglo que hablará, al menos en una parte significativa, en las obras de este músico y de este pintor, contrarios a toda connivencia con el arte oficial de unos fascismos que pretenden ser la encarnación de la Verdad absoluta. Una dialéctica que, por otra parte, ya habíamos señalado en las figuras de Goya y Beethoven a propósito de la Ilustración.

Pero los inicios de ambos artistas son deudores de tradiciones que, si bien intuyen los cambios posteriores, mantienen un cierto vínculo con todo lo que será superado en los próximos años. Y así, la huella del impresionismo y del puntillismo es evidente en obras como “Pareja a caballo”, “Domingo (Rusia antigua)”, “La vida multicolor”, “Ciudad antigua”, entre otras. En cuanto a Schönberg, vemos como los “Gurrelieder”, “Pélleas et Mélisande” (op. 5), “Verklärte Nacht” (op. 4) o el primer cuarteto de cuerda op. 7 todavía tienen mucho de Wagner y Mahler. Este hecho, sin embargo, no les ahorrará el rechazo del público.

No será hasta la segunda década del siglo XX, justo después de conocerse en un concierto de música de Schönberg el 2 de enero de 1911, que los dos artistas comenzarán a profundizar en estas cuestiones que hemos apuntado unas líneas más arriba. Y así veremos cómo Kandinsky se centra en el estudio de los elementos constitutivos de la pintura: color y forma. Fruto de este estudio y de las resonancias anímicas que provoca cada elemento, nace “De lo espiritual en el arte”, un texto que nos guía por el pensamiento estético del pintor ruso, el cual le lleva a ordenar sus obras en impresiones, improvisaciones y composiciones en función de su conexión o no con un referente externo y de su elaboración más o menos compleja.



Impresión III-Concierto (V.Kandinsky)

Schönberg, por su parte, en obras como “Erwartung” (op. 17), “Pierrot lunaire” o las “Sechs kleine Klavierstücke” (op. 19), plantea un nuevo lenguaje musical indiferente a los principios que hasta ese momento habían hecho inteligible la música. Y así, por ejemplo, suprime la jerarquía de funciones armónicas y las relaciones que se derivan (cadencias, movimientos de las voces, etc.) dando paso a un discurso generado a través de la unidad más elemental: el intervalo. Sitúa la disonancia

(la tensión de la cual había sido tradicionalmente subordinada a la distensión que ofrecía la consonancia) en el mismo nivel que ésta; lo que se conoce con la expresión “emancipación de la disonancia”. La ausencia de una cadencia final concluyente implica una incertidumbre constante asociada a una angustia existencial perfectamente comprensible si pensamos en el contexto histórico del momento. Del mismo modo, la

ausencia de un tema generador de discurso desorienta al oído del espectador que no puede aferrarse a nada de lo que conoce.

Pero los años veinte son una década en la que parece que la sociedad toma conciencia de lo que acaba de suceder en Europa. Nadie quiere otra guerra mundial y hasta los artistas más revolucionarios revisan el pasado, quizá buscando la paz perdida después de tanto desenfreno. Es lo que tradicionalmente se ha llamado “*rétour a l’ordre*”. El Kandinsky de la Bauhaus ya no es el de la “Primera acuarela abstracta”, “Improvisación rota”, “Improvisación (diluvio)”, “Paisaje romántico”, “Cuadro con margen blanco”, “Moscú I”, “Pequeñas alegrías”; cuadros todos estos donde los colores parecen describir una orgía desenfrenada, magmática y amorfa, en una especie de representación gráfica de lo que podría ser la Voluntad schopenhaueriana. Este Kandinsky, decíamos, da paso a una pintura más analítica, sintética, ordenada, plagada de formas geométricas en cuadros como “Caprichoso”, “Pisos”, “Gran torre de Kiev”, “Algunos círculos”, “Composición VIII”, “Pequeño sueño en rojo “...

Schönberg no es ajeno a esta voluntad de orden. Pero era muy consciente de que la atonalidad planteada en las obras de la década de los años diez abría las puertas al caos más absoluto. Y también por los años veinte estructura un sistema, el serialismo, que “como confió privadamente a un amigo en 1921 [...] aseguraría la supremacía de la música alemana durante los siglos venideros” (Rosen 1983: 88). De hecho, instaura un nuevo clasicismo, un constructo que permite ordenar y dar forma racional e inteligible a la música posterior a la era tonal. El serialismo le permite mantener la ausencia de jerarquía de sonidos, entendiendo que todas y cada una de las doce notas que integran la escala cromática forman parte de una idea que las engloba a todas por igual, la serie. La serie se convertirá en el “nomos” de la obra, su ley. Así nacen su concierto para piano op. 42, el trío para cuerdas op. 45, y la que quizá es su obra maestra, “Moisés y Aarón”.

Stravinsky - Picasso

Una evolución similar a la de Kandinsky y Schönberg es la que describen Picasso y Stravinsky, aunque por influencia de pensadores como Adorno, tradicionalmente se han considerado antitéticas las propuestas de estas dos parejas artísticas. Si observamos los inicios en el mundo del arte de Picasso y Stravinsky veremos que, como en la pareja anterior, ambos manifiestan un arraigo muy claro en la tradición más consolidada de sus correspondientes lenguajes artísticos. Los retratos del pintor adolescente y las obras de juventud del ruso, como la sonata para piano en fa # menor o la primera sinfonía op. 1, no hacen pensar en el escándalo que causará el arte de estos dos personajes pocos años más tarde.

Como en el caso de Kandinsky y Schönberg, no será exactamente hasta la primera década del siglo XX que Picasso y Stravinsky empezarán a poner cabeza abajo el mundo del arte con obras realmente innovadoras. “Les demoiselles d’Avignon” irrumpe en la escena pictórica con la fuerza de un terremoto que sacude la conciencia de la sociedad: “Stupefaction, shock, consternation; no word is strong enough to convey the reaction of his friends” (Bernadac y Bouchet 2009: 46). No menor será la sacudida que las convulsiones de la virgen escogida para el sacrificio ritual de “Le sacre du printemps” provocarán en la sociedad burguesa y conservadora. El cuadro del malagueño data de 1907, mientras que el ballet del ruso se estrena en 1913. “Sin título (primera acuarela abstracta)” es de 1910; el “Erwartung”, de 1909.

Sin embargo, si bien Kandinsky es un gran colorista, reconocerá en Picasso el gran maestro de la forma. Y así se irá consolidando el malagueño, ya que sus principales aportaciones en el lenguaje cubista estarán centradas en la creación de una nueva sintaxis visual donde habrá más de un punto de fuga, diferentes perspectivas simultáneas y una síntesis geométrica de la realidad (deudora en parte de Cézanne). Kandinsky acaba con la subordinación de la pintura al objeto externo mientras que Picasso hace saltar por los aires todo un sistema de representación pictórica de la realidad vigente desde el siglo XV.



Las demoiselles d'Avignon (P. Picasso)

Y mientras Schönberg desintegra el constructo de la tonalidad con el cromatismo, Stravinsky lo recrea mediante la politonalidad, es decir, la simultaneidad de diferentes tonalidades (el tema que identifica el personaje de Petrushka en el ballet homónimo es un arpeggio de do mayor y fa # mayor sonando a la vez). No obviamos la importancia creciente que tendrá el ritmo en este proceso. El elemento más telúrico de la música presentará asimetrías constantes que recordarán los espasmos convulsivos de una víctima.

Tanto “Les demoiselles” como “Le sacre” tienen en común un cierto primitivismo que por fuerza había de escandalizar a la sociedad bien pensante de la época. Pero este primitivismo (recordemos que Picasso se inspiró en una exposición de máscaras de tribus africanas al crear su obra) anunciaba a esta sociedad hipócrita y condescendiente la regresión brutal que experimentaría poco después en forma de guerra.

Habíamos visto como la época de entreguerras se caracteriza por un cierto “*retour a l'ordre*”. Hacia los años 20', Schönberg sistematiza el serialismo dodecafónico y Kandinsky deriva hacia un lenguaje más analítico y ordenado. Picasso y Stravinsky no serán ajenos a esta necesidad de orden después del gran desenfreno de la primera década del siglo. Pero a diferencia de los dos artistas anteriores, no seguirán profundizando en el lenguaje creado en sus obras más innovadoras, sino que se dedicarán a recrear el pasado.

Así nace “Pulcinella”, un ballet fruto de la colaboración entre Picasso y Stravinsky. Fue un encargo de Diaghilev, empresario muy atento al gusto del público que, después de la revolución rusa, se vio obligado a cosmopolitizar su compañía de Ballets Rusos para hacer dinero en Europa. Si bien los primeros ballets importantes de Stravinsky (“L’oiseau de feu”, “Petrushka” y “Le sacre du printemps”) estaban fuertemente arraigados en la tradición rusa, a partir de este momento, el nomadismo al que se vio obligado por cuestiones políticas le acompañará también en sus idas y venidas en la historia de la música: “Es entonces cuando le vemos, deambulando por las galerías de un museo musical imaginario, escrutar una tras otra las grandes figuras del pasado, para intentar encontrar el secreto de su genio” (Siohan 1983: 111). Pergolesi en “Pulcinella”, Tchaikovsky en “Le baiser de la fée”, Bach en “Dumbarton Oaks” y la segunda sonata

para piano, el jazz en “Ebony Concerto” y “Piano-Rag-Music”, incluso en sus últimos años, no dudará en recrear a Schönberg (“Requiem canticles”, “Threni”, “Agon”).



Diseño de Pulcinella (Picasso)

También Picasso revisitará los clásicos para hacer sus propias versiones: “Desayuno sobre la hierba” de Manet, “El rapto de las Sabinas” de David, “El 3 de mayo o los fusilamientos en la montaña del príncipe Pío” de Goya, “Las mujeres de Argelia” de Delacroix o “Las meninas” de Velázquez entre otro, serán objeto de varias reconstrucciones en manos del pintor malagueño.

Estos “revivals” (no exclusivos de estos dos artistas) se han englobado tradicionalmente bajo la etiqueta del neoclasicismo. Pero llegados a este punto, nos preguntamos si el serialismo dodecafónico no es también una especie de neoclasicismo, al menos en la idea de Schönberg, según la cual este lenguaje debía garantizar la supremacía de la música germánica en los siglos posteriores; un modelo ordenado, inteligible que se puede transmitir a generaciones futuras. ¿Acaso no es eso un clásico?

Conclusiones

A lo largo de este breve artículo, hemos ido señalando las afinidades estéticas entre cinco pintores y cinco músicos. No nos consta que dos de estas parejas (Goya-Beethoven y Schubert-Friedrich) se conocieran en vida, lo que nos hace pensar en el diálogo tácito que se establece entre las diferentes disciplinas artísticas. Decimos tácito, porque a veces el trasvase de ideas entre manifestaciones culturales de una época no es evidente, pero permanece como una presencia silente.

Cierto es que cada arte se desarrolla en un lenguaje plenamente autónomo que no necesita ser traducido, pero no es menos cierto que las coordenadas históricas, políticas, sociales, económicas y culturales confluyen en la obra de arte y, de alguna manera, la condicionan. Es absurdo pretender que el artista, como persona y ser social que es, viva fuera de estas coordenadas por mucho que la suya sea una vida de aislamiento e incomunicación. E incluso en este caso, tendríamos que ver si el aislamiento de la individualidad no es una marca de la época.

Todo esto nos hace plantear la idea de la obra de arte como conciencia objetiva del tiempo. Es como si, de alguna manera, se congelara un pedazo de historia y cada vez que disfrutáramos de aquella música o de aquella pintura, el tiempo que las vio nacer reviviera en nosotros a través de la conciencia. Estas coyunturas son las que hacen posible que dos personajes que no se conocen entre sí pero que comparten coordenadas temporales lleven a la luz intuiciones espirituales afines con lenguajes diferentes.

Así pues, la relación del artista con su lenguaje pasa a ser un espejo de la relación entre la humanidad de un determinado momento histórico con su propia conciencia. El papel del pintor o del músico es, por tanto, el de manifestar objetivamente este pensarse a sí mismo de la historia y crear así un discurso sincrónico de cómo se experimenta la humanidad en sí misma.

En las cinco parejas de artistas que hemos analizado vemos ejemplos de universales concretados en particulares, como si todos estos pintores y músicos estuvieran inmersos en un proceso que los conecta a un pasado y, a la vez, los proyecta a un futuro. Un proceso en el que el arte del presente también está ligado así como, suponemos, lo estará el arte del futuro.

BIBLIOGRAFIA

- Bernadac, Marie-Laure y Paule Du Bouchet (2009). *Picasso. Master of the new*. London: Thames & Hudson.
- Boucourechliev, André (1969). *Beethoven*. París: Editions du Seuil (Collections Microcosme, solfeo; núm. 23).
- Bozal, Valeriano (2010). *Goya*. Madrid: Machado Libros.
- Cortot, Alfred (2003). *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial (colección Alianza Música).
- Delacroix, Eugène (1995). *The journal of Eugène Delacroix*. Londres: Phaidon Press.
- Düchting, Hajo (2007). *Kandinsky*. Köln: Taschen.
- Paumgartner, Bernhard (1992). *Franz Schubert*. Madrid: Alianza Editorial (colección Alianza Música; núm. 60).
- Rosen, Charles (1983). *Schoenberg*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- Siohan, Robert (1983). *Stravinsky*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- Wolf, Norbert (2003). *Friedrich*. Köln: Taschen.