

CUADRANTE



- Joaquín del Valle-Inclán Alsina Valle-Inclán taurófilo. Unas declaraciones olvidadas
- Juan Fernando de Laiglesia ¿Dónde está Valle? Valle-Inclán en la romería de San Benito de Fefiñáns (Cambados, 1914)
- Rodolfo Cardona Las "Comedias bárbaras"
- Jesús Blanco García Wozzeck y Don Friolera
- Antonio Gago Rodó "Teatro del Pueblo": del teatro popular y revolucionario. Estreno de "Las galas del difunto: sátira/esperpento en siete escenas" de Valle-Inclán (1936)
- Ignacio García May Valle de la A a la Z. Los tres modos. (Divagaciones en torno a una biografía)
- Juan Antonio Hormigón Valle-Inclán 1930
- Jesús M^a Monge Una conferencia y una lectura de Valle en el Ateneo (1915)
- Mariano Gómez de Caso Estrada Valle-Inclán, los Zuloaga y otros
- Fernando López-Acuña López "Patto di Sangué. Commedia nera in due parti. Libretto di Sandro Cappelletti liberamente tratto da due drammi di Ramon del Valle-Inclán e musica di Matteo d'Amico". Papeletas para un catálogo de compositores. VI.

Nº 24

Los Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa



FUNDACIÓN
VALLE-INCLÁN

CUADRANTE



Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Editada pola
Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán

Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa



- 3 Joaquín del Valle-Inclán Alsina:
Valle-Inclán taurófilo. Unas declaraciones olvidadas
- 14 Juan Fernando de Laiglesia:
¿Dónde está Valle? Valle-Inclán en la romería de San Benito de Feñiñans (Cambados, 1914)
- 17 Rodolfo Cardona:
Las "Comedias bárbaras"
- 55 Jesús Blanco García:
Wozzeck y Don Friolera
- 87 Antonio Gago Rodó:
"Teatro del Pueblo": del teatro popular y revolucionario. Estreno de "Las galas del difunto: sátira/esperpento en siete escenas" de Valle-Inclán (1936)
- 109 Ignacio García May:
Valle de la A a la Z. Los tres modos. (Divagaciones en torno a una biografía)
- 133 Juan Antonio Hormigón:
Valle-Inclán 1930
- 159 Jesús M^a Monge:
Una conferencia y una lectura de Valle en el Ateneo (1915)
- 167 Mariano Gómez de Caso Estrada:
Valle-Inclán, los Zuloaga y otros
- 189 Fernando López-Acuña López:
"Patto di Sangue. Commedia nera in due parti. Libretto di Sandro Cappelletti liberamente tratto da due drammi di Ramon del Valle-Inclan e musica di Matteo d'Amico". Papeletas para un catálogo de compositores. VI.

Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa
Apartado de Correos N° 66
www.amigosdevalle.com

Número 24. Xuño 2012

Director

Francisco X. Charlín Pérez

Subdirectora

Sandra Domínguez Carreiro

Consello de Redacción

Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Margarita Santos Zas
Juan Antonio Hormigón
Rodolfo Cardona
Xosé Luis Axeitos
Víctor Viana
Jesús Blanco García
Juan Fernando de Laiglesia
Fernando López-Acuña López
Xaquín Núñez Sabarís
Ramón Torrado
Ramón Martínez Paz
Xosé Lois Vila Fariña

Xestión e administración

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Deseño e maquetación

Carlos Sánchez Crestar

Ilustracións suplementarias

Marcela Santórum
(ilustracións capa)

Imprime

Imprenta Fidalgo, S.L.
Cambados (Pontevedra)

Dep. Legal

PO-4/2000

ISSN

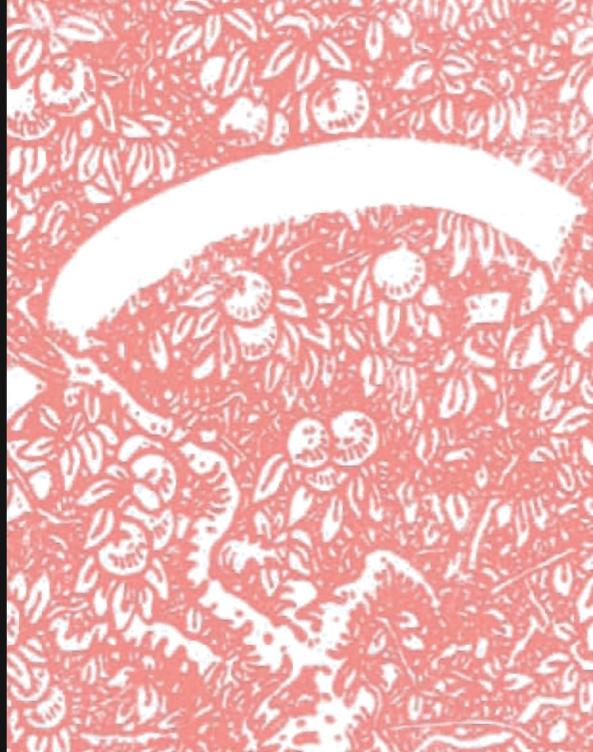
1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados. A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores, o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

CEDRO

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizada para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.





Wozzeck y Don Friolera

Jesús Blanco García

La ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, y el esperpento *Los Cuernos de Don Friolera*, de Valle-Inclán, son obras que comparten época y argumento. Publicadas en los años veinte, ambas refieren un asunto de cuernos en el estamento militar. Además tienen en común una estética en la que la fidelidad a lo real es trascendida por una distorsión de la misma con finalidad expresiva, en el sentido de que interesa no la descripción de unos hechos, sino subrayar aquellos aspectos que, subjetivamente, resultan más escarnecedores. Ambas obras presentan entonces una realidad distorsionada, en la que el autor resalta desproporcionadamente determinadas conductas, situaciones o rasgos de los personajes. Dado que son obras de naturaleza diferente esta distorsión deberá ser conseguida también por medios diferentes: en la de Valle es el lenguaje y en la de Berg la música. En *Los Cuernos* vemos cómo el español de Valle, rico y conciso, retrata en los diálogos unos personajes caricaturescos, que se expresan en un lenguaje popular con términos y giros próximos a una literatura vulgar, de folletín, que convierten lo dramático en grotesco. La búsqueda del contraste y la exageración como modo de subrayar lo absurdo de las diferentes situaciones escénicas viene hilado y dinamizado por este lenguaje tan expresivo. Su uso es especialmente bello en las acotaciones, donde el escritor se permite hermosas

descripciones del entorno, frente a las que los personajes resaltan frecuentemente estilizados y deformes, en imágenes que visualmente recuerdan los teatrillos de marionetas, las sombras chinescas o las viñetas del cómic. En la ópera de Berg la distorsión de la realidad viene dada por diferentes recursos compositivos: la atonalidad, y junto con ella la inserción de elementos tonales (hay pasajes e incluso personajes atonales y otros de tonalidad “normal”); la parte vocal, donde el texto es unas veces simplemente hablado sobre fondo orquestal, otras propiamente cantado, y entre ambas llega a pasar por toda una serie de modos de declamación intermedios que sólo muy de lejos se parecen a los *accompagnatos* y *recitativos* clásicos; la dinámica, en la que se pasa del *piano* al *fortissimo* y viceversa abruptamente; la orquestación, que va de lo camerístico a lo sinfónico y resalta con frecuencia los diferentes grupos tímbricos; o el ritmo y su anormal evolución en algunas escenas.

Pero el paralelismo entre estas dos obras va más allá de compartir unos ciertos principios estéticos. Más bien se trata de que sus creadores participan de una visión de la sociedad, y del propio ser humano, desengañada y escéptica, que subraya lo absurdo de su condición existencial. Visión que puede considerarse marcada por los terribles acontecimientos históricos con los que da comienzo el siglo XX en toda Europa. El teatro, la literatura, las artes plásticas y también la música exploran mundos y formas de expresión nuevas en un intento de reflejar las contradicciones del hombre contemporáneo, y las alienaciones que sufre en la sociedad moderna, tanto por usos y prejuicios como por las propias estructuras políticas. La pertenencia de Valle a este movimiento, que cuestiona los géneros literarios, artísticos e incluso los principios estéticos, tanto los directamente heredados del siglo anterior como los clásicos, no ofrece duda a poco que se profundice en su obra. En palabras de Cardona y Zahareas, en su libro *Visión del Esperpento: Valle-Inclán estaba enterado de la mayor parte de las corrientes literarias modernas, y el esperpento tiene mucho en común con el teatro absurdo y con la literatura existencialista en general. En todas estas obras lo absurdo anda bordeando el humor y la angustia al mismo tiempo*. El objetivo de este trabajo será estudiar cómo en el caso concreto de estas dos obras se cumple este estrecho parentesco entre los planteamientos vitales, estéticos e incluso filosóficos del expresionismo y del esperpento.

Cabe señalar sin embargo, que este artículo no va dirigido a analizar si la categoría de esperpento sería aplicable a la obra de Berg, ello sería impropio por descontextualizado, toda vez que este género literario, aunque en última instancia se refiere a aspectos existenciales del ser humano, está completamente enraizado en la realidad social e histórica de la España de Valle-Inclán. En reciprocidad tampoco es este el lugar para dilucidar si la obra de Valle se puede considerar expresionista, aunque es obvio que español y alemán parten de postulados expresivos próximos y llegan a resultados frecuentemente similares. Nos planteamos aquí más bien analizar los puntos de acercamiento entre estas dos obras, en la convicción de que ello nos llevará a una mejor comprensión de ambas, una a la luz de la otra, y que nos permitirán una mejor inteligencia del mundo musical

y literario de la Europa del primer tercio del siglo XX. Acercamientos, pero también significativas divergencias que nos confirmarán no sólo la profunda originalidad de ambos creadores, sino también sus muy diversas fuentes de inspiración.

El Wozzeck de Alban Berg: Origen y Estructura

La ópera *Wozzeck* de Berg se basa en un drama de Georg Büchner (1813-1837), escrito poco antes de su prematura muerte, y cuyo manuscrito permaneció largamente olvidado. Dramatiza unos hechos ocurridos en Leipzig entre 1821 y 1824. Un barbero que había sido soldado, llamado Johan Christian Woyzeck, asesina a su compañera por infidelidad; arrestado y confeso, su defensa pide para él la eximente de enajenación mental (parece ser que es el primer juicio documentado en el que se solicita dicha eximente). El caso se somete a un médico forense especialista en psiquiatría quien, tras analizar testimonios de diferentes testigos y del propio acusado, concluye la ausencia de enajenación mental. Declarado culpable y condenado, es ejecutado en la plaza del mercado de Leipzig el 27 de agosto de 1824. El caso fue polémico en su época y Büchner lo llegó a conocer con detalle porque el psiquiatra que intervino publicó un informe acerca de él en una revista de medicina, de la cual su padre, él mismo médico, era suscriptor y colaborador. La pieza, que se encontraba en muy



Georg Büchner

mal estado, fue reconstruida y completada por el novelista Karl Emil Franzos, que la publica en 1879. Treinta años más tarde, en 1909, se publica una nueva edición del texto, a cargo de Paul Landau, dentro de una revalorización de Büchner por parte del expresionismo. El drama consistía en una serie de escenas, veintitrés en total, bastante inconexas entre sí, y cada una con su propia atmósfera, su carácter particular e independiente. Se representaría por primera vez en Munich, en noviembre de 1913. El expresionismo vio en ella y en su argumento, a la vez cruel y sarcástico, trágico y absurdo un adelanto de sus planteamientos. La proximidad de esta obra teatral al esperpento de Valle la podemos encontrar expresada en la ya mencionada *Visión del Esperpento*, de Cardona y Zahareas:

Si Büchner hubiese escrito su Woyzeck hoy, es muy probable que la hubiese llamado

algo así como “tragicomedia”, y en España, después de Luces y Friolera, se la hubiera definido como “un esperpento” o “un capricho”.

Seis meses después de la representación de Munich se presentó en Viena, donde fue espectador de la misma el propio Alban Berg. Su entusiasmo por este drama fue enorme desde este primer momento, instante en el que decide trasladarlo a la ópera. Así escribe a Webern en agosto de 1918: *...me causó una impresión tan extraordinaria que inmediatamente tomé la decisión de ponerlo en música. No es sólo el destino de este hombre explotado y perseguido, sino también el extraño ambiente (Stimmungsgehalt) reflejado en cada escena.* Se sabe que las primeras ideas musicales surgen de modo inmediato a dicha representación vienesa, sin embargo una serie de inconvenientes, entre ellos el ser reclutado el compositor durante la Primera Guerra Mundial, en agosto de 1915, retrasan el proyecto, que no será completado hasta abril de 1922 (la publicación de la partitura fue finalmente financiada por Alma Mahler, a quien Berg dedica la obra en agradecimiento). Tras varias vicisitudes es finalmente representada por primera vez en la Ópera Estatal de Berlín el 14 de diciembre 1925, bajo la dirección de Erich Kleiber (que perdería su puesto a continuación, a consecuencia de una turbulenta polémica por la dirección administrativa de dicho teatro, objeto de la lucha encarnizada entre los partidos políticos más poderosos del momento, y que no dejó de lado a la representación de *Wozzeck*).

Más tumultuosa todavía fue su estreno en Praga, poco tiempo después del berlinés. Contamos con el testimonio directo de Alma Mahler, que lo describe de la siguiente manera:

Todo el tiempo tuve la sensación de que iba a ocurrir algo. La escenografía reforzaba la tendencia social de la obra y, cuando al subir el telón no vimos otra cosa que sucios y destartalados catres de la soldadesca, se confirmó mi presentimiento: la cosa iba a estallar.

Se me paró el corazón. El público aullaba. Parecía presa de un odio delirante. Ostrcil, el director de la orquesta, huyó del foso. Nuestro palco, tan floridamente inconfundible, se convirtió inevitablemente en un objetivo desafiante: ¡el público creía que Franz Werfel era el compositor, y yo su mujer...!

El público vociferaba y nos amenazaba con los puños. Alban Berg y su esposa se habían esfumado desde el principio de la gresca. Se oían exclamaciones furibundas de “¡Hanza!... ¡Qué vergüenza!...;Judíos!

Lo más curioso es que Alban Berg no tenía nada de judío.

*La policía nos acompañó hasta el coche en medio de un griterío enloquecido por el odio patriótero. No nos tranquilizamos en toda la noche. Después siguió representándose allí *Wozzeck* y apareció más adelante en todos los escenarios alemanes; y triunfó hasta en la conservadora Viena.*

La ópera acabó siendo efectivamente un gran éxito, y quedaría establecida como uno de los hitos musicales más importantes de siglo XX.

Cuando Berg habla a Schönberg de su intención de componer una ópera basada en la obra de Büchner se encuentra con el escepticismo de su maestro, quien más tarde diría

que era tan esencialmente trágica que parecía excluir la música. Berg trabaja directamente sobre el texto dramático en la edición de Landau, sin propiamente libreto, como ya había hecho Debussy en *Pelléas et Mélisande*. Investigaciones posteriores (Witkowski, 1920) revelarían la inexactitud filológica de la idea que los expresionistas se hicieran de Büchner, incluyendo la grafía errónea del título¹, pero ello no afectó significativamente al trabajo del compositor. Berg se limita a suprimir ocho escenas, a introducir algunas acotaciones y pequeños cambios en algunas frases a medida que iba progresando en la composición. Quedaron así quince escenas distribuidas en tres actos de cinco cada uno, actos que Berg bautizó como *Exposición*, *Peripecia* y *Catástrofe*.



Alban Berg

La obra bergiana debe enmarcarse dentro del concepto de ópera como unidad sinfónica, que postulara Wagner y que llevaría a su expresión más acabada Richard Strauss en obras como *Elektra*, *Salomé* o *El Caballero de la Rosa*, concebidas como grandes poemas sinfónicos. El propio compositor expresa en *Una Lección sobre Wozzeck*, impartida en 1929², su fidelidad a este planteamiento, a pesar de su pertenencia al entonces incipiente grupo de compositores "atonales": *Esta discusión sobre algunos aspectos armónicos y formales de la ópera intenta ser suficiente para hacerles comprender la cohesión de su música a gran escala, una cohesión que, como dije al principio, se obtiene sin el uso de la tonalidad y de las posibilidades formales que en ella se fundamentan.*

Este objetivo de cohesión musical es el que estructura toda la composición, tanto a gran escala como en detalle. Considerada globalmente es una sinfonía en tres movimientos en la que cada uno corresponde a un acto del drama, es lo que Berg llamó "venerable estructura ABA", ya que el Primer y Tercer Actos, a parte que su menor duración que el central, presentan una serie de paralelismos musicales. Tanto en uno como en el otro las cinco escenas que los conforman corresponden a cinco diferentes piezas casi independientes. En el Primer

¹ Es probable que Berg la mantuviese por razones musicales, cuando ya tendría la composición bastante avanzada. En efecto, *Wozzeck* suena en dos golpes de voz, y se emite en *stacato*, mientras que *Woyzeck* se pronuncia de modo más continuo y requeriría un *legato*.

² Esta lección fue impartida con la orquesta al público unos días antes de una representación. La costumbre de que compositores, directores o simplemente expertos, dirijan algún tipo de explicación al público esta arraigada en otros países. Son famosas las lecciones de Bernstein, interesantísimas y llenas de sentido del humor. Nosotros hemos podido comprobar como en algún teatro estadounidense existía la tradición de que el director o algún conocedor de las obras que se iban a interpretar diese para el público una charla una hora antes del comienzo del concierto (no solía durar más de media hora), generalmente eran simpáticas y muy participativas.

Acto se presentan los personajes y sus relaciones mutuas: *Suite* (Wozzeck – Capitán), *Rapsodia* (Wozzeck - Andres), *Marcha militar y nana* (Marie), *Pasacalle: tema con variaciones* (Wozzeck - Doctor) y *Rondó* (Marie - Tambor Mayor). El Tercer Acto se desarrolla en cinco *Invencciones: Sobre un tema* (Marie lee la Biblia), *Sobre una nota* (El crimen), *Sobre un patrón rítmico* (Wozzeck vuelve a la taberna), *Sobre un acorde de seis notas* (muerte de Wozzeck) y *Sobre un perpetuum movile* (Niños). En cuanto al acto central su coherencia viene dada por su estructura de sinfonía en cinco partes: *Movimiento en forma de sonata* (Marie miente a Wozzeck), *Fantasia y fuga* (El Capitán y el Doctor se burlan de Wozzeck), *Largo* (Wozzeck y Marie se pelean), *Scherzo* (Escena en la taberna) y *Rondó con introducción* (El Tambor Mayor humilla a Wozzeck en los barracones). En toda la obra se introducen una serie de interludios orquestales en las transiciones entre escenas, y al principio de cada acto, que pueden desarrollar ideas de la escena precedente e introducir las de la siguiente, con lo que contribuyen a dotar a la ópera de fluidez y cohesión.

Otro importante factor de integración del conjunto es el uso de los *leit-motiv*, establecido en la ópera alemana desde que Wagner los hiciese parte fundamental de su técnica compositiva. Consisten en motivos musicales, no necesariamente melódicos (acordes, secuencias de notas, ritmos, etc.) que pueden ir asociados a personajes, situaciones e incluso objetos (por ejemplo el motivo melódico del filo del cuchillo que evoca algo agudo y aparece en varias escenas importantes), y cuya presencia se repite a lo largo de la obra. No siempre son reconocibles directamente por el oyente, pero actúan como elemento cohesionador de la composición.

La música popular también está presente, como iremos viendo, en esta ópera. La “Canción del cazador” de Andres, la nana de Marie, la marcha militar o los coros de la taberna son algunos ejemplos. Para Berg la transposición de música folclórica a obras cultas, que en la música tonal es directa, supone por contra un reto importante si se ha de hacer atonalmente. Toma la simplicidad como principio guía y recurre a frases, estructuras, armonías e incluso patrones melódicos sencillos, y más naturales, que los usuales en la música atonal, de manera que puedan evocar el primitivismo de las canciones y los bailes populares. También emplea en algunos momentos, para producir este mismo efecto, la politonalidad, es decir, que voces diferentes se desarrollen en distintas tonalidades simultáneamente.

La utilización de “viejas formas” junto con otras nuevas (como las del Tercer Acto) no responde, como explica Berg, a un afán arcaizante (como haría la corriente neoclásica que asumiría años más tarde por ejemplo Stravinsky) sino a una necesidad expresiva a la hora de musicar la obra de Büchner, ya que permite al compositor dotar a la vez de unidad a toda la composición y de personalidad propia a cada escena, según esté concebida en el drama. Tal y como las había dejado escritas el dramaturgo, las diferentes escenas eran entidades independientes, cada una con su propia atmósfera. La fidelidad de Berg al drama estriba también en el respeto a este hecho y en la caracterización musical de dichas atmósferas sin dejar por ello de perder unidad la ópera como un todo.

Una ópera del siglo XX

La obra de Berg es hija de las corrientes musicales que entre fines del XIX y las primeras décadas del XX revolucionan la técnica compositiva. Berg formaba parte y se sentía identificado con la Segunda Escuela Vienesa, forjada en torno a Schönberg. Junto con Webern, formaban el núcleo de dicha escuela, lo que se llegó a llamar con cierta ironía la “Trinidad Vienesa”. Su método de componer, iniciado por Schönberg, se basa en la atonalidad.

No existe una definición precisa y unívoca, al modo de las científicas, para el concepto de tonalidad o música tonal. En general hay acuerdo en considerar que la tonalidad supone una organización de los sonidos (notas) en torno a una referencia llamada tónica o, lo que es lo mismo, las diferentes notas tienen diferentes relevancias (además de la tónica existe por ejemplo la dominante y la relativa); es decir, existen relaciones jerárquicas entre los sonidos. Ello hace que el oído encuentre orden en la sucesión de sonidos: nos permite identificar un tema o melodía, reconocerlo en sus variaciones, asociar entre sí las diferentes voces y acompañamientos, etc. En ello se fundamentan las reglas de la armonía, según las cuales los sonidos pueden ser consonantes o disonantes entre sí. La disonancia transmite tensión emocional, que de alguna manera busca relajarse, resolverse, en la vuelta a la consonancia, por ejemplo a la tónica. Esta dicotomía entre tensión y resolución, que nos hace reconocer dónde empieza y dónde acaba un tema o melodía, o toda una pieza musical así como su carácter (dramático, jocoso, alegre, etc.) constituye el núcleo del lenguaje musical occidental.

Históricamente se considera que la tonalidad cristaliza, después de un largo proceso durante la época bajomedieval, hacia mediados del XVI y domina la música occidental desde comienzos del siglo XVII hasta principios del XX. Sin embargo estos límites temporales han de considerarse como meramente orientativos, pues en realidad ya existía música tonal desde bastante antes del barroco, y desde luego, en nuestra época no toda la música culta es atonal, ni tampoco lo es, por supuesto, la comercial que continuamente nos rodea. No es este el lugar para entrar en la discusión acerca de si las reglas de la armonía, aquellas que definen si un sonido o grupo de sonidos suenan en consonancia o resultan disonantes, derivan de las cualidades físicas del sonido (ciertas relaciones enteras entre frecuencias, por ejemplo), y por tanto son universales, o se trata en realidad de convenciones de nuestra cultura occidental en la que somos educados, ya que de hecho, sonidos que a oídos occidentales suenan estridentes, a individuos de otras culturas pueden parecerles bellos.

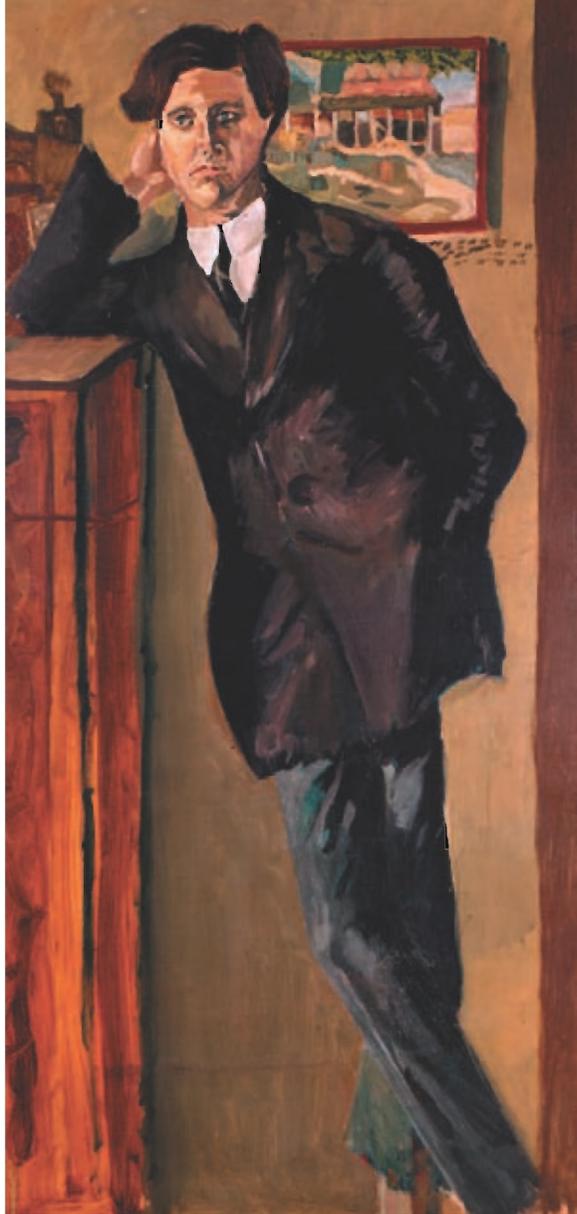
La atonalidad no es el hallazgo rupturista de una determinada vanguardia, más bien se inscribe en la evolución natural de la propia tonalidad. Del mismo modo a como la música modal de la Edad Media había evolucionado hacia la polifonía y la tonalidad, que supone la selección de dos de los modos (mayor y menor) de los muchos del canto gregoriano, y el establecimiento de las reglas de la consonancia-disonancia armónicas; a lo

largo de la época romántica se produce a su vez una tendencia hacia la disolución de la tonalidad. Ya desde Mozart, y especialmente con Beethoven y Chopin, se percibe una mayor utilización de la modulación es decir, del cambio en la tonalidad dentro de una misma pieza musical. Esta tendencia estaba impelida por necesidades expresivas, así lo explica el compositor y crítico Manuel Valls Gorina: *El designio de conferir una mayor intensidad de comunicación a la música condujo a forzar la potencialidad emocional, aprisionada en el contraste de tonalidades y apoyada en el uso exacerbado de la inestabilidad sonora de la disonancia como medio de mantener en vilo la tensión auditiva y, consecuentemente, la atención expresiva.* El cenit de esta continua modulación, en la que cualquier nota de la escala cromática (de doce notas) puede ser en algún momento tónica (cromatismo), lo alcanza Wagner, especialmente en su *Tristán e Isolda*. Es conocido que esto se da ya desde el inicio de la obertura: el breve canto inicial de los cellos es interrumpido por los instrumentos de viento con el “acorde de Tristán”. Este acorde no era en realidad nuevo (lo utiliza Schumann en su Concierto para Violonchelo, pero en una tonalidad definida), lo novedoso de Wagner es el contexto de ambigüedad tonal, que lo hace aparecer, a este acorde, cargado de emotividad (para un análisis divulgativo y comprensible del *Preludio de Tristán e Isolda* recomendamos oír el *podcast* del programa de Radio Clásica *Música y Significado* dedicado al mismo). En todo el resto de esta ópera wagneriana el número de disonancias y su intensidad es mucho mayor que en ninguna obra anterior, y esta modulación continua es su característica más esencial. Expresivamente el compositor consigue con ello el clima conmovido y apasionado que domina el desarrollo de toda la obra. Este potencial emotivo también fue utilizado, aunque en menor medida, por los dos grandes sinfonistas vieneses, Bruckner y Mahler.

Lo que aporta de novedad Schönberg y su escuela es pasar de la modulación continua o ambigüedad tonal a componer enteramente fuera de la tonalidad; en sus propias palabras: *tratar disonancias como consonancias y renunciar a un centro tonal.* Pero realmente el término atonal era rechazado tanto por Schönberg, que llegó a acuñar la palabra “pantonal” para sustituirla, como por Berg, ya que realmente en su época tenía una connotación peyorativa, algo así como “amusicalidad”; en cierto modo se les acusaba de componer no-música. Berg analiza cómo la pérdida de la referencia tonal no implica la ausencia de estructura y por tanto de coherencia en la secuencia sonora, es decir cómo, aún sin tónica, se puede componer música. Lo hace, de un modo brillante, en una entrevista radiofónica realizada en abril de 1930, en Radio Viena, con motivo del estreno vienés de *Wozzeck*; en ella pone de manifiesto que la evolución de la melodía en la música germana, a diferencia de la del *bel canto* italiano, conduce naturalmente a una línea melódica como la atonal. La jerarquización de sonidos de que hablamos más arriba no tiene realmente porque ser en función de sus relaciones de altura (dicho desde el punto de vista físico, relaciones entre frecuencias), hay otras cualidades (duración, acento, repetición) que permiten también establecer un orden musical. Berg explica que la línea melódica sigue estando presente, aunque definida por otros medios, es decir, sigue habiendo jerarquía, esto es, estructura.

Un paso más en el sentido de suprimir la jerarquización de sonidos lo daría Schönberg posteriormente con el serialismo o dodecafonismo: la única organización entre las notas es el postulado de que deben ir en grupos de doce (las de la escala cromática), de manera que una no se vuelva a repetir hasta que no hayan sonado las otras once. En realidad Alban Berg no sigue con toda radicalidad ni el atonalismo, ni el serialismo de su maestro. Como veremos, en *Wozzeck* la tonalidad aparece con frecuencia, a veces hecha surgir de la atonalidad, a veces coexistiendo líneas vocales tonales con música orquestal o también vocal sin tonalidad definida, etc.; por ello se ha dicho que en esta ópera más que atonalidad lo que se da es una mezcla de ambos estilos. La razón de esta cierta heterodoxia atonal, a nuestro juicio la hay que buscar en el hecho de que Berg prima la expresión emotiva, el trasladar al oyente toda la fuerza del drama, sobre su adhesión a una técnica compositiva determinada. Como él mismo indica, no hace aquí música abstracta, sino, como en toda ópera, música al servicio de razones extramusicales, al servicio del teatro, del conflicto que la obra teatral representa. Tal vez sea éste el motivo, y ello sigue siendo nuestra opinión, de que sus dos óperas, *Wozzeck* y *Lulu*, sean hoy en día las únicas atonales que continúan en repertorio.

Cuando Berg se propone componer *Wozzeck*, la música atonal aún no se había enfrentado a la creación de una obra de su duración y envergadura, los ensayos anteriores de la Escuela Vienesa se limitaban al *lieder*, la música de cámara y a pequeñas obras escénicas. El problema que surge, como ya dijimos, es cómo dotarla de coherencia y estructura con los medios de la atonalidad. Volvamos a la *Lección*: *En una composición tonal, el punto al que se vuelve y establece la clave principal, es claro y reconocible para los ojos y oídos de cualquiera, y debería ser también el punto en que se cierra el círculo armónico en una obra atonal. Este sentido de cierre está asegurado haciendo que cada acto se dirija a un único y mismo acorde de cierre, que actúa a manera de cadencia, y que hace las veces de tónica.* No vemos pues a Berg preocupado por la disolución de toda jerarquía armónica, sino más bien por encontrar elementos que permitan al oyente entrever un sentido, es decir, pun-



Retrato de Alban Berg realizado por Schönberg en 1910

tos de referencia, en el flujo sonoro musical. Su obra no sería un intento de borrar toda estructuración de los sonidos sino más bien el de encontrar medios nuevos de ordenarlos y explorar sus posibilidades expresivas.

La derogación de la tonalidad aún plantea una cuestión de trascendental importancia en una obra vocal, más en toda una ópera: la disolución del vínculo armónico entre voz y acompañamiento instrumental. El oyente deja de percibir relación de parentesco entre la línea vocal y la música de la orquesta. Curiosamente esto lleva a una sensación como de banda sonora de una película, de alguna manera encajan el carácter de la música con el de la acción, pero son cosas claramente independientes, que no se necesitan mutuamente. ¿No es esto la negación de lo que es la ópera en sí misma? *Wozzeck* demuestra que no.

El sonido tiene otras cualidades que su altura, por ejemplo la intensidad, el timbre o el ritmo. Berg emplea aquí un tipo de declamación, ya ensayada por Schönberg en *Pierrot Lunaire*, que está a medio camino entre el texto hablado (el *parlato* de la ópera italiana) y el canto en coloratura propiamente dicho (sin dejar, como veremos, de utilizar también éste), es el denominado *Sprechstimme* o *Sprechgesang*, medio cantado y medio hablado, y admite muchos matices intermedios. Esta “declamación rítmica” sería una especie de ondulación de la línea vocal en la que se suceden cambios de altura pero también de intensidad, timbre o ritmo. Históricamente continúa tipos de declamación ya empleados en la ópera alemana (por el mismo Wagner y también otros), que eran una estilización de la entonación normal de la prosa (desde von Weber se había venido alejando del concepto italiano de melodía ornamentada, así como también del recitativo). Línea vocal e instrumental siguen pudiendo disociarse y también hacerse confluír. Acerca de este tipo de declamación comenta Berg: *...esta forma de hablar, determinada melódica, dinámica y rítmicamente, ofrece el mejor medio de asegurar no sólo que se entiendan las palabras (como debe ocurrir de vez en cuando en una ópera), sino que también la enriquece con un valioso medio de expresión [...] y un atrayente contraste con la palabra cantada.*

¿Qué significa desde el punto de vista de la expresión la atonalidad, qué aporta o qué cambia en nuestra percepción de la música cuando ésta es atonal? Podría decirse que fundamentalmente la ausencia de finalidad³. En la música tonal el oído sabe que la sucesión de sonidos va dirigida a un determinado punto de reposo, la tensión de la exposición de una melodía o de un desarrollo, pasa por momentos de mayor intensidad y otros en que esta tensión se resuelve; algo que podríamos comparar con una frase de un texto en prosa, sabemos cuando empieza, cuando concluye y qué idea expone. En la sucesión de sonidos atonal el oído pierde ciertas referencias; puede seguir habiendo patrones (notas que se repiten, duraciones, dinámica, timbre, etc.), pero no percibimos la sensación de que el sonido se resuelva en algún momento. La evolución de la línea musical parece no dirigirse a ningún fin concreto. Tal vez se pueda comparar a un verso en un poema, que presenta una serie de regularidades (acentos, métrica, rima) pero no es en

³ Debo este planteamiento a Enrique Prado, profesor de filosofía y colaborador de esta revista.

sí mismo una unidad de significado. Esta falta de sentido es lo que relacionaría a esta música con corrientes filosóficas del XX, en las cuales la historia humana no es la realización de una suerte de plan previo (teológico, social, político, historicista), sino que el hombre se encontraría “arrojado” en el mundo, privado de todo destino, pero también de toda grandeza heroica en su lucha frente a él.

Intentar el análisis de las implicaciones artísticas, culturales e incluso ideológicas de esta revolución atonal, y las resistencias que desde diferentes concepciones político-culturales se le opusieron (por ejemplo, el expresionismo se consideraba antitético al nazismo, para el que era “arte degenerado” y que lo llegaría a prohibir), sería entrar en un mar proceloso y tal vez ya obsoleto. Para los que estamos viviendo estos primeros compases del siglo XXI, aquellas polémicas nos resultan difícilmente comprensibles, de hecho no podemos ver incompatibilidad entre disfrutar de la música atonal de la Escuela Vienesa o la de los cuartetos de Bela Bartok, y hacerlo de la brillantez del neoclasicismo de Stravinsky; ni tampoco apreciamos exclusión alguna entre estas corrientes, en su momento vanguardistas, y las mucho más clásicas (realmente romanticismo tardío) de Strauss, Sibelius o la misma ópera pucciniana. Los grandes maestros rusos como Shostakovich y Rachmaninof, genios como el francés Messiaen o el americano Ives, por no hablar de compositores como Falla, Turina o los Halfter, ya en nuestro país, nos hacen comprender que el siglo XX fue tal vez de los más fructíferos en música; y ello precisamente por su diversidad de inspiración, reflejo de la variedad de ideas, ambientes culturales y situaciones históricas vividas; así como una originalidad técnica y estilística como nunca antes había habido en la historia de la música occidental.

La ópera y el esperpento

Al tratarse de comparar una obra musical con una pieza literaria, deberemos analizar cómo la música adquiere la función de lenguaje en el que se expresa una parte sustantiva del contenido, del mensaje que se intenta transmitir. En este caso la ópera genera, con elementos esencialmente musicales, ese ambiente enajenado, de personajes grotescos que se conducen de un modo absurdo.

Si nos hemos detenido en exponer la estructura de la composición operística es porque nos interesa subrayar el carácter sistemático de la distorsión con que en ella se plantea la realidad. Es conocido que para Valle el esperpento es también una deformación de la realidad, pero una deformación sistemática *con matemática de espejo cóncavo*. La ópera de Berg es resultado de una minuciosa y muy estudiada elaboración (*overcomposed*, dice Kermann), el compositor analizó cada uno de los aspectos de la partitura en relación tanto con su coherencia y función musical, como con su correspondencia respecto a la acción dramática. Este interés en dotarla de una estructura racional no es óbice para que toda ella se dirija y sea subsidiaria de la expresividad, Berg repite en varios lugares que no es música abstracta para ser analizada sino música orientada al público, a quien debe

impresionar, conmover e incluso asombrar directamente en el teatro. Muchos estudiosos de su obra se han maravillado de cómo la estructura fina de la misma, en cierta manera virtuosística, no puede ser percibida por el público en la sala (aunque tal vez si pueda ser entrevista, al menos parcialmente, en una audición de disco atenta) y cómo ello no importó nunca al compositor. Podemos decir entonces que ambas obras, ópera y esperpento, fueron elaboradas por sus autores con una estructura muy densa, en la que nada fue dejado al azar y, desde los pequeños detalles hasta la estructura general, tienen una función y una significación determinada. Toda esta elaboración sería posible considerarla como la materialización más evidente de la deformación sistemática que para Valle es intrínseca a la escritura de su esperpento. No se trata de aglutinar cosas absurdas y contradictorias en un orden caprichoso, citando de nuevo a Cardona y Zahareas: *el esperpento implica una teoría precisa de lo absurdo, una técnica acertada de la deformación caricaturesca, y una visión enajenada de la condición humana*. A nuestro juicio estas palabras serían perfectamente aplicables a la ópera de Berg que aquí nos atañe.

Probablemente los personajes de *Wozzeck* que mejor encajen en la definición de esperpento, por su carácter fantochesco, sean El Capitán y El Doctor. En vez de descritos habría que decir que son ambos caricaturizados, de un modo que los acerca más al cómic, entonces incipiente, que a las marionetas clásicas. La parte vocal del primero, tenor, es siempre atonal y está en completa discordancia con el fondo orquestal, oscila casi históricamente entre partes cantadas, habladas e intermedias (*Sprechstimme*), y realiza chocantes distorsiones (una suerte de extraños *glissandos*). Además presenta una tendencia al falsete que lo hace aún más grotesco. Sin embargo está obsesionado con la duración, el tiempo cíclico y continuamente recomienda lentitud y prudencia a todos. Parece fácil asociarlo con la Doña Tadea de la obra de Valle, y su figura también disconforme con el fondo escénico: *En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja*, incluso se nos dice que la vieja *canta con voz de clueca*. Como ella, asume la función de salvaguardar la moral y es quien reprocha a *Wozzeck*, ya en la Primera Escena, no haberse casado y tener un hijo “fuera de la Iglesia”⁴:

Wozzeck, Er ist ein guter Mensch,
 (setzt sich in Positur)
 aber... Er hat keine Moral!
 Moral: das ist, wenn man moralisch ist!
 Versteht Er?
 Es ist ein gutes Wort.
 (mit Pathos)
 Er hat ein Kind ohne den Segen der Kirche...

Wozzeck, es usted un buen hombre,
 (con afectación)
 pero... ¡carece de moral!
 Moral: esto es, cuando se es moral!
 ¿Comprendes?
 La moral es una gran palabra.

(con patetismo)

Su hijo nació fuera de la Iglesia...

La explicación que aquí vemos sobre la moral, y otros planteamientos igual de desatinados, que hace a lo largo de la ópera, nos hacen pensar que su solvencia intelectual no es mayor que la del Teniente Roviroza de Valle, y de los demás componentes del “Tribunal de Honor” encargado de juzgar los cuernos de Don Friolera. Berg explota para caracterizarlo el registro burlesco de la voz del tenor, al modo que nos recuerda el utilizado tan frecuentemente en la zarzuela española (por ejemplo Don Hilarión).

El Doctor parece encajar perfectamente en el personaje de “científico chiflado” del cómic tradicional. En la ópera es presentado en la Cuarta Escena del Primer Acto, mediante un pasacalle desarrollado en un tema y veintiuna variaciones, que representan su fijación teórico-experimental. El personaje lleva asignada la voz de barítono, que se desarrolla fuerte y extensa, aseverativa, al modo casi del *spiegato* verdiano. Sólo la alteran las objeciones “acientíficas” de Wozzeck, quien es objeto de su experimentación por unos pocos céntimos al día. A veces, cuando menciona extraños nombres de medicamentos o nombra enfermedades en latín, los recita mecánicamente como un responsorio. El soldado-barbero le expone sus obsesiones, ya patentes para el espectador desde la Segunda Escena: setas que se mueven dando vueltas, un sol rojo y caliente como un horno, la naturaleza se oscurece y se oculta, voces horribles que oye, etc. Pero para El Doctor Wozzeck es un experimento científico, algo que deberá demostrar su gran Teoría:

DOKTOR

Wozzeck, Er kommt ins Narrenhaus.

Er hat eine schöne fixe Idee,
eine köstliche Aberratio mentalis partialis,
zweite Spezies! Sehr schön ausgebildet!

Wozzeck, Er kriegt noch mehr Zulage!

Tut Er noch Alles wie sonst?:

Rasiert seinen Hauptmann?

Fängt fleißig Molche?

Isst seine Bohnen?

⁴ Agradezco a Elisa Santamarina, profesora de inglés y alemán, la revisión de las traducciones.

WOZZECK

Immer ordentlich, Herr Doktor;
denn das Menagegeld kriegt das Weib:
Darum tu' ich's ja!

MÉDICO

Wozzeck, está usted para el manicomio.

¡Tiene una hermosa fijación, una típica
aberratio mentalis partialis,
en segundo grado! ¡Hermosamente dearrollada!

Muy bien Wozzeck, merece un premio.

¿Hace todo como siempre?

¿Afeita a su Capitán?
¿Caza lagartijas?
¿Come sus alubias?

WOZZECK

Sí doctor, hago todo eso.
Doy la paga a mi mujer:
¡trabajo sólo por ella!

Con su Gran Teoría será inmortal y la voz del doctor alcanza un cierto lirismo grotesco cuando la menciona. Parecen interesarle más las autopsias que la curación de los pacientes: en la Segunda Escena del Segundo Acto se dirige a toda prisa al hospital para hacer la de una mujer fallecida de cáncer de útero en sólo cuatro semanas. Además asusta al Capitán cuando le vaticina una apoplejía y le propone que le sirva de experimentación, caso de que retuviese la posibilidad de hablar.

El paralelismo valleincliniano de este personaje lo hay que buscar en *Luces de Bohemia*, donde el científico eslavo Basilio Soulinake aporta en el velatorio de Max Estrella, ya de por sí grotesco, una nota aún más escarnecedora al plantear la posibilidad de que el muerto no lo esté y sea un caso de catalepsia. Con ello madre e hija del difunto se ven aún más laceradas en su dolor. Incluso la “controversia” con la portera, que no cree tal, y cuya opinión es recusada por Soulinake por carecer de estudios universitarios, recuerda la mencionada discusión entre El Doctor y Wozzeck acerca de la posibilidad de que el hombre domine o no ciertos aspectos de su propia naturaleza.

En el Segundo Acto el engaño de Wozzeck por su mujer con El Tambor Mayor ya es de dominio público. El Capitán y El Doctor se burlan de él en la Segunda Escena del mismo, parodiando el repique de los palillos sobre el tambor y aludiendo a las barbas de aquél en su propia sopa. Para el soldado, que ve a ambos con el respeto debido a gente de mayor cultura e importancia, se ve confirmado en sus sospechas sobre Marie: *Mi capitán, la tierra arde como el infierno... y el infierno está frío*. Aseguran comunicarle tal noticia, como Doña Tadea a Friolera, por su propio bien. Esta escena tiene la forma de Fantasía y Fuga sobre tres temas, y está trenzada con los *leit-motiv* del Capitán y del Doctor presentados en el acto primero, más otro sólo sugerido en la escena inmediatamente anterior y que en ésta corresponde a Wozzeck. Representan el encuentro entre tres personas sin lazos especialmente estrechos entre sí, pero que tratan temas de mutuo interés. El contraste entre la ligereza y volubilidad del tenor y la pesantez del barítono crean, junto con una muy imaginativa orquestación, un ambiente grotesco sólo roto por el dramatismo del pobre soldado al comprender que su mundo se empieza a venir abajo.

Marie es la mujer de Wozzeck, aunque no están casados, y la madre de su hijo. Siente especial debilidad por los soldados y así nos es presentada en la Tercera Escena del Primer Acto (*Marcha Militar y Nana*). Contempla por la ventana un desfile y entona al son de una marcha militar: *Soldaten, Soldaten sind schöne Burschen! (Soldados, Soldados, sois unos hermosos chicos)*. Es un personaje dual, contradictorio: lujuriosa y apesadumbrada,



Segunda Escena del Segundo Acto, Wozzeck, El Capitán y El Doctor, Viena, 1987

pobre y vanidosa, chabacana y valiente, incluso su actitud hacia su hijo oscila entre la ternura de madre y el verlo como un estorbo. Berg le asigna un papel enteramente tonal, al igual que al Tambor Mayor, su amante. Al fin y al cabo, como dice Joseph Kerman, la relación entre ambos es lo único realmente normal que ocurre en esta ópera. Ello no obsta para que su voz realice alguna distorsión llamativa, una especie de *glissando*, como cuando en la Primera Escena del Segundo Acto intenta hacer dormir al niño con una serie de amenazas absurdamente crueles, en una especie de nana grotesca, muy diferente de la del primer acto, que era casi *belcantista*. Distorsiones por cierto, que recuerdan las que mucho más tarde emplearían Varese y Ligetti en algunas de sus partituras vocales. De la caracterización musical de Marie dice Berg que puso en ella *un punto de reposo armónico que representa la espera inútil, una espera que sólo se resuelve en su propia muerte*.

Una escena muy reveladora de su carácter es la Tercera del Segundo Acto, en que Wozzeck y ella se pelean. Miente con descaro e hipocresía a las enfurecidas inquisiciones del soldado, oponiendo a la declamación de éste una línea vocal melódica, falsamente



tranquila. Cuando él le intenta pegar se revela con rabia, y asegura que preferiría el cuchillo (cuyo *leit-motiv* aparece aquí por primera vez). Musicalmente se trata de un movimiento *Largo* cuya orquestación es, como otros pasajes de esta ópera, camerística; en concreto, según el propio Berg y en homenaje a su maestro, la misma que emplea Schönberg en la que hoy conocemos como su Sinfonía de Cámara n° 1, cuya primera versión había sido estrenada, con muy poco éxito, en 1907. Así consigue el ambiente tenso y sombrío de toda la discusión, claramente premonitorio.

La comparación con Doña Loreta conduce a coincidencias y disimilitudes interesantes. Ambas son madres aunque probablemente Loreta tenga sentimientos menos contradictorios hacia su hija. Marie

Tercera Escena del Primer Acto, Marie, Viena, 1987

parece más pasional desde un principio y se deja llevar por sus inclinaciones, que la conducen a un *hombre que parece un león*. En cambio, la relación de Loreta con Pachequín, a quien

Valle hace cojo y no muy valeroso, empieza por simple coquetería (el barbero parece tener una cierta habilidad dialéctica que encandila a la tenienta), y si se afianza es porque parece aportar una emoción melodramática, folletinesca, a una vida por lo demás insulsa. Ambas se ven arrastradas a un final que las supera, pero están lejos de ser las heroínas trágicas de otras épocas, no tienen el carácter ni la energía para luchar o siquiera plantearse la irrevocabilidad de su destino. Las dos son personajes de extracción popular, unas vecinas más del barrio, imbuidas de una cultura que ya no es la secular del campesinado europeo, sino la vulgarizada y masificada de la era industrial burguesa. El diálogo entre Marie y el Tambor Mayor en la última escena del primer acto, en que aquella es "seducida" por éste, resulta tal vez más directo y de mayor vulgaridad aún que el de Loreta y Pachequín en la escena undécima del esperpento, patéticamente folletinesco. Lo que les ocurre entra más dentro de los absurdos que puede tener una vida cualquiera. Quizá Loreta, como el resto de los personajes de *Los Cuernos* se acerca más al fante que Marie, pero las dos están bosquejadas a trazos, sin intención realista ni profundización psicológica. De ambas, y tal vez de todos los personajes de las dos obras, se podría decir lo que afirma Salinas del estilo de Valle y cita Risco: "*escaso en inquisiciones psicológicas y pródigo, caudaloso, en figuras, imágenes y apariencias de la vida*".

Tal vez uno de los momentos más bellos de toda la ópera sea la Escena Primera del último Acto, en que Marie lee la Biblia y siente encontrar indulgencia para sí misma en la historia de la mujer adúltera del Nuevo Testamento. La contradicción entre su comportamiento con el Tambor Mayor poco antes, en la taberna, y su piedad de ahora es obvia. Presiente la tragedia y muestra una vez más un sentimiento ambivalente hacia su hijo. Musicalmente Berg le da la forma de *Invencción sobre un tema*, desarrollada en siete variaciones y una doble fuga. Su línea vocal es tonal y resulta casi perfectamente straussiana, la orquesta, con un hermoso protagonismo del violín (que hace ya la exposición inicial del tema), la acompaña y subraya como en una ópera "normal". La escena constituye un monólogo en que el personaje expresa sus sentimientos mediante el canto, algo que desde Monteverdi se ha llamado aria. El conflicto interior que Marie expone recuerda a algunos personajes femeninos de la historia de la ópera:

Tercera Escena del Segundo Acto, Wozzeck y Marie, Viena, 1987



la Elvira del *Don Juan* de Mozart (*Mi tradi quell'alma ingrata*), que se debate entre su amor y sus ansias de venganza⁵, o la misma Aída de Verdi (*Ritorna vincitor!*), entre su amor al egipcio Radamés o a su patria; pero contrasta con ellas en que Marie carece de su grandeza y su pasión. Es claro que no quiere a Wozzeck y lo que siente por el Tambor Mayor es más instinto que amor. Lo que expone en esta escena se parece más

a la autocompasión. Es una mujer de clase baja en una época en que no caben actitudes heroicas y todo parece presidido por una cierta sordidez. Al final de la escena, en la segunda fuga, la orquesta se aleja decididamente de este mundo armónico para llevarnos al alucinado y siniestro de Wozzeck, dominado por la atonalidad: la escena del asesinato.

⁵ Precisamente el comienzo de esta aria mozartiana la pone Berg, en su entrevista radiofónica, como ejemplo de línea vocal sin una melodía definida en el sentido clásico.

Del personaje de Wozzeck dice Kerman en su libro *La ópera como drama* que es una *no-entidad dramática, sin personalidad ni voluntad* y que *no está involucrado conscientemente en ningún conflicto o acción*. Se trata de un personaje descrito con trazos deformes: su atonalidad, su declamación aparentemente ajena a la música instrumental, el propio lenguaje que emplea, a veces de un misticismo chocante, nos lo presentan insanamente absurdo. Su paranoia es patente

ya en la Segunda Escena del Primer Acto (*Rapsodia sobre tres acordes*). Está con su amigo Andres recogiendo leña para El Capitán en un bosque cuando empieza a percibir amenazas extrañas:

WOZZECK

Der Platz ist verflucht!
Siehst Du den lichten Streif da über das Gras hin,
wo die Schwämme so nachwachsen?
Da rollt Abends ein Kopf.
Hob ihn einmal Einer auf, meint',
es wär' ein Igel, Drei Tage und drei Nächte drauf,
und er lag auf den Hobelspänen.

WOZZECK

¡Éste es un lugar maldito!
¿Ves aquella luz sobre la hierba donde crecen las setas?
Al anochecer rueda por allí una cabeza que
alguien cogió una vez,
creyendo que era un erizo.
Al cabo de Tres días y tres noches
Estaba muerto.

Luego se siente perseguido por los francmasones, y al llegar el crepúsculo lo percibe como un fuego que fuese de la tierra al cielo y que anunciase algo así como un apocalipsis. Se sabe que Büchner utilizó expresiones literales del Woyzeck real, que conocía, como se dijo más arriba, por el informe del psiquiatra. El contraste entre la declamación de Wozzeck y la canción popular de caza en *coloratura* de Andrés (un personaje tonal), así como los acusados cambios dinámicos (del *piano* al *fortissimo* abruptamente) y tímbricos de la orquesta (cuerda, madera, metales van destacando y esfumándose en aparente desorden) contribuyen a aumentar la sensación de anormalidad en esta escena.

Incluso comparado con el grotesco Don Friolera Wozzeck es realmente un pobre hombre. Sin galones ni dinero, y mentalmente desequilibrado, es más criado del Capitán y conejillo de indias del Doctor que soldado. No tiene una fuente de ingresos como el teniente Astete con el contrabando, ilegal pero segura; ni tampoco ninguna cruz pensionada recibida en lejanas colonias, como el esperpéntico carabinero español. Wozzeck, al igual que Marie, pertenece a la clase pobre (pobreza material y también cultural) y ambos son conscientes de ello. Incluso sus sentimientos hacia su hijo se parecen más a la compasión por haber nacido pobre y esperarle un futuro como el de su padre, que a una verdadera ternura paternal. Berg trata de dignificar su pobreza y le dedica, ya en la primera escena, una verdadera "aria atonal", no exenta de solemnidad, que contrasta con la inconsistencia del Capitán:

WOZZECK

Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld!
Wer kein Geld hat!
Da setz' einmal einer Seinesgleichen

auf die moralische Art in die Welt!
 Man hat auch sein Fleisch und Blut!
 Ja, wenn ich ein Herr wär',
 und hätt' einen Hut und eine Uhr
 und ein Augenglas und könnt' vornehm reden,
 ich wollte schon tugendhaft sein!
 Es muß was Schönes sein um die,
 Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl!
 Unsereins ist doch einmal unselig in dieser
 und der andern Welt!
 Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen,
 so müßten wir donnern helfen!

WOZZECK

¡Ve usted, mi capitán,
 nosotros los pobres necesitamos dinero, dinero!
 Si no se tiene:
 ¿cómo se pueden tener hijos decentemente?
 ¡Somos humanos, de carne y hueso!
 ¡Si yo fuera un señor,
 usara corbata, reloj y monóculo
 y hablase correctamente,
 entonces querría yo también ser virtuoso!
 Estaría bien ser virtuoso, mi capitán.
 ¡Pero sólo soy un pobre hombre!
 ¡La gente como yo
 es siempre desgraciada, en este y en el otro mundo!
 ¡Si fuéramos al cielo, seríamos los encargados
 de hacer estallar los truenos!

Oposición que volvemos a encontrar en la segunda escena del segundo acto, con el Capitán y el Doctor, ya en la parte, más seria, de la fuga:

WOZZECK

Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel!
 Hab' sonst nichts auf dieser Welt!
 Herr Hauptmann, wenn Sie Spaß machen...

WOZZECK

¡Mi capitán, yo soy un pobre diablo!
 ¡No poseo nada en este mundo!
 Mi capitán, cuando usted se burla de mí...

Esta especie de lirismo que llega a alcanzar la línea vocal de Wozzeck hace que el oyente no se sienta realmente ajeno al personaje, al menos en algunos momentos. La no-entidad antes mencionada es efectivamente un fantoche pero no podemos verlo con la mueca del demonio de Orbaneja, no está tratado con comicidad. Es un pobre diablo humillado y explotado que merecería, como todo el mundo, una vida mejor; pero la empatía que

podría producirnos su anormalidad y su sufrimiento está de alguna manera cancelada por su macabra conducta. Lo que sentimos hacia él se parece más a la sensación que nos deja una película de terror, y así lo expresa, como veremos varias veces la música.

La Cuarta Escena (*Scherzo*) sucede a la de la pelea con Marie. Del interludio musical comienza a surgir una danza popular, un *landler* (baile campesino austriaco, antecesor del conocido vals). Es una taberna donde se reúne gente de la clase de Wozzeck y Marie, gente del pueblo que bebe y se divierte. Viajantes, soldados, Wozzeck, Andres, y también Marie y el Tambor Mayor. Música rítmica, estrofas de canciones populares, por supuesto tonales, y coros típicamente alemanes (singularmente parecen evocar el coro de los marineros de *El Holandés Errante*). Allí Wozzeck ve bailar juntos a Marie y al Tambor Mayor, se enfurece y la atmósfera comienza a enrarecerse: el ritmo del *landler* se va distorsionando, no se sabe si por la cerveza (todos menos él beben) o por su creciente desvarío mental. Ya es irreconocible cuando a Wozzeck se le acerca un loco que canta en falsete (con *glissandos*) y asegura oler a sangre. Al escarnecido soldado parece horrorizarle: todo se está volviendo rojo, como si este color se los fuese a tragar a todos. Parece regresar de nuevo el gran fuego crepuscular de la escena del bosque. En el subsecuente interludio emerge de nuevo un ritmo: es un vals, pero ya atolondradamente grotesco.

En esta escena nos parece curioso el paralelismo entre la “filosofada” de Primer Viajante acerca de lo bien dispuesta que está la sociedad y cómo todos los oficios son necesarios: *Todo está bien. Pues, ¿de qué vivirían el campesino, el tonelero, el sastre y el médico, si Dios no hubiese creado al hombre?*; y las del contrabandista Curro, también persona acomodada, que encuentra natural, aunque negociable, el pagar sobornos y le horroriza la posibilidad de que se supriman las aduanas y se permita el comercio libre, que arruinaría al contrabando (Escena Séptima). Ambos parecen estar, cada uno a su manera, en la parte existosa de la sociedad y no ven razón para que nada de ésta cambie.

La condición de demente y marginado de Wozzeck queda representada en la escena de los barracones, donde duerme con el resto de los soldados, es la última del Segundo Acto (*Rondó marcial con introducción*). El coro a boca cerrada que figura el sueño de la tropa es interrumpido por la voz de Wozzeck que no puede dormir: oye voces que le llegan *a través de la pared* y se le aparecen imágenes de la hoja de un cuchillo. Intenta rezar pero aparece el Tambor Mayor, bebido y jactándose de haber conseguido *una auténtica hembra*. Wozzeck se hace el distraído, silbando, pero el Tambor Mayor lo insulta, le obliga a beber aguardiente y casi lo estrangula, es un petimetre en sus manos. El resto de la tropa lo percibe todo pero continua durmiendo, sin importarle gran cosa. Todo aquí se aleja de una descripción realista, el comportamiento de los dos protagonistas de la escena se acerca más a una pelea de guiñol o de personajes de cómic, que a dos hombres reales interesados en la misma mujer. Berg explica en su *Lección* que la estructura musical de esta pelea, que acaba en la derrota de Wozzeck, es la misma que la de la seducción de Marie por parte del Tambor Mayor, la última del primer acto; para ambas compone un rondó, que siempre evoca más un baile desenfadado que una escena dramática.

La Segunda Escena del Tercer Acto (titulado como ya dijimos, *La Catástrofe*) es la del asesinato de Marie. Todo en su música refleja anormalidad, obsesión y horror. Berg la llamó *Invencción sobre una nota (Si)*. Ocurre en un bosque, cerca de una represa y anocheciendo; la oscuridad, la Luna que sale rojiza, todo es siniestro, en especial la vocalidad monótona, mecánica de *Wozzeck*. Canta, más bien declama, con fijación hierática, como si se tratase no de un crimen, sino de una liturgia que alguien le impusiera officiar. La

repetición de la nota Si, a modo de pedal, en toda la escena, refleja la obcecación del homicida. Sólo después del asesinato se convierte en do, cuando *Wozzeck* exclama fríamente *Tot! (;Muerta!)*. Se va y, con el escenario vacío, la orquesta vuelve al Si en el interludio, para ejecutar dos *crescendos* sobre esta nota (de lo más peculiar y conocido de esta partitura), el segundo aún más fuerte: desde el *pianissimo*, inicialmente con sólo la cuerda, como el *adagietto* mahleriano, hasta estallar el *fortissimo*, incluida percusión, metales y toda la intensidad sonora que permite una orquesta sinfónica; pero constreñida siempre, de un modo casi claustrofóbico, en esa sola nota. Es todo el horror de lo que acaba de ocurrir, que se proyecta no al escenario, donde ya no hay acción, sino al público. La música interpreta, como el coro de una tragedia clásica, el sentimiento de terror y grima que el oyente, no así *Wozzeck* que ya no está, experimentan por lo acontecido.

Ni Friolera ni *Wozzeck* matan por coraje, por venganza o pasión, en absoluto son *Otellos* trágicos. Lo que han hecho tiene poco que ver con su voluntad, de la que tal vez carecen. Más bien son impelidos por fuerzas externas: en el caso del español es el honor del Cuerpo de Carabineros el que se lo exige, y también toda una sociedad (con Doña Tadea a la cabeza) que no sólo no condena un "crimen pasional" sino que lo llega a mitificar, y a convertir en heroica tal conducta criminal, como así lo expresa Valle en el Romance del Ciego del Epílogo. Sobre *Wozzeck* lo que actúa es su propia paranoia (aunque desencadenada también por una sociedad que como El Capitán y El Doctor y el propio Tambor Mayor, ve una ocasión para aprovecharse y burlarse cruelmente de este pobre diablo), las voces que percibe como provenientes del exterior, los signos como imágenes de cuchillos y color rojo de sangre en el crepúsculo y en la Luna sobre el agua le imponen su



Segunda Escena del Tercer Acto, *Wozzeck* y Marie, Frankfurt 1931

conducta. Wozzeck, al igual que el carabinero preferiría no tener que hacerlo: *Darí el cielo y toda la eternidad si pudiese besarte como solía. Pero no puedo!*

En la siguiente Escena (Tercera del último acto: *Invencción sobre un motivo rítmico*) regresa a la taberna. De nuevo baile y canciones populares. Wozzeck por fin bebe y canta, pero pronto descubren que trae manchas de sangre, todos se asustan y él, que niega ser un asesino, parece darse cuenta en este momento de la gravedad de lo que ha hecho.

Si el fin de Friolera es torpe y grotesco, el de Wozzeck, en cambio, es absurdo pero macabro. En la penúltima escena de la ópera (*Invencción sobre un acorde de seis notas*) Wozzeck, ya delirando, vuelve al lugar del crimen, donde todavía está el cadáver ensangrentado de Marie. Oye voces que le acusan de asesino, pero son las suyas propias. Busca el cuchillo, el agua del estanque se ha vuelto roja, parece querer alcanzar el arma en el fondo del agua y se ahoga. Más que suicidarse, perece en realidad víctima de sus propias alucinaciones.

Éste podría parecer un final digno e impresionante para una ópera... romántica. Sin embargo la música, después de los *fortissimi* con que se hizo eco de los últimos delirios de Wozzeck, vuelve al *piano* y se limita a describir algo que se sumerge (en realidad una serie de escalas ascendentes que representan tal vez las burbujas que el ahogado vería elevarse hacia la superficie), y luego pasan por allí El Capitán y El Doctor. Es todo un anticlímax: comentan entre ellos algo, acerca de ruidos o voces, la Luna se ve roja y la niebla gris, tal vez alguien se está ahogando. Se van, y la orquesta comienza a interpretar el interludio final, más largo que los demás (*Invencción sobre una tonalidad, re menor*). La tonalidad de la *Invencción* es la misma que la de la primera parte de *La Noche Transfigurada* de Schönberg, y al igual que ésta, no describe ni acompaña ninguna acción, sino que representa una percepción subjetiva de la realidad, una impresión dirigida al auditorio: el asombro, el horror y el desconcierto ante lo que acaba de ser expuesto. De nuevo la orquesta vuelve a actuar de coro trágico.

La última escena de la obra de Valle, antes del epílogo, no puede ser más antiheroica, y comparada con la que le precede (la de los tiros), también es un anticlímax: cuando Friolera llega a casa del Coronel a dar cuenta de su "hazaña" irrumpe en un cuadro doméstico, sin la menor grandeza, ahí se entera por la esposa del Coronel de que realmente mató a su hija. Al saberlo su reacción es pedir ser llevado a un hospital, no está a la altura de un héroe trágico. En realidad nunca tuvo fuerzas ni decisión para llevar a cabo lo que le exigía el "honor", por eso erró el tiro.

Wozzeck tampoco es un héroe, su crimen lo comete llevado por su demencia, incitada por una sociedad que lo explota y lo escarnece. La rúbrica no la pone un ambiente trágico sino grotesco. Cardona cita el comentario de un policía en el drama de Büchner que no está en la ópera de Berg: *¡Qué asesinato! ¡Un crimen estupendo, genuino y precioso! ¡Un crimen tan bello como el mejor!* Una sociedad por tanto deshumanizada, vulgar, donde no caben héroes, sólo fantoches.

La ópera de Berg, al igual que el esperpento valleincliniano tiene también un epílogo: la corta escena de los niños. Según dice el propio compositor es *una confesión del autor, quien se aparta ahora de la acción dramática en el escenario y que apela a la humanidad a través de sus representantes, la audiencia*. Musicalmente es tonal (re menor de nuevo) y se basa en un *perpetuum mobile*. Unos niños están jugando en la calle, entre ellos el hijo de Marie. Uno de ellos se ha enterado de algo y le llama desde otro lugar: *Eh, tú. Tu madre ha muerto!* El hijo de Marie se dirige a donde lo llamaron, cabalgando sobre un caballito de madera.

Otra notable coincidencia de ambas obras, ópera y esperpento: el horror y el absurdo recaen sobre la inocencia de un niño. Friolera mata a su hija, y Wozzeck deja al suyo en una miserable orfandad. Pero esta coincidencia final no acaba aquí: la escena sugiere que el niño puede estar condenado a la pobreza y al desequilibrio mental, es decir, a que todo vuelva a empezar. Berg hace notar, como algo que descubrió tiempo después de finalizar la composición, que esto es así también desde el punto de vista musical: *De hecho, el compás inicial de la ópera podría conectarse con éste último final y cerrar así el círculo*. Recordemos aquí que en la última escena del esperpento valleincliniano se sugiere que también al Coronel se la está dando su esposa, Doña Pepita, con el asistente... y que una historia similar podría volver a repetirse con otros personajes.

Perspectivas similares desde culturas diferentes

El esperpento valleincliniano no es el capricho aislado de un genio español. En los inicios del siglo XX aparece en toda Europa, aunque desde perspectivas artísticas, ideológicas y culturales diferentes, una estética deformadora de la realidad, que a la postre, alimentaría diversas corrientes artísticas y literarias a lo largo de toda la centuria. Las diferentes ideologías del siglo XIX, el liberalismo y el nacionalismo burgueses, las utopías socialistas y anarquistas, e incluso la fe positivista en el desarrollo científico y tecnológico, en lugar de llevar, como se esperaba, a una sociedad más justa en la que los seres humanos fuesen más felices, habían conducido a una guerra, la primera mundial, que fue la mayor carnicería conocida en la historia, y aún estaba otra mucho peor por venir. No parecía entonces que hubiese un sentido, una finalidad inscrita en el ser humano y en su historia. Ni el individuo, ni los colectivos (nación, clase social, intelectuales, científicos) nacían con un destino asignado, con un papel a jugar en la evolución de la historia hacia una determinada meta utópica. La realidad no sólo se negaba a encajar en ningún molde ideológico, sino que la propia percepción de la misma se había revelado como no objetivable, es decir, siempre vendría mediada por factores diversos: convicciones personales, posición social, contexto cultural, etc. Según esto, el arte tiene que dejar de reproducir la realidad o de buscar en ella el lugar sobre el que proyectar concepciones sociales, emocionales o culturales, para trascenderla y hacer aflorar mundos más profundamente enraizados en la naturaleza humana (su estructura existencial, el subconsciente y otros).

Los personajes reales, sus conductas, sus convicciones u obsesiones son entonces distorsionados, frecuentemente estilizados como viñetas de cómic; lo absurdo, lo grotesco, incluso hilarante, se convierte en un medio de expresar la arbitrariedad, la injusticia e incluso la crueldad de las diferentes reglas y estructuras sociales, de expresar por tanto, al fin y al cabo, la propia contingencia del ser humano.

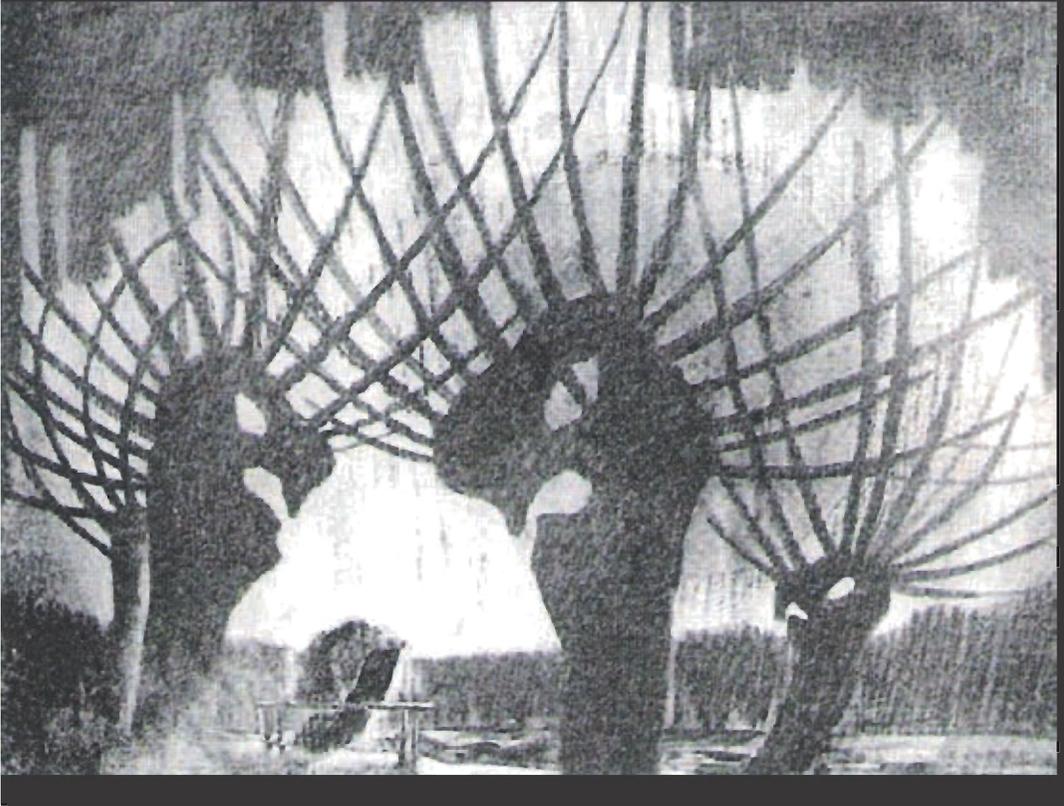
La tragedia clásica, de héroes poderosos y esforzados, fuertemente singularizados respecto a su entorno social y cultural, que sucumbían, pero luchaban con valor y grandeza, ya no era posible en el mundo moderno. Ahora el individuo estaba inserto siempre en una masa, de la que no sobresale por nada en especial, y actúa estrechamente observado por una sociedad vulgarizada, que no demanda modelos nobles de conducta, sino que más bien procura que nadie se sustraiga a las reglas y prejuicios que considera indiscutibles. A todo esto obedece tanto la distorsión expresionista como el esperpento: para expresar tal perversión de la realidad ha de presentarse ésta pasada por el tamiz de lo absurdo, deformada como por *espejos cóncavos*.

No hace falta incidir aquí en que Valle ve el esperpento como deformación de los héroes clásicos, y en realidad también de los grandes temas de la literatura de épocas precedentes. El esperpento es pues una tragicomedia de personajes mediocres, en la que todo es grotesco, excepto a veces el dolor y la injusticia (la niña muerta por Friolera o el niño muerto por la policía y el anarquista asesinado, en *Luces de Bohemia*). Respecto a la ópera, su relación con la tragedia clásica es igualmente directa: el género había nacido

⁶ Tal vez sea ésta una de las razones de que la ópera haya dejado de ser realmente una forma teatral popular. Parecería que la sociedad de nuestra época, en la que afortunadamente el modo de vida ha mejorado considerablemente, perdiéndose la rudeza y las marcadas injusticias de antaño, prefiere siempre historias "con final feliz"; las que suministra por ejemplo el cine, por otra parte, de narrativa más directa y fácilmente comprensible.

precisamente como un intento de revivir la tragedia griega, tal y como se la concebía en el Barroco, pero además la ópera romántica era esencialmente trágica, los argumentos iban dirigidos casi siempre a una catástrofe final (y ello es válido para obras tan distintas como *El Anillo* o *La Traviata*), los héroes, mas frecuentemente heroínas, debían su grandeza a este destino, implícito desde los primeros compases⁶.

Wozzeck y *Los Cuernos* también finalizan catastróficamente, pero completamente apartados de un sentimiento realmente trágico. A nuestro juicio el rasgo más contrapuesto a este sentimiento en ambas obras son los anticlímax con que finalizan. Ya hemos analizado más arriba cómo, cada una a su manera, evitan una grandiosa conclusión (propia tanto de la tragedia clásica como de la ópera romántica), y esto por pura coherencia, pues todo lo que sucede en ellas está muy lejos de cualquier grandeza. La implicación directa de tan prosaicos cierres es que no se nos conduce a la catarsis, no hay sentimiento de pena, de compasión por los protagonistas, ni siquiera de injusticia; es decir, no podemos identificarnos con ellos y no experimentamos la conmoción interior que buscaba la tragedia, y que era precisamente la que obraba la purificación del espectador. La sensación remanente es más bien de contingencia, de angustia por la inevitabilidad de lo contemplado: aún distorsionada, ambas obras ponen ante nosotros un espejo en el



Segunda Escena del Tercer Acto, El Crimen, boceto para Zurich, 1931

que no podemos dejar de ver una realidad profunda, que nos remite a la condición existencial del hombre. Más allá de la lectura social e histórica que ambas obras, como veremos, conllevan, hay algo que se aplica a la propia estructura de la existencia humana, y que quizá hasta las grandes convulsiones contemporáneas no se había hecho tan claramente visible. Tal vez aquel comienzo de siglo, o al menos las mentes más lúcidas dentro de él, descubrió con vértigo la orfandad última del ser humano, tanto en su propia sociedad (arrumbadas religiones, ideologías y tradiciones), como en el mismo universo, cada vez más inmenso.

Tanto Wozzeck como Friolera sufren, son víctimas, y reaccionan de un modo violento, pero todas sus acciones nos parecen grotescas; su carácter absurdo impide que nos identifiquemos con ellos. Son personajes corrientes o más bien atribulados, que se tienen que enfrentar a lo que tradicionalmente se consideraban grandes dilemas trágicos, pero para los que no valen en realidad sus escasas fuerzas.

Si estamos hablando de una estética distorsionadora de la realidad, debemos plantearnos quién sería el que lleva a cabo tal distorsión para presentarla ante el público, es decir, en lenguaje escolástico, si se nos permite la ironía, cuál sería la causa agente de la distorsión. En el caso del esperpento está claro, y Valle lo explica de muchas maneras: es el autor, que ve la acción desde una perspectiva elevada sin identificarse emocionalmente con los personajes y sin esperar influir, menos poner remedio, a ninguno de sus desati-

nos. Es la perspectiva *desde la otra orilla*, como nos ven los difuntos, que ya no pueden actuar en el mundo de los vivos ni tampoco temen ser afectados por ellos, ya libres por tanto de toda ilusión y de toda vanidad. En el caso de la ópera no es tan evidente. La mayoría, sino todos los comentarios de la misma a que hemos podido tener acceso, sitúan la lente deformadora en el personaje principal, en Wozzeck. Según esto la obra nos haría ver la realidad a través de sus ojos; pero a nosotros nos parece que ello es sólo parcialmente cierto. En algunas escenas efectivamente es clara esta perspectiva: así ocurre en la escena del asesinato donde todo, la noche, el frío, la luna ensangrentada, lo vemos desde la subjetividad del asesino; lo mismo ocurre en la Segunda Escena del Primer Acto, con Wozzeck y Andres, en la que el bosque, las setas y la puesta de sol son absurdamente amenazadoras; en la escena de la taberna, en la que el ritmo se va distorsionando a medida que Wozzeck observa a su compañera en brazos del Tambor Mayor; y donde más evidente se hace esta óptica subjetiva es en la escena de la muerte de Wozzeck donde incluso, como vimos, el agua del estanque es descrita musicalmente desde la perspectiva del ahogado. Sin embargo esto no es general en toda la ópera, los personajes del Capitán y el Doctor, como vimos muy caricaturescos, no lo son a los ojos de Wozzeck, para quien se trata de gente respetable, importante e incluso virtuosa. La caricatura en este caso la hace el propio compositor, es él quien resalta lo grotesco de ambos personajes. Un capitán que encarga a sus soldados "misiones" del tenor de afeitarlo por las mañanas o de ir por leña para su cocina, es claramente ridículo. Da la impresión de que tanto Büchner como Berg intentan escarnecer una actitud frecuente en los ejércitos de su época, en los que el espíritu marcial estaba ampliamente suplantado por una pesada burocracia. Ésta otorgaba una serie de privilegios a las diferentes jerarquías militares, y hacía del mundo castrense una reproducción, aún más marcada, de las diferencias sociales del mundo civil (hay una zarzuela española que incide chuscamente en lo mismo al hacer un paralelismo entre reclutas y criadas). Respecto al Doctor, es igualmente grotesco y representaría a una medicina deshumanizada, más interesada en llegar a grandes conclusiones científicas que en curar personas; quién sabe si, dada la efervescencia psiquiátrica de la Viena de aquella época, no hay una crítica implícita en el personaje a alguna escuela psicoanalítica. Por lo demás, como hemos expuesto más arriba, hay personajes que no son realmente grotescos, y se mantienen dentro de la tonalidad, es decir, del mundo de lo objetivo y "normal" (sin por ello dejar de mostrar maldad, desatinos y contradicciones), tal es el caso de Marie, Andres y el Tambor Mayor entre otros. Diremos entonces que en la estructura dramática de la ópera hay una cierta multiplicidad de perspectivas: escenas descritas desde la óptica del protagonista; personajes presentados como caricaturas por el autor, al modo del distanciamiento demiúrgico de Valle-Inclán, y personajes que actúan incluso con ruindad, pero que son presentados de un modo más realista.

Esta actitud de distanciamiento es entonces más radical en Valle que en Büchner-Berg. Aunque en ambos casos se mira a la realidad con escepticismo, sin esperanza, la ópera estaría más próxima a un cierto intento de denuncia social, que era polémico y fue captado, como vimos en los sucesos de su estreno en Praga, por los espectadores de su época.

De todos modos tanto esperpento como ópera intentan ser revulsivos, el primero con mensajes de crítica implícita acerca de polémicas sangrantes de la España de la época, y la segunda alineándose con posiciones de carácter social.

Sin duda la divergencia más evidente entre la ópera de Berg y el esperpento de Valle es el sentido del humor. Este último hace del humor una parte esencial del mensaje, aunque sea un humor que nos mueve más a la mueca que a la sonrisa. Es el *humor barroco y picaresco español*, como dice Risco, y que entronca a Valle con Quevedo, y en general con la literatura del Siglo de Oro. En la ópera el humor es escaso y bastante amargo, ambas obras presentan un mundo grotesco y absurdo pero la de Berg lleva más a la angustia que a la risa. Don Friolera es un personaje risible, Valle lo dibuja lleno de exageraciones, incluso físicas, y busca el contraste a la hora de hacerlo actuar. En la escena “cumbre” del esperpento, cuando descubre a los amantes huyendo con su hija y les dispara, todo en el teniente es hilarante: *Don Friolera, dando traspiés, irrumpe en el huerto, los pantalones potrosos, el ros sobre una oreja, en la mano un pistolón*. Wozzeck, en cambio, es un personaje taciturno, su anormalidad no tiene nada de cómico, lo que nos inspira es angustia. Lo carnavalesco preside y da sentido a lo esperpéntico, el mundo es un carnaval, y el carnaval no es sólo risa sino también burla y escarnecimiento, a veces cruel. *Wozzeck* se queda sólo con la crueldad, con la sombra y el horror.

Aspectos históricos y sociales

Aunque con estructuras políticas, sociales y económicas muy diferentes, España y Alemania (y con ésta gran parte de Europa Central) son países que atraviesan en los años veinte crisis muy profundas; y ello tanto en lo que se refiere al sistema político y económico, como al ejército y a la propia moral de la sociedad. La República de Weimar es un régimen excepcionalmente inestable, la economía pasa por momentos muy duros con una inflación y un desempleo galopantes, que llevan a una gran conflictividad social; los militares están enormemente descontentos y guardan hacia los políticos el rencor de haber sido traicionados y firmada una paz ignominiosa. Muchas personas de relevancia política, económica e intelectual parecen no ver más que dos únicas posibilidades para el futuro del país: una revolución comunista como la rusa (ya intentada por el movimiento espartaquista), o un nacionalismo exaltado al modo de Mussolini en Italia, que sería la que finalmente se impondría, en forma de nazismo, a principios de la década de los treinta.

La incidencia de los problemas de su época histórica es mucho más directa en el esperpento valleincliniano que en la ópera de Büchner-Berg. Respecto al primero nos remitimos al análisis que de este aspecto de *Los cuernos* hacen Cardona y Zahareas en su muy lúcida *Visión*. En él encuentran numerosos asuntos conflictivos de la vida política española insertados magistralmente por Valle en su obra, con relevancia en la misma pero sin romper ni alterar el ritmo del hilo argumental. En relación con la segunda hay que tener en cuenta que el texto dramático original era casi un siglo anterior, de ahí que

haya que buscar sólo alusiones de tipo general.

Una característica común, claramente reflejada en ambas, es su antimilitarismo. La crítica a la mentalidad militar es obvia en ambas. No se pone en entredicho de modo directo la existencia de militares, ni de su función, esto es, la guerra. No estamos ante obras específicamente pacifistas, al modo en como esto se entendería mucho más adelante (pero que se puede ver también con bastante claridad en la novela de Wenceslao Fernández Flórez *El secreto de Barba Azul*, de 1923). Se trata de una ridiculización del mundo castrense, en la que mandos y subordinados aparecen como marionetas, actuando por automatismos. Precisamente el ejército era un terreno abonado para situar personajes-fantoches, como Wozzeck y Friolera, dado el férreo sometimiento del individuo a la escala de mando, que reduciría la capacidad de decisión personal al mínimo imprescindible. Es decir, el ambiente militar lo que hacía era extremar los aspectos deshumanizadores de la sociedad contemporánea. Hay que subrayar que esta visión de los ejércitos no era en absoluto insólita en la literatura europea de entreguerras, y la recorre en numerosas obras. El militar es presentado como obtuso, atrabiliario y con un concepto del honor desfasado y de cara a la galería. En *Wozzeck* vemos esto en el Capitán y también en la arrogancia del Tambor Mayor, y su avasallamiento de Wozzeck. La paranoia y la anormalidad de éste, que finalmente lo llevan al crimen y a su destrucción, no hacen más que ser exasperadas por la influencia de tal mentalidad militar.

La conexión entre el militarismo y el cruel desenlace del esperpento es aún más obvia. Don Friolera no tiene otra salida que la violenta y desproporcionada que acaba llevando a cabo, precisamente por ser un militar: el honor del Cuerpo de Carabineros no podía ser restañado de otra manera. El Tribunal de Honor formado al efecto, e integrado por personajes grotescos y corruptos, está dispuesto a celebrar y premiar tal decisión como propia de un caballero. Aquí se pone de manifiesto además, la sintonía entre los valores dogmáticos de parte de la sociedad española (*el honor teatral y africano de Castilla*) y los propios de los militares, no menos atávicos ni más ilustrados. En el fondo Doña Tadea pide lo mismo que los conmitones de Friolera, y el Romance de Ciego final no hace más que sellar esta identidad de disparatadas miras.

En el Prólogo y el Epílogo de *Los Cuernos*, Valle nos presenta su particular visión dual de España. Una visión inspirada en los dos paisajes básicos que muestra la Península: el verde y frondoso, húmedo, del norte y noroeste, junto con algunas sierras del interior, y el ocre y seco del resto. Así lo explicita, con brillante dominio del castellano en *Viva mi dueño*:

Dos Españas acendraban sus luces en el horizonte de herrenales y tejares, dos almas diversas dilataban hasta opuestas playas su vasto secreto, en el silencio de la tarde. Verdes fríos, pinares brumosos, adustos roquedos, mudables mares, lluvias y vientos, intuía la sierra, frente a la llanura encendida de ecos africanos, vocinglera de zambros y majezas, amarilla de espartos, reseca de sedes.

Estas dos almas españolas representaban también sistemas de valores éticos y estéticos

contrapuestos. Una historia de cuernos como la de Friolera sería vista, y contada, de formas muy diferentes en el norte que en el sur del país. Pero entre ellas hay una realidad que trasciende a ambas, una realidad de personajes grotescos, hilarantes y, aún en su ridiculidad, atormentados. Su angustia existencial va más allá de cualquier nación, y constituye una representación del ser humano, tal y como sería concebido por las corrientes de pensamiento que dominarían gran parte de la centuria pasada.

Valle-Inclán, como toda la Generación del 98, se siente concernido por el “Problema de España”. Lo español, sobre todo la cultura popular, será el objeto intencional a que va dirigido su pensamiento, su centro de discusión, como, por otra parte, lo es para gran parte de los intelectuales españoles del primer tercio del siglo pasado (podemos incluir por ejemplo, a Lorca y a Alberti, ya de otra generación). Valle ve en España, con las tintas muy cargadas, una degeneración de la cultura europea, que en realidad se aproxima más a la africana⁷; pero también es donde sitúa, en la España norteña, su utopía tradicionalista, una sociedad pretérita e ideal, de campesinos e hidalgos, presidida por valores tradicionales como la lealtad y la austeridad. Según esto Valle no plantea a Europa como solución para España, al menos no la Europa moderna y tecnificada, que tal vez consideraba imposible de implantar en nuestro país.

Una actitud de este tipo, en realidad particularista, era también común en el mundo germánico, sólo que allí, como es sabido, tenía signo contrario a la hispana, y tendía a plantear (de un modo obviamente nunca unánime) la superioridad de su cultura. La obra de Büchner-Berg es absolutamente ajena a tal planteamiento, su interés es llegar a profundizar en la sociedad humana y en la propia condición existencial del hombre, y deja completamente de lado su nacionalidad. No va dirigida, ni crítica ni laudatoriamente, a profundizar en lo germano sino a exponer de un modo dramática y musicalmente innovador un nuevo concepto del hombre surgido con el siglo que empezaba. Valle que, como decimos más arriba seguía las tendencias literarias y artísticas de la Europa de su época, no simpatizaba especialmente con el país germano, al menos durante la Gran Guerra, que él conoció en Francia. Realmente en aquella circunstancia todo el país se había polarizado en germanófilos y partidarios de los aliados. Valle era claramente germanófobo pero esto es claro que no afectaría al paralelismo que aquí hemos intentado desarrollar entre su esperpento y la ópera atonal alemana.

⁷ Viejo tópico, parece que de origen francés, obviamente eurocéntrico, pues supone una infravaloración de la cultura africana, y curiosamente desmentido por los modernos estudios de genética de poblaciones (ver por ejemplo, Wells: *The Journey of man*). A nuestro juicio es llamativa la incapacidad general, con algunas excepciones, de los intelectuales españoles de todas las épocas y de diferentes signos ideológicos, para situar a nuestra cultura e historia en un contexto europeo y mundial, y su empeño, típicamente nacionalista, en tratarla como una singularidad, que tendría que ser explicada en función de parámetros anormales respecto al resto de nuestro entorno. Quizás sean los hispanistas anglosajones los que, dentro de su tradición de infinita curiosidad intelectual y gran rigor en el estudio de las fuentes, sí hayan sabido situar el papel de la cultura hispana en el desarrollo de la Occidente, papel que, con luces y sombras, no es tan diferente en realidad del jugado por los demás países de la Europa Occidental.

Podría decirse que la lucha de clases está más presente en el drama de Büchner-Berg que en el esperpento de Valle. En éste contrabandistas y carabineros no parecen clases contrapuestas sino más bien negocios complementarios. En el vecindario de los Astete todo parece de clase popular, y quienes escarnecen al

matrimonio escandaloso, como Doña Tadea, no pertenecen a ninguna clase con ínfulas de superioridad, sino que simplemente expresan una condena dogmática. Según esto la intolerancia moral, de atávico origen religioso, no es patrimonio de las clases explotadoras, sino que encuentra un suelo incluso más firme en que echar raíces en el propio pueblo llano. No es en esta obra donde Valle-Inclán representa el sometimiento de clases populares a una burguesía terrateniente y caciquil que detenta el poder político, ello lo veremos especialmente desarrollado en sus novelas del *Ruedo Ibérico*. En la ópera, en cambio, se plantea claramente la existencia de clases y una relación de explotación entre ellas: de un lado los soldados y el pueblo y de otro, y por encima, los mandos y la burguesía. El propio Büchner militaba en el socialismo utópico anterior a Marx, había fundado una "Sociedad para los derechos del hombre", y la publicación de un panfleto revolucionario le valió ser salvajemente perseguido por las autoridades de su Hesse natal, y tener que exiliarse. La identificación de Berg con este planteamiento social parece tan completa como su fidelidad a la propia estructura dramática de la obra. Paolo Petazzi en su profundo análisis de la ópera incluido en la edición en CD de la versión de Claudio Abbado (Deutsche Grammophon) habla de *la completa adhesión de Berg a la polémica político-social de Büchner, y a los aspectos, particularmente subrayados, de pesimismo nihilista de la visión büchneriana*. Ambos ven en Wozzeck un hombre explotado y alienado, víctima de las convenciones de una sociedad burguesa, que es arrastrado a una salida violenta y desesperada. Sin embargo no es una obra revolucionaria, no incita a la rebelión para que los "buenos/pobres" sustituyan a los "malos/poderosos"; más bien en todos hay maldad, intrínseca por tanto a la naturaleza humana. A nuestro juicio es precisamente este nihilismo escéptico el más sólido nexo de unión entre la ópera bergiana y el esperpento de Valle, y también lo que enraíza a ambas obras en el siglo XX. Queda atrás el romanticismo idealista y todo atisbo rouseauniano.

Para terminar cabe apuntar cómo se refleja lo popular en las dos obras, pues en ambas juega un papel importante, aunque tal vez más esencial en la de Valle. Ya hemos visto como la música folclórica se refleja en la ópera, y como un rasgo que la definía según el compositor era la sencillez, también es obvio que representa una cierta alegría y desenfado como correspondería al prototipo de música aldeana que vemos incluso en Mozart. Lo popular aparece entonces asociado a una cierta naturalidad, al menos aparente, no exenta de alguna rudeza. Este sería por ejemplo el ambiente de la Taberna con sus artesanos, viajeros, etc., y que no parece muy distinto al del *Prólogo de Los Cuernos: El corral de una posada, con entrar y salir de gentes, tratos, ofertas y picardeo*. Sin embargo Valle no se queda en esta visión, para él el pueblo llano participa del esperpento, incluso llega a ser la base de la que éste brota. Como decíamos está muy lejos la idea de que una clase determinada pueda redimir a la sociedad o la de que el hombre "natural", del campo sea por naturaleza bueno. Ni en la ópera de Berg la gente sencilla exhibe valores éticos (solidaridad, empatía con los que sufren) ni en la obra de Valle trasciende nadie a la deformación grotesca del esperpento.



Conclusión

Cuarta Escena del Segundo Acto, *El Loco*, Viena, 1987

El inicio y difusión de amplios movimientos artísticos, culturales y de pensamiento que se extienden por todo el ámbito europeo no era nuevo en la historia del continente (el Renacimiento o el Barroco serían sólo dos ejemplos a citar) y responden a cambios, graduales o bruscos, en estructuras políticas, demográficas y tecnológicas. Cambios que trascienden los diferentes límites que, bastante artificialmente, intentamos ver entre las diversas culturas, así como también sobrepasan las fronteras marcadas por los diferentes poderes políticos. El inicio del siglo XX es una de esas encrucijadas en que nace o se materializa una nueva mentalidad, una nueva visión del ser humano. Visión que no sólo trasciende a los diferentes países sino que también abarca muy diferentes ámbitos del mundo cultural: la creación artística, la literatura, la música, el pensamiento, etc. Ya hemos visto cuáles serían los rasgos de esta nueva concepción, y es claro que la comparten plenamente, aún sin conexión directa de ningún tipo entre sus autores, las dos obras aquí tratadas.

A modo de resumen de este artículo, nos gustaría que quedase el valor universal de la obra de Valle-Inclán. Su genialidad de escritor gigante no puede reducirse a meras perspectivas nacionales o regionales. Si bien enraizado en la realidad política, social y cultural de la España de su tiempo, que en parte denosta crudamente, pero de la que también idealiza aspectos de su pasado, no deja de sentir, y fuertemente, la pulsión de

su época. Hemos tenido ocasión de comprobar cómo una obra suya, y en general todo su original género del esperpento, está a la par, en cuanto a concepción dramática, estética y de perspectiva filosófica, con una de las obras cumbre de la creatividad artística de los inicios de aquella centuria (es claro, creemos, que paralelismos similares se podrían hacer con muchas otras obras de diferentes tipos de esta misma época). Valle y Berg no son sólo creadores magistrales, profundos conocedores de su ámbito artístico, literatura y música, sino también personas que supieron captar la encrucijada existencial en que se encontró el hombre y la sociedad de su tiempo, y ello más allá de sus respectivas culturas de origen. Supieron, en resumen, expresar desde unos nuevos y originales presupuestos artísticos, cada uno a su manera, la nueva visión que el ser humano empezaba a tener de sí mismo, y los nuevos conflictos sociales y personales ante los que le emplazaba lo que ya era una nueva civilización.

Bibliografía

- Berg, Alban: *Lecture on Wozzeck*, en <http://solomonsmusic.net/WozzeckLecture.htm> (Enero de 2012).
- Berg, Alban: *What is atonality?*, entrevista en Radio Viena, 30 de abril de 1930.
- Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony N.: *Visión del Esperpento*, Castalia, 1970.
- Crutchfield, Will: *Wozzeck speaks to us by mixing two musical modes*, The New York Times, 17 Dic. 1989.
- Jarman, Douglas: *Berg: Wozzeck*, Comentario a la edición de Deutsche Grammophon de la ópera, dirigida por Claudio Abbado, 1988.
- Jarman, Douglas: *Alban Berg: Wozzeck*, Cambridge Opera Handbooks, 1989.
- Kerman, Joseph: *Opera as Drama*, University of California Press, 2005.
- Lang, Paul Henry: *La experiencia de la ópera*, Alianza Música, 1983.
- Libreto en español: <http://www.kareol.es/obras/wozzeck/acto1.htm> (Enero de 2012).
- Mahler-Werfel, Alma: *Mi vida*, Tusquets, 1997.
- Petazzi, Paolo: *Da Büchner a Berg*, Comentario a la edición de Deutsche Grammophon de la ópera, dirigida por Claudio Abbado, 1988.
- Podcast de Radio Nacional de España – Radio Clásica, *Musica y significado: el Preludio de Tristán e Isolda*, 6/3/2011.
- Risco, Antonio: *La Estética de Valle-Inclán*, Editorial Gredos, 1966.
- Valle-Inclán, Ramón del: *Martes de Carnaval*, Espasa Calpe, 1982.
- Valls Gorina, Manuel: *Para entender la música*, Alianza Editorial, 1980.
- Webern, Anton: *El camino hacia la nueva música*, Nortesur, 2009.
- Woodstra, Chris; Brennan, Gerald y Schrott, Allen (eds.): *All Music Guide to Classical Music*, All Media Guide – Backbeat Books, 2005.