

La pintura de Cézanne y la música de Mahler: experiencia, singularidad, actualización.

Jimena Salaberry Moya⁴¹

Resumen

El siguiente artículo propone reconocer una afinidad entre dos grandes referentes para la disciplina artística de principios del siglo veinte: Paul Cézanne y Gustav Mahler. Esta afinidad se ha articulado a partir de una comprensión del quehacer artístico que involucra la experiencia sensible y la singularidad de la sensación subjetiva como aspectos constitutivos de la obra de arte, reformulando la noción tradicional de obra como una unidad cerrada, sujeta a normas universales. Desde este lugar, planteamos que los trabajos cezanniano y mahleriano representan una actualización de los sistemas de creación tradicionales, recogiendo una tradición que no rechazan, pero que sí redefinen desde su propia inscripción en aquel espacio; esto producto de una conciencia de la condición histórica de la actividad artística, que permitió una reflexión en torno a los recursos del pasado y no supuso una destrucción de los mismos. De este modo, asumimos la obra de Cézanne y Mahler como una herencia de la tradición artística, a la vez que el inicio de un camino hacia la aparición de nuevos lenguajes en la pintura y en la música.

Palabras clave: experiencia sensible, singularidad, actitud histórica, tradición, actualización.

Abstract

The following article proposes an affinity between two referents for the artistic discipline of the early 20th Century: Paul Cézanne and Gustav Mahler. This affinity is conceived from the idea of artistic activity that involved the sensible experience and the singularity of the subjective sensation as constitutive aspects of the art piece, reformulating the traditional notion of art piece as a closed unit, subject to universal rules. It is stated from this, that the cezannean and mahlerian works represent an actualization of the traditional systems of creation that do not reject but do redefine, from their own inscription in said logic; this product of an awareness of the historical condition of artistic activity, which allows a reflection around the resources of the past and did not suppose a destruction of them. In this way, we assume the work of Cézanne and Mahler as an inheritance of the artistic tradition, at the same time as the beginning of a journey towards the birth of new languages in both paint and music.

Key words: sensible experience, singularity, historical attitude, tradition, actualization.

⁴¹ Licenciada en Artes mención Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile.

Posee estudios de teoría musical en la Escuela Moderna de Música, además de estudios de interpretación en piano desde 1999 y en canto desde 2016 hasta la fecha. Actualmente, se desempeña en labores de docencia en interpretación musical y piano funcional.

El siguiente artículo es resultado de una investigación desarrollada por la autora, presentada como tesis para optar al grado académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, ante el Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, en junio de 2017. Dicha investigación planteó como objetivo general *reconocer una afinidad entre pintura y música hacia la primera década del siglo veinte*. Sobre esta premisa, realizamos una revisión en torno a determinados procesos históricos y propiamente artísticos, circunscritos dentro de los años inmediatamente anteriores a la primera guerra mundial, incluyendo algunas figuras relevantes para las disciplinas de la pintura y de la música, así como obras representativas del período en cuestión. A partir de lo anterior, recogeremos aquí algunos de los planteamientos de aquel trabajo investigativo, exponiendo y desarrollando ciertas nociones en torno a la obra de dos grandes referentes del cambio de siglo, con el fin de aproximar ambas propuestas creativas y vislumbrar, en la misma singularidad de uno y otro, la incipiente apertura hacia un nuevo lenguaje artístico.

Desde esta esfera, damos cuenta inicialmente que entrada la segunda mitad del siglo diecinueve, acaece lo que denominamos un *giro en los sistemas de representación pictórica y de composición musical tradicionales*. Esta premisa implica, en primer lugar, una noción determinada de *tradición artística*, que es comprendida aquí en tanto práctica transversal de ciertas normas de carácter general y —en gran medida— universal, fundamentadas sobre cánones que el arte académico buscaba en la representación pictórica y la composición musical, cánones que a su vez *sistematizaron* una manera de hacer arte y de concebir la creación y construcción de las obras. En este sentido, podríamos considerar la tradición en el arte como un momento de la historia del quehacer artístico que data desde aproximadamente el Renacimiento hasta mediados del siglo diecinueve y que, en términos concretos, se define a partir del concepto de *perspectiva*⁴² en la pintura y en la música como la *tonalidad*⁴³. Así pues, proponemos este giro como una reformulación del lenguaje artístico académico, que hacia finales del siglo diecinueve se vio materializado en la obra de dos figuras relevantes: Paul Cézanne (1839-1906) en la pintura y Gustav Mahler (1860-1911) en la música.

⁴² Comprenderemos aquí el concepto de *perspectiva* como un conjunto de normas que la pintura tradicional asumió como modelo para la representación pictórica y la construcción de la imagen. Este modelo respondió a una búsqueda que la pintura académica sostuvo en torno a la *representación de la tridimensionalidad sobre una superficie plana*. Así, se recurrió a determinados recursos compositivos —como la convergencia de las líneas de fuga, el escorzo, el claroscuro, entre otros— con el fin de reproducir en la tela una imagen *verosímil* del mundo, a partir de una mirada objetivada e idealizada del referente sensible.

⁴³ La noción de *tonalidad* será comprendida en un sentido amplio, refiriendo en primer lugar a la organización de los sonidos musicales o *notas* dentro de una composición, configurada a partir de una *jerarquía* y una *polaridad* entre dichos sonidos: notas de mayor o menor importancia dentro de la ordenación, y la oposición entre sonidos de tensión y de reposo, en función de una *resolución tonal*. Estas características —jerarquía, polaridad, resolución— son constituyentes del sistema de composición musical tradicional, es decir, del *sistema tonal*; de ahí la homologación de los términos “tonalidad”, “sistema tonal” y “tonalismo”.

El giro cezanniano: clasicismo, sensación, modelo

La figura de Cézanne ha sido frecuentemente relacionada con el movimiento impresionista francés. En efecto, durante el período que comprende sus distintas estancias en París desde 1861, Cézanne tuvo una relación cercana con los pintores impresionistas, exponiendo junto a ellos en 1874 y 1877. Sin embargo, sus obras de tal período no denotaron excesivo interés por el programa renovador impresionista. El Impresionismo, en tanto movimiento de investigación pictórica, propuso una ruptura formal con las convenciones académicas; esto en función de comprender la pintura como una práctica visual que, desde una mirada subjetiva, pretendía capturar en la tela la experiencia singular del artista en un tiempo y espacio determinados. Surgió entonces el interés por la pintura *au plein air*⁴⁴, con el propósito plasmar el momento presente en la tela a través de efectos de luminosidad y movimiento, siempre en virtud de un quehacer pictórico enfocado en la percepción personal, entendido como una experiencia visual de carácter instantáneo y fugaz, que incorporase las dinámicas de la vida moderna —como el desarrollo tecnológico e industrial—, rechazando con esto la inmutabilidad de la pintura tradicional.

El acto de abandonar el taller marcó, sin duda, los pasos de Cézanne en relación a los impresionistas, debiéndole al ejercicio *au plein air* una actitud de observación frente a la naturaleza; no obstante, su experimentación plástica tomó otro rumbo. Cézanne rechazaba ese elemento transitorio e instantáneo que el Impresionismo proyectaba en sus obras; él buscaba lo inmutable y lo perdurable de las cosas, expresando una *sensación* a través de los materiales de la pintura. Así, se desprende su deseo de recuperar —de cierta manera— el *clasicismo*. Cézanne realizó una larga y exhaustiva exploración de los recursos pictóricos y de los maestros del pasado, y en este sentido su interés radicaba en la rigurosidad del referente plástico y en su organización sobre la tela, en vistas de lograr una *armonía*. Estos valores, vinculados al canon clásico, permitieron relacionar al pintor con la tradición; desde ese lugar, en su texto sobre Cézanne de 1907, el pintor y escritor Maurice Denis planteó: “...se nos aparece ya uno de los caracteres del clasicismo: un cierto estilo, un cierto orden obtenido mediante la síntesis” (1944: 299)⁴⁵. Sin embargo, este clasicismo insinuado por Cézanne no pudo llevarse a cabo mediante un apego a las normas académicas, sean el tratamiento del espacio (perspectiva tradicional o escorzo) o del color (claroscuro), ni tampoco a través de un método racional de construcción de una imagen idealizada: ser clásico, en el sentido cezanniano, es estar en relación con la tradición en cuanto orden, equilibrio y armonía de las estructuras, pero *no desde una idea preconcebida o una idealización del referente* —como supondría el clasicismo académico—, sino *desde la naturaleza mediante la sensación*. No se trata de una imitación o reproducción de la naturaleza, sino de una *traducción* o equivalencia del referente sensible al plano plástico,

⁴⁴ Con el término *au plein air*, nos referimos al abandono del taller por parte de los pintores y el traslado del lienzo hacia el exterior, con el fin de captar las variaciones de luz y movimiento en la naturaleza, asumiendo el instante como modelo.

⁴⁵ Esta afirmación la realiza Denis a propósito de una oposición que él mismo estableció entre la obra cezanniana y la pintura impresionista. A partir de un contraste entre pintores “antiguos” y “modernos”, dicho autor sitúa a Cézanne ciertamente más cercano a los maestros del pasado, “a los cuales se aproxima a primera vista por la nobleza y por el estilo” (1944: 299). Denis define a la creación cezanniana en su determinante diferencia con la pintura moderna, rechazando él mismo el Impresionismo y reduciendo sus obras a “secos análisis” y “triviales fotografías en color” (Ibidem).

una operación que es mediada por la sensación; como afirma Valeriano Bozal, es una “vuelta a la naturaleza y su aprehensión pictórica, lo que sólo es posible teniendo en cuenta ese «intermediario» que son las sensaciones del sujeto” (1993: 30). Así, se trata de una *aprehensión de la naturaleza en la pintura*, cuestión que no puede darse mediante la reproducción de una idea del referente —como comprendería la tradición académica—, sino solamente a través de una *representación en la tela de las sensaciones que frente a la naturaleza se experimentan*.

En una carta enviada a Louis Aurenche en 1904, Cézanne explicó lo imprescindible que era para él la *sensación* frente a la naturaleza en la actividad plástica, afirmando: “...la sensación fuerte de la naturaleza (...) es la base necesaria de toda concepción del arte y sobre la cual descansa la grandeza y la belleza de la obra futura” (1999: 33). Según la postura del pintor, esta sensación experimentada frente a la naturaleza se conforma como fundamento de la operación plástica; esto debido a que la sensación es mediadora de un vínculo entre la obra y el mundo sensible, es decir, un intermediario entre el arte y la naturaleza. Y a partir de la sensación experimentada frente a un referente sensible —el *motivo*, que genera la sensación— es que surge *a posteriori* el *modelo*: “...el motivo es el referente externo que gatilla la sensación. Una vez configurada la sensación, recién ahí *aparece* el modelo: aquello que el pintor se propone pintar” (Muñoz, 2012: 258). El referente antecede a la obra, pero el modelo no: son las sensaciones frente a dicho referente las que permiten que este motivo se configure como modelo, posibilitando así la *representación* —en el sentido cezanniano—. Cézanne no puede excluir de la pintura sus sensaciones frente a la naturaleza, puesto que sin sensación no hay modelo; y no puede pensar la obra sin el modelo, ya que *sin modelo no hay representación, sino sólo reproducción*⁴⁶.

En 1904, Cézanne escribía al escritor y pintor partícipe del grupo simbolista Émile Bernard, a propósito de una pintura que este último trabajaba:

“...trate la naturaleza por medio del cilindro, la esfera y el cono, colocados en perspectiva, de manera que cada lado de un objeto, o de un plano, se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas al horizonte dan amplitud a la sección de la naturaleza... Las líneas perpendiculares al horizonte dan profundidad... La naturaleza existe para nosotros (...) más en profundidad que en superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una cantidad suficiente de azules, para hacer sentir el espacio” (Bernard, 2012: 16).

En efecto, Cézanne pensaba la naturaleza en cuanto *profundidad*, pero la manera de concebir esta profundidad en la representación rompía con aquella noción dada por las teorías desarrolladas desde el Renacimiento, y con aquella composición coherentemente ordenada según las normas de la perspectiva tradicional. En sus cuadros, Cézanne desafiaba

⁴⁶ Comprendemos aquí el concepto de *reproducción* aplicado al modo en que, como hemos mencionado, la convención de los cánones académicos —en tanto normas de carácter general y universal de la construcción de la obra— objetivaba una imagen idealizada del mundo sensible.

tal orden, puesto que no se regía por preceptos de la perspectiva tradicional; sí existía una búsqueda de profundidad —y con ello un determinado concepto de perspectiva—, pero aquel anhelo era guiado no por una norma universal, sino por ciertas reglas que cada obra le exigía, debido a que cada pintura era una *experiencia singular*:

“...es el punto de vista de un sujeto particular, no el del sujeto implícito y abstracto de la perspectiva euclidiana. Y de ahí que no es una ausencia de perspectiva, ni de profundidad (...) es una perspectiva otra, una perspectiva vivida⁴⁷ pero traducida como experiencia al lenguaje de la pintura” (Muñoz, 2012: 245).

Debido al carácter singular de la sensación subjetiva, la pintura cezanniana asumió el cuadro como un espacio de organización pictórica regido por relaciones *entre* los elementos que lo componen. Esto se evidenció plásticamente en el particular tratamiento del color que Cézanne ocupaba en sus obras. El *cromatismo* sustituyó las luces, medias tintas y sombras —antes logradas a través del claroscuro— por equivalentes cromáticos: los tonos se tradujeron a matices y la luminosidad se trató por medio del color. De este modo, el pintor abandonó la técnica del claroscuro y la reemplazó por el *modulado* o *modulación*⁴⁸ del color: enriquecer una zona de color mediante veladuras de un mismo tinte pero de distinto valor y temperatura, generando una vibración que provocaba una riqueza cromática y una inestabilidad en la superficie. Las gradaciones tonales fueron organizadas a modo de pasajes y pantallas, produciendo así los volúmenes de las figuras y sugiriendo los espacios. El tipo de paleta utilizada⁴⁹ permitió evitar mezclas desproporcionadas o excesivas, facilitando el uso de los contrastes. Así pues, vemos cómo la pintura cezanniana sí buscaba una representación de la profundidad, pero a través del color mismo: es éste el que, mediante contrastes y relaciones cromáticas, organizó la composición, de manera que la profundidad fue lograda por el modulado de los tintes y no por trazos delineados o efectos de luces y sombras según la norma de la perspectiva tradicional. Esto con el fin de generar un *espacio nuevo*, que diera lugar a la experiencia con la naturaleza y que se construyera a partir de las sensaciones frente a ella, no determinado de antemano por preceptos formales ni ideas preestablecidas.

De esta manera, podemos sostener que aquella armonía que perseguía Cézanne y que lo vinculó a una cierta noción de clasicismo, no remite a una ordenación de los objetos del cuadro bajo las leyes tradicionales, sino a una *armonía cromática y estructural*, siendo el color el material que construía la pintura y que se fundaba como base de la obra. En este

⁴⁷ La noción de “perspectiva vivida” fue instalada por Maurice Merleau-Ponty para definir una perspectiva singular y propia de nuestra percepción, marcando una diferencia con la perspectiva geométrica de carácter universal; dicho concepto fue aplicado al trabajo cezanniano en un ensayo de 1945 titulado *La duda de Cézanne*.

⁴⁸ El término *modulación* proviene de la disciplina de la música y refiere a un cambio de *tonalidad* dentro de una misma pieza musical. Cézanne homologó dicho concepto a la pintura para describir el fenómeno de la inestabilidad del color.

⁴⁹ La paleta de Cézanne estaba compuesta por amarillos (brillante, Nápoles, cromo, ocre amarillo y tierra de Siena natural), rojos (bermellón, ocre rojo, tierra de Siena tostada, laca de rubia, laca carmínea fina y laca tostada), verdes (Veronés, esmeralda y tierra verde), azules (cobalto, ultramar y Prusia), y negro de viña (Bernard, 2012: 14). La utilización del pigmento negro marcó una diferencia con los impresionistas, quienes lo reemplazaban por mezclas ópticas.

sentido, puesto que la gama de colores de la paleta pictórica es sumamente reducida respecto de aquella que la visión es capaz de captar, sólo se pueden producir colores que interactúen entre sí de manera *similar* al modo en que se relacionan los colores que se ven en el escenario natural; por ello, para Cézanne, la pintura no podía copiar a la naturaleza: como afirmó en una carta dirigida a Joachim Gasquet en 1897, “el arte es una armonía paralela a la naturaleza”, esto es, que no copia el mundo sensible, sino que lo *traduce* mediante equivalencias cromáticas.

En 1904, en París, se realizó en el Salón de Otoño una pequeña retrospectiva de la obra cezanniana, que ya había alcanzado un reconocimiento gracias al interés de ciertos artistas, como el grupo de los simbolistas y en especial de Émile Bernard y Maurice Denis. En la primavera europea de 1907 —meses después de la muerte de Cézanne, ocurrida en octubre de 1906—, en el Salón de los Independientes, tuvo lugar otra exposición que recorría la trayectoria cezanniana, que contó con el doble del número de obras que la anterior. Esa muestra fue visitada por diversos artistas y críticos de arte de principios del siglo veinte, posicionando a Cézanne como referente fundamental de la pintura que se desarrollaría en Francia a partir de los años inmediatamente posteriores. La alusión a Cézanne en cuanto figura substancial para la pintura moderna se sustenta en que él “ha alterado las orientaciones mantenidas en la segunda mitad del siglo XIX por el naturalismo figurativo sin rechazar la que era su pretensión básica, la representación de las cosas, su duración, su presencia” (Bozal, 1993: 60). En otras palabras, aunque manteniendo un propósito en común con la tradición como lo es la búsqueda de armonía y de la presencia de las cosas en la representación, Cézanne cambió las bases sobre las cuales se construía la pintura tradicional, a través de un tratamiento plástico que implicó una nueva noción de pintura, configurada a partir de la sensación. De este modo, la obra cezanniana articuló diversos problemas derivados de la tradición pictórica desde una mirada reflexiva, considerándose como un hito de separación y, a la vez, de enlace entre el final del siglo diecinueve y los inicios del veinte en la disciplina pictórica.

El giro mahleriano: puesta en escena, singularidad, tensión

Gustav Mahler nació en Kaliste, pequeña localidad de Austria-Hungría que hoy pertenece a República Checa. Estudió en el Conservatorio de Viena y vivió en aquella ciudad gran parte de su vida, donde construyó su trayectoria musical, destacando primeramente por su carrera de director orquestal. Ocupó distintos cargos en las óperas de Leipzig, Budapest y Hamburgo, para convertirse en 1897 en el director musical de la Ópera de Viena, uno de los puestos artísticos de mayor relevancia dentro de Europa. Dicho nombramiento resultó decisivo, “sobre todo porque Mahler se sentía investido desde hacía tiempo de una misión de reformador del arte lírico” (De La Grange, 2002: 291). No obstante, su designación como director de la Ópera de Viena no estuvo exenta de polémica. En efecto, Mahler era judío, lo que fue problemático para la sociedad vienesa de entonces, donde el creciente

antisemitismo se ramificaba cada vez más; a ello se sumaron sus ideas radicales y reformadoras, manifestadas en su propuesta orquestal, que tensionaban las relaciones con algunos miembros de la Corte y con el público conservador que asistía a las funciones. Por tal motivo, resultaba casi inconcebible que Mahler asumiese el cargo de director orquestal de la Corte, debiendo poseer “una fuerza de convicción y una obstinación poco comunes para imponer puntos de vista tan nuevos como los suyos a una población sibarita y conformista” (Ibídem).

Viena era, hacia fines del siglo diecinueve, un lugar de concentración de intensa actividad artística y cultural. Asimismo, fue sede del Imperio Austro-Húngaro y residencia del emperador Francisco José, por lo que gran parte del trabajo político se gestionó allí. Como afirma Robert Morgan, “Viena fue guardián y árbitro del orden cultural y político, y como lugar de nacimiento del Clasicismo musical, siempre estuvo especialmente orgullosa, y al mismo tiempo se sintió protectora, de semejante herencia artística” (1999: 36). Prontamente, durante los primeros años del siglo veinte, comenzaron a manifestarse diversos movimientos políticos nacionalistas e independentistas que se enfrentaron al gobierno central, culminando en la desintegración del Imperio Austro-Húngaro al final de la primera guerra mundial. Por ello, el cambio de siglo se caracterizó por constantes signos de agitación social, aspectos que fueron incorporados en el trabajo de un conjunto importante e influyente de artistas e intelectuales, concentrados en Viena para entonces. De este modo, estas figuras⁵⁰ que con ideas radicales desarrollaron nuevas formas de pensamiento y nuevos modos de expresión, coexistieron —a principios del siglo veinte— con una sociedad vienesa de carácter conservador que anhelaba aún la tradición, incluso en su dimensión artística. Así, podría decirse que “Viena aglutinó al pasado y al futuro de una manera que no fue igualada por ninguna otra ciudad europea del momento” (Ibíd.: 37), siendo un sostén de la tradición y, al mismo tiempo, un depósito del que emergieron nuevas corrientes de pensamiento y creación. Y esa paradoja se vislumbra en la obra de Mahler, tanto en su tarea como director como en su trabajo como compositor.

Una vez que Mahler se puso a la cabeza de la Ópera de la Corte, inició un proceso de reformas que comprendieron desde una variación del repertorio ofrecido hasta una transformación en el montaje de las diversas obras. Las óperas francesas e italianas, que hasta entonces predominaban en los programas, se vieron reemplazadas en gran parte por obras austríacas y alemanas⁵¹, destacando las óperas de Richard Wagner (1813-1883), de las que incluso se realizaron ciclos completos. Y fue precisamente *Tristán e Isolda* de Wagner, producida por Mahler y presentada al público por primera vez el 21 de febrero de

⁵⁰ Dentro de este grupo destacamos al neurólogo Sigmund Freud y sus teorías psicoanalíticas, al teórico político Theodor Herzl, y a los arquitectos Adolf Loos y Otto Wagner, que a través de la utilización de nuevos materiales y formas arquitectónicas pretendieron reflejar los cambios sociales de entonces. En la pintura destacan Gustav Klimt, Oskar Kokoschka y Egon Schiele, además de los escritores Karl Kraus, Arthur Schnitzel y Hugo von Hofmannsthal. Como afirma Morgan, todos ellos, “de forma colectiva, ayudaron a establecer las bases intelectuales y artísticas de la era moderna” (1999: 37).

⁵¹ En relación a tal, debemos tener presente que para entonces, la sociedad vienesa —y en general casi toda Europa— poseía un fuerte carácter nacionalista, que se acrecentó durante el cambio de siglo y que se vio reflejado en el quehacer artístico. En este sentido, la modificación en la elección del repertorio podría asumirse como un giro estilístico por parte de Mahler para rescatar la música local, considerando el idioma y el imaginario austro-alemán como parte de lo nacional.

1903, el hito que evidenció de manera más clara aquella reforma en el montaje operístico, considerándose como “el primer espectáculo lírico realmente moderno” (De La Grange, 2002: 295). Dicha consideración refiere a cómo este montaje realizado por Mahler, junto al pintor Alfred Roller —a quien conoció en 1902—, construyó una *puesta en escena*, enfocándose no sólo en lo musical, sino también en lo escénico. El énfasis en elementos que fueron más allá de la sola composición musical, como la iluminación⁵², la escenografía e, incluso, el trabajo actoral de los cantantes y su identificación con los personajes, fueron aspectos distintivos de esta producción, y remitieron a una necesidad de comprender la música como una *experiencia sensible completa*. Para ello, el objetivo de ambos colaboradores —Mahler y Roller— era, pues, “el de eliminar del escenario cualquier elemento puramente «decorativo», el de lograr que el ojo y el oído del espectador oyente reciban estímulos equivalentes de parte de un conjunto, de una obra de arte total” (Ibíd.: 296). De este modo, Mahler concibió la ópera como un *todo*, una representación en la que los diversos aspectos musicales y escénicos se combinasen conjuntamente, comprendiendo la obra como esta puesta en escena y permitiendo una recepción global de aquélla. Si bien es sabida su rigurosidad por la fidelidad hacia la partitura e indicaciones de los compositores (De La Grange, 2002), Mahler también dio cabida a la sensibilidad de cada intérprete, siempre que éste se mantuviese en función de la obra y de su creador. Por tal motivo, en aquella exactitud minuciosa de las diversas interpretaciones, fue posible encontrar una *singularidad de la puesta en escena*, donde todos y cada uno de los elementos debían dirigirse hacia un mismo objetivo, esto es, conformar una expresión global que tuvo como meta llegar a la esencia de la obra. Así, sobre el trabajo operístico mahleriano, afirma Federico Heinlein:

“La clave de sus interpretaciones residía en que sobre ellas no pesaba nada tradicional. Hacía renacer cada obra desde su propia visión. Barrió con la costumbre de tener un director de escena y otro de orquesta. Reunía ambas funciones en sí, ejerciendo desde el foso una maravillosa irradiación artística. Los cantantes, enteramente compenetrados de su parte musical, se convertían en actores sin poses huecas ni ademanes fútiles, mientras que los decorados fueron desprovistos de todo naturalismo exagerado” (1960: 14).

Uno de los propósitos de Mahler era mantenerse fiel a la partitura y, de esta manera, a lo que cada autor quiso expresar en la pieza musical, aspecto en el que insistió constantemente en los ensayos. En este sentido, como plantea Henry-Louis De La Grange (2002), para Mahler, la misión del intérprete era la de recrear piezas del pasado *en el presente*, de revivir una pieza musical expresando desde el presente las intenciones de un autor del pasado. Esta cuestión pone de manifiesto la particular relación del compositor con la tradición: en la medida en que el presente o la *actualidad* de una obra musical cobraba importancia, Mahler pensó el *pasado* —y la tradición que éste conlleva— desde un lugar reflexivo y no

⁵² Respecto de este punto, Henry-Louis De La Grange describe el colorido de las escenas logrado a partir de la iluminación, donde cada acto de esta ópera se vio marcado por un color dominante; así, afirma el autor que en el primer acto, “el naranja vivo del decorado sugiere la cólera de Isolda; en el segundo, el violeta sombrío de la noche simboliza el amor y su consumación; en el tercero, una claridad inexorable, uniforme, de un gris plateado, baña la corte del castillo medio en ruinas de Tristán e impone a la escena el sentimiento del pecado, del mal, de la separación” (2002: 295).

meramente imitativo. En efecto, Mahler era consciente de la importancia de la historia musical, pero desde un lugar contemporáneo y a partir de una *actitud histórica*, que implicó una tradición que “ya no es relevante de manera irreflexiva, sino que se ha convertido en objeto del pensamiento” (Adorno, 2009: 139). Por este motivo, el abierto rechazo por parte de Mahler a la tradición, a la que tildó de negligencia y pereza⁵³, no es a la música del pasado propiamente tal, sino más bien a la producción musical que, desde el presente, imitaba o reproducía los medios del pasado; es decir, en palabras de Theodor W. Adorno (2009), el *tradicionalismo*. Así, al manifestarse en contra de este tradicionalismo austroalemán, que apelaba al pasado de una manera estéril en búsqueda de un cierto modelo y no a través de una mirada reflexiva, Mahler realizó una denuncia del conformismo de la sociedad vienesa, que aludía a la tradición permanentemente. De este modo, al ser *consciente de la importancia histórica de la tradición* producto de aquella actitud histórica, el rechazo de Mahler *no supuso una negación de esta tradición, sino una reformulación de la misma a partir de sus propias normas*. Mahler continuaba inscrito dentro de la tradición musical y le debía a ésta una determinada herencia que, sin embargo, reformuló desde su propia inscripción en aquel espacio; en otras palabras, la reformulación mahleriana en torno a los criterios que condicionaban las formas de producción y recepción musical fueron generadas desde dentro de ese mismo lugar, esto es, *en* la tradición, en virtud de una *actualización* desde el presente de las prácticas tradicionales.

Esta reformulación, que implicó una postura reflexiva frente al quehacer musical, fue un aspecto transversal a la obra mahleriana, comprendiendo también su labor como compositor. Así, en el ámbito de la composición musical, el trabajo de Mahler desarrolló al máximo ciertos rasgos característicos de la tradición clásica que *tensionaron* las bases constitutivas del sistema musical tradicional.

Cuando mencionamos la tradición musical, nos referimos a un determinado período en la historia de la música europea que comprendió características comunes en torno a los métodos de composición. Se trata de la práctica transversal de un sistema de composición que emergió incipientemente hacia el siglo dieciséis y que tuvo su auge entre el siglo diecisiete y mediados del siglo diecinueve, esto es, entre el Barroco y el Romanticismo musical. Esta práctica predominó en Viena —y, en general, en toda Europa— durante aquel período, y si bien se vio modificada a través de su desarrollo, mantuvo gran parte de sus reglas formales y estructurales. Hablamos del *sistema tonal*, un método de organización de los sonidos y estructuras en la composición musical, que constituyó los fundamentos del lenguaje musical occidental, estableciendo sus normas de manera general en el *Tratado de Armonía reducida a sus principios naturales*, escrito por Jean-Philippe Rameau y publicado en París en 1722.

La ordenación tonal configura, pues, un sistema de composición jerárquico, direccional y resolutivo: notas de mayor importancia que realizan una dinámica de tensión y reposo, donde la secuencia de notas debe dirigirse hacia una resolución, que es la nota de reposo. De esta manera, como afirma Morgan, un rasgo muy propio del sistema tonal es “...su

⁵³ A este respecto, como comenta De La Grange (2002: 297), a Mahler se le ha atribuido una frase connotada: “la tradición no es más que negligencia” (*Tradition ist Schlamperei!*).

capacidad de proporcionar a amplios espacios de música un sentido claramente definido, un final dirigido” (1999: 18).

En efecto, las obras de Mahler mantuvieron elementos de la tonalidad: persisten aún las ideas de resolución y de direccionalidad, entendidas como fundamentos del sistema tradicional. Sin embargo, se presentan ciertas particularidades que nos remiten a una incipiente *crisis* de sistema tonal. La estrategia de la *politonía*⁵⁴, presente en composiciones mahlerianas tardías, significa la posibilidad de una resolución múltiple de la pieza musical, es decir, una secuencia de notas posibles de ser dirigidas hacia distintos centros tonales o notas de reposo; esto se traduce en lo que aquí denominamos una *direccionalidad fragmentada*, que fractura la unidad resolutoria de la composición. Así, como plantea Morgan (1999), la obra se convierte en una trama elaborada de relaciones tonales intercambiables, y se aleja con esto de la noción de tonalidad como un sistema cerrado, orientado hacia una única dirección. De este modo, podríamos afirmar que después de Mahler, “...la idea occidental de una música unitaria, en sí cerrada, en cierto modo sistemática, (...) ya no se sostiene” (Adorno, 2006: 341).

Ahora bien, esta posibilidad de resolución múltiple no es el único elemento que sustenta la idea de una puesta en crisis del sistema tonal. La forma en que Mahler utilizó los *modos mayor y menor*⁵⁵, esto es, de manera *ambivalente*, generó obras construidas armónicamente a partir de una tensión. Cabe indicar que los modos mayor y menor se han vinculado a una *capacidad expresiva* de la música, y por ello se han asociado a determinadas emociones o sentimientos. El modo mayor se ha relacionado con el sentimiento de “alegría”, mientras que el modo menor se vincula a una cierta “melancolía” o “sufrimiento”⁵⁶. En este sentido, Mahler dotó a la música de una expresividad que va más allá de la polaridad de estos sentimientos clásicos, debido a que como mencionamos, la composición se encuentra constituida por una tensión, que es producto de la utilización simultánea y ambivalente de los modos; incluso, la tradicional relación jerárquica entre estos modos —donde el modo menor opera siempre en función del modo mayor— se vio aquí desarticulada. A este respecto, Adorno afirma que en Mahler, “... la ambivalencia del modo critica ya a la tonalidad en la medida en que, mediante una involución, la exprime hasta que expresa lo que ya no puede expresar” (2008: 172). Se trata de la configuración de una *expresividad nueva*, la expresión de una sensación que no se reduce a esta dinámica polar de la tonalidad.

⁵⁴ El concepto de *politonía* refiere a la presencia de múltiples *tónicas* o centros tonales en una composición. Al existir más de una tónica, la tonalidad pierde su unidad direccional, desestabilizando la organización tonal.

⁵⁵ Los *modos* son subconjuntos de la escala tonal que refieren a una determinada organización de los *intervalos* o distancias entre los sonidos. Los modos *mayor y menor* son aquellos utilizados comúnmente por el sistema tonal, y difieren entre sí en la organización de sus intervalos, generando un distinto —y habitualmente opuesto— carácter expresivo en una composición.

⁵⁶ Esta asociación —estudiada por numerosos teóricos, especialmente en la musicología contemporánea— hace referencia a la *semántica* de la música, esto es —en términos generales— a la eventual capacidad de la música de “referirse a un mundo que no se reduce meramente a los sonidos” (Fubini, 1994: 53). No nos detendremos aquí en el problema de la semántica musical, sino que daremos cuenta de éste sólo en función de la tensión generada en el determinado uso de los modos mayor-menor en Mahler.

En relación a los tipos formales de composición, vislumbramos en Mahler otros aspectos que *critican* la noción tradicional de lenguaje tonal. Las cuatro primeras sinfonías de Mahler conservan aún elementos heredados de los compositores que lo anteceden. La cualidad del *lirismo sinfónico*, esto es, la inclusión de la voz humana dentro de la forma puramente instrumental —en este caso, la forma sinfónica—, proviene del precedente que fue Ludwig van Beethoven (1770-1827) y su *Novena Sinfonía*, Opus 125 en Re menor, estrenada en Viena en 1824 y denominada “Coral”. En dicha obra, se introduce un coro en el cuarto movimiento que entona un poema de Friedrich Schiller titulado “Oda a la Alegría”. Desde entonces, esta pieza musical ha tomado lugar como gran referente del lirismo sinfónico, desarrollado posteriormente por Franz Schubert y Anton Bruckner. Como mencionamos, las primeras cuatro sinfonías de Mahler heredan algunos rasgos de la música que antecede, como lo es el lirismo. Tres de estas cuatro sinfonías requieren presencia vocal —a excepción de la *Primera Sinfonía*, compuesta entre 1888 y 1900—, y las tres primeras contienen movimientos instrumentales que, sin voces, reproducen algunas canciones tempranas de Mahler (Morgan, 1999). No obstante, aun cuando la presencia del lirismo data del Romanticismo temprano, los textos escogidos para las composiciones vocales no se siguen de la literatura tradicional de entonces, sino en su mayoría de colecciones de poesía popular alemana y austríaca, como por ejemplo “La trompa mágica del joven” (*Des Knaben Wunderborn*); de hecho, el fragmento vocal del último movimiento de su *Cuarta Sinfonía* proviene de aquella colección. De esta manera, se presenta una *fusión* entre la canción popular y la forma sinfónica, que nos remite nuevamente a la idea de una *actualización*, desde un lugar contemporáneo, del sistema tonal en sus estructuras fundamentales. Al respecto, afirma Alison Latham:

“Las 10 sinfonías de Mahler están consideradas entre las creaciones artísticas máspreciadas de los años finales de la dominación austro-alemana de la música europea, anticipando los desarrollos que revolucionarían la tradición vienesa en las obras de Berg, Schoenberg y Webern. En cuatro de las sinfonías, Mahler utilizó la voz humana y logró una síntesis de las formas de canción y sinfónica que, si bien no es exclusiva, tampoco ha sido igualada todavía” (2008: 907).

En síntesis, podemos sostener que tanto la orquestación mahleriana como sus composiciones musicales *actualizaron el sistema tonal a partir de una visión singular y contemporánea*, inscribiéndose en un determinado contexto social y cultural —e incluso epocal— que es pensado desde un lugar reflexivo: una reflexión en torno al presente y la actualidad de la actividad musical, imbricada necesariamente con el conocimiento del pasado y de la tradición, implicando una *conciencia de la condición histórica del quehacer artístico*, aspecto que a la vez permitió dicha reflexión. De esta manera, la obra de Mahler construyó una nueva noción de lo musical que fue ejemplar para aquellos compositores que le prosiguieron, cimentando el camino al viraje radical que prontamente tomó y desarrolló la música del siglo veinte.

Las propuestas de Cézanne y de Mahler: hacia una nueva noción de obra

Como hemos visto anteriormente, Cézanne buscaba una *armonía estructural* de la pintura. Esta búsqueda asoció al pintor con las bases de la tradición clásica, que valoraba el orden y el equilibrio en la obra de arte en función de una armonía compositiva. Sin embargo, la investigación cezanniana comprendió la *sensación* experimentada frente al referente sensible como un aspecto constitutivo de la pintura, donde la operación plástica se sostenía sobre el modelo. El modelo cezanniano implicó que el cuadro ya no podía ser pensado como un mero lugar donde se proyectaba un referente sensible de manera objetivada; el cuadro era, para Cézanne, un *espacio nuevo*, una *experiencia singular*, que requería de un tratamiento particular en cada caso.

En relación a la herencia de la tradición en la obra cezanniana, debemos mencionar que, como vimos, el pintor no buscaba negar la profundidad, sino representarla de otra manera, lo que implicó un determinado concepto de perspectiva; no obstante, esta noción de perspectiva no puede ser pensada desde una norma general, precisamente dada la singularidad de la sensación subjetiva. Tomando en cuenta lo anterior, asumimos que no hubo aquí un rechazo de la perspectiva, sino una reformulación de aquélla: una nueva noción de perspectiva, que dio cabida a la experiencia sensible en virtud de este nuevo espacio plástico, siendo generada a partir de una comprensión de la actividad pictórica *desde un lugar contemporáneo*. La propuesta cezanniana se aproximó a la tradición *desde el presente* y, de esta manera, *actualizó el sistema de representación*: cambió las bases de dicho sistema sin destruirlas, lo que implicó un giro en la noción de obra de arte y, más aún, en la propia noción de pintura. De este modo, podemos afirmar que Cézanne sí se acercó a la tradición, pero no a través de la imitación o la reproducción de un cierto canon, sino mediante una reflexión en torno a los fundamentos de la representación pictórica. Y aquello fue posible producto de una *actitud histórica*, una conciencia de la condición histórica del quehacer artístico que permitió precisamente dicha reflexión.

En este sentido, podemos afirmar que tanto Cézanne como Mahler comprendieron la obra de arte como una *experiencia sensible*: una expresión singular, única y completa, que operaba en cada instancia de manera particular, mediada por la sensación. Así, en el caso de la pintura cezanniana, surgió la necesidad de considerar un tratamiento plástico individual a cada obra; de igual manera, en la orquestación mahleriana, se resaltaron los aspectos escénicos de la ópera y se entendió la obra como una puesta en escena.

En relación a la postura de Mahler frente a la tradición musical clásica, hemos visto anteriormente que el compositor rechazaba lo que aquí denominamos el *tradicionalismo* (Adorno, 2009), en la medida en que se mantuvo en contra de determinadas manifestaciones que intentaban imitar o reproducir los medios del pasado en la actividad musical. La propuesta de Mahler rescató y recreó las obras tradicionales, pero a partir de una mirada reflexiva, contemporánea y actual; él era consciente de la importancia de la música del pasado y de su valor histórico, y desde esta posición comprendió la interpretación musical como una manifestación que no puede eximirse de su condición de

presente. Por otra parte, respecto del trabajo de Mahler como compositor, existió también una consideración de la tradición musical, puesto que no hubo aquí una negación o un rechazo del sistema tonal, sino una reformulación de sus fundamentos. Las obras de Mahler no destruyeron la tonalidad, sino que se valieron de sus propios recursos para generar una tensión a partir de sus normas, *actualizando el sistema tonal desde el presente*. De esta manera, la tradición musical no fue negada, sino criticada a partir de un gesto reflexivo y desde un lugar contemporáneo, lo que nos remite nuevamente a una conciencia de la tradición y del tiempo presente en tanto momentos históricos o, como vimos, una *actitud histórica*.

Podemos plantear, pues, que es posible homologar las propuestas de Cézanne y de Mahler: ambas representaron una reformulación del lenguaje pictórico y musical tradicional respectivamente, pero *sin destruir dicho lenguaje*, sino mediante una *actualización de cada sistema artístico*. Por un lado, Cézanne cambió las bases de la construcción pictórica y de la figuración tradicional regida por la norma de la perspectiva euclidiana, pero manteniendo un propósito en común con la tradición como lo es la búsqueda de armonía en la representación; por otra parte, Mahler tensionó los recursos de la tonalidad y los llevó hasta su límite, siempre estando inscrito dentro del lenguaje tonal. Así, los giros cezanniano y mahleriano configuraron una nueva noción de obra constituida a partir de la experiencia sensible, y permitieron con esto repensar cada disciplina en consideración de la actualidad de la actividad artística.

Cézanne y Mahler fueron referentes ineludibles para los artistas de la primera década e, incluso, para el desarrollo de ciertos movimientos que dieron origen al denominado período de vanguardias, gestados en tiempos cercanos a la primera guerra mundial. La influencia que ejercieron uno y otro se manifestó concretamente en diversos aspectos estéticos y estilísticos de determinadas obras, que se valieron de este giro y se constituyeron como una *puesta en crisis radical que redefinió el lenguaje artístico hasta entonces vigente*.

Bibliografía

- Adorno, T.W. (2006). "Mahler". En *Escritos Musicales I-III*. Madrid: Akal, pp. 331-346.
- _____ (2006). "Viena". En *Escritos Musicales I-III*. Madrid: Akal, pp. 441-462.
- _____ (2008). "Mahler. Una fisionomía musical". En *Monografías Musicales*. Madrid: Akal, pp. 145-314.
- _____ (2009). "Tradición". En *Disonancias*. Madrid: Akal, pp. 127-142.
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Cajamurcia.
- Bernard, E. (2012). "Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas". En *Revista La torre del Virrey*, 1 (11), pp. 3-22.
- Bozal, V. (1993). *Los primeros diez años*. Madrid: Visor.
- Cézanne, P. (1999). "Cartas". En González García, A., Calvo Serraller, F. & Marchán Fiz, S. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.
- De La Grange, H. L. (2002). *Viena, una historia musical*. Buenos Aires: Paidós.
- Denis, M. (1949). *Teorías*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Fubini, E. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Heinlein, F. (1960). *Gustav Mahler*. *Revista Musical Chilena*, 14 (72), pp. 8-29.
Recuperado de
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14611/1492>.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México D. F.: Fondo de cultura económica.
- Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Muñoz, M. E. (2012). *La lectura del modelo y su realización: la tarea de Cézanne*. *Revista Aisthesis*, 52, pp. 237-270. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica.