

Fernando Castro Flórez

Los sonidos de la infancia: Klee y Mahler

Paul Klee: la música atormentada

En una carta de febrero de 1921 Rainer María Rilke le agradece a Wilhelm Hannestein el envío de una monografía que ha escrito sobre Klee y le confiesa la *confirmación* que ha encontrado en ese texto: «Incluso sin que se me hubiera dicho que tocaba el violín había adivinado que su dibujo era, muchas veces, transcripción de música». El ritmo es lo que preside la obra pictórica de Klee, una estructura simple pero laberíntica como si la clave de esa musicalidad fuera cierta simulación.

Las formas enigmáticas que se muestran como absolutamente *superficiales* guardan una relación inevitable con la admiración que sentía por las manifestaciones plásticas espontáneas de los niños y los pueblos primitivos en los que la mimesis de lo visible se mezcla con una expresión que es tan sólo un balbuceo, una indicación de algo que se mantiene en lejanía.

Los *Recuerdos de infancia* de Klee se acercan con una pose de notario delirante a esos momentos que comienzan a brotar asociados a su disimulo y extraño *sentido estético* de la huida ante las visitas.

Desde los dos o tres años, o Klee quiere creerlo, su mirada es la del emboscado, pero no al modo heroico sino en el sentido estratégico del espía o en el lúdico del escondite. Tal vez el que huye de la mirada que llega desea que su imagen sea rescatada de las sombras, anhela responder con la risa a la sorpresa que sólo a él le afecta.

Hay cierta *detención* de Klee en esa experiencia de los primeros años en la que las conversaciones de los mayores eran para el infante una lengua extraña, carente de sentido. Las disposiciones de sus obras, que reciben con frecuencia el vago apelativo de *jeroglífico*, no son tratadas con justicia cuando se piensa de ese modo en un diccionario articulado que las hiciera legibles, transparentes.

El placer pictográfico de Klee acaricia su ilegibilidad como una nostalgia de aquella musicalidad enigmática de lo hablado. Esa extrañeza es también la conciencia de la inadecuación de su indumentaria. Si Rimbaud soportó con aparente estoicismo la economía de su madre que le encaminó a cierta intemperividad estética, Klee, como Rilke, fue vestido en la infancia con unas faldas que conllevaban una vergüenza absoluta o, en ocasiones, el dolor por no ser una niña¹.

Estas anomalías del cuerpo y la palabra son el preámbulo de la disposición infantil característica de Klee: la maldad. La dorada utopía de la niñez como el reino de la fraternidad y la bondad del alma es un decorado irrisorio. Klee disfrutaba haciendo *daño*, algo que no es anómalo en la infancia.

El gesto violento incluido en el juego parece un recorrido frustrado, una respuesta a la autenticidad que se postula en ese tiempo paradisiaco. En alguna ocasión sugirió que se encontraba tan a gusto entre los muertos como entre los no nacidos; la creación aparecería como una cercanía que presenta continuamente obstáculos.

La música elemental de Klee tiene que evitar precisamente lo que, en principio, parecería su característica esencial: la precocidad que conduce angustiosamente a lo multiforme. La obra tendría que servir para lograr *convertirse en un ser humano*. El único cabo al

1. P. Klee: *Diarios*, Ed. Alianza, Madrid, 1987, p. 16.

que puede asirse Klee es la *autenticidad* de su propósito, eso es lo que permite salvar lo que él denomina su «falta de talento».

El procedimiento para escapar a la transparencia que se eleva como un obstáculo es *entregarse* a esos acontecimientos que nos desafían. «En sueños me asaltaban a menudo vagabundos. Pero siempre sabía salir del apuro pretendiendo ser un vagabundo yo mismo»². Esta errancia asumida reactivamente no oculta el temor de la entrega a lo diferente.

En su diario Klee localiza su origen estético en unas coordenadas próximas a las de los recuerdos de duermevela de Max Ernst; si éste encontró en la conjunción de unos sueños y las formas del suelo de madera la voz técnica (el *frottage*) que le permitía irritar su visión, Klee se entregó a lo que se daba a ver en tableros de mármol de las mesas del restaurante de su tío. «En ese laberinto de líneas era posible descubrir seres humanos grotescos y trazados a lápiz. Esta era una de mis preocupaciones preferidas, y se documentaba mi 'tendencia a lo estrafalario'»³.

En casa del tío Frick dibujaba con frecuencia Klee y ante él sentía algo más que la admiración por el imitador de las voces de los animales. En una fotografía de 1886 Ernst Frick posa con sus sobrinos Mathilda y Paul Klee. El rostro del tío parece satisfecho como si para sentarse en ese fondo neoclásico hubiera necesitado domar la brutalidad que infla su estómago. La levedad con la que pretende sostener su bastón, dándose un aire distinguido que no se corresponde en nada con su apariencia, contrasta con la hierática brutalidad de su otra mano que impide un movimiento de Paul Klee difícil de determinar: ligeramente inclinado su figura ha salido *borrosa*, un tanto espectral.

En su mirada se puede leer cierto temor, esa especie de pereza que entendía como una debilidad de carácter que prestaba más oído a la voz interior que a los mandamientos exteriores. La composición fotográfica se vuelve siniestra en esas miradas *indiferentes* a las

2. P. Klee: *Diarios*, p. 17.

3. P. Klee: *Diarios*, p. 19.

reacciones de los otros, como en algunos dibujos juveniles –pensemos en el *Desollador* de 1894– que son encarnaciones de la *crueledad*.

Uno de los impulsos de Klee es el de despedirse del *paraíso* de las vacaciones infantiles. Confiesa que la ópera fue lo que lo hizo adaptarse al estilo patético, a la *hermosura de la desesperación*.

En torno a los 12 años la crueldad de los niños se centra en la mezcla de fascinación y asco ante los genitales que guardan una onírica relación con el rostro. Klee llega a describir cómo sus pensamientos le mostraban con frecuencia a una niña que llora con el sexo también lloroso. Esa semejanza conduce tanto a la impresión femenina ligada a una nostalgia de la forma artística cuanto a una aproximación entre lo extremo: la musa y la prostituta. La extrañeza ante el otro sexo es una promesa de energía, una apertura a la libertad; el desprecio de la castidad se muestra como la única salida de esa claustrofóbica pureza que sólo le hace bostezar.

Klee recogía de la atmósfera nietzscheana las paradojas que conducían a una glorificación del sí mismo y, al mismo tiempo, a una exteriorización vigorosa que se manifiesta en el instinto sexual sin límites. Incluso sospecha que en esos principios antagónicos, subversivos, se podría asentar una nueva ética en la que lo desconocido aparecía sorpresivamente como una amante embrujada. Eso es lo que Klee encontraba en la *música* ante la que su tensión creativa no era capaz de encontrar el tono adecuado.

El deseo del ritmo es lo que le convierte en alguien sin profesión que *anda vagando*. Las *groserías* son una salida verbal a esa pureza irrespirable, «expresión de la abundancia y de la fertilidad»⁴.

La visión retrospectiva de Klee encadena el aprendizaje de los números con la pasión por las niñas, la indumentaria desafiante y el comienzo de un sentimiento del paisaje que se asocia al gusto de insultar al humanismo. La reconstrucción de la infancia se entretiene en la voluntad de huir, los escauceos con los márgenes: el arte aliviaba las cadenas y la disciplina. «A mediados del bachillerato me dieron ganas de abandonar la escuela, cosa que impidió la

4. P. Klee: *Diarios*, p. 32.

voluntad de mis padres. Entonces viví un sentimiento de martirio. *Sólo me alegraba lo prohibido. Dibujos y escritos*»⁵.

La mujer encarnaba eso ilimitado, misterioso y distante que se deseaba conocer. Esa pasión estaba originalmente ligada al poder de la noche. Klee conoció a la que sería su esposa en una situación adecuada a su tensión estética: en una sesión de música.

El corazón enamorado siente ahora la crueldad lejana de los primeros tiempos como un calor arrebatador: «Has arrojado a mi alma un salvaje incendio, de modo que las llamas sonoras se elevan de ella (la música como canal de desviación)»⁶. El dolor es una desconocida vía de *conocimiento y perdición*.

La fascinación que el pintor siente por la vida aumenta en el conflicto, en la tormenta. El vagabundo soñado padece ahora ante la mirada femenina una parálisis ribeteada por la nostalgia, pero no aquella reconstructora que aspira al paraíso perdido sino esa otra en la que desaparece, en un sentido comunicacional, para convertirse en un movimiento en el que es posible situarse; las tempestades de la vida son como una lluvia conciliadora que metafóricamente borraría todas las culpas, aquella ambigüedad culpable del que se iniciaba en todo.

La ebriedad de las anotaciones, asociada a las primeras sensaciones eróticas, testimonia el desconcierto, el desencanto que emerge en esa cercanía. Todo ha sido perdonado y, sin embargo, Klee cobra conciencia de que hay cierto gusano que le roe el alma. La inocencia que siempre le irritó le ha atrapado desprevenido y la tierra prometida por la mujer está asociada a un fracaso terrible.

El encuentro entrega la soledad con la que tan sólo se coqueteaba en la huida del niño. Ese es el momento en el que surge la sublimación por medio del *amor desdichado*, su ascensión como un destino. «En un poema canté con un ruego tan íntimo a la nostalgia que llegó a personificarse en una mujer en cuyo abrazo era posible morir»⁷.

5. P. Klee: *Diarios*, p. 28.

6. P. Klee: *Diarios*, p. 37.

7. P. Klee: *Diarios*, p. 41.

Como la música, la mujer se acerca para retirarse, se convierte en musa de la desesperanza como en ese sombrío óleo de 1910 *Mujer desnuda (hasta las rodillas)* con una mano apoyada sobre la cadera indolente, mientras oculta la otra como si el secreto la dominara; las lágrimas parecen bañar su rostro desolado, la casa que flota junto a ella es, más que un paisaje, un sueño o una pesadilla. Las composiciones esquemáticas de trazo infantil convocan una desgarradura, una distancia insondable. Más tarde esa casa dejará de ser fondo para ser el motivo único.

En *Paisaje al atardecer* de 1923 el rojo del sol lo inunda todo y, por otro lado, la tonalidad no es la de la felicidad plena. Ese momento es una instantánea crepuscular: el carácter transitorio del acontecimiento es casi tangible. Los sueños declinantes están desposeídos de la memoria carnal, la inminencia de la noche los entrega en su hermosa soledad: «el paisaje arde en una última explosión de gloria, a punto de desvanecerse como un espejismo»⁸. La forma de relacionarse con las cosas de Klee no es la de la aproximación sino la de la *estancia repentina*. Su paisaje poético personal es siempre sorpresivo; como señala Will Grohmann aunque vivió en muchos mundos, incluyendo el de lo primigenio, su mente incansable anhelaba una armonía que le era negada en su propio proceder esencial que lo sobrepasaba todo.

La velocidad de resolución y problematicidad que contemplamos en Klee surge de su conciencia de la ausencia de salvación. Su universo poblado de signos surge de la amarga esterilidad, la sospecha de su incapacidad.

«En vano miro hacia la puerta. No se presenta la salvación. Tampoco afuera hay huellas. Ni un solo vestigio. A veces todo me parece vacío. Sólo mi cerebro como mancha oscura en esta vacuidad. Así surgió el poema»⁹. Aquella debilidad que el pequeño Klee sintiera ante la obesa figura de su tío resurge en el cansado canto dirigido a la amada, un habla desentonada, insomne. Quiere hacer

8. W. Grohmann: *Klee*, Julio Ollero Ed., Madrid, 1990, p. 68.

9. P. Klee: *Diarios*, p. 42.

racional su sufrimiento, pedir perdón por sus anteriores posiciones desafiantes. El silencio ante lo amado sería la única palabra que haría justicia, una oración no pronunciada como esa a la que, según Lou Andreas Salomé, se entregaba continuamente Rilke.

El tiempo amoroso en llamas destierra a la individualidad que pretendía elevarse por encima de lo general: la vista tiene que custodiar lo minúsculo, comenzando por las cenizas del corazón arrasado. La desconcertante pasión de Klee es un ejercicio de supervivencia en el que es preciso soportar un mundo que no se proyecta hacia adelante o atrás: sin esperanzas ni nostalgia. «Mi esperanza, ay, ha desaparecido. He esperado mucho, durante días y noches, mas nada puede ya seducirme. Ningún dulce susurro, ningún cielo ni paraíso, mi corazón está ardiendo en sus últimas brasas»¹⁰.

Klee confiesa que se *cansa demasiado pronto* y es que tal vez ha llegado demasiado lejos: poeta, hombre de mundo, satírico, artista, violinista. «Sólo había dejado de ser una cosa: padre. El hijo de mi 'relación' había resultado inepto para la vida»¹¹. Esta es probablemente una de las crueldades más intensas de este artista que rastrea a veces su pasado como una mezcla de algo divino con una serie de canalladas.

Ese hijo de Klee es lo *olvidado* por esos recuerdos del diario; aparecer repentinamente, como un fantasma, cuando la muerte ya le ha apartado el «desagradable peso». El amor ideal no puede encubrir esa culpa que el artista del cansancio quiere cubrir con el dinero que le correspondía a la madre por «el daño que le había provocado la concepción infeliz»¹².

Los borradores dan paso a sus ideas acerca del arte del retrato como un penetrar en el corazón. No es extraño que Klee dirigiera la verdad de su espejo hacia su propio rostro para volverlo como él pensaba más verdadero que el original. Su *Autorretrato absorto* de 1919 describe su frialdad casi criminal; parece como si esos ojos, semejantes a labios, contuvieran en su límite las lágrimas.

10. P. Klee: *Diarios*, p. 43.

11. P. Klee: *Diarios*, p. 44.

12. P. Klee: *Diarios*, p. 46.

Las palabras que escribe en las comisuras de la boca y de la frente son el dolor que su energía provoca, esa paternidad patética agonizante de la que un dibujo de 1908, *El padre: dos desnudos*, ofrece una concreción difícilmente soportable. Los ojos reflejados del padre y del hijo caminan hacia el desierto, hablan de una tristeza que no puede ser recogida con palabras.

La resaca es casi una resurrección en ese mundo que es, para Klee, una tumba mojada. La *pobreza de la experiencia* de la que hablara Benjamin, ese haber visto lo extremo y esa incapacidad para narrarlo se muestran en la *nueva vida* que Klee recibe de los lazos de la doncella. El vagabundo es redimido por la belleza o, mejor, el horror, la conciencia de la pobreza le encaminó hacia ella. «Reconocí a mi miseria, y con eso ya estaba a medias conjurada. El espanto me levantó»¹³.

Aquella mujer que Klee dibujaba insistentemente en los márgenes de su cuaderno de matemáticas hacia 1896 en un gesto de *saludo* contenía algo trágico en la sonrisa, como si fuera una mueca. La mujer es, en medio de la crisis, la luz que gufa en la oscuridad.

La belleza satirizada a la que Klee servía no es ahora suficiente. La parodia ha escarbado demasiado abriendo un abismo que apunta a una meta lejana y sublime. Como en los *apuntes de Malte* de Rilke, Klee siente una nostalgia de muerte como anhelo de perfección; en ese extremo que no se puede experimentar cabalmente, el sentido se completa o, tal vez, se pone término al movimiento angustioso del afán y la desesperación. La tierra se evapora bajo los pies del que se entrega a esta búsqueda.

El mismo deseo de la obra madura, esa traición a la infancia, esa inquietud por atravesarla y dejarla atrás, se ha desprendido del tiempo de los sueños que paradójicamente lo lanzaba todo hacia el horizonte. «La infancia fue un sueño, el *sueño de poderlo llevar todo a cabo en el futuro*. El aprendizaje fue una búsqueda en todo, en lo más pequeño, en lo más recóndito, en lo bueno y en lo malo»¹⁴.

13. P. Klee: *Diarios*, p. 48.

14. P. Klee: *Diarios*, p. 49.

El peregrinaje de Klee siguiendo las luces seductoras de lo femenino es para él casi una condena. Le es imposible renunciar a su genio vagabundo, a su travesía erótica. Pero ese recorrido está plagado de traspies, la mirada melancólica que dirige a las doncellas contiene un rastro de la decepción ante lo que denomina el *falso corazón* de las mujeres. La lámpara amable de la mujer es la que conduce por el sendero de la desdicha en el que parece imposible expresarla, no se puede decir que quiere cuando se está en cercana con lo que se deseaba.

La desorientación, el pasmo es una de las características de algunos ángeles de Klee, espían la luz que es su origen con ese estupor con el que un niño mira por la rendija de una puerta. Los ángeles son vigilantes del umbral, dioses del instante que, como Cacciari ha señalado, reflexionan sobre su miseria y sienten una irresistible piedad por el hombre el más efímero de la creación.

El himno del ángel es, como el cansado canto erótico, la fuerza de lo singular, es una *expresión infantil* porque no pretende, pide o interroga sino que muestra la fragilidad de la dicha, la irrevocabilidad de lo terrestre. «La caducidad de este ángel (que en el dibujo de Klee está delante de nosotros, de cara, y lleva sobre la frente los rollos de la ley) renueva la nuestra: la *re-crea*. Su figura explica la fuerza del pensar y alabar el instante, de representar el icono del tránsito y de la pobreza misma. Así se ofrecen auténticos iconos del tiempo de la miseria»¹⁵.

La insuperable dimensión de la infancia del hombre nos arroja a una tensa melancolía que tiene algo de visionaria. Klee llega a afirmar extático «Yo soy Dios»¹⁶, la perfección de la unión erótica mantiene la creación en *suspense*, es una intensificación que tampoco parece soportable. Incluso en la proximidad es imposible desembarazarse de la soledad; la verdad terrible es la de que las promesas aún no se han cumplido y tampoco es posible despedirse de ellas sin más.

15. M. Cacciari: *El ángel necesario*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 58.

16. P. Klee: *Diarios*, p. 51.

La creación se mueve marcha atrás cuando la cima desvela su esterilidad, esta es la inefable nostalgia de la meta. Klee ha cobrado conciencia de la dificultad del nombrar y ahora puede decir, como Rilke en las *Elegías de Duino*, que *estar aquí es magnífico*. La obra de arte sólo puede hablar de un modo efímero. De la tormenta en la que se ha desarrollado el peregrinaje únicamente quedan los fragmentos.

El artista no es la divinidad sino el que como Prometeo lucha con los límites que ésta custodia. Puede que los dolores sean la resistencia a la utopía de la perfección, los signos de la *temporalidad* de los que han nacido para el amor y sus tormentos. El diario es el lugar en el que se cartografía esa turbulencia interminable porque en él se quiere dar cuenta de eso que discurre. «Lo que en estos diarios aparece confuso, enredado y no desarrollado, apenas sí da una impresión tan repelente y hasta ridícula como los primeros intentos por transferir esos estados de ánimo al arte. Un diario no es un producto artístico, sino un producto del tiempo»¹⁷. La voluntad que se adentra en el recuerdo, la escritura que recrea el presente puede ser, sin embargo, comprendida como el estricto *negativo* de toda su obra pictórica que, a su vez, es negativo de algo otro.

Klee accede al dibujo como un despliegue de energía luminosa surgida en lo negro: luz negra¹⁸. Es, por tanto, una obra de los límites, ese oscuro borde de la luz en el que, en palabras de Valente, ya nada reaparece. En el *Pez dorado* de 1925 puede asistirse a esa maravilla de la luz que petrifica el ensueño: el pez, se ha señalado, es milagroso en sí mismo, los demás peces parecen ahuyentados por su esplendor, errantes hacia el oscuro dominio marino, subordinados al destino y la belleza que domina el centro. Un poema de Valente, «Homenaje a Klee», puede ser una visión de ese cuadro:

*El paisaje retiene
alrededor del pez inmóvil
toda la luz del fondo no visible*¹⁹.

17. P. Klee: *Diarios*, p. 53.

18. Cfr. A. Sánchez Robayna: *La luz negra*, Ed. Júcar, Madrid, 1985, p. 160.

19. J. A. Valente: *Punto cero*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1980, p. 385.

Esas formas que parecen memoria de la infancia son, en realidad, un *himno a la soledad*, esa que para el poeta es la única forma perfecta del amor: «(cuando ante la pútrida rosa de la infancia arrasada/ no reconoce límites al odio)»²⁰. A pesar de todo, se aguarda una palabra, un sonido familiar de aquel pasado. Lo que Benjamin rescató del *Angelus Novus* de Klee fue su mirada abierta de par en par al pasado.

El ángel quiere despertar a los muertos y recomponer lo roto, tal vez quiere suturar aquella crueldad antigua, ralentizar la separación. Pero la tempestad que perseguía enconadamente a Klee, ese destino que llegó a amar, empuja también al ángel y hace prácticamente imposible ese tiempo del rescate. Esta es la amarga visión de la inutilidad del diario, el recuerdo abre más la herida.

La noche del corazón acumula ruinas, arrasa lo que se quiere amar *demasiado tarde*, los ojos del ángel ven cómo llegan los desechos hasta el paraíso. «La carrera tempestuosa y ruinosa hacia el futuro parece generar por sí misma escombros y destrucción. Alegría, sufrimiento, llanto y felicidad se confunden igualmente indiferentes e indiscernibles. Se transforman en un paisaje desértico, interrumpido, como ha dicho Baudelaire en *Le voyage*, por algún 'oasis de horror'»²¹. El sueño de Klee de desembocar en la amada es un anhelo que él lee en los tormentos de Prometeo. Sus ojos sonámbulos exigen una salvación que no se da jamás.

«Amar la música por encima de todo equivale a ser infeliz». El hijo del profesor de música se excedió en su *amor*. El tiempo se derrama musicalmente sobre el sentir de quien lo escucha padeciéndolo. El niño que se adentró gracias a la ópera en lo patético podía descifrar el gesto teatral de *despedida* como una oración sin palabras, es el gemido de la posibilidad salvadora que no se da en nuestro tiempo.

Las lágrimas de la cantante del cuaderno de la escuela son un desgarrador grito dirigido a las alturas, es el llanto de lo que no llegó

20. J. A. Valente: *Punto cero*, p. 344.

21. F. Rella: *Metamorfosis. Imágenes del pensamiento*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 42.

a darse. En mitad de las ecuaciones surge esa figura que exige que se detenga el tiempo y con ello condensa y hace más extenso el dolor.

El sonido es uno solo: su cuerpo es disipación y huida. «Mas el dolor no pide ser establecido, condensado; el dolor pide acabar dándose sin ser notado, tras de haber germinado germinante»²². La música revela los abismos del silencio. Como sugiere María Zambrano, el ángel ha arrancado las espinas y se da a sentir él mismo borrándose.

Klee cierra su diario tratando de huir de esa tensión entre proximidad y lejanía, consumación y soledad en la que la música era profética: quiere pintar el cielo solar italiano, encaminarse hacia los dominios de la energía. Como siempre esa salida se carga de sombras. «Se ha desencadenado una terrible tormenta. Como siempre que voy a vivir algo importante. Nuestro gato pardo volvió en estado totalmente salvaje en una ausencia de seis meses. Seguramente vivió de la caza»²³.

La partida hacia esa gigantesca ruina que es Roma le encamina hacia la confirmación de sus pesadillas: todo tiene un tiempo medido y también esa maravilla tendrá su catástrofe²⁴. El retorno del gato convoca esa anotación del diario en la que el tío Frick engañó a un niño imitando el maullido de un gato. Esa búsqueda irrisoria, el desprecio que acarrea, es otra cara de esa búsqueda de la luz prometida. No se escapa tan fácilmente de los laberintos de la infancia, las líneas de las mesas de mármol. El placer por lo prohibido de Klee, su inquieta movilidad desgarrar cada uno de los lugares en los que se sitúa. Su vuelo es una caída, una ascensión a lo hondo como la de Icaro:

*Sobre la horizontal del laberinto
trazaste el eje de la altura
y la profundidad*²⁵.

22. M. Zambrano: *Claros del bosque*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1986, p. 98.

23. P. Klee: *Diarios*, p. 56.

24. P. Klee: *Diarios*, p. 73.

25. J. A. Valente: «Icaro», en *Entrada en materia*, Ed. Cátedra, Madrid, 1985, p. 187.

Gustav Mahler: Canciones de los niños muertos

No es externa a la música de Mahler la sombra que Boulez llega a denominar *purgatorio*. Ese territorio en el que conviven la nostalgia y la crítica tiene el tacto desconcertante de lo deshilachado; tal vez sea la memoria de un mundo en decadencia. La música renace de su crepúsculo, incluso de su devastación.

Cuando Boulez afirma que la visión de Mahler y su forma de hacer poseen la dimensión épica del *narrador* está expresando lo más profundo y complejo de su experiencia musical. En su ensayo sobre Leskov, Benjamin indicaba cómo en la narración se aunaba la noticia de la lejanía, tal como la refería el que ha viajado de retorno a casa, con la noticia del pasado que se prefiere confiar al sedentario. Esa distancia está tocando, enigmáticamente, a su fin.

El material sonoro recibe en Mahler el atributo más insólito que pudiera imaginarse: la *ausencia*²⁶. Tal vez es la conciencia del alejarse de la experiencia que el narrador custodiara lo que convierte al círculo que devoraba lo expresado en unas palabras que en soledad se dirigen con una mezcla de amargura y esperanza los supervivientes.

La música se vuelve *reflexión*, «libro de meditación, canto para uno mismo que hay que comunicar más allá de la realidad de los sonidos»²⁷. No se trata de una muestra de la continuidad de la historia, no hay consejo alguno que transmitir o, en todo caso, sólo es posible narrar la desgarradura de ese tejido de la vida.

Según hermosa expresión de Adorno, la música de Mahler acaricia maternalmente los cabellos de aquéllos a quienes se dirige, tiene una temblorosa mano de ternura, esa que caracterizaba al narrador como alguien que deja *huellas*.

Lo narrado es el fruto de una artesanía de la experiencia propia. La tesis benjaminiana sobre la desaparición del arte de

26. P. Boulez: «¿Mahler actual?», en B. Walter: *Gustav Mahler*, Ed. Alianza, Madrid, 1983, p. 19.

27. P. Boulez: «¿Mahler actual?», p. 19.

narrar subraya que ésta no es sino una consecuencia de la atrofia del concepto de *duración*, es decir, de un cambio en el rostro de la *muerte*. El origen de lo narrado se encuentra en la autoridad, y el lugar en el que ésta se obtiene es ante la muerte, cuando se dirige la mirada a lo inolvidable. Las huellas de este proceso se han borrado; la ideología de la higiene y la transparencia ha escamoteado el final y, con ello, ha bloqueado la posibilidad de la concepción épica de la verdad: la necrópolis de la intuición que Nietzsche leía en la verdad, esa vampirización de lo real, es la misma que ha vuelto vergonzoso al acto de morir, una escandalosa servidumbre a la naturaleza.

El narrador guarda una fidelidad extrema al *final* que, para él, supone la esencia de lo que continúa: «su mirada no se aparta de ese cuadrante ante el cual se mueve esa procesión de criaturas, y en la que, según el caso, la muerte va a la cabeza, o bien es el último y miserable rezagado»²⁸.

La narración mahleriana es tanto recuerdo de una infancia triste, cuanto presentimiento de tiempos oscuros. Las leyendas de una tierra en retirada que recogía Hölderlin regresan en Mahler como canción báquica. La transfiguración del dolor en *La canción de la tierra*, esa mirada que en los últimos momentos parece querer evitar la tragedia, asume un sorprendente desapego.

La despedida afecta al sufrimiento no como un calmante, sino como una tensión anímica que se reconcilia con la vida. El pesimismo y la desesperación conducen a un *errar* en el que el corazón se serena contemplando la regeneración como lo *eterno*.

Los sufrimientos se acrisolan en un amor inaudito a esta tierra, eso es lo que Berg entrevió como lo primordial en la *Novena sinfonía*: el deseo de vivir en la tierra en paz y gozar de la naturaleza hasta el límite, antes de que llegue la muerte que se aproxima irresistiblemente. No es únicamente *La canción de la tierra* la obra de Mahler que está compuesta *sub specie mortis*, el movimiento final

28. W. Benjamin: «El narrador», en *Para una crítica de la violencia*, Ed. Taurus, 1991, p. 124.

en el que se oscila entre el dolor del adiós y la visión de la irradiación celeste es prácticamente su *tono* musical específico.

La gran capacidad de Mahler es la de corresponder adecuadamente a sus dudas. En su aguda conciencia del sufrimiento se sitúa también la interrogación por el sentido de la vida y una ambigua confianza en lo que podría revelarnos la muerte. El elemento nocturno de su obra ofrecía, sin embargo, un manto protector, una luz sutilísima que parecía guiar los restos de la existencia. «Incluso en el dolor —recuerda Bruno Walter—, su fiel compañero en toda su existencia, encontraba el consuelo del que habla Tasso: 'Aunque, si el hombre sufre en silencio, un dios me ha dado el don de expresar mi dolor'»²⁹.

La música de Mahler es decididamente *moderna* porque los signos de la dislocación se encuentran medularmente en ella. En este aspecto se sitúa la solidaridad entre Mahler y la filosofía de Adorno. En el fondo, la defensa adorniana de lo moderno es una consecuencia de su búsqueda de una *narración de la experiencia* que sólo puede realizarse como *lenguaje del sufrimiento*.

El recuerdo de lo omitido no puede evitar el fracaso, la descomposición que tal vez le es constitutivo. La soledad ofrece una posibilidad comunicativa aun cuando tenga presente su falta de eficacia histórica. La larga mirada mahleriana que se aferra a aquello que está condenado, esas últimas palabras, «fisuras que son la escritura de la verdad», según Adorno, renuncian provisionalmente a las promesas y prefiguran el credo estético de la nueva música de Schönberg: la *disonancia* que «transfigura el atractivo en su antítesis, en dolor»³⁰.

Como si se vengara de sus excesos o, mejor, de su complaciente apariencia armónica, el arte asume lo feo y lo disforme, un reflejo fragmentario de la realidad. La vida truncada renuncia al consuelo, denuncia la abundancia de la pobreza haciéndose voluntariamente *pobre*, eso le conduce a lo negro, al borde del silencio, a la *noche*.

29. B. Walter: *Gustav Mahler*, p. 110.

30. T. W. Adorno: *Teoría estética*. Ed. Taurus, Madrid, 1980, p. 27.

La música nocturna parece una lánguida procesión en la que las esperanzas se dispersan como pavesas. El presentimiento de la muerte que la música encarna en las obras finales supone la apertura de un camino de reconocimiento: Mahler acepta la angustia de la soledad y le confiesa a Walter que es ahora al llegar al término de su existencia cuando debe empezar a *aprender a andar* y a sostenerse de pie.

El final de la vida retorna al comienzo en el que, tambaleándose, se inicia el camino. «A menudo pienso que sólo han salido», dice como en una atmósfera de sueño una de las *Canciones de los niños muertos*. La puerta entreabierta en el final es tan sólo una indicación de lo que retornará. Mahler desea, paradójicamente, olvidar la muerte omnipresente y, sin embargo, sabe que ese deseo le encadena a la melancolía. Cuando concluye *La canción del lamento* escribe a su tío Emilio Freund que su cuento de hadas ha terminado al fin: «es un verdadero *hijo del dolor*».

La mirada de Mahler contempla estupefacta el ciclo trágico de la muerte. El proceso en el que contempla la agonía de su hermano Ernesto, su *asistir al final* deseando recobrar lo que se despide, son el aliento eterno que no le abandonará jamás. Principio y final coinciden de un modo trágico.

Como afirmara Adorno, las *Canciones de los niños muertos* miran a los muertos como sólo se mira a los niños, con una ternura indescriptible, bien ajena a la extrañeza con la que Paul Klee contemplara en su infancia el cadáver de su abuela. Mahler recubre con la esperanza el destino declinante proyectado desde lo que aún no ha madurado; incluso hay algo místico en los que murieron demasiado pronto como si el sentido que Rilke exige en *El libro de las horas* sólo se diera cuando cada vida recibe lo que le es *propio*.

La música contiene las palabras que no se escucharán nunca más, rima con el recuerdo y la respiración de los que fueron amados. «La música de Mahler lleva alimento a la boca aniquilada, vela el sueño de los que no volverán a despertar. Si todo muerto se asemeja a alguien que ha sido asesinado por los vivos, también se

asemeja a alguien a quien éstos habrían de salvar»³¹. En alguna medida Mahler contempla lo que desaparece como si en sus ojos hubiera cierta culpabilidad, tal vez la certeza de que no se ha hecho todo y, por ello, es necesario prolongar de otro modo la vida. La música conserva el doloroso aroma del recuerdo como una frágil miniatura que, cuando se observa detenidamente, es sencillamente terrible.

En torno a 1904, Mahler compone algunas de sus páginas centrales: son pasajes que él mismo contempla como brotados del corazón. Escuchando con Alma la *Sexta sinfonía*, rompe a llorar: sentían profundamente los presentimientos que esa música desvelaba. Los juegos de los niños en esa sinfonía bordean la catástrofe, los gemidos parecen un efecto reflejado del oleaje, esas huellas delicadas que se entrecruzan en la arena son fragmentos de un *himno a la desolación*.

En los *Rückert Lieder* el músico descansa en su muerte, no hay ninguna estrella que pueda guiarle, las constelaciones que Mallarmé vigilaba en *Un coup de dés* son aquí también *escritura del naufragio*. El combate del sufrimiento humano culmina en la entrega al señor que custodia los límites.

Mahler asume el aislamiento del mundo y se convierte en un profeta de lo efímero, un *visionario* de la muerte. Alma recibió las *Kindertotenlieder* como una tentación peligrosa: «Yo concibo que se componga sobre cosas tan terribles cuando no se tienen hijos o cuando se ha perdido alguno de ellos... Pero no acierto a comprender que se pueda cantar la muerte de los niños cuando media hora antes se ha besado y abrazado a los hijos propios, alegres y sanos. Yo le dije: ¡Por amor de Dios, estás tentando al diablo!»³².

Esas canciones expanden sus rayos sobre la obra entera de Mahler, pueden ser consideradas como uno de sus centros de fuerza. Contienen las promesas de la vida, la felicidad anticipada que dibuja la infancia y que resplandece sobre todo gracias al recuerdo del que

31. T. W. Adorno: *Mahler*, Ed. Península, Barcelona, 1987, p. 51.

32. Cfr. Alma Mahler: *Mi vida*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1984, pp. 51-52.

ya está alejado de esa época paradisíaca: la niñez parece entonar el canto seductor de lo que es *aún* posible.

Adorno establece la proximidad entre Mahler y Proust en la esperanza de dar *nombres* a esos olvidos que en la experiencia yacen ocultos: la infancia es la imagen deseada que tiene que ser salvada de las brumas del pasado. No es lo menos importante el placer librado en el juego, las melodías tarareadas incansablemente. La sorpresa del niño ante los sonidos es un suceder por primera vez, el *frescor* de lo que existe más que en el presente.

Esa utopía está trucada, el recuerdo miniaturizado, lo que está reservado a los no nacidos es también una *despedida*: los muertos son nuestros hijos. En el «Adiós» de *La canción de la tierra* la felicidad se volatiliza en un sueño narcótico. «Prosa sacudida por sollozos en medio de la tonalidad, este movimiento llora sin razón, como alguien embargado por el recuerdo; ningún llanto tendría más razones»³³.

La melancolía no se enuncia sino que se *muestra* en la música, ésta es la contemporaneidad entre Mahler y Wittgenstein. «La música del *Tractatus* —afirma Cacciari— aparece solamente con los *Kindertotenlieder*»³⁴. El desconcierto que Wittgenstein sentía ante esa música es el mismo que le embargaba cuando reflexionaba sobre su propio proceder filosófico. Las sinfonías de Mahler, escribe el filósofo vienés, son obras de arte de un tipo *completamente distinto* a las de Bruckner³⁵. Son obras de los *límites*; el lenguaje cartografía su espacio y traza la tragedia de sus límites. En ese punto la música encuentra el silencio, expresa una danza, «son las suspensiones de los *Kindertotenlieder*, la misma poesía 'construida sobre sus pausas', donde 'un par de líneas signan el límite del infinito Indecible', que Rilke veía en Georg Trakl»³⁶.

El descenso mahleriano encuentra la fragmentación de la memoria, su diferencia abre intersticios en el seno del recuerdo. La resignación

33. T. W. Adorno: *Mahler*, p. 187.

34. M. Cacciari: *Krisis*, Ed. Siglo XXI, México, 1982, p. 124.

35. Cfr. L. Wittgenstein: *Observaciones*, Ed. Siglo XXI, México, 1981, p. 44.

36. M. Cacciari: *Krisis*, p. 131.

es una forma de la teoría de las distancias, que era un elemento de la narración.

Mahler rastrea la desesperación en la poesía de Ruckner para mostrar la simplicidad del dolor: la luz del mundo ilumina por un instante la miseria de lo efímero que la atraviesa. "El adiós no libera de la tierra, no redime de su luz. Se dice adiós al amigo, al hijo incluso, pero no a la luz de la tierra que ilumina la irreversibilidad del tiempo y la miseria»³⁷.

Los *Kindertotenlieder* surgen como un amanecer, cuando el sol va a salir, como si no hubiera sucedido ninguna desgracia durante la noche. El dolor es lo comunicable y parece que fuera posible apartarlo entregándose a lo que acoge a todos: la luz del mundo. El poder de los ojos de concentrar un momento habla la lengua de lo que tiene que partir. Es el destino el que hace imposible que los niños permanezcan a salvo. El canto suelta con una tristeza infinita las estrellas como ojos aéreos que trazan rumbos inexplicables.

Lo que se da a ver es precisamente un vacío, la ausencia; la música parece construir la arquitectura del *umbral* en el que la madre permanece petrificada con una lámpara, emblema de lo que rápidamente se extingue. La mano protectora que abre la noche llega demasiado tarde, para estallar en lamentos. Todo parece ya un sueño: «Muchas veces pienso que ha salido y que pronto retornarán a casa».

La melancolía dibuja el trayecto de vuelta, aparte el miedo de su mente, intenta reanimarse en la temperatura de la ternura que ya se ha vuelto soliloquio. La muerte es un inevitable ciclo estacional frente al que nada puede decirse: *In diesem Welter, in diesem Braum*.

La tierra arrebató aquello que se amaba hasta las entrañas. Los pensamientos se vuelven vanos: poco importa si están de camino retornando o si fueron mandados fuera, la tormenta, el caos confunde todas las estaciones, luz y sombra a un tiempo.

37. M. Cacciari: *Hombres póstumos*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 60.

Los niños han ingresado, repentinamente en un lugar que es *como la casa materna*; la desesperación cede ante una *serenidad* que aprende a mantenerse en pie en los extremos. Esa mano de Dios que les cubre es la tierna caricia de la música, el silencio sublime que se abre en nosotros. El ciclo mahleriano acaba exigiendo un *silencio* que permita escuchar.

Si, como afirmara Adorno, las sinfonías de Mahler, sin hacer promesas, son baladas de la derrota, pues pronto llegará la noche, también es cierto que en esa *crisis* surge una fertilidad extrema. A la edad de diecinueve años terminaba una carta a un amigo con estas palabras: «Oh amada Tierra, ¿Cuándo acogerás al abandonado en tu seno? ¡Madre eterna, recibe a este corazón *solitario y cansado!*». Si el final de las *Kindertotenlieder* parece el crepúsculo de la mirada en el umbral de la casa, esa distancia o eco que entrega a la lejanía el dolor que se prepara para seguir viviendo, *La canción de la tierra* se despide dando la *bienvenida* a la tierra amada que florece en primavera, el azul constante del horizonte es, como los muertos demasiado pronto, el lugar de los deseos, la promesa de playas desconocidas. Es un abrazo a la piel evanescente de la música, ese lenguaje en el que Mahler escuchaba respuestas parecidas a las de Wittgenstein: esos sonidos no son preguntas en absoluto, en todo caso son *narraciones que recogen el aliento de lo inmemorial*, cálidas como las palabras que conviene escuchar tejiendo, abandonándose al ritmo de la experiencia relatada.

La mirada que busca a los niños se dirige al único territorio que puede ofrecer una esperanza: «Esta mirada hacia la 'tierra querida' era ya una mirada retrospectiva; la tierra, cuando uno se despide de ella, ofrece un rostro lleno de tierna belleza»³⁸. El canto quiere volver a esos juegos de los niños en la playa, dibuja una línea del horizonte desde la que parece levantarse esa mirada cargada de poder: la luz que indica los límites.

38. B. Walter: *Gustav Mahler*, p. 120.