

# Sonidos para un fin de siglo. La (de)construcción musical en la Viena de Klimt\*

Jaume Radigales

**Jaume Radigales** es doctor en Historia del Arte y profesor de Estética y de Música y Audiovisual en la Facultad de Comunicació Blanquerna-URL. Entre otros trabajos, ha publicado *Sobre la música* y *Del Walhalla a Jerusalem*, premio Ideas de Ensayo, 2004. Ejerce la crítica musical en *La Vanguardia* y *Catalunya Música*.

*The known as "Finis Austriae" got its reply/response in various fields of art and thought, as a sample/token/sign of the last modernity. The suggested project is based on music from that period, as an abstract reply/response to the fateful reality of a world in its last days. Mahler, Schönberg and Strauss catalysed the last sighs of the IMPERIO AUSTROHÚNGARO with sthetic options and artistic languages different from each other but with the same intuition and similar results. The article collects/includes and adapts a conference delivered at the Fundación Juan March of Madrid on October the 10th of 2007*

---

\* Texto adaptado de la conferencia pronunciada el 10 de octubre de 2007 en la Fundación Juan March de Madrid.

**T**odos somos un poco vieneses cuando contemplamos la obra de Gustav Klimt, estemos o no en la capital de Austria. A él le debemos uno de los períodos más fecundos de la postrera modernidad, y fue esa una época privilegiada en la que la comunión de las artes, el lenguaje y el sujeto puso en crisis la propia historia ante el reto de la finisecularidad. Una finisecularidad de la que fueron partícipes personajes tan dispares entre sí pero unidos por la misma preocupación ética y estética, como Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein, Robert Musil, Gustav Klimt, Otto Weininger o Karl Kraus, y que tuvo también su banda sonora de la mano de Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alexander Zemlinsky y, a más distancia (espacial pero no ideológica), Richard Strauss. Esa banda sonora, deconstruida y construida a partir de la última modernidad, será el objeto de nuestro estudio. Sus artífices entendieron la suya como la época del *finis Austriae*, concepto que en más de una ocasión ha servido para denominar un período que, a pesar de su brevedad, fue intensamente prolífico en afinidades estéticas.

En todas las de esos compositores late el ideario que sobre la belleza había propugnado Otto Wagner en su tratado *Moderne Architektur*, publicado en 1895: "(...) el deber de discernir las necesidades del género humano es la primera y fundamental condición de una eficaz obra creativa".<sup>1</sup> A lo que Josep Casals añade: "(...) cuando el artista capta esas necesidades vitales y responde a ellas, la obra adquiere significado, se hace eficaz, deviene comprensible. De acuerdo con ello el valor estético se empareja a la funcionalidad: 'sólo puede ser bello lo que es funcional'".<sup>2</sup> Función social y arte, pues, se dan la mano en un período en el que ética y estética no podrán dissociarse, aunque quizá sea Schönberg el epígono de esa dialéctica, como veremos más adelante. Fue él mismo quien en su *Tratado de armonía* afirmó que "el arte no nace de la habilidad, sino de la necesidad", para añadir más adelante que "el artista no hace lo que los otros consideran bello sino lo que le es necesario".

El mundo de Klimt es el de la totalización estética,<sup>3</sup> pero también el de la crisis de la historia. La Viena finisecular encarna, en definitiva, un mundo deslizante, con citas a lo prerracional y a

---

<sup>1</sup> Citado en CASALS, J. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 450.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 450.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 422.

lo telúrico en un espacio cósmico y en perpetuo y ambivalente movimiento. Qué mejor que la música, arte del tiempo y del movimiento, para sintetizar simbólicamente lo que Klimt plasma en la concretización de la forma, la línea y el color en el plano bidimensional. La música es inexpresiva, a pesar de ser fruto de la expresión, y asignificante, a pesar de su polarización hacia una idea o un concepto de corte signifiante o directamente descriptivo. Por ello, la música acomete con vehemencia un ideal perseguido por el artista libre en la Viena de fin de siglo.

La música fue, en esa Viena ya desaparecida, un fruto más de la necesidad expresiva, simbólica e ilusoria, después del hechizo wagneriano con que culminó el siglo XIX su andadura sonora. El exceso enfermizo (según lo apuntado por Nietzsche) de la música de Wagner marca indefectiblemente el punto de partida de la Viena de Klimt, que es la de Mahler y de Schönberg. Pero en ellos existe, latente, la necesidad de plasmar una crisis que relativizará y pondrá patas arriba los sacrosantos valores con los que se sustentó la Viena *Biedermeier*, la de la sensiblería vacía y pequeño burguesa. La Viena de la arquitectura del Ring, la del pastel *Sacher* y la de los vales de la familia Strauss (Josef y los dos Johann, nada que ver con Richard).

Del mismo modo que Klimt elimina la perspectiva y la centralidad, que Nietzsche proclama la muerte de Dios o que Freud libera al hombre de sus pesadillas, Mahler rompe con las formas cerradas de un género como la sinfonía y Schönberg da al sonido libertad respecto de la tonalidad y sus jerarquías.

Por último, y antes de entrar con más o menos detalle en los tres nombres de la música de la Viena finisecular, recordemos que así como el friso de Beethoven que Klimt pintó en la Secession o sus alegorías de las ciencias en la universidad supusieron una bofetada visual a los herederos de un imperio tocado irreversiblemente de muerte, las sinfonías o los ciclos de *lieder* de Mahler, las óperas de Richard Strauss y la nueva armonía de Arnold Schönberg pondrán un sonoro fin (nunca mejor dicho) a una manera de entender la vida y, con ella, el arte.

## MAHLER O EL JUDÍO ERRANTE

Nacido en Bohemia, Gustav Mahler (1860-1911) fue vienés por vocación y por adopción. Aunque, en honor a la verdad, no sin dificultades, porque a la ya de por sí compleja existencia del autor del *Canto de la tierra* se le suman las hostilidades de una ciudad anti-

semita que obligó a Mahler a abrazar el cristianismo si quería ocupar el codiciado puesto de director musical de la ópera; cargo que asumió precisamente en el período objeto de esta conferencia, entre 1897 y 1907. Dimitió del cargo por la presión de un sector conservador del público, que no pudo aceptar ciertas “modernidades” a las que Mahler dio su apoyo desde un puesto que abandonó para asumir diversas funciones como director en el Metropolitan de Nueva York, antes de regresar a Viena, donde moriría en 1911.

Gustav Mahler es un incontestable nato, asomado de lleno a un mundo interior, propio, personal y no siempre transferible. “Un ser ensimismado que como un remolino lo succiona todo hacia su interior”, como lo definió Josep Casals.<sup>4</sup>

La ascética amargura del personaje recorre una obra en la que es muy difícil dissociar la creación del creador. Una obra sin altibajos, reflejo de la vida interior de Mahler, y proyectada a modo de retrato de un *pathos* a menudo con atisbos de tragedia, coincidiendo con las desgracias personales (que no fueron pocas) de un compositor de vida agria y agrietada en su compromiso con el mundo: parece, por ejemplo, que en más de una obra Mahler pida perdón por ser judío, o incluso por el hecho mismo de existir.<sup>5</sup> Es así como el compositor bohemio “imbrica la autoexigencia de un sujeto ético —un sujeto masculino: en lucha por la eternidad— con la responsabilidad estética”,<sup>6</sup> pero encarnándose en el ideal femenino (que tendrá nombre propio: Alma Schindler) y en la utopía del mundo de los niños. De ahí surgen las dos formas musicales prototípicas para definir a Mahler y que se corresponden con aquel ideal y aquella utopía: la sinfonía y el *lied*.

En obras como la *Tercera sinfonía* (pero también en *La canción de la tierra*), sinfonismo y *lied* se dan la mano en el cuarto movimiento: la voz humana interviene de un modo decisivo. Y es una voz de mezzosoprano, la tesitura intermedia de la voz de mujer, que busca el equilibrio entre lo concreto (el texto) y lo simbólico. Entre contingencia e inmanencia en esa magistral traducción de lo ambivalente que rodea a Mahler y sus circunstancias. De

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>5</sup> Así lo tradujo en imágenes Luchino Visconti en *Muerte en Venecia*, película que adapta dos relatos de Thomas Mann sobre la figura del artista: el poeta (*Muerte en Venecia*) y el músico (*Doctor Faustus*). Cfr. RADIGALES, Jaume. *Luchino Visconti. Muerte en Venecia*. Barcelona: Paidós, 2001.

<sup>6</sup> CASALS, J., *op. cit.*, p. 360.

hecho, toda la sinfonía es una evocación de la naturaleza con toda su grandeza, su pequeñez y sus contradicciones.

Música absoluta la de esta obra, que responde al ideal estético de Mahler y que rehúye toda concreción de corte realista y formalista: sabida es la aversión del compositor a explicar su propia obra (o la de otros) en textos introductorios en los programas de mano, como si se hiciera suya la tesis del *Tractatus* de Wittgenstein sobre la imposibilidad de hablar de lo que no se entiende. O de lo que se entiende interiormente, añadiríamos nosotros. Porque Mahler parece partir del *Erlebnis*, de lo vivido, y lo traduce en sonidos de inmarcesible trascendencia. Especialmente en el cuarto movimiento de la sinfonía, un fragmento que vincula lo femenino como primigenio (la música) con lo masculino como espiritual (la palabra), partiendo de un fragmento del *Zarathustra* de Nietzsche:

¡Oh, hombre! ¡Oh, hombre! / ¡Es tan profundo, profundo, profundo su dolor! / El placer es mucho más profundo que el dolor del corazón / El dolor dice: ¡pasa! / Pero el placer quiere eternidad, / quiere profunda, profunda eternidad.

Obra de profundas desilusiones esta tercera sinfonía, según Adorno, escrita en 1902 y, a pesar de todo, antes de las desgracias personales que azotaron la vida del compositor, como la muerte de su hija María, acaecida cinco años más tarde. Pero en la partitura de la sinfonía citada, Mahler “no simula un todo lleno de sentido, sino que se entrega a lo contingente enajenado para recibir en ella (...) su oportunidad propia”, al decir del mismo Adorno.<sup>7</sup>

Otra obra mahleriana que parece poner fin sonoro a Austria es *El canto de la tierra*, espeluznante partitura que nos habla de la muerte. Pero lo hace, contrariamente a lo que sostenía Adorno, desde el vitalismo. Mahler utilizó la traducción alemana realizada por Hans Bethge de poesías chinas de Li-Tai-Po, Xang-Tsi, Mong-Kao-Jen y Wang-Sei, recogidas bajo el título de *La flauta china*. Pero el compositor añadió versos de cosecha propia para amoldar sus ideas a lo que veía reflejado en las poesías orientales. La obra coincide en el espacio temporal con la muerte de María, la hija de Gustav y Alma Mahler, y del fin del compositor como director de la Ópera vienesa, por presiones de sectores antisemitas. Sabiéndose tocado de muerte, y después de una crisis

<sup>7</sup> ADORNO, Th. W. *Mahler. Una fisiognómica musical*. Barcelona: Península, 2002, p. 148.

matrimonial, Mahler abordó *El canto de la tierra* como síntesis estética personal y musical, usando todos los efectivos de la orquesta y de la voz humana (con las tesituras extremas del tenor y la contralto) y fusionándolas. El resultado es una obra desconcertante y paradójica por su ambivalencia, que fluctúa entre la desesperación y la resignación, pero siempre con la idea subyacente del eterno retorno, uno de los aspectos característicos, precisamente, de esa Viena finisecular.

La palabra “Oscuro” (*Dunkel*), aparece seis veces a lo largo de todo un ciclo en el que la embriaguez se presenta como escapatoria, hasta llegar al sexto y último *lied*, *Abschied* (despedida), que canta la contralto. Se trata de una página memorable, que sintetiza no solamente el ciclo, sino toda la obra de Mahler.

En ella aparece tres veces el *Dunkel* y también, al final del poema, repetida nueve veces, la palabra *Ewig*, “eternamente”. De hecho aparece dos veces más siete, y José Antonio González Casanova nos recuerda en su estudio sobre Mahler que el nueve es el número que simboliza la sabiduría superior. La tesis de este último *lied* nos retrotrae a la idea de la muerte entendida como la integración del Hombre en una naturaleza eterna, que siempre vuelve a florecer con el devenir primaveral. Así, el personaje que recita el poema se desdobra y dialoga sobre el final de la existencia y el principio de una vida eterna. Dice precisamente González Casanova que esa obra “no puede ser considerada como una resignada aceptación de un destino cruel, sino como la iniciación de un nuevo y largo viaje definitivo de retorno al hogar, a la patria futura”.<sup>8</sup>

Para Mahler, y nos lo recuerda Josep Casals, a veces era más importante el silencio que las notas musicales. Por ello, y después de haber repetido dos veces la palabra *Ewig* (eternamente), aparece siete veces más, mientras la orquesta se mantiene, discretamente, hasta un final no resuelto armónicamente, y que puede simbolizar la eterna pregunta sobre el más allá. El texto completo del fragmento, a modo de apéndice, reza:

Por todas partes y eternamente, eternamente, brilla el horizonte azul. /  
Eternamente, Eternamente, Eternamente, Eternamente, Eternamente,  
Eternamente, Eternamente...<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> GONZÁLEZ CASANOVA, José A. Mahler. *La canción del retorno*. Barcelona: Ariel 1995, p. 273-274.

<sup>9</sup> Y, añadido yo, para siempre en la voz de la malograda contralto Kathleen Ferrier, de la que existen dos registros fonográficos.

Judío errante de y en sí mismo, Mahler buscó en las fuerzas telúricas de la naturaleza los ecos de un sonido que diera sentido a su existencia. Porque era en las coordenadas naturales donde Mahler atisbaba la inmortalidad que le era tan preciada y que podía responder al miedo atroz que sentía por la muerte, sobre todo cuando le diagnosticaron una fatal enfermedad del corazón, que en 1911, cuatro años después del diagnóstico, terminaría con su vida, verdadero “bosque psíquico”<sup>10</sup> que le impidió encontrar un lugar estable en este mundo. La de Mahler fue la existencia del último judío errante de Europa antes de que gran parte de su pueblo saliera en forma de humo por las chimeneas de los criminales campos nazis.

## SCHÖNBERG O LA MÚSICA ABSOLUTA

Nadie como Arnold Schönberg (1874-1951) supo retratar mejor con su música la crisis del sujeto en la Viena de fin de siglo. Podríamos jugar la carta de la frivolidad del titular periodístico y decir que el autor de *Pierrot lunaire* pone música al célebre “tratado” de Ludwig Wittgenstein. Y nos quedaríamos cortos, en perjuicio de Wittgenstein y del propio Schönberg. Pero, para entendernos, creo que es importante resaltar hasta qué punto el compositor austriaco se preocupó por la música desde una concepción lingüística, desafiando las directrices sintácticas que hasta ese momento habían marcado su rumbo, ya desde tiempos del inicio de la polifonía.

Con el *Tratado de armonía* que Schönberg terminó en 1911 (año de la muerte de Mahler), el compositor trazó nuevos surcos para la música y la dotó de autonomía con respecto a la tiranía de esos polos de gravedad que llamamos tonalidad. A partir del serialismo o del dodecatonismo (o, lo que es lo mismo, del “dodecafonismo”, un concepto que no encontramos en ninguna de las páginas de su tratado), Schönberg hizo lo que en pintura había preconizado su amigo pintor Vassily Kandinsky: liberar los colores y las formas puras de una pintura mimética. A partir de entonces, la abstracción propugnada por el pintor ruso liberaba colores y formas para devenir “pintura absoluta”, del mismo modo que Schönberg invitaba a una “música absoluta” que superara, con creces, las intuiciones del último romanticismo en relación con este concepto.

---

<sup>10</sup> GONZÁLEZ CASANOVA, José A., *op. cit.*, p. 135.

Cierto que Richard Wagner, con el célebre acorde del preludio de *Tristán e Isolda*, ya había empezado a liberar la música de su estado letárgico, pero Schönberg fue mucho más allá. El compromiso de Schönberg no se quedó en lo estético sino que además ahondó en lo ético, con lo que el paso adelante fue definitivamente ejemplar, como demostró Jordi Pons en un espléndido libro sobre la obra schönbergiana.<sup>11</sup>

Schönberg no rompió nada, sino que deconstruyó constructivamente, si se me permite el juego de palabras. Alejado completamente del concepto de “música expresiva”, buscó y ahondó en el concepto de “música absoluta”, como decíamos más arriba. Para ello, y como observa en su estudio Jordi Pons, Schönberg denunció “el ansia de comodidad de una burguesía que, mediante las manifestaciones artísticas del modernismo y los postulados de las nuevas corrientes del conocimiento, intentaba disimular las contradicciones estéticas y morales existentes en su seno”.<sup>12</sup>

Como Mahler, Schönberg era un judío miembro de una familia llegada a Viena procedente de un medio provinciano. Protegido por los Habsburgo, que ampararon a los judíos, Schönberg nunca tomó en serio sus orígenes semíticos hasta que, después de los desengaños y frustraciones de la Primera Guerra Mundial, y sobre todo ante los aires declaradamente hostiles para el sionismo, siguió un proceso de reconversión hacia el judaísmo. Lógicamente, tuvo que abandonar Austria ante el avance del nazismo y Schönberg acabó sus días en Los Angeles, alejado de su tierra de origen y de una época definitivamente extinta a pesar de la validez de sus intuiciones y valores éticos y estéticos.

La labor de Schönberg no debe reducirse al ámbito musical, porque su faceta como pintor hace de él uno de los artistas plásticos más relevantes de su generación. Quizá su relación con Kandinsky tuviera algo que ver, pero lo cierto es que la música del compositor vienés tiene mucho de pictórico (que no de visual) por la libertad de cromatismos y líneas que se expanden a lo largo y ancho de sus pentagramas. Como el Kandinsky de *Sobre lo espiritual en el arte*, Schönberg escribe su música como “necesidad interior” y buscando la expresión en sí misma, más allá de la forma, de la construcción morfológica.

<sup>11</sup> PONS, Jordi. *Arnold Schönberg. Ética, estética, religión*. Barcelona: Acanalado, 2006.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 23.



Schönberg fue un músico dialéctico, que estableció un sistema de pregunta-respuesta entre la teoría y la praxis. Como Adolf Loos, que en una conferencia había definido el ornamento como delito, el compositor vienés huyó del esteticismo alejándose de la esfera wagneriana, aunque no de la fascinación hacia el autor de *El anillo del Nibelungo*.

En ese sentido, una pieza como la Sinfonía de cámara n.º 1 (de 1906-1907) es un paso adelante hacia lo que después será la música serial. En esta pieza, Schönberg opta por la atonalidad, es decir, por la liberación del sonido de los lógicos polos de atracción que siempre lo han mantenido dependiente de las relaciones tonales. Todo ello sin renunciar al lirismo ni a un cierto concepto wagneriano de “melodía infinita”, de música que se expande en un claro desafío a lo que es la propia dimensión de la música, es decir, el tiempo.

Hay en el quehacer artístico de Schönberg mucho vitalismo. La suya es una música de utopía y esperanza, incluso cuando Moisés proclame, al final del segundo acto de la inacabada ópera *Moisés y Aarón*, la célebre frase: “Wort, du Wort das mir Fehlt!” (“¡Palabra, tú palabra que me faltas!”), que para algunos marca el fin de las utopías en un Schönberg que siquiera podrá terminar la pieza. Al contrario, Schönberg no es un nihilista que niegue la voluntad de existir, sino que vive y trabaja por, para y con una música de exaltación, ya en sus primeras composiciones, como esos épicos *Gurrelieder*. Ciertamente el compositor, fiel a la finisecularidad de la Viena, donde vivió su máximo apogeo, clamó por un retorno al individuo y a una severa crítica al proceso de la historia. Pero lo hizo acorde a un sentimiento positivo, vitalista y expansivo, como el buen humor que caracterizó toda su vida, incluso en los momentos más difíciles, como los años de errante exilio sin retorno.

Esa exaltación de la vida se encarna en una obra fundamental de su primer período, compuesta en su forma original (1899) como sexteto de cuerda: *Noche transfigurada*. Verdadero canto a la liberación sexual, la obra puede verse como una superación de la diatriba a la que Wagner había sometido el mito de Tristán e Isolda en su ópera basada en el relato de Godofredo de Estrasburgo.

Antes que nada, y para comprender mejor una obra de la que recomiendo la audición en su versión original de cámara (más allá del interés que pueda suscitar su versión para orquesta sinfónica realizada por el mismo compositor), hay que recordar que Schönberg nace en el siglo XIX, período en el que la música y la literatura exaltaban al “caminante”, al *Wanderer*. Schönberg fue siempre un caminante, e incluso llegó a decir que en el paso de

una tonalidad a otra lo importante no es la meta sino el camino. Y hay mucho de camino en esa *Noche transfigurada*, op. 4.

La obra se inspira libremente en un poema de Richard Dehmel (1863-1920) incluido en *Weib und Welt (Mujer y mundo)*, de 1896. Dehmel, y eso fue lo que atrajo a Schönberg, exalta en su obra el ideal del eterno femenino en el contexto de una naturaleza envolvente, como esos *Campos de girasoles* que pintaría Klimt en 1907 y que responden al acertado concepto de “naturaleza feminizada”, de la que habla Franz A. J. Szabo.<sup>13</sup>

El poema de Dehmel narra el paseo nocturno de dos amantes, hombre y mujer. Ella espera un hijo de otro hombre y así lo confiesa, temerosa, a su amante. Pero éste acogerá a la mujer y a su hijo, como si este último fuera propio. La poesía se estructura en cinco estrofas y Schönberg escribió para cada una de ellas un movimiento distinto. Los tres primeros se sustentan sobre el acorde de re menor a pesar de cambios y modulaciones, y subrayan el sufrimiento de la mujer, mientras que los dos últimos, en tonalidades mayores, subrayan el triunfo del amor.

El primer movimiento, un pedal en re menor, puntúa el paso de los caminantes en el bosque, dos amantes que pasean bajo la bóveda nocturna. En palabras de Dehmel: “Dos seres andan a través del frío y desnudo bosque; / la luna acompaña sus pasos, y la miran. / La luna corre por encima de los grandes robles. / Ni una nube turba la luz del cielo / en el que se elevan las altas cumbres”.

El segundo movimiento es el monólogo de la mujer, entonado por la viola, que habla de su dolor y sufrimiento, y que Schönberg traduce con el uso de disonancia y del contrapunto. Ella está embarazada de un hombre que no es su acompañante y siente el sufrimiento en sus entrañas, a pesar de querer al hijo y a su amante que la acompaña en aquel paseo nocturno. La tonalidad menor pasará a un radiante Mi mayor como símbolo del niño que quiere nacer. Ello dará paso a un tercer movimiento que retoma pasajes del primero y con un final que modula hasta el Mi bemol mayor.

El cuarto movimiento es un coral majestuoso que pone música a los versos de Dehmel referidos al amante, quien proclama que aquel hijo podrá nacer porque también lo sentirá como

<sup>13</sup> SZABO, Franz A. J. “Reflexiones sobre el *Friso de Beethoven* y su relación con la obra de Gustav Klimt”. En: *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Madrid: Fundación Juan March-Prestel, 2006, p. 138-152. La cita se encuentra en la p. 149.

suyo: “Que el niño que has concebido / no sea un lastre para tu alma. / ¡Mira con qué claridad brilla el universo! / Su resplandor se cierne sobre todo alrededor”.

Finalmente, los amantes se pierden, adentrándose en el bosque, en una noche transfigurada por un amor redentor: “Dos seres andan a través de la vasta noche bañada de claridad”.

## STRAUSS, ENTRE LO BRUTAL Y LO NOSTÁLGICO

Aunque Richard Strauss (1864-1949) no sea un compositor totalmente vienés, me parece que definió con buen tino lo que supuso la crisis finisecular de la capital austriaca, con dos obras que, a pesar de su contraste, sintetizan parte de su ideario estético. Me refiero a las óperas *Elektra* (1909) y *El caballero de la rosa* (1911). Ambas son piezas con libreto de Hugo von Hofmannsthal, poeta, novelista y libretista que hizo con Strauss algo insólito en el mundo de la ópera: que la música y el texto tuvieran el mismo nivel de calidad entre sí, al fusionarlas, algo que no se veía (o no se escuchaba) en la historia de la música desde los tiempos (igualmente vieneses) de Mozart y Lorenzo da Ponte.

*Elektra* se inspira en el mito recogido en las tragedias de Sófocles y Eurípides sobre el matricidio de Orestes, quien, llegado de incógnito, se entera por boca de su hermana Electra de que la madre de ambos (y de Chrisotemis), es decir, Clitemnestra, esposa de Agamenón, ha asesinado a su marido después del regreso de aquél de la guerra de Troya. Clitemnestra, de hecho, se ha vengado porque Agamenón había sacrificado a Ifigenia, y ahora, por despecho, acoge en su lecho a su cuñado Egisto antes de matar a su esposo. El clima de violencia y el tópico macbethiano de “la sangre reclama sangre” se dan la mano en una de las obras más brutales de la historia operística. Como anteparáfrasis de la barbarie a la que se sumirá Europa en poco tiempo (la Primera Guerra Mundial empezó cinco años después del estreno de la ópera en Dresde), *Elektra* atisba ya la violencia con la que los sueños de una Viena y una Europa utópicas se desvanecen de golpe para entrar en una negra pesadilla. *Elektra* es, para decirlo con palabras de Bryan William: “La obra más tensa que Strauss haya compuesto nunca; y también, la más osada por su lenguaje hipercromático que, a menudo, bordea la atonalidad”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> GILLIAM, Bryan. *Vida de Richard Strauss*. Madrid: Cambridge University Press, 2002, p. 105.

Por ello es muy interesante que, al final de la ópera, después de que Orestes haya asesinado a su madre Clitemnestra, Electra termine bailando un orgiástico vals. La opción de Strauss no es baladí, siendo como ha sido el vals un ritmo que ha marcado una época idealizada y que nunca más volverá. Por eso Richard Strauss deconstruye el vals manteniendo su ritmo pero desafiando su amabilidad melódica en una espeluznante solución a la que no es ajena la monumentalidad de su orquestación. Al final, el nombre de Orestes repetido una y otra vez por Chrisotemis se nos antoja un grito por una Viena y una Europa definitivamente tocadas de muerte pero que aún bailarán, al son de un vals imposible, si no es sobre los cadáveres engendrados por la inminente tragedia europea.

Si la mujer es en Klimt fecunda y productiva, en Strauss, y en concreto en su Electra, tenemos a una mujer más cercana al contraideal de Otto Weininger, que abogaba por una mujer estéril e improductiva. Un ser terrible en su ambivalencia, pero rico a lo largo de su encarnación artística.

*Elektra* se estrenó en Dresde en 1909 y el mismo año llegó a Viena, gracias a la intercesión de Gustav Mahler, a la sazón director del teatro de la ópera situado en el Ring de la capital austriaca. Tres años antes se había visto por primera vez en Austria *Salomé*, la ópera de Strauss sobre la hija de Herodías, basada en la obra teatral homónima de Oscar Wilde. El estreno en Dresde, en 1905, produjo tal escándalo que Viena no pudo acoger la primera representación de la ópera hasta 1918, de modo que la función de 1906 obligó a peregrinar a los incondicionales de Strauss a Graz.

Con *Salomé* Strauss pone en escena el mito erótico (o directamente sexual) del ideal femenino, de la mano de un personaje que anuncia ya la Lulú a la que Wedekind dará forma teatral, y Alban Berg (discípulo de Schönberg), musical.

Pero aquí nos interesa más la finisecularidad nostálgica de *El caballero de la rosa*, ópera de Richard Strauss con libreto de Hofmannsthal estrenada en Dresde en 1911 y en Viena el mismo año, que es también el de la muerte de Mahler. El protagonista de la ópera es sin lugar a dudas el paso del tiempo, encarnado en esa inmensa figura que es la Mariscala, símbolo de María Teresa de Austria, cuya época es evocada por Strauss y Hofmannsthal, quienes con esta obra quisieron rendir un sincero homenaje al Mozart de *Las bodas de Fígaro*.

Contingencia e inmanencia se dan cita en el célebre monólogo de la Mariscala del primer acto ("Da geht er hin"). En él, el personaje reflexiona sobre el cuerpo, que aloja lo que somos, lo

que hemos sido y lo que seremos: “¿Cómo es posible que hubiera sido una muchacha y que llegue incluso a ser una anciana? La vieja, sí, la vieja Mariscala. ‘¡Mira, allí va, la vieja princesa!’ ¿Cómo puede llegar a ocurrir? ¿Cómo puede permitirlo el buen Dios? A fin de cuentas, yo siempre soy la misma. Y si Dios quiere que así sea, ¿por qué permite que me dé cuenta tan claramente? ¿Por qué, al menos, no me lo ha escondido? Gran misterio. Y así vamos viviendo para sobrellevarlo. El caso es ‘cómo’ hay que sobrellevarlo...”.

Contingencia e inmanencia en una dialéctica sin fin, como el sentido de melodía infinita que Strauss imprime a una obra de corte fascinantemente manierista y que encarna nuevamente la crisis del sujeto y de la historia como proceso diacrónico.

## CONCLUSIÓN

La Secession se creó en Viena el 3 de abril de 1897, el día de la muerte de Johannes Brahms, en la misma ciudad. *El caballero de la rosa* se estrenó en la capital austriaca en 1911, año de la muerte de Gustav Mahler. Las palabras de la Mariscala a las que acabo de referirme nos retrotraen a una época definitivamente extinta, racionalizada en un último intento lógico-filosófico por Ludwig Wittgenstein, psicoanalizada de urgencia por Sigmund Freud, visualizada en su postrimería por Klimt, pero entendida en lo más profundo de su simbolismo por Mahler, Schönberg y Richard Strauss. Fueron músicos y se dedicaron a ese arte intangible, simbólico y temporal que es el del sonido, deconstruido y construido de acuerdo con una función social. Después de ellos vino el atroz silencio de una Europa sumida en un sueño que llegó a ser pesadilla para muchos. Sólo la evocación de aquella música puede despertar ese viejo mundo de su fatal letargo.