

Dostoievski en Mahler: una relación de luces y sombras

Consuelo Garv Ruiz

Cuando Gustav Mahler viaj a San Petersburgo con su esposa Alma Schlinder en 1902 con motivo de su luna de miel, y aprovechando que el compositor había sido invitado para dirigir tres conciertos en esta ciudad, ambos quedaron profundamente sorprendidos cuando descubrieron que Dostoievski era un escritor poco conocido en su propio pas¹. Mahler era un profundo admirador de Dostoievski, especialmente de su última novela *Los hermanos Karamazov* (1880), una admiración que se manifestaba en una característica común a ambos, que consistía en el valor ético que imprimían a sus creaciones artísticas. Ambos se habían hecho las mismas preguntas. “La atracción que Mahler sentía por Dostoievski le hacía decir con más frecuencia: Cmo se puede ser feliz mientras haya un solo ser que sufra sobre la tierra?” (Mahler, Alma 1991), 40. Cuales eran los anhelos de este compositor que tuvieron en Dostoievski un enorme referente?

Compasivo, solidario y tiránico, asceta, con una conciencia arraigada en el mundo de la infancia, amante de la naturaleza, panteísta o creyente en un solo Dios. Coexisten algunas contradicciones en los testimonios sobre su carácter. Algunos de los msicos que trabajaron bajo su batuta le describieron como extremadamente duro y exigente debido a su búsqueda de la perfección, pero también con un gran sentido del humor; Schoenberg dijo de él que era un santo.

Aunque prácticamente todos esos testimonios coinciden en que fue un insistente buscador de Dios. Las pruebas de sus primeros vínculos con la sinagoga y las comunidades judías fueron oscurecidas por la destrucción nazi y su posterior cristianización.

A pesar de que Mahler utilizó la oda a Klopstock con el tema central de la resurrección más allá de la vida y la muerte en la *Segunda Sinfonía*, éste eliminaría el verso en el que se mencionaba a Jesús. Y aunque en su Tercera sinfonía destacan los símbolos

¹ “Lo que más nos sorprendió fue que casi nadie conocía a Dostoievski y, cuando Mahler preguntaba, hacían un gesto de desprecio al oír el nombre de aquel gran escritor”. Mahler, Alma. *Recuerdos de Gustav Mahler* (Ed. Acantilado, 1991), 62.

cristianos no cambió de fe hasta que no lo consideró imprescindible para sus fines profesionales.

Su esposa Alma lo describiría como “un judío que cree en Cristo y siente una intensa fascinación por el misticismo cristiano” (Lebrecht 1991, 21).

Su obra artística es un manifiesto deseo de búsqueda, un acto de ascetismo para aliviar su escepticismo y su sufrimiento profundamente humanos. Como salido de una novela, Gustav Mahler también se angustia y se debate en medio de la pregunta de si existe Dios, del mismo modo que Dostoievski. Esa búsqueda está en la composición del himno *Veni creator spiritus*, incluido en su *Octava Sinfonía*, a la que añadió una segunda parte basada en la escena final de *Fausto* como consuelo al desasosiego y a la infelicidad. Como suscribe Trías (2010, 437) “en la *Octava Sinfonía* la conciencia creyente pronuncia el credo que sustenta la demanda. Se pide un esclarecimiento que eleve la luz de los sentidos, ensanche los corazones, ilumine la mente, y nos infunda los siete dones del Espíritu”.

Desde sus inicios, Mahler asoció ideas concretas a todas sus composiciones como en la *Segunda* y *Octava Sinfonías* donde late la idea de la resurrección. También Dostoievski busca la salvación de sus personajes, a menudo en la redención a través las mujeres. Es el caso del protagonista de *Crimen y castigo*, Raskólnikov, quien necesitará la ayuda de Sonia para poder sobrevivir.

Aunque, tanto en Mahler como en Dostoievski, la ambivalencia prevalece sobre la concreción, y esa ambivalencia se advierte de manera constante en sus obras: tristeza y alegría; profundidad e ironía; el bien y el mal; el cielo y la tierra; lo humano y lo divino; el amor y el sufrimiento; muerte y redención. Se trata de la dialéctica del individuo en crisis.

Ambos, impregnados de un pensamiento trágico a través del arte como transmisor, y la creencia común en el amor universal como única salvación, estarán en las miradas del expresionismo que les sucederá en el siglo XX.

Mahler era un gran amante de la naturaleza, pero sobre todo de su lado oscuro, de la naturaleza salvaje conectada con Dionisos. Mahler muestra su convicción de que es el

amor el único capaz de transformarlo todo y eso nos retrotrae a esos personajes dostoievskianos redimidos en el amor.

Tenemos suficientes referencias² para saber que Dostoievski fue un importante referente para Gustav Mahler. Su música se nutre de sus preocupaciones existenciales, que le llevan a tener un enorme interés por la filosofía y la literatura desde una temprana edad. Las influencias de la literatura en la vida y obra de Mahler nos conducirán a Dostoievski y también a cómo el compositor acaba en su trayectoria compositiva desterrando la idea del programa para acercarse a la pureza y autenticidad puramente en el lenguaje musical. Una autenticidad que nos acerca, por un lado a Schopenhauer, y al sentido que el filósofo otorga a la música, y por otro, a Freud y su búsqueda de verdad en el mundo del inconsciente.

Desde su juventud muestra un enorme interés por la filosofía como asegura Walter (1986, 113), “En los primeros tiempos de nuestra amistad, en Hamburgo, Mahler estaba totalmente bajo la influencia de Schopenhauer”.

Su enorme interés por buscar el sentido de la existencia le llevó a lecturas sobre la filosofía de la ciencia: el *Microcosmos* de Lotze, y *Zend-Avesta* y *Nana o la vida espiritual de las plantas* de Fechner (Walter 1986, 112). “Gustav Theodor Fechner (1807-1877) era un filósofo considerado como uno de los fundadores de la psicofísica que atribuía un alma a las estrellas y a las plantas, y que, según Henry-Louis de La Grange, influenciaría a Mahler en su *Tercera Sinfonía*” (ibíd., 161). El mundo natural animal aparece en los timbres de la *Tercera Sinfonía*, en la vida de las flores del prado y se eleva al Dios más espiritual. Pero es una naturaleza desatada en lucha constante.

Finalmente, Mahler también se sintió atraído por la filosofía de Eduard von Hartmann (1842-1906), que en su *Filosofía del inconsciente* “combinaba el voluntarismo de Schopenhauer, la lógica absoluta de Hegel y el idealismo de Schelling” (ibíd., 161).

Es un apasionado de E. Hoffmann por su humor, imaginación y nocturnidad. Lee a poetas como Hölderlin y Richter de quien toma el título *Titan* para su *Primera Sinfonía*.

² “Una irresistible afinidad le unía a la obra de Dostoievski, el cual influenció profundamente todo su pensamiento. Por otra parte, lo que he llamado su conciencia de la tragedia humana se expresa plenamente en la conversación entre Iván y Aliosha en *Los hermanos Karamazov*. Walter, Bruno. *Gustav Mahler* Alianza editorial), 114.

El mismo Mahler atestigua que el inicio de su *Primera Sinfonía* parece arrancar de los versos del himno de Hölderlin de *Der Rhein* (ibid, 113).

Goethe es muy importante para él, así se nutre de la última escena de *Fausto* para la segunda parte de su *Octava Sinfonía*, donde aparecen cuestiones que nos remiten a Dostoievski: el hombre forzado a enfrentarse a cuestiones como el bien y el mal, la salvación a través del sufrimiento, la última redención a través del amor por medio de la compasión.

Gustav Mahler fue también un apasionado lector de infancia de la gran obra de Cervantes, *El Quijote*. Y mientras estaba en el final del proceso de creación de su *Tercera sinfonía* en el verano de 1896, la releía nuevamente. Walter manifestó que en las visitas que le hiciera a su amigo compositor en el mes de julio de aquel año en Steinbach-am Mahler le releía pasajes de esta novela por la que, además de reírse extraordinariamente con las desventuras de su protagonista, sentía una profunda emoción³. También Dostoievski muestra un verdadero apasionamiento por esta obra, considerando que la novela es una conclusión sobre la vida. Myshkin, el protagonista de *El idiota* y el protagonista de *El Quijote* parecen tener en común un profundo idealismo. La relación entre la literatura y la forma en Mahler se pone también de manifiesto en el carácter de los textos escogidos para sus *Lieder*, estrechamente relacionados con sus intereses y preocupaciones humanas. Pero especialmente en la relación e inclusión de muchos de éstos en todas sus sinfonías.

Hay una enorme influencia de la canción en la sinfonía. De hecho, ya en las primeras obras de Mahler se advierte la enorme influencia del elemento popular y de la canción en la sinfonía, manifestándose ya esa combinación entre lo popular y lo culto. Mahler recurre a las canciones para clarificar momentos importantes en las estructuras sinfónicas, como en el *Urlicht* de la *Segunda Sinfonía* o *Es sungen drei Engel y O Mensch!* de la tercera. Y también las canciones podían constituir la base de movimientos instrumentales como en el *Scherzo* de la segunda. En esta etapa, canción y sinfonía se solapan en el compositor con claras intenciones dramáticas.

³ “Recuerdo que le era imposible no compartir el placer que le producía *Don Quijote*, y me acuerdo, incluso, de que cuando llegó a la batalla con los molinos de viento se reía tanto que tuvo que dejar de leer. Se reía como loco con las aventuras del amo y del criado, pero lo que le conmovía más eran el idealismo y la pureza del hidalgo”. Walter, Bruno. *Gustav Mahler* (Alianza Música, 1986), 53.

Por otra parte, Gustav Mahler nunca acabó una ópera aunque toda su vida estuvo ligada a ella por razones profesionales. Tenía un gran talento teatral y trabajó junto al talentoso pintor Alfred Roller, al que había conocido a través de la joven Alma Schindler, y cuya primera obra común supuso un hecho fundamental por su modernidad en la escena vienesa de aquel momento. Se trataba de la nueva producción de *Tristán e Isolda*, que fue estrenada por primera vez el 21 de febrero de 1903. Con Alfred Roller buscó la fusión entre la partitura y la escena. Pero su tarea compositiva se centra en el mundo sinfónico.

Ya en otoño de 1900, y tras la ejecución de su Segunda Sinfonía en Munich, Mahler había declarado en una reunión de amigos:

–¡Fuera los programas que engendran falsas ideas! ¡Dejad que el público piense libremente sobre la obra que escucha! ¡No le obliguéis a leer nada durante la ejecución! ¡No le infundáis subrepticamente ideas preconcebidas! Si un compositor evoca en los que le escuchan los mismos sentimientos que a él le embargaban durante su creación, ha realizado plenamente sus fines. El lenguaje musical se aproxima en tal caso a las palabras, pero va mucho más allá que éstas, dando testimonio y expresión de una realidad más profunda y vasta...– (Blaupokf 1982, 170).

Mahler abandona así la moda del “programatismo” del período romántico para vincularse más a la idea del pensamiento musical, en el preámbulo de las ideas de Schoenberg. El programa en Mahler transita del interior para traducirse en palabras pero proviene totalmente de su música. Se nos muestra así, una línea trazada por Schopenhauer y Freud⁴ en el intento por buscar la verdad y la autenticidad. Es la verdad que produce desgarró y que conduce a la ambivalencia del lenguaje de la Viena de fin de siglo de la que nos habla Casals en sus *Afinidades vienesas*: “Viena es a la vez la capital de la verdad y la simulación. Es decir de la ambivalencia” (Casals 2003, 33)

La esencia del mundo como búsqueda del artista es la que conduce a la soledad y a la melancolía del ser humano. Es nostalgia y melancolía, pero también es desgarró y sosiego: las luces y sombras que se manifiestan en Dostoievski y Mahler.

⁴ “Freud, *malgré lui*, establece numerosos puntos de contacto con la cultura vienesa finisecular. Uno de estos puntos es la relación con Schopenhauer. Casals, Josep. *Afinidades vienesas* (Anagrama, 2003), 163.

¿Cuáles son los anhelos de un compositor que recomienda a compositores como Schoenberg o Alban Berg menos contrapunto y más leer a Dostoievski? Así lo suscribe Adorno: “Se cuenta que, durante una excursión con Schönberg y los discípulos de éste, Mahler les recomendó estudiar menos contrapunto y leer más a Dostoievski” (Adorno 2008, 215).

Mahler nos reitera una vez más que para comprenderle no es suficiente hablar de música. Por eso es importante destacar la multidisciplinariedad en la música de Mahler. Su obra artística es un manifiesto de un deseo de búsqueda, un acto de ascetismo para aliviar su escepticismo y sus sufrimientos humanos. Nos situamos en un tiempo común finisecular de la decadencia, un sustrato trágico que preludia un siglo XX donde ya se acepta que Dios ha muerto. Ese previo fin de siglo expresa esa lucha, la de Mahler, la constante polifonía interna en los personajes dostoievskianos que se debaten en fuertes dialécticas entre creer o no creer, entre la destrucción y la esperanza, entre la luz y la sombra. Surge en este contexto el cómo afrontar el lenguaje, el nuevo lenguaje, o el anterior en tránsito. Sergio Givone⁵ habla del desencanto del mundo en una tierra abandonada por Dios y su relación con el pensamiento trágico. Desarrolla la idea de que el cristianismo y la tragedia no están tan separados como se ha visto históricamente. Por otro lado, Cacciari señala a Mahler como el espejo de la crisis: “El valor semántico de la danza es así constantemente interrumpido: como en el tercer movimiento de la Quinta o en el segundo de la Novena. Son las suspensiones de los *Kindertotenlieder*, la misma poesía construida sobre sus pausas...Pero en esta danza la ‘nada’ que la abraza se muestra porque es ella la que define el lugar. Así, en la danza aparece lo otro, para hacer imposible, indecible, la utopía del sistema” (Cacciari 1982, 131).

Se trata de un tiempo de pasaje en un clímax de conflicto, la anticipación del expresionismo posterior, lo que Casals llama un tiempo sin forma de deserción del lenguaje.

⁵ “Y si es cierto que lo que convierte el pensamiento de Nietzsche en un lugar contradictorio es su anticristiano ‘venir de lo trágico para ir a lo trágico’ (*Ecce homo*), no lo es menos que este proyecto, dentro del *cristianismo*, parece realizarse plenamente en su hermano de sangre (la expresión es del mismo Nietzsche), Dostoievski; pero la obra de Dostoievski, como se ha dicho justamente (Pareyson), sólo es una tragedia en cinco actos, una tragedia de inspiración cristiana, una tragedia en la que el cristianismo supera de golpe e irreversiblemente cualquier arreglo humanístico y cualquier pretensión desmitificadora para liberar la potencia trágica de su narración, de su anuncio, de su mito, de la modernidad extrema que, secularizándolo, lo presupone, pero que, de hecho, lo niega”. Givone, Sergio. *Desencanto del mundo y pensamiento trágico* (La balsa de la Medusa, 1991), 111.

En ese contexto surge un lenguaje que no será unilateral, ni en Mahler ni en las voces polifónicas de los personajes de Dostoievski, un lenguaje difícil de ubicar y que se convierte en una constante búsqueda donde ambos pondrán de manifiesto sus constantes preocupaciones. Esos temas que se debaten entre el antes y el después nunca aparecen aislados: a veces todos encadenados, a veces en dialéctica: naturaleza e infancia; lo terrenal y lo celestial; vida y muerte; sufrimiento y redención por la vía del amor.

Aparecen así, el tema de la muerte cómo fin o como tránsito, quizás la muerte como danza que habita en un hombre desencantado pero que se resiste al nihilismo. Danza y muerte porque Mahler deforma el vals vienés. Ya a los seis años Mahler compone una marcha fúnebre que se funde en una alegre polka. En su *Primera Sinfonía* transforma el *Bruder Martin* en marcha fúnebre. Vuelve el compositor a su ironía sobre la muerte en la danza macabra del segundo movimiento de su *Cuarta Sinfonía*, construida sobre un solo de violín en *scordatura*, que imprimirá un carácter particular al vals con su ritmo ternario y sus cambiantes dinámicas que sugieren un contraste entre lo fantasmal y la serena realidad.

El segundo movimiento *Nachtmusik* de su *Séptima Sinfonía* está inspirado en la *Ronda de Noche* de Rembrandt, según Bruno Walter, el único pintor que le conmovió profundamente⁶. Los cuatro primeros movimientos expresarían diversas intensidades de luces y sombras bajo una perspectiva nocturna, hasta que el último vestigio de la noche es expulsado por el *Finale*. Pero Mahler reintroduce el material del primer movimiento para reiterar que sin oscuridad no es posible la luz. “La afirmación transformada del tema principal del *allegro* del primer movimiento en los últimos compases resulta, a este respecto, sobremanera convincente” (Banks y Donald 1986, 80).

Del mismo modo que en su música, en Dostoievski los instantes del crimen se transforman en muerte y vida. La música de Mahler es puro movimiento que asciende y desciende en una danza que parece no tener fin. El miedo a la muerte se manifiesta en su última etapa. Beethoven, Schubert, Bruckner y Dvorak murieron después de nueve

⁶ “El único pintor que le conmovió profundamente fue Rembrandt, a quien consideraba su alma gemela. Las artes plásticas no le resultaron nunca tan necesarias como la poesía, la literatura, la ciencia y la filosofía. Walter, Bruno. *Gustav Mahler* (Alianza Música 1986), 114.

sinfonías. Por eso estará indeciso antes de poner título a *Das Lied von der Erde*. Destaca en esta obra la fugacidad de la vida, la soledad, la añoranza de la juventud y de la belleza, y en *La despedida* el deseo de perdurar entre nosotros. Y el anhelo de eternidad. ¿Cómo buscar la redención en ese mundo decadente en el que ya no sirve la organización clásica?

El debate constante entre resurrección y nihilismo que mantienen Iván y Aliosha Karamazov está en la lucha interna del compositor:

– Entiéndeme, no es a Dios a quien rechazo, sino al mundo, al mundo creado por Él; el mundo de Dios no lo acepto ni puedo estar de acuerdo en aceptarlo...

(Iván)

– ¿Me explicarás por qué no aceptas el mundo?– preguntó Aliosha.

– Te lo explicaré, naturalmente... (Dostoievski 2009, Cap.III: *Los hermanos traban conocimiento*, 384-385)

– He de hacerte una confesión -comenzó Iván-: nunca he podido comprender cómo es posible amar al prójimo. Es precisamente a nuestro prójimo a quien es imposible amar; quizá podemos amar solo a quienes están distantes...Es necesario que el hombre se esconda para que podamos amarle, pero, no bien nos muestra su faz, se acabó el amor. De manera abstracta aún es posible amar al prójimo; incluso cabe amarle de lejos, pero, de cerca, casi nunca.

...a los niños se los puede amar incluso de cerca... Los niños no son culpables de nada.

(Dostoievski 2009, Cap. IV: *La rebelión*, 386)

Aliosha, Iván, Dimitri Karamazov, e incluso el padre de ellos, no aceptan el mundo tal y como Dios lo hizo pero todos intentan construirlo, cada uno desde un lugar diferente. El cambio social debe pasar por un cambio moral.

Es en Aliosha en donde se concentra ese tema moral en el paso del hombre con Dios al hombre sin Dios, el paso de creer a dudar. Aliosha constituye el centro moral de toda la obra porque, a pesar de someterse al hecho de que su hermano Dimitri esté en la cárcel, cree en su inocencia independientemente de cualquier ideología.

¿Cómo mejorar el mundo, con Dios o sin Dios? ¿Cómo amar este mundo? Ese amor al mundo que Gustav Mahler profesa a pesar de todas las adversidades:

Cuando la abominable hipocresía y falsedad me ha llevado hasta el punto de deshonrarme a mí mismo, cuando la inextricable red de condiciones en el arte y en la vida ha llenado mi corazón de asco por todo lo que me es sagrado –el arte, el amor, la religión-, ¿qué salida hay sino la autoaniquilación? Lucho como un salvaje para romper los lazos que me encadenan al repugnante e insípido pantano de esta vida, y con toda la fuerza de la desesperación me aferro a la tristeza, mi único consuelo. Entonces, de repente, el sol vuelve a sonreírme y desaparece el hielo que me aprisionaba el corazón; vuelvo a ver el cielo azul y las flores columpiándose al viento, y mi risa burlona se deshace en lágrimas de amor. Por eso tengo que amar este mundo con todo su engaño y frivolidad, y su eterna sonrisa.⁷

Por otro lado, Dostoievski queda profundamente conmovido ante la pintura de la *tumba de Cristo* de Holbein, un cuadro que, según el escritor, –puede hacer perder la fe–, frase que pondrá en boca del príncipe Myshkin en *El idiota*:



La tumba de Cristo (Hans Holbein) (30,5 x 200 cm, Óleo sobre tela, 1521)

El cuerpo del Crucificado estuvo sujeto a las leyes de la naturaleza. En el cuadro aquél, el rostro está hinchado, tumefacto, cubierto de grandes verdugones y sangrientas magulladuras, con los ojos abiertos y las pupilas extraviadas. Pero, aunque parezca extraño, al mirar ese cadáver atormentado, no puede uno por menos que formularse esta curiosa e interesante pregunta. Si ese cuerpo fue visto por todos los discípulos, por todos los futuros apóstoles, por todas las mujeres que le seguían y que estuvieron al pie de la cruz, por todos los que creían en Jesús y le adoraban, ¿cómo pudieron creer que aquel martirizado resucitaría?

(Dostoievski 2010, 492)

¿Qué es lo que conmueve a Dostoievski? ¿La naturaleza salvaje del dolor que impacta en sus propias vivencias? ¿Las dudas que le asaltan sobre la resurrección humana? La desgarradora y verdadera naturaleza humana se presenta ante un hombre atormentado por Dios, como él mismo había declarado.

– “Cree, corazón mío, cree, nada se perderá de lo que es tuyo...” –

⁷ Testimonio de G. Mahler recogido en Lebrecht, N. *¿Porqué Mahler? Cómo un hombre y diez sinfonías cambiaron el mundo* (2010), 31.

Mahler pone música al anhelo de la resurrección en la segunda y octava de sus sinfonías:

–*Todo lo que nace debe perecer, todo lo que muere resucitará*– dice el poema de Klopstock en el que se basa la *Oda a la Resurrección* de la Segunda Sinfonía. En *Crimen y castigo* Raskólnikov se redime en el amor después de escarbar en el dolor y en el crimen. En la *Octava Sinfonía* el compositor anhela eternidad a través de la transfiguración. La octava representa el triunfo de la vida a través de la música, primero con la súplica y después, en la segunda parte, como hazaña conseguida. Mahler propone una continua metamorfosis del espíritu. Y lo hace a través del amor en sus *Lieder*, y a través de la mirada de la infancia, no solo en el *Urlicht* de la *Cuarta Sinfonía* sino también en el coro de ángeles que claman el “¡Bim Bam!” de la *Tercera Sinfonía*, y en las voces infantiles que de manera coral acogen el alma de Fausto en la segunda parte de la octava.

Parece que tanto Mahler como Dostoievski conceden un papel fundamental a la infancia donde se encuentra el antecedente del origen del lenguaje (al que podríamos llamar “pre-lenguaje”), la ingenuidad desde donde únicamente podemos mirar el mundo natural, un mundo natural que conecta con lo inconsciente y salvaje que ya es permitido en el arte despojado de su organización tradicional. La ingenuidad, la mirada infantil trasciende también en el príncipe Myshskin que encarna la bondad y el ideal de la inocencia de la novela *El idiota* de Dostoievski: inocencia y simplicidad que el resto de los personajes interpretan como una ausencia de madurez psicológica. Un personaje que parece haber salido de otra vida no terrestre y que encarna el ideal de la bondad moral. Giorgio Agamben toma la idea de Benjamin del fin de la experiencia del hombre y busca el modo en que éste puede recuperarla, para lo cual busca la relación entre una posible infancia de la experiencia y el lenguaje. Inconsciente e infancia representan así el “no lenguaje”. La búsqueda de la experiencia del nacimiento en pos de la infancia conecta con el concepto del inconsciente.⁸

⁸ Véase comentario de G. Agamben en su interpretación de W. Benjamin: “También en este caso un estado crepuscular e inconsciente se convierte en modelo de una experiencia particular, que sin embargo no es, como en Montaigne, una anticipación de la muerte, sino más bien una experiencia del nacimiento... Estos episodios son como dos aisladas estafetas que anuncian el surgimiento y la difusión del concepto de inconsciente en el siglo XIX, desde Schelling a Schopenhauer hasta su original reformulación en la obra de Freud”. El fragmento se refiere al relato de un episodio en el que un personaje es atacado por un enorme perro tras lo cual pierde el conocimiento entrando en un estado de inconsciencia, y cuyas sensaciones coinciden con el instante del nacimiento. El relato está extraído de los *Ensueños de un paseante solitario*, de Rousseau. Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de*

La naturaleza deja de ser idílica para convertirse también en cruel y despiadada. Infancia y naturaleza entrelazadas son las vías por las que se conducen ambas obras artísticas. Pero ni la infancia ni el mundo de la Naturaleza tienen trato convencional en el compositor, ni posee el espíritu prerromántico de J. J. Rousseau. Como el mundo infantil de Dostoievski nos remite al *infans* de Freud, un mundo anterior al lenguaje, en el que se combinan las pulsiones, el principio del placer junto al inconsciente y la naturaleza más salvaje, pero donde también encontramos la pureza: lo terrenal y lo celestial .

La infancia se convierte para ambos sobre todo, en un salvoconducto hacia la pureza y la vida celestial. En el relato de *El sueño de un hombre ridículo*, de Dostoievski, el protagonista encuentra ese lugar ideal en esa tierra luminosa similar al paraíso, acaso la que el mismo escritor añoró toda su vida.

...Jamás había visto en nuestra Tierra una belleza humana como aquella. Tal vez solo en nuestros niños, en su más tierna infancia, podría encontrarse un lejano y pálido reflejo de esa belleza...Sus rostros irradiaban sabiduría y una suerte de conocimiento revestido de serenidad, pero eran rostros alegres: en las palabras y voces de esos hombres vibraba una alegría infantil...Era una Tierra no mancillada por el pecado original.
(Dostoievski 2010, 439)

La mirada de la fe es infantil en la *Cuarta Sinfonía*, el cuarto movimiento, *Vida celestial*, que se retoma del quinto *Lied* de *Des Knaben Wunderhorn*, la visión de los cielos a través de los ojos de un niño. En *El sueño de un hombre ridículo* el protagonista ve una estrella que le sugiere la idea del suicidio, y en el momento en el que mira al cielo aparece la niña que le coge del codo para pedirle ayuda, la misma que al final del relato será encontrada por el protagonista en su sueño, para seguir su nuevo camino hacia la vida. Dostoievski también dará su voz a la infancia para conducirse hacia el destino que desea, la voz de la ingenuidad que Mahler concede a sus voces infantiles para traducir la vida celeste. Será Mahler quien, por primera vez hará que un *Lied* forme parte de una sinfonía: *Urlicht* (Luz primordial), una canción donde se manifiesta una vez más la religiosidad infantil y en la que el mismo Mahler pedía a los intérpretes que adoptaran el tono y la expresión vocal de un niño que se creyera en el paraíso. La frase

la experiencia y origen de la historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia (Adriana Hidalgo, 2004), 53.

clave del *Lied* pone nuevamente de manifiesto uno de los constantes anhelos del compositor: "¡Vengo de Dios y quiero volver a Dios!".

Una mirada a la infancia llena de ironía y de humor, la única mirada que nos puede conducir a una nueva religiosidad que forma parte de un mundo nuevo y que está aún sin cimentar, y que probablemente anuncia el camino de Schoenberg y Webern.

Sólo el amor se convierte en la única vía de redención, una redención de acento femenino alejada de lo absoluto porque en ese nuevo mundo ya no existe la armonía. Gustav Mahler evoca el anhelo del eterno femenino e invoca el espíritu creador a través de él, especialmente en su tercera y octava sinfonías. A su mujer Alma le dedica su *Octava Sinfonía*, y la novena y décima contienen inscripciones hechas para ser leídas por ella. Ya lo había hecho implícitamente en el *Adagietto* de su *Quinta Sinfonía* a través del motivo de *Tristán e Isolda* y que, una mujer de la talla cultural de Alma, entenderá perfectamente.

Alma refleja a la mujer vienesa de su tiempo entre el contexto del dilema femenino-masculino, similar al mismo dilema que se le plantea a ella cuando Mahler le pide que abandone su carrera compositiva. Es la Viena de Freud donde aparecen sus *Estudios sobre la histeria* en 1895, la que pinta Klimt, Schiele, en donde se combinan el sexo, el erotismo y la muerte. Alma también significa amor y muerte. Las mujeres de Dostoievski son también jóvenes y valientes, pero también se convierten en salvoconductos para la redención de personajes masculinos. Es el caso de Sonia y Raskólnikov en *Crimen y castigo*: las caóticas emociones de Raskólnikov y su sentimiento de culpa lo llevan a confesar con la ayuda de Sonia, y Sonia huye, así, de su vida depravada.

Diez intensos años de satisfacciones e insatisfacciones mutuas fueron compartidos por Gustav Mahler y Alma Schindler. Mahler necesitaba a su esposa como muchos de los personajes masculinos de Dostoievski, amparados siempre en mujeres que se convierten en redentoras y depositarias de ese amor unido al sufrimiento, eje central y máxima expresión de toda su obra.

El carácter masoquista de Mahler le había llevado incluso a decir a la que fuera su esposa que tenía demasiados pocos rasgos de sufrimiento en el rostro, quizás los que sí habría asimilado desde su infancia en el rostro de su propia madre. Acaso buscaba los

dolorosos rostros de las mujeres dostoievskianas que, en aras del amor están dispuestas a cualquier sacrificio. Mujeres como las de *Crimen y castigo*: Dunia y su madre, dispuestas a soportar las villanías de Raskólnikov, su hermano e hijo respectivamente para salvar sus estudios, y Sonia Marmeládova, que se ofrece como víctima por amor. Mujeres atormentadas, como Nastasia Filippovna en *El idiota*, a causa de los terribles celos de Rogozhin. Mujeres como Grúshenka quien, en medio del desenfreno declara la pureza de su amor a Mitia y que provoca en éste un renacimiento moral.

Lo femenino, el tema del amor y el de la redención se combinan así, y aparecen en la obra de ambos creadores desde diferentes contextos, pero siempre junto al sufrimiento y surcando, a menudo, el camino de la inconsciencia.

El sufrimiento, así pues, es un valor que Dostoievski aprecia en la nueva mujer rusa que, como las mujeres vienesas de fines de siglo se mueven instintivamente cruzando en ocasiones el mundo del inconsciente. Y que no sólo servirá como punto de partida para resolver los entramados en los que se mueven los seres humanos, sino también para redimirlos moralmente mediante el amor como eje central.

Mahler y Dostoievski se manifiestan a través de las formas sinfónica y novelística, pero éstas ya no son suficientes para explicar ese mundo que ellos dibujan, por eso son transgredidas por ambos. No se aspira a la obra de arte total ni a la síntesis, porque la búsqueda está inmersa en la crisis.

Según Adorno “la música no quiere narrar pero el compositor quiere hacer música como si narrase” (Adorno 2008, 208). Por otro lado Lukács⁹ afirma que Dostoievski no ha escrito novelas porque dibuja un mundo nuevo, bien como culminación de un proceso, o bien como el germen de ese mundo nuevo. Ambos transgreden las formas sin abandonarlas del todo explorando hasta el fondo todos los recursos posibles.

Ninguno de ellos cumple los cánones clásicos. Con ellos entra en crisis el sujeto racional. Y más allá del Romanticismo, constituirán un prelude del mundo

⁹ “Dostoievski no ha escrito novelas...Pertenece ya al mundo nuevo. Sólo el análisis formal de sus obras permitirá saber si Dostoievski es ya el Homero o el Dante de ese mundo nuevo, o se limita a suministrar los cantos que poetas posteriores tejerán, junto con los de otros precursores, en una gran unidad. Lukács, G. *El alma y las formas. La teoría de la novela* (Grijalbo, 1975) 419-420.

desencantado del siglo XX. La música de Mahler se proyecta así, atravesando la línea trazada entre Schopenhauer, Nietzsche, Dostoievski y Freud. Una desintegración de lo absoluto que se funde en la naturaleza y en la inconsciencia salvaje, una vuelta al origen femenino pero que, en Mahler, traza su propio límite en el lenguaje puramente musical. Un arte común que servirá también de huida, de refugio de la tristeza, un esclarecimiento del dolor, una manera de dar sentido a la melancolía que la propia existencia no puede explicarnos.

BIBLIOGRAFÍA:

- Adorno, T. W: *Monografías musicales. Mahler. Una fisonomía musical*. Madrid, Ed. Akal, 2008. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Primera edición, *Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main*, 1971.
- Agamben, Giorgio: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. 3ª edición aumentada (2001, 2003,2004). Adriana Hidalgo editora, 2004. Traducción de Silvio Mattoni. Primera edición, *Giulio Einaudi*, Torino, 1978 y 2001.
- Banks, Paul y Mitchell, Donald: *Mahler*. Colección New Grove, 1986. Muchnik editors. Título original: *The new grove Mahler*, publicado en el Reino Unido como parte del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.
- Benjamin, Walter: *L'idiote de Dostoievski*. Oeures I. *Mythe et violence*. Editions Denoël,1971. Primeras ediciones: 1955 (*Schriften*), 1961 (*Illuminationen*), 1966 (*Angelus novus*), *Suhrkamp verlag, Frankfurt a/Main*.
- Blaukopf, Herta: *Gustav Mahler, Richard Strauss. Correspondencia 1888-1911*. contrapunto Altalena, 1982. Traducción de J. Martínez Aragón. Edición original: *Gustav Mahler-Richard Strauss Briefwechsel 1888-1911*, R Piper & Co Verlag München 1980.
- Cacciari, Massimo: *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*. Ed. Siglo XXI. Primera edición en español, 1982. Traducción de Romeo Medina. Primera edición en italiano, 1976. Título original: *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli editori, Milán.
- Casals, Josep: *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona, XXXI Premio Anagrama de Ensayo, 2003.
- Dostoievski, Fiodor: *Relatos: Noches blancas*_(1848), *Nietochka Nezvanova*_(1849) y *Un pequeño héroe* (1857). Barcelona, Ed. Bruguera, 1977.*Pobres gentes*_(1846), *El doble* (1846), Ed.Bruguera, 1977.

- _____ : *El jugador*_(1866). Barcelona, Ed. Juventud. 1961.
- _____ : *El idiota*. Barcelona, Ed. Juventud, 2010.
- _____ : *Crimen y castigo*_(1867). Título original: *Prestupleinie i nakazanie*. Traducción Augusto Vidal. Barcelona, Ed. Bruguera, 1984 (4ª edición).
- _____ : *Diario de un escritor*. Barcelona, Alba Editorial. Segunda edición, 2010. Primera edición, 2007.
- _____ : *El eterno marido* (1870). Barcelona, Ed. Clásicos universales, océano. Primera edición 2000.
- _____ : *Los demonios* (1872). Madrid, Alianza editorial, 2009; primera edición 1984.
- _____ : *La casa de los muertos*_(1862). Barcelona, Ed. Bruguera. 1972.
- _____ : *Los hermanos Karamázov* (1880). Madrid, Ed. Cátedra, 2009; primera edición 1997. Título original: *Bratia Karamázov*_. Traducción agosto Vidal
- _____ : *Memorias del subsuelo*. Ed. Losada, 2004.
- Givone, Sergio: *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. La balsa de la Medusa, 1991. Título original: *Disincanto del mondo e pensiero tragico*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1988.
- Kristeva, Julia: *Black sun: Depression and melancholía*. Ed. Columbia University Press. New York. Translated by Leon S. Roudiez. 1989.
- La Grange, Henry-Louis: *Viena, una historia musical*. Ed. Paidós, 2002. Título original: *Vienne. Une histoire musicale*, publicado por *Librairie Arthème Fayard*, París, 1995. Traducción de José Mario Pinto.
- Lebrecht, Norman: *El mundo de Mahler*_. Adriana Hidalgo editora, 1999. Título original: *Mahler remembered*. Traducción Pablo Gianera. Primera edición 1987.
- _____ : ¿Porqué Mahler? Cómo un hombre y diez sinfonías cambiaron el mundo. Madrid, Alianza música, 2010. Traducción de Bárbara Zitman. Título original: *Why Mahler?How One Man Changed the World*.
- Lukács, Georg: *El alma y las formas. La teoría de la novela*. Ediciones Grijalbo. 1975.
- _____ : *Dostoyevski*. Biblioteca de caracteres literarios. 2000.
- Mahler, Alma: *Recuerdos de Gustav Mahler*. Barcelona, Ed. Acantilado. 1991.

Trías, Eugenio: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona, Círculo de lectores.

_____: *La imaginación sonora*. Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, Barcelona, 2010.

Vignal, Marc: *Gustav Mahler*. Barcelona, Edicions 62. Primera edición, 1991.

Walter, Bruno: *Gustav Mahler*. Madrid, Alianza Música, 1986. Primera edición en Alianza Música, 1983. Todos los textos, salvo las cartas de Bruno Walter *Librairie Generale Francaise*, 1979. Cartas de Bruno Walter: S. Fischer Verlag, 1969.

Zweig, Stefan: *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*. Barcelona, Ed. Acantilado, 2009. 3ª reimpresión traducida. Primera edición en acantilado, 2004. Primera edición, 1976, by *Williams Verlag*, Zürich.