

EL EXPRESIONISMO

por Alfonso Letelier Llona

Con el término “expresionismo” se ha llegado a definir una corriente artística europea de contornos aunque irregulares, bien acusados y persistentes y que han calzado con buena fortuna en la inquieta y afanosa época nuestra. Pero en verdad, gran parte de su significación profunda y de las motivaciones que hoy acentúan su presencia (hasta el punto de que se justifique la aparición de un “ismo” más en la jerga de los estudios artísticos) tienen una raigambre en la esencia misma del arte universal.

Esta aseveración va más allá de consideraciones puramente técnicas; en ese orden, como es natural, cada estilo, cada lenguaje nuevo que aparece en cualquier arte, está basado en buena medida en lo que antecede, en donde por lo demás, suele hallarse anticipaciones notables. Es interesante, por ejemplo, el uso que Gesualdo da Venosa (uno de los más ilustres cultores del Madrigal) en pleno siglo XVI hace del cromatismo interválico en sus madrigales. Si bien no debiera sorprender el que un recurso como aquel se incorpore a un tipo de música en la cual la necesidad “expresiva” comienza a desdeñar los cánones y fórmulas propias del diatonismo, invita a meditar, sin embargo, el hecho de que su reiteración sistemática –en el caso de Venosa-, vaya convirtiéndolo en un recurso estético o mejor aún en un procedimiento técnico de valor constructivo puro.

Con ser este ejemplo y otros muchos bastante extraordinarios, pueden explicarse ya que los medios propios con que opera cada arte son siempre y necesariamente los mismos e inmutables: colores en pintura, sonidos en música, ritmo (con diferencias) en ambas y otras artes. Pero si bien son inmutables en su esencia, aparecen combinados y empleados de muchas maneras distintas a lo largo del desarrollo histórico según la época y el artista.

Ahora bien, la obra de arte como fenómeno humano en la cual por igual intervienen la inteligencia, la voluntad y la sensibilidad para ordenar los elementos que han de construirla, trasluce de alguna manera, además de esa ordenación evidenciada en la forma, las vivencias propias del autor, su visión del mundo y del hombre. Nadie puede sustraerse a las influencias de todo orden que la época, el medio o las circunstancias personales traen consigo. Sin embargo, ese translucir de la personalidad –imperativo infaltable en toda obra de arte-, se hace más o menos discreto, más o menos urgente según el momento cultural y el estilo en que se produzca la obra, acentuándose así, ora la tendencia objetiva ora la subjetiva. Cuando es esta última la que inclina la balanza, decimos que hay predominio de lo expresivo, se habla de expresión.

En general resulta más sencillo en las artes el estudio de la forma que de lo que se encuentra detrás de ella: su contenido. Asunto este muy controvertido en estética; no es fácil, quizás hasta imposible establecer solución de continuidad bien clara entre forma y contenido. Hay casos en que es posible distinguir una de otra pero los hay en que parecen fundidos (compárense como ejemplos de ambos casos el Preludio del Tristán y las dos últimas fugas de “El Arte de la Fuga”) hasta el punto de constituir ambos una identidad.

Pero si tal estudio es complicado en las demás artes, en música se hace particularmente oscuro en razón de su naturaleza. Tiene por otra parte la música virtudes para abarcar el vasto campo de la vida del hombre de modo muy particular, actuando tanto sobre su espíritu como sobre su físico con el real dinamismo de algo que se mueve en verdad. En efecto, tanto el concepto como la experiencia de tiempo y espacio existen en la música, pero indudablemente, dada la inhabitualidad y temporalidad de los medios con que opera, su vehículo de expresión propio, específico, fundamental, es el tiempo, el suceder mucho más que el espacio. Últimamente la investigación y experimentación en orden al “espacio en música” (Musik in Raum; Köln, West Rundfunk experiencias de Stockhausen desde 1958) ha preocupado a varios compositores actuales. Pero la música nuestra se

ha pasado más de mil años evolucionando, enriqueciéndose y transformándose a base de modificaciones de sus parámetros temporales mucho más que de los espaciales.

Siendo el tiempo el cauce de la música, no resulta antojadiza la idea que establece un paralelismo entre el sucederse de los fenómenos sonoros organizados (música) y aquellos que constituyen la vida espiritual del hombre, especialmente en el orden afectivo: paralelismo que la experiencia y la observación de las reacciones de los públicos ante tales o cuales obras, no sólo se ve confirmado, sino autoriza a pensar que más que paralelismo existiría una relación.

La concordancia entre el dinamismo propio de los fenómenos sonoros y la vida afectiva puede verse con claridad en el romanticismo cuyos postulados (pues sus vivencias llegaron a serlos) convirtieron el arte en un medio de confesión personal, en un vehículo autobiográfico. Pese a la maravillosa producción que lo ilustra, alteró los conceptos, los gustos y los juicios hasta el punto de precipitarlo hacia el caos al extravasar las posibilidades de la música pidiendo mucho de prestado a la psicología, a la literatura y al teatro.

El halago sentimental, que sin duda provoca en el grueso público la música romántica, explica su demanda, lo cual indica, no como suele decirse, que solamente se trate de una imposición de empresarios, directores o artistas. No, aparte de las posibilidades técnicas instrumentales que ofrece la música romántica (piano, violín, canto, etc.), existe realmente una relación profunda entre ese lenguaje vehemente, “expresivo” y la general disposición para lo sentimental en el hombre. Es la acción un tanto epidérmica de la música, que por cierto también cuenta, aun cuando sea sólo una parte de su poder como lenguaje. Para muchos, allí se detiene el mensaje sonoro y serán la iniciación y la experiencia las que permitan cruzar el umbral que lleve al deleite estético musical sin compromisos extraños.

Nos es por completo desconocido el mecanismo por el cual el arte habla a nuestro ser, pero estamos seguros sí, de que en el artista

creador existen las condiciones que lo hacen capaz de captar y luego verter ese compuesto de verdad y belleza, imponderable y misterioso que conforma la obra de arte. También estamos seguros de que, a su vez, el hombre está o puede llegar a estar capacitado para recibir el mensaje.

La música nos impresiona de tres maneras: estéticamente, emotivamente o de ambas maneras en conjunto. Lo segundo es quizás lo más corriente, porque se está inclinado a buscar en la obra de arte un contenido, una significación y hasta la descripción de algo. Suele exigírsele incluso que despierte asociaciones o sugerencias. Y si en otras artes ello puede ser legítimo, se está fuera de foco al exigirlo a la música. En efecto, es cierto que toda verdadera música tiene un sentido. Pero ¿cuál es ese sentido, cómo es? Este sentido suyo es ante todo inmanente, es decir existe sólo en ella y por ella misma debido a que el lenguaje de la música carece de toda referencia objetiva y aun habitual. Lo que significan o representan un cuadro, una escultura, una poesía, no reside totalmente en ellos ya que aquello que significan trasciende el signo; sus componentes significan, designan o representan realidades objetivas y generalmente habituales.

Sucede que eso que llamamos expresión, sentido o contenido en la música se evidencia a través de medios que operan más allá de toda objetividad útil como son los sonidos ordenados ya sea melódicamente o en superposiciones simultáneas (polifonía, armonía), el color o timbre, la dinámica, etc. Resulta entonces que si forma y contenido en las artes en general han de asociarse, necesariamente para darle existencia inteligible a la obra, en la música tienen que de algún modo identificarse porque la música es tal por sí y no porque tenga que expresar algo. Es decir no podemos en música separar forma y contenido; el romanticismo y su secuela nos lo confirman.

El planteamiento anterior, empero, no pretende desconocer el hecho que, siendo la música el resultado de una determinada actividad del espíritu va a estar condicionada por todo cuanto el hombre es. De esta manera siempre vamos a encontrar en música o un mayor énfasis

formal o al revés un mayor énfasis expresivo. El “pathos” es una realidad tan evidente como el “logos”.

Junto a estas consideraciones el desarrollo de nuestra música nos descubre algunos hechos que arrojan luz al problema que vamos tratando de exponer. No es indiferente comprobar en qué grandísima medida encontramos, a lo largo de su historia, la música asociada a un texto o a un argumento, en tal caso es evidente que, ligada a ella y no por simples razones de prosodia o acentuación existe una intención extramusical. Y hablamos de intención porque muchas veces la correspondencia profunda falta o es muy débil. Puestas las cosas en su lugar a menudo nos merecerá reparos, por ejemplo, la religiosidad de la música de iglesia de los siglos XVIII y XIX; el clasicismo y el rococó musicales con manifestaciones bien alejadas de lo que entendemos por recogimiento o exaltación religiosos.

Que texto y música se complementen, que prime uno sobre otra o, viceversa, es asunto que interesa secundariamente en este estudio. Sólo debemos aclarar que en ambos casos la música dejó de ser pura y que la voz o el coro que cantan no son únicamente instrumentos que van a hacer música sino que se convierten además en relatores o intérpretes de sentimientos, pasiones o hechos que la música ilustra o subraya. En tales casos no faltaría más que agregar la escena para lograr y en todo caso intentar que el “contenido” de la música escrita para tales casos se objective, se precise. Pero ello ocurre, dada la naturaleza de la música, a causa y a través de un agente externo. Estéticamente se hace perentoria allí la relación más íntima posible entre ambas expresiones, en estos casos, asociadas. A la música se le ha exigido pues una intención, una expresión de algo.

En el terreno de la música programática, como sería el caso del poema sinfónico, ocurre otro tanto. Sin que en este tipo de obras necesariamente se cante o se recite un texto, se ha recurrido a él como base de la construcción musical que debe, con sus posibilidades, con sus medios verter musicalmente el contenido del texto.

Lo anteriormente dicho, empero, no nos acerca sino superficialmente al verdadero concepto de expresión en música. Lo que sucede generalmente en casos como los anotados más arriba, es que hemos atraído la música, con relativa facilidad, hacia nuestra comprensión más o menos personal, más o menos objetivada por texto o escena, desligándola de su inmanencia. No reparamos en que, en todo caso, la relación entre vida y música o mejor la traducción musical de la vida y de cuanto la rodea, se realiza en lo profundo de nuestro ser y a través de concomitancias imponderables y misteriosas que relacionan los fenómenos vitales de aquella con los fenómenos sonoros de ésta.

Esas concomitancias que logran establecer analogías entre fenómenos, a decir verdad, tan diferentes como son las experiencias afectivas o psicológicas de sus réplicas artísticas, se concretan en símbolos que, en el caso de la música cobran especialísima vigencia en razón de la naturaleza abstracta de este arte. Estos símbolos musicales llegan a operar al margen de intenciones pasionales, emocionales o descriptivas cobrando una autonomía que se incorpora a la forma. Más, a la vez poseen significaciones bastante elocuentes como para que sea lícito hablar con propiedad de música trágica, melancólica, alegre, inquieta, angustiosa, religiosa, etc.

Definiríamos el símbolo, en este caso, como el núcleo sonoro más o menos autónomo compuesto de los elementos musicales específicos, como ritmo, sonidos puestos en relación melódica o armónica o contrapuntística, timbre, dinámica que misteriosamente despiertan o crean correspondencias entre la vida anímica y la estructura musical. Si se queda en el misterio el mecanismo de las analogías aludidas, podemos indicar con bastante aproximación cuáles son las circunstancias sonoras que dan carácter y propiedad a tal o cual música. El carácter de tal o cuál música y su asimilación consecuente con aquellas categorías, se establece en última instancia a causa de determinadas combinaciones de los elementos constitutivos de la música. Conviene recordar que ya los griegos, quizás extremando la especulación, creyeron descubrir analogías entre las diferentes escalas de su sistema musical y los sentimientos o la ética. Nuestra música se

ha enriquecido de tal modo que su campo analógico se hace muchísimo más amplio y evidente que en la Antigüedad.

La determinada y diversa manera en que los elementos musicales se combinan y dosifican, no sólo logra conformar el carácter de un pensamiento musical; además, respondiendo al medio, a la época y a la idiosincrasia de los pueblos, define los estilos y los lenguajes propios. Finalmente y por ende es esta combinación y dosificación de los elementos, entre las cuales ha oscilado, la que traza las dos grandes tendencias del arte universal: aquella en que prima el estructuralismo y aquella en que domina la expresión, debiendo situarse en medio aquella otra en que existe un equilibrio entre ambas. (Palestrina, Bach, Mozart, Stravinsky).

En efecto, si seguimos con atención el curso de la cultura occidental a través de su historia, observaremos cual un gran oleaje el alternarse una y otra vez y en unas u otras maneras el predominio o la subordinación de una u otra las dos grandes orientaciones. En determinados momentos de los tiempos una serie de factores religiosos, sociales, políticos, económicos, científicos, cobran una vigencia especial, se hace más aguda su influencia en los pueblos y en los hombres originándose entonces actitudes y vivencias que, determinando respuestas –como es normal-, en los campos más diversos y distantes de la actividad humana, tienen un común denominador que es posible verificar.

Es innegable, por ejemplo, la relación existente entre la concepción religiosa de los siglos XII al XIV (con sus derivaciones sociales, éticas o políticas), en la cual corren parejas una fe profunda y exaltada encuadrada en un dogmatismo autoritario, y las expresiones artísticas medievales.

La misma voluntad e imaginación, la misma vivencia religiosa-humana que concibieron y edificaron la Catedral Gótica hicieron surgir la polifonía, en música; esa nueva dimensión de pluralidad unitaria, esa

nueva expresión una y múltiple a la vez; quiero decir la simultaneidad de melodías como operación artística consciente.

El arte medieval se exteriorizó a través de formas o nuevas, como en caso de la polifonía o modificando profundamente las heredadas de la antigüedad romana (arquitectura, escultura o pintura) producidas o regidas por muy otros conceptos y vivencias que aquellos que informaron la Edad Media. En efecto, la forma clásica, equilibrada, basada en cánones que se avienen con una visión de un mundo inmóvil, más esencia que existencia, se dispara hacia el infinito; se estira la columna; se quiebra el arco; se obliga a la luz a incorporarse a la estructura; pierde realidad la figura humana cuanto gana en expresión y en símbolo; una conciencia comunitaria prima sobre lo individual.

Ahora bien, la polifonía surgida de ese medio cultural como una respuesta tan profunda como ingeniosa crea analogías y símbolos, símbolos estos que pronto llegan a ser procedimientos y formas puramente musicales y que por verdaderos y eficaces se incorporan naturalmente al desarrollo ulterior de la música. ¿Se hilaría muy delgado si tratáramos de asimilar ese doble aspecto de la polifonía del Ars Nova : estructuralismo rígido y afán expresivo con el injerto aristotélico en la exaltación de la creencia religiosa?¹

El Romanticismo, en el devenir artístico, marca seguramente uno de los puntos extremos de predominio expresivo sobre lo formal. En él los factores afectivos están por sobre los factores racionales y podemos comprobar así que se trata de un arte que se expresa con más vehemencia, con más exaltación y que adopta un lenguaje tendiente a desbordar la pureza y exigencias de la forma. Y ello va tan lejos que en su declinación pareciera dirigirse hacia un callejón sin salida y si bien deja tras sí un enorme bagaje de obras excelsas y otro

¹ Es cierto que ese dogmatismo autoritario es menos imposición que voluntaria aquiescencia debido a que como fundamento subyacente hay una revelación que no se discutía. Es por ello, sin duda, que las frecuentes incursiones de la autoridad jerárquica de entonces en asuntos políticos no la debilitaban. La fe acogió el dogma como verdad revelada más de lo que éste se impusiera sobre ella.

no menor de aportes técnicos, crea una reacción cuyas consecuencias aún se dejan sentir.

Dos grandes figuras encaran, a comienzos de este siglo, la rectificación de los impulsos que configuraron y que tan generosamente ilustró el romanticismo: Schönberg y Stravinsky. Ambos, persiguiendo restituir el valor de la forma en el arte que ese movimiento, en general, había debilitado, confirman sus postulados con obras de tendencias, sin embargo, absolutamente divergentes desde los puntos de vista estético y técnico como son “La Consagración de la Primavera” y “El Pierrot Lunaire”.

Estas dos obras señeras que definen con toda claridad los puntos extremos de las tendencias a que ya nos hemos referido, las podemos imaginar como sosteniendo un gran arco por el que discurren simultáneamente todas las gamas y variantes posibles que ellas ofrecen. Y esta simultaneidad, esta coexistencia de tendencias y lenguajes tan variados y aun dispares, constituye no sólo una de las características de la música de nuestro tiempo sino un fenómeno cultural del mayor interés.

Pero si amplia y variada es la gama de los lenguajes actuales, todos, sin excepción, participan de manera más o menos acusada de un común denominador que genéricamente diferencia la creación musical de hoy día con toda la que le precede. Se trata, por lo demás, de un factor eminentemente técnico, emanado, en el caso de la música, primero como respuesta normal al estado cultural de nuestro tiempo y luego como lógica secuencia del desarrollo y ampliación de las posibilidades que entraña la superposición de sonidos (Modalidad, Tonalidad, Contrapunto, Armonía, Atonalidad, Politonalidad, Serialismo).

El desarrollo científico y tecnológico de nuestros días adquiere la proporción de la más colosal revolución que haya conocido la humanidad, no sólo en la extensión en que se produce sino además en la premura con que se añeja un invento, un medicamento, un material de construcción, un medio de transporte, una forma de comunicación,

y muy especialmente cualquiera ideología. El hombre, sin embargo, en su estructura física nada ha cambiado y es así como la sociedad vive presionada por solicitaciones nuevas y poderosas, difícilmente asimilables, lo cual da un cuadro enormemente contradictorio y confuso en todos sus aspectos. Las artes no podrían sino reflejar ese estado de cosas.

Los artistas de nuestro tiempo disponen de un arsenal técnico tan vasto que su libertad creadora parece no tener más límites (o no debería tenerlos) que la autenticidad y la honradez. Nunca quizás la música y el arte en general ha posibilitado con mayor desenfado el cultivo del individualismo, lo cual, intensificado por la complejidad y diversidad de los lenguajes, hace que el público y los artistas pierdan el contacto. Pero al mismo tiempo, junto al afán de distinguirse, de ser distinguido, que anima a los artistas actuales en general, observamos con qué fuerza inexorable tiende la sociedad humana de hoy, a través de la socialización, de la industrialización y en fin de la tecnificación a que aludíamos más arriba, hacia un emparejamiento general. Parece no existir esa correspondencia a que nos hemos referido varias veces entre el mundo del arte actual, exclusivo y excluyente, individualista y hecho como para pocos y la evolución social de la humanidad que tiende a emparejarse.

Pero volvamos a nuestro asunto específico. El sistema tonal por el cual se rigió toda la música a partir de la fusión de los modos² en dos (mayor y menor), es decir del barroco hasta el impresionismo inclusive, pierde más y más su vigencia; las usuales relaciones jerárquicas entre los sonidos de la escala que antaño fueron postulados auditivos "sine qua non", se relajan, vacilan y llegan por fin a remover hasta el fondo el sentimiento y sensación de tonalidad. Todos los matices intermedios de este proceso técnico al igual que las variadas posiciones estéticas correlativas, coexisten a partir de la segunda década de este siglo.

² Los ocho modos eclesiásticos.

Es en el fondo del Romanticismo donde se condensa el núcleo que va a abrir insospechadas posibilidades a la música. En efecto, el romanticismo de Liszt y de Wagner especialmente, desequilibra más y más la estabilidad tonal y no sólo la estabilidad sino también la simetría armónica. Se introduce en la música, de manera sistemática, un elemento que, como es el cromatismo, contribuye sin duda, por una parte a enfatizar la naturaleza dinámica de la música pero por otra a proporcionarle un recurso tentador que la hace mirar fuera de ella misma. Es indudable que el uso sistemático y generalizado del medio tono (cromatismo) se aviene –musicalmente hablando– mucho con las exigencias de un vivir exaltado, vehemente, imaginativo, creador de mundos interiores como lo fue el mundo romántico pero eso sólo no bastaría para explicar la vigencia del cromatismo si no hubiere consistido además, en un aporte técnico que no sólo rige en el período que estudiamos sino que fundamenta las nuevas experiencias. La flecha que lanza Wagner desde lo más hondo del Tristán tiene un largísimo alcance y con todas las vicisitudes que encuentra en su trayecto el cromatismo reviste vida propia al adquirir capacidad de símbolo.

Un cambio técnico tan profundo sólo lo hallamos quizás, en las postrimerías del Renacimiento, en el momento en que la polifonía vocal, llegando a su cima de excelencias, cede el paso a la monodia acompañada, al “Stilo Representativo” con que se inicia el Barroco. En ese entonces también, entre otras cosas, se dio un golpe de gracia a las típicas y usuales (hasta entonces) relaciones entre los sonidos que determinaban las ocho escalas o modos eclesiásticos. La diferencia con nuestro tiempo consistió en que el nuevo rumbo de entonces fue muy excluyente, no admitió sino en escala muy reducida la coexistencia de las dos maneras, la antigua modal y la nueva basada en el bajo cifrado (tonal). Además entonces verdaderamente se descubría una especial aplicación de la música al teatro, a lo dramático, distinto al teatro litúrgico, o a los intensos profanos medievales.

Es Arnold Schönberg quien estruja las últimas posibilidades del cromatismo haciéndolo desembocar primero en el atonalismo al asignar igual valor tonal a cada sonido de la escala y luego en un intento de sustraerlo al caos a que lo anterior podría acarrearlo, organizándolo en su famoso sistema dodecatonal. La teoría y práctica del dodecafonismo compromete un vastísimo sector de la producción musical contemporánea, no siempre con fortuna, como es natural, pero en todo caso posibilitando las más variadas formas de uso y luego prolongando el concepto serial hacia los demás elementos constitutivos de la música.

No será este procedimiento, en la senda descubierta por el insigne maestro vienés, la única supervivencia del Romanticismo. Un individualismo evidente surge a través de las rigurosidades formales que Schönberg se impone, principalmente por medio de la deformación de la distorsión de las relaciones armónicas basadas antaño en la jerarquía de los sonidos de la escala.

Las profundas alteraciones introducidas en la concepción armónica tradicional, acarrearán modificaciones substanciales en la construcción formal a la par que crean una atmósfera sonora permanentemente tensa. En toda la música anterior los contrastes se producen por la alteración de momentos de tensión y de reposo, esto sin perjuicio del color que introduzcan la orquesta y sus distintas combinaciones, agrupaciones y maneras de producir los sonidos. En la música dodecafónica, en cambio, y sus derivaciones, los recursos timbrísticos cobran una importancia capital. De allí que el procedimiento serial no queda, en esta música, sólo en la combinación interválica sino se extiende al color instrumental, al ritmo y a la dinámica.

En cuanto a las formas tradicionales en relación con la escuela vienesa a pesar que en muchas de las obras que la ilustran vemos figurar los nombres de sonata, fuga, rondó, etc., podemos sospechar que no sean tales ya que dichas formas obedecen, entre otras cosas, a una organización tonal que nada tiene que ver con la dodecafonía y el serialismo. La Variación en todas sus aplicaciones sí que es el marco

más apropiado a este tipo de música, ya que es una forma bastante elástica en cuanto al rigor que se le infunde. Por ejemplo es muy rigurosa una Pasacaglia que implica necesariamente el tratamiento contrapuntístico como base, pero lo son mucho menos aquellas Variaciones en que lo armónico, lo rítmico o las transformaciones que sufra el tema constituyen los elementos básicos de tal variación.

La preocupación formal y su realización están en esta música penetradas estructuralmente de procedimientos que por su naturaleza y modo de combinarse producen sensaciones de tensión, de ansiedad casi permanente. Si observamos la interválica melódica comprobamos con qué cuidado –y es perfectamente congruente con la esencia del sistema- deben evitarse intervalos que vayan a provocar que vayan a provocar o a sugerir siquiera, relaciones tonales usuales; la persistencia del uso de la 7^a mayor, de la 9^a, de la segunda menor, de 4.^{as} o 5.^{as}, aumentadas o disminuidas ; los saltos de gran extensión; los contrastes rítmicos, dinámicos y agónicos son todos recursos que se unen con aquellos que pueden proporcionar la voz humana y la utilización extranormal de los instrumentos, ya sea en las tesituras, en la emisión, en el ataque, en la deformación del sonido y del idioma. En fin, puede decirse que en esta música hay un extremar los contrastes extremando las posibilidades.

Pero hay más aún. Es interesante comprobar que una muy apreciable parte de esta música está escrita para la voz; inmersa en toda clase de combinaciones instrumentales es ella (la voz) excelente intérprete y forjadora tanto de la forma pura como del contenido ya que le está confiado, además, de la música, un texto. En general los textos que han usado Schônberg, Berg, Webern, Dallapicola, Ovules e Hindemith – cuyo expresionismo se diferencia mucho del de sus colegas- tienen un sabor surrealista, a veces onírico o hasta grotesco y desagradable.

Pienso que cualquiera manera de extralimitar los medios de que disponen normalmente las artes para proclamar su mensaje, responde a la tendencia en que prevalece lo expresivo, sobre lo formal; el contenido sobre la estructura. Se habla entonces de expresionismo.

En música, como venimos diciendo, la identidad de ambos componentes, forma y contenido, permite, sin embargo, advertir dicha prelación, aún cuando no se descubra una referencia intencional en la obra de que se trate; y ella se produce en virtud de la capacidad que posee la música para fijar analogías a través del símbolo. De esta manera la música calificada de expresionista, además de la posibilidad que tienen de motivarse –como cualquiera otra música, en una idea dramática sea texto o escena o en otros motivos-, constituye una manifestación sonora que bien puede moverse dentro de la mayor abstracción. Los procedimientos hechos símbolos se constituyen en elementos formales, procedimientos hechos símbolos se constituyen en elementos formales .

Todas las artes tienen la virtud de crear símbolos que abarcan o se refieren a variados aspectos de la estructura y conducta humana. De allí que en el estudio crítico que se haga, por ejemplo, de una pintura, no podría prescindirse de otros valores que se hacen presentes además del estético.

La impresión de fuerza, de poder, que produce la estatua de un gladiador; la de repulsión de los personajes que acusan y traicionan a Cristo en las telas de Bosch; la de inmensa soledad y abandono en la Crucifixión de Grönnenwald; la de erotismo (todo lo espiritualizado que se quiera) de la Venus de Boticelli o de la maravillosa Afrodita de Sirene son manifestaciones simbólicas cuyos elementos y mecánica surgen (o residen en) de cosas o criaturas que no son habituales. Aun en la simbología de la plástica abstracta están siempre presentes –en todo momento que se desee contemplar- elementos habituales: colores, diseños, perfiles, ángulos, superficies, figuras o líneas. Ya nos hemos referido a la in-habitualidad e inaplicabilidad de la mayor parte de los parámetros musicales, si los comparamos con las artes plásticas.

Cabría preguntarnos ahora en cuál de las dos grandes corrientes del arte –aquella en que predomina lo formal o en la que la expresión

toma preponderancia- se advierten con más claridad los símbolos que encarne.

Parecería que una mayor predisposición de los símbolos se advierte en el lado expresionista pero por la sola razón de que en la música (mucho más que en la plástica), el enriquecimiento de medios a lo largo de su evolución a partir desde la polifonía ha sido verdaderamente portentoso. Pensemos sólo en el aspecto del timbre, del colorido orquestal o de la casi infinita gama de relación de los sonidos en su altura e interválica lineal o vertical. Pero ya mucho antes de a plena vigencia de las riquezas tímbricas y tonales (incluido por cierto lo atonal y serial), el más grande de los músicos, J. Sebastián Bach, hizo expresionismo en sus dos Pasiones (por lo menos allí de manera indudable). Compárense para el caso los recitativos de Pedro luego de haber negado a Cristo; en ambos se da una línea melódica sinuosa, aguda, tensa y de factura muy similar; también es elocuente las muy diferentes armonizaciones que recibe el Coral “O Haupt voll Blue und Wunde” según en el sitio en que se usa esa melodía a lo largo del drama de la Pasión de Cristo. Podríamos multiplicar los ejemplos. Y en estos casos se trata de un simbolismo intencional pero que se atiene absolutamente a las posibilidades musicales, impalpable en el espacio, sin tamaño y sin aplicación a nada, esto último hasta el punto de constituir fórmulas musicales puras.

La inclinación hacia lo “expresivo” continúa más acá del Romanticismo con las tendencias llamadas impresionismo y expresionismo.

El impresionismo y el expresionismo son dos escuelas –digamos así-, aunque próximas en el tiempo y similares en la sutilización de lo personal, diferentes sustancialmente en el espíritu. Así, en la primera, el artista contempla la naturaleza, la inanimada, de preferencia, prescindiendo de toda interpretación personal y dejando que produzca sensaciones que luego exterioriza “sin comentarios”. En el expresionismo en cambio la naturaleza parece generarse dentro del artista y expuesta tanto a la acción de lo imaginativo, de lo fantástico, como de la realidad, pero en su forma más cruda y exagerada. Lo

sublime y lo grotesco se confunden. En verdad, no sólo lo trágico o lo grotesco constituyen atracción para el expresionismo; lo vulgar, lo morboso, la crueldad, alternan con una transposición de la realidad transformada en sueño. Las poesías de Stefan Georg que inspiraron a Schönberg la maravillosa y homónima música: “El libro de los jardines suspendidos”, son un ejemplo típico de música expresionista.

“El Wozzek” de Alban Berg en el terreno del teatro lírico marca tal vez la cumbre de la ópera expresionista. ¿Habrá algo más vulgar, más intenso, más cruel, más trágico y más grotesco que esas escenas de Georg Büchner que Alban Berg puso en música del modo más genial? Todos los convencionalismos que se han ido acumulando sobre la humanidad parecen allí barridos con una música y una escena arrolladoras.

Por lo demás, y esto vale para el arte en general, la muy auténtica raigambre humana del expresionismo nos permite ver, saltando esuelas, siglos y culturas, que no se trata de un fenómeno nuevo. ¿No calificaríamos de cabal sentido sentido expresionista las ya citadas obras de Gerónimus Bosch, de Grünewald? Y más lejos aún, ¿la estatuaria gótica, o los mosaicos de Ravena?

Pero fuera de no ser nuevo, y de haber afectado a la cultura europea en general en ciertos períodos de su desarrollo, podríamos anotar quizás que sus manifestaciones más elocuentes e intensas las hallamos de preferencia en el área cultural gala -germánica-, hispana. No es casualidad que la catedral gótica y la estatuaria que la viste hayan tenido su más alta expresión en Francia, Alemania, Bélgica; que el Barroco musical, partiendo de Italia, encuentre su cima más excelsa en Juan Sebastián Bach, y que el romanticismo, por fin, lo siembre profusamente el alma germánica. Queremos decir que hay pueblos, conformaciones espirituales, que tiñen sus actitudes humanas y sus experiencias artísticas de mayor o menor contenido expresivo. Tal vez no serán nuestros días los que estén en situación de juzgar todo lo valioso que pueda dejar el expresionismo, ni predecir a dónde nos lleva el inmenso cúmulo de posibilidades técnicas que se generaron en

su seno. Parecería, sí, que es la senda señalada por Schönberg la que ha prevalecido sobre la otra planteada por Stravinsky, y que, ayudada por los medios mecánicos de producción y reproducción de música ha desencadenado una fiebre experimentalista cuyos resultados artísticos definitivos no podemos prever aún pero que determinan, en cualquier caso, una de las aventuras estéticas más perturbadoras y apasionantes de la historia del arte.