
DODECAFONISMO Y SOCIEDAD DE ENTREGUERRAS. EL REFLEJO DEL CONFLICTO SOCIAL EN EL *WOZZECK* DE ALBAN BERG

Blanca Muñoz
Universidad Carlos III de Madrid

RESUMEN

Si se puede afirmar que la creación artística manifiesta no sólo la situación histórico-espiritual de cada época sino, a la par, sus procesos de conflicto y de cambio, así será precisamente en el período de entreguerras cuando se desarrolle una peculiar y característica correspondencia entre los cambios económicos y políticos y la nueva creación musical formal y temática. El Dodecafonismo al romper con el modelo tonal tradicional e introducir la disonancia no va a representar simplemente una transformación estética cuanto que, por primera vez, las tensiones de la Sociedad de Masas van a cobrar una dimensión artística en la temática operística del siglo XX. En este sentido, la nueva sensibilidad estético-musical expresará el «*asalto a la razón*» que se está paulatinamente llevando a cabo en la Alemania de Weimar y, especialmente, será la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, la que mejor refleje la pérdida de identidad de una sociedad que se está relacionando instrumentalmente en la forma de lo que Weber definió como «jaula de hierro». De este modo, las nuevas Sociologías del Arte y de la Cultura contemporáneas vuelven a la crítica cultural desde una perspectiva en la que el análisis de las estructuras estéticas, tanto literarias como musicales, deben ser investigadas como procesos en los que se revelan las contradicciones y antagonismos de cada etapa histórica.

La música como proceso social revela las transformaciones de cada tiempo histórico. Frente al tópico de la música como el arte de mayor abstracción, hay también que considerar las dimensiones del quehacer musical en cuanto compromiso del creador con su época. Desde la Sociología de la Cultura de inspi-

ración hegeliana, la situación histórico-espiritual se muestra vivamente en las contribuciones artísticas¹. Pero, sobre todo, el arte desarrolla una *dialéctica social* que impregna la cosmovisión colectiva, especialmente traduciendo los profundos cambios de subjetividad que suelen estar subyaciendo bajo mutaciones institucionales. En este sentido, el artista suele ser el adelantado en la percepción de las transformaciones de las instituciones sociopolíticas y sus efectos estructurales.

La dialéctica social que las diferentes artes conllevan, en la creación musical asume una paradójica relación. Por un lado, la creatividad popular expresa una imagen del mundo en la que el concepto de tiempo y renovación formal discurren de un modo lento transmitiendo sentimientos vinculados a universales como el amor, la muerte o la añoranza². Las identidades nacionales reconocen en las raíces de la música popular su inserción en un espacio geográfico que se manifiesta como vida sentimental cohesionadora del grupo. Mas, por otro lado, la música muestra la formación estética de la cultura de las élites en la articulación de un mundo ordenado según sus principios morales e intelectuales. Desde el canto gregoriano medieval hasta el barroco musical como expresión máxima de la Reforma luterana, la sociedad europea ha ido desarrollando una correspondencia manifiesta entre cambios económicos y políticos y nueva creación musical formal y temática. La sociedad liberal surgida de las revoluciones burguesas será el más claro exponente de este paralelismo.

La ruptura de la burguesía en ascenso con el Antiguo Régimen significa la introducción del concepto de *armonía* como principio ordenador del mundo. La razón queda subsumida en el Derecho y en la ley natural. El progreso científico y la Ilustración componen una apariencia ordenada que hunde sus orígenes en el protestantismo y una teología sumamente intelectualizada. Ahora bien, la clase burguesa liberal que desde el siglo XIX organiza el modelo económico y de Estado, se rodea de un círculo de artistas y creadores que «suavicen» la rigidez de un orden en donde lo jurídico va desplazando concepciones éticas sobre lo justo y lo bello. Los principios normativos del Derecho privado ocupan cada vez en mayor medida los espacios de las instituciones y de la sociedad. Y específicamente los ámbitos de los sentimientos y de la creatividad se van a ir canalizando hacia la formación de instituciones al servicio de la cultura de minorías. La ópera entonces asumirá la encarnación de la estética sentimental del poder y de sus concepciones del mundo³.

En este sentido, el teatro refleja la estructura ideológica de la sociedad barroca en la que, como señaló Benjamin, el *Theatrum Mundi* difundía el modelo jerárquico en forma de drama y ritual religioso⁴. Así, la principal

¹ En este sentido, el análisis estético más representativo en: G. W. F. HEGEL, *De lo bello y sus formas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 171-212.

² V. GRIGNO y J. C. PASSERON, *Lo culto y lo popular*, Madrid, La Piqueta, 1992, pp. 217-219.

³ Véase, especialmente, F. HERRERO, *La ópera y su estética*, Madrid, Alpuerto, 1983, pp. 54-79.

⁴ Walter BENJAMIN hizo uno de los estudios más penetrantes sobre esto en: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 151-234, «Alegoría y Trauerspiel».

manifestación cultural de la burguesía consolidada será el teatro musical cuya piedra angular es el género operístico. Los Teatros Reales o los Teatros del Palacio Imperial sustituyen a las representaciones cortesanas y a los corrales populares de comedia. Con ello, la dirección del teatro se convierte en un cargo *burocrático* al servicio político y estético del modelo cultural liberal. La misma arquitectura del edificio del teatro simboliza la sensibilidad con la que una burguesía reconoce su prestigio y su esplendor. El fulgor de los beneficios alcanzados, mercantil o especulativamente, dará lugar a una ornamentación sobrecargada que paulatinamente se irá apartando de la visión ilustrada y racional de la primera burguesía.

Viena aparece como el centro desde el que se sintetizan los valores estéticos de la nueva sociedad. El Teatro del Palacio Imperial, con decoración de Gustav Klimt, se sitúa como el núcleo cultural en el que se van a debatir las grandes líneas ideológicas con las que el siglo XX gestará sus principales corrientes sociológicas, confirmándose la profunda interrelación entre creación estética y elaboración teórica conceptual. Wagner expresa la emotividad de una sociedad que fluctúa entre el pangermanismo y la virtudes militares. En Wagner está la filosofía de Nietzsche como en Nietzsche está la música de Wagner. Pero, en ambos, late el conflicto de una estética de los sentimientos que empieza a chocar frontalmente con una estética del mercado. La resolución de la contradicción con el ascenso del nazismo, sin embargo, se hará en forma de darwinismo político y social⁵. No obstante, se podría hablar de una *sociología espontánea* que se va a ir reflejando en la evolución de la música desde finales del siglo anterior hasta la década de los años treinta. La configuración del movimiento dodecafónico corre paralelo con la formación de una sociología crítica que se enfrenta a la decadencia de la sociedad europea tras el Tratado de Versalles. Decadencia que va sedimentando una nueva sensibilidad y subjetividad artísticas que asumen con clarividencia su responsabilidad ante la llegada inminente de la catástrofe. La música deja de ser *un arte inofensivo* y se hace expresión de los procesos sociales. Será precisamente la ópera dodecafónica la que plasme el sufrimiento del sujeto con la dolorosa intensidad de quienes prematuramente se asoman al cataclismo bélico. Y si en pintura será Grosz quien retrate la incongruencia social de un deteriorado Berlín⁶, en música van a ser las óperas de Berg y de Schönberg, en una cosmopolita Viena, las que dejen oír los subterráneos de una sociedad que se encamina a la destrucción.

⁵ G. LUKÁCS, *El asalto a la razón*, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 538-618, «*El darwinismo social, el racismo y el fascismo*».

⁶ George Grosz expresó de un modo extraordinario la crisis de la sociedad alemana de post-guerra en su primera etapa pictórica. Consúltese: H. HESS, *George Grosz*, New Haven, Yale University, 1985, pp. 49 y ss.

PERFILES DE LA SOCIEDAD DE ENTREGUERRAS

La Restauración dio un papel protagonista a la ciudad de Viena. Tras la derrota de Napoleón, el canciller Metternich inicia el Congreso que consolida un orden que se quebrará con la Primera Guerra Mundial. Pero hasta 1916, el Imperio austro-húngaro muestra el esplendor que la emperatriz María Teresa de Habsburgo había creado un siglo antes. Para la emperatriz, la cultura era signo de prosperidad y por ello la capital debía mostrar el lujo y la fama de un poderoso imperio. Viena, así, se hace el escenario de un fulgor político y económico que durará hasta el emperador Francisco José. Mas, en esa opulencia, el arte deviene en el núcleo que proyecta el triunfo de una burguesía cuyo carácter conservador acabará llevando al poder al Partido Cristiano Social, definido como partido antisemita y antisocialista y preludio de la aclamación con la que en el año 1938 se acogerá la entrada de las tropas hitlerianas a Viena.

En estas condiciones históricas, el período de entreguerras afecta de manera directa a la creación estética y, sobre todo, en lo referido al ámbito musical. La sociedad vienesa se identifica preferentemente en relación a las formas musicales, del mismo modo que París se constituye en el eje de los nuevos movimientos pictóricos de vanguardia⁷. La música define a Viena, pero creando a la vez una doble dimensión. Por un lado, los gustos musicales influirán en las psicologías sociales generando sus propios espacios y concepciones del mundo. Y, por otro, el Teatro del Palacio Imperial, dirigido por el alemán Heinrich Laube, se convierte en el centro de la asignación de estatus social y en el espacio desde el que la burguesía liberal edifica su identidad como clase. La dicotomía entre la música popular y la música culta será la misma que la diferenciación cada vez más agudizada entre la clase liberal-burguesa y la clase obrera que tratará de tomar el control de la ciudad en su estallido revolucionario de 1934.

Si los criterios estéticos separan a las clases sociales, será en los gustos musicales en donde mejor se percibe esa disociación. Los valores de la aristocracia vienesa son recogidos y revitalizados por la naciente burguesía, sólo que con una cosmovisión en la que se mezclan desde las influencias militares prusianas, las enseñanzas universitarias de los jesuitas a los hijos de las minorías hegemónicas y las concepciones liberales de la política. De aquí, que aunque hay una concepción estética con un gran peso de los principios ilustrados, no hay que olvidar que ya está emergiendo un pangermanismo que representa la formación de una clase dirigente en la que la conciencia de raza sustituye a la conciencia de clase⁸. Es desde esta perspectiva desde donde hay que interpretar el éxito de la ópera wagneriana en los sectores dirigentes austriacos.

⁷ Sigue siendo básica la obra de R. PAGGIOLI, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

⁸ K. ROBERTS, F. G. COOK y E. SEMEONOFF, *The Fragmentary Class Structure*, Londres, Heinemann Books, 1977, pp. 181 y ss. También, G. JONES, *Social Darwinism and English Thought*, Sussex, Harvester, 1980.

El año 1848 fue el año de movimientos revolucionarios, también será el año en el que Richard Wagner finaliza su *Lohengrin*. En esta ópera se encuentra ya la simbología que significará el wagnerianismo. Basándose en un poema turingio del siglo XIII, Wagner desarrolla muchos de sus temas posteriores: el héroe que no puede revelar su origen, la inconstancia de la mujer, la exaltación de una mística «religioso-profana» y especialmente la figura de un hombre superior descendiente de los dioses germanos. Todos estos elementos feudales, pero también homéricos, tenían que conectar necesariamente con una burguesía que trata de explicar sus orígenes apelando a las mitologías germánicas de la superioridad. Y aunque los posteriores excesos del nazismo en la aclamación de Wagner no restan belleza a su música, *lo cierto es que la ópera wagneriana era ya indicativa de los ideales de unas élites irritadas por las reivindicaciones obreras y sufragistas*. No hay que olvidar que frente a la literatura o la pintura, la ópera se convierte en el centro de unas experiencias estéticas cerradas y únicamente accesibles a una minoría que hace de este espectáculo total —la ópera es a la vez teatro, escenografía y libreto— el eje de su prestigio social.

La sociedad vienesa acogerá a Wagner en 1861 cuando tras el fracaso de *Tanhäuser* tenga que ofrecer un ciclo de conciertos por diferentes ciudades europeas hasta que en 1864 se instale en Munich llamado por Luis II de Baviera. La herencia intelectual de Wagner en la sociedad austriaca irá desde la música hasta la ideología. En música, los primeros pasos de la Escuela de Viena y el «primer» Schönberg se van a ver bajo el influjo del compositor alemán⁹. Pero, también, el esteticismo de Wagner será entendido y aplicado políticamente por los sectores dirigentes de la sociedad vienesa, actuando años después de una manera adversa en las carreras profesionales de Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Hans Eisler o Alban Berg.

Desde una formulación de Sociología de la Cultura y del Conocimiento, sociológicamente considerado el wagnerianismo supone el signo distintivo de una cultura de élite que asume una ideología en la que se muestran las características de una mentalidad en la que prevalecen los aspectos siguientes:

— El *fatalismo* y la *fatalidad* que impulsan a los héroes a un destino en el que las acechanzas actúan siempre en contra de los anhelos de justicia y de felicidad.

— La *soledad* del «hombre superior» que se debate en el abandono de la dicha ante la misión suprema que ha de cumplir.

— La *desconfianza* hacia la mujer y su recelo hacia su influencia sobre el héroe y su hado. Suspiciacia que, incluso, en el amor sublimado está de continuo presente.

⁹ Sobre este aspecto, Ch. ROSEN, *Schönberg*, Barcelona, Bosch, 1984, específicamente la Introducción.

— La *sublimación* de un remoto pasado germánico en el que los términos de rectitud y de justicia, no obstante, no ponían en duda los principios de jerarquía. El aristocratismo de la épica wagneriana se conjugaba de un modo perfecto con la cultura jurídica de una burguesía liberal que colocaba sobre la noción de *orden* su comprensión de la realidad.

Todas estas características habían sido recibidas por los grupos minoritarios del Imperio austro-húngaro en su educación escolar y sentimental. Y sin su entendimiento como sustrato grupal psicológico profundo, no sería posible entender esa clientela de una burguesía media que el doctor Freud tuvo como pacientes habituales. Gran número de casos de los analizados psicoanalíticamente nos reflejan los traumas de una élite acostumbrada a interpretar el mundo desde unos valores en los que el tema del orden fortificaba las instituciones desde la familiar hasta la profesional. Sería un estudio sumamente interesante el examinar la obra freudiana como proyección psicológica de una interiorización de una cosmovisión de clase social —sus traumas y temores—, ante los nuevos conflictos de transformación histórica y específicamente la aparición del movimiento obrero y del sufragismo. En este sentido, tenemos un documento literario de sumo interés como es la obra de Ibsen, *Casa de muñecas*, en donde se perciben las implicaciones que los nuevos cambios estaban efectuando sobre la estructura familiar de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Pues bien, si la formación estética y cultural de las clases dirigentes vienesas se labró en contacto con el aristocratismo wagneriano (y, desde luego, no es posible eludir su trasmisión posterior a la teoría elitista de los años veinte y treinta en la que por su tradición intelectual alemana Ortega bebió), hay que referirse a las manifestaciones artísticas de otros grupos y clases de la etapa comprendida entre principios del siglo XX y la década de los años treinta. La cultura popular se expresa en parte en continuidad con la cultura de minorías y, de otra parte, en claro antagonismo y disparidad. Será *la opereta* el nexo de unión y vinculación entre las diversas clases sociales de la Viena cosmopolita de *fin-de-siècle*¹⁰.

La zarzuela española y la ópera-cómica francesa son los antecedentes del género musical de la opereta. Como parte básica de la cultura popular musical recogerá una síntesis genial del *aria*, como forma musical caracterizada por la intensidad de su inspiración centrada en motivos y temas populares y nacionales. La zarzuela, en nuestro caso, se convierte en la gran música nacional y en la que se pierde la diferenciación entre *alta cultura* y *cultura folklórica* merced a una expresión en la que *el pueblo, sin mistificación ni tipismo*, como afirmaba Lorca, asume el papel protagonista en un siglo XIX en el que «el obrero ilustrado» (los tipógrafos, por ejemplo) y los trabajadores entran en la historia con

¹⁰ Para un estudio completo y sugerente de la Viena de «fin de siglo», véase: A. JANIK y S. TOULMIN, *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus, 1983.

valores nuevos. *La Revoltosa*, *La Rosa del azafrán*, *La Verbena de la Paloma...* representan una situación amorosa que, a menudo, es disculpa para dibujar un contexto social en el que la colectividad tiene un papel preferente. En la opereta los términos expresivos cobran otra dimensión. Del mismo modo que en el *music-hall* francés e inglés sus temas tienen que valorarse desde un ángulo vinculado más al lumpenproletariado que pulula por las ciudades industrializadas o en proceso de desequilibrada industrialización¹¹, los argumentos de la opereta vienesa tienen que entenderse en relación con una cierta crítica y sátira a la clase liberal-burguesa emergente y a sus formas de arribismo.

Curiosamente los dos compositores de opereta que mayor éxito recibieron en vida estuvieron unidos al comienzo de sus carreras a las instituciones vienesas, ya como maestros de capilla o como directores de teatros del Imperio. Franz von Suppé y Franz Lehár irradian y difunden una visión diferente de la rígida moral prevaleciente en la sociedad austriaca. Los convencionalismos y los prejuicios son cuestionados como parte de una doble moral creada para reforzar los valores familiares entendidos como parte de la perpetuación del negocio. De nuevo, la obra de Freud nos relata un «universo familiar» en el que la mujer sufre no sólo el control del marido sino, a la par, la coerción de una mentalidad que sólo concibe a la mujer como mujer casada y transmisora en el ámbito doméstico del sentido de jerarquía económica y social. Es por ello por lo que *Die lustige Witwe* (*La viuda alegre*), de Franz Lehár, compuesta en 1905, conlleva un alto matiz de invectiva al presentar bajo la honorabilidad de un gobierno imaginario el encargo, en razón de Estado, al conde Danilo de enamorar a la viuda Ana Glavari, cargada de un patrimonio en dólares «contantes y sonantes» y que pueden sacar al país de la quiebra económica. Y aunque esta obra se ha convertido en nuestros días, por acción de sus versiones cinematográficas, en una pieza estándar para clases medias, no se puede soslayar que en su momento significó un cierto revulsivo en los medios vieneses tradicionales, especialmente por el carácter independiente de la protagonista y la presentación de un cuerpo diplomático y de astutos oportunistas al acecho del dinero ajeno.

No sólo en *La viuda alegre* sino en *Friederike*, de Lehár, o en *Zehn Mädchen und kein Mann* (*Diez damas y ningún caballero*) y *Die schöne Galatee* (*La bella Galatea*), de Von Suppé, por no hablar de las operetas de Strauss hijo, se describe una sociedad austriaca en la que la alegría y la frivolidad no oculta una realidad plagada de criados, campesinos, trabajadores en suma, que reprueban esa vida ociosa de sus señores. Sin embargo, el público popular y la clase media se reconocen en los infortunios de los enamorados que, al final, consiguen felicidad, éxito y, sobre todo, dinero. Pero, pese a la censura y al

¹¹ Esta situación queda descrita de una forma muy evidente en *La ópera de los tres peniques*, de Kurt Weil y Bertold Brecht que, a su vez, recoge la de John GAY y Christopher PEPUSCH, *The Beggar's Opera*. En ambas, el contexto de la nueva sociedad en fase de industrialización queda dibujado en sus contradicciones.

control de la prensa impuestos desde la revolución de 1848, los conflictos sociales asoman y se extenderán rápidamente.

Varios son los choques que determinan un comienzo del siglo XX de enorme agitación en los finales del Imperio austro-húngaro. El enfrentamiento entre los grupos social-cristianos y la socialdemocracia (asesinato del concejal Franz Schuhmeier, el 11 de febrero de 1913). El auge del nacionalismo pan-germánico aparece como neutralización de la orientación cada vez más firme de las masas hacia el marxismo. Pero el incremento del paro y la crisis del Imperio, con la declaración de la Primera Guerra Mundial tras el atentado de Sarajevo contra el archiduque Francisco Fernando, significan el fracaso del austro-marxismo¹² a lo Otto Bauer defensor de posiciones de consenso. El incendio del Palacio de Justicia, el 15 de julio de 1927, es el testimonio de que la Viena de opereta ha terminado.

EL DODECAFONISMO: LA EXPRESIÓN MUSICAL DE LOS CONFLICTOS DE LA SOCIEDAD DE ENTREGUERRAS

La crítica cultural debe al cambio de siglo vienes una transformación sin precedentes con el movimiento de Secesión, pintores como Klimt y Kokoschka, músicos como el «último Brahms», Gustav Mahler y su genial renovación sinfónica, o filósofos y escritores como el joven Wittgenstein, Moritz Schlick, Karl Kraus, Robert Musil y Hugo von Hofmannsthal, por no hablar de la revolución que en todos los ámbitos va a llevar a cabo el Psicoanálisis y la Metapsicología de Freud¹³. Así, la *Jugendstil*, como concepción estética de una creación de obra entendida como totalidad formal y temática, intenta retornar a un proyecto de síntesis entre tradición y renovación. Sin embargo, la transformación de las dimensiones estéticas, al recoger un sentido de universalidad más allá de las específicamente propias de la sociedad vienesa, provendrá de un cambio de algo tan aparentemente alejado de lo social como es la ruptura de *la tonalidad*. La renovación formal y armónica del Dodecafonismo constituye una transformación radical del concepto de jerarquía tonal que había tenido la música desde los inicios de la Modernidad. Esta concepción tonal que asigna un valor similar a cada nota, genera y crea una nueva sonoridad, insertando la disonancia como parte esencial del lenguaje sonoro, que queda liberado de las restricciones compositivas de siglos anteriores. Todo este proceso, no obstante, no podía ser producto de la arbitrariedad y de lo aleatorio, sino que suponía profundos conocimientos de armonía y composición. De esta manera, una de las obras posiblemente más técnicas de nuestro siglo sea el complejísimo trata-

¹² La síntesis que intentó el austro-marxismo entre la ética kantiana y la teoría marxiana se analiza en: V. J. KNAPP, *Austrian Social Democracy*, Washington University, 1980, pp. 69-126.

¹³ P. RICOEUR, *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 7-55 y también pp. 295-367.

do sobre *Armonía*, escrito por Arnold Schönberg para fundamentar los nuevos conceptos musicales. El Dodecafonismo, en último término, no deja de ser sino una lucha para que el arte se acomode a las contradicciones que condicionan la vida y la conciencia colectiva. Desgraciadamente no podemos entrar en un análisis más detenido de esta ruptura por la brevedad que debe tener nuestro estudio, pero con la introducción en el campo musical del Dodecafonismo no sólo se renueva el lenguaje tonal, sino que afloran objetivamente los auténticos conflictos de la sociedad constituida tras la Primera Guerra Mundial. A continuación remarcaremos la síntesis entre Expresionismo y Dodecafonismo en su intención de revelar las tensiones colectivas agravadas tras el conflicto bélico. Y aunque fue Arnold Schönberg quien abrió un nuevo modelo armónico y tonal¹⁴, sin embargo será Alban Berg quien concentre en su obra operística el desconcierto de toda una generación cuya niñez tiene lugar en la primera guerra de masas de la historia y, desgraciadamente, su madurez creativa otra vez se verá dañada por un segundo conflicto de efectos terribles. En este sentido, la ópera *Wozzeck* resulta ser uno de los testimonios más implacables de la degradación humana y social.

Wozzeck es la primera ópera del siglo XX en la que los personajes ya no son héroes mitológicos ni figuras de guardarropía. Son «individuos corrientes», casi de crónica de sucesos, los que se debaten como «masa» dentro de las ciudades. La guerra ha dado como consecuencia un ejército-masa y unos habitantes-masa que ya no tienen oportunidades ni de volver a lo rural, ni de ascender en la ciudad. Están en la frontera de la nada como perdedores de una guerra y como extraviados en una existencia llena de dificultades. El argumento de la ópera de Berg, entonces, resume el panorama económico y político de quienes han quedado excluidos de la «buena sociedad» vienesa, siendo la tragedia anónima de un hombre anónimo de la masa.

El argumento, de manera resumida, de la ópera de Berg se basa en el drama *Woyzeck*, de Georg Büchner, escrito en 1836 y publicado en 1879. La obra de Büchner, distribuida en veinticinco escenas, presenta al soldado Franz Woyzeck como un hombre ingenuo al que todos los que le rodean menosprecian y engañan. Desde María, con quien tiene un hijo y le traiciona con el cabo mayor, hasta el doctor y su capitán que le utilizan no sólo como criado sino como cobaya en sus experimentos. Como en todas las tragedias anónimas, Woyzeck actúa por sentimientos que no entiende ni domina. Encuentra a María bailando con el cabo mayor y es aquí en donde, en un arranque de celos, en un paseo con María a orillas del estanque la asesina. Huye a un prostíbulo —que en la versión de Berg será un baile popular—, pero una mujer ve sangre en su ropa. En su desesperación, Woyzeck huye al estanque para quitarse las manchas —en la ópera para buscar el cuchillo con el que ha matado a

¹⁴ La revolución tonal dodecafonista supuso no sólo una profunda modificación formal, sino, asimismo, un cambio en los temas que habían sido habituales en la ópera. Consúltese: D. MITCHELL, *El lenguaje de la música moderna*, Barcelona, Lumen, 1972.

María— y en su locura muere ahogado. La escena final, de un trágico lirismo, se resume en un grupo de niños jugando, entre los que se encuentra el hijo de María. Anuncian al niño la muerte de su madre y corren al estanque. El niño no comprende lo ocurrido y sigue jugando solo en su caballito de madera, ajeno en su inocencia a una realidad tan despiadada.

En la balada trágica de Büchner se destaca la candidez de Woyzeck en un mundo en el que sobrevuela la fatalidad como destino incontrolado. Es como un *Emilio*¹⁵ rousseauiano pero al revés; es decir, incapaz de discernir las causas de su miseria y de su desgracia, siendo llevado hacia el funesto final por la primariedad de sus pasiones. Como personaje, en la novela, el soldado Woyzeck es definido dentro de un irracionalismo determinista muy cercano a la filosofía de Schopenhauer¹⁶ y su planteamiento antihegeliano de una *voluntad ciega* regidora de los destinos humanos. Frente al personaje literario, Alban Berg va a dar otro cariz al drama del soldado. Berg introduce por primera vez la crítica social en la ópera del siglo XX. No es el destino sino el contexto económico y político el que condiciona la miserable existencia de Wozzeck (en la ópera se modifica el nombre del protagonista). Berg nos dibuja el panorama político y sociológico interno de la sociedad austriaca después del final de la Primera Guerra. El regreso de las tropas del frente de batalla y su posterior inserción en una Viena desmoronada se convierte en un problema insoluble. La demanda de vivienda disparó los precios de alquiler, los salarios se hacen exiguos, la inseguridad social genera formas de delincuencia y de mendicidad que posibilitan en las clases dirigentes unas posiciones defensivas cada vez más próximas al nacionalsocialismo. Y, asimismo, la crisis ética y moral se complementa con una corrupción agudizada por los aparatos administrativos. En este punto, Kafka nos ha dejado el retrato más exacto de la pérdida de la identidad en una sociedad racionalizada instrumentalmente hasta devenir en una asfixiante «jaula de hierro», tal y como pronosticó Max Weber¹⁷.

Con la ópera dodecafónica *Wozzeck*, el conflicto social entra en la música. *La disonancia tonal se corresponde con el desequilibrio de la primera formación de la sociedad de masas*. El estreno de la obra de Berg, en 1925, supone el final de una concepción estética aristocrática como la wagneriana y la entrada de las masas en la creación operística. Los problemas de *Wozzeck* son los problemas de una generación hipertrofiada por la guerra. Ya no hay héroes que escapen en una carroza guiada por un cisne como en *Lohengrin*: a partir de la ópera dodecafónica la página de sucesos diarios entran en escena. *Wozzeck* simboliza

¹⁵ Las diferencias entre *Emilio*, el personaje filosófico creado por J. J. Rousseau, y el *Wozzeck*, de Alban Berg, estriba en la acción que el contexto ejerce sobre cada uno de ellos. Mientras que hay un optimismo antropológico propio de la Ilustración del siglo XVIII en la obra rousseauiana, en la ópera dodecafónica se expresa el pesimismo histórico de la postguerra y la sensación de crisis característica del siglo XX.

¹⁶ G. LUKÁCS, *El asalto a la razón*, vers. cit., pp. 158-202.

¹⁷ La concepción weberiana más extensa sobre la burocracia, en: M. WEBER, *Economía y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 173-180.

el reclutamiento indiscriminado de las masas urbanas, del mismo modo que *Lulu* representa la inadaptación de la mujer en una sociedad que aún no admite su independencia. El asesinato de Lulu en un siniestro Londres, a mano de *Jack el Destripador*, confirma la tesis del *terror al asesino* como estrategia de control de la mujer en su acceso a nuevos espacios sociales y especialmente a los espacios nocturnos que siempre le han estado vedados. El misterio que ha rodeado a *Jack el Destripador* tiene que relacionarse con el ascenso y consolidación del movimiento sufragista y las formas de coacción de éste. De aquí, que tanto Wozzeck como Lulu serán las víctimas en el ámbito personal de unas condiciones económicas y políticas cuya naturaleza no comprenden, pero que les ha sacrificado su propia existencia y su conciencia reduciéndoles a una muchedumbre que malvive tratando de sobrevivir.

Expresionismo y Dodecafonismo crean una nueva sensibilidad estética. Ya no es el populismo del vals ni de la opereta, ni tampoco la evanescente e idealizada Secesión, sino que la crisis de la sociedad liberal-burguesa que ha conducido a la guerra, ahora es desvelada desde lo que esconde y deforma. La disonancia musical y la repetición expresionista se hacen crítica ideológica y, sobre todo, crítica del estado de alienación al que conduce irremisiblemente una sociedad desintegrada. En la escena primera del primer acto se evidencia esa crítica ideológica sobre la que Berg hace girar su obra. El diálogo transcurre mientras Wozzeck afeita al capitán de su regimiento y es tan significativo de la intención que guía la composición que no podemos resistirnos a transcribirlo:

«Wozzeck: ¡Qué pobre gente somos! ¡Vea, capitán, necesito dinero! Vea, señor, siempre dinero. ¡Que uno de nosotros trate de traer a uno de su clase al mundo en el buen camino de la moral! ¡Todos estamos hechos de carne y sangre! Si yo fuera un noble, señor, y fuera con un sombrero de seda y llevase reloj y también monóculo, y pudiese hablar correctamente, entonces yo también sería virtuoso, señor. ¡Pero sólo soy un pobre tonto! La gente como nosotros siempre es desgraciada en este mundo y en el otro. Creo que si fuéramos al cielo seríamos los que tiran los rayos.

Capitán: De acuerdo, de acuerdo. Sé que tú eres un hombre valiente, un hombre valiente. Pero piensas demasiado. Eso es malo. Tienes siempre un aire poseso. Esta decisión me enerva. Vete y no corras. Vete despacio a lo largo del camino y guarda el centro. ¡Hazlo lentamente, muy lentamente!»¹⁸.

Como se observa hay una crítica social simultánea con una ruptura del lenguaje musical que se hace, al mismo tiempo, crítica cultural a un esteticismo incapaz de acercarse a una realidad en la que las diferencias de clase, los procesos de dominación científica, la explotación y la alienación son desechados y, en todo caso, despreciados como fenómenos inexistentes. Frente al hedonismo

¹⁸ El texto pertenece a la versión en directo de *Wozzeck* de Claudio Abbado, con la Orquesta Filarmónica de Viena y Coro Estatal de Viena. Deutsche Grammophon, 1987.

y al misticismo wagneriano, en *Wozzeck* la ópera se vuelve social y del caos metafísico en el que se debaten los destinos de los héroes mitológicos pangermanos, ahora el *hombre común* se verá inmerso en un desorden cuyo origen emerge no de un hado indefinido, cuanto de unas condiciones económicas y políticas concretas. Y aunque Schönberg, con *Pierrot lunaire* (1912), y Stravinsky con su *Historia del soldado* (1918), ya iniciaron una temática —ciertamente embellecida— en la que sus protagonistas sufrían las consecuencias del conflicto bélico, lo cierto, no obstante, es que la prioridad que Alban Berg asigna a la existencia anónima de una población urbana con niveles de vida miserables, hace de *Wozzeck* la primera ópera contemporánea que es un testimonio objetivo y fiel de la Europa de entreguerras y de unas circunstancias que van a perpetuarse décadas después.

LAS INFLUENCIAS DE *WOZZECK*: DE LA CRÍTICA MUSICAL A LA CRÍTICA SOCIAL

El estreno de la ópera dodecafonista en Berlín, en 1925, dividió radicalmente al público y a los críticos musicales. El soldado que es usado como cobaya para experimentos científicos, de quien se ríen el capitán y sus compañeros, y que asesina a la mujer con la que tiene un hijo y convive en un arrebato de locura, no podía ser del gusto de la sociedad habitual a la ópera. El año 1925 restaura una cierta confianza en el futuro. Es el año de la conferencia de Locarno y la desmilitarización de Renania, el afianzamiento de la República de Weimar y, en el arte del siglo XX, se realizan dos de las obras maestras del cine clásico: *El acorazado Potemkin*, de Sergei Eisenstein, y se inicia el rodaje de *Metrópolis*, de Fritz Lang, estrenada un año después. En ambas películas, las masas cobran el papel de protagonistas. Estamos ante el advenimiento de un tiempo que parece salir de la postguerra. Pero será en ese mismo año en el que Mussolini comienza la conversión del régimen italiano hacia una dictadura fascista, al eliminar por decreto el control parlamentario sobre las decisiones del Gobierno. Poco a poco las organizaciones fascistas empiezan a extenderse por la sociedad civil.

Los ecos de la obra de Berg se extienden en una doble dirección. En efecto, con *Wozzeck* la creación operística despliega un nuevo lenguaje formal al servicio de un argumento centrado en la *anomia* colectiva de las clases sociales olvidadas. El contenido político de la obra supone su novedad. En una sociedad en la que, como afirmaba el economista austriaco Hayek, el *individuo elige* voluntariamente, existe una colectividad simbolizada por *Wozzeck* que queda excluida de los derechos liberales¹⁹. Crítica que alcan-

¹⁹ Hasta la creación musical demuestra la simplificación social contenida en las teorías de la elección racional. En este sentido la obra de F. A. HAYEK, *Los fundamentos de la libertad* (Madrid, Unión Editorial, 1975), es un evidente ejemplo de ello.

zará su máxima fascinación cuando pase y se incorpore de la música a la teoría.

Del mismo modo que Berg conoció a Schönberg por un anuncio en el periódico, así conoce casualmente Adorno al autor de *Lulu*. En 1924, un joven de veintidós años, cuya madre había sido cantante de ópera en su juventud, inicia estudios de composición musical en la Viena cosmopolita y sensual, pero bajo la que late un desconcierto tan magníficamente objetivado por Freud. El joven Adorno acaba de presentar su tesis doctoral sobre la Fenomenología de Husserl. Una tesis en la que no se adivina el rumbo posterior del autor de *La personalidad autoritaria*²⁰. La relación de Adorno con Alban Berg tiene que ser entendida en conexión con los círculos intelectuales vieneses frecuentados por Karl Kraus y por Arnold Schönberg. La personalidad de Karl Kraus apenas ha sido estudiada en relación a su influencia en las teorías sociales de entreguerras. Y lo mismo puede decirse de la contribución de Schönberg a la reflexión ética en su temática operística. Kraus, cuya obra ha quedado un tanto postergada, resulta la referencia imprescindible para comprender el ambiente creador y estético de entreguerras. En sus obras, *Moralidad y criminalidad* (1908), *Literatura y mentira* (1929), *Afirmaciones y contradicciones* (1909) y, sobre todo, *Los últimos días de la humanidad* (1918), se debaten las contradicciones de la Europa liberal y de la burguesía ascendente. El tono crítico con el que Kraus expone la indiferencia con la que se recibió el asesinato, en Sarajevo, del archiduque Francisco Fernando, permite trazar un gigantesco cuadro de las diferentes clases y grupos de una sociedad insensible a la corrupción y a la injusticia. Ante el dinero la divinidad ya no puede hacer nada. En una sátira crítica, Kraus reclama la ética como la única solución ante los prejuicios y la inhumanidad. Reivindicación que ya había sido expuesta en *Literatura y mentira* y de una forma especial en *Moralidad y criminalidad* en donde se alegaba cómo los prejuicios condicionaban la impartición de justicia según la diferente pertenencia a clase social. De este modo, la ironía y la sátira mostraban el fracaso de una cultura cada vez más banalizadamente esteticista²¹.

En este contexto cultural es en donde hay que centrar el nacimiento de la Teoría Crítica. Durante tres años Adorno —hasta su vuelta a Frankfurt en 1928—, la amistad con Berg y Schönberg va sedimentando en el sociólogo crítico una problemática que se refleja en la revista vanguardista, *Anbruch* —dirigida por el mismo Adorno—, y que recuerda a la revista *Die Fackel*, creada por Kraus. En ambas, la crítica musical paulatinamente se va volviendo pretexto para analizar la evolución de las estructuras económico-políticas. Esto se

²⁰ Th. W. ADORNO, *La personalidad autoritaria*, Buenos Aires, Proyección, 1967. En *Filosofía de la Nueva Música* se resumen los planteamientos de un «joven Adorno» en cuanto aclaración de la psicología social y de la estética de índole irracional y del «Adorno maduro» dedicado a la fundamentación dialéctica de una nueva estética.

²¹ Para un estudio sobre la literatura de K. Kraus: J. GYORY, *La littérature autrichienne*, París, PUF, 1977. Hay que reseñar las continuadas referencias a este autor en las obras de Adorno y de Benjamin.

observa de una manera muy evidente en los artículos que en 1932 publica Adorno en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, órgano teórico de la Escuela de Frankfurt. En estos artículos la defensa del Dodecafonismo, definido como *Nueva Música*, no deja de vincularse con las cuestiones sociales inminentes. Las referencias a Schönberg, Berg y Anton von Webern son una constante en la obra de Adorno. Pero una constante no sólo en el examen de las innovaciones tonales cuanto en el interés creciente por desarrollar una Sociología de la Música en la que lo social se proyecte como parte esencial de su comprensión. En los numerosos estudios de los *Musikalische Schriften* las referencias de Adorno a la creación de Berg son constantes, pero esencialmente su *Alban Berg, Berg kompositionstechnische Funde, Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, Rede über Alban Bergs Lulu* y *Alban Berg: Oper und Moderne*²² recogen la deuda de su autor con quien fue su profesor en Viena. Deuda que Adorno traslada a la teoría en su fundamental libro, *Filosofía de la Nueva Música*²³. Será aquí en donde el Dodecafonismo es interpretado como el signo más objetivo de la ruptura de un orden que con la burguesía intentó un concepto de armonía que no representaba a la totalidad social. Al contrario, la disonancia pone las cosas en su sitio. Para Adorno, la atonalidad es la lógica consecuencia de la transformación de una sociedad capitalista en la que ya no es posible la marginación de la mayoría. Frente a la concepción suprahistórica de la música de Strawinsky, la creación dodecafónica nos habla de unos procesos en los que la masificación de la población no puede justificarse. Es por ello por lo que la música se constituye en testigo de una situación contradictoria y en la que la alienación generalizada obliga a un compromiso que evidencie las paradojas de unas relaciones humanas falseadas. De aquí la pregunta de Adorno que recorrerá toda su obra: «En una sociedad falsa, ¿cómo puede ser auténtico el individuo?».

La influencia de las vanguardias artísticas de entreguerras y, específicamente de la musical, tienen un trasfondo de enorme entusiasmo de que todavía era posible una revolución de mayor profundidad que la política: la cultural. La generación de entreguerras trata de expresar unas señales espirituales que manifiesten una concepción de la realidad cuyo objetivo común es salir de los estrechos cauces de una sociedad traumatizada por la guerra y por la crisis. Y para ello es previo detectar los elementos del *malestar en la cultura* y en la sociedad. El Expresionismo, el Dadaísmo, el Verismo y la Nueva Objetividad van a coincidir con la ópera dodecafónica: lo que hay que transformar es la *vida cotidiana*. Las imágenes desgarradas de un *Wozzeck* exponen los desastres de la guerra del mismo modo que las pinturas de un George Grosz y de Max Beckmann o la Teoría Crítica de Adorno, Horkheimer y Benjamin. La temática del soldado-cobaya, descrito por Berg, se erige en el manifiesto que unifica

²² Estos estudios se encuentran por orden consecutivo en: Th. W. ADORNO, *Musikalische Schriften I-III*, pp. 85-97, 413-433; *Musikalische Schriften V*, pp. 630-673, y en *Der getreue Korrepetitor*, pp. 338-369, correspondientes a *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, tomos 15, 16 y 18.

²³ Th. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, vers. cit., pp. 13-36, tomo 12.

el sentido de transformación de los nuevos movimientos estéticos e intelectuales: el carácter autoritario, la formación de una cultura para masas, la vinculación de las clases sociales —incluida la obrera— al fascismo, la extensión y difusión de una irracionalidad caótica que significa un cada vez más peligroso *asalto a la razón*. Todos estos temas fueron precursoramente representados en ese pulular de mutilados, soldados, prostitutas, asesinos y mendigos que desde *La ópera de los tres peniques*, de Brecht, hasta *El vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang²⁴, evidencian una cotidianeidad que nada tiene que ver con la imaginaria idealizada ni, desde luego, con la mística *kitsch* y enfática del arte del nazismo y del fascismo²⁵.

El compromiso del artista y del intelectual con una cotidianeidad sofocante define a las vanguardias de entreguerras. Desde el Surrealismo y su búsqueda en los territorios del inconsciente, hasta la Barraca lorquiana y su retorno a lo popular como raíz de una cultura genuina, lo diario se concibe como la rutina de los prejuicios. La lucha frente a lo socialmente petrificado y en contra de una mera supervivencia embrutecedora será la herencia que la crítica cultural de entreguerras deje como testimonio. La ópera bergniana deviene en la quinta esencia de cómo un arte formal no acepta las disonancias de la realidad. El fracaso tecnológico y científico queda expuesto en ese doctor que experimenta con seres humanos, la crueldad de una sociedad militarizada se exhibe en un ejército corrupto, la podredumbre de las vidas y las conciencias muestra un mundo cotidiano sin horizontes y material de crónica de sucesos. Toda esta realidad pasará a otra ópera de postguerra, sólo que ya no será de una primera guerra mundial sino de una segunda todavía más despiadada, *Peter Grimes*, (estrenada en junio de 1945 y un mes después de finalizada la guerra), de Benjamin Britten, de nuevo, expresa la *conciencia sociológica* de la música cuando critica a una sociedad que, en sus prejuicios, causa la ruina humana²⁶. Así, la música se hace eco del sufrimiento e intenta señalar nuevos horizontes a la existencia. Como en la Teoría Crítica, el arte y la cultura, no elaborados con finalidades mercantiles, son el depósito de la civilización acumulada durante siglos²⁷. En el Dodecafonismo, la existencia alienada del soldado Wozzeck nos hace penetrar en una situación histórica en la que ya no hay sitio para unas relaciones humanas nuevas. Pero Berg deja una esperanza en esa última escena en la que el niño juega con su caballo de madera, ajeno a su tragedia y con el anhelo de otra realidad diferente. Es en este momento cuando comprendemos que no hay nada más dramático que el ignorado dolor de la inocencia.

²⁴ Es fundamental el estudio de S. KRACAUER, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985, pp. 191-257.

²⁵ B. HINZ, *Arte e ideología en el nazismo*, Valencia, Fernando Torres, 1978, pp. 9-29.

²⁶ La versión clásica de *Peter Grimes* en Decca (1958). Orquesta y coro del Covent Garden de Londres.

²⁷ W. BENJAMIN, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 15-59.

ABSTRACT

If it can be claimed that artistic creation not only reflects the historical-spiritual situation of each era but, at the same time, its processes of conflict and change, it is in the inter-war period that a peculiar and characteristic correspondence is developed between economic and political change and the new formal and thematic musical creation. Dodecaphonism, on breaking with the traditional tonal modal and introducing dissonance, does not simply represent a aesthetic transformation insofar as, for the first time, the tensions of Mass Society will acquire an artistic dimension in the operatic themes of the 20th century. In this respect, aesthetic-musical feeling will express the *assault on reason* which is gradually taking place in Weimar Germany and, more particularly, it is Alban Berg's, *Wozzeck*, which best represents the loss of identity of a society which is becoming instrumentally rationalised in the «ironcage» manner defined by Weber. Hence the new contemporary Sociologies of Art and Culture are once again the focus of cultural criticism from a perspective in which the analysis of aesthetic structures, both literary and musical, should be investigated as processes in which the contradictions and antagonisms of each historical phase come to the fore.