

Altenberg Lieder op. 4: *El homenaje de Alban Berg al genio vienés*

BLANCA MERCK NAVARRO
Universidad de Huelva

Los *Altenberg Lieder op. 4, Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* de Alban Berg son textos del poeta vienés escritos sobre postales y fotografías. Este breve trabajo se centra en el comentario de los textos de Altenberg, con el fin de ahondar en la poética de los mismos. Para llegar a ello deberemos detenernos en una breve interpretación de los *Lieder*, que hasta la fecha no hemos podido documentar en los estudios que sobre el autor y su obra se han publicado. Ha resultado imposible acceder a los textos originales escritos sobre las postales que pertenecieron a la colección del poeta, ya que gran parte de la obra de Peter Altenberg que perteneció a Otto Kallir hasta 1974, pasó en ese mismo año a engrosar el patrimonio de la ciudad de Viena; desde entonces está guardado en el *Historisches Museum* de Viena, sin que haya sido catalogado o inventariado. Otra parte de su legado, a la que pertenecen los cinco *Lieder* que adaptó Alban Berg para su op. 4 y que se intentan analizar en este breve estudio, está en la galería neoyorquina de St. Etienne, dirigida por Jane Kallir, nieta de Otto Kallir y Hildegard Bachert.

Estos cinco breves textos de Altenberg, que Alban Berg adaptó para su obra musical, salieron a la luz en 1911 formando parte de la colección *Neues Altes*; algunos de estos cinco textos se encuentran bajo el título *Texte auf Ansichtskarten*. Bajo títulos parecidos Altenberg incluyó breves textos líricos escritos en prosa, como es el caso de *Ansichtskarten*, serie de textos publicados en 1901 en su colección *Was der Tag mir zuträgt* o el grupo de textos que bajo el título de *Semmering-Photogravüren* agrupa aforismos y notas escritas por el autor y publicadas en 1914 en *Fechsung*, uno de los últimos trabajos de su vida.

La contemplación de estas postales supuso para el autor el impulso necesario para poner en marcha su imaginación poética. Y ello parece que sea la

razón principal, por la que Peter Altenberg dedicó gran parte de su vida a la colección de diversos objetos, entre ellos y de modo destacado, las postales y fotografías. Randak, en su obra sobre la persona y la obra de Altenberg, cita unas palabras del autor vienés publicadas en la revista *Internationale Sammlerzeitung*, en la que sobre el arte de coleccionar dice:

Es ist ganz merkwürdig, daß Sie sich in dieser Angelegenheit gerade an mich wenden. Denn Sie können es absolut nicht wissen, daß ich, ein ganz Armer, seit vielen Jahren ein fanatischer Sammler bin, und mir, gleich den Milliardären, eine heißgeliebte, gehegte und mit vielen Opfern zustande gebrachte herrliche Bildergalerie verschafft habe: 1500 Ansichtskarten, 20 Heller das Stück, in zwei herrlichen japanischen Kästchen mit je sechs Fächern. Es sind ausschließlich photographische Aufnahmen von Landschaften, Frauen, Kindern und Tieren¹.

E inmediatamente hila sus consideraciones sobre el arte de coleccionar con la figura femenina: la mujer es para este gran autor del cambio de siglo vienés su gran obsesión durante toda la vida. Así lo hace ver en las líneas que siguen en las que equipara el coleccionismo a la mujer, pero con ciertas restricciones, ya que no considera esta afición tan peligrosa y desagradecida como a la mujer amada.

Sammeln heißt, sich auf etwas außerhalb der eigenen Persönlichkeit Liegendes konzentrieren zu können, das aber nicht so gefährvoll und undankbar ist wie eine geliebte Frau².

En 1919, tras la muerte de Altenberg se documentaron más de 10.000 postales y fotografías de la colección que fue agrupando durante veinte años. Las manifestaciones que el autor hace en las postales son detalladamente sentimentales. Sus comentarios hacen referencia a las figuras y los motivos que aparecen en las fotografías, de los que Altenberg ya se siente profundamente enamorado, y a los que quiere por igual.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que los antecedentes de su pasión por coleccionar postales se sitúan en una tradición que nace en 1870, año en el que parece descubrir la contemplación del mundo a través de algunas de esas postales y fotografías que luego guardará con gran afecto. En el caso de Altenberg estas, en tantas ocasiones, insignificantes postales pasan a formar parte de un museo —su habitación del *Graben Hotel*— en el que se exponen no sólo

¹ Randak, E.: *Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten* (Graz 1961), 182.

² Randak, E.: *Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten* (Graz 1961), 182.

para la sensibilidad del visitante, sino para el disfrute personal de su dueño. Bien sobre la parte anterior o la posterior de las postales están las anotaciones hechas por el autor; unas anotaciones de valor muy superior a las tarjetas, no sólo como legado literario para la humanidad sino incluso para el propio autor, para el que tienen un valor muy superior a cualquier riqueza material.

Altenberg se caracteriza por ser coleccionista de sus sensaciones, las que plasma no sólo en sus postales, sino en la mayoría de sus textos. El lector familiarizado con la obra de Peter Altenberg podrá constatar que ésta se lee como si el autor hubiese ordenado por saturación sus cajas de postales y de aquél orden hubiesen salido los aforismos y poemas en prosa que conforman su obra. Ésta contiene una vida «*in Extrakte*»³, tal y como le gustaba calificar a Altenberg su obra; una vida llena de dudas vitales y de una constante confrontación con lo cotidiano. Considera que el propietario de colecciones, con vendría recordar que en este caso estamos ante colecciones de postales, reina sobre ellas, sin temor al presente, de igual modo que si gobernase sobre un territorio natural.

El diseño japonés de las cajas donde guarda las postales hace juego con el papel que cubre las paredes de su habitación en el *Graben Hotel* de Viena. Estamos en un momento histórico en el que parece que el gusto se centra en lo oriental, más concretamente lo chino. Ya, alrededor del fin de siglo Bethge había traducido textos líricos chinos y japoneses entre los que se encuentra el texto en el que Mahler se inspiró para *Das Lied von der Erde*. Esta recién descubierta cultura oriental considera que la contemplación es posible en la mera insinuación de la totalidad, realidad que Altenberg desvela en el siguiente fragmento:

Die Japaner malen einen Blütenzweig, und es ist der ganze
Frühling. Bei uns malen sie den ganzen Frühling, und es ist kaum ein
Blütenzweig. Weise Ökonomie ist Alles⁴.

El procedimiento de proyectar el todo en un único detalle es puramente contemplativo. Es el universo interior que se desmembra; es el individuo quien se comunica con el mundo exterior que le rodea a través del lenguaje del alma. La apariencia de un gesto amplía ese universo interior a través de la imaginación y la fantasía, de tal modo que esa apariencia acaba por convertirse en la totalidad del cosmos. Y mientras tanto, el cuerpo permanece inerte.

China y Japón son conceptos de la imaginación poética. Sus nombres indican lugares en el reino interior de cada individuo y no son en ningún caso

³ Altenberg, P.: *Mein Lebensabend* (Berlín 1919), 269.

⁴ Altenberg, P.: *Wie ich es sehe* (Berlín 1904), 112.

indicio del imperialismo intelectual. La cultura oriental se opone estéticamente y difícilmente se aúna con el matiz propio de las expediciones guillerminas de la época, extremo que hace ver Berg en una carta escrita a su futura mujer Helene en 1919 en la que afirma «...*daß der deutsche Kaiser mein Antipode ist*»⁵.

Al igual que Altenberg, su amigo Berg⁶ es un gran visionario de la expansión imaginativa y gran amante de postales. Incluso comparte con Helene, su futura mujer, lo que él considera una bendición del cielo: el no detentar ni un ápice de vocación de gran viajero:

Ich habe ja die ganze Welt in mir. Eine gut entworfene Ansichtskarte, das Es-Dur des Rheingolds, ein Vers aus Liliencrons Poggfres —ein Blick in Deine Augen, Helen, sagen mir mehr von der Schönheit der Natur als alle Zahnradbahnen und Autostraßen der Welt, und ich fühle am Schreibtisch sitzend konzentrierter und intensiver, wie sich ein weites Wunderland mir auftut, als alle Reisenden und Touristen dieser Erde zusammen. Denn schließlich komme ich darauf, daß alle Schönheit nicht in dem liegt, was man betrachtet, sondern in dem, womit man betrachtet —im eigenen Auge— in einem selbst⁷.

Berg considera una gran ventaja sobre otros mortales el ser poseedor de una extensa vida interior; un alma llena de inquietudes. Para él, la contemplación de los ojos de su amada ya supone el estado más perfecto de admiración de la naturaleza y la belleza; es una perfección muy superior a cualquier viaje, por lejano que sea éste. Un universo enigmático se abre a un Berg sentado en su escritorio, universo interior que difícilmente se abrirá a un turista, aunque viaje alrededor de todo el mundo y pueda optar a las más grandiosas experiencias imaginables. Este hecho es razonable para el compositor en la medida en que no es la naturaleza exterior la que nos sorprende, sino que el hallazgo de tal belleza debe ser descubierto por los ojos del alma en el interior de cada individuo.

Y continúa el compositor desarrollando la misma idea algo más tarde en otra de las cartas que le envía a su futura mujer:

ein gutgezeichneter Baum auf einer Ansichtskarte genügt, um in mir die Vorstellung von all dieser Weltenschönheit zu erwecken⁸.

⁵ Berg, A.: *Briefe an seine Frau* (Munich y Viena 1965), 116.

⁶ Berg será junto con Friedell, la persona más cercana a Altenberg durante toda su vida.

⁷ Berg, A.: *Briefe an seine Frau* (Munich y Viena 1965), 102-103.

⁸ Berg, A.: *Briefe an seine Frau* (Munich y Viena 1965), 111.

Las reflexiones de Berg son suficientemente elocuentes para poder entender la interpretación que de las postales hacen estos autores al considerarlas núcleos de cristalización en los que se muestra un universo visionario interior individual a través de distintos elementos de la fantasía. El horizonte de estas visiones está siempre en función del tema, pero éste siempre será acerca de aquello que muestre la tarjeta postal.

En las descripciones que de la estructura formal de los textos de Altenberg hace Alban Berg, se observa regularmente la repetición de una desmesurada tensión entre la brevedad de los *Lieder*, en total suman solamente 11'10 minutos, frente a la fuerte masa tonal de una orquesta, entre una pequeña estructura claramente diferenciadora y el gran ciclo de *Lied*, que incluye un aglutinante y patético parto. Redlich también constata esta realidad y la equipara con la estructura formal de la obra op. 16 de Schönberg. En ésta, sin embargo, Redlich descubre

eine Paradoxie einer kompositorischen Situation, in der der klangliche Apparat im umgekehrten Verhältnis zu der zeitlichen Ausdehnung und formalen Anlage der Musik steht, diese gewissermaßen auf einer riesigen Hörfläche ins Riesenhafte vergrößerte akustische Projektion minutiöser, infusorienhafter Tonzellen⁹.

Esta descripción encaja a la perfección con la intención compartida entre Altenberg y Berg de cuidar hasta en el más mínimo detalle cada una de sus creaciones, poéticas y musicales. Este detalle se manifiesta en el caso de Altenberg en la preferencia por las formas chinescas; afición que se ve acompañada, en el caso de Alban Berg, por asociaciones tonales con el Extremo Oriente. En este sentido Adorno hace hincapié en «*die kunstvoll verwischten Oktaven— und Einklangsführungen*»¹⁰ del cuarto *Lied* e indica la línea tradicional que acerca la obra de Schönberg *Hängende Gärten* a *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler. La genialidad compartida de poeta y compositor se hace patente en la afición de ambos por las postales y tarjetas ilustradas, que no puede ser considerada pura manía. Para ambos, las postales son elementos llenos de forma simbólica. Este hecho ha permanecido inadvertido en estudios científicos musicales sobre el *Lied* para orquesta, tal y como lo apunta René Leibowitz en su riguroso estudio sobre la obra de Alban Berg:

The poet Peter Altenberg (Richard Engländer) who lived just outside of Vienna, sent his friends and enemies postcards covered with

⁹ Redlich, H.F.: *Alban Berg. Versuch einer Würdigung* (Viena 1957), 76.

¹⁰ Adorno, Th. W.: *Gesamte Schriften* (Frankfurt 1971), 407.

his impetuous and frantic scrawl, in which he presented all sorts of non-conform ideas and erotic allusions in the form of aphorism¹¹.

Como bien dice Leibowitz, Altenberg, ese poeta que vivía alejado de la convención social vienesa, manifiesta a través de sus desesperados y frenéticos garabatos en las postales enviadas a amigos y enemigos, sus ideas inconformistas e incluso la representación de su deformación en lo que a la sexualidad y la relación con el sexo femenino se refiere, a modo de alusiones eróticas, siempre en aforismos.

Y no son solamente estos dos genios quienes sienten gran afición por las postales, sino que estamos ante toda una generación que comparte el mismo placer por ellas; sirva de ejemplo para documentar esta idea la correspondencia mantenida durante años entre Else Laske-Schüler y Franz Marc o las tarjetas ilustradas de Schwitter.

En el primer *Lied* utilizado por Berg para su op. 4, Altenberg mantiene un diálogo con el alma:

Seele, wie bist du schöner, tiefer, nach Schneestürmen.
Auch du hast sie, gleich der Natur.
Und über beiden liegt noch ein trüber Hauch,
eh' das Gewölk sich verzog!

Con ayuda de la fantasía se eleva la naturaleza sobre las postales y refleja su fortuna en el alma; una naturaleza que Berg acierta en denominar de segundo grado, como reflejo de la naturaleza primera, la realidad tangible. En la adaptación de Berg, el primer compás de voces debe ser cantado con los labios cerrados, el segundo sin embargo como un hálito que sube y baja. No es hasta el tercer compás cuando se debe cantar con toda la voz. Este movimiento imita un reconocimiento de la lejanía real o de aquella que crean los recuerdos. Y en este sentido define Adorno esta secuencia.

Da Berg sich gleichsam schämt, die Singstimme anheben zu lassen, als dürfe Gesang nicht so umstandslos laut werden, muß er ihn wie aus einem vormusikalischen Bereich erst hinaufholen¹².

Berg conserva, al igual que hace Altenberg a lo largo de toda su vida y que se plasma en su obra poética, su fuerza gracias a la consideración real de un individuo que se mantiene con vida, gracias a la lejanía que mantiene

¹¹ Leikowitz, R.: «Alban Berg's Five Orchestral Songs. After Postcard Texts by Peter Altenebrg, op. 4», *The Musical Quarterly* (1948), 34

¹² Adorno, Th. W.: *Gesamte Schriften* (Frankfurt 1971), 405.

frente a la cultura y a la civilización. Y mientras que en el caso de Alban Berg es evidente esa figuración, para descubrir esta faceta de Altenberg, encontramos un acceso cegado por la infinidad de dificultades impuestas, en su mayoría inconscientemente, por el propio autor. ¿Acaso no es la naturaleza para este bohemio vienés otra cosa que la memoria? ¿Y esa naturaleza que se manifiesta en todo su esplendor alejada de la ciudad, es realmente a la que Altenberg hace referencia cuando habla de añoranza de ese origen anterior a la cultura? Ambas cuestiones hacen considerar a Altenberg la posibilidad de que esa naturaleza deba ser creada a través de las imágenes, a través de la forma artística, del concepto romántico de la naturaleza. Solamente de manera circunstancial y casi podríamos decir contra la propia voluntad del poeta encuentra la naturaleza un reconocimiento en la igualdad que nace de la necesidad de la propia inmediatez. Así lo expresa Maeterlinck en su obra titulada *Der Schatz der Armen* en la que pone sus esperanzas en alcanzar una comunión espiritual, carente de cualquier ápice de materia, libre de naturaleza.

Es wird vielleicht eine Zeit kommen, [...], wo unsere Seelen sich ohne Vermittlung der Sinne erblicken werden. Es steht fest, daß sich das Reich der Seele täglich weiter ausdehnt¹³.

A estas reflexiones publicadas en 1902 encontramos pronta respuesta por parte de Altenberg en *Prodomos*, colección que sale a la luz tres años después, en 1905:

Maeterlinck und Altenberg erwünschen es sich, daß die Seele des Menschen an Terrain gewinne. Sie sehen darin die Quelle der Weiterentwicklung. In den Menschen sind ungeheure Kapitalien von Lebensenergien noch aufgespeichert, scheinot eingesagt¹⁴.

Altenberg, por tanto, no concibe el desarrollo de la humanidad alejado del progreso interior de cada individuo.

Unos años más tarde, en 1912, año en el que Berg compone los *Lieder* de Altenberg, Egon Friedell celebra con su obra *Ecce Poeta* el descubrimiento del alma —*die Entdeckung der Seele*— como un acontecimiento de ámbito europeo. En esta monografía que Friedell escribe sobre la persona y la obra de Peter Altenberg y en el que recoge tanto correspondencia de Altenberg con figuras relevantes de la cultura europea del momento, como testimonios de

¹³ Maeterlinck, M.: *Der Schatz der Armen* (Leipzig 1902), 12.

¹⁴ Altenberg, P.: *Prodomos* (Berlín 1905), 27.

muchos personajes destacados de la vida cultural y social del principio de siglo, el editor descubre en los textos del bohemio vienés ejemplo para una nueva forma «*psychologischer Differential— und Infinitesimalrechnung, einer Seelenmikroskopie*»¹⁵. El éxodo hacia la vida del alma, reflejado en la segunda naturaleza de las ilustraciones del universo de las postales, quiere abandonar el tumulto del conflicto visual que se experimenta en las grandes ciudades. La popularidad del alma se opone a la aparente superpoblación de ideas; por tanto, el alma debe ser catalizador a través del cual se purifique la atmósfera ideológica.

Frente a las evasivas neorrománticas, esta nueva forma de evasión debe distinguirse en la medida en que al alejarse de la ciudad, el protagonista se lleva consigo los postulados del modernismo, que ahora denomina cualidades del alma; a estas cualidades pertenece como parte fundamental la higiene interior, que se manifiesta en una cuidada vida del alma. A través de esta provocación el alma debe pasar a ser más pura, más profunda, más bella. Con tales promesas, en Berg se valoran los cosméticos como medio de incremento de la belleza de los ojos. El compositor, en una carta escrita a su todavía novia Helene asegura tener un alma «*die auto-mobil, selbstbeweglich ist*»¹⁶ y habla de su «*durch Jahre gezüchteten, blühenden, großen Seele*»¹⁷. De igual modo se expresa Altenberg, quien parece ser alma gemela del compositor: «*Seele des Menschen, Du kannst nur durch Leid wachsen, Dich vertiefen, stark werden, gedeihen, ja sogar in deiner Art profitieren!*»¹⁸ El equilibrio que supone el dar al alma un carácter profundamente íntimo junto a la moderna cultura urbana no sólo no se mantiene por sí mismo, sino que es el propio yo quien quiere mantener cierta distancia, ser superior a través de su íntima urbanidad. En el arte particular de escribir tesoros Altenberg quiere competir con los triunfadores reales, y quizá sea esta competición la que le lleve a esbozar en el segundo *Lied* y a lo largo de toda su producción poética, la equiparación que hace de mujer y alma, en la medida que considera el alma absolutamente femenina. A ella se dirige como si lo hiciese a una mujer, y así lo expresa explícitamente en el término «*Fraue*»:

Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?!?!
 Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor.
 Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen!

¹⁵ Freidell, E.: *Ecce Poeta* (Zurich 1992), 49-50.

¹⁶ Berg, A.: *Briefe an seine Frau* (Munich y Viena 1965), 212.

¹⁷ Berg, A.: *Briefe an seine Frau* (Munich y Viena 1965), 153.

¹⁸ Altenberg, P.: *Mein Lebensabend* (Berlín 1919), 88.

Al verso que se refiere al alma, le sigue con el segundo *Lied* uno dedicado a la mujer: «*Siehe, Fraue, du brauchst Gewitterregen!*» De este modo se transfiere la imagen de la naturaleza a modo de una interpretación emblemática del nivel psíquico; ya que, tal y como se hace evidente en el primer *Lied* del ciclo, la tormenta se convierte en una necesidad espiritual y la lluvia tormentosa supone únicamente un significado metafórico. A la vez que Altenberg imagina el alma de género femenino, venera a la mujer como alma. De ahí el feudalismo del tratamiento: «*Siehe, Fraue,...*» como si se tratase de un caballero medieval quien hablase en una trova a su señora. Para él la mujer se convierte en una musa y no es ya un ser sexuado.

El acto sexual, pasa a ser para Altenberg tal y como le escribió en una ocasión a su amigo Julius Muhr:

ein atavistischer, historischer, gänzlich unzulänglicher, roher, seelenloser und schwächerer Vorgang [...] der zarten und vor allem ewig warten könnenden Frauenseelen unmöglich endgültige Seligkeit bereiten könne¹⁹.

Esta inquietud podría permanecer en el ámbito de lo privado si no caracterizase exactamente la condición necesaria en estos textos para que la naturaleza se apoye en la expresión humana, como si se pudiese volver a ella. Sin embargo a la segunda naturaleza, aquella que se expresa en las postales, le corresponde la naturaleza artística de lo erótico. Al igual que Altenberg, George también utiliza esa naturaleza con la misma intención poética. Estas estilizaciones resultan más jactanciosas que engañosas.

De distinto modo que ocurre en la obra poética de George, en la que las mujeres viven en la lejanía del Renacimiento o incluso de la Edad Media, en la obra de Altenberg encontramos una figura femenina cercana, insertada en la cotidianeidad de la ciudad de Viena o sus alrededores. Esto hace que en ocasiones el autor revele un tono como si tuviese que separar la paja del grano. Con las mujeres se debe ser impertinente, incluso insultante, antes de que funcionen poéticamente: «*Sei besonders, Fraue! Auf daß ich besonders Dich bewundern könne!*»²⁰, se lee en uno de los textos incluidos en su colección *Mein Lebensabend*. Sin embargo Friedell ve a Altenberg y su cuestión femenina desde otra óptica; considera al genio vienés pasando las horas charlando con la jerga propia de caballeros:

¹⁹ Friedell, E.: *Das Altenbergbuch* (Leipzig 1922), 283.

²⁰ Altenberg, P.: *Mein Lebensabend* (Berlín 1919), 325.

De femina: Das Obers abschöpfen können, ist alles! Die Tiefe, d. h. die stinkende Flachheit dem Philister²¹.

Los distintos grados de inocencia de Altenberg están plenamente justificados en el hábito artístico del autor; bien sea su pasión por la naturaleza, bien se trate del en apariencia espontáneo renacimiento lírico de la figura venerada del género femenino. La expresión breve, la puntuación enfática y la obturación de palabras e incluso de oraciones enteras —*ver* y *v e r* son dos cosas distintas— pretenden hacer olvidar tanto al poeta como al lector de la reflexión a través de un fingido énfasis. Thomas Mann propuso una acertada definición para semejante actitud:

diese intellektuelle Lyrik mit der infantilen Interpunktion...²².

En el tercer *Lied* del ciclo el poeta mantiene su postura frente al alma. Considera esta superior a cualquier otra manifestación de la realidad tangible y de nuevo parece que la equipara a la mujer. Y, al igual que a la mujer, la tacha de despreocupada por todo lo que se sitúa fuera de lo espiritual; parece que acierta en considerar desprovisto de importancia alguna toda realidad material:

Über die Grenzen des All blicktest du sinnend hinaus;
Hattest nie Sorgen um Hof und Haus!
Leben und Traum vom Leben— plötzlich ist alles aus.
Über die Grenzen des All blickst du noch sinnend hinaus!

Este tercer *Lied* se considera musicalmente, tanto teórica como históricamente, perteneciente al sistema dodecafónico y así lo ha manifestado Rudolf Stephan en el estudio que sobre la dodecafónica publicó en los años cincuenta:

Indem [...] eine beliebige aus dem zwölftönigen Klangzentrum abgeleitete Tonfolge konstitutiv für die Melodik der Komposition wird, ist eine entscheidende Vorstufe der Zwölftontechnik erreicht²³.

Es típico de Berg esa arriesgada renovación técnica, que mantiene más fuerte su amarre en lo tradicional. Hay que tener en cuenta que este tercer *Lied* está mucho más formado que los otros *Lieder* de este ciclo, tal y como

²¹ Friedell, E.: *Das Altenbergbuch* (Leipzig 1922), 149.

²² Friedell, E.: *Das Altenbergbuch* (Leipzig 1922), 70.

²³ Stephan, R.: *Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung* (Göttingen 1958), 41.

indica Stephan en su monografía sobre las nuevas corrientes musicales. Este perfeccionamiento se manifiesta en elementos tales como el ritmo pentamétrico del comienzo y la rima consonante en los tres versos. Además Berg acentúa expresamente el esquema formal tradicional, en la medida que repite el primer verso al final del *Lied*, de forma que convierte el texto de Altenberg en una pieza cerrada de tres partes. El final desdibujado, tan característico en la obra de Altenberg, se ve modificado por Berg de tal manera que se conforma un perfil de *rondeau*. De naturaleza diferente, en ocasiones podríamos decir en sí mismos contradictorios mancomuna Altenberg en una dicción propia, diferentes elementos; lo trivial se manifiesta junto al *pathos* sufrido en estrecha vecindad. Así podemos encontrar un «*sinnender Blick*» junto a «*über die Grenzen des All*» y a la pérdida «*von Hof und Haus*»; junto a estos elementos descubrimos, con un giro lingüístico con el que un pequeño comerciante se lamenta de su ruina económica: «*Was hatten wir noch nicht für Träume. Plötzlich war alles aus!*» Por cierto que Alban Berg no hace efectivo este cambio estilístico en su puesta musical. La voz cantante declama sin interrupción.

El que Altenberg deje ver al interlocutor sus versos «*sinnend*» hacia el universo, pero que nosotros como interlocutores solamente experimentemos ese reconocimiento como motivo de pérdida, se corresponde con el programa de lírica del alma, tal y como ya lo había formulado Maeterlinck:

Man kann [...] überhaupt, daß die Dichtung sich der Schönheit und Wahrheit dem Maße nähert, als sie die Worte ausschaltet, welche die Handlung ausdrücken, um sie durch solche zu ersetzen, die zwar keinen sogenannten Seelenzustand ausdrücken, wohl aber gewisse unfaßliche und unaufhörliche Bewegungen der Seele nach ihrer Wahrheit und Schönheit²⁴.

Los gestos del alma se ponen en lugar de acciones o sensaciones psíquicas. La organización que de los *Lieder* hace Alban Berg atendiendo a la acción interna del alma ignora por completo la forma cíclica cerrada de los mismos.

Nichts ist gekommen, nichts wird kommen für meine Seele —.
Ich habe gewartet, gewartet, oh - gewartet!
Die Tage werden dahinschleichen, und umsonst
wehen meine aschblonden seidenen Haare um
mein bleiches Antlitz—.

²⁴ Maeterlinck, M.: *Der Schatz der Armen* (Leipzig 1902), 102.

A los poetas del *Jugendstil* les gusta equipararse con la nueva herencia del estilo rococó. En este estilo les gusta encontrar la manifestación artística, la intención estética, la construcción o al menos, el contenido esencial en el que poder desarrollar el ornamento. Se trata del cultivo de la superficie del cual aclara Franz Blei, que su uso es más intenso, «*je mehr Kräfte von unten sich rührten, welche die Form dieses Lebens in Zweifel stellen, weil sie dieses Leben verwerfen*»²⁵. Blei fue uno de los defensores y propagadores de la forma rococó como actitud artística.

En la obra de Altenberg, en la que se hace patente un distanciamiento de este estilo por considerarlo algo infantil, se revela este carácter conservador en el rechazo a cualquier elemento que ponga de manifiesto algún rasgo psicológico. En el cuarto *Lied* —*Rokoko*— no se buscan, se valoran o se desgranar los sentimientos de una mujer que espera algo, sino que con la repetición tres veces del participio perfecto del verbo *warten* —*gewartet*— se fotografía una añoranza, que está llamada a solidificarse en el mismo momento de su nacimiento. De una manera más cuidada de lo que se ha hecho hasta ahora, quizá debería analizarse, qué papel juega el autor a un nivel psicológico: sin duda uno muy inferior al que se le ha supuesto habitualmente. Mucho más desarrollado que el interés psicológico parece haber sido el interés del autor vienés por el ornamento, de tal modo que lo psíquico encuentra atracción más bien como material sobre el que trabajar. Lo vivo solamente interesa a Altenberg en la medida que es una figura artística, es decir, el autor solamente lo contempla como estética, tal y como la definía Nietzsche. En una reunión de autores del grupo *Jung-Wien*, en la que se comentaba la publicación de la colección de Peter Altenberg *Wie ich es sehe*, interpretaba Hermann Bahr en los siguientes términos la figura del que espera en la obra de Altenberg:

Diese Menschen sind gerührt und schmachten. Sie haben alle etwas von Bräuten: sie harren, bange möchten sie fast weinen, aber es ist doch schön. Bräute, das drückt ihre Stimmung aus: sie sind Bräute des Lebens. Wunderbar haben sie sich geschmückt, nun sitzen sie da und warten, das starke Leben zu empfangen; von Scham, Angst und Lust sind sie wirr. Aber sie erwarten umsonst, das Leben kommt zu ihnen nicht²⁶.

Bahr apunta aquí al sentido moralizante de los dramas de Hofmannsthal: las novias malograrían sus destinos, en la medida en que permaneciesen iner-

²⁵ Blei, F.: *Die Sitten des Rokoko* (Munich 1921), VII.

²⁶ Friedell, E.: *Das Altenbergbuch* (Leipzig 1922), 130-131

tes viendo pasar sus propias vidas. Sin embargo, esta teoría ya no afecta a la obra de Altenberg; él está enamorado de los rubios y ondulantes cabellos, fetiche erótico que utiliza con asiduidad en su correspondencia. Siguiendo el principio de la parte por el todo, se ponen de acuerdo ese fetichismo y la variante del ornamento, característica del *Jugendstil*, en la naturaleza fragmentada, el abono de la tierra o en forma de un rizo en constante e infinita repetición. Una promesa que debe superar incluso a la naturaleza real y tangible: el fetiche es elevado al significado de una promesa trascendental.

Hier ist Friede— Hier weine ich mich aus über alles.
 Hier löst sich mein unfaßbares, unermessliches Leid,
 das mir die Seele verbrennt....
 Siehe, hier sind keine Menschen,
 keine Ansiedlungen.
 Hier ist Friede! Hier tropft Schnee leise in
 Wasserlachen—.

La poética de Maeterlinck de la reducción de la acción en favor de la gesticulación se hace realidad de forma ejemplar en este quinto y último *Lied* del ciclo. Lo que haya ocurrido no lo descubrimos de manera más precisa que a través de la frase «*Hier weine ich mich aus über alles*», que bien podría estar en el mismo nivel estilístico que la frase «de repente todo se acaba». Estas inexactitudes son equiparables a términos pertenecientes al campo semántico de lo indescriptible como «*unermesslich*» y «*unfaßbar*», términos frecuentemente utilizados en la lírica del *Jugendstil* y considerados por la crítica como patrimonio de las formas. La crítica parece menos justificada, si se hace efectiva la intención poética de la gesticulación. El llorar «*über alles*» tiene una fisonomía bien distinta al llorar por algo en concreto, que el interlocutor quiere descubrir inmediatamente. El autor no tiene nada que ver con el motivo poético de la improvisación. Recogiendo las postales con motivos paisajísticos y de fenómenos meteorológicos, que indican en la continuidad textual la relación de un ciclo breve, comprobamos que esta relación se hace efectiva en una única palabra: *Tauwetter* —deshielo—. Mientras el *Lied* transcurre entre lágrimas, la nieve discurre por los charcos. Estos versos, afianzados en una adivinanza según el principio de la charada, están dedicados a la lírica oriental, a la lírica asiática. El universo imaginativo de estas culturas está asociado a la última frase de este fragmento: «*Hier tropft leise Schnee in Wasserlachen*».

En este mundo, la palabra *Ansiedlungen* suena disonante. El autor debería buscar en este contexto primero un lugar en el que sobrevivir; esta ubicación debe centrarse naturalmente en un texto poético. El canto hablado de Berg

acentúa cada una de las sílabas. Tras la primera audición de la obra de Berg op. 4, solamente queda en la memoria las palabras «*keine Menschen, keine Ansiedlungen*». Y esto es lo que amaba profundamente Altenberg: la transitoriedad que se hace patente en la figura del lector de diarios. El hecho de que Altenberg defina la paz en la naturaleza solamente con una palabra perteneciente a la estadística de población «*keine Ansiedlungen*», en el quinto *Lied*, mantiene su texto en la distancia del negocio del arte como objeto industrial. De aquello que describe el texto, de esa pacífica naturaleza consoladora, no puede ser él mismo la mimesis. Sin embargo eso no pone obstáculos para que esos poemas en prosa sean verdaderas instantáneas, momentos que nunca invitan a la permanencia. Atendiendo a su poética la realización estética transitoria sería el expirar en el tiempo de la nieve suavemente goteando. En este sentido es en el que la entonación corresponde a la propia intención poética: *keine Ansiedlungen!*²⁷

Bibliografía

- ADORNO, Th.W.: *Gesamte Schriften* (Frankfurt 1971).
 ALTENBERG, P.: *Wie ich es sehe* (Berlín 1904).
 — *Prodomos* (Berlín 1905).
 — *Mein Lebensabend* (Berlín 1919).
 BERG, A.: *Briefe an seine Frau* (Munich / Viena 1965).
 BLEI, F.: *Die Sitten des Rokoko* (Munich 1921).
 FLOROS, Constantin: *Alban Berg* (Wiesbaden 1993).
 FRIEDEL, E.: *Ecce Poeta* (Berlín 1912).
 — *Das Altenbergbuch* (Leipzig 1922).
 LEIKOWITZ, R.: «Alban Berg's Five Orchestral Songs. After Postcard Texts by Peter Altenberg, op. 4», *The Musical Quarterly* (1948).
 MAETERLINCK, M.: *Der Schatz der Armen* (Leipzig 1902).
 RANDAK, E.: *Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten* (Graz / Viena 1961).
 REDLICH, H.F.: *Alban Berg. Versuch einer Würdigung* (Viena 1957).
 STEPHAN, R.: *Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung* (Göttingen 1958).

²⁷ El estreno mundial de los Lieder el 31 de marzo de 1913 en el *Wiener Musikvereinsaal* bajo la dirección de Arnold Schoenberg supuso uno de los grandes escándalos de la época, que incluso requirió de la intervención de la policía en la sala. Si bien toda la ira del público se dirigió hacia la música de Berg, los textos de Altenberg también sufrieron un ataque directo.