

# La relevancia ética de la dodecafonía

ALMA LEH

“La música tiene sentido incluso cuando, muy en especial cuando no hay manera de parafrasear su sentido, cuando es imposible expresarlo de otro modo, ponerlo en términos léxicos o formales. [...] En música, el ser y el sentido son inseparables. Rechazan cualquier tipo de paráfrasis. Pero son.”

GEORGE STEINER

En el verano de 1947, Schoenberg compone un breve oratorio, “A Survivor from Warsaw”, que dura alrededor de 7 minutos. Lo compone tras una doble experiencia de muerte: la primera, la experiencia de recoger testimonios de sobrevivientes del *ghetto* de Varsovia; y la segunda, la experiencia de un infarto del cual se salva gracias una intervención médica, una inyección directa al corazón.



“El sobreviviente de Varsovia” se basa en un esquema plenamente dodecafónico. Utiliza en la obra fragmentos textuales de los testimonios de los supervivientes del *ghetto* de Varsovia. Es un oratorio extremadamente condensado. Cuenta una escena del *ghetto*. Se superponen a la melodía atonal la fanfarria de la brutalidad nazi, trozos de melodías de las sinagogas y el recitativo del testigo. El texto está en tres planos; cada uno en una

lengua distinta: inglés, alemán y hebreo. Los asesinos hablan en alemán y los judíos, a punto de ser enviados a las cámaras, hacen su oración en hebreo. El inglés es la lengua del superviviente, la del testigo. Es un ser de los subsuelos, las cloacas, los conductos de desechos. Se trata de un recuerdo parcial. El superviviente relata su temor, su dolor, los golpes que lo han hecho caer. Su memoria falla.

*I cannot remember everything. I must have been unconscious most of the time. I remember only the grandiose moment when they all start to sing as if prearranged the old prayer, they have neglected for so many years, the forgotten preach.*

[No recuerdo todos los detalles. Debí estar inconsciente la mayor parte del tiempo. Solo recuerdo el grandioso momento en que todos comenzaron a cantar, como si estuviera ensayado, la antigua plegaria que habían descuidado durante tantos años, el credo olvidado.]

¿Cómo podría decirse esa experiencia? Al alba aparecen los soldados. Despiertan a todos, mejor dicho, a los que pudieron dormir, porque muchos no dormían, separados de sus hijos, de su mujer, de sus padres. ¿Cómo se puede dormir sin saber acerca del desaparecido?, se pregunta el testigo. La multitud sale de las casas:

*They come out some very slow, the old ones, the sick men, some with no agility..., hurry as much as they can. Much, too much noise. Much, too much commotion. And not fast enough. The sergeant shouts: Achtung!...*

[Iban saliendo, algunos muy despacio, los viejos, los enfermos, otros sin agilidad... dándose tanta prisa como podían. ... ¡Mucho, tanto ruido! ... ¡Mucha, tanta conmoción! Pero no lo suficientemente rápido. El sargento grita: *Achtung!*...]

Suenan unas trompetas atronadoras. Los soldados golpean a todos:

*The sergeant and his subordinates hit everyone, young or old, strong or sick, guilty or innocent. It was painful to hear the groaning and moaning I heard it though I had been hit very hard...*

[El sargento y sus subalternos golpean a todo el mundo, joven o viejo, fuerte o enfermo, culpable o inocente. Era desgarrador oír los gritos y los gemidos. Pero los pude oír, aunque me golpearon muy fuerte...]

El testigo finalmente oye que un soldado dice que están todos muertos.

*It had become very still. Fear and pain.*

[Todo enmudeció. Miedo y dolor.]

El sargento ordena con voz atronadora “*to do away with us*”, acabar con nosotros, enviar los cuerpos casi muertos a las cámaras de gas, y empieza a contar gritando:

*They began again first slowly (one, two, three, four...). It became faster and faster, so fast that it finally sounded like a stampede of wild horses.*

[Empezaron de nuevo, al principio despacio (un, dos, tres, cuatro...). Cada vez más y más rápido, tan rápido que al final sonaba como una estampida de caballos salvajes.]

Esa manera de contar, rápido, ese pitagorismo de los infiernos, es la metáfora de la burocracia nazi, de la vida que pasa a ser un número tatuado en la piel. En ese instante, de repente los agonizantes comienzan a cantar la oración funeraria *Shema Israel*, la oración olvidada durante tantos años.

Shawn describe el impacto que producen estos siete minutos de la forma siguiente:

Al escuchar, uno se olvida de la técnica de los doce tonos, uno se olvida que el canto hebreo habitualmente no suena de esa manera, uno olvida que es una pieza de ficción musical. Uno experimenta únicamente una línea recta a través de la historia como es narrada por el protagonista, un superviviente de la masacre que ha oído a las víctimas alzar sus voces espontáneamente en la oración *Shema Israel* antes de que les disparen. El sonido del coro masculino, mientras grita con sus veinte compases de hebreo se queda en la mente mucho tiempo después del devastador acorde final<sup>1</sup>.

Adorno asocia la dodecafonía de Schoenberg al intento de iluminar un mundo privado de sentido:

Cargó con todas las tinieblas y toda la culpabilidad del mundo. Encuentra únicamente su felicidad en reconocer la desgracia, su belleza en prohibirse a sí mismo la apariencia de lo bello.<sup>2</sup>

Fubini hace una interpretación más amplia y asocia la dodecafonía al judaísmo de Schoenberg, como fue experimentado y vivido por él<sup>3</sup>. Hay una contraposición, a nivel musical, entre la serie dodecafónica, entendida como construcción pura y abstracta, dotada de una ley interna propia y rígida, y la tonalidad, como caída en el placer auditivo. Es la oposición entre Moisés y Aarón, en su *Moses und Aron*, entre la pureza y la dureza del mensaje monoteísta y la necesidad politeísta de dar cuerpo a la idea, de representar de algún modo lo que por su naturaleza es irrepresentable. Moisés dice: “ninguna imagen puede darte una imagen de lo irrepresentable”. Aarón le responde: “nunca el amor se cansará de representárselo”. Moisés y Aaron tienen diferentes estilos de canto. Moisés canta al estilo del *Sprachgesang* o del *Sprachstimme*, con su monótona y severa cadencia; Aarón canta con voz desplegada de tenor en un estilo operístico tradicional. El estilo de canto de Moisés recuerda de alguna manera el canto de sinagoga y la salmodia bíblica. Como en el canto de sinagoga, la música y la melodía no deben imponerse a la palabra, sino que deben subrayar y completar su valor intelectual y sintáctico. El canto desnudo de Moisés está concebido para dejar intacta la palabra, el valor semántico del texto. En cambio, en el canto de Aarón, la palabra tiende a deshacerse en el arco melódico. Según Fubini:

“Puede parecer que dodecafonía y judaísmo son dos experiencias absolutamente heterogéneas y no comparables, pero, de una lectura atenta de los textos de

Schönberg, se puede entender fácilmente qué relevancia ética, más que musical, atribuyó el propio artista a la dodecafonía.”<sup>4</sup>

## Notas

1. SHAWN, A., *Arnold Schoenberg's Journey*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 262.
2. ADORNO, T. W., *Philosophie de la nouvelle musique*, París, Gallimard, 1958, p. 142.
3. Schoenberg se convierte al protestantismo en la católica Austria en su juventud, pero a los primeros indicios de antisemitismo recupera su judaísmo en la gran sinagoga de París. Entre los testigos está Chagall. Schoenberg ha sido expulsado de la Academia de las Artes de Berlín y su amigo Kandinsky le escribe la siguiente carta simpática: “Yo, a usted, le rechazo como judío, pero, a pesar de ello, le escribo una carta cordial y le aseguro que ¡me agradaría tanto tenerle aquí para trabajar juntos!” La reacción de Schoenberg es fulgurante. Escribe a otro amigo: “Nosotros somos asiáticos y nada nos tiene ligados a Occidente, ésta es sólo la apariencia.” Schoenberg emigra a los Estados Unidos. Es uno de los testigos más lúcidos del siglo, que supo calibrar desde el principio las dimensiones de la catástrofe que se aproximaba. Evidentemente el “nada nos liga a Occidente” debe ser cuestionado.
4. FUBINI, E., *El siglo XX: entre música y filosofía*, Publicacions de la Universitat de València, 2004, p. 89.