

**Carlo Serra. *Come suono di natura. Metafisica della melodia nella Prima Sinfonia di Gustav Mahler*. Giulianova (Teramo): Galaad Edizioni, 2020, 304 páginas**

“Lentamente. Arrastrando. Como un sonido de la naturaleza” [*Langsam. Schleppend. Wie im Naturlaut*], indica Gustav Mahler al comienzo del movimiento inaugural de su *Primera sinfonía* (1888). La filosofía de la música de Mahler que brinda Carlo Serra conduce a lo que Gaston Bachelard (1938) llamara una investigación *abstracta*, en tanto su recorrido no es directo (si por “naturaleza” entendemos bucólicamente “armonía”) ni inmediato (si por análisis nos circunscribimos a un análisis técnico de las funciones tonales); Serra traza una filosofía acorde con el espíritu mahleriano, *siempre informe*: por un lado, relata la inalcanzable belleza del mundo del que formamos parte y, en el plano del análisis, el problema de la ambigüedad que sobrevuela, trastocando los lugares comunes en el uso del lenguaje tonal por parte del compositor.

Schopenhauer ya afirmaba que leer, antes que *pensar por sí mismo*, era como levantar migajas de lo que comió otro o vestir ropa ajena (1851). Serra arriba a su argumento tras un camino

solitario, avanzando en movimientos circulares. Su filosofía es una fenomenología de la música que se sostiene en una escucha meditada del movimiento inicial de la *Primera sinfonía*; un fragmento, casi una aventura derridiana.

En *Introduzione. Suono di natura e forma compositiva: Il suono come gesto* [Introducción. Sonido de la naturaleza y forma compositiva: el sonido como gesto], se parte de la relación de Mahler con la filosofía de Schopenhauer. Mahler impregna su propio horizonte a las ideas de Schopenhauer y de Johann Wolfgang von Goethe. En su “Canción del espíritu sobre las aguas” (1799), Goethe antropomorfiza al agua y al viento, describe al espíritu humano en identidad con el espíritu de la naturaleza: viene de las alturas, se pulveriza contra las rocas, cae hacia el abismo, se evapora volviendo al cielo. Schopenhauer acude a este poema para describir la mutabilidad de las pasiones como efecto del deseo y la voluntad por sobre el intelecto, bajo el lema: “El intelecto suena,

pero es la voluntad que baila” (1818-1830). En Goethe, nota Serra, se realzaría un clima de armonía de conjunto; mientras que, en la reinterpretación de Schopenhauer, se intensificarían los contrastes: “Si los gestos de Goethe eran voces ambiguas, difuminadas, esbozadas desde un vacío de origen, los de Schopenhauer solo hablan de una dureza ineludible y una suavidad atroz” (23).

Estos sonidos insinuados por la poesía, que descienden en cascada, espumean, bajan hacia lo más hondo, se calman, fluctúan entre lo visual y lo auditivo, portan intenciones, son como voces, gestos sonoros. En *Materia e linguaggio* [Materia y lenguaje], se advierte la especialidad de la música como lenguaje que deja filtrar una reflexión sobre la vida humana; advierte también sobre la necesidad de aclarar las dificultades: la inconmensurabilidad sonido-concepto, aun cuando ambos expresen pensamientos. Es entonces cuando surge la pregunta por el material de la música, su principal conductor. Los compositores, remata Serra haciendo ecos de la filosofía de su maestro Giovanni Piana (1991), son como ontólogos que sopesan materiales y

duración. En el lenguaje de Mahler, son las estructuras que se problematizan a sí mismas desde adentro: se trastocan las funciones, allí donde tiene lugar la ironía; la previsibilidad se empaña, para dar lugar al extrañamiento; hay una explosión de la estructura interna de la forma narrativa, un irreprimible rompimiento de antiguas formas y materiales.

En *Accorgersi: il sonoro come emergenza* [Darse cuenta: lo sonoro como emergencia], Serra acude a la metáfora *Dulugu Ganalan* (*‘lift up over sounding’*, levantarse por sobre el sonar) mediante la cual el etnomusicólogo Steven Feld describe planos: el de un fondo sonoro, de los Bosavi de Papúa, Nueva Guinea, del cual emerge toda una estética, con sus ritmos, timbres, su espacialidad sonora. Iconicidad entre sonido y naturaleza que revela una forma de vida, un modo de sentir y de escuchar. Es esta misma concepción icónica del sonido de la naturaleza, la que será indagada en el caso de Mahler a través de tres hilos argumentales: profundidad del espacio, morfología melódica y tratamiento tímbrico de claroscuro.

Mahler explorará tanto como la poesía de Goethe los elementos visuales y sonoros de lo natural, en este movimiento que se inspira en un *Lied* de 1884, *Ging heut’ Morgen über’s Feld* [Esta mañana caminaba por los prados]. Si bien Schopenhauer se haría sentir explícitamente en Mahler a partir de la *Tercera Sinfonía*, Serra leerá aquí la metafísica de la melodía de *El mundo como voluntad y representación* (1819-1844). En efecto, el trabajo compositivo de planos y profundidad espacial reinventa la metafísica schopenhaueriana donde la voluntad irrumpe desde los bajos fundamentales inarticulados para salir a superficie y luego retraerse nuevamente en movimiento cíclico. Explicitar la efectiva ligazón entre ambas obras, la filosófica y la musical, es solo un aspecto del problema; Serra se encargará de reflejar el *pensamiento musical* de Mahler, como una interpretación sonora propia.

A partir de la fenomenología se da cuenta de la inmersión en una fonósfera: destacamos unos sonidos que sobresalen por encima de otros, una configuración, un timbre, hay un componente afectivo-motivacional de fondo, así como uno conceptual

(Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*, 1918-1926). La concepción narratológica de la melodía emerge de este modo. Se describen sonidos como eventos que irrumpen, como procesos también, que emergen de una continuidad en diálogo con el silencio. Pasajes del diario de Natalie Bauer-Lechner (1923) testimonian esta concepción emergente de lo sonoro: “En el primer movimiento hago que [los instrumentos] desaparezcan en un mar de sonidos resplandecientes, como un cuerpo luminoso oscurecido por la luz que él mismo emana” (*Mahleriana*, 215), concepción relativa tanto a una visión imaginativa, narratológica, como a la de la acción ejercida sobre el cuerpo, que vibra en sintonía.

El interés por lo natural paisajístico en la música en Mahler tomará dimensiones destacables. En la sección que cierra el primer capítulo: *La massa sonora come turbamento* [La masa sonora como perturbación], Serra recuerda que, para Schopenhauer, el ruido era un aspecto que degradaba la música al estar demasiado cerca del mundo, ser copia fiel, mientras la música debía alejarse de éste. El material de un ruido es por naturaleza

lógicamente diferente del de un sonido. El primero se describe como “tipo”, total desmaterialización que acompaña varios fenómenos; el segundo como “individuo”, definido por una mayor autonomía. Pero también el ruido, en Mahler, se relaciona con lo sublime, en lo que porta de inquietante, de perturbador.

Finalmente, este estudio propone, tras el velo aparente de una filosofía de la música, una filosofía de lo liminal. Si desde el punto de vista musical hay oscilaciones, que van desde lo mimético a una estilización del ruido que se configura en una estructura que ya es musical, un ruido alberga todo el espectro de lo sonoro. Partiendo de esta liminalidad, iridiscencia de lo sonoro mismo, hacia analogías mayores que tocan el programa de la naturaleza, toda primavera vivirá plenamente de la reminiscencia del invierno, o todo movimiento prenderá forma en la quietud.

Esta filosofía de lo liminal se nutre del espíritu nietzscheano de lo dionisiaco que llega a través de Schopenhauer, quien en el libro segundo de *El mundo como voluntad* se detiene en el adjetivo *schauerlich*: espíritu danzante y horroroso a la vez, que encarnará en la materialidad del sonido.

Una filosofía de la música que se traslada sin divisiones desde el campo de lo bello y terrible hacia lo sublime, despertado en el propio cuerpo del oyente. Esta filosofía liminal de la música se sustenta, técnicamente, en temas como el de la rarefacción de los sustentos armónicos, o el de un desarrollo tonal ingenuo contrastado con lógicas proliferativas, metamórficas de fusión y expansión motívica, así como en el carácter de encantamiento e hipnotismo que se obtiene mediante “concreciones” de figuraciones, germinaciones de mundos, sin definirlos como desarrollos: “[E]l oyente apenas tiene el tiempo de comprender esas relaciones, que las relaciones son canceladas” (73).

El verso ambiguo: “Acaso no es bello el mundo?” [*Wird’s nicht eine schöne Welt?*] del mencionado *Lied* que inspira este movimiento de sonata, se deja ver en un tratamiento de concreciones y disipaciones. La operación de edificar y deconstruir, a la vez que define la estética mahleriana, se exhibe a partir de la táctica de insinuar un argumento posible a la vez que ayudar a entrar en su desmitificación por parte del oyente. La música de Mahler nos arroja

al espectáculo de voces mudas, gestos inconclusos, que trazan más un recorrido entre escombros que una ruta hacia alguna parte. Más aun, Mahler provoca una pluralidad de voces: “la desconcertante variedad de voces plurales, su fragmentación en un carnalesco surtido de diferentes materiales y una orquestación caleidoscópica, le da el sentido de una voz unitaria elusiva” (Johnson Julian, *Mahler’s Voices*, 2009: 5).

La mirada filosófico-fenomenológica de Serra aporta finas distinciones, que se apartan de las lecturas de Constantin Floros (*Gustav Mahler and the Symphony of 19th Century*, 2014) y Theodor W. Adorno (*Mahler. Una fisionomía musical*, 1960). Habría una continuidad, más que un mapeo de estatismo y sorpresas, que parte del sentido dado de emergencia, que técnicamente se obtiene mediante una grana sonora que no se compartimenta en sesiones, sino que se trabaja por líneas contrastantes múltiples. “Nos parece, en cambio, que en la estasis hay actividad, en las rupturas conti-

nuidad, y que el juego de lo perturbador cobra fuerza en las tareas miméticas que hemos indicado: precisamente por eso, al tema del mapeo buscamos oponer el tema de la continuidad, en la emergencia de las figuraciones musicales” (62). La emergencia de un estatismo moviente al nivel de la espacialidad se combina de este modo con la emergencia de una indeterminación en el aspecto tímbrico, un claroscuro desde el punto de vista de las alturas. El resultado es la obtención no mimética, sino expresiva y dinámica de un sonido de naturaleza ambivalente.

Un sonido como una voz de la naturaleza y una filosofía de la música misma, que gana fuerza y germina del invierno en que mora. Filosofía como fuente caleidoscópica de donde emanan unos sonidos de naturaleza que a la vez que hieren como esas nubes opacas que filtran la luz, sostienen suspendido un horizonte.

**Marianela Calleja**  
UNS

**José María González García. *Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia. Ensayos de iconografía política*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2020, 309 páginas**

*Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia. Ensayos de iconografía política* investiga la representación iconográfica en Berlín y París a través de la mirada de Walter Benjamin. José María González García, profesor de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (CSIC), analiza las representaciones escultóricas y arquitectónicas en esas ciudades a través de un hilo conductor: el simbolismo del *Angelus Novus* de Paul Klee, que perteneció a Walter Benjamin.

Este libro culmina un ciclo de investigación sobre las simbologías e imágenes políticas presentes en otras dos obras del autor: *La diosa Fortuna* (2006) y *La mirada de la Justicia* (2016). La Fortuna, la Justicia y la Victoria son tres conceptos centrales en la historia política y la filosofía o teoría política. Incluso cuando la idea de victoria podría parecer a primera vista más alejada del vocabulario de la filosofía política, el autor demuestra que es históricamente central en el imaginario político

de la ciudadanía y una imagen que se repite en todos los nacionalismos europeos y americanos a lo largo de los siglos XIX y XX.

González García se proponen tres niveles de lectura compatibles entre sí: la iconografía que representa a la diosa Niké como personificación de la Victoria; el análisis de la obra de Walter Benjamin explorando las relaciones entre sus textos y la iconografía política; y la consideración de que la propia obra de Benjamin cuenta con elementos de filosofía política al representar la ciudad como un espacio público donde se expresan valores y símbolos del poder (14-16). Conjuntamente, estas tres vías para interpretar la iconografía dan sentido a la tesis de investigación: el *Angelus Novus* es una representación de la historia, sobre todo del dolor y la derrota, simbolizando lo opuesto al Ángel de la Victoria representado por Niké. El *Angelus Novus* y la propia obra de Benjamin simbolizan una mirada hacia la historia, jalonada de derrotas que contienen el dolor y el sufrimiento humanos.

La investigación adopta un enfoque estrictamente argumentativo. La selección de textos y fragmentos de Benjamin ofrece algunas de las claves para interpretar los símbolos del poder político de las ciudades de Berlín y París. En la simbología de ambas ciudades se refleja una reivindicación nacional de la victoria. Simbólicamente Alemania se vincula con la Grecia clásica. Berlín es considerada la “Atenas del Norte”. En cambio, en Francia, especialmente a partir de Napoleón, la vinculación se da con el Imperio romano. Esa contraposición simbólica hace que Alemania encarne la cultura, mientras que Francia representaría la civilización.

En el primer capítulo se aborda la transición simbólica desde la diosa Fortuna al Ángel de la Victoria representado profusamente en la ciudad de Berlín. Sobre los símbolos de la capital alemana, el autor describe el significado del Triunfo de la Fortuna como veleta, junto con los dos Ángeles de la Victoria de Christian David Rauch, ubicada la primera en la cúpula del palacio y los segundos en los jardines de Charlottenburg; la diosa Niké sosteniendo el nombre de Blücher justo en el pedes-

tal que soporta la escultura de dicho general; el arcángel san Miguel de la iglesia de Friedrichswerder, a cuyos lados se sitúan dos ángeles de la victoria; o la Columna de la Victoria [*Siegessäule*]. Cada una de esas representaciones ensalza la idea de una nación victoriosa que refuerza el nacionalismo alemán vinculándolo con las hazañas militares.

El segundo capítulo presenta la ciudad de Berlín imitando la mirada del Benjamin *flâneur* o paseante. Las imágenes de los ángeles en el portal de Steinplatz, el ángel educador de la juventud en la Universität der Künste y Atenea en la fachada de un edificio en la Uhlandstrasse o en los adornos florales de las columnas de Niké en los alrededores de los jardines del palacio de Charlottenburg son algunos de los símbolos elegidos por el autor. Cada uno de ellos forma parte de o guarda relación con el imaginario de Benjamin, repleto de símbolos grecolatinos como las cariátides y la diosa Pomona (69). La recuperación del mundo clásico en el simbolismo de Berlín cumple funciones retóricas. Refuerzan la idea de Alemania como continuadora histórica del legado cultural de Grecia y nu-

tren a la ciudad de Berlín de una simbología envolvente en todos los espacios públicos.

En el tercer capítulo aparece con claridad la interpretación de Benjamin sobre el conjunto simbólico de Berlín, impregnada de sus sensaciones de niño y adolescente. El autor rescata sus reflexiones en *Crónica de Berlín e Infancia en Berlín hacia 1900*, recogidos por los editores de *Gesammelte Schriften*. Los fragmentos seleccionados ilustran que Benjamin vislumbraba una “estela funeraria” en la grandeza monumental de la columna erigida en la plaza del Rey a la que conducía la avenida de la Victoria. El conjunto presidido por la columna recordaba la victoria de Alemania sobre los franceses en el curso de la “Historia Universal”, una forma simbólica de sepultar a los vencidos (128).

En cambio, el cuarto capítulo refleja los Ángeles de la Victoria en la iconografía de París. La novena tesis de Benjamin sobre la idea de historia hace explícita la conexión entre el Ángel de la Historia y el *Angelus Novus* de Paul Klee. El autor hace ver la peculiaridad de Benjamin al conectar la historia con un ángel. El *Angelus Novus* mira al

pasado. Su mirada no proyecta la victoria como destino nacional, sino a los derrotados en el curso de la historia.

A través del quinto capítulo se hace patente la visión de Benjamin sobre París: una ciudad comercial, artística, cuna de la moda. En suma, se trata de una ciudad dinámica cuya actividad es absorbente. Su atractivo reside, con las palabras de Benjamin que reproduce el autor, en concebir “París como diosa” (p. 198). Este capítulo sirve además para ilustrar el interés de Benjamin por la disposición del espacio en la Biblioteca Nacional. Se hace visible su interés por lugares como las Galeries de Bois, el Passage des Princes, la Galerie Vivienne (adornado por el Ángel de la Mercancía), la Galerie Colbert, cuyos pasajes simbolizan los laberintos que componen París. Desde esa perspectiva el diseño de la ciudad de París tiene un valor iconográfico similar o superior al que desempeñan los conjuntos escultóricos. Tras la guerra franco-prusiana de 1870-1871, Antonin Mercié lleva a cabo la escultura de la *Gloria Victis*, la Gloria de los vencidos, en homenaje a los franceses caídos en la contienda. Dicha obra constituye una ex-

cepción a la representación de la victoria que encaja plenamente con la perspectiva de Benjamin (191).

El capítulo sexto recupera fragmentos vitales de la simbología de Franz Kafka. Su trayectoria personal y literaria guarda algunas similitudes con la de Benjamin, quien siempre le admiró. Ambos pudieron haber coincidido en Múnich el 10 de diciembre de 1916 o en Berlín entre noviembre de 1923 y febrero de 1924. Desde un punto de vista simbólico, la ciudad de Praga, donde nació Kafka, es también un lugar de representación de los ángeles. El autor señala el Rudolfinum y el puente Cech. Delante del primero hay una representación de *Niké* prácticamente idéntica a la que Benjamin podía contemplar en el centro de la plaza de la *Belle-Alliance* en Berlín. El segundo, presidido por dos ángeles en las cabeceras del puente (263). La obra literaria de Kafka reproduce a menudo un juego de espacios y situaciones que es una forma de simbolismo. Como ejemplo, el puente de Cech, cercano al domicilio en que Kafka vivió, juega un papel relevante en *La condena*. En dicha obra su protagonista, Georg

Bendemann, se arroja desde un puente cercano a la casa de su familia tras una discusión con su progenitor. La descripción del espacio geográfico coincide casi punto por punto con el lugar en que Kafka vivió entre 1907 y 1913 (263-264).

El séptimo capítulo cierra la investigación a modo de epílogo. Destaca por seleccionar algunas de las representaciones del Ángel de la Victoria en Iberoamérica, erigidas como grandes monumentos en el I Centenario de las Independencias: el Ángel de la Independencia de Ciudad de México; el Monumento a la gloria de Simón Bolívar en Puente de Boyacá, Colombia; y el Ángel de la Libertad en el Cerro de la Gloria en Mendoza, Argentina. Todas ellas ensalzan la victoria militar y el triunfo de la nación en línea con las representaciones del Ángel de la Victoria en Berlín y París. El Ángel de la Historia de Benjamin no aparece: los derrotados están siempre ausentes en la victoria.

La simbología de la victoria dota de significados políticos a objetos y lugares. Imbuje a los ciudadanos de ciertos sentimientos y cosmovisiones. Dicho uso simbólico de los espacios públicos demuestra que algunas ideas

políticas se construyen no solo en los discursos, las obras escritas y los medios de comunicación, sino en la representación visual de los objetos y los espacios de las ciudades. El análisis de la representación iconográfica de la victoria contribuye precisamente a distinguir el uso polí-

tico con el que se construyen los sentimientos nacionales. La iconografía, por tanto, como demuestra José María González en esta obra, ofrece una vía de análisis para la filosofía política.

**Francisco Bellido**  
Universidad de Málaga