CÓDIGOS SECRETOS: CASPAR DAVID FRIEDRICH, ROBERT SCHUMANN*

Charles Rosen •

¿Posee cada arte su propia esfera? ¿Existe algún aspecto de la realidad que un arte pueda reflejar o imitar y que esté vedado a las demás artes? En el siglo XVIII se pensaba de este modo; se trataba de definir la naturaleza y los límites de cada una de las artes y fijar la oposición entre arte y realidad que parecía indispensable para la existencia autónoma del arte en general.

En las primeras décadas del siglo XIX, los escritores y pintores -a los que seguirían en breve los músicos- rompieron estos límites. "¿No parece la música instrumental pura crear su propio texto?", escribía Friedrich Schlegel en 1798 al pensar en el extraordinario desarrollo que había experimentado la música sinfónica a finales del siglo XVIII. La capacidad de la música para crear significado y trascendencia a partir de sus propios elementos y con independencia de cualquier intento de reflejar el mundo exterior se convirtió en el modelo que siguieron las restantes artes.

En su novela *Los viajes de Franz Sternbald*, Ludwig Tieck predijo un arte abstracto y de puros colores sin asunto temático ni forma representada. El poeta y filósofo Novalis propuso cuentos y poemas "sin sentido y sin continuidad, [...] creados a partir de asociaciones como los sueños, [...] que actúan indirectamente como la música". El pintor Philipp Otto Runge escribió:

> La música debe existir en un poema por medio de las palabras, como también la música debe estar presente en una bella pintura o edificación o en cualquier idea que sea expresada mediante líneas.

Cuando Schiller hablaba del efecto musical de la poesía no se refería al sonido sino al orden y la disposición de las imágenes así como la modulación

* *Secret Codes: Caspar David Friedrich, Robert Schumann*. Perteneciente al libro *Romantics, Poets, Critics and Other Madmen*. Harvard University Press, 1998. Escrito originalmente en 1973 como reseña de la obra de William Vaughan, Helmut Börsch-Supan y Hans Joachim Neidhardt, *Caspar David Friedrich, 1774-1840: Romantic Landscape Painting in Dresden* y Alan Walker, Robert Schumann: *The Man and his Music*.

• El profesor Rosen ha sido invitado a impartir un curso en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá (días 20 y 21 de enero de 2001) dentro del ciclo de Cursos de Especialización Musical.

de todo el poema. Una generación más tarde, Schumann y Berlioz habrían de integrar en su música técnicas específicamente literarias.

No sólo se habían destruido las barreras entre las artes, sino también la autonomía del arte en sí. Esta caída de la distinción entre arte y realidad se inicia a modo de juego cuando, en una de las obras de Tieck, el público sube al escenario mientras los actores se quejan de su papel. Novalis, en protesta contra los románticos que justifican a Shakespeare como artista puro, habla más en serio:

> El arte pertenece a la Naturaleza y es, por así decirlo, Naturaleza que se refleja a sí misma, se imita a sí misma y se da forma a sí misma. Las obras [de Shakespeare] son emblemáticas, ambiguas, simples e inagotables, y nada sería más insensato que llamarlas obras de arte en el sentido limitado y mecánico de la palabra.

En formas tan diferentes como el *Prelude de Wordsworth* y La *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, la obra de arte se presenta a sí misma como una autobiografía, una realidad, una parte de la Naturaleza. Byron, internacionalmente reputado por su donjuanismo, escribió un poema llamado *Don Juan*, obra de final abierto a la que continuó añadiendo fragmentos a lo largo de toda su vida. Los personajes de la novela de Brentano Godwi hablan sobre "el autor de Godwi", y al final del libro describen su muerte y escriben poemas sobre él.

Los elementos de estas obras presentan un doble *status*, el de realidad y el de arte: son a la vez reales y ficticios. Dos libros recientes, *Robert Schumann: The Man and His Music*, editado por Alan Walker, y Caspar David Friedrich -catálogo de la reciente exposición [1972] del mayor paisajista alemán en la Tate Gallery de Londres-, muestran las dificultades que esta ambigüedad ha causado en la interpretación del arte romántico.

La revolución artística de principios del siglo XIX consistió en la sustitución de la pintura histórica (grandes representaciones formales de escenas históricas o religiosas) por el paisaje. Y no es sólo que los pintores volvieran su atención hacia el paisaje y se alejasen de la pintura al fresco o al óleo de grandes escenas de la Biblia y vidas de santos o de la historia antigua y moderna. Sus ambiciones eran mucho mayores y sorprendentes. Deseaban que el paisaje puro y sin figuras tuviese peso propio y alcanzase la trascendencia épica y heroica de la pintura histórica. El paisaje sería el vehículo de lo Sublime.

En el siglo XVII, los paisajes de Poussin y de Claudio Lorena tenían dignidad plena únicamente como representaciones de la Naturaleza clásica, con figuras ataviadas al estilo antiguo y la frecuente presencia de un tema mitológico discretamente integrado en la idealizada campiña arcádica. Los románticos deseaban que los elementos de la Naturaleza fueran por sí solos portadores de un significado simbólico pleno. Su proyecto era en realidad idéntico al contemporáneo intento de Wordsworth, quien trataba de insuflar a la poesía puramente paisajística la fuerza y gravedad del estilo épico de Milton.

Es indudable que la sustitución a finales del siglo XVIII de la pintura histórica por el paisaje tenía un fin ideológico directamente relacionado con la destrucción de los valores tradicionales en lo religioso y en lo político. Los propios artistas eran plenamente conscientes de esto. En 1802, el más brillante y elocuente de los jóvenes pintores alemanes, Philipp Otto Runge, escribió:

> ¿Cómo podemos siquiera pensar en intentar un regreso al arte del pasado? Los griegos llevaron a su cima la belleza de las formas y las figuras cuando perecieron sus dioses. Los católicos modernos llevaron la representación histórica a su culminación en plena zozobra de la religión católica.[1] Entre nosotros hay nuevamente algo que está cayendo: todas las religiones que brotaron de la católica se encuentran ante su fin; mueren las abstracciones, todo es más ligero e incorpóreo que antes; todo nos lleva hacia el arte del paisaje; busca algo cierto en medio de esta incertidumbre pero no sabe cómo empezar. Se recurre erróneamente a la pintura histórica ["*Historie*"]; la perplejidad es absoluta. Sin duda, ¿no puede alcanzarse en este nuevo arte -en este paisajismo, si se quiere- un punto más elevado, más bello incluso que antes?

En cierto modo, el paisaje romántico constituía un retorno a la seria tradición del siglo XVII y una reacción frente a los estilos y clichés del XVIII. En 1794 apareció un famoso ensayo de Schiller -sobre la poesía paisajística de un poeta menor, Matthisson- que resultó preparar el terreno. Para Schiller, la pintura y la poesía de paisaje sólo pueden elevarse a la categoría de artes mayores por medio del despertar del sentimiento y la representación de ideas. Exigía que el arte del paisaje actuase sobre el hombre como la música. El sentimiento es creado por la analogía de los sonidos y colores con nuestros movimientos emocionales. Las ideas son estimuladas en la imaginación del lector o del espectador por la forma de la obra de arte: esta forma controla la respuesta imaginativa. Para Schiller, como más tarde para Freud, la función simbólica de la imaginación obedece ciertas leyes, y nosotros podemos tanto interpretar como predecir dicha función.

En 1808, a la edad de treinta y cuatro años, Caspar David Friedrich pintó un paisaje como pieza de retablo. La obra dio lugar a un escándalo, y Friedrich fue atacado y defendido con idéntica pasión. El marco, con ángeles que miran desde arriba hacia la escena, y con la espiga de trigo y la rama de vid en la base como símbolos del pan y del vino, cuerpo y sangre de Cristo, define claramente la obra como retablo. Ahora bien, es claro que el crucifijo del paisaje, único elemento del simbolismo religioso tradicional en el cuadro en sí, no es la representación de un hecho histórico sino casi una parte de la naturaleza: un crucifijo sobre una montaña como cualquiera de los que aún hoy pueden verse en la campiña alemana. Además, la figura de Cristo no está orientada hacia el espectador sino hacia la puesta de sol, y la hiedra crece en torno al pie del crucifijo.

1. Runge alude aquí a la coincidencia exacta del estilo del Renacimiento de Rafael y Miguel Ángel con el comienzo de la Reforma.

La firme roca sobre la que se yergue el crucifijo y los árboles de hoja perenne que crecen alrededor de él son símbolos demasiado fáciles de interpretar. Este fue el primer óleo importante de Friedrich: hasta entonces sólo había realizado aguadas a la sepia, dibujos a pluma y bocetos para grabados. En obras posteriores el simbolismo era mucho menos llamativo, más matizado y más dependiente de la estructura de la obra -aunque, incluso en este retablo, una parte fundamental del efecto procede de la perspectiva que parece situar al espectador suspendido en el aire frente a la escena, sensación que desencadenó ásperas protestas entre los primeros críticos-.

"He aquí un hombre que ha descubierto la tragedia del paisaje", dijo el escultor David D'Angers después de visitar a Friedrich en su estudio; no en vano fue Friedrich uno de los primeros artistas europeos en devolver al paisaje su *status* de género mayor. La evolución contemporánea en Inglaterra, con Constable y Turner como principales figuras, tuvo lugar en una atmósfera más empírica y confirió a la pintura de paisajes una dignidad explícitamente científica como medio de investigar el aspecto visual de la Naturaleza. La gravedad moral es la misma, no obstante, y el simbolismo explícito de la obra de Turner es comparable al de Friedrich. En cambio, la obra posterior de Friedrich evoluciona hacia un auténtico estudio realista de las formas de las nubes y de la luz.

Pocos son los cuadros de Friedrich que pueden verse fuera de Alemania; el Louvre, por ejemplo, no posee ninguno. De manera sorprendente, la exposición del pasado año [1972] en la Tate Gallery fue la primera gran muestra de su obra fuera de su país de origen. El catálogo contiene una excelente introducción de William Vaughan, pero las notas de Helmut Börsch-Supan a cada cuadro imponen una lectura doctrinaria que obra en perjuicio de las obras y distorsiona la tradición del simbolismo romántico.

Börsch-Supan asegura que "si se quiere descifrar el simbolismo pictórico de Friedrich hay que examinar su obra completa", pero no es necesario esperar a leer su libro -de próxima aparición- para protestar al respecto. Un estudio de la obra completa puede llevar a una comprensión más profunda del arte de Friedrich, pero sus símbolos deben ser leídos (no descifrados) dentro de las obras individuales. Es decir, el significado de los elementos estilísticos de Friedrich se revela en cada cuadro: no se trata de un código privado o esotérico accesible sólo a los iniciados.

Quizás la obra maestra de los últimos años de Friedrich sea el cuadro que lleva por título "*Gran cercado en los alrededores de Dresde*", que muestra las praderas inundadas por el desbordamiento del Elba. En primer plano vemos el agua, con una pequeña embarcación que flota cerca de la tierra firme. El punto de vista del observador está elevado de tal modo que la superficie del agua se percibe ligeramente curvada, como si se tratara de la curvatura de la tie-

rra, mientras pequeñas parcelas inundadas de terreno se destacan sobre las aguas como los continentes en el globo. La suave curva del primer plano se ve simétricamente respondida por la curva inversa del horizonte: entre el agua y el inmenso cielo sólo median unos pocos grupos de árboles sobre una estrecha franja de tierra. Las formas irregulares y agitadas del agua son unificadas por los colores del atardecer que se reflejan de manera inversa: el lejano y frío azul queda en primer plano. El cuadro es toda una meditación religiosa, una imagen de la relación entre cielo y tierra.

Este cuadro tiene significado pero no mensaje: la concentración es visual, y el significado es general e inagotable; éste está difuso en las formas que, por medio de la extraña simetría y la inusual perspectiva, nos fuerzan a hacer una interpretación. El texto del catálogo, sin embargo, destaca por su concreción. Lo reproduzco íntegramente:

> Pintado en 1832, este cuadro marcó un punto culminante en el desarrollo de Friedrich como colorista. Recrea con gran viveza la atmósfera del momento del día que sigue inmediatamente a la puesta de sol. La sorprendente perspectiva del primer plano bien puede ser el resultado de que la vista fuese tomada desde un puente. Tanto el barco que flota sobre aguas poco profundas -con el peligro de quedar embarrancado- como la brusquedad con la que el camino arbolado se interrumpe en campo abierto son imágenes de la proximidad de la muerte. (Nº 100, pág. 89)

Börsch-Supan recorre las restantes obras de manera similar: toda vista lejana representa el paraíso; toda brizna de hierba, la fugacidad de la vida; todo abedul, resurrección; todo río, muerte.

Nada hay que demuestre que el final de un paseo arbolado o un barco sobre aguas poco profundas fuesen para Friedrich imágenes de la muerte. Incluso si descubriésemos -caso improbable- que él realmente pensaba de este modo, estaríamos equivocados: estos símbolos no funcionan de este modo dentro de la forma global del *Gran cercado*..., con independencia de lo que puedan significar en otras obras.[2] La especulación según la cual la vista habría sido tomada desde un puente resulta gratuita. Sabemos que muchos de los cuadros de Friedrich no fueron tomados de la vida misma sino construidos en su mente; cerraba los ojos antes de empezar a pintar. La sugerencia del puente sólo sirve para oscurecer uno de los efectos característicos de la pintura y de la poesía románticas: la sensación de suspensión en el espacio, de distancia y oscilación en el vacío de modo tal que aquello que se ve adquiere una cualidad visionaria.

La ambición del artista romántico era crear un lenguaje simbólico independiente de la tradición.[3] Ya no era suficiente iniciar una nueva tradición que se consolidara a su vez en un

2. Un barco que se acerca a un puerto posee la connotación natural de final de un viaje, y una asociación de esto con la muerte se hace clara en otros cuadros de Friedrich: pero en ellos el significado es puesto de manifiesto por el contenido pictórico.

3. Cf. la entrada *Romantisme*, a cargo de H. Zerner, en la *Encylopædia Universalis* (1972).

sistema arbitrario: lo que se necesitaba era un simbolismo natural que fuera eternamente nuevo. Es posible que esta ambición resultase de antemano imposible y que su consecución fuese ilusoria, pero reemplazar el código iconográfico tradicional por un código esotérico y privado habría sido absurdo y contraproducente. Lo que hicieron artistas y poetas fue tratar de desentrañar el significado latente de los elementos naturales, la trascendencia oculta de la propia Naturaleza.

Una vez desechada la iconografía tradicional, los propios símbolos de la naturaleza debían hablar por sí mismos, y esto sólo lo podían hacer al reflejarse en la conciencia individual. La Naturaleza se veía al tiempo fundida con el sentimiento y distanciada de él -la distancia liberaba a los sentidos de las distorsiones del momento concreto y daba a la obra una dimensión general e incluso universal-. Wordsworth escribe acerca del risco sobre el que, en una ansiosa espera, trataba de divisar el carruaje que lo llevaría a casa después de las vacaciones. Diez días más tarde muere su padre...

> Y más tarde el viento y el aguanieve
> y todo el afán de los elementos,
> la oveja suelta, el árbol fulminado,
> la música sombría: el pétreo muro,
> el ruido de madera y agua, la niebla
> que en la línea de las dos carreteras
> avanzaba en formas indiscutibles;
> todo era visiones y sonidos
> donde solía yo beber y refugiarme
> igual que en una fuente...[4]

Todos los elementos tradicionales asociados a la poesía de la naturaleza han desaparecido; la retórica queda oculta. En su lugar hay un muro de piedra, una oveja solitaria, un árbol, y la música de la Naturaleza.

Wordsworth confiere a cada uno de estos elementos una extraordinaria trascendencia mediante el simple procedimiento de nombrarlos en un orden determinado. Apenas son descritos; Wordsworth permite que surjan las asociaciones al yuxtaponerlos. El relato de su ansiedad por volver a casa, seguida de la muerte de su padre, actúa como marco que encuadra el paisaje; enriquece los significados, pero no es imprescindible. Los significados proceden directamente del carácter grave y ordenado de la lista. Tampoco los elementos de la naturaleza poseen un significado autobiográfico en Wordsworth: no son valorados por su

4. "*And afterwards, the wind and sleety rain/ And all the business of the elements,/ The single sheep, and the one blasted tree, /And the bleak music music of that old stone wall, /The noise of wood and water, and the mist/ Which on the line of each of those two Roads/ Advanced in such indisputable shapes, All these were spectacles and sounds to which/ I often would repair and thence would drink,/ As at a fountain ...*"

capacidad de evocar el pasado. Por el contrario, este momento concreto de su vida sirvió para que se desencadenaran los poderes expresivos de la Naturaleza. La intención -y el logro- de la obra de Friedrich y de Constable es similar a la de Wordsworth: las formas de la Naturaleza hablan directamente, su fuerza es desencadenada por su disposición en la obra de arte.

El principio fundamental del simbolismo romántico es que el significado nunca puede separarse totalmente de su representación simbólica: la imagen nunca puede ser reducida a una palabra. Börsch-Supan trata a Friedrich como si se tratase de un enemigo cuyo código secreto debemos descifrar para descubrir su estrategia. Pero no existe ningún código, ningún "idiolecto" o lenguaje totalmente privado que debamos descodificar y traducir. El arte de Friedrich -como cualquier arte- se resiste a ser traducido: sólo puede ser interpretado, y ni siquiera esto si no se recurre constantemente a las imágenes específicas tal y como figuran en cada cuadro.

Ver en Friedrich un código esotérico no sólo es malinterpretar su arte sino también su significado religioso. Hace que las obras parezcan transmitir una doctrina sistemática allí donde claramente se rechaza la religión como dogma. Es significativo, como señala Vaughan en su introducción, que las iglesias nunca aparezcan en la obra de Friedrich salvo en la distancia, como visiones irreales o como ruinas. La Iglesia visible está muerta, sólo la Iglesia invisible vive en el corazón o revelada a través de la Naturaleza. Esto participa de la herencia pietista de Friedrich, una religión personal que rechaza toda forma externa y toda doctrina. Colocar un paisaje sobre un altar constituye un acto de agresión, tan destructor de las viejas formas como creador de una nueva sensibilidad.

Sus contemporáneos, incluso aquellos que no gustaban de sus obras, parecen en ocasiones haberle entendido mejor que nosotros hoy en día. Un simple cuadro de unos arbustos sin hojas en la nieve inspira a Börsch-Supan pensamientos de muerte y resurrección. Un crítico de 1828 era más realista:[5]

> [...] la mayor fidelidad a la Naturaleza, pero la selección -dentro de la totalidad de la Naturaleza- de unas manifestaciones tan limitadas puede captar nuestra atención tan poco como suele hacerlo la apariencia de un detalle tan fútil de la Naturaleza.

De esta manera poco favorable, el crítico había comprendido el profundo realismo que une a Friedrich con Constable: para el primero no había fenómeno de la naturaleza que fuera demasiado insignificante para el arte. Si este cuadro tiene algún mensaje que pueda expresarse con palabras es únicamente éste.

5. *Caspar David Friedrich*, de Irma Emmerich. Weimar, 1964; pág. 106.

También la música de Schumann nos arrastra más allá del arte puro. Después de cada una de las *Davidsbündlertänze op. 6* aparecen extrañas iniciales junto con indicaciones como "de manera extravagante, Eusebius imaginaba lo que sigue, y en sus ojos se adivinaba mucha felicidad". En su *Carnaval op. 9* aparecen anagramas musicales en una notación anticuada y sin indicación de cómo debe tocarse. En otras obras se citan antiguas melodías de danza o temas de Beethoven. Hay piezas que parecen empezar *in media res*, otras que no parecen tener un verdadero final, piezas circulares que vuelven al comienzo y entonces se interrumpen. Su *op. 1* es una serie de variaciones sobre las notas *la-si-mi-sol-sol* (A-B-E-G-G) dedicadas a una tal condesa Abegg. Encontramos títulos literarios, lemas poéticos -en suma, una técnica desarrollada con el fin de que busquemos interpretaciones y explicaciones extramusicales, o al menos determinados aspectos de las obras que no pueden ser soslayados-.

Esto nos conduce de inmediato a la esfera biográfica. Uno de los anagramas de *Carnaval* está ideado a partir de aquellas letras del nombre de Schumann que se corresponden con notaciones musicales alemanas; otro anagrama deletrea la ciudad natal de una dama, Ernestine von Fricken, con la que Schumann estuvo comprometido durante un breve lapso.[6] Estos anagramas proporcionan la base motívica de una caleidoscópica serie de piezas, algunas de las cuales parecen ser retratos: hay incluso una parodia de Chopin que incluye un ejemplo de la digitación típica del compositor polaco. Schumann parece crear, como Byron con su *Don Juan*, una región de sombra a medio camino entre el arte y la vida.

Su arte adopta a veces la forma de broma privada; otras parece ser una expresión tan personal como incomunicable. Estas son características esenciales del estilo de Schumann; como es natural, han estimulado a los críticos a buscar la inspiración personal o literaria que subyace en cada obra, a pesar de la advertencia de Schumann de que los títulos de sus obras eran ideados una vez que la música estaba ya escrita. Gran parte de la investigación pierde valor al no considerar en qué medida los intentos de Schumann de encontrar analogías literarias con su música no tienen carácter personal sino que se basan en lugares comunes de la teoría romántica acerca de las relaciones entre las artes. Del mismo modo en que los pintores románticos trataron de hacer que el paisaje se convirtiera en vehículo de la expresión de sentimientos e ideas sin que adoptase el carácter de lenguaje emblemático y sin que perdiese su existencia como puro paisaje, Schumann creó una técnica musical que permitía a la música asumir las funciones de la literatura sin adquirir significado literario -es decir, sin perder su condición de música-.

La nueva colección de ensayos sobre Schumann, editada por Alan Walker, contiene una importante exposición de Leon Plantinga acerca de la labor de Schumann como editor de

6. S (Es, mi ♭ en alemán), C (do), H (si) y A (la); A, S, C, H, (o, de otra forma: As [la ♭ en alemán], C, H).

la revista musical más importante de su tiempo; también incluye una amena semblanza biográfica de Schumann a cargo de Walker. Muchos de los restantes colaboradores buscan una nueva perspectiva en torno a los últimos años de Schumann, en los que en buena medida abandonó la música pianística y los lieder, campos en los que hoy consideramos que cosechó sus mayores logros.

En su ensayo, Walker menciona que cualquier estudio nuevo y amplio acerca de Schumann ha de basarse en buena medida en la información que recientemente ha salido a la luz acerca de él. Sólo da tres ejemplos: el diagnóstico de su fatal enfermedad como sífilis y no como demencia hereditaria; la demostración de que no había anomalía alguna en su metrónomo; finalmente, la reciente interpretación según la cual la fuente de la música de Schumann brota de "su especial interés por los símbolos y códigos, los crucigramas, el ajedrez, y hasta los acrósticos". Sólo el tercer ejemplo afecta seriamente a nuestra comprensión de la música; en los últimos años ha surgido una industria musicológica especializada en descifrar el "código" schumanniano.

El maestro de los nuevos criptógrafos de Schumann es Eric Sams, quien ha aportado dos ensayos al simposio, uno sobre los lieder y otro sobre las referencias literarias y biográficas en los motivos breves de Schumann. Para Sams, el estilo de Schumann destaca sobre todo por su utilización extensiva de diminutos temas de cuatro y cinco notas: habla de "su estructura de música a modo de mosaico, un agregado de pequeños motivos". A Sams no le interesa cómo se unen estos mosaicos, pese a que lo más original de Schumann es su facultad de hacer que piezas aparentemente fragmentarias queden cohesionadas en un todo. A partir de Bach, todo compositor ha utilizado motivos breves como elemento esencial en la creación de la textura musical; estos motivos son tan patentes en Schumann como en Beethoven -incluso tan obsesivos-. Schumann, sin embargo, halló una nueva forma de emplearlos.

No obstante, Sams quiere saber lo que significan estos motivos, lo cual, desafortunadamente, es una pregunta errada: lo que deberíamos preguntarnos es cómo estos motivos transmiten un significado, cómo funcionan dentro de la obra desencadenando su fuerza latente. Sams afirma que, gracias a Susanne Langer, sólo en época moderna es "intelectualmente respetable" imaginar "los sonidos musicales como símbolos semánticos". Esta era, sin embargo, una convicción de la mayoría de los filósofos románticos. En el ensayo sobre el paisaje citado anteriormente, Schiller escribe que "toda continuidad entre líneas en el espacio o los sonidos en el tiempo es un símbolo natural de la regularidad interna de la mente ("*Gemüt*") y la conexión moral entre acción y emoción". Schiller fue secundado en esto por Novalis, Schelling y otros, pero todos ellos sostienen que el significado simbólico es contenido únicamente dentro del marco de una forma mayor -en un contexto específico del que el motivo individual

extrae su significado-: por ello son al menos tan respetables como Susanne Langer. Pese a la opinión de Sams, Schumann no pudo desencadenar una gran polémica con su idea de los sonidos musicales como símbolos: todo el mundo coincidía con él.[7]

Los símbolos no son simples asociaciones; un objeto determinado puede tener significados diferentes para personas distintas. Schumann escribió muchas veces a Clara asegurando con galantería que su última pieza era sobre ella. Era un sentimiento noble, pero ¿hasta qué punto podemos tomar esto en serio? La música no es una disciplina en la que, como en las matemáticas, las definiciones sean aceptadas de antemano (x igual a Clara).

¿Representa a Clara el comienzo de la undécima pieza de las *Davidbündlertänze*? Sams, basándose en la investigación de Roger Fiske, afirma que sí. Señala que se trata de la forma retrogradada y transportada de un tema de cinco notas en el que la primera, tercera y quinta notas son *do* (C), *la* (A), y *la* (A). Pero ¿por qué se retrograda a Clara?

En las *Davidbündlertänze* este motivo no sólo aparece tocado hacia atrás (salvo cuando aparece muy disfrazado por ornamentos musicales), sino que también está siempre transportado, generalmente un tono arriba. En el *Carnaval* adopta el nombre de Chiarina, pero de nuevo es retrogradado y muy ornamentado; lo que es peor: sus primeras tres notas designan la localidad natal de Ernestine von Fricken.

Después de casarse Schumann con Clara, ésta aparece por fin tocada hacia adelante y en su altura correspondiente en el *Concierto para piano* y en la *Cuarta sinfonía*.[8] Él le dijo -como tantas otras veces- que la sinfonía estaría basada en ella. Sin duda, el tema de Clara domina en la obra, y es tocado en su altura correspondiente (*do* [C], *si* [B], *la* [A], *sol* [G], *la* [A]) en el movimiento lento, aunque aparece transportado a lo largo de todo el primer movimiento hasta casi el final (si no contamos una aparición oculta en una voz interior con la tercera nota repetida, esto es, como si fuera "Claara").

En una brillante y aguda observación sobre las variaciones *la-si-mi-sol-sol* (A-B-E-G-G) del *op. 1* de Schumann, Sams dinamita su propio método de análisis. Asegura, y con buenas pruebas, que no existía la condesa Abegg: ésta no era sino una invención de Schumann basada en sus lecturas del novelista Jean Paul.

En otras palabras, la inspiración del tema ABEGG era puramente musical, y Schumann añadió más tarde una asociación literaria, llegando incluso a inventar un personaje femenino y

7. La posición de Sams se complica al aceptar la afirmación de varios musicólogos ingleses segú*n la cual una sucesión de alturas -con independencia del ritmo o la armonía- posee un contenido emocional determinado, pero esta idea es demasiado extravagante para ser considerada aquí.

8. También aparece invertida a lo largo de toda la obra de Schumann, y en su sitio y sin retrogradar en el último movimiento de la *Sonata en la menor* de Mozart; en realidad aparece con frecuencia en Mozart y en cualquier otro compositor tonal. El tema "Clara" resulta tan básico en la música tonal que resultaría difícil encontrar alguna obra importante en la que de una u otra forma no apareciese con frecuencia.

dedicarle la pieza. Ahora podemos creer que Schumann decía literalmente la verdad al afirmar que los títulos se le ocurrían después de escribir la música. Para descubrir hasta qué punto Schumann pudo ser a su vez inspirado por estos elementos extramusicales necesitaríamos estudiar sus manuscritos. Sin embargo, estas son cuestiones que afectan únicamente a la psicología de la composición, y debemos rechazar la identificación simplista de ésta con el significado de la música. Los libros y los anagramas estimularon a Schumann a la creación: a Schiller le sucedió con el olor a manzanas podridas, a Wagner con una bata de terciopelo: pero hasta ahora nadie se ha atrevido a afirmar seriamente la influencia de estos objeros dentro de sus obras (nada de esto tiene en cuenta el humor de Schumann, su sentido de la diversión, el placer que debía sentir al descubrir anagramas, referencias cruzadas y afinidades en unas obras musicales creadas originalmente sin ninguno de los elaborados juegos que gustaba de añadir a posteriori).

Toda esta investigación criptográfica resulta sobre todo triste al oscurecer el hecho de que la música de Schumann va mucho más allá de los límites de lo que hasta su época se consideraba posible en música, y al impedirnos comprender en qué sentido esto es así.

La originalidad de Schumann se ve quizás más fácilmente en sus citas musicales. Como lema de la *Fantasía en do mayor op. 17* -escrita en memoria de Beethoven- incluyó unos versos de Friedrich Schlegel que hablan de una suave nota que suena para el secreto oyente a través del resto de la música. Después escribía a Clara: "¿No eres tú la nota del lema? Casi pienso que lo eres". Este "casi" pasa desapercibido entre los comentaristas. Pero los temas del primer movimiento parecen derivarse de una fuente común. En el mismo final del movimiento descubrimos cuál es la fuente: Schumann cita el comienzo de la última canción del ciclo de Beethoven *A la amada lejana*.

Esta cita viene al caso porque Schumann ha encontrado el modo de hacer que suene como una cita: él inventa las comillas musicales. La frase de Beethoven es introducida de varias maneras. Aparece en el primer momento de estabilidad completa y de resolución importante en todo el movimiento. En esta pieza en do mayor, Schumann reserva la aparición del acorde central de do mayor en estado fundamental hasta este último momento.[9] Ésta es la primera obra en la historia que pospone una tónica estable hasta el final de un largo movimiento; este concepto armónico constituye un acto revolucionario. Además, esta cita suena como un recuerdo: evoca la mayor parte de los temas principales y presenta finalmente el material que dio lugar a estos temas en su forma más simple.

9. Realmente es anticipado unos compases antes, pero en ese momento no funciona como una tónica estable sino como un movimiento hacia la subdominante.

Estas cualidades de reminiscencia, simplicidad, y estabilidad largamente esperada ponen de relieve la cita de Beethoven.[10] Ésta aparece como un tema nuevo introducido en el mismo final del movimiento, y sin embargo resume melódicamente todo lo ocurrido con anterioridad. También se trata de una melodía que todo músico cultivado de la época había de reconocer.[11] El primer movimiento de la *Fantasía* nos conduce de este modo desde la concepción literaria del lema de Schlegel -que de por sí trata sobre la música- a una significación casi puramente musical.

Schumann se citaba a sí mismo de manera muy similar. Un tema de *Papillons op. 2* aparece en *Carnaval*, con el consabido efecto de comillas, logrado aquí mediante un brusco cambio de tempo mientras se toca un fragmento del tema: después vuelve el tempo original, cambia otra vez inesperadamente, y entonces se presenta el tema completo. El efecto de la cita no depende de que el oyente la haya oído anteriormente. La estructura está diseñada para hacer que la frase suene como un elemento infiltrado desde el exterior de la obra. Estas no son alusiones privadas, comprensibles sólo para el compositor y unos pocos elegidos, sino públicas, una parte esencial de la estructura de la música y del efecto que la música crea en nosotros. Reconocer la fuente de las "citas" añade en realidad muy poco a lo que la música nos dice por sí misma: las citas funcionan internamente (por esta razón es mínimo el interés que ofrece el parecido que Alan Walker encuentra entre una pieza infantil de Schumann y una sonata para violín de Beethoven. Si en este caso Schumann estuviese realmente pensando en el tema de Beethoven, no estaría citando sino plagiando a éste).

¿Es la música de Schumann aquello que se denomina "música programática"? ¿Representa, ilustra o evoca continuamente escenas o ideas extramusicales? Existe un importante aspecto en el que los elementos más claramente programáticos en Schumann difieren radicalmente de los de los demás compositores anteriores y posteriores a él. La creación de la luz y de los diferentes animales en la *La Creación* de Haydn, o el ruiseñor, el arroyo y la tormenta en la *Pastoral* de Beethoven son efectos imitativos cuyo programa es completamente inteligible fuera de sus respectivas obras: extraídas de su contexto todavía podemos reconocer lo que retratan, como reconocemos la oveja y los molinos de viento del *Don Quijote* de Strauss sin oír el resto de la obra.

10. Yonty Solomon, que escribe acerca de la música para piano de Schumann, cree que éste abandonó su propósito de incluir una cita de la *Séptima sinfonía* de Beethoven en el último movimiento de la *Fantasía*. La cita, sin embargo, aparece en la obra, y Schumann eligió incluso los pocos compases del movimiento lento de Beethoven que él encontraba repulsivos e irritantes. Transformó estos compases, aunque manteniendo el tema intacto, quizás para demostrar cómo debía haberse hecho. Pero no suena a cita y no es por tanto significativa como tal. Resulta interesante, sin embargo, que fuese casi con seguridad el pasaje de la *Fantasía* que más gustara a Schumann, quizás por haberlo hecho tan suyo.

11. Los autores del volumen parecen creer que fue Abert en 1920 el primero en reconocer la fuente. Pero en 1838 debió de ser percibida por muchos músicos -sin duda por Liszt, a quien fue dedicada la Fantasía-.

Pero los programas de Schumann -si es que así debemos llamarlos- no son comprensibles fuera de las obras. La cita de Beethoven en la *Fantasía en do mayor* sólo tiene sentido si se toma en cuenta todo el primer movimiento: de otro modo estaríamos ante un insubstancial plagio. Schumann da el título de "Kreisleriana" a una serie de piezas para piano derivadas de una obra de E.T.A. Hoffmann; no lo aplica a ninguna de las piezas concretas sino a los violentos y satíricos contrastes de pasión y de humor de la serie como totalidad.

El melancólico lied inicial de *Dichterliebe* parece comenzar en medio de algo, con una disonancia que inicia la primera frase. ¿Necesitamos para entender esto las palabras de Heine acerca del regreso de la primavera y el deseo anhelante? Las palabras hacen sólo un poco más explícito un significado claro de antemano. Al atacar el concepto tradicional de principio y final de una canción, Schumann parece exceder los límites de la música; en realidad, la disolución de los límites tradicionales que proporciona a la obra su significado extramusical se convierte en un recurso formal que transforma y reincorpora este significado en la música.

Cualquier intento de describir estos significados "extramusicales" de Schumann en términos que no sean puramente musicales está abocado a un fracaso seguro. La indicación "Como desde lejos" en las *Davidbündlertänze* es una indicación musical: el efecto de la distancia espacial se obtiene de la resonancia resultante de espaciar los acordes, con la estela del pedal que difumina suavemente el sonido, los suaves ecos. El concepto de espacio es integrado aquí directamente en la música; un elemento externo al arte es incorporado en éste. No podemos, por tanto, tratar la música como forma y el efecto espacial como contenido o significado -como puede hacerse con los ejemplos tradicionales de música programática-. La idea de espacio se ha transformado en un aspecto de la forma musical.

Los efectos programáticos de Haydn, Beethoven, Strauss y otros son expresiones musicales de elementos que son fácilmente traducibles a palabras o imágenes. Schumann buscaba un carácter inmediato en la expresión que excluyese la posibilidad de una intrusión verbal entre la música y su significado. Podemos interpretar la música de Schumann, pero no la podemos traducir. Sus títulos literarios no son significados extramusicales: hay simples resonancias poéticas añadidas *a posteriori* o, más a menudo, indicaciones para guiar la interpretación del ejecutante.

Incluso en las canciones en las que la música ilustra directamente la poesía, Schumann actúa de una manera puramente musical. Su lied *Im Rhein*, basado en una obra pictórica de la Catedral de Colonia que representa a la Virgen, se inicia con una imagen de la catedral reflejada en el río. Sams cree que, en el piano, el ritmo de la mano derecha del acompañamiento imita las olas del Rin. Si el Rin fluyese alguna vez con un ritmo tan irregular las autoridades de Colonia harían bien en evacuar la ciudad. No obstante, la mano derecha es imitativa:

se pretende recordar la figura del ritmo con puntillo de la música de principios del siglo XVIII. Para el siglo XIX, Bach era como la arquitectura gótica (una idea que ya no es aceptable entre los historiadores de la cultura -más rigurosos en su encuadre cronológico-, pero que estaba extendida entre 1780 y 1850), y Schumann está representando la Catedral de Colonia mediante una cita estilística.[12]

Más radical es el tratamiento que Schumann otorga a la relación entre la voz y el piano. Es el piano el que generalmente lleva toda la melodía, mientras que la voz -a veces con cierto desfase- selecciona algunas de las notas y da la sensación de responder con palabras. Para los escritores románticos, sobre todo J. W. Ritter y E. T. A. Hoffmann (este último era uno de los autores preferidos de Schumann), la música es la forma primaria y general del habla. Las lenguas son sólo versiones individualizadas de la música. Los lieder de Schumann se ajustan a esta filosofía, y constituyen una concepción radicalmente diferente de este género musical.

Un pequeño detalle de la *Humoreske* para piano de 1839 anticipa el triunfo de Schumann en 1840 en la combinación de entre música y palabra. Sams escribe que una sección de la *Humoreske* está escrita en tres pentagramas en lugar de dos para situar a la melodía en un pentagrama propio. Pero Sams no menciona que el tercer pentagrama no está pensado para ser tocado. Hay un pentagrama para la mano derecha, otro para la izquierda, y un tercero entre ellos para una música inaudible: en su edición, Clara Schumann indicó rotundamente en este pentagrama: "no tocar". La melodía (señalada como "voz interior") está presente únicamente para ser imaginada. Lo que llega a oídos del oyente, sin duda, no es nada más que un acompañamiento; sin embargo, tiene la apariencia de ser el eco y la respuesta a una melodía ausente.

Hay en Schumann formas mayores que parecen trascender la música, pero en ningún otro detalle indica tan claramente como este su ambición de crear una música más allá de los límites de lo meramente audible. Ahora bien, su método es inmediatamente absorbido de nuevo por el arte que él ha transgredido: esta etérea evocación de lo inmaterial sólo puede ser concebida y comprendida en términos específicamente musicales.

Sin duda, tanto en Friedrich como en Schumann hay obras en las que existe de manera implícita un mensaje verbal o una referencia privada. A este respecto pueden mencionarse aquí un par de cuadros de Friedrich. En uno de ellos, un hombre con unas muletas está de pie en un paisaje invernal con robles muertos y árboles talados. En otro cuadro complementario de éste, el hombre ha abandonado sus muletas, los robles son sustituidos por árboles de hoja

12. En Schumann los ocasionales momentos explícitamente programáticos son generalmente imitaciones musicales: oboes (en la *Sonata para piano en fa sostenido menor*), danzas y valses (en *Papillons*, *Carnaval* y en los ciclos de lieder).

perenne y la irreal silueta de una iglesia lejana recuerda asimismo claramente a la de un árbol de hoja perenne. La alegoría es dolorosamente clara. Pero no hay muchos cuadros de Friedrich -y ninguno después de 1815- en los que el simbolismo opere de forma tan ostensible, y no está justificado tratar de reducir las obras mayores a este nivel. De modo análogo, la aparición del texto de la Canción de Gretchen del *Fausto* sobre algunas notas de los *Intermezzi* para piano de Schumann indica una referencia a un mundo privado en cuya explicación la música no aporta nada. Pero este tipo de detalle es infrecuente en Schumann, y pocos éxitos podrán cosecharse recurriendo a la biografía de Schumann.

Aquella crítica del arte que cree ser capaz de descifrar un código privado y ofrecer un diccionario con el significado de los elementos cifrados encarna dos ideas erradas acerca del arte y el lenguaje; aunque estas ideas sean generalmente benignas y a veces incluso útiles, resultan particularmente perjudiciales cuando son aplicadas a la época de principios del siglo XIX. La primera de estas ideas es que el arte es un lenguaje en todos los aspectos. Las analogías entre arte y lenguaje son muchas y sugerentes, y resultan imprescindibles desde cualquier punto de vista serio; sin embargo, el arte carece precisamente de aquella característica del lenguaje que le permite crear un diccionario: la traducibilidad, es decir, la posibilidad de sustituir un signo o conjunto de signos por otro.

Sin duda, la traducción en las artes crea de inmediato cierta incomodidad y malestar. No estamos seguros de cómo habría de ser la traducción adecuada. ¿Acaso un grabado que ilustre un poema traduce una parte del mismo? ¿Puede aquél reemplazar a éste del mismo modo que podemos sustituir una obra mediante una definición o una expresión francesa mediante una inglesa manteniendo aproximadamente el mismo significado? ¿Puede ser Schumann traducido a Mozart? ¿Puede un cuadro de Da Vinci ser traducido a uno de Rubens -por tomar el famoso ejemplo de la transformación rubensiana del cartón de Leonardo para *La batalla de Anghiari*-?

Esta última cuestión se acerca al sinsentido: todo el mundo estará de acuerdo en que la sustitución ocupa en el arte una posición más que dudosa. Pero la posibilidad de sustituir una serie de signos por otra es necesaria para el funcionamiento del lenguaje, además de ser esencial en el concepto de diccionario. La idea de compilar un glosario de significados artísticos parece contraria a un aspecto esencial del arte: aquél que se basa en la singularidad de cada uso de un símbolo.

La segunda idea errónea se relaciona con el lenguaje: se trata de la convicción de que los significados pueden aislarse fuera de toda situación o contexto. Un diccionario es tan sólo una ficción que obedece a motivaciones prácticas; como escribió Lichtenberg, "¿qué real decreto ordenó que cada palabra tuviese un significado fijo?". Los significados fluctúan, aun-

que no de forma absurda o impredecible: se redefinen por sí mismos en las nuevas situaciones. La dinámica de esta fluctuación puede ser estudiada y controlada, pero no podemos sostener que un signo o palabra sea siempre empleado con sólo una de las acepciones del diccionario. Con mayor motivo, los signos pictóricos y musicales que aparecen en Friedrich y en Schumann no pueden ser depositarios de significados únicos, simples y aislados: su significado procede de una gran variedad de fuerzas, pocas de ellas tan directas y fácilmente definibles como nos gustaría imaginar.

Esta flexibilidad (o inestabilidad) del significado es tan necesaria en el lenguaje como la posibilidad de sustituir una palabra por otra, lo cual contribuye a estabilizar el significado. Pero cada uso de una palabra puede -si queremos- ser considerado único: se relaciona con los restantes usos previos y posibles, pero es individual e irreemplazable, tan intraducible como una obra de arte.

En este sentido, la posibilidad del arte está siempre presente en el lenguaje. Nadie era más consciente de esto que los poetas y artistas de principios del siglo XIX, para quienes este principio se había convertido en un dogma. Todo era para ellos potencialmente lenguaje, y por tanto potencialmente arte. "Cualquier cosa puede ser un símbolo", escribió Novalis, añadiendo que la relación de un símbolo con su significado siempre podía ser invertida: el significado podía convertirse en el símbolo, y el contenido podía convertirse en la forma simbólica. La libertad de la fuerza representativa y simbólica de la imaginación implicaba una visión radicalmente nueva del lenguaje.

Por encima de todo, el lenguaje simbólico que los artistas del periodo buscaban en el arte había de ser natural -es decir, no debía derivar de las convenciones arbitrarias transmitidas por la tradición-. Si, como ellos pensaban, los elementos de la Naturaleza -sonidos, figuras, formas- poseían un significado intrínseco, la acumulación de significados adscritos por la tradición había de abandonarse en la medida de lo posible. Los pintores tiraron por la borda gran parte de la iconografía religiosa tradicional, con su rica complejidad y sus recursos significativos. Los poetas soslayaron o trataron de soslayar todo el bagaje retórico tradicional transmitido durante siglos.

Lo que se intentaba destruir, en realidad, eran aquellos aspectos del "lenguaje" del arte que podían ser codificados y que eran susceptibles de un tratamiento lexicográfico. Se han publicado útiles diccionarios de iconografía religiosa tradicional; sin embargo, en el caso de que se pudiera compilar un diccionario de la iconografía romántica -al menos de los años 1800 a 1835-, esto vendría a ser antes que otra cosa un indicio del fracaso de los artistas. La filosofía del arte de principios del siglo XIX puede parecer hoy una estética de crisis, una medida desesperada ante la caída de las formas tradicionales. Podemos dudar que las formas tengan

un significado independiente de la cultura, que el lenguaje exista inmanente en la naturaleza. Pero son incuestionables los frutos: Wordsworth, Hölderlin, Constable y Friedrich consiguieron que los elementos de la Naturaleza pareciesen hablar directamente y sin intermediarios; Schumann y Berlioz hicieron que elementos de forma musical abstracta fuesen portadores de significados análogos a los significados verbales (si bien raramente coincidentes).

Quizás los más radicales de estos artistas son Friedrich y Schumann. Cada uno de ellos expandió los límites de su arte, triunfó sobre su entorno al contraponer las concepciones del arte y del lenguaje. Por esta razón, al hablar de sus logros debemos ser doblemente conscientes de las limitaciones tanto del arte como del lenguaje: ellos trabajaron con tales limitaciones. Esperaban que percibiésemos cómo su arte iba más allá de lo que es posible, sólo para encontrarlo integrado nuevamente en una forma puramente pictórica o musical. La interpretación de cada obra nunca puede ser impuesta desde el exterior, ni siquiera por medio de una generalización acerca del estilo total del artista; siempre debe empezar de nuevo y desde dentro.

Epílogo, 1998

En respuesta a esta reseña, Helmut Börsch-Supan escribió insistiendo en que Friedrich "habla un lenguaje muy privado", refiriéndose, aunque sin especificar en detalle, a las coetáneas interpretaciones de Ludwig Tieck y G. H. Schubert. Reitera la afirmación que yo trataba de refutar, a saber, que el significado de un motivo en Friedrich permanece idéntico de un cuadro a otro. Para él, "el significado de un camino que termina abruptamente se hace claro cuando uno examina este motivo en toda la obra del artista". Yo intenté clarificar mi posición:

> Börsch-Supan, comprensiblemente molesto, comete el error de llamar la atención sobre el apéndice de su catálogo. Los documentos que allí aparecen impresos no suponen en modo alguno un testimonio en su favor en el asunto de nuestro desacuerdo. Se equivoca al imaginarse a sí mismo al lado de Tieck y de G. H. Schubert: ninguno de ellos afirma como él que el significado de los elementos en el arte de Friedrich se mantenga sin variación de un cuadro a otro.
>
> De lo que se trata no es de si los cuadros de Friedrich poseen significados religiosos y en ocasiones "alegóricos" (aunque esta es una palabra cuyo significado ha solido cambiar radicalmente y a la que se dieron diferentes interpretaciones en vida del propio Friedrich): esto es básico y obvio, y nadie hay que no lo reconozca. Lo que sí es discutible es cómo interpretar estos significados.
>
> Börsch-Supan afirma que el lenguaje de Friedrich es "privado"; pero esto es cierto sólo en la medida en que no es un lenguaje tradicional. Es sorprendente e incluso triste que él no haya extraído la conclusión lógica e inmediata: que los significados de los elementos del lenguaje de Friedrich no pueden ser desvelados mediante comparación y descodificación como si formaran parte de un lenguaje tradicional y completamente público pero aún sin descodificar. Esta es la razón por la que las comparaciones documentadas que anuncia para su próximo libro no prometan ninguna comprensión nueva. Representan el modo de buscar los significados

en la iconografía tradicional de los siglos anteriores -aquella iconografía que Friedrich y la mayoría de sus contemporáneos rechazaron por ser sus significados "arbitrarios" y venir impuestos desde el exterior-. Dichos significados tenían que ser aprendidos, del mismo modo que propone Börsch-Supan hacer con los de Friedrich; de tener razón, las obras de Friedrich no funcionan como obras de arte. Börsch-Supan, en realidad, sólo puede ilustrar los fracasos de Friedrich. Tieck, en un pasaje que Börsch-Supan no incluye pero que es muy próximo al que aparece citado, llama la atención sobre los fracasos: las esporádicas obras de Friedrich cuyo significado es arbitrario y privado y no se revela por medio de las formas pictóricas.

La grandeza de Friedrich -y Friedrich fue realmente un gran pintor- no reside en esto. De todos los documentos impresos en el apéndice, el más cercano al punto de vista de Börsch-Supan es el del pintor Ludwig Richter, que odiaba la obra de Friedrich. Malentendidos como el de Richter son los que hicieron que la obra de Friedrich permaneciese olvidada durante tanto tiempo; creo que no vale la pena traer a colación su punto de vista. La propia opinión de Friedrich era que su lenguaje no era privado sino accesible. Como él mismo escribió (y Börsch-Supan lo incluye en el apéndice): "Del mismo modo que el hombre piadoso reza sin decir una sola palabra y es escuchado por el Todopoderoso, el artista con verdadero sentimiento pinta y es entendido y reconocido por el hombre sensible; incluso el hombre menos sensible atisba algo". Aquí no se dice ni una sola palabra de un lenguaje privado. Una comparación de los cuadros de Friedrich nos dirá cómo él transmitía los significados, no qué significados expresaba: sólo una interpretación de las formas de cada obra nos puede conducir a este último fin. ■

Traducción: **Paul S. McLaney**