

**Pintura y literatura en el Concierto  
para piano *Hoffmanneske Geschichte:  
das klingende Glas* de Luis Mucillo**

**Cintia Cristiá**

### **Pintura y literatura en el Concierto para piano *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* de Luis Mucillo**

El Concierto para piano y orquesta *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* de Luis Mucillo, derivado de una pieza para piano solo, está inspirado en gran medida en un cuadro de Paul Klee que, a su vez, remite referencialmente a E. T. A. Hoffmann. Ubicada en una red de influencias que incluye, entre otros, a Rilke, Schoenberg, Mozart y Schumann, esta obra parece particularmente apropiada para estudiar el fenómeno de la correspondencia entre las artes. Este artículo se centra en la transformación de elementos literarios y pictóricos en gestos, técnicas y materiales musicales, a partir de entrevistas con el compositor y de un análisis comparativo del Concierto y de las obras plástica y literaria que contribuyeron a su génesis, asomándose a las relaciones intertextuales que se suscitan.

Palabras clave: Mucillo, Klee, Hoffmann, intertextualidad, pintura

### **Painting and literature in Luis Mucillo's Piano Concert *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas***

Luis Mucillo's Piano Concerto, *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas*, developed from a piano piece, draws its main inspiration from a painting by Paul Klee which, in turn, points to E. T. A. Hoffmann. Placed in a net of influences that includes, among others, Rilke, Schoenberg, Mozart, and Schumann, this musical work seems particularly appropriate to study the phenomenon of the correspondence between the arts. Based on some interviews with the composer, as well as on a comparative analysis of the Concerto and the pictorial and literary works that contributed to its genesis, this article focuses on the transformation of literary and pictorial elements into musical gestures, techniques and materials, offering an insight into the intertextual relationships that emerge from it.

Keywords: Mucillo, Klee, Hoffmann, intertext, painting

En una conferencia ofrecida en Berlín en 1966, Theodor W. Adorno realizó la siguiente observación:

“En el desarrollo reciente se confunden las fronteras entre los géneros artísticos, o mejor dicho, sus líneas de demarcación se entrelazan. Las técnicas musicales fueron estimuladas por las técnicas pictóricas [...]. Mucha música tiende al grafismo por su notación. [...] Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influenciado como principios constructivos a la prosa moderna [...]. Pero estos fenómenos son tan variados y testarudos que habría que ser ciego para no ver síntomas de una tendencia poderosa. Hay que comprender esta tendencia y hay que interpretar el proceso de entrelazamiento<sup>1</sup>.”

Unas décadas antes, Étienne Souriau proponía una apertura de la estética para que considerara los intercambios entre distintos campos artísticos. En su libro *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, publicado en 1947, Souriau (1965: 7) se preguntaba: “Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y un ánfora, entre una catedral y una sinfonía: ¿hasta dónde habrán de llegar las semejanzas, las afinidades, las leyes comunes? Y ¿cuáles son también las diferencias que podrían decirse congénitas? He aquí nuestro problema”<sup>2</sup>. Este tipo de enfoques resulta particularmente relevante cuando el objeto de estudio posee una influencia proveniente de otro campo artístico, como sucede con el Concierto para piano y orquesta *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* [Cuento a la Hoffmann: el cristal sonante] de Luis Mucillo (2001)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno (2008: 379-380) “Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent. Certaines techniques musicales ont, de toute évidence, été suscitées par des techniques picturales, [...]. Mais, il y a une telle variété et une telle insistance dans ce phénomène qu'il faudrait être aveugle pour ne pas soupçonner là les symptômes d'une tendance puissante. Il faut la saisir, et si possible, interpréter le processus d'effrangement.” (Todas las traducciones son nuestras, a menos que se indique lo contrario).

<sup>2</sup> “Entre une statue et un tableau, entre un sonnet et une amphore, entre une cathédrale et une symphonie jusqu'où peuvent aller les ressemblances, les affinités, les lois communes; et quelles sont aussi les différences qu'on pourrait appeler congénitales? Tel est notre problème.” Traducción tomada de la primera edición en español.

<sup>3</sup> El Concierto fue estrenado en el Teatro Colón el 23 de julio de 2001, en versión de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires con dirección de Jorge Rotter y Alexander Panizza como solista. Existe una grabación no comercializada de esa ejecución, así como de la versión lograda en Rosario unos días después, con los mismos director y solista, junto a la Orquesta Sinfónica Provincial de dicha ciudad.

Según declaraciones de Mucillo –uno de los compositores más importantes de la escena musical actual, consagrado en 2006 con el Primer Premio Municipal de Música de la Ciudad de Buenos Aires–, la inspiración general de la obra proviene de un cuadro de Paul Klee titulado *Hoffmanneske Geschichte*. Además de la reproducción de esa acuarela, en la partitura se incluyen tres epígrafes: un pasaje de *Der goldene Topf* [La vasija de oro] de E. T. A. Hoffmann, una frase del diario personal de Klee y dos versos de Rainer Maria Rilke, tomados de sus *Sonette an Orpheus* [Sonetos para Orfeo].

Ubicado en una trama estética que combina elementos musicales, plásticos y literarios, este Concierto invita a profundizar el estudio de la correspondencia entre las artes y de los modos de transposición de técnicas y materiales entre las mismas. En concreto: ¿de qué manera se transforman los elementos y las técnicas pictóricas en elementos y técnicas musicales? ¿cómo se evoca un color a través del timbre orquestal? ¿cuáles son los parámetros para transformar una figura en un motivo melódico-rítmico? ¿cuáles son los modos de articulación de las influencias literarias dentro de una obra musical? Este trabajo intenta responder estas preguntas aplicadas al Concierto de Mucillo y enmarcadas en una reflexión acerca del fenómeno de interrelación de las artes<sup>4</sup>.

## 1. Pintura

### 1.1. Punto de partida

En 1921, Paul Klee (1879-1940) creó dos cuadros casi idénticos en su diseño lineal, tomado del dibujo de 1918 titulado *Hoffmanneske Scherzo. Im Geistes Hoffmann*, variando los colores del fondo. Mientras *Hoffmanneske Märchenszene* [Escena de un cuento de hadas hoffmannesco] combina tonos pastel en una grilla más definida, *Hoffmanneske Geschichte* [Fig. 1] se destaca por su riqueza cromática y su particular luminosidad<sup>5</sup>. Si bien la vaguedad del título apunta a una evocación de la atmósfera fantástica de los cuentos de Ernest Theodor Amadeus

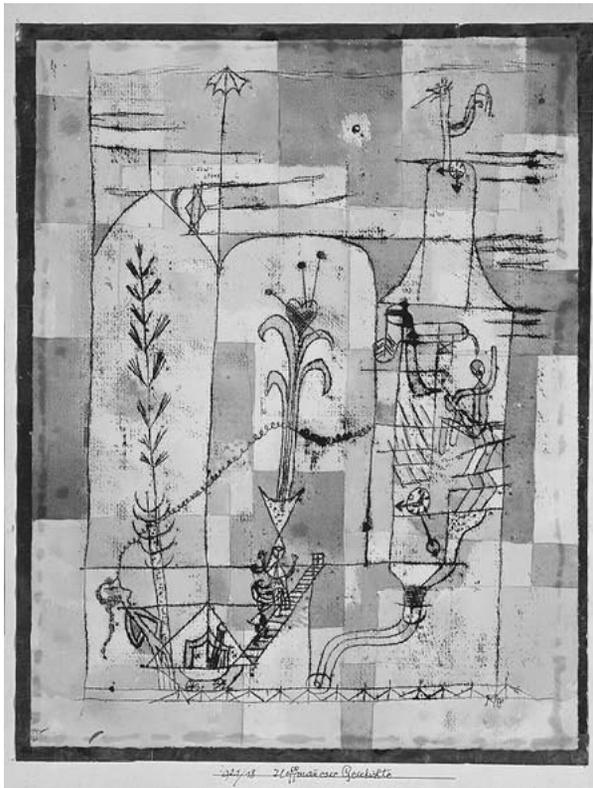
---

<sup>4</sup> Esta investigación recibió una beca de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe (Concurso 2007, Música, categoría A). Con el apoyo de la Universidad de París-Sorbona y de la Universidad Nacional del Litoral (PROMAC-2008), los resultados parciales fueron presentados en 2008 en ambas instituciones (Colloque Internationale “Musique et arts plastiques: la traduction d’un art par l’autre”, París-Sorbona), (Encuentro de música contemporánea, Instituto Superior de Música) y en las universidades de Londres (Latin American Music Seminar) y Roehampton (Centre for Interdisciplinary Music Research). Agradezco especialmente a Luis Mucillo por la colaboración brindada a lo largo de la misma.

<sup>5</sup> Los datos técnicos de todas las obras plásticas mencionadas en el trabajo se consignan en la sección “Fuentes iconográficas”.

Hoffmann (1776-1822), los conservadores del Metropolitan Museum of Art consideran que estaría en gran parte inspirado en *Der goldene Topf* (1814). Este conocido cuento lírico oscila entre la fantasía y la vida cotidiana del joven estudiante Anselmo, la cual cambia para siempre tras el encuentro con la serpiente dorada (Met 2006). Se parte, entonces, de una obra que ya posee elementos de traducción intersemiótica.

Figura 1: Paul Klee, *Hoffmanneske Geschichte*, 1921



El pianista y compositor Luis Mucillo nació en Rosario en 1956. Becado por el gobierno alemán, de 1979 a 1984 trabajó en el Estudio de Música Electroacústica de la Universidad de Colonia. Residió en Brasil durante catorce años, enseñando música y literatura en la Universidad de Brasilia, para luego reinstalarse en la Argentina. En su comentario autobiográfico (Mucillo 2008: s/p), él señala:

“Las influencias poético-literarias desempeñaron un papel no menos relevante que las musicales en la formación de su personalidad artística: la literatura medieval, las sagas islandesas, la poesía del Extremo

Oriente, Novalis, Nerval, Rilke, Joyce, Yeats y Borges son fuente de inspiración y puntos constantes de referencia en la imaginación del compositor, que no desdeña recurrir al uso del simbolismo, la alegoría o de una escritura casi programática como formas de sustentación espiritual de sus obras.”

En 1996, al componer una serie de piezas para piano titulada “...aus Märchenzeit...” [“de los tiempos feéricos” o “de los tiempos de los cuentos de hadas”], Mucillo tomó *Hoffmanneske Geschichte* prácticamente como punto de partida para la pieza central. Introducido en el título e implícito en el cuadro de Klee –como se verá más adelante–, el elemento del cristal es reafirmado como imagen estética por medio de tres epígrafes ubicados en la partitura (Mucillo 2001: página del título). La aparición de todos estos textos en su lengua original refleja la admiración de Mucillo por la cultura germánica:

“...Wie ein Dreiklang heller Kristallglocken”. (E. Th. A. Hoffmann / Der goldene Topf)

“Kann ich denn sterben, ich Kristall ?” (Paul Klee / Tagebuch, 1915)

“Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige, sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.” (Rilke / Die Sonette an Orpheus, II. Teil, XIII)<sup>6</sup>

A la doble influencia tanto de Klee como de Hoffmann (en el cuadro y en las citas) se agrega la de Rilke (1875-1926), cuyo verso completa el título de la pieza. Al transformar la pieza en un Concierto para piano y orquesta, Mucillo desarrolla el parámetro tímbrico, la complejidad textural y la magnitud sonora de la obra, conservando su carácter general y su estructura.

Vale aclarar que, si bien en concordancia con la terminología utilizada por el compositor se optó por hablar de *influencia*, ésta es entendida no como “proceso de causa y efecto” sino como parte de la “recepción productiva en un proceso muy complejo de recepción” (Moog-Grünewald, 1993: 246 y 249), tal como se verá con mayor detenimiento en el último punto. De todas maneras, este estudio intenta ser una investigación no tanto de la influencia y la recepción, sino de la mutación de elementos plásticos y literarios en material y configuraciones musicales.

---

<sup>6</sup> “Como el acorde etéreo de tres campanitas de cristal” (E. T. A. Hoffmann / *La vasija de oro*); “¿Puedo estallar, yo, cristal?” (Paul Klee, *Diario*, 1915); “Entre los moribundos, aquí, en el reino de la decadencia, / Sé un cristal sonante, que estalla al sonar” (Rilke / *Sonetos a Orfeo*, 2ª parte, nº 13).

## 1.2. Pasaje de lo visual a lo sonoro

Pintada en distintos matices de rosa, verde, azul y especialmente de dorado, la característica más notable de *Hoffmanneske Geschichte* es una cualidad translúcida que la asemeja a un vitral geométrico. La utilización, por parte de Klee, de títulos como *Polyphonie* para composiciones plásticas de tipo damero indica que éstas poseen, en su universo, cierta relación con la música. Pierre Boulez (1989:75-78) fundamenta esa relación por medio de una comparación entre el tablero de ajedrez (una estructura temática recurrente en Klee) y la partitura, al ver en sus dos dimensiones una materialización de los ejes del tiempo y de la altura<sup>7</sup>.

Uno de los aspectos que más atrae a Mucillo (2006: s/p) es precisamente la combinación entre ese fondo abstracto, cargado de connotaciones musicales, y las figuras hoffmannescas:

“[En este cuadro] hay una base no figurativa, una base de un cierto rigor abstracto sobre la cual se superpone una multiplicidad de figuras que eventualmente podrían, o no, apuntar a un cuento de Hoffmann o a diversos cuentos de Hoffmann, [...]; podría ser también una especie de fantasía generalizadora del universo de la literatura de Hoffmann.”

Al observar “la adecuación de dos formas [pictóricas], de una pintura no figurativa y una pintura figurativa, sin que se establezca una relación de antítesis o eventualmente de disparate estilístico”, Mucillo (2006: s/p) se pregunta:

“¿Cómo lograr algo similar transponiéndolo al campo de la composición musical? Es decir, ¿cómo, en una pieza, cuyo lenguaje no depende de la tonalidad tradicional y de las formas asociadas a la tonalidad y de los métodos de construcción motivica relacionados con la tonalidad, poder derivar hacia construcciones musicales más figurales, más pregnantes, más reconocibles quizá sin que caigamos en una especie de disparate o sin producir la sensación de una cita? [...] ¿Cómo lograr una especie de fluidez o de continuidad entre diversos materiales musicales?”

La aplicación del término *abstracción* a la ausencia de tonalidad y la utilización del adjetivo *figurales* para construcciones musicales donde predomina un tipo de armonía triádica se repiten en otros compositores. También Boulez (1989: 25) explica las coincidencias existentes entre la obra de Webern y la de Mondrian señalando que ambos pasaron “de la representación a la abstracción”<sup>8</sup>.

Otro elemento derivado por Mucillo del fondo de la imagen es de naturaleza tímbrica, pues relaciona su luz dorada con la armónica de vidrio. La

<sup>7</sup> Acerca de Klee y la música, ver también Kagan 1983 y Centre Georges Pompidou 1986.

<sup>8</sup> “de la représentation à l’abstraction”.

*Glasharmonika* fue inventada por Benjamin Franklin en 1761 y gozó de una efímera popularidad en la Viena imperial. Al aclarar que es contemporánea del Glockenspiel con teclado utilizado en *La Flauta mágica*, Mucillo apunta indirectamente a Mozart como uno de los principales referentes musicales de esta obra. Derivada de las *copas musicales*, la armónica de vidrio está compuesta por un recipiente rectangular lleno de agua y una serie de campanas de cristal que giran constantemente en torno a un eje horizontal. Humedecidas y en movimiento, al ser frotadas por los dedos del intérprete las campanas emiten un sonido cristallino muy particular, el cual inclinó a algunos compositores, incluyendo a Stamitz, Beethoven y Mozart (Hyatt King 1980: 823-825), a escribir para ella. Para evocar su mágica sonoridad, Mucillo apelará, entre otros recursos, al uso de una celesta, un Glockenspiel, una marimba, un vibráfono, dos arpas, campanas y otros instrumentos de percusión (tam tam, triángulo, platillos suspendidos y *gran cassa*).

El comienzo del Concierto se concentra en la oposición abstracción-figuración, recreando a la vez la sonoridad de la armónica de cristal [Ej. 1, Mucillo 2001:1].

Ejemplo 1: Comienzo del Concierto para piano de Luis Mucillo. Atmósfera difusa

The image shows a musical score for the beginning of a concerto for piano by Luis Mucillo. The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, f, sfz), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Animato, fantástico). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 78. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and articulation marks. The key signature is one sharp (F#).

El fondo abstracto y luminoso es evocado de manera tímbrica y armónica, trabajando sobre el registro agudo de los instrumentos en un lenguaje que intenta alejarse de las connotaciones tonales. Asemajándose a la apreciación de Boulez (1989: 168) quien, al observar otros fondos abstractos pintados por Klee imagina “una música que, como nubes, no evoluciona realmente sino que se contenta con cambiar de apariencia”<sup>9</sup>, las armonías del Concierto de Mucillo se despliegan como una atmósfera difusa sobre la cual comenzarán a delinearse poco a poco las figuras hoffmannescas de Klee, transformadas en elementos musicales.

<sup>9</sup> “une musique qui, comme des nuages, n’évolue pas réellement, mais se contente de changer d’apparence”.

El personaje dieciochesco con peluca, por ejemplo, es asociado por Mucillo con Casanova y por lo tanto considerado como un homenaje subyacente a Mozart. Esto no parece descabellado, al recordar la viva admiración que Klee sentía por Mozart y, en particular, al observar *Der bayerische Don Giovanni* [El Don Giovanni bávaro]. En esta acuarela de 1919 se anuncian algunos elementos de *Hoffmanneske Geschichte*, como la composición simétrica y cuadrículada, la media luna, la estrella, las escaleritas y el dinamismo ascendente. Como resultado de dicha asociación, la segunda sección del Concierto –marcada *Giocoso*, “*alla Forlana*”– (Mucillo 2001: 13, c. 65) funciona como una parodia de la forlana, una danza veneciana de seducción, y se transforma por momentos en un Minuet fantasmagórico (Cf. Mucillo 2001: 15-18, c. 75-90).

En tanto elemento importante en *Der goldene Topf*, el tiempo es representado por Klee mediante dos relojes (Met 2006: s/p). Pensando en ellos y en uno de los edificios que parece un campanario, Mucillo inserta en el ritmo del Minuet algunos acordes que remiten a campanadas [Ej. 2, Mucillo 2001: 17, c. 83-86]. Estos acordes reaparecerán a lo largo de la pieza, a veces iluminados por un golpe de triángulo y siempre acompañados de la indicación *scintillante* para remarcar su luminosidad.

Ejemplo 2: Acordes-campanadas. Concierto para piano de Luis Mucillo, c. 83-86

The image shows a musical score for piano, specifically a sequence of chords. The score is written on a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music is in 4/4 time. The chords are marked with 'scintillante' and 'sfz' (sforzando). There are also markings for 'Ped. Sostentato' and 'Solo'. The chords are marked with 'L.v.' (left hand) and 'R.' (right hand). The score includes a 'Ped. Sostentato' marking and a 'Solo' marking. The chords are marked with 'L.v.' (left hand) and 'R.' (right hand).

Es posible encontrar el término *scintillante* –centelleante– al menos en la traducción francesa del cuento de Hoffmann, donde las alusiones al cristal y las descripciones sonoras son frecuentes. No olvidemos que, antes de consagrarse a la literatura, Hoffmann fue director de orquesta, crítico, director musical de obras de teatro y compositor. Así, al relatar el encuentro de Anselmo con las tres serpientes verde-doradas, escribe (Hoffmann 2002: 17-18):

“La voz se desvaneció, como el murmullo lejano y ensordecido del trueno; pero al mismo tiempo las campanas de cristal estallaron en un ruido terriblemente discordante. Luego, el silencio fue absoluto. Y Anselmo percibió los centelleantes [*scintillants*] destellos de las tres serpientes, que se deslizaron a través de la hierba hacia el río; se escuchó el chapoteo del agua donde se precipitaron y, por encima de las olas que las

absorbieron, surgió y crepitó un fuego verde que brilló oblicuamente hacia Dresde y se desvaneció en un halo luminoso<sup>10</sup>.”

Este fragmento ejemplifica la sensibilidad musical del autor, cuya imaginación desborda de efectos musicales.

El extraño barquito con ruedas que se observa cerca del pretendido Don Giovanni, así como las vías que parecen extenderse frente a él, conforman para Mucillo una máquina algo ridícula que aparece en la partitura transformada en un motivo melódico-rítmico *quasi meccanico*, a cargo de la marimba y el vibráfono. El motivo desaparece y reaparece [Ej. 3, Mucillo 2001: 31, c. 147-152], dando la impresión de una máquina defectuosa.

Ejemplo 3: Motivo *quasi meccanico*. Concierto para piano de Luis Mucillo, c. 147-152

En la misma sección del cuadro tiene origen una nueva instancia de transmutación visual-sonora, dado que la peluca enrrolada del personaje principal parece transformarse en una espiral de humo que se extiende diagonalmente. Este arabesco es traducido por gestos ascendentes y espiralados que aparecen en el piano mediante el encadenamiento de grupetti, como es posible escuchar claramente en una *quasi Cadenza* [Ej. 4, Mucillo 2001: 35, c.171-174].

Ejemplo 4: Arabesco, espiral de humo. Concierto para piano de L. Mucillo, c. 171-174

De hecho, no se descarta que la espiral de humo haya también sido concebida por Klee como un encadenamiento de grupetti, dado su interés por el potencial plásti-

<sup>10</sup> “La voix s’évanouit, comme le grondement lointain et assourdi du tonnerre; mais au même moment les cloches de cristal se brisèrent dans un bruit affreusement discordant. Puis ce fut le grand silence. Et Anselme aperçut les éclats scintillants des trois serpents, qui à travers l’herbe se faufilaient vers le fleuve; on entendit le clapotement de l’eau où ils se précipitèrent et, au-dessus des remous qui les engloutirent, surgit puis crépita un feu vert, qui obliqua vers Dresde et se perdit dans un halo lumineux.”

co de la notación musical. Basta con recordar un dibujo de 1925 titulado *Die Sangerin der komischen Oper* [La cantante de la 3pera c3mica], otro posible homenaje mozartiano por su identificaci3n con Fiordiligi, completamente realizado a partir del motivo del grupetto. En un proceso an3logo, el grupetto, en el discurso musical de Mucillo, no posee valor ornamental sino que se constituye en elemento org3nico. Presente en toda la obra y “fuertemente asociado con contenidos er3ticos” (Mucillo 2006: s/p), el grupetto juega un rol fundamental en el Adagio [Ej. 5, Mucillo 2001:38, c. 191-195].

Ejemplo 5: Fragmento del Adagio (grupetti), Concierto para piano de L. Mucillo, c. 191-195

Relacionado con el coraz3n ubicado en el centro del cuadro, el Adagio central constituye una suerte de interludio amoroso que contrasta con el resto de la composici3n. S3lo aqu3 en la partitura encontramos palabras de expresi3n 3ntima como *sognando*, *carezzando*, *intenso*, *essaltato*, *dolente* (Mucillo 2001: 37, c.187; 38, c. 191 y 193; 39, c.196; 43, c.213). En este contexto se destaca el di3logo que mantienen el piano y la celesta (Mucillo 2001: 45-48, c.223-233), “a la manera de dos amantes” (Mucillo 2006: s/p).

La organizaci3n de las figuras en el plano pict3rico sugiere una simetr3a axial con respecto al conjunto central que componen la flecha/vasija, el lirio y el coraz3n, indicando quiz3s que, m3s all3 de sus elementos fant3sticos e inici3ticos, *Der goldene Topf*, es una historia de amor. Siguiendo esta disposici3n especular, Mucillo articula su concierto en siete secciones, que se organizan en tres pares (I y VII, II y VI, III y V) a ambos lados de la secci3n central (IV) [Fig. 2]<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Es un espejo dentro de otro espejo, pues la pieza-base del Concierto constituye el eje central de las siete piezas de “...aus M3rchenzeit...”. Adem3s, cada una de las siete secciones de *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* se relacionan con la correspondiente pieza del ciclo.

Figura 2: Forma especular del Concierto para piano de Luis Mucillo

I	II	III	IV	V	VI	VII
Animato, fantástico	Giocoso, “alla Forlana” Minuet	Meno mosso [orchesta]	Adagio	Cadenza del piano	Giga Violento	Quasi tempo del inizio
A	B	C	D	(C)	(B)	(A)

Cada uno de los tres pares de secciones presenta, a la vez, dos visiones opuestas del mismo tema, una dualidad original-negativo que recuerda la doble identidad de muchos personajes hoffmannianos. En *Der goldene Topf* esa duplicidad psicológica, consecuencia de la existencia de dos mundos paralelos, se hace evidente en varios personajes, como el del Archivista Lindhorst, quien es también Salamandra, Príncipe de los espíritus. La música ofrece una imagen sonora de este dualismo ontológico. Así, la última parte del concierto presenta algunos pasajes oscuros, *fortissimo*, que se desarrollan en el registro grave y que evocan los terribles castigos y profundos abismos que aguardan a Anselmo, si falla las pruebas de su recorrido iniciático, como contracara del maravilloso premio al que desea acceder, anunciado en la introducción [Mucillo 2001: 58-60, c. 285-297]. A la manera de los cuentos de Hoffmann, el final del concierto juega con la oposición realidad-fantasia: si bien todo parece haber sido un sueño, queda la sensación de haber vivido algo real [Mucillo 2001: 71-74, c.342-356].

## 2. Literatura

### 2.1. El Märchen

En *La obra de arte del futuro*, Richard Wagner (1982: 216) explica la importancia de la conjunción de las artes en la creación:

“El hombre artista no puede satisfacerse enteramente sino por la unión de todos los géneros de arte [...]. La verdadera tendencia del arte es por consecuencia compleja; todo hombre animado del verdadero deseo del arte quiere llegar a través del desarrollo supremo de sus facultades par-

ticulares, no a la exaltación de esa *facultad particular*, sino a la exaltación *en el arte, del hombre en general*<sup>12</sup>.

Podría decirse que la idea del *Gesamtkunstwerk* es una presencia subyacente en la obra de Mucillo, cuya libertad interna le permite ser influenciado por distintos lenguajes artísticos. No es casual que su intención de ser novelista haya sido abandonada al descubrir a Wagner, hacia los nueve o diez años de edad. “A partir de ese momento”, declaró (Mucillo 2008c: s/p), “supe que iba a ser compositor”. Quizás sea por esto que, más allá de la influencia de las otras artes, su proceso de composición parte de la música. En general, comienza pensando en “un grupo de notas” (Mucillo 2006: s/p), suerte de esencia armónica de la pieza. En el caso del ciclo “...aus Märchenzeit...”, se trató de un material musical muy acotado, que él define como “un hexacordio dentro del ámbito interválico de una cuarta, un hexacordio que llena la cuarta con pasos cromáticos”, proveniente del comienzo de la última canción de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, titulada “O Alter Duft aus Märchenzeit” [“Oh antiguo perfume del tiempo de los cuentos de hadas”] (Mucillo 2006, también para las apreciaciones sobre el *Märchen*). “No llega a ser una cita”, explica, “es una alusión, un pretexto, una excusa como para dirigirme a un lugar que en realidad es absolutamente opuesto al punto de partida”. La notable erudición del compositor y su particular sensibilidad literaria lo llevan a enriquecer dicho punto de partida con elementos extramusicales. En efecto, en el título de la pieza de Schoenberg, percibe “una serie de relaciones de cultura con el romanticismo alemán, con la literatura, sobre todo con la literatura alemana. Esto viene principalmente a partir de la palabra *märchen*, cuento de hadas”.

Mucillo sostiene que el *Märchen* se diferencia de otros tipos de cuentos folklóricos, como manifestó Wolfgang von Goethe, quien, partiendo del nivel del cuento popular, tal como fuera transcripto por los hermanos Grimm, intentó alcanzar “una especie de altura filosófica, planteándose problemas que más que a la esfera del cuento de hadas pertenecen tal vez a la esfera del mito y de las alegorías”. Conocido en castellano como “El cuento de la serpiente verde”, *Das Märchen* es una historia de raíz alquímica y filosófico-esotérica que sería emulada por Novalis, Tieck y Schlegel, entre otros escritores alemanes. *Das Märchen* también se vincula con *La flauta mágica*, pues esta última toma elementos del cuento de hadas alemán y asimismo posee un trasfondo esotérico. Esto maravilló a Goethe, quien intentó escribir el libreto para la segunda parte de aquella ópera de Mozart. Si bien no llegó a concretarse, ese texto fragmentario influyó sobre Hugo von Hoffmannsthal, como por

---

<sup>12</sup> “L’homme artiste ne peut se suffire entièrement que par l’union de tous les genres d’art [...] La véritable tendance de l’art est par conséquent *complexe*; tout homme animé du *désir* vrai de l’art veut parvenir par le développement suprême de ses facultés particulières, non pas à l’exaltation de cette *faculté particulière*, mais à l’exaltation *dans l’art, de l’homme en général*.”

ejemplo en su *La mujer sin sombra*, texto que fue llevado a la ópera por Richard Strauss (cuya partitura incluye, curiosamente, una Glasharmonika).

En su ciclo para piano, Mucillo intenta componer una versión musical del *Märchen* y, para realizar ese acercamiento literario-musical, se apoya no sólo en Tieck y en Novalis, sino fundamentalmente en Hoffmann. Si bien éste es posterior a aquella tradición romántica, sus cuentos poseen elementos tan fantásticos que bien puede ser considerado un continuador. Es así como, independientemente del cuadro de Klee, es posible llegar desde *Pierrot Lunaire*, pasando por Goethe y Mozart, hasta Hoffmann.

## 2.2. A la Hoffmann

Hoffmann fue compositor, caricaturista y pintor, además de notable escritor; se desarrolló a la vez, según el futuro ideal wagneriano, a través de diferentes artes. Si bien ejerció como jurista, sus aspiraciones tempranas se dirigieron hacia la pintura y la música. En 1813, cambió su tercer nombre, Wilhelm, por el de Amadeus, en homenaje a quien era, junto con C. P. E. Bach y Beethoven, uno de sus máximos referentes musicales. Compuso una sinfonía, nueve óperas y dos misas, además de obras para piano, vocales y de cámara; sin embargo, al considerar que nunca sería un gran compositor, se dedicó a escribir ficción. De hecho, la mayoría de sus mejores obras literarias provienen de sus últimos diez años de vida. Su ópera *Undine*, según Mucillo, fue conocida por Wagner y podría estar relacionada con *Lohengrin*. Otros compositores románticos, como Offenbach y Tchaikovsky, tomarían sus cuentos como argumento de sus propias obras (*Los cuentos de Hoffmann* y *El cascanueces*). Entre aquellos que tratan acerca de músicos, se destaca la novela experimental *Der Kapellmeister*, que narra la vida del compositor Johannes Kreisler según es vista por su gato. Esta novela es disparadora tanto de obras musicales (la *Kreisleriana* de Schumann), como de novelas tan importantes como *Doktor Faustus* (donde se narra la vida de otro compositor, Adrian Leverkühn) de Thomas Mann<sup>13</sup>. La íntima relación entre las artes que sentía Hoffmann se refleja en un pasaje citado por Baudelaire (1999:151) en sus *Escritos sobre arte*:

No es solamente en sueños, y en el leve delirio que precede el dormir, es aún despierto, cuando escucho música, que encuentro una analogía y una reunión íntima entre los colores, los sonidos y los perfumes. Me parece que todas las cosas han sido engendradas por un mismo rayo de luz, y que deben reunirse en un maravilloso concierto. El aroma de las caléndulas marrones y rojas produce un efecto mágico en mi persona.

---

<sup>13</sup> Estas asociaciones fueron establecidas por Mucillo en diálogo con la autora (Mucillo 2006).

Me hace caer en un profundo ensueño, y escucho entonces desde la lejanía los sonidos graves y profundos del oboe<sup>14</sup>.

La novela *Der goldene Topf* se ajusta perfectamente a la descripción que Mucillo hiciera del Märchen y posee diversos niveles de lectura. Sobre la superficie se leen las desventuras, a veces tragicómicas, de un pobre estudiante que, un día de Ascensión, a causa de su torpeza y distracción, patea la canasta de una vendedora ambulante. Las manzanas y tortas se desparraman por el piso y lo que no es aplastado por los transeúntes será recogido con celeridad por los niños callejeros. Anselmo intenta aplacar la ira de la anciana extendiéndole su bolsa, pero dado que no tiene más que unas pocas monedas, aquella le lanza una extraña maldición (o profecía), que introduce, desde el comienzo, el elemento del cristal (Hoffmann 2002: 10): “¡Anda, sigue corriendo, raza infernal! ¡En la prisión de cristal, pronto [será] tu caída fatal! ¡En la prisión de cristal!”<sup>15</sup>. Luego de este desgraciado accidente y sin dinero para concretar una salida, Anselmo debe contentarse con fumar una pipa al borde del río, sentado bajo un saúco. Es allí donde tiene lugar su encuentro maravilloso con Serpentina.

Poco tiempo después, Anselmo intenta trabajar como copista en la casa del archivista Lindhorst. Alquimista en sus horas de ocio, Lindhorst resulta ser, en su faceta mágica, Salamandra, príncipe de los espíritus y padre de Serpentina. Bajo su guía, Anselmo deberá copiar distintos tipos de manuscritos para poder acceder a la sala azul, sitio donde se guardan valiosos libros en lenguas imaginarias. Las pruebas de aptitud se combinan con otras de carácter, ya que para tener a Serpentina deberá probar fidelidad absoluta y fe en ella. Esto se complica por la intervención de Verónica, quien intenta seducirlo ayudada por la anciana Raouer (también una poderosa bruja, antigua enemiga de Salamandra). Entre los otros pocos personajes que aparecen en la historia se destacan el sub-director Paulmann, padre de Verónica y protector de Anselmo, y el secretario Heerbrand, amigo de Paulmann y secreto admirador de Verónica.

Una lectura de tipo esotérico permite reconocer en la narración todas las etapas de una iniciación, desde el personaje arquetípico de Anselmo, un ser puro de la estirpe de Sigfrido, hasta el simbolismo que encierra la vasija de oro, comparable con el santo grial en su capacidad de otorgar la inmortalidad en un estado de

---

<sup>14</sup> “Ce n’est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c’est encore éveillé, lorsque j’entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu’elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L’odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j’entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois.” E. T. A. Hoffmann, *Höchstst Zerstreute Gedanken en Kreisleriana, Fantasiestücke en Callots Manier*, vol. 1, 1a. ed. 1814, citado en Baudelaire 1999:151.

<sup>15</sup> “Va, cours toujours, engeance infernale! Dans la prison de cristal, bientôt ta chute fatale! Dans la prison de cristal!”

gracia, aquí definido como Atlantis poética. Serpentina, en su doble presencia de mujer y de serpiente, encarna el Eterno Femenino, la amada inalcanzable típica del romanticismo, y simboliza a la vez el conocimiento superior.

La novela está dividida en doce capítulos o *veladas*, cuyo contenido se sugiere al principio de cada sección. Según se observa en el siguiente cuadro que sintetiza el desarrollo dramático de *Der goldene Topf* [Fig. 3], la simetría axial no sería demasiado lejana a su estructura.

Figura 3: Cuadro sinóptico del desarrollo dramático en *Der goldene Topf*

Velada	Principales puntos del desarrollo	Páginas
1	Día de Ascensión. Accidente con la anciana. Encuentro maravilloso.	9-17
2	Desesperación. Ebriedad. Elba. Verónica. Concierto. Elixir. Llamador.	18-28
3	Narración del A.Lindhorst. Flor de lis. Heerbrand. Frustración.	29-36
4	Transcendencia vs. cotidianeidad. Subconsciente. 2º encuentro. Diamante-esmeralda del A.L.-buitre.	37-46
5	Sueños de Verónica. Visita a la anciana Raouer. Plan.	47-58
6	1º día de trabajo con A.L. descubrimientos.	59-69
7	Noche de equinoccio. Magia. Espejo.	70-79
8	Encuentro con Serpentina. Historia de Salamandra y la Serpiente verde. Armonía cósmica (p. 88). Mancha de tinta.	80-91
9	Ponche. Acercamiento a Verónica. Botella de cristal.	92-103
10	Prisión de vidrio. Lucha en la biblioteca. Victoria de Salamandra: perdón y liberación de Anselmo.	104-112
11	Compromiso de Verónica y Heerbrand. Casa de Paulmann.	113-121
12	Epílogo: carta del A.L. al narrador. Feliz visión de Anselmo y Serpentina.	122-129

Por empezar, el número de veladas es simbólico en muchas tradiciones y en Hoffmann implica el pasaje de un estadio al otro, la apertura de una dimensión paralela (recordemos las doce campanadas de *El cascanueces* y, en el relato que estamos considerando, la referencia a las doce del mediodía como horario de ingreso a la morada del Archivista)<sup>16</sup>. Existe, insistimos, cierta simetría axial en la estructura de la novela, si se toman como eje central los capítulos 6 y 7, en los cuales se cuenta la forma como Anselmo comienza a trabajar con el Archivista.

<sup>16</sup> Acerca del simbolismo del número doce, cf. Cazenave 1996: 452.

También allí tiene lugar la escena sobrenatural de Verónica y la bruja (en la noche de equinoccio, siguiendo con las simetrías), de la cual resulta la creación del espejo mágico (forma en espejo). Estos eventos representan un punto de inflexión en el desarrollo dramático. La constelación de personajes podría también verse desde esta perspectiva, tomando a Anselmo como eje central, no sólo por ser el protagonista sino por presentarse como unidad. A cada lado se ubican los personajes secundarios, en pares de opuestos: en un primer plano Serpentina y Verónica, luego el archivista Lindhorst / Salamandra y la Anciana Raouer / Bruja (cada uno en su doble acepción), y finalmente las dos hermanas de Serpentina contra Paulmann y Heerbrand, quienes carecen de alter ego mágico.

Si bien no es posible aseverar que Klee hubiera leído este cuento, es sabido que había leído al menos otras dos obras de Hoffmann<sup>17</sup>. La lectura era, en realidad, una actividad importante para un artista que se sintió muy cerca de la poesía. No en vano, a los veintiún años escribía en su diario (el cual constituye una prueba de su vocación poética): “¡El reconocimiento de que en el fondo soy un poeta, después de todo, no debería ser un obstáculo en las artes plásticas! Y si realmente fuera un poeta, el Señor sabe que no desearía otra cosa”<sup>18</sup>. Quizás su conocimiento de la obra hoffmanniana le permitiera disfrutar intensamente de *Los cuentos de Hoffmann*, cuya representación en 1904, en el flamante Teatro Municipal de Berna resultó ser un evento musical clave para Klee (PKZ 2008: s/p)<sup>19</sup>. ¿Podría pensarse que, en esa “mezcla de seriedad y diversión, cuento de hadas y sátira, espíritu terrenal y etéreo que define la ópera de Offenbach” (PKZ 2008: s/p), Klee reconociera como “una mente artística hermana” no tanto a Offenbach sino a Hoffmann?<sup>20</sup>. En todo caso, es posible hacer una lectura del cuadro *Hoffmanneske Geschichte* en la que se encuentran gran parte de los elementos de *Der goldene Topf*.

Las siluetas de los tres edificios nos sitúan en el contexto de la ciudad de Dresde, al tiempo que establecen una división en tres partes, simétricas con respecto al centro. La parte inferior de los edificios propone una leve variante con respecto a las articulaciones internas, introduciendo una inestabilidad y un movimiento coherentes con el dinamismo de las figuras. Abajo a la izquierda, aparece la escena que tiene lugar a orillas del Elba: vemos a Anselmo mirando hacia arriba, en busca de las tres serpientes doradas que se esconden entre las ramas del saúco, representado como una espiga de trigo combinada con un tronco y unos

<sup>17</sup> Su diario (1898-1918) consigna que en 1906 leyó *Zinnober* y *Phantasiestücke*. Klee 1968: 196 y 406.

<sup>18</sup> “The recognition that at bottom I am a poet, after all, should be no hindrance in the plastic arts! And should I really have to be a poet; Lord knows what else I should desire.” Entrada 121, Klee 1968: 42.

<sup>19</sup> Sin embargo, Klee no agrega ningún comentario al mencionar: “At the theatre, I then saw *La dame blanche*, *The Tales of Hoffmann*, and Ibsen’s *Hedda Gabler*.” Entrada 550, Klee 1968: 148.

<sup>20</sup> “La représentation des *Contes d’Hoffmann* d’Offenbach à laquelle il assista à Berne dans le nouveau théâtre municipal fut un moment clé pour Paul Klee. Il se reconnut dans l’essence artistique profonde de l’œuvre d’Offenbach où se mêlent sérieux et insouciance, conte de fée et satire, esprit cartésien et rêve.” *Zentrum Paul Klee* 2008.

arcos dispuestos horizontalmente. De la nariz de Anselmo se desprende un espiral de humo, aludiendo a la pipa que estaba fumando<sup>21</sup>. El barco que se observa frente a él aparece en el segundo capítulo, cuando cruza el río en compañía de Paulmann, Heerbrand y Verónica. Allí, aún presa de sus alucinaciones, intenta arrojarse al agua en busca de las serpientes. El barco parece ser a la vez parte de una máquina, ya que posee una suerte de rueditas que corren sobre una vía. Sobre esa misma vía se observa, más a la derecha, una rueda que sostiene un tubo curvo conectado a un objeto compuesto e irregular. Emparentado con un recipiente alquímico, su forma también recuerda la de una botella invertida. Esta combinación podría aludir al mecanismo dramático que se pone en marcha en el momento en que Anselmo se encuentra con las serpientes y que culmina con su encierro en la botella de vidrio.

Del barco surge una escalera en la que volvemos a ver a Anselmo (podría también estar presente sobre el barco, pero no se lo alcanza a distinguir con claridad). Es posible que aquella sea la escalera que conduce a la puerta de la casa del archivista Lindhorst, a la cual él no puede acceder en un principio por la aparición de la bruja (también en el capítulo dos), que aquí se erige con los brazos en alto, amenazante, impidiéndole avanzar. Sus brazos forman un arco con las puntas hacia arriba, anunciado ya en el saúco-espiga. Sobre la cabeza del Anselmo que sube la escalera se adivina una medialuna (relacionada morfológicamente con el arco), aludiendo tal vez a su pureza.

La bruja parece ser la base de un grupo central que incluye la flecha, la flor de lis y el corazón atravesado por tres alfileres. La punta de la flecha está en simetría con el tocado de una figura femenina, cuya cabeza se asoma desde abajo. Al observar que la flor de lis nace de la parte curva de la flecha, no podemos negar la relación que existe entre este recipiente y la vasija de oro, de donde nacerá el lirio azul cuando se reúnan Serpentina y Anselmo. Es por eso que el corazón corona el conjunto y los alfileres simbolizarían las tres serpientes, de las cuales una será la elegida.

Sobre el lado derecho, creemos reencontrar a Anselmo, encerrado en una botella de vidrio que parece parte de una compleja estructura que comprende un reloj, retortas y alambiques, representando la mágica casa del archivista Lindhorst. En lo alto, una veleta en forma de gallo y otro reloj enfatizan la importancia del tiempo y, en especial, del pasaje de la noche al día (de la oscuridad a la luz, de la ignorancia a la sabiduría). Es el gallo, con su canto, quien anuncia el comienzo del día y espanta a los demonios de la noche (Cazenave 1996: 160). Tras su pasaje por la prisión de cristal, Anselmo alcanza por fin su sueño de unirse con Serpentina, quien aporta como dote la vasija de oro, fuente del conocimiento.

---

<sup>21</sup> "Mais, l'étudiant Anselme, absorbé dans ses sombres pensées, s'enveloppait de nuages de fumée". Hoffmann 2002:12.

### 2.3. El cristal sonante

No es solamente su calidad de artistas polifacéticos lo que acerca a Klee y Hoffmann. A los puntos de contacto que han sido mencionados, se suman algunas coincidencias en lo que respecta a sus gustos musicales. Por ejemplo, ambos tenían a Mozart en lo alto de sus preferencias, siendo *La Flauta Mágica* tanto una de las óperas favoritas de Klee como una posible influencia en el género del Märchen, según fue desarrollado por Goethe, y en Hoffmann. El elemento del cristal es un punto en el que convergen los principales artistas mencionados en este trabajo. Presentes indirectamente en *La Flauta mágica*, a través del Glockenspiel, el cristal y su sonoridad son tan importantes para Mucillo que forman parte del título de la pieza para piano y del Concierto posterior.

Se recordará que los tres epígrafes incluidos en la partitura del Concierto consisten, primeramente, en una descripción musical tomada de *Der goldene Topf* acerca de tres campanillas de cristal. En segundo lugar, encontramos un fragmento del diario personal de Klee, en la cual el pintor se mimetiza con el cristal como material fascinante, que deja pasar la luz (y la mirada) pero al mismo tiempo, según el ángulo, la rechaza, ofreciendo maravillosos reflejos. Brillante, pero frío al tacto, revela el cristal su interior pero niega el acceso a él; duro, de alma milenaria, pero también extremadamente frágil, el cristal es como el artista. La cadena referencial continúa con Rilke, a quien Klee conoció en 1915. No parece casual que la frase elegida provenga de los *Sonette an Orpheus* (1923), versos inspirados en el héroe músico. Del mismo modo, el pasaje no escapa al ámbito sinestésico: “Aquí, entre lo decadente, en el reino de lo que se extingue rápidamente, sé un cristal sonoro, que estalla suavemente al sonar”. *A ringing glass*, reza la traducción al inglés, dando una idea más cabal de la imagen poética: un cristal que al vibrar emite ondas sonoras, como la Glasharmonika, como el alma del artista. El estallido podría aludir al sufrimiento implícito en la creación artística. Parafraseando a Hoffmann, ¿forman estas citas, un *acorde etéreo de tres campanitas de cristal*?

Cabe destacar que el interés de Mucillo por el cristal no se limita a este concierto. En *Dama Luna y el gato soñador*, uno de los dos poemas escritos por Mucillo para su ciclo de canciones *Otros Gatos*, sobre la métrica de otros de Borges, la luna rechaza una declaración de amor de un gato aludiendo “Te digo que ese sueño es imposible. /Soy de cristal y albergo fría sangre. /Gimes en vano. /Oye mis campanas: / un tintinear de hielo” (Mucillo 2005: 3). Aquí reencontramos la triple valencia sensorial del cristal: la imagen visual de la luna se completa con una imagen háptica (fría sangre) y otra sonora (campanas, tintinear). La relación hielo-cristal había sido mencionada por Mucillo (2006), al hacer referencia al cuento *Las minas de Falum*, también de Hoffmann. Y ya en 1982, en su período de experimentación electroacústica, tituló una obra *Isla de Cristal*.

### 3. Correspondencias: influencias, recepción e intertextualidad

¿Cuál es el enfoque teórico más apropiado para el estudio de una obra de estas características? Por un lado, podría decirse que este tipo de procesos interartísticos se apoya en aquella ley superior señalada por Goethe (citado en Matthaei 1971:166):

“El color y el sonido no admiten ser comparados directamente de ninguna manera, sino que ambos pueden ser referidos a una fórmula universal, ambos son derivables, aunque cada uno por sí mismo, de esa ley superior<sup>22</sup>.”

También Kandinsky (1991: 55) reconocía una raíz común entre los fenómenos artísticos:

“Si bien las apariencias de los fenómenos separados son diferentes como plantas, al punto que su parentesco profundo permanece escondido, y aún si estos fenómenos parecen a primera vista caóticos, una *nécessité intérieure* los retrotrae a una raíz común<sup>23</sup>.”

Concentrándonos en las referencias musicales y extramusicales, podríamos tomar una perspectiva cercana a la teoría de la recepción. En ese caso, como hemos dicho, el término *influencia*, usado aquí abundantemente, debería quizás reemplazarse por el de *recepción activa-reconfiguradora*. Es evidente que nuestro estudio de la recepción, por parte de Mucillo, de las obras de Klee, Hoffmann y Rilke, entre otros, se limita a aquellos aspectos que se encuentran de manera inmanente en su Concierto para piano, sin ahondar en la recepción global de dichos artistas y sus obras. Qué es lo que Mucillo recepta de esos artistas y qué no, en nuestro caso, se reduce a una interpretación de su recepción a través del concierto y de distintos testimonios, y no está respaldada por una investigación empírica de la recepción. ¿Deberíamos quizás llevar a cabo una “investigación sustancialista de las influencias y de la posteridad, orientada por la producción” (Moog-Grünewald, 1993: 254)? Por el momento, nos contentamos con ubicar la labor de Mucillo en la categoría de *recepción productiva*, pues se asemeja a la de “literatos y poetas que, estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas [sic] y hasta plásticas, crean una nueva forma de arte” (Moog-Grünewald, 1993: 255).

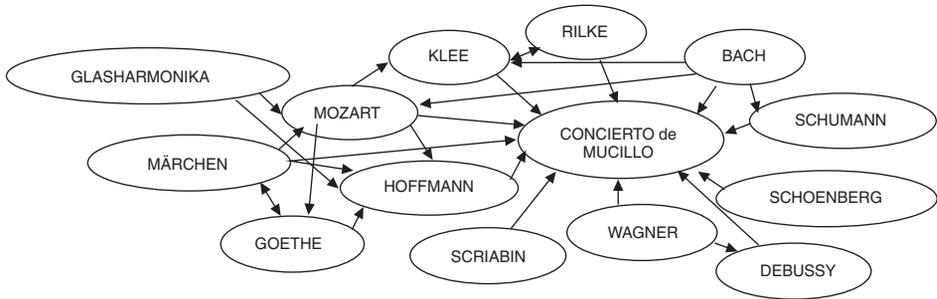
---

<sup>22</sup> “Colour and sound do not admit of being directly compared together in any way, but both are referable to a universal formula, both are derivable, although each for itself, from this higher law.”

<sup>23</sup> “Si les apparences des phénomènes séparés sont différentes comme des plantes, au point que leur parente profonde reste cachée, et même si ces phénomènes paraissent a première vue chaotiques une *nécessité intérieure* les ramène a une racine commune.” (Las itálicas son del autor)

En un diagrama que recoge algunos de esos estímulos e influencias [Fig. 4], es posible observar la multiplicidad referencial del Concierto. La lista de autores que actúan de una manera u otra sobre la obra musical incluye a Klee, Rilke y Hoffmann pero también a Schoenberg, Mozart, Wagner, Goethe, Bach, Schumann, Scriabin y Debussy, al Märchen y a la Glasharmonika.

Figura 4: Estímulos e influencias en torno al Concierto de Mucillo



Finalmente, y recordando la impronta adorniana, tal vez la mejor manera de aprehender aquella tendencia de entrelazamiento de las líneas de demarcación entre las artes y de interpretar dicho proceso, sea considerándola desde la teoría de la intertextualidad.

Al hablar de intertextualidad, no podemos dejar de mencionar que las piezas del ciclo “...aus Märchenzeit...” no solamente guardan relación entre sí, sino que remiten a sendas fuentes de inspiración. Cada pieza se ubica bajo la tutela de un escritor romántico o relacionado con el romanticismo (Mucillo 2008b). Así, aparecen Ludwig Tieck, Franz Kafka, Joseph von Eichendorff, E. T. A., Hoffmann, Rainer Maria Rilke, Novalis, Walter Benjamin y Clemens Brentano. La excepción la constituye Klee, quien se relaciona con la cuarta pieza, *Hoffmanneske Geschichte*, y con la penúltima, pues el texto de Benjamin es una glosa de su cuadro *Angelus Novus*.

Si bien un estudio profundo del aspecto intertextual escapa a los límites de este artículo, algunos conceptos de Gérard Genette ayudan a considerar ciertas relaciones transtextuales que aparecen en el Concierto. Vale aclarar que prescindiremos aquí de la clasificación intra/intersemiótica (Corrado 1992: 34), prefiriendo pensar nuestros textos como parte de un mismo espacio. En la categoría de intertextualidad se ubican las abundantes citas musicales, aún no estudiadas, entre las que se cuentan las cuatro notas del nombre de Bach y un fragmento de la *Kreisleriana* de Schumann (nuevamente, Hoffmann) y la alusión, entendiendo con este término las traducciones plástico-musicales y la referencia global al Märchen. En segundo lugar, la paratextualidad es la relación que mantiene la música con el título, los tres epígrafes, la reproducción del cuadro de Klee, la dedicatoria y los subtítulos. Cabe preguntarse si las indicaciones de dinámica, tempo, carácter, etc., deberían ser también consideradas como elementos paratextuales o si introducen

otro tipo de relaciones (por ejemplo, la parodia implícita en el *Giocosso* “*alla Forlana*”). En tercer lugar, habría una relación metatextual –aquella que une un texto a otro que habla de él sin citarlo, convocarlo o nombrarlo, a la manera de un comentario crítico y/o analítico– con la pieza de *Pierrot Lunaire* de donde provienen las notas fundamentales del ciclo y del Concierto. Es evidente la relación de architextualidad –definida por Genette como el vínculo mudo entre un texto y su estatuto genérico– entre la obra y el concierto para piano y orquesta, género de gran tradición romántica. ¿Pero no es a la vez el Märchen un architexto, aunque se trate de un género literario? Finalmente, las tres condiciones que, según Genette, definen una relación hipertextual se cumplen en este caso respecto de al menos cuatro textos: el Concierto (texto B o hipertexto) habla tanto del cuadro *Hoffmanneske Geschichte* como de *Der goldene Topf*, de *Die Sonette an Orpheus* y de *Pierrot Lunaire*, obras de las que deriva y sin las cuales no podría existir.

## Conclusión

El estudio realizado sobre el Concierto para piano y orquesta *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* de Luis Mucillo pone en evidencia distintas maneras de transformación de elementos literarios y pictóricos en elementos y técnicas musicales. Dentro de las referencias musicales y extramusicales que poseen tanto el concierto como la pieza para piano solo que le precedió, el rol tutelar de Klee resulta innegable. Si bien la ausencia de una lógica unívoca de transposición impide hablar de una traducción estricta del cuadro al concierto, es evidente que ciertos elementos plásticos dan origen a materiales musicales y a intenciones compositivas.

El carácter fantástico del cuento de Hoffmann y del cuadro de Klee es evocado a través de la orquestación de la pieza, de los gestos musicales y del material armónico. La estructura de la composición plástica es tomada como modelo de la forma de la obra musical, a la vez que la disposición de las figuras sobre el fondo abstracto determina su lenguaje armónico y su textura. Mucillo intenta crear una analogía sonora de los destellos dorados del fondo del cuadro, comprendidos como ligados al elemento del cristal y cercanos a la sonoridad de la armónica de vidrio, a través de la selección tímbrica, de la armonía y del registro de los instrumentos. Las figuras hoffmannescas actúan como disparadores de efectos sonoros y secciones internas o bien son traducidas por gestos musicales y motivos precisos. En suma, es posible afirmar que parte de los componentes del Concierto de Mucillo resultan de la transformación visual-sonora que se opera en la imaginación del compositor frente al cuadro de Klee, en conocimiento de la obra y del pensamiento del artista, así como de sus fuentes literarias.

Las influencias literarias, por su parte, se materializan de varias maneras. Mientras algunos elementos parecen articularse dentro de la obra musical en forma indirecta –Hoffmann por intermedio de Klee-pintor–, otros tienen una presencia

más directa y, nos arriesgamos a afirmar, más profunda. El mismo Hoffmann, Rilke y Klee-escritor convergen en la imagen poético-sonora del cristal sonante. No parece casual que esta obra, definida por el compositor como una “pieza central” en su carrera, aquella con la cual aprendió sobre su manera de trabajar y sobre cosas que no le gustaban de su manera de componer hasta el momento (Mucillo 2008b)<sup>24</sup>, gire en torno al cristal como metáfora del artista y símbolo de su transparencia y fragilidad. Es a través del cristal que se percibe la conciliación de lo literario y lo musical. El Märchen en tanto género funciona como un hipotexto importante. Poco importa que se trate de un género literario: en la interioridad del artista, evidentemente, aquellas líneas de demarcación entre las artes, observadas por Adorno, se han desvanecido sin dejar rastros.

## Fuentes escritas y testimonios

Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus

2002 [1814] *Le Vase d'or. Conte des temps modernes*. Paris: Gallimard. [El caldero de oro en Fantasías a la manera de Callot, Madrid: Anaya, 1986.]

Klee, Paul

1968 *The Diaries of Paul Klee. 1898-1918*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. [Diarios 1898-1918, Madrid: Alianza Editorial, 1993.]

Mucillo, Luis

2006 Dialogo con la autora dentro del Seminario “Música y artes plásticas: analogías e intersecciones”, Instituto Superior de Música, FHUC, UNL, Santa Fe. (Registro propiedad de la autora.)

2008a Nota autobiográfica, [Buenos Aires], inédita.

2008b “...aus Märchenzeit...” (“...de los tiempos feéricos...”). Texto incluido en el programa de mano del estreno del ciclo de piezas para piano. Rosario: Centro Cultural Parque de España.

Rilke, Rainer Maria

2006 *Les élégies de Duino suivi de Les Sonnets à Orphée*. Paris: Éditions du Seuil. [Elegías del Duino, Los sonetos de Orfeo y otras poesías seguidas de carta a un joven poeta, Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.]

---

<sup>24</sup> “A veces hay un punto de partida tímbrico, como es el caso del sonido de la Glasharmonika para la *Hoffmanneske Geschichte*”

## Fuentes iconográficas

Paul Klee

- 1918 *Scherzo. Im Geistes Hoffmann*, dibujo, 28,8 x 21,9.
- 1919 *Der bayerische Don Giovanni*, 1919/116, acuarela sobre papel, 22,5 x 21 cm, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, reproducido en Düchting 1997:51 y Boulez 1989:19.
- 1920 *Angelus Novus*, acuarela.
- 1921a *Hoffmanneske Märchenszene*, 1921/123, litografía coloreada, 31,6 x 22,9 cm, Berna, Kunstmuseum, reproducida en Düchting 1997:53.
- 1921b *Hoffmanneske Geschichte*, acuarela, lápiz y tinta de impresión transferida sobre papel, bordeado con papel metálico, 31,1 x 24,1 cm, Nueva York, The Berggruen Klee Collection, The Metropolitan Museum of Modern Art.
- 1925 *Die Sängerin der komischen Oper*, 1925, 225 (W 5), acuarela, tinta y lápiz sobre papel montado en cartón, 37,8 x 30,5 cm, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, reproducida en Düchting 1997: 52.
- Polyphonie*, 1932 X 13 (273), óleo sobre lienzo, 66,5 x 106 cm, Basilea, Kunstmuseum reproducido en Boulez 1989: 45.

## Fuentes musicales

Mucillo, Luis

- 2001a *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas*, facsimilar del manuscrito del concierto para piano y orquesta, inédito.
- 2001b *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas*, grabación del Concierto para piano y orquesta, interpretado por la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, con dirección de Jorge Rotter y con Alexander Panizza como solista en piano; Rosario, Teatro El Círculo, 2 de agosto de 2001, registrado en vivo, inédito.
- Otros gatos*, tres canciones para voz femenina y piano, Buenos Aires, facsimilar del manuscrito, inédito.

## Fuentes electrónicas

(Met)

- 2006 “Tale à la Hoffmann”, The Metropolitan Museum of Art, “Heilbrunn Timeline of Art History/ Works of art”, octubre de 2006 [En línea]. URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/ho\\_1984.315.26.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/ho_1984.315.26.htm).

(PKZ)

- 2008 “La musique dans la vie de Paul Klee “, *Paul Klee Zentrum*, 2008, [En línea]. URL:[http://www.paulkleezentrum.ch/ww/fr/pub/web\\_root/act/musik/paul\\_klee\\_und\\_die\\_musik.cfm](http://www.paulkleezentrum.ch/ww/fr/pub/web_root/act/musik/paul_klee_und_die_musik.cfm).

## Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor W.

- 2008 El arte y las artes. En *Crítica de la cultura y sociedad*, Obra completa, vol. 10(1). Madrid: Akal

Baudelaire, Charles

- 1999 *Écrits sur l'art*. Paris: Le Livre de Poche. [Salones y otros escritos sobre arte, Madrid: Edición Antonio Machado, 1997.]

Boulez , Pierre

- 1989 *Le Pays fertile. Paul Klee*. Paris: Gallimard.

Cazenave, Michel (ed.)

- 1996 *L'Encyclopédie des symboles*. Paris: Le Livre de Poche. Centre Georges Pompidou
- 1985 *Klee et la musique*, catálogo de exposición, 10 de octubre de 1985 - 1º de enero de 1986. Contribuciones de M. Francisco, J. Glaesemer, K.Grebe, O. E. Moe, T. Däubler, R. Verdi y W. Salmen. Paris: Centre Georges Pompidou.

Chapeaurouge, Donat de

- 1990 *Paul Klee und dei christliche Himmel*. Stuttgart: F. Steiner.

Corrado, Omar

- 1992 Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. En AA.VV., *Migraciones de sentidos: Tres enfoques sobre lo intertextual*, 33-51. Santa Fe: Universidad del Litoral, Centro de Publicaciones.

Düchting, Hajo

- 1997 *Paul Klee. Painting Music*. Munich/New York: Prestel.

Genette, Gérard

- 1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Hyatt King, Alec

- 1980 Musical Glasses. En Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Vol. 12, 823-825. London: Macmillan.

Kagan, Andrew

- 1983 *Paul Klee. Art & Music*. Ithaca / London: Cornell University Press.

Kandinsky, Wassily

- 1991 *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*. Paris: Gallimard.

Klee, Paul

- 1985 *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël. [Teoría del arte moderno, Buenos Aires: Edición Cactus, 2007.]  
2004 *Cours du Bauhaus. Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*. Paris: Hazan / Musées de Strasbourg.

Lauxerois, Jean y Peter Szendy

- 1997 *De la différence des arts*. Paris: L'Harmattan/ Ircam/ Centre Georges Pompidou.

Moog-Grünewald, Maria

- 1993 Investigación de las influencias y de la recepción. En Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, 245-270. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Maur, Karin von

- 1999 *The Sound of Painting. Music in Modern Art*. Munich/London/New York: Prestel.

Matthaei, Rupprecht (ed.)

- 1971 *Goethe's Colour theory*. London: Studio Vista.

Souriau, Étienne

- 1965 *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica. (Versión original, 1947. Paris: Flammarion).

Wagner, Richard

- 1982 *L'œuvre d'art de l'avenir*. Paris: Éditions d'Aujourd'hui. [La obra de arte del futuro, Valencia: Universidad de Valencia, 2007.]