

Barcelona, Bruselas y, recientemente, en Osaka.

Se justificaban estas manifestaciones cuando la gente se interesaba por lo distinto, por no decir lo exótico. Ahora que vivimos en la "aldea mundial" de Mc Luhan y seguimos la historia (o creemos seguirla) en el momento mismo de hacerse ante nuestros ojos ¿qué objeto presentan estos pretextos de universalidad? No soy, empero, tan ingenuo como puedo parecer: sin duda este alarde de España: EXPO 92, AVE, Juegos Olímpicos de Barcelona, constituye la manera de anclarla definitivamente en-

tre la comunidad de los países del primer mundo.

Y a todo esto ¿quién se acuerda en lo más mínimo del Quinto Centenario del Descubrimiento de América? La única alusión concreta podría ser la discreta presencia de las reproducciones de las tres humildes carabelas de Colón flotando en el río tutelar y que el público internacional apenas si mira displicente con el rabo del ojo: SIC TRANSIT GLORIA MUNDI. <

[VUELTA NÚM. 190, 1992]

EL POEMA EN PROSA Y LA MÚSICA

LUIS IGNACIO HELGUERA



1. DEBUSSY Y PIERRE LOUÏS

En una encuesta, aparecida en marzo de 1911 en la revista *Musique*, Claude Debussy decía que los músicos que no comprenden los versos "no deberían ponerles música. Sólo pueden estropearlos...", y citaba como ejemplo la incompreensión de Schumann ante la "fina ironía" de Heine.

Con fina ironía a su vez continuaba Debussy, y se me perdonará que reproduzca largamente sus interesantes conceptos: "Claro que no hay que exagerar, no hay tantos buenos versos. ¿Quién los escribe hoy? Pero, cuando se encuentran vale más no tocarlos. Henri de Régnier, que hace unos versos plenos, clásicos, no puede ser puesto en música. ¿A quién se le ocurriría poner música a los

versos de Racine y Corneille? Lo que pasa es que los jóvenes no quieren ver junto a su nombre más que firmas célebres... Y además, ¿dígame para qué sirven los versos en la música? ¿Para qué? Se ha puesto más a menudo bella música a malas poesías que mala música a verdaderos versos. Los verdaderos versos tienen un ritmo propio que es más bien molesto para nosotros (...) si se hace algo artificial, si uno se contenta con un trabajo de yuxtaposición, evidentemente no es difícil, pero entonces no merece la pena (...) Está uno más a sus anchas con la prosa rítmica, aquí puede uno moverse en todos los sentidos. ¿Que si el mismo músico debiera escribir esa prosa rítmica? ¿Por qué no? ¿A qué espera? Wagner lo hacía; pero con los poemas de Wagner pasa como con su músi-

ca, no son ejemplo a seguir. Sus libretos no son mejores que otros. Eran mejores para él. Y eso es lo principal.

Para concluir, dejemos tranquilos a los poetas. Por otra parte, ellos lo preferen... En general, tienen muy mal carácter".¹

Ya entonces, en varios ciclos de canciones, había incurrido Debussy en la musicalización de versos de algunos de sus poetas predilectos: Verlaine, Mallarmé, Baudelaire y, en 1910, Villon —caso que cita en la encuesta—. Pero de que no hablaba por hablar son pruebas fehacientes que también ya para ese tiempo, huyendo del mal carácter de los poetas, hubiera tomado la pluma para hacerse en versos libres cuatro poemas, *Prosas líricas*, y convertirlos en un ciclo homónimo de canciones (1892-1993),² y sus *Tres canciones de Bilitis* (1897), consideradas de sus mejores melodías, sobre poemas en prosa de Pierre Louÿs.

De las letras de Debussy, aparte algunos versos curiosos aquí y allá —"De playa": "¡Y entonces nada más...! / Sólo las campanas rezagadas/ de las flotantes iglesias, / ¡ángelus de las olas...! / ¡Seda blanca aplacada...!"—,³ pues nada, fueron mejores para él; y eso es lo principal.

Para hacer pasar *Les Chanson de Bilitis* (1894) por hallazgo arqueológico del antiguo erotismo griego, delicioso y exitoso embuste, Pierre Louÿs eligió hábilmente la escritura más escueta, la poesía más sencilla y directa, el ritmo más flexible, la elasticidad de la prosa, y con esos elementos, y bajo el impulso de una sutil ironía, supo crear atmósferas de misteriosa voluptuosidad. Todo esto encajaba maravillosamente con las necesidades de Debussy, en especial con el tratamiento vocal que buscaba y que desembocaría en *Pelleas y Melisande*.

Los maliciosos y, hoy, inocen-

tes atrevimientos eróticos del pastiche bucólico de Louÿs, con sus reminiscencias de Aloysius Bertrand en el arte de estampar la vida antigua, fueron bastante para escandalizar a los lectores de la época, y, cuando quedó la verdad al descubierto, parecía tarde para los críticos que insistían en justificar su confusión y retractarse de su interés y entusiasmo iniciales. Con todo, lo hicieron. Peor para ellos.

Una fotografía fechada precisamente entre 1894 y 1897, pero precisamente entre el libro de Louÿs y las canciones de Debussy, retrata al músico con la esposa de su amigo escritor. Sobremesa en casa de los Louÿs. Baco ha escanciado vino en honor de Bilitis. El papel tapiz de la pared del fondo tiene árboles exóticos en que, como en el del primer poema del libro, Bilitis, gozosa y desnuda, hubiera subido a jugar. Fuman cigarrillos. Louÿs, probablemente, se va a la cámara. Debussy, en mecedora, se echa hacia atrás y se pone en pose. La mujer de Louÿs, delgada, morena y en sobresaliente atuendo morisco coronado por un curioso turbante, esboza media sonrisa, quizás a petición del fotógrafo, pero mirando a un punto perdido. Al lado derecho, serio y como extasiado en las nubes de los *Nocturnos* para orquesta que está componiendo por entonces Debussy, con todo y sus aficiones exóticas, fauno que prefiere siempre las ninfas e incluso las sirenas, aun junto a los encantos moriscos, mira a otro punto perdido: nubes nocturnas en que desnuda danza y canta Bilitis.

II. RAVEL Y JULES RENARD, PARNY Y ALOYSIUS BERTRAND

Menos bien le fue a Maurice Ravel con Jules Renard, uno de esos poetas de mal carácter que decía Debussy. En el célebre *Diario* de

Renard hay anotaciones despectivas sobre "el señor que quiere poner música a algunas de las *Histoires Naturelles*". Con quien le informa esto, Thadée Natanson, sostiene el siguiente diálogo (19 de noviembre de 1906): "T.N. ¿Qué impresión le causa? J.R. Ninguna. T.N. ¿No lo emociona? J.R. En absoluto. T.N. ¿Qué le digo de su parte? J.R. Lo que quiera. Dele las gracias. T.N. ¿No desea que le haga oír su música? —No, no". Más adelante (12 de enero de 1907) se encara con el propio Ravel, a quien encuentra "moreno (?), rico (?), fino", y le pregunta qué pudo agregarle a las *Histoires Naturelles*: "M.R. Mi intención no fue agregar nada, sino interpretar. J.R. ¿Qué relación hay? M.R. Decir con música lo que usted dice con palabras cuando se halla ante el árbol, por ejemplo. Yo pienso y siento en música y quisiera pensar y sentir lo mismo que usted".⁴ Podemos estar seguros de que Renard no asistió al estreno de las *Historias Naturales* (1906). Su incompreensión nada excepcional de la música le impidió agradecer uno de los máximos homenajes que pueden recibir —¡y de Ravel!— un poeta o escritor, tanto como el hecho de que no por fundir música y poesía o literatura dejarán de constituir esencialmente mundos autónomos. Pruebas de esto las aportaría la comparación de canciones muy distintas de Debussy y Ravel compuestas en 1913 sobre los mismos poemas de Mallarmé: "Soupir" y "Placet futile", o canciones muy distintas, según me informa Mario Lavista, de Fauré y Debussy sobre los mismos poemas de Verlaine: "Clair de lune" y "En Sourdine". Lo que la música haga con o a partir de una letra, un texto, un argumento literario, un poema, funda siempre una obra artística nueva, una dimensión sonora con valor y significado propios. Por eso, la expresión

"poner música" a un poema o texto me parece que se presta a imprecisiones y confusiones: la musicalización no consiste en poner música a un poema o texto sino en que, en cierta lectura del compositor expresada en su lenguaje musical, poema o texto formen con la música una cosa nueva.

Como tomando por epígrafe la observación del japonés Shiki, autor de excelentes haikus: "Ten en cuenta la perspectiva. Las cosas grandes lo son, sin duda, pero también las pequeñas pueden ser grandes si se ven de cerca", el encantado bestiario de Jules Renard, verdadero microscopio poético, hace confluír el poema en prosa con la definición poética más lacónica ("La culebra: ¿De qué vientre cayó este cólico?"; "La mariposa: Carta amorosa plegada en dos, que busca la dirección de una flor"),⁵ a la que en lengua española Gómez de la Serna daría carta de naturalización como greguería. Ravel seleccionó cinco de las composiciones más largas —"Le paon", "le grillon", "Le cygne", "Le martin-pêcheur", "La pintade"⁶— y sobre la prosa clara y seca, armoniosa y por momentos prosaica, de poesía concentrada y oculta, "de parte de las cosas" —como diría Francis Ponge—, toda sugestión, ingenio e ironía, de Renard, creó notables correspondencias musicales en que el lirismo y la atmósfera quedan a cargo del piano, y la voz, respetuosa de la prosodia francesa más natural, recibe un innovador tratamiento declamatorio y coloquial, explotado después en las dos óperas ravelianas, *La hora española* (1907) y *El niño y los sortilegios* (1920-1925). Además de la indiferencia de Renard, el ciclo de canciones obtuvo la protesta del público y la despistada polémica de los críticos. Bastante para entrar a la historia como una de las más curiosas e interesantes obras de Ravel.

Un estudio de la preferencia, consciente o no, de Ravel por el poema en prosa para la musicalización de sus canciones, debería ir desde *Schéherazade* (1903), tríptico para soprano y orquesta, sobre estampas orientales de Tristan Klingsor influidas por Aloysius Bertrand, hasta las *Chansons madécasses* (1925-1926) para voz, flauta, violoncelo y piano, sobre letras de uno de los precursores del poema en prosa. Evariste Parny (1753-1814), cuyo coloquialismo y modernidad, en que José de la Colina ha podido advertir la insinuación "de algún futuro aroma de la poesía de Saint-John Perse", llaman la atención: "Qué bien, cuando hace calor, tenderse a la sombra de un árbol frondoso y esperar el fresco viento del anochecer./ Mujeres, venid./ Mientras descanso bajo el árbol, llenado mis oídos con largas canciones./ Quiero oír lo que canta una muchacha cuando teje las esteras o cuando está sentada en el arrozal, espantando a los voraces pájaros./ El canto le gusta a mi alma. La danza es para mí tan dulce como el beso./ Sean lentos vuestros pasos/ y vuestros gestos imiten el placer,/ el voluptuoso abandono./ Anochece y se alza el viento/ y la luna se ha puesto a brillar entre los árboles del monte./ Andad,/ y preparad la cena".⁷

Finalmente, la obra fundadora en sentido estricto del poema en prosa como género literario y como nueva y flexible posibilidad formal de la poesía, en que el ritmo y la imagen arrebatan prioridad a la rima y la métrica, *Gaspard de la Nuit. Fantasies a la manière de Rembrandt et Callot* (1842), único, acariciado, infatigablemente retocado y póstumo libro de un extraño *Monsieur* tísico, venerado y revalorado por Baudelaire en su *Le Spleen de Paris* (1869), Aloysius Bertrand (1807-1841), inspiró a Ravel la que es en mi opinión su obra ma-

estra para piano solo, *Gaspard de la nuit* (1908) (tres piezas: "Ondine", "Le gibet", "Scarbo"). Con razón habló Ravel a propósito de esta obra, de "virtuosismo trascendente": todas las dificultades técnicas, que alcanzan lo diabólico en el "Scarbo", son lo contrario del virtuosismo circense y superficial, y quedan plenamente justificadas por las maravillas musicales, por el logro virtuoso de enrarecidas atmósferas románticas; visiones nocturnas, torturadas, macabras; climas de ensueño y misterio, que sugieren los exquisitos poemas de Bertrand. "Jamás —escribe bien Roland-Manuel— el artificio había revertido en él, con mayor facilidad y fuerza, la apariencia de lo natural y de lo necesario".⁸ Nítidas melodías se abren paso entre complejos tejidos armónicos para sugerir a la ondina que llora y se burla de su fracasada declaración a un hombre enamorado de una simple mortal, el enano-insecto que desarrolla sus embrujos y se extingue, o la reiterada y desgarradora interrogación: "Lo que escucho, ¿será acaso el vendaval nocturno que chilla o bien el ahorcado que lanza un suspiro desde la horca?"

III. OTROS COMPOSITORES Y EL POEMA EN PROSA

La edad del poema en prosa es corta —ciento cincuenta años apenas— y la historia de su aprovechamiento musical, mucho más.

Vincent D'Indy informaba que en 1870 su maestro César Franck compuso una oda, *Paris*, canto patriótico para tenor y orquesta, a partir de un artículo publicado en el diario *El Figaro*, "donde era celebrada, en una prosa suficientemente poética, la varonil altivez de nuestro amado París, herido, pero aún resistente. (...) Yo soy París, la reina de las ciu-

dades, etc. Esta oda nunca ha sido grabada hasta ahora, y fue la primera vez que un músico se atrevió a componer sobre un poema en prosa".⁹ Desde luego, hay que desconfiar del concepto de poema en prosa que tenía D'Indy y quedaría por conocer el texto —mediocre, a juzgar por lo citado— y la música de la oda de Franck.

Casos más recientes son *La primavera al fondo del mar* (1920), agradable página para soprano e instrumentos de aliento de Louis Durey —oscuro miembro del postizo "Grupo de los seis" francés, encabezado por Milhaud y Poulenc— sobre el poema en prosa homónimo de Jean Cocteau, *Platero y yo* (1960) para guitarra y narrador del italiano Mario Castelnuovo— Tedesco sobre los poemas de Juan Ramón Jiménez, *Las iluminaciones* (1939) para tenor y orquesta de cuerdas, Op. 18, del inglés Benjamin Britten sobre los poemas de Rimbaud, y sobre todo, los bellos *Altenberg lieder* o *Cinco canciones orquestales sobre textos de tarjetas postales de Peter Altenberg*, Op. 4 (1912) de Alban Berg, "prolegómenos del futuro *Wozzek*" según Ernest Krenek, sobre las composiciones de Altenberg (Richard Engländer, 1859-1919), introductor del poema en prosa en lengua alemana.¹⁰

En México ha sido excepción en este sentido, hasta donde sé, el fresco dramático *Mariposa de obsidiana* (1984), para voz solista, coro y orquesta, de Daniel Catán, a partir del poema homónimo de Octavio Paz.

La recurrencia de Catán a la rica tradición del poema en prosa nacional —López Velarde, Reyes, Torri, Owen, Paz, Arreola, Mutis, Sabines y un largo etcétera—, podría servir de ejemplo a nuestros compositores como alternativa fecunda para la inspiración, la musicalización y las búsquedas formales.

El poema en prosa ofrece a la música una cualidad excepcional: la maleabilidad prosódica. El compositor disfruta con el poema en prosa de una mayor libertad para adaptar el ritmo de la letra al ritmo y la sintaxis musicales. Así lo experimentaron Debussy, Ravel, Berg, Britten y otros, y así podrían seguirlo experimentando los compositores actuales. Para esto, naturalmente, es necesaria la ampliación de la cultura literaria de los músicos, como deseable sería que los escritores mostraran una cultura musical más amplia y una actitud más abierta y generosa que las de mi admirado Jules Renard.

NOTAS

¹ Claude Debussy, *El sr. Corchea y otros escritos*, Alianza música: madrid, 1987; traducción de Ángel Medina Álvarez; pp. 18-184.

² Hay versiones al español de estos poemas realizadas por Gerardo Deniz, con nota preliminar de Mario Lavista, en *Pauta*, núm. 32, octubre-diciembre, 1989; pp.28-37.

³ Cito la versión de Deniz.

⁴ Jules Renard, *Journal*. Hay una vieja

traducción de Emma P. Zappettini para *Los libros del mirasol*: Buenos Aires, Argentina, 1962; pp. 199 y 203.

⁵ Cito las versiones de Genaro Estrada publicadas por editorial Cvlvra: México, 1920; con estudio preliminar del traductor. También Juan José Arreola y José Emilio Pacheco han hecho versiones de algunos poemas en prosa de Renard.

⁶ No encuentro los últimos dos poemas en la traducción de Genaro Estrada.

⁷ La versión es del propio José de la Colina, "La vidita literaria: Parny", *El Semanario Cultural de Novedades*, 8 de marzo de 1993, p. 5; con texto preliminar del traductor.

⁸ Roland-Manuel, *Ravel*, Ricordi Americana: Buenos Aires, Argentina, 1952; traducción de Roberto J. Carman; p. 62.

⁹ Vincent D'Indy, *César Franck*, Editorial Calomino: La Plata, Argentina, 1943; pp. 19-20; sin mención del traductor.

¹⁰ Hay versiones al español de los textos de Altenberg, realizadas por Joel Peha, en *Pauta*, núm. 29, enero-marzo de 1989, pp. 60-61 y núm. 30, abril-junio de 1989, pp. 21-24, con texto preliminar del traductor. <

[VUELTA NÚM. 196, 1993]

QUE BOULEZ-VOUS?

BLAS MATAMORO



La Residencia de Estudiantes recibió al músico francés Pierre Boulez, en diálogo con su colega nativo Tomás Marco. Hacía tiempo que no tomaba contacto con la palabra de Boulez, desde la recolección de artículos, conferencias y explica-

ciones previas a sesiones de música, *Points de repère* (1981). La palabra, no la música. La palabra que, en los hoy remotos días de la neovanguardia (la década del sesenta), propuso, tardíamente, al mundo musical francés, una entrada brusca pero elegante en

los espacios de la experimentación.

Quizá, mirando hacia aquellos "puntos de referencia", se advierte que Boulez no ha sido nunca un músico experimental sino que, muy a la francesa, con mentalidad clasificatoria y cartesiana, trató la experimentación como un género. Comprendió que, tras las experiencias extremas de la música atonal, la microtonal, la concreta y la acústica, ya era hora de reflexionar. En esto, seguramente, interviene la particular derrota (en ambos sentidos de la palabra) de la música contemporánea en Francia.

Boulez dio algunos ejemplos para refrescar la memoria. Por caso que él no estudió composición, sino sólo armonía, con Olivier Messiaen (y no es poco) y que, de allí, de la armonía, partió libremente hacia el otro campo. Le faltó —confiesa siempre— unir a ese aprendizaje el paralelo de la dirección orquestal. "Aprender a componer sin saber dirigir una orquesta es como aprender a nadar en una silla".

En otro sentido, en el del público, Boulez se evoca como un muchacho de posguerra que, hacia 1945-1946, intenta zambullirse en la Escuela de Viena y choca contra la mezquindad de los programas de conciertos parisiense. Sólo se admitía, de aquel complejo vienés, a Alban Berg, porque era "romántico". O sea: que se admitía al músico moderno por lo que tenía de antiguo, por algo que lo ligaba con el pasado.

Sea por lo que fuere, por elección personal o por imposición de un medio (por otra parte, bastante deficitario en cuanto a intérpretes), Boulez se quedó con Berg y éste se fue transformando en su destino dentro de la música del siglo.

¿Qué hay/había en Berg que seducía al joven y seduce al no tan joven Boulez entre 1945 y