

FILOSOFÍA

Anotaciones filosófico-musicales a propósito de Pierrot Lunaire de Arnold Schönberg

Domingo FERNÁNDEZ AGIS
Hortensia M.^a QUINTANA PÉREZ

*Hoy el arte refleja y lleva a la conciencia
todo aquello que uno quisiera olvidar,
siempre que le corresponda sustancialidad
y sin concesión alguna*

Theodor W. Adorno
Philosophie der neuen Musik

Arnold Schönberg, compositor nacido en Viena en 1874, destaca como figura clave en el panorama musical del siglo XX, habiendo construido una obra que continúa siendo de importancia extraordinaria para la música actual.

En 1933 emigró a EEUU, donde residió hasta su muerte, acaecida en 1951 en la ciudad de Los Ángeles. Se dedicó a la enseñanza en Boston, Nueva York y en la Universidad de California.

No orientado en principio hacia los estudios musicales —en su juventud fue empleado en un Banco—, comenzó su carrera musical siguiendo el consejo de Josef Labor, organista amigo de Brahms. Se instruyó en contrapunto de la mano de Alexander von Zemlinsky, que supo pronto ver en su alumno a una persona dotada de gran inteligencia, poseedora de una enorme curiosidad, entregada al estudio y seria en extremo. El resto de su formación la realizó de forma autodidacta. Para ganarse la vida hizo también orquestaciones y arreglos para otros compositores.

Debilitados ya los cánones de la tonalidad clásica, Schönberg aparece en el escenario musical con un lenguaje que va a configurar una nueva sintaxis, reflejo de una manera nueva de interpretar el mundo. Sus discípulos y aliados en el nuevo camino emprendido serían Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), juntos llegarían a ser conocidos por lo que se ha denominado la “Segunda Escuela de Viena”.

El calificativo no debe hacernos olvidar que el camino iniciado por

Schönberg es el de un solitario, alguien comprometido tan sólo consigo mismo y que debe estar preparado para realizar una larga travesía del desierto contando tan sólo con el apoyo de unos pocos¹. En efecto, el solitario por vocación huye de aquello que le impide ser quien es. Tiene que poner en práctica un siempre difícil alejamiento de los caminos frecuentados por los demás, para afirmarse en su subjetividad y encontrar el modo de expresar el contenido universal que hay en lo auténticamente subjetivo. Quizá no resulte ocioso recordar aquí como Nietzsche sostenía una idea del artista entendido como alguien que sólo puede ser tal a partir del desgarramiento de su subjetividad y de una férrea voluntad de autoafirmación frente a las fuerzas que desde el mundo externo parecen orientadas a aplastarlo². Estas ideas tienen un gran influjo sobre Schönberg y contribuyen a fijar su posición en este punto.

Por lo demás, es bien cierto que una obra aislada no puede expresar lo que un artista es. Sin embargo, en el caso de la obra que nos va a ocupar en estas páginas, *Pierrot Lunaire*, dada su posición crucial en la producción del autor y en la música contemporánea, puede revelar aspectos esenciales de la vida interior del artista, de sus inquietudes y del giro que quería imprimir a la expresión musical de su tiempo. En una carta fechada el 24 de enero de 1911, Schönberg revela a Kandinsky que sus obras no están orientadas a ganarse el favor de las masas, al menos en un primer momento. Expresando que, por el contrario, él entiende que su trabajo debe orientarse a buscar la conexión con determinados individuos, los únicos que en principio cuentan para el compositor³. Así pues, como señala Luc Ferry, el asunto de la soledad del artista es de una crucial relevancia para Schönberg. Tanto es así que le dedicará en 1937 su ensayo titulado, “Cómo se convierte uno en un solitario”, en el que “el elitismo y la cuestión del público (de su ausencia) se articulan alrededor de la noción de individualidad: La soledad del artista sería el índice de su personalidad, el signo de su individualización en relación a una masa informe que absorbe ciegamente los valores de la tradición contra los cuales el se rebela”⁴.

Con el paso del tiempo, la obra de Schönberg evoluciona atravesando distintas etapas artísticas. En una primera época, su producción se caracteriza por estar dentro de los límites de la tonalidad. En este periodo escribe *Verkürzte Nacht, opus 14* (1899) (“Noche transfigurada”) para sexteto de cuerda, el poema sinfónico *Pelleas und Melisande, opus 5* (1903) y los *Gurrelieder*

¹ “Schönberg, después de Nietzsche, ha consagrado a esto sus más bellas páginas: el artista es un ‘solitario’ vocacional, según la fórmula tantas veces repetida por Kandinsky, tiene que apartarse del mundo para expresar mejor su ‘pura vida interior’. Una única obra no podría, pues, ser suficiente para decir lo esencial”. Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset, Paris, 1990, p. 23.

² Luc Ferry, Op. Cit., p. 249.

³ Luc Ferry, Op. Cit., p. 227.

⁴ *Ibid.*

(1900-1911) gigantesca cantata para orquesta, cinco solistas y cuatro coros, además de sus *Cuartetos opus 7 y opus 10*.

Luego seguiría su etapa atonal expresionista, de la que nos ocuparemos más adelante, al profundizar en su obra *Pierrot Lunaire, opus 21*.

Después vendrá su etapa dodecafonista. En ella, hacia 1923, Schönberg inaugura un nuevo sistema de composición que, inmerso en una lógica constructiva, se iba a basar en la *Komposition mit zwölf Tönen* (“composición con doce sonidos”). Esta técnica compositiva, dicho sea brevemente, se basaba en la selección de los doce sonidos cromáticos de la escala, a los que se disponía en un orden determinado, *die Reihe* o serie, y con este orden se trabajaba en cuatro *Modi* o versiones diferentes. El orden de la serie iba a condicionar la estructura total de la obra.

A esta época pertenecen sus *Fünf Klavierstücke, opus 23* (“Cinco piezas para piano”), la *Suite para piano, opus 25*, el *Quinteto, opus 26* y las *Variaciones para orquesta, opus 31*.

La novedad introducida con su método radicaba en que era la lógica del intervalo, la relación entre los sonidos, la que servía de guía a la composición musical y no así, como había sido hasta el momento, la melodía o la armonía.

Por último, durante su estancia en Norteamérica, Schönberg sigue trabajando con su técnica dodecafónica si bien llega entonces a permitir que con ella convivan nuevamente elementos tonales. Entre las obras de este periodo cabe señalar, entre otras, *El Cuarteto de cuerda n.º 4, opus 37* (1936), el *Concierto para violín, opus 36* (1936), el *Concierto para piano, opus 42* (1942) y su inconclusa ópera bíblica *Moisés y Aarón* (1932).

Como ya se ha apuntado, en este artículo hemos querido centrarnos en la fase atonal expresionista de Schönberg, concretamente en su obra *Pierrot Lunaire, opus 21*. Fechada en 1912, esta obra constituye un excelente punto de apoyo para intentar comprender el mundo que se revelaba a manos de Schönberg durante este periodo, así como para desvelar algunos aspectos de las vertientes filosóficas, históricas y culturales implicadas en ese proceso.

Frente a la profunda crisis, al desmoronamiento del mundo creado en torno al Imperio Austro-húngaro y a las intensas conmociones sociales, políticas y científicas que caracterizan la época, se producen una serie de reacciones que quizá la trayectoria intelectual de Wittgenstein, el más importante filósofo austriaco del momento y uno de los más brillantes de todos los tiempos, puede ejemplificar con nitidez. Así, ante la experiencia de la intensa conmoción cultural que se estaba produciendo en la Europa de su época, Wittgenstein reaccionará primero mediante la búsqueda de una lógica subyacente tanto al lenguaje como a la realidad; una lógica que convierta en mera apariencia el caos de formas y expresiones existente. Sin embargo, más tarde el filósofo abando-

nará esta pretensión, juzgándola fallida y sin sentido, y reaccionará reconociendo la insondable diversidad de lo que existe⁵.

En términos musicales, la posición de Schönberg guarda cierto paralelismo con la trayectoria wittgensteiniana. Para él, como para muchos otros artistas de su generación, “la organización formal de la obra representa simbólicamente una realidad que ha dejado de ser compacta, armónica o reconfortante”⁶. No es posible ya, por decirlo recurriendo a una expresión hegeliana⁷, soñar con el momento de la reconciliación, en el que los opuestos han de fusionarse en una unidad superior que los conserva y supera al mismo tiempo. En definitiva, “se trata de una imposibilidad de consumación que, en los albores del siglo XX, llevará al arte a desprenderse de la forma acabada y perfectamente encerrada en sí misma”⁸.

Desde una perspectiva general, puede afirmarse que el principio clásico de armonía queda seriamente cuestionado en el ámbito de la creación artística desde el momento en que no parece posible encontrarle un referente preciso en el mundo real. El equilibrio que proporciona la obra de arte aparece ahora como algo artificial, una impostura que pretende legitimar la ficción de un orden armónico que tiene mucho más que ver con el plano del deseo que con el de la realidad efectiva. De la misma manera, el carácter límpido y diáfano de las composiciones clásicas es visto a partir de ahora como una intolerable imposición que pretende forzar a una realidad caótica a entrar en los claros moldes de un esquema preconcebido. Es esclarecedor, a este respecto, que en la primera carta que Kandinsky dirige a Schönberg, el pintor se detenga sobre este aspecto, señalando que hoy “no se puede encontrar nuestra armonía por vías geométricas, sino que, por el contrario, hay que buscarla en la antigeometría y la antilógica más absolutas”. Concluyendo que “esta vía es la de las disonancias en el arte, en la pintura tanto como en la música”⁹.

Desde esta perspectiva quedará también en entredicho la necesidad de un “polo de atracción”, suscitándose así “en el auditor el sentimiento de una música ‘no identificable’, casi imposible de reproducir mentalmente tal como uno canturrea las ‘melodías’ del repertorio ‘clásico’”¹⁰.

⁵ “... si la crisis del lenguaje procedía del desvanecimiento de una confortante representación del mundo que venía funcionando desde hacía siglos, basada en la presencia de una Realidad externa estable y visible que constituía el Fundamento, para Schönberg — como para los demás artistas y filósofos de la *finis austriae*— se trataba ante todo de tener la fuerza de olvidar todo esto”. Enrica Lisciani-Petrini, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Akal, Madrid, 1999, p. 56-7.

⁶ Enrica Lisciani-Petrini, Op. Cit., p. 6.

⁷ Leibowitz relaciona la actitud de Schönberg con la fenomenología de Husserl. Se contraponen a la idea de reconciliación hegeliana para entrar en el ámbito de la captación de la esencia de las cosas mismas. Luc Ferry, Op. Cit., p. 321.

⁸ Enrica Lisciani-Petrini, Op. Cit., p. 6.

⁹ Luc Ferry, Op. Cit., p. 319.

¹⁰ Luc Ferry, Op. Cit., p. 320.

El concepto clásico de armonía aparece vinculado a la idea de un equilibrio objetivable externamente a la obra de arte. Se define por referencia a un canon que sirve de modelo a imponer a toda creación artística que pretenda ser reconocida como tal. Frente a este planteamiento, *Pierrot Lunaire* aporta una concepción interna de la armonía, derivada de la relación formal entre los elementos expresivos de la propia obra. Se trata de una relación incurra en el propio producto artístico, de la que no puede derivarse un canon objetivo y universal. Se pretende, pues, romper con “todas las representaciones clásicas de la idea de belleza, entendida como armoniosa síntesis de una multiplicidad de sonidos”¹¹.

Puede afirmarse que la nueva sintaxis estética y, en particular, la nueva sintaxis musical conlleva el impulso de lograr una nueva comprensión de la realidad. La importancia de *Pierrot Lunaire* radica, entre otros muchos motivos, en el hecho de servir de punto fronterizo, en marcar de forma clara una “fractura en la historia del arte musical”¹².

En *Pierrot Lunaire* advertimos en toda su profundidad la transformación que ha sufrido el lenguaje musical, con la aparición de figuraciones y materiales tímbricos inéditos, integrados en una totalidad que responde a una ley combinatoria interna a la misma. En ella el silencio se integra como un elemento estructural de primer orden. En todo caso, los recursos de los que se vale la nueva música tienen sin duda su origen en el movimiento inmanente a la música anterior, pero al mismo tiempo la nueva música se aleja de ésta a través de un evidente salto cualitativo.

Este “salto cualitativo” del que habla Theodor W. Adorno en su, *Philosophie der neuen Musik*, deriva del progresivo ensanchamiento del sistema tonal, y en consecuencia del debilitamiento de la misma tonalidad clásica. A este respecto no ha de menospreciarse la contribución del propio Richard Wagner (1813-1883) quien, entre otras cosas destacó los doce sonidos de la escala cromática (cromatismo wagneriano) e hizo uso de una mayor libertad en la modulación. Tampoco debe olvidarse, como ya se ha indicado, la aportación del impresionismo francés con Claude Debussy (1862-1918) y sus innovaciones en el lenguaje musical, entre otras: el empleo de acordes no resueltos, el uso de cadencias preparadas que no llegaban, uso de líneas melódicas que aparecen y se desvanecen etc.

Todas estas concesiones culminarían en la asunción del atonalismo: el salto cualitativo estaba dado. Se abrían las puertas de un nuevo camino por recorrer y Arnold Schönberg sería uno de los primeros en transitarlo y experimentar con todos sus elementos.

¹¹ Luc Ferry, Op. Cit. , p. 321.

¹² Enrica Lisciani-Petrini, Op. Cit., p. 62.

Pierrot Lunaire, opus 21, escrita por Schönberg en 1912, no era una obra para ser cantada (“*Pierrot Lunaire ist nicht zu singen!*”, subrayaba el autor). Pertenece al género del melodrama y fue escrita para voz recitante femenina y acompañamiento instrumental, originariamente para cinco instrumentos principales, si bien interviene en ella un instrumental basado en ocho timbres diferentes; flauta, piccolo, clarinete, clarinete bajo, violín, viola, violoncello y piano. La combinación y participación de los instrumentos es en cada movimiento diferente pues se adecua a su relación con el texto.

Es una obra ya inscrita, como decíamos, en el marco del atonalismo. La desaparición de la importancia de la tónica y la revitalización del contrapunto proporcionan un lenguaje musical que ya no se va a regir por un principio visible sino por la organización racional de sus partes.

Uno de los rasgos más diferenciados de esta obra es el carácter fuertemente expresivo que reivindica la misma, si bien se trata ahora de un *espressivo* cualitativamente diferente al propio del romanticismo. Como afirma Adorno “por aquella exageración que hace pensar en el final del mismo *espressivo*”¹³.

Ya no se trata de fingir o simular las pasiones como ocurría en la música dramática desde Monteverdi a Verdi, sino que Schönberg se decide por registrar en su música los impulsos arraigados en el inconsciente.

La obra *Pierrot Lunaire*, enfrentada a los poemas de Albert Giraud, sirve de vehículo para dar rienda suelta a “esa exagerada expresividad” marcada por la peculiar racionalidad surrealista del contenido de los poemas. El contenido del texto cobra vida con la vitalidad y expresividad de la música de Schönberg y a la inversa. La estructura discursiva de la obra responde al protocolo de un sueño psicoanalizado, en donde los impulsos del ello van revelando el reencuentro con la conciencia del yo.

Wassily Kandinsky decía que las cicatrices de aquella revolución en el ámbito de la expresión eran “*Kleckse*” (“las manchas”) que tanto en la pintura como en la música se fijaban en contra de la voluntad compositiva como mensajes del *ello*, alterando la superficie, y siendo tan difíciles de quitar como las huellas de sangre presentes en los cuentos.

Esos impulsos del subconsciente se muestran en la música de *Pierrot Lunaire* a modo de *schoks*, emociones intensas, imágenes desgarradoras, voces quebrantadas, deshechas, sensaciones que tan pronto se intensifican como se desvanecen. Schönberg subraya todo este aparato expresivo en base a un nuevo tratamiento del lenguaje musical.

De esta forma, en el tercer poema la voz, crispada desde el primer momento, sin línea melódica definida, juega distorsionada con la frase, con saltos interválicos que casi llegan al grito. La expresión de esta intranquilidad se transfiere también a los instrumentos.

¹³ “... durch jene “Übersteigerung”, welche dieses zu Ende denkt”. Theodor W. Adorno, Op. Cit., p.44.

En el cuarto las disonancias en los instrumentos de viento sobresalen, se introduce un ambiente de aparente sosiego y misterio, la voz camina pesadamente en *piano* con insinuaciones puntuales de los diferentes instrumentos, internamente se respira una inquietud.

En el sexto, *Madonna*, el timbre y la independencia melódica de los diferentes instrumentos cobran especial relevancia; la flauta y el clarinete acompañados por los pizzicatos del cello caminan juntos mientras la voz poco a poco va alcanzando un mayor protagonismo. Destacan los acordes disonantes que preludian la tensión de la tercera estrofa. Al llegar a ella se recupera el discurso, esta vez más presente y afirmativo, alcanzando aquí su máxima expresión. Concluye con la participación del cello solo con los acordes disonantes del piano.

En el séptimo sobresalen las puntualizaciones melódicas de la flauta como apoyo del discurso independiente de la voz. La voz parece incorporar la propia muerte, se hace temblorosa y grave cuando dice: "*todeskranker Mond*" ("luna enferma de muerte").

El octavo comienza con notas graves de piano, se transmite una sensación de extrema gravedad, oscuridad y muerte, a ello se le añade la voz y los graves del cello. La noche se expande. La tensión crece en la segunda estrofa; el trémolo de la cuerda va caminando hacia un crescendo con el grave en fuerte del clarinete y cello. La voz penetra en esa tensión alcanzando su máxima expresión en la frase "*Finistre schwarze Riesenfalter*" ("siniestra mariposa negra"), como si la voz quisiera retener musicalmente lo que simboliza la palabra "*Riesenfalter*", la muerte del sol radiante.

Merece ser destacado el *espressivo* concentrado de la segunda estrofa del décimo primer poema, su momento de mayor tensión. En ésta destaca la presencia del clarinete y el trémolo de la cuerda. Nos encontramos con una voz extremadamente desgarrada, casi quebrada en el grito sobre todo cuando dice: "*zu grausam Abendmahle*" ("por la cruel eucaristía").

En el duodécimo, Schönberg juega con el tiempo, la extremada velocidad en la que transcurre hace casi ininteligible el contenido del texto en el *Galgenlied* ("canto de la horca"), discurre como un soplo, se acaba el tiempo, el tiempo no puede detenerse y no cabe decir más. En el décimo tercer poema sobresalen los saltos interválicos breves y rápidos realizados por la voz acompañada esta vez del cello y el piano.

En el décimo octavo viene a transmitir el alboroto que se produce en el discurso musical por causa de la "*Mondfleck*" ("mancha de luna"). Expresa lo que persiste y no puede eliminarse, incordia y molesta a *Pierrot*, la música aquí llega a ser un tanto divertida.

Destaca la intervención del *piccolo* revoloteando en un espacio que parece perdido junto con la participación del piano y el clarinete.

El vigésimo, *Heimfahrt* ("vuelta a casa"), se presenta como un discurso

más distendido, la música se muestra más esperanzadora, avanza y camina ayudada por el viento que la acompaña en ese viaje. La flauta y los *pizzicatos* del cello dan la sensación de ese movimiento, el regreso, la vuelta a casa.

En toda la obra, los recursos musicales empleados (*crescendos* y *diminuendos* repentinos, relaciones fónicas donde los silencios asumen un papel estructural, líneas melódicas yuxtapuestas cortas y frases quebradas, etcétera) resultan acordes con la idea de plasmar la nueva realidad del mundo. Para Schönberg, en este periodo y en términos musicales, esta idea venía marcada por el acentuado expresionismo y el atonalismo. En *Pierrot Lunaire* el texto de los poemas de A. Giraud es la fuente de una orientación surrealista que sirve a Schönberg para destacar su novedoso *espressivo*. En la obra se revela, pues, la maestría de Schönberg en el tratamiento de un lenguaje musical brillante e innovador, tanto en su habilidad contrapuntística como en el audaz tratamiento armónico. No debe olvidarse la importancia del atonalismo en el lenguaje musical empleado en *Pierrot*, éste, basado en la igualdad de los doce sonidos cromáticos, sitúa la disonancia y la consonancia en un mismo plano de igualdad.

Max Horkheimer y Theodor W. Adorno argumentaban que hay algo de barbarie en considerar el origen de la atonalidad como limpieza consumada de las convenciones, ya que el acorde disonante no solamente es más diferenciado con respecto al acorde consonante, sino que, por otro lado, es como si el civilizado principio del orden no lo hubiera podido dominar totalmente. Por consiguiente, como si en cierta manera el acorde disonante fuese más viejo que la tonalidad¹⁴. En todo caso el lenguaje musical de *Pierrot Lunaire*, totalmente innovador y conducido con gran destreza por Schönberg, no dejó en más de una ocasión de sembrar confusión y sorpresa.

A través de ese lenguaje, el caos busca un cierto orden en el que poder expresarse. El compositor ha roto con el orden ético y estético vigente y se echa al camino para deambular hasta donde los límites del sendero se pierden en un espacio marcado tan sólo por el frío y el silencio. Allí, la esencia de lo vivo se le manifiesta como ausencia de orden comprensible, como presencia que trata de expresarse a sí misma. Esta expresión de la esencia sólo puede darse en el esbozo, en el rudimento, en lo preformal y casi preexpresivo.

Como ya se ha apuntado, todo este proceso creativo es indisociable de una experiencia apasionada de búsqueda de la verdad. Los recursos técnicos que utiliza sirven para expresar la vivencia de la sospecha en relación a lo establecido y el proceso de búsqueda.

La nueva sintaxis musical implica también una subversión del tiempo, una fusión de orden y desorden en un encadenamiento que cuestiona de forma

¹⁴ Cf. Max Horkheimer und T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947, p. 214.

implícita la interpretación que vincula la temporalidad a la percepción del cambio en el ser. Ahora, el nuevo lenguaje se vuelve contra la extensión del tiempo en la obra, que había imperado en el quehacer musical desde el siglo XVIII y servido de base a la idea de la obra musical desde Beethoven.

Pierrot Lunaire, opus 21 es una perfecta ejemplificación del nuevo tratamiento. Schönberg tiende a alcanzar la mayor consistencia posible en un corto espacio temporal, por ello, sobresale la brevedad de un mensaje que no permite lo superficial, “la nueva música derriba el ornamento y con ello las obras simétrico extensivas”¹⁵.

El material musical que maneja el compositor se comporta según una dialéctica específica. El movimiento interno del material musical parte de una actividad que se encuentra en lo interminablemente pequeño y se cumplimenta en la realización de lo que su música objetivamente exige de ello. Pero para alcanzarlo el compositor necesita de toda esa insubordinación, toda esa autonomía e independencia.

Esa discontinuidad en el tiempo del discurso musical se pone de relieve en los momentos en los que el compositor hace uso en su obra de detenciones bruscas, frases breves que concluyen de forma inesperada, silencios expectativos, gestos de shock, de descarga emocional, movimientos convulsivos en el timbre de la voz, en los instrumentos. Todo ello resquebraja la uniformidad del discurso en el tiempo, y lo que es más importante, destruye, de manera concluyente, la diferencia entre tema y desarrollo. Ya no existe continuidad en el flujo armónico ni tampoco una línea melódica firme.

Las imágenes fracturadas que nos ofrece Schönberg en *Pierrot Lunaire* no pueden ser vividas como un todo dentro de un principio único. Cada movimiento expresado en conjunción con cada poema pone de manifiesto una forma diferente de manifestar un sentimiento particular e independiente del resto, cada imagen presentada cobra vida propia. Por ejemplo, el contenido textual y musical del poema sexto, *Madonna*, no tiene ningún punto de referencia que lo vincule con el octavo, *Nacht* (“noche”) o con el décimo octavo, *Der Mondfleck* (“la mancha de luna”). En cada uno se trasluce la vivencia del mismo con absoluta autonomía expresiva. El lenguaje musical se polariza hacia sus extremos. Schönberg fracciona cada vez más el momento, en un intento desesperado de tratar de atrapar aquello que se nos escapa del presente.

Un aspecto esencial en la comprensión de la obra es el análisis de los poemas que Schönberg somete al *Sprechgesang*, es decir, a esa forma de expresión musical que está a medio camino entre la recitación y el canto.

Como ya hemos dicho, los textos en que se basa la obra *Pierrot Lunaire*

¹⁵ Theodor W. Adorno, Op. Cit., p. 43.

pertenecen al poeta belga Albert Giraud y fueron dados a conocer en 1884. Ya se ha apuntado también que el músico trabajó con la versión alemana de la obra, debida a Erich Hartleben. Más tarde conocería y aprobaría la versión de su obra con los textos poéticos en su francés original.

La poesía de Giraud rezuma por sí misma ese clima de “lívida atmósfera de angustia”¹⁶ que Schönberg supo transmitir e implementar después en su composición musical.

En el primer poema, “Ivresse de Lune” encontramos la referencia a un tipo de conciencia que está asociada a una determinada forma de embriaguez.

Le vin que l' on boit par les yeux
A flots verts de la Lune coule,
Et submerge comme une houle
Les horizons Silencieux¹⁷.

El vino que bebemos por los ojos nos da la ebriedad de las imágenes que se suceden sin orden aparente, que sumergen el horizonte en un espacio común de confusión.

En la estrofa final de ese mismo poema encontramos estos esclarecedores versos:

Le Poète religieux
De l'étrange absinthe se soûle
Aspirant, jusqu'à ce qu'il roule
Le geste fou, la tête aux cieux,
Le vin que l'on boit par les yeux !¹⁸

Se introduce aquí la figura del poeta religioso que, como veremos más tarde, viene a ser la contrafigura de Pierrot. El poeta religioso está ávido de beber el licor que eleva su mente al infinito. Se emborracha con la visión de un cielo inabarcable, cuya percepción tiene el efecto de la más poderosa de las absentas.

¹⁶ Enrica Lisciani-Petrini, Op. Cit., p. 63.

¹⁷ El vino que se bebe por los ojos
En ondas verdes de la Luna fluye
Y sumerge como una marejada
Los horizontes silenciosos.

Albert Guiraud, *Pierrot Lunaire*, Universal-Edition, Wien, 1992, p. 23.

¹⁸ El poeta religioso
De la extraña absenta se satura
Aspirando hasta caerse
El gesto ido, la cabeza hacia los cielos,
El vino que se bebe por los ojos.

Albert Guiraud, Op. Cit., p. 23.

En “Colombine”, segundo poema de la obra de Giraud, encontramos una clara referencia a la voluntad de evasión y olvido.

Pour soulager mon infortune,
Je cherche, le long du Léthé,
Les fleurs pales de clair de Lune,
Comme des roses de clarté¹⁹.

Es en el olvido donde el poeta estima que puede encontrar algo de luz, alguna claridad que le ilumine y aligere el peso de su conciencia. Pero se apunta ya, en la estrofa final de este mismo poema, su desconfianza hacia ese cielo hostil del que tampoco nada bueno parece que pueda llegarle.

Frente a la indiferencia y el infortunio, Pierrot aprende la gramática del dolor, del sonido, de la pasión y las utiliza para hacer de sí mismo un “dandy”. De esta forma, en el tercer poema le vemos adornarse, sin olvidar, como último toque de su atuendo, “... un rayon de Lune fantasmal”²⁰.

En el poema “Vals de Chopin” encontramos ya el canon que nos va a permitir juzgar cuál es la orientación estética del autor. La belleza surge

Comme un crachat sanguinolent
De la bouche d’un phtisique²¹.

Los tonos musicales se confunden con la paleta de color presentada ya a través de versos anteriores. A ella se añade ahora “un son rouge”, un sonido rojo de sangre. De esta forma los tonos blancos, verdosos, azulados o pálidos encuentran en este punto su inevitable contraste. Contraste puesto por el trasfondo trágico que ha de tener toda vida plenamente vivida. Ese rojo nos abre los ojos a la visión de una realidad que el miedo al dolor nos hace ocultar.

Así queda expresado en los versos centrales de “Evocation”, el siguiente poema.

Tes blessures endolories
Semblent des rouges yeux ouverts²².

¹⁹ Para endulzar mi infortunio
Busco, a lo largo de Leteo,
Las flores pálidas del claro de Luna,
Como rosas de claridad.

Albert Giraud, Op. Cit., p. 23.

²⁰ ... un rayo de luna fantasmal. Albert Giraud, Op. Cit., p. 25.

²¹ Como un escupitajo sanguinolento
De la boca de un tísico.

Albert Giraud, Op. Cit., p. 27.

²² Tus heridas doloridas
Parecen rojos ojos abiertos.

Albert Giraud, Op. Cit., p. 27.

En “Lune malade” el poeta vincula su dolor al mal de amores que atribuye a la Luna.

Tu meurs d'un amour chimérique,
Et d' un desir silencieux,
O Lune, nocturne phthisique,
Sur le noir oreiller des cieux²³.

La luna yerra solitaria y pálida en la noche, orillando los márgenes del cielo. Con la callada pasión de una enferma de tisis, que clama por el calor de quien ama y no puede ni soñar con poseerlo. Al igual que ella, el poeta está condenado a la soledad.

La frialdad de la Luna, su distancia, ha hecho su soledad permanente ha convertido su sangre en “blanca y melancólica”, como se señala en otro de los versos de este mismo poema. También eso acabará sucediéndole al Pierrot-poeta si no aprende a vivir de otra manera, si no aprende a frivolar, si no reencuentra el camino de la risa.

Pero es en “Papillons noirs” donde el autor nos introduce en toda la profundidad de su abismo interior.

De sinistres papillons noirs
Du soleil ont éteint la glorie,
Et l'horizon semble un grimoire
Barbouille d'encre tous les soirs²⁴.

El conflicto entre la luz y las sombras aparece aquí presentado a través de la figura ambigua de la mariposa, tal vez el insecto que más ternura es capaz de inspirarnos.

Son, han de ser, muchas las mariposas negras que compitan cada atardecer con la luz del sol, que acaben por vencerla y vencer también nuestras esperanzas²⁵. Así el reino de las sombras nos atrae con el dulzor pegajoso de un disfrazado veneno.

²³ Mueres de un amor quimérico
Y de un deseo silencioso,
O Luna, nocturna tísica,
Sobre la negra almohada de los cielos.

Albert Giraud, Op. Cit., p. 29.

²⁴ Siniestras mariposas negras
Han apagado la gloria del sol,
Y el horizonte parece un grimorio
Embadurnado de tinta cada atardecer.

Albert Giraud, Op. Cit., p. 29.

²⁵ Es inevitable traer a colación aquí la película “Los pájaros” de Alfred Hitchcock. El ser más inocente y tierno puede expresar en la obra de arte el sentido de la sinrazón y convertirse, fuera de ella, en la raíz de nuestras peores pesadillas.

Il sort d' occultes encensoirs
Un parfum troublant la mémoire²⁶.

La memoria es lo que somos, si ella se desvanece se pierden al mismo tiempo nuestras señas de identidad. Esa pérdida nos llevará a entregarnos de forma indolente al cuidado de monstruos que buscan sangre con que alimentarse. El temor va asociado a la memoria, el recelo y la desconfianza se pierden cuando la memoria desaparece.

Turbado el poeta dirige una súplica a través del poema del mismo título.

O Pierrot! Le ressort du rire,
Entre mes dents je l' ai effacé²⁷.

Quizá ya no vuelva el poeta a reír. El miedo ha destruido la posibilidad de autoafirmación que hay en la risa. Por eso,

Au mât de mon triste navire
Un pavillon noir est hissé²⁸.

¿Podrá el artista alguna vez izar otra bandera, llena de brillo y colorido en el mástil de su navío? En la mezcla de ternura y cinismo que hay en Pierrot sostiene el poeta su esperanza:

Quand me rendras-tu, porte-lyra,
Guérisseur de l' esprit blessé²⁹.

Y de nuevo el blanco, el frío blanco de la nieve que, en clara oposición a su significado convencional, sirve ahora para evocar un cálido pasado: "Neige adorable du passé". El poeta pretende recuperar la memoria y a través de ella el territorio de la infancia, quiere recuperar la risa al volver a la emoción pura de descubrir de nuevo la vida. En Pierrot, que también parece

²⁶ Sale de ocultos incensarios
Un perfume que turba la memoria.
Albert Giraud, Op. Cit., p. 29.

²⁷ Oh Pierrot! El resorte de la risa
de entre mis labios lo he borrado.
Albert Giraud, Op. Cit., p. 30.

²⁸ En el mástil de mi triste navío
una bandera negra ha sido izada.
Albert Giraud, Op. Cit., p. 30.

²⁹ Cuando me transformarás, portador de la lira,
sanador del espíritu herido.
Albert Giraud, Op. Cit., p. 30.

conocer la tentación de la melancolía pero que no se rinde jamás a ella, cifra el poeta su esperanza.

En el poema “Messe Rouge”, se nos habla de una “cruel Eucaristía”. Una Eucaristía que se celebra

Sous l'éclair des ors aveuglants
Et des cierges aux feux troublants³⁰.

Pierrot es el sacerdote de esta extraña ceremonia. En ella la alegría y el amor del oficiante se ofrecen como prendas para la salvación de los fieles que siguen el culto.

Et d'un grand geste d'amnistie
Il montre aux fidèles tremblants
Son Coeur entre ses doigts sanglants³¹.

Terrible ofrenda la de Pierrot, que entrega su corazón a quienes le siguen, para que ellos expíen sus culpas y compartan la simple verdad que hay en él. El brutal uso de los símbolos no puede ocultar por completo un minúsculo rescaldo de esperanza.

En los versos centrales del poema “Nostalgie” encontramos un punto de conexión que se nos antoja esencial, entre este texto literario que ahora comentamos y la composición musical de Arnold Schönberg.

Dans son triste désert mental
Resoné en notes assourdies,
Comme un doux soupir de cristal,
L'ame des vieilles comédies³².

Las notas sordas resuenan también en la composición de Schönberg como dulces suspiros de cristal. A veces se rompen y otras se alzan en el aire y se

³⁰ Bajo la claridad de oros cegadores
Y de cirios con llamas temblorosas.
Albert Giraud, Op. Cit., p. 33.

³¹ Y en un gran gesto de perdón
Muestra a los tembloroso fieles
Su corazón sangrante entre sus dedos.
Albert Giraud, Op. Cit., p. 33.

³² En su triste desierto mental
Resuena en notas sordas
Como un dulce suspiro de cristal
El alma de las viejas comedia”.
Albert Giraud, Op. Cit., p. 37.-

pierden entre esos dos reinos, el de la luz y el de las sombras, que nunca dejarán de envolver nuestra existencia.

El alma de las viejas comedias es ahora evocada como expresión, una vez más ambigua, de la autenticidad. Puede serlo porque ellas nos gritaban su verdad y su mentira, no ocultaban su naturaleza, eran lo que eran y no pretendían ser nada más.

Pierrot participa de todo ello, juega a involucrarse en el velo teatral que enuncia la verdad por medio de la mentira.

En "Pierrot cruel", le vemos adoptar un "air hypocritement tendre"³³, una expresión de dulzura que no puede ya esconder el deje de cinismo de quien sabe bien como son los abismos del sufrimiento.

Pierrot finge una ternura que ya no puede sentir, una ternura limpia que se perdió para siempre en los vericuetos de su infancia. Saber que no es posible el regreso a ese territorio hace cínico a Pierrot y ese cinismo lo convierte a un tiempo en fuerte y cruel. Con ello un nuevo orden se instituye. La Luna puede hacerse burlona y dejar de desempeñar el papel de una máscara trágica.

Pierrot puede partir tras haber representado su papel. Todo es igual y todo es distinto después de su actuación, porque él no ha hecho otra cosa que revelarnos algo de nosotros mismos. ¿Sabemos al fin lo que somos? No. Nunca podremos saberlo. Por eso Pierrot ha de volver a actuar una y otra vez.

BIBLIOGRAFÍA

- Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976. Vers. Cast., Alberto L. Bixio, Sur, Buenos Aires, 1966.
- , *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, trad. Rafael de la Vega, Rialp, Madrid, 1966.
- , *Asthetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970. Vers. Cast., Taurus, Madrid, 1980.
- Max HORKHEIMER und T.W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947. Vers. Cast. J.J. Sánchez, Trotta, Madrid, 1994.
- H. ANGLÉS y J. PENA, *Diccionario de la Música*, Editorial Labor, Barcelona, 1954.
- Luc FERRY, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset, Paris, 1990.
- Enrica LISCIANI-PETRINI, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Akal, Madrid, 1999.

³³ "aire hipócritamente tierno". Albert Giraud, Op. Cit., p. 37.

M. SERRANO y J. GIL, *Música*, Editorial Mad, 2000.

K. B. SANDVED, *El Mundo de la Música*, trad. Felipe Ximénez de Sandoval, Espasa-Calpe, Madrid, 1962.