

Una Luna moderna

Mezcla de espíritu decadente con visos de cabaret, el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg desvía para siempre la tradición del nocturno romántico y le otorga un nuevo carácter, ahora un poco histérico y melancólico, donde la parodia prima por sobre la devoción.

Pablo Gianera

En 1815, Franz Schubert compuso la canción "An den Mond" ("A la luna") sobre un poema homónimo de Johann Wolfgang Goethe. Se trata de un poema que se resiste a la música, no tanto por la superstición de una presunta música verbal, sino porque las peripecias emocionales del texto chocan con la regularidad de las estrofas. Con un sencillo, pero oportunamente cambiante, acompañamiento en el piano, Schubert consiguió un pequeño milagro en esta canción romántica y aisló tres motivos: la luna, la corriente de un río y el amigo, que en realidad coinciden, si se piensa que la luna misma puede ser un amigo. "Feliz quien se cierra/ al mundo sin odio", dice el texto de Goethe para referirse a quien "vaga-bundea de noche en el laberinto del pecho".

Noventa y siete años después, cuando Arnold Schoenberg estrenó en 1912 su *Pierrot Lunaire*, sobre versos del belga Albert Giraud, la luna ya no se aclimatada con facilidad a la intimidad de la canción de cámara. Ese romanticismo no resultaba del todo ajeno a Schoenberg. Su opus 15, *Das Buch der hängenden Garten* (El libro de los jardines colgantes) con poemas de Stefan George, de 1908, era todavía una prolongación de la tradición romántica de Schubert y Robert Schumann, y concluía con una noche "encapotada y sofocante", sin luna. Acerca de estas quince piezas para voz y piano con textos de George, el compositor hizo una observación crucial: "Por primera vez, me acerqué a un ideal de expresión y de forma que había tenido en mente durante muchos años; pero, llegado a ese punto, me faltó la fuerza para consumarlo. Ahora que finalmente me lancé en esa dirección, soy conciente de que rompí todas las barreras de una estética pasada". Verdaderamente, el *Pierrot*, porvenir de esa estética pasada, tenía ya poco de romántico; sólo, en todo caso, su condición derivativa, en la medida en que, de algún modo, el futuro remoto del *lied* de Schubert podría ser precisamente el *Pierrot*.

Es cierto que la paternidad estética de semejante cambio de signo le corresponde tanto a Schoenberg como al uruguayo Jules Laforgue y a su libro *L'imitation de Notre-Dame la Lune* (Imitación de Nuestra Señora la Luna). No podría asegurarse que Giraud, poeta mucho menos dotado, plagiera a Laforgue. Por el contrario, el libro de Giraud apareció en 1884, y el de Laforgue en 1885. Pero la sensibilidad simbolista y *art nouveau* de este último estaba, ya a principios del siglo XX, en el aire. Giraud, miembro de "Le Parnasse de la Jeune Belgique" (grupo de "atletas del ocio", según Luis Chitarróni), es un figurante de esta historia. Schoenberg trabajó en realidad con

la traducción al alemán de Otto Erich Hartleben, que más que traducir reescribió el original y dejó una versión superior al modelo. La moderada novedad de los poemas de Giraud y Hartleben consistía en la combinación de una forma rigurosa y cierta libertad en el asunto. Es sorprendente que algo de esa conjunción perviva en la música, sobre todo teniendo en cuenta la indiferencia de Schoenberg hacia los textos puestos en música; indiferencia que quedó al desnudo cuando el propio compositor explicó que sabía de memoria muchos *lieder* de Schubert pero ignoraba de qué "hablaban" sencillamente porque nunca había prestado atención a la letra.

Es indudable que el atematismo de las obras anteriores del compositor, consecuencia en parte de las fundamentales *Piezas para piano opus 11* que inauguraron el atonalismo libre, se ajustó como un guante al imaginario de Giraud y encontró en *Pierrot* una consumación radiante, en la que se insinúan ya algunos principios de organización de sus obras posteriores. La contradicción entre rigor y libertad es aquí una fuerza productiva. Programáticamente, Schoenberg consigue en cierto sentido un milagro semejante al de los poemas: acomodar un estilo de completa libertad armónica y tonal a una serie de formas tradicionales. El refinamiento, la microscopía psicológica de Schoenberg en esta obra resultan todavía pasmosos.

Pierrot está organizado como un ciclo de tres partes de siete poemas cada una: "Tres veces siete poemas del *Pierrot Lunaire* de Albert Giraud". Las veintiuna miniaturas rondan, según las interpretaciones, una duración de media hora. Se indican pausas prolongadas únicamente entre los tres paneles que forman el tríptico. La idea general es la del melodrama, género que ya había tentado, poco antes, en 1890, y con menos éxito, Richard Strauss en su obra *Enoch Arden*, basada en el poema de Alfred Tennyson. Pero aquello que en Strauss era una mera alternancia entre el recitador y el piano, queda sometido en *Pierrot* a un giro dramáticamente drástico (o, mejor aún, drásticamente dramático). Si bien la división en tres partes podría aproximar la obra a los ciclos románticos, su instrumentación y, singularmente, el tratamiento de la voz señalan un punto de partida antes que una meta (significativamente, en 1912 Schoenberg realizó también arreglos para orquesta de canciones de Schubert, Beethoven y Carl Loewe). Allí está todavía el piano, pero ya no solo, para empastarse con la interioridad de la voz, sino rodeado de flauta (*piccolo*), clarinete (clarinete bajo), violín (viola) y violonchelo; vale

decir, cinco ejecutantes para ocho instrumentos. La formación era novedosa (se la conoce ahora como "quinteto *pierrrot*") y Schoenberg la administra con inteligencia: únicamente en la última miniatura, "O alter Duft", aparece el conjunto completo; en las piezas restantes, se explotan diversas combinatorias tímbricas, sin contar que en ciertos casos, por ejemplo en la pieza n° 4 ("Eine blasse Wäscherin"), la voz queda en un segundo plano, restringida a la función de acompañante del grupo. La movilidad tímbrica se corresponde con un trabajo contrapuntístico que remite, por un lado a la herencia de Johann Sebastian Bach y, por el otro, a los polifonistas holandeses. Esto resulta evidente, por ejemplo, en la n° 8 ("Nacht"), una *Passacaglia* nocturnal que funciona de introducción a la segunda parte y que es un compendio magistral de desarrollo motivico. O la n° 18 ("Der Mondfleck", "La mancha lunar"), en la que a *Pierrot* no consigue limpiarse la mancha blanca de la luna de su chaqueta negra. Acaso *Pierrot* fuera un vidrio azogado, condenado a absorber y reflejar sus rayos, pero incapaz de verse la espalda, a menos que lo hiciera justamente en un espejo. Así, por lo menos, parece entenderlo la música, en la medida en que presenta esa relación especular de manera musical bajo la forma de un canon "en espejo" ente el *piccolo* y el clarinete, por un lado, y el violín y el chelo, por el otro.

Cada pieza proyecta entonces un color individual; y la luna, finalmente, parece tener muchos más colores de los que creíamos. Estos colores y contrastes instrumentales tiznan asimismo a la soprano, pero no porque haya una necesaria solidaridad entre instrumento y voz, sino por la indeterminación respecto de cómo esa voz debería sonar efectivamente; una cuestión, la del *sprechgesang* (canto hablado), de la que Schoenberg se ocupó con minuciosidad en el prefacio de la partitura. Observa allí que la melodía correspondiente a la parte vocal "no está destinada a ser cantada"; la cantante debe transformarla en una melodía hablada. El propósito del compositor resulta tan evidente como arduo: la meta no es en modo alguno un habla natural o realista; debe quedar clara la diferencia entre el habla cotidiana y el habla que colabora con la música pero, singularmente, no llega a ser canto. Por otro lado, el intérprete tampoco debe derivar el carácter de cada pieza del sentido de las palabras que se dicen, sino de la música misma. Aquellos hechos y sentimientos del texto que el compositor consideró importantes, estarán en la música. "Siempre que el intérprete no los encuentre

sidad de Columbia, se pone manos a la obra. No hace mucho se ha tropezado con una serie de fotografías de la Luna tomadas en el siglo XIX desde el observatorio de Harvard y se ha quedado absorta, recuerda Wendy Weitman en el texto para el catálogo de la muestra celebrada en el MoMA en 2003. Son fotos que animan a imaginar mundos diferentes y en continua transformación, fotos misteriosas donde el cuerpo astral tiene cierto regusto a territorio del ensueño, el mismo que hizo perder la cabeza a Georges Méliès [6] en la película más fabulosa de la historia del primer cine, con su rostro jugueteado a través de un telescopio; naturaleza en constante metamorfosis que une el éter con las profundidades del océano en aquella mítica caída libre del mago del cine: una nave espacial, primitiva y premonitoria, que se precipita de regreso a la Tierra.

Smith pregunta si hay un telescopio en Columbia y una noche de enero de 1997, fría como son las noches invernales en Nueva York, con el cielo cegado de oscuridad, decide tomar unas nuevas instantáneas de la Luna con la máquina pegada al telescopio. Después, se va hasta Coney Island y atrapa las olas del mar con la cámara panorámica.

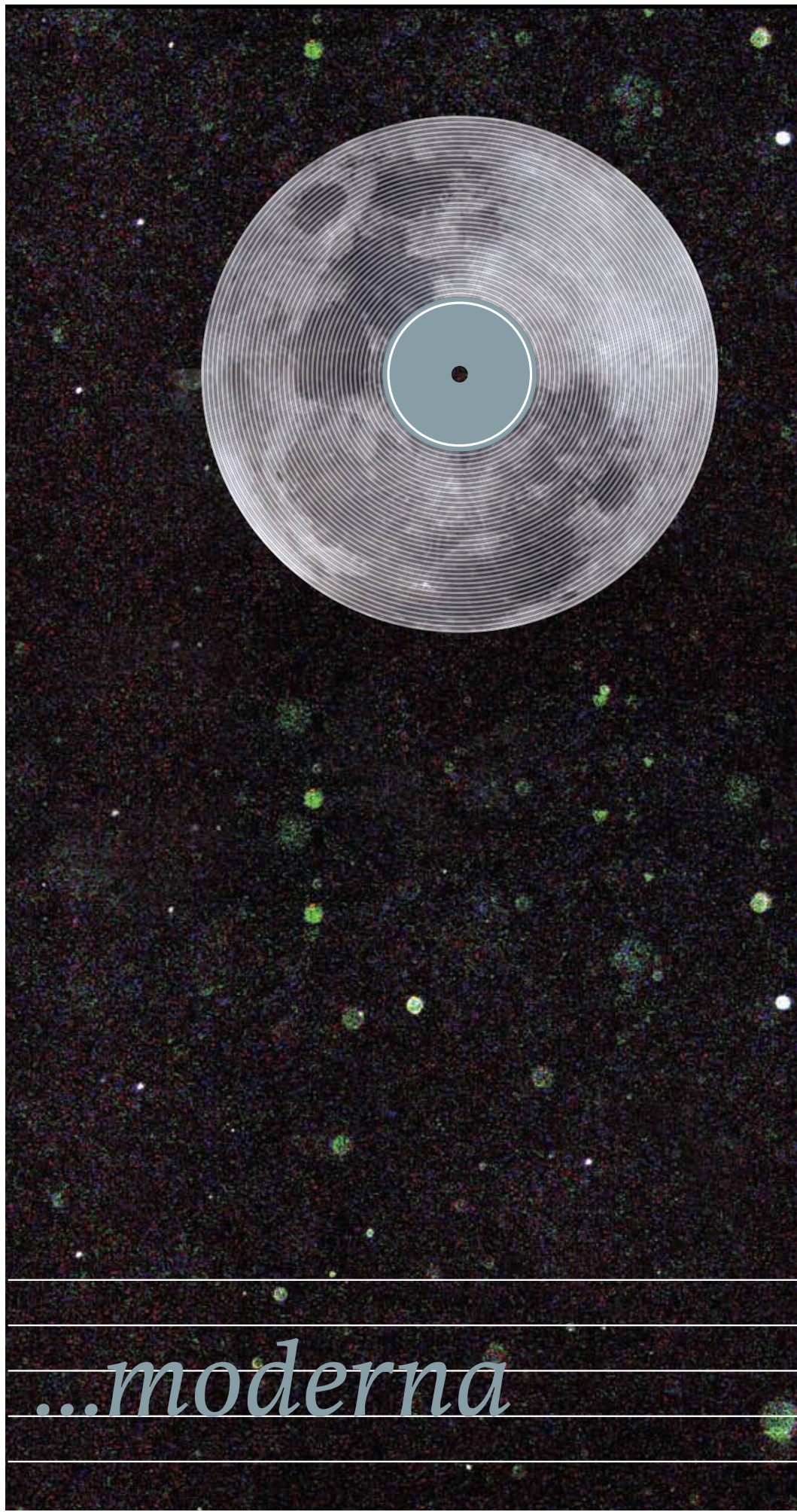
No tardarán en reunirse las dos imágenes, el reflejo de la metamorfosis, los dos instantes de esa naturaleza sorprendente. *Marea* [7], de 1998, es un artefacto prodigioso compuesto por una sucesión de trece fotograbados de



7

trece lunas llenas —las que hay a lo largo de un año— que se pliegan como un acordeón y en cuya base, de papel japonés, ha litografiado la imagen continua de las olas. En ese drama implícito entre lo roto y lo compacto, en la sensación de temporalidad que invade la obra de Kiki Smith como un presagio denso, describe certera la esencia misma de la Luna, aquello que se escapa cada vez, que está y no está. Paso, pasaje, rito de pasaje... que no cambian las cientos de imágenes del hombre pisando la Luna, muy al contrario. Sigue perviviendo el misterio de lo que habita enfrente, lejos y cerca, como el objetivo de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock que se hace redondo, espejo, inalcanzable y cerca: Luna.

La autora nació en Madrid en 1958. Es ensayista, catedrática de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid y profesora invitada en la New York University. Ha sido comisaria de exposiciones como Warhol sobre Warhol (La Casa Encendida, Madrid, 2007). Publicó, entre otros libros, Querida Gala (Madrid, Espasa, 2003), Travesías por la incertidumbre (Barcelona, Seix Barral, 2006) y Contra el mapa (Madrid, Siruela, 2008). Es columnista del diario El País de España.



—anota terminante Schoenberg—, tiene que resistirse a incorporar algo que el compositor no pretendía. Si lo hace, no estará añadiendo sino sustrayendo.”

El director y compositor Pierre Boulez llamó la atención acerca de la imposibilidad de hacerse una idea exacta del *sprechgesang*: “El expresionismo a flor de nervios de la voz quita todo color humorístico a las piezas paródicas, para mantener a lo largo de la obra un clima exageradamente tenso, en contradicción con el carácter de la interpretación instrumental. Sin embargo, la parodia es, junto con cierta hipertensión sentimental, uno de los elementos principales de *Pierrot Lunaire*”. Mezcla de sensibilidad centroeuropea decadente con modernidad de cabaret (la puesta de las primeras representaciones, con la cantante pintada y ataviada de payasita, tenía mucho de ese tipo de espectáculos), *Pierrot* exhibe una intensa expresividad que toma forma sobre la base de un altísimo grado de integridad estructural. Pero esa expresividad tiene ya poco de romántica. Como observó agudamente Theodor Adorno, “en Schoenberg, el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran *shocks*, traumas. Atacan los tabúes de la forma porque estos someten tales emociones a su censura, los racionalizan y los transponen en imágenes. La innovaciones formales de Schoenberg estaban emparentadas con la modificación del contenido de la expresión”. Esta extravagante *commedia dell'arte* vienesa exhibe una melancolía espectral y casi histérica, finisecularmente moderna, ajena por completo al devocionario del primer romanticismo; como dicen los versos de Giraud-Hartleben en “Der Dandy”: “con un fantástico rayo de luz/ alumbra la luna los cristalinos frascos/ sobre el negro y sacrosanto tocador/ del taciturno dandi de Bérghamo”. Las pálidas florescencias de la luna cambiaron para siempre el paisaje de la música. Sin alejarse demasiado, la luna perentoria de Laforgue y Giraud-Hartleben llegó también a Leopoldo Lugones; y, mucho más tarde, de la intersección nominal de Lugones y Schoenberg, resultó el *Lunario sentimental*, de Gerardo Gandini.

Más lentamente que bajo el calor del sol, todo se pudre también a la luz de la luna. La luna, que antes alumbraba la fiebre nocturna de los enfermos, está ella misma enferma. Una “luna enferma” (“Der kranke Mond”, se llama una de las piezas) cuya mirada desorbitada cautiva “como una extraña melodía”. Discípulo musical de Schoenberg y descendiente espi-

ritual del romanticismo, Alban Berg entendió con agudeza esa condición mórbida de *Pierrot*. En una carta fechada en 1912, le escribe a Helene, su mujer: “Ya conoces mi preferencia por la naturaleza en sus momentos más sombríos. El lago, oscuro y desapacible, me recuerda los profundísimos nuevos sonidos, vibrantes y agitados, de *Pierrot Lunaire*; los oigo siempre que miro el lago”. Resuena en esos sonidos el trabajoso despertar de un sueño abigarrado, adhesivo, y el antiguo perfume de los cuentos de hadas.

El autor nació en Buenos Aires en 1971. Es crítico de música y literatura. Trabaja como redactor en el diario La Nación y colabora con revistas especializadas de la Argentina y España. Es docente en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla de la ciudad de Buenos Aires. Integra el consejo de dirección de Diario de Poesía.

Antología de poemas

Alrededor de la Luna

por Mirta Rosenberg y Liliana García Carril

La luna llena

Después de recibir la carta de mi padre, mi madre comenzó a vender los muebles, quería costear el viaje dejando intactos los ahorros. Venían los compradores y una señora se llevaba el radio o la televisión, otra un tapete, otra un florero. La casa se vaciaba sin criterio. Mi hermano y yo, de vuelta a casa, mirábamos la luna que entraba a manos llenas en los cuartos. Mi madre ya dormía, o casi. Dejábamos las luces apagadas por los moscos. Quedaba poco: un clóset, nuestras camas, el refri y unas lámparas. La vida así, sin nuestro padre y sin los muebles, era un paréntesis. No daban ganas de dormirse. Mi hermano se servía su limonada y se sentaba en uno de los dos balcones, yo en el balcón del otro lado. Mirábamos el mismo cielo. Era como velar el sueño de mi madre, como haber sido siempre adultos. La luna entraba y no encontraba obstáculos. Estábamos de vacaciones hasta el vértigo, teníamos entre manos un viaje sin regreso. Mi hermano hacía sonar los hielos de su vaso, yo no sabía hacer nada aún, estaba íntegramente vivo, íntegramente inexpresivo. No sé si era feliz o desdichado pero absorbí ese verano que fue el último como un resumen de mi infancia, como la cifra de una edad cerrada de un portazo, y en eso tuve suerte: poder decir se terminó, aquí se corta esta madeja, reunir en un lugar toda una época, es enterrar de veras algo, tener conciencia de lo que es estar vivo, antiguo como cualquier piedra. Y si la veo que sigue recorriendo el cielo idéntica, invariable, como diciendo soy la misma y ustedes son los mismos, todo es lo mismo para siempre y el tiempo no dio un paso desde entonces, ya no le creo, y si le creo, ya no me turba como antes.

Fabio Morábito (Egipto, 1955, vive en México desde 1969)

La salida de la luna

Y quién ha visto la luna, quién no la ha visto salir de la cámara de lo hondo, enrojecida y espléndida y desnuda, como quien sale de la cámara del fin del noviazgo, subir y arrojar su confesión de placer sobre la ola, desparramando en el oleaje su propio sobrescrito de dicha, hasta que toda su tenue belleza llega trémula a nosotros desplegada y conocida al fin, y entendemos con certeza que la belleza es algo que trasciende la tumba, que la experiencia brillante y perfecta nunca cae en la nada, y que el tiempo atenuará la luna antes de que nuestra consumación plena aquí en esta rara vida se opaque o desaparezca.

MOONRISE

And who has seen the moon, who has not seen Her rise from out the chamber of the deep, Flushed and grand and naked, as from the chamber Of finished bridegroom, ser her rise and throw Confession of delight upon the wave, Littering the waves with her own superscription Of bliss, till all her lambent beauty shakes towards us Spread out and known at last, and we are sure That beauty is a thing beyond the grave, That perfect, bright experience never falls To nothingness, and time will dim the moon Sooner than our full consummation here In this odd life will tarnish or pass away.

David Herbert Lawrence (Inglaterra, 1885 - Francia, 1930)