

Lambertini, Marta Beatriz

“...esa misteriosa forma del tiempo...”

I Jornadas : Diálogos entre Literatura, Estética y Teología

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Lambertini, Marta Beatriz. “... esa misteriosa forma del tiempo...” Ponencia presentada en las Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2002. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/esa-misteriosa-forma.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

“...esa misteriosa forma del tiempo...”

Marta Lambertini
UCA, Argentina

Resumen

El objetivo de esta ponencia es mostrar que –cómo señalara Borges– la poesía y la música son formas misteriosas del tiempo. Ambas manifestaciones se unen en el transcurso de la dimensión temporal como ninguna otra expresión del hombre, dado que sólo el devenir temporal va develando el mensaje sorprendente, cuya fuerza y convicción residen precisamente en la incertidumbre del devenir, la ambigüedad del símbolo, la diversidad posible en la interpretación del significado. ¿Dónde está el límite? Quizás en la materia, pero nunca en el espíritu. De ahí que ambas se unan en una de las expresiones tal vez más logradas de la creatividad humana: el Lied. Su íntima comunión expresiva las atrae y las ensambla en una forma más que natural como lo es esa forma tan sutil y perfecta que es la canción de cámara.

Comunicación

El título alude a Borges y su metáfora de la música. Pero bien puede aludir a otra misteriosa forma del tiempo, la poesía. Ambas manifestaciones se unen en el transcurso de la dimensión temporal, como ninguna otra expresión del hombre. Sólo sus códigos de escritura ocupan lugar. Su materia no. Y sólo el devenir temporal va develando el mensaje sorprendente. Su fuerza y convicción reside en eso: la incertidumbre del devenir, la ambigüedad del símbolo, la diversidad posible en la interpretación del significado. ¿Dónde está el límite? Quizás en la materia, pero nunca en el espíritu. Por eso se unen en una de las expresiones tal vez más logradas de la creatividad humana: el Lied. Su íntima comunión expresiva las atrae y las ensambla en una forma más que natural. Parecieran

haber nacido la una para la otra, y se unieron fatalmente en esa forma tan sutil y perfecta que es la canción de cámara.

En el principio fue el canto: en otro tipo de géneros, la música siempre estuvo unida al texto, desde tiempo inmemorial. En la unión primitiva original tiene un carácter funcional y utilitario, no liberado de alusiones a los distintos aconteceres de la comunidad tribal. El canto posee atributos mágicos, y sirve para acompañar los rituales de iniciación, de curación, de trabajo, de propiciación de cosechas, de invocación a las lluvias, al sol, a la primavera, al viento. En una palabra, está íntimamente ligado a la naturaleza, y cree poder manejarla a su voluntad. Tiene las características de la oración que invoca la intermediación de un ser superior y sobrenatural, que sí está en condiciones de dominar las fuerzas naturales.

Y siguió siendo el canto. A través de los tiempos y de la geografía, nada mejor que la voz como expresión, y cuando la palabra se une a la música, estas dos expresiones se potencian. El vigor o la fuerza de convicción que puede llegar a alcanzar esta unión, no difiere mucho de aquella modalidad inicial con connotaciones mágicas: nos sigue arrastrando y elevando hacia regiones cuyo tránsito nos proporciona un vislumbre de tierras deseadas, donde creemos tener un anticipo del Paraíso.

El caso de la ópera sería la máxima extroversión de la unión de texto y música, ya que por su naturaleza espectacular debe mostrar tintes gruesos y acciones conjugadas a la luz de lo escénico, y si bien este género está poblado de legiones de fantasmas – recordemos por caso a Macbeth, a Hamlet, a Don Carlos, a Don Giovanni, a Boris Godounov o a La dame de pique, sólo por citar algunos – la fantasmagoría se tiñe de mayor misterio cuando se traslada a la geografía de lo íntimo, como ocurre en la canción de cámara. Sin grandes estruendos ni escándalos ni desplantes, la narrativa del Lied nos proporciona un ambiente más acotado y más infinito a la vez, más microcósmico pero también mucho más extendido, ya que apunta certeramente al espacio interior del hombre, más extenso y variado que el espacio exterior, según nos convence Rilke .

* * *

Ahora bien, ¿Qué hace el músico frente al deseo o la posibilidad de escribir un Lied? El primer paso que debe dar es el análisis semántico y formal, y también el de las posibilidades fonéticas del texto, que pueden enriquecer en algunos casos el discurso de manera inesperada.

Tomamos como ejemplo un poema de Octavio Paz, y señalo los pasos que debería cumplir el compositor para ponerlo en música:

Con los ojos cerrados
Te iluminas por dentro
Eres la piedra ciega

Noche a noche te labro
Con los ojos cerrados
Eres la piedra franca

Nos volvemos inmensos
Sólo por conocernos
Con los ojos cerrados

En primer lugar se observa una simetría formal: el verso “con los ojos cerrados” se repite en cada una de las estrofas. Pero se va desplazando hacia abajo repitiéndose cada cuatro versos, y ocupando cada vez diferentes posiciones: en la primera estrofa aparece en el primer verso, en la segunda estrofa en el segundo, y en la tercera en el tercero. Esto hace que el verso se encuentre en los extremos del poema y en la posición central. La simetría de su aparición, haciendo por el momento

La palabra *inmensos*, en la última estrofa, podría llamar a engaño; pero se trata de esa inmensidad hacia adentro, como dice Rilke.

Antes de empezar a escribir la música, debemos recitar el poema varias veces para analizar la direccionalidad de cada frase en sus aspectos rítmicos y agógicos. Esto hará que la traducción musical no oscurezca el sentido del poema; antes bien, lo hará más accesible y le brindará el marco más adecuado.

* * *

El gran maestro del Lied es sin duda alguna el austriaco Franz Schubert, y a él debemos acudir como el referente más sabio y experimentado. Es el creador del género, si se exceptúan algunos casos aislados en Mozart y Beethoven y algunos músicos menores. Se suele decir que puso en música casi toda la poesía de habla alemana, y si no hizo más es porque murió a los treinta y un años. Este joven maestro escribió música sobre los mejores textos, no sólo alemanes, sino también traducciones de poetas ingleses o italianos, pero compuso también sobre textos mediocres. Sus predilectos fueron Goethe, Schiller y Heine, y también otros de menor valía. Esto puede hacernos pensar en una falta de criterio selectivo, pero más bien se trata de que Schubert buscaba en los poemas solamente su potencialidad musical, haciendo a veces caso omiso de la calidad. La cuestión era escribir. Cuando se terminaba el papel escribía sobre el mantel, las paredes y cuanta superficie apta encontraba a mano para aprisionar sus ideas musicales. El gran fervor poético musical de Schubert nos ha dejado las más acabadas muestras del género, y quiero hoy referirme a una conjunción estelar: Schubert y Goethe.

* * *

Schubert escribió alrededor de seiscientos Lieder, de los cuales hay más de sesenta sobre textos de Goethe. Esto es algo más del diez por ciento, lo cual nos habla de su atracción por el poeta. Y uno

de los ejemplos más acabados del género es el Lied Erlkönig, una balada de Goethe que se puede traducir más o menos así:

¿Quién cabalga en la noche, en la lluvia y el viento?

Es un padre con su hijo;

lleva al niño abrigado en sus brazos,

lo estrecha con fuerza y le da abrigo.

- Hijo mío, ¿Por qué escondes el rostro?

- ¿No ves, padre, al rey de los Elfos,
el rey de los Elfos con su corona y su manto?

- Hijo mío, son sólo jirones de niebla.

“¡Querido niño, ven, vente conmigo!

Contigo jugaré bellos juegos

Las flores en la orilla son muy bellas

Y mi madre posee muy bellas vestiduras”

- Padre mío, padre mío, ¿no escuchas

las promesas que el rey de los Elfos me hace?

- Tranquilo, hijo mío:

es solo el viento que murmura a través de las hojas.

“¿No quieres bello niño venir conmigo?

Mis hijas te esperan encantadas

Bailan en la noche,

Danzarán y cantarán para ti.”

- Padre mío, padre mío, ¿no ves allí

entre las sombras, al rey con sus hijas?

- Hijo mío, lo que veo son las ramas

de los sauces que se agitan en la oscuridad.

“Te amo, me encanta tu dulce semblante;
pero si no vienes, te forzaré a venir.”
- ¡Padre mío, Padre mío, ahora me prende!
el rey de los Elfos me está lastimando!

El padre estremecido cabalga veloz,
lleva entre sus brazos al niño enfermo
y llega a su casa con gran cansancio;
en sus brazos, el niño ya estaba muerto.

(Audición: Franz Schubert, “Erlkönig” – Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Gerald Moore, piano).

Gran desafío que es para un músico este poema. Cuatro protagonistas aparecen en él:

El narrador

El padre

El hijo

El rey de los Elfos

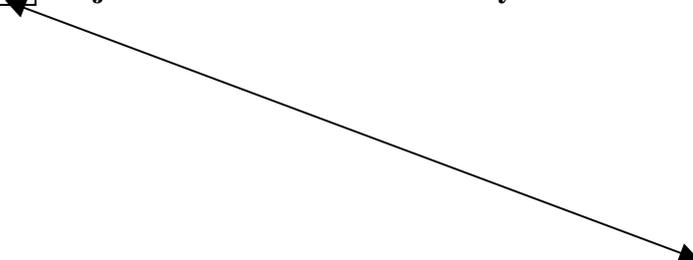
El tono del narrador es sobrio y a la vez dramático. El del padre trata de ser sedante, de tranquilizar al hijo. En cambio el tono del hijo es desesperado, en tanto que el del rey de los Elfos es seductor.

Los diálogos se alternan en el siguiente orden:

1ª estrofa: **Narrador**

2ª: **Padre** – Hijo – Padre

3ª: **Rey de los Elfos**



4ª: **Hijo – Padre**

5ª: **Rey de los Elfos**

6ª: **Hijo – Padre**

7ª: **Rey del los Elfos – Hijo**

8ª estrofa: **Narrador**

Se observa una simetría formal exacta: el narrador ocupa totalmente las estrofas extremas, en tanto que el padre y el hijo dialogan en las estrofas pares, y el rey de los Elfos ocupa casi exclusivamente las impares, con excepción de la última intervención del hijo – la más desesperada – al final de la 7ª estrofa. Pero esta última intervención del hijo compensa la primera intervención del padre de la 2ª estrofa, así el padre y el hijo intervienen cuatro veces cada uno, en tanto que el rey de los Elfos interviene tres veces, pero en estrofas enteras o casi enteras. El equilibrio y la simetría de las intervenciones son notables.

Pero una vez más debemos ir al contenido semántico: muestra un dramatismo creciente, cada vez más exacerbado, que describe la agonía de un muchacho en los brazos de su padre, agonía que desemboca en la muerte. Esta situación confiere al poema una direccionalidad diferente de la planteada en el aspecto formal, ya que la desesperación del hijo es cada vez más terrible, porque ve la muerte cada vez más cerca. La voz del rey de los Elfos es cada vez más insinuante, más seductora. El padre siempre se muestra contenido, pero sabemos que es una actitud de consuelo hacia el hijo.

En la primera estrofa el **Narrador** nos ubica en una escena que se desarrolla en un clima por demás dramático: una cabalgata en la noche, a través del viento y la lluvia. La agitación, el galope, la tormenta y la angustia por llegar lo más rápido posible a casa están magistralmente descriptos por

Schubert en el piano, que pinta la situación con veloces notas repetidas en la zona grave. Estas notas, que crecen en intensidad, ascienden en altura y vuelven a descender, definen con la mayor exactitud todas esas circunstancias. Las ráfagas del viento y el azote de la lluvia encuentran en Schubert una representación admirable. La sensación de movimiento es continua y sostenida.

Por otra parte, Schubert asigna diferentes líneas a cada uno de los personajes. El **padre** siempre comienza diciendo “hijo mío” (mein Sohn) con un intervalo ascendente de 4ª justa (salvo la segunda intervención, en que lo hace con una 3ª menor), y a medida que crece la angustia esta 4ª va ascendiendo en cada intervención, lo que hace que el discurso del padre sea cada vez más tenso. El **hijo** manifiesta su miedo con una 2ª menor que asciende y descende, que de la misma manera va subiendo en el registro cada vez que dice “Padre mío, padre mío” (mein Vater, mein Vater), logrando el mismo efecto de angustia y terror crecientes.

La textura del piano cambia sutilmente en cada aparición del **rey de los Elfos**. Sin perder la sensación de movimiento continuo, el acompañamiento de este personaje es más festivo, menos dramático, especialmente cuando habla de las hijas que danzan y cantan, donde dentro del vértigo sostenido del piano se pueden detectar figuras de carácter danzable.

La última intervención es del **narrador**. Alcanza en el canto el mayor dramatismo, porque es el final de la vida del hijo y del recorrido. La música se desacelera como un corazón que se detiene, y el fin es oscuro y grave: luego de haber alcanzado la máxima altura, la voz cae hacia las profundidades para anunciar la llegada de la muerte.

Esta notable obra de Schubert, que dura poco más de 3 minutos, requiere del intérprete grandes condiciones no sólo en lo vocal sino especialmente en lo actoral. En efecto, debe jugar los cuatro roles con diferentes colocaciones de la voz para reflejar cabalmente el carácter de cada uno de los personajes. Esta caracterización es en sí toda una proeza, por eso esta pequeña obra requiere siempre un gran intérprete. Mejor dicho dos, porque la parte del piano, además de ser bien difícil, debe reflejar las vicisitudes del drama. Por eso he elegido como ilustración de lo expuesto una grabación del barítono Dietrich Fischer-Dieskau y el pianista Gerald Moore, dos de los más grandes intérpretes de la canción de cámara.

Audición: Franz Schubert, “Erlkönig” – Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Gerald Moore, piano.