

EL SURREALISMO EN LA MÚSICA DE FRANCIS POULENC

CARLOS ALEJANDRO
PONZIO DE LEÓN



Denis Brain conducía de Edimburgo a Londres en su auto deportivo, un Triumph TR2 de mediados de la década de 1950, el cual podía alcanzar una velocidad de hasta 170 kilómetros por hora. Había participado en la ejecución de la *Patética* de Chaikovski con la Philharmonia Orchestra y acostumbraba viajar con su corno. Contaba con 36 años de edad al momento del accidente que lo dejaría sin vida cerca de Hatfield.

La noticia corrió por toda Inglaterra. En ese momento, Francis Poulenc se encontraba cerca, atendiendo al Festival de Edimburgo. Aunque no existe evidencia de que el compositor francés y Brain fueran amigos,¹ es probable que Benjamin Britten los hubiera presentado. A los pocos días, Francis Poulenc comenzó a escribir su *Elegía para corno y piano* en memoria del músico ejecutante, una de sus obras más enigmáticas: desde un principio nos hace sentir de alguna manera incómodos ante la combinación de dos pasajes breves, extraordinariamente contrastantes y, al mismo tiempo, uno de ellos fuera de lugar. El primero, *trés calme*, de notas largas; el segundo, *agitato molto*, de notas rápidas, como una carrera de autos o un llamado a la cacería, o quizás una marcha militar que arrastra a la tragedia. Estos segmentos han sido descritos, de manera un poco forzada, como expresiones alternas entre la depresión y la rabia.²

¹ Daniel (1982) sugiere que eran en realidad amigos, pero Baker (2010) hace notar que no existe evidencia de tal relación en las cartas ni biografías de Poulenc.

² Véase Baker (2010).

Aunque no contamos con información que indique cómo recibió Poulenc la noticia de la muerte del instrumentista, es probable que haya desencadenado en él una fuerte respuesta emocional, en parte debido a la experiencia vivida a sus 36 años, justo a la misma edad en que Brain acababa de fallecer: Pierre-Octave Ferroud, un amigo íntimo y muy querido de Francis, había muerto decapitado en otro accidente automovilístico, 20 años atrás. Se cree que Poulenc expresó haber quedado emocionalmente exhausto al concluir la *Elegía*.³

La tragedia de Pierre-Octave fue una de las razones más importantes para que Poulenc regresara al catolicismo. Fue la época de su peregrinaje a Rocamadour y en la que compuso las *Litanies à la vierge noire*, primera de un gran número de obras corales religiosas. Para la Iglesia católica romana, una letanía es una súplica dirigida a Dios, a la Virgen o a los santos.⁴ La elegía, en cambio, tiene su origen en poemas dolientes,⁵ uno de los primeros tipos de poesía no épica, la cual se originó en Jonia y que podía incluir temas tanto amorosos como militares.⁶

Poulenc fue un compositor que estaba seguro de su trascendencia por sus obras vocales. “Esencialmente, soy un hombre de canciones en todas sus formas”, y nunca habría de abandonar a sus poetas de juventud. Sus *Cinq poèmes de Max Jacob*, de 1931, son musicalizaciones de versos del poeta dadá y surrealista, de origen judío, convertido al catolicismo, y amigo querido de Picasso y Apollinaire, por quienes se conocieron. En *Le Bal Masqué*, cantata profana basada en los versos de *Le laboratoire central* de Jacob, Poulenc dijo haber presentado una de las caras del Poulenc-Juno que podía llegar a sentirse.⁷

Después de las canciones de Jacob, el compositor volvió a la poesía de Apollinaire, padre del surrealismo, musicalizando cuatro de sus poemas en 1931 y, más tarde, a finales de esa década, trabajaría *La genouillère* y el ciclo *Banalités*. En algún momento, Poulenc dijo que en su tumba podría inscribirse “aquí yace el músico de Apollinaire y Eluard”. De este último compuso música para sus poemas en el ciclo de canciones *Tel jour, telle nuit*, así como la cantata *Figure humaine* que, según su biógrafo Wilfrid Mellers, es la obra más importante del francés. También musicalizó un par de poemas de Louis Aragon, otro de los fundadores del surrealismo, así como un ciclo de tres canciones de Federico García Lorca y *Chansons villageoises* de Maurice Fombeure. Al poeta español incluso le dedicó una Sonata para Violín. Poulenc, por tanto, estaba familiarizado con la poesía y el movimiento surrealista.

³ Dijo haber quedado “*wilted emotionally*”. Véase Daniel (1982) y Baker (2010).

⁴ Las letanías de la Iglesia anglicana comparten la característica general de ser súplicas.

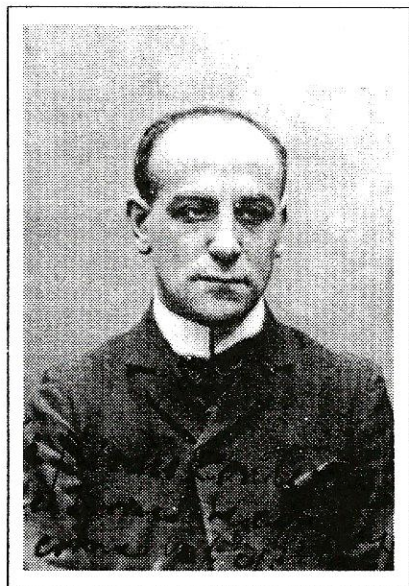
⁵ Véanse Apel (1972) y Randel (1986).

⁶ Véase De Teresa y Prieto (2010).

⁷ Mellers (1993, p. 55).



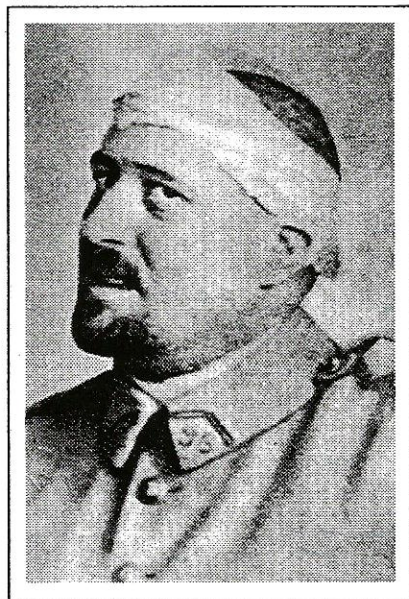
Francis Poulenc.



Max Jacob, ca. 1905.

El periodo de la segunda guerra mundial coincide con el ascenso de Poulenc como compositor, ocurrido poco tiempo después de su primera crisis psicológica. Después de la “degollación atroz” de Pierre-Octave, Poulenc decide realizar una peregrinación penitenciaría a Rocamadour, donde visita a la *Vierge Noire* cuya primera consecuencia fue una experiencia mística que finalmente lo condujo a componer, ese mismo año de 1936, las *Tres letanías a la Virgen Negra de Rocamadour*: obra modalmente ambigua y precaria en la que las voces, formadas por un coro de niños o mujeres, a tres partes, suplican por la ayuda de Dios Padre, reflejando quizás la angustia sentida por Poulenc ante la muerte de su amigo.

Al año siguiente, 1937, Poulenc compone su primera misa, una obra para voces *a capella*. Luego *Sécheresses*, una cantata secular ajustada a versos surrealistas que han sido comparados con los efectos visuales del estilo pictórico en la obra de Salvador Dalí: imágenes de terror que contrastan con las súplicas y curaciones emocionales de las letanías. Sin embargo, el giro importante en su estilo musical llegaría con los *Quatre motets pour un temps de Pénitence*, los cuales han sido descritos por Mellers como piezas “expresionistas” que combinan momentos luminosos ante la presencia divina, con otros más agrios, agresivos y disonantes, los cuales pueden ocurrir durante pasajes con fanfarrias. Una combinación de amor y muerte, o esperanza y desesperación, que bien podría caracterizar los momentos de tristeza de Poulenc, y que se repiten encumbrados en *Figure humaine*, cantata



Guillaume Apollinaire durante la guerra, 1916.

compuesta en plena segunda guerra mundial, entre 1943 y 1944, durante la ocupación alemana de Francia, con textos de Paul Eluard y planeada para ser ejecutada en secreto, o bien durante el esperado triunfo de la liberación francesa; obra dedicada a Pablo Picasso.

Este nuevo lenguaje de Poulenc, que surge a raíz de su viaje a Rocamadour, también se refleja en sus obras instrumentales: piezas estremecedoras que combinan una gran amalgama de estilos del pasado, que van del siglo XV a mediados del XX, pudiendo encontrarse en obras como su Concierto para órgano, su *Concert champêtre* y el ballet *Les animaux modèles*, que combina elementos clásicos, románticos y burlescos.

Dentro de la historia de la pintura, el surrealismo nos hace enfrentar imágenes inesperadas y enigmáticas.

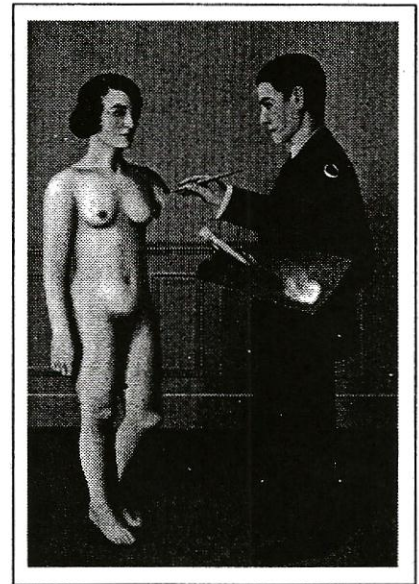
Giorgio de Chirico (1888-1978), por ejemplo, junta en un mismo lienzo una cabeza escultórica clásica con un guante de plástico, ambos colgando en la parte exterior de la pared de un edificio o construcción que bien podría ser parte de un museo frente a una fábrica. El título del óleo es *Canción de amor*, actualmente en el acervo del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

René Magritte (1898-1967), por su parte, pintó imágenes oníricas durante casi toda su vida. Trabajó meticulosamente para crear representaciones, muchas veces inexplicables. En su óleo *Intentando lo imposible*, expone la trampa del legado pictórico que establecía que los artistas pintan simplemente lo que ven. En dicho desnudo, de su modelo y a la vez autorretrato, establece que el pintor no copia la realidad, sino que funda una nueva, tal y como ocurre durante los sueños.

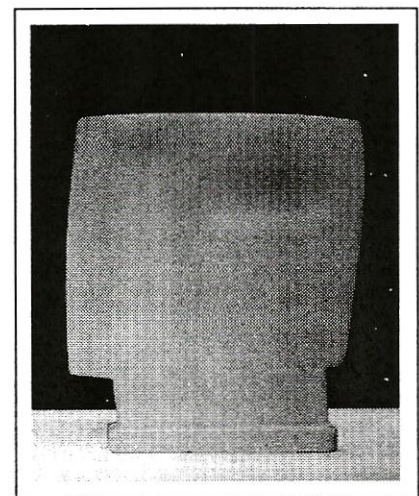
Un escultor como Alberto Giacometti (1901-1966), en su *Cabeza de mármol de 1927*, que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Ámsterdam, minimiza el número de elementos para darle vida a su obra, haciendo visibles únicamente dos ahondamientos, tal y como nuestros sueños, en ocasiones, son recordados: por un número mínimo de elementos.

El español Salvador Dalí (1904-1989) a menudo combinaba objetos y cambiaba sus significados o representaciones, simulando a su vez la confusión de los sueños. Mezclaba fragmentos incoherentes para crear imágenes insólitas. En *Aparición de una cara y un frutero sobre una playa*, de 1918, óleo sobre lienzo en el Ateneo Wadsworth, en Hartford, Connecticut, aparece al centro de la imagen un frutero que es, a la vez, el rostro de una muchacha, pero también representa la parte central del cuerpo de un perro que flota en el aire.

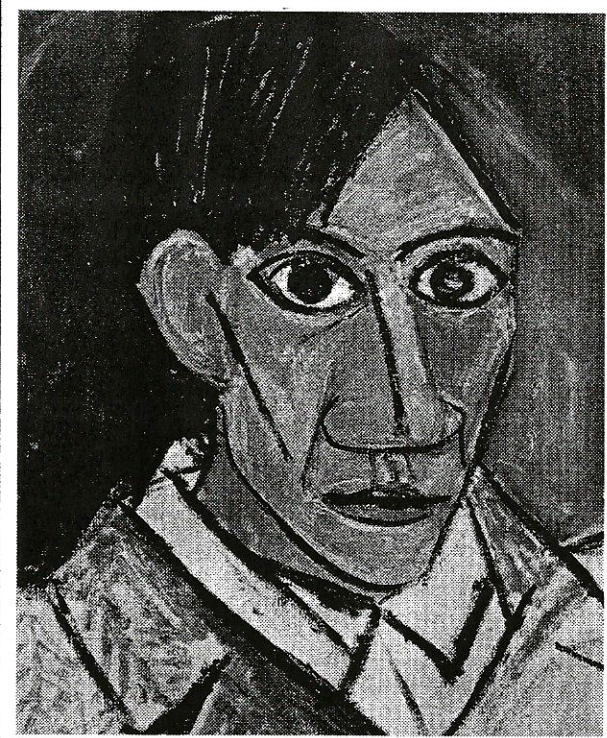
En general, los pintores de este movimiento dejan de representar sólo lo que vemos para plasmar múltiples significados que se ocultan tras cada imagen. Todos esos prominentes artistas, que se llamaron a sí mismos "surrealistas", fueron influidos por los escritos de Sigmund Freud. Para ellos, el arte no podía ser producido por la mente consciente. El artista no debía planear su obra. La representación y simbolismo de nuestros sueños era importante: un perro podía representar a un familiar querido, y una maceta a una amiga.



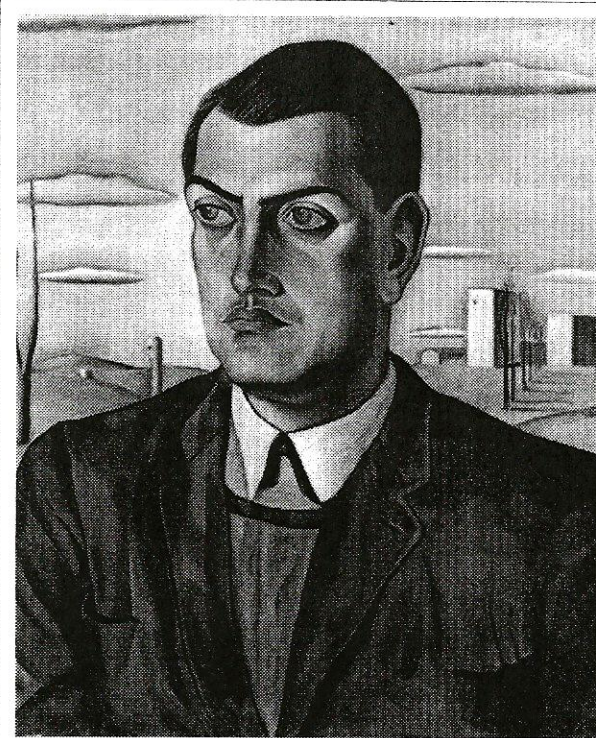
René Magritte, *Intentando lo imposible*, óleo de 1928.



Alberto Giacometti, *Cabeza que mira*, escultura de 1927.



Pablo Picasso, *Autorretrato*, 1907.



Salvador Dalí, *Retrato de Luis Buñuel*, 1924.

En el mundo literario, desde tiempos de Nerval, Rimbaud y Lautréamont, se había reconocido que la fuerza creadora del hombre puede ser inmensa cuando se le eliminan sus trabas. Oficialmente nacido en 1924, el surrealismo reunió inicialmente a los poetas André Breton (1896-1966), Paul Eluard (1895-1952), Robert Desnos (1900-1945), Louis Aragon (1897-1982), Benjamin Péret (1899-1959) y Philippe Soupault (1897-1990); luego se unirían al grupo el cineasta Luis Buñuel (1900-1983) y el ya mencionado Salvador Dalí (1904-1989), así como otros destacados poetas. El movimiento surgió de encuentros entre artistas de diversa índole. Breton escribiría dos manifiestos del movimiento, el primero en 1924 y el segundo en 1929. El objetivo era liberar el espíritu creador, experimentar la vida conjunta del humor y la poesía. El surrealismo se definía como un “automatismo psíquico” mediante el cual el artista revela los verdaderos procesos del pensamiento, en ausencia de controles ejercidos por la razón, alejado de cualquier preocupación moral o estética. El grupo abrió una Oficina de Investigaciones Surrealistas en la calle de Grenelle, en París, y publicó la revista *La Revolución Surrealista*.

Como el resto de las vanguardias, el surrealismo rechazó las fórmulas retóricas del lenguaje: las consideraba caducas; rechazó el verso rimado y la gramática tradicional; buscó estremecer a la sociedad con sus proclamas. Criticaron las convicciones morales de la burguesía a la cual, hasta cierto punto, la hicieron responsable del conflicto de la Gran Guerra. El surrealismo fue probablemente consecuencia directa del dadaísmo: a partir del escándalo y la provocación del

primero se intentaron construir formas, si no racionales, al menos más sistemáticas. De la protesta sin causa se llegó a una lucha por cambiar la sociedad, para construir una más libre.

París fue la cuna del surrealismo, del surrealismo de aquellos que buscaban lo maravilloso e imaginativo hasta llegar a la incoherencia. La enfermedad mental representaba el estado perfecto para la creación, ya que le permite al ser humano estar más conectado y de manera más íntima con el inconsciente y la libertad espiritual. De ahí el origen de la escritura automática: sacar a la luz los pensamientos más recónditos, el fluir mental, la asociación libre de ideas.

Para cuando Denis Brain muere (1921-1957), habían transcurrido cuarenta años de que Francis Poulenc hubiese conocido a Erik Satie; y también a Georges Auric, Arthur Honegger y Darius Milhaud, compositores con los que, junto a otro par, había pertenecido al grupo bautizado como *Les Six* por el crítico Henri Collet.

Poco tiempo después de haber debutado con el primero de los *Conciertos de Brandemburgo* de J. S. Bach, Denis Brain fue conscripto a los 21 años en las fuerzas armadas inglesas durante la segunda guerra mundial. En la Fuerza Aérea formó parte de la Banda Central y, al terminar el conflicto armado, se unió a la recién formada Orquesta Sinfónica de la Real Fuerza Aérea.

Respecto a Poulenc, a los 19 años inició su servicio militar, en donde permanecería de 1918 a 1921, para posteriormente comenzar estudios formales de composición con Charles Koechlin (1867-1950). Su carrera musical, aunque no temprana, sí fue de rápido ascenso: cuando contaba con 22 años, su ballet *Les biches* fue comisionado por Diaghilev y sus ballets rusos, y casi tres años más tarde se representó con éxito.

Durante mucho tiempo, Poulenc se interesó en la poesía de Paul Eluard. Probablemente se habían conocido en 1917, el año de su encuentro con Apollinaire y Satie. De hecho, para el Francis Poulenc de 18 años, Paul Eluard era el único poeta surrealista que toleraba la música y, gracias en parte a su relación, se volvió un compositor relevante de finales de los años 30 e inicios de los 40.

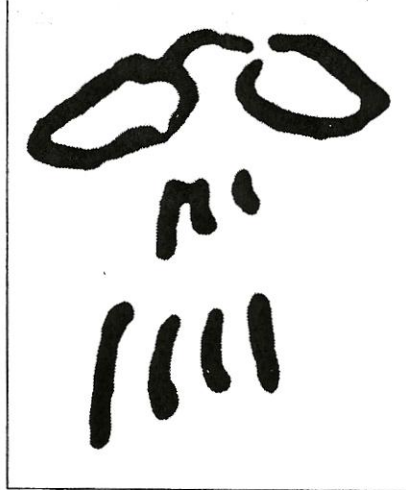
La *Elegía para corno y piano* es una obra que quizás se desvía, hasta cierto punto, de los estilos tradicionales del compositor francés,⁸ los cuales han sido incluso identificados por algunos con la música de los cafés y los prostíbulos: no en calidad, pero sí en estilo.⁹

La *Elegía* es un ejemplo interesante que permite estudiar el carácter surrealista de la música de Poulenc, ese que nos ha dejado escuchar en algunas de sus obras. Se trata de un movimiento no muy extenso, de 188 compases, y sin complicaciones instrumentales, sólo para corno y piano.

⁸ Sobre esta diversidad de estilos pueden consultarse las colaboraciones en Buckland (1997).

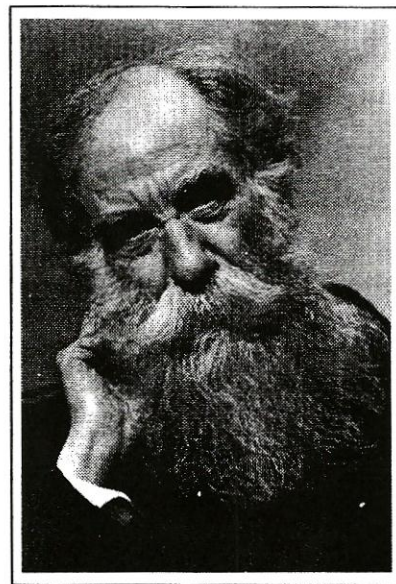
⁹ Véase Libbey (2006).

Poulenc fue un constante innovador de formas en su obra y en la *Elegía* no hizo una excepción. Comienza con una introducción de 47 compases y dos temas contrastantes. El primero es un canto triste; el otro, una agitación que bien podría tratarse de una carrera en auto, un llamado del corno a la caza o incluso una marcha militar. Le sigue el canto elegíaco propiamente dicho, de 46 compases, donde el uso de intervalos de sexta mayor es notorio. Luego viene una sección de 20 compases que inicia con el motivo agitado de la introducción y que nos lleva a una nueva versión de la carrera; en esta parte es que la obra alcanza su clímax en términos dinámicos, por la intensidad del volumen. Sin embargo, la melodía está más o menos ausente, el corno calla o bien arpeggia varios acordes usando saltos largos. El desenlace de todo esto es un nuevo canto triste que en principio, o en realidad, no brota ni se deja escuchar en frases completas. En ocasiones, la misma nota se repite durante casi diez compases. Finalmente, podemos escuchar una melodía basada en medios tonos y otros intervalos pequeños, y sus aumentos en media nota; por ejemplo, segundas menores se convierten en mayores delineando círculos, y estas últimas en terceras menores; un mecanismo doliente que ya habíamos escuchado al concluir la introducción. Entonces, una nueva frase, similar a las de la sección elegíaca, termina el movimiento junto con una coda breve de nueve compases.



Erik Satie, detalle de *Autorretrato*.

Varios elementos sugieren un paralelo entre la *Elegía* y la típica obra surrealista en otros campos del arte. Primero, el contraste doliente-militar de la introducción es sumamente inesperado; nos hace sentir incómodos, como al despertar de un sueño inquietante. Segundo, la identificación de la carrera del auto con un tema más bien de cacería o de corte militar puede abrirse a múltiples interpretaciones: el pesimismo ante el avance de la industria y la tecnología, el horror de las guerras mundiales, o la violencia como resultado del tic-tac moderno. Y tercero, el empleo de diversos estilos le da un carácter igualmente surrealista: 1) Las primeras dos frases tristes en la introducción emplean series no repetidas de doce notas; 2) el motivo agitado juega entre la indefinición provocada por terceras mayores y menores de un acorde; 3) el canto elegíaco combina elementos modales con acordes incompletos y paralelos que po-



Charles Koechlin.

demos asociar con el estilo impresionista; 4) el cromatismo melódico parece extraído de una obra romántica tardía y, 5) la resolución sensible-dominante cerca del final de la obra le da un carácter funcionalmente tonal a la conclusión.

El empleo plural de estilos, uno seguido de otro, recuerda el mecanismo de libre asociación de ideas de los poetas surrealistas, así como la práctica de concatenar elementos disímbolos o cuyo significado se encuentra escondido en otros referentes, tan explotada por los pintores de este movimiento artístico. En la *Elegía* de Poulenc, el tema militar de la agitación, el llamado a la caza, quizá no sea otra cosa que la palpitación amorosa de su corazón por la amistad perdida.

Bibliografía

- APEL, Willi, *Harvard Dictionary of Music* (2nd Ed., Revised and Enlarged), Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University, 1972.
- ARNOLD, Denis, *The New Oxford Companion to Music*, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- BAKER, SHERRY Holbrook, *In Memoriam: Nine Elegiac Works for Horn, 1943-2004*, University of Cincinnati, Ph.D. Thesis, 2010.
- BUCKLAND, Sydney, *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*, Brookfield, Vt, Ashgate, 1997.
- DANIEL, Keith W., *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1982.
- DE TERESA, Adriana y Ma. Angélica Prieto, *Literatura universal*, México, Mc Graw Hill, 2010.
- GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, Nueva York, Phaidon Press Limited, 1997.
- LIBBEY, Ted, *The NPR Listener's Encyclopedia of Classical Music*, Nueva York, Workman Publishing Company, 2006.
- MELLERS, Wilfrid Howard, *Francis Poulenc*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- PETTIT, Stephen, *Denis Brain: A Biography*, Londres, Hale, 1989.
- POULENC, Francis, *Elegie for Horn and Piano*, Londres, UK, Chester Music, 1957.
- PROWSE, Martin J. "The Unfamiliar Denis Brain", *Audio Record Review*, October, 1969.
- RANDELL, Don Michael, *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- RANDELL, Don Michael, *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- SCHMIDT, Carl B., *Entrancing Muse: A Documented Bibliography of Francis Poulenc*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2001.