

M U S I C A

La siesta de un Fauno
de Mallarmé a Debussy

Por Jesús BAL Y GAY

I

La historia es muy curiosa: ni *La siesta de un Fauno*, de Mallarmé, ni el *Preludio a la siesta de un Fauno*, de Debussy, nacieron con el sentido que cada una de esas obras tiene hoy para nosotros. El poema de Mallarmé es, ciertamente, lo que su autor expresa en el subtítulo: una égloga. El preludio de Debussy es una obra sinfónica, con más o menos sugerencias literarias, y nada más. Y, sin embargo, el destino inicial de ambas fue el teatro.

La siesta de un Fauno, de Mallarmé, fue concebida y comenzada a elaborarse en las circunstancias más sorprendentes para quienes consideren —con razón— a su autor como uno de los líricos más puros que haya habido en la historia, y uno de los más escrupulosos y lentos también. En primer lugar, a principios del verano de 1865 abandona el poeta su *Herodías* y se pone a escribir lo que primero denominará *Improvisación de un Fauno* y poco después *Monólogo de un Fauno*. En carta a Henri Cazalis, escrita en Tournon, dice: “Este poema encierra una idea muy elevada y bella, pero los versos son terriblemente difíciles de hacer, pues lo hago absolutamente escénico, no posible en el teatro, pero que exige el teatro. Y al mismo tiempo quiero conservar toda la poesía de mis obras líricas, mi verso incluso, que adapto al drama... Tengo que añadir que espero presentarlo en agosto en el Théâtre Français.” Más adelante insiste en lo mismo: “No puedes imaginarte —le escribe a Cazalis— cuán difícil es empeñarse en hacer el verso que quiero, muy nuevo y muy bello, aunque dramático (sobre todo más ritmado aún que el verso lírico, puesto que debe hechizar el oído en el teatro).” Los días del verano siguen corriendo y el poeta siente la angustia de no poder dar cima a su obra en el plazo propuesto. Ello es sumamente significativo, pues revela que la obra en gestación y su destino no son vagas fantasías de Mallarmé, sino, por el contrario, propósitos bien concretos y firmes.

La explicación de tan singular conducta —escribir pensando en la escena y hacerlo en un plazo perentorio— la dio Paul Valéry en una conferencia pronunciada en enero de 1933: “Banville quería a Mallarmé, se interesaba por su suerte, que era bastante triste. Al tiempo que buscaba cómo ser útil al joven poeta, se produjo un acontecimiento que derramó la esperanza por todo el mundillo parnasiano: el gran éxito del *Passant*, de François Coppée, representado por Agar y Sarah Bernhardt. Hacia la misma época, Banville, por su lado, daba algunas piezas a Constant Coquelin. Se le ocurrió que quizá su joven amigo Mallarmé, haciendo algunos sacrificios al gusto del público, podría escribir para Coquelin, que debutaba brillante-

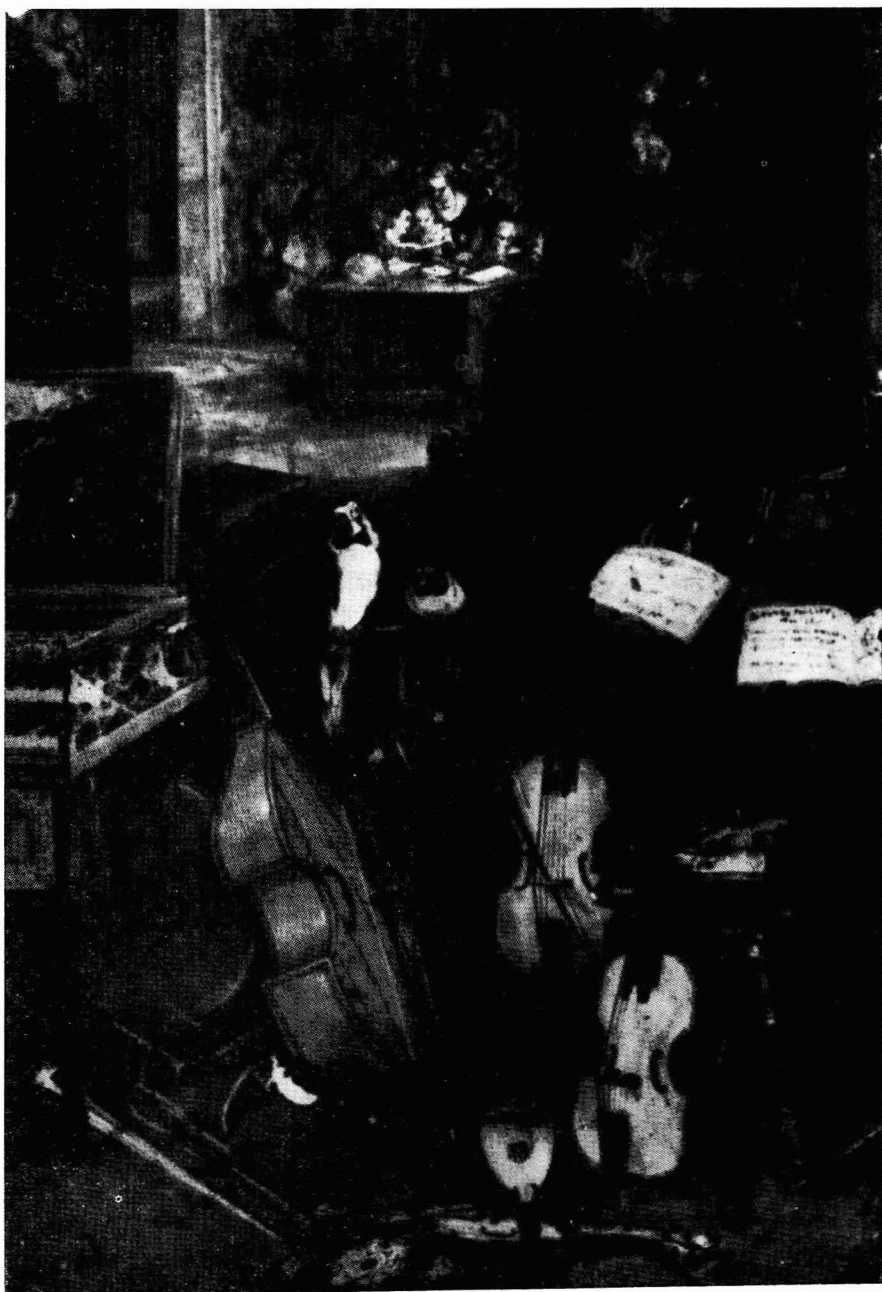
mente, una escena en verso cuyo éxito pudiese cambiar el destino del poeta. Mallarmé, sucumbiendo a la tentación, emprendió la composición de un poema a dos voces, que verosímelmente nunca se terminó.”

Valéry, un íntimo de Mallarmé, no llegó a conocer aquel poema en vida de su autor, sino años después, cuando lo encontró un hijo de Chausson entre los papeles de su padre. Ello quiere decir que el poeta no gustaba de recordar aquel texto que tanto trabajo le había dado. Valéry afirma, por otra parte, que Mallarmé contaba a menudo que había escrito para Coquelin, pero sin aludir jamás a aquel texto. “Decía solamente que había imaginado un decorado de cañas, detrás de las cuales su Fauno representaría y declamaría el poema.” ¿Qué poema? ¿El que hoy conocemos como *L'après-midi d'un Faune* o aquel otro

de cuyo nombre y texto no quería acordarse el poeta? Creo que en esto no cabe duda: el poeta daba a entender solamente que no había más *Fauno* que aquel que todos consideraban una obra maestra, con lo cual ocultaba un texto del que no se podía sentir orgulloso y al mismo tiempo ponía en evidencia a Coquelin, como si éste hubiera rechazado el magistral poema y no —como era la verdad— el *Monólogo* pergeñado en el verano de 1865.

Para quienes, desde la adolescencia, amamos y sabemos casi de memoria *L'après-midi d'un Faune*, el *Monologue d'un Faune* resulta una revelación un tanto desagradable. “Mientras que el texto conocido —dice Valéry— presenta una trama compleja y de las más sabias, el texto primitivo es obra simple, que no habría causado la menor emoción representada en el escenario del Odéon.” Pero creo que eso se debe a la preocupación de Mallarmé por lograr una obra accesible para el público de teatro. Y que de ello se percató el poeta lo prueba, a mi entender, el hecho de que jamás haya publicado el *Monólogo*.

Parece ser que el primer proyecto no se limitaba solamente a ese *Monólogo*, sino que contenía un diálogo de las dos ninfas y un monólogo final, titulado *El despertar del Fauno*. Así se explica que Valéry haya hablado de “un poema



“una obra sinfónica con más o menos preocupaciones literarias”

a dos voces" —aunque no hay duda de que las voces serían tres, por lo menos—, cuando en el texto primitivo al que Valéry se refiere no hay más personaje que el Fauno.

La versión definitiva de *La siesta* se publicó en 1876. Pero un año antes había preparado Mallarmé una versión que difiere bastante de ella, para el *Troisième Parnasse Contemporain*, y que tituló *Improvisation d'un Faune*. Su forma indica que el autor había abandonado definitivamente toda intención escénica. Y en ella hay, si no conté mal, treinta y dos versos de la versión definitiva, mientras que de ésta hay solamente once en la primitiva (con perdón de Valéry, que asegura que hay sólo uno).

El *Monologue d'un Faune* está de tal manera pensado para la escena, que se da el caso de que un verso se halla roto por dos acotaciones. Mallarmé no quería dejar nada al azar en esa cuestión. La primera acotación va al frente de la obra: "UN FAUNO sentado deja que de uno y otro de sus brazos se escapen dos ninfas. Se levanta." Y luego todas las demás: "Respirando", "Dando una patada", "Invocando el decorado", "A grandes pasos", "Deteniéndose", "Al decorado", "Con la frente entre las manos", "Al decorado", "Se sienta", "Levantándose", "En pie", "Las manos juntas en el aire", "Como deteniendo con sus manos separadas un rayo imaginario", "Dejándose caer", "Tendido" y, finalmente, "Con un último gesto". Bastantes, para los ciento seis alejandrinos de que consta la obra. Y he aquí los iniciales:

*J'avais des nymphes! Est-ce un songe? Non: le clair
Rubis des seins levés embrase encore l'air
Immobile et je bois les soupirs. Où sont-elles?*

¡Qué baja tensión poética la de esos versos, comparada con la de los primeros de *L'après-midi*:

*Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.
Aimai-je un rêve?*

Y así siguen, cada cual a su manera, cada cual con su voltaje, las dos versiones, que, por otra parte, coinciden en lo esencial de la idea o argumento.

Seguramente que el lector se habrá fijado en que la rima de los dos primeros versos es la misma en una y otra versión. La cosa podría creerse fortuita. Pero la verdad es que se mantiene hasta el fin, con no muchas excepciones. Mallarmé no aprovechó —como ya hemos visto— más que once versos íntegros del *Monólogo* para *La siesta*; pero, en cambio, de la mayoría de los restantes se quedó con la última palabra, es decir, con la de la rima. ¿Porque esa palabra era la clave ideológica del verso respectivo o porque la distribución de la rima obedecía a un sentido musical que consideraba inalterable?

En fin, *La siesta de un fauno*, de Mallarmé, tal como él la publicó en 1876, la que el mundo conoce como una de sus obras maestras y uno de los más grandes monumentos de la poesía universal, tiene una forma y un espíritu que no permiten adivinar que en el momento de su concepción fuese poesía destinada a la escena.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

Sobre el cine negro

Para redactar el siguiente artículo, he partido del análisis de los siguientes films norteamericanos:

CUANDO TERMINA EL CAMINO (*Where the sidewalk ends*), de Otto Preminger. Argumento: Ben Hecht, sobre una novela de William L. Stuart. Foto: Joseph La Shelle. Música: Lionel Newman. Intérpretes: Dana Andrews, Gene Tierney, Gary Merrill, Karl Malden. Producida en 1950. (FOX, Otto Preminger.)

SINIESTRA OBSESIÓN (*Night and the city*), de Jules Dassin. Argumento: Jo Eisinger, sobre una novela de Gerald Keish. Foto: Max Greene. Música: Franz Waxman y Edward Powell. Intérpretes: Richard Widmark, Gene Tierney, Hugh Marlowe, Herbert Lom. Producida en 1950. (FOX, Samuel G. Engel.)

He tenido la oportunidad de presentar en un Cine-Club dos películas consideradas por lo general como pertenecientes a lo que se ha dado en llamar el *cine negro* norteamericano, que se cultivó intensamente en los años 1945 a 1950: Los tiempos de Humphrey Bogart, el eterno "fuera de la ley", amado siempre por la bella y conmovedora Lauren Bacall.

Este *cine negro*, género colindante al policiaco, nació en virtud de determinadas necesidades históricas. Toda postguerra provoca reacciones de feroz individualismo, reacciones cuyo valor subversivo se mide por una implícita acusación a la sociedad al haber admitido el asesinato legal en masa. Por encima de las necesarias concesiones anecdóticas,

el *cine negro* exalta al héroe negativo que rechaza a una sociedad culpable de crímenes mucho mayores que los que él mismo pueda cometer.

Pero al margen de las reflexiones más o menos sociológicas que pueda suscitar, o del examen de su conexión con una cierta literatura (Faulkner, Hammett), cabe constatar que el *cine negro* tuvo una gran importancia específicamente cinematográfica. En efecto: el cultivo sistemático del género representó para varios realizadores un medio para profundizar en la psicología de la violencia. Y no está de más recordar que la violencia como tema se beneficia con el tratamiento cinematográfico de un grado de realidad inalcanzable en cualquier otro arte. De tal manera, Howard Hawks, siempre en primera línea, Nicholas Ray (recuérdese *Viven de noche*), Jules Dassin y muchos otros probaron en el *cine negro* sus verdaderas posibilidades como cineastas.

Precisamente de Dassin es uno de los films presentados: *Siniestra obsesión*. Todos guardamos un excelente recuerdo de la que es considerada una de las obras más notables del género, *Fuerza bruta* (1947), y que fuera realizada por el mismo Dassin, director hoy lamentablemente perdido en aras de un europeísmo pintoresco. Por otra parte, quizá sea *Fuerza bruta* el film más violento dentro de su género y, por ello, el más ortodoxo y el que mejor pueda manejarse a guisa de ejemplo.

Siniestra obsesión, en cambio, si recoge toda la atmósfera del *cine negro* y se



Gene Tierney — "el amor trágico de los fuera de la ley"