
**PIERROT REVISITADO A TRAVÉS DE DEBUSSY: DEL ARQUETIPO AL
PERSONAJE PASANDO POR BANVILLE.
HACIA UNA APROXIMACIÓN PERFORMATIVA (I)**

**PIERROT REVISITED THROUGH DEBUSSY: FROM THE ARCHETYPE TO
THE CHARACTER INCLUDING BANVILLE.
TOWARDS A PERFORMATIVE APPROACH (I)**

Inmaculada Villarrubia Ramírez•

RESUMEN

Los personajes de la *Commedia dell'arte* italiana, repensados en la Francia del XIX, ejercieron, con muchos de sus gestos y maneras teatrales de manifestarse así como con su particular trasfondo psicológico, una influencia característica en muchos de los artistas del entorno parisino de dicho siglo. El artista se sentía identificado con aquellas cualidades intrínsecas a los personajes de la *Commedia dell'arte* y sería precisamente el soñador, lunático y melancólico Pierrot aquel en el que se encontrarían reflejados la mayoría de estos artistas como si de un espejo poético se tratara.

En este trabajo veremos la relevancia que tuvo para Debussy el influjo de Pierrot a lo largo de su trayectoria vital y creativa, centrándonos principalmente en la canción *Pierrot*. Esta influencia se traduce en una evocación de estados de ánimo y psicológicos asociados al personaje, además de gestos musicales posiblemente relacionados con el movimiento y la teatralidad observados por Debussy en las representaciones a las que le gustaba acudir.

• Inmaculada Villarrubia Ramírez es Profesora Superior de Piano y de Solfeo, Transposición y Acompañamiento por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), habiendo cursado Grado Superior de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, y Máster en Interpretación y Creación Musical por la Universidad Rey Juan Carlos, de Madrid. Ha sido profesora de Análisis en el RCSMM (2003-2004) y de Repertorio Vocal y Piano Aplicado en la Escuela Superior de Canto de Madrid (2008-2015). En la actualidad forma parte del equipo docente del Conservatorio de Música Jacinto Guerrero en Toledo. Las traducciones del presente artículo son de la autora del mismo, salvo las de los poemas, que han sido realizadas en colaboración con Alfonso Ferreiro Soto.

Recepción del artículo: 12-V-2017. Aceptación de su publicación: 08-IX-2017.

En la segunda parte de este trabajo nos adentraremos en la canción *Pierrot* para descubrir los distintos elementos que le dan vida, y acercarnos un poco más a un posible camino interpretativo, durante el transcurso del cual tal vez podamos también nosotros rendir visita a Pierrot.

Palabras clave: Debussy; Pierrot; *Commedia dell'arte*; Banville; Arquetipo; Personaje.

ABSTRACT

The revisited characters from the Italian Comedy of Art in nineteenth century France exerted, with many of their theatrical gestures and manners, as well as with their particular psychological background, a remarkable influence over many of the artists of the Parisian artistic scene of the end of the nineteenth century. The artist identified himself with those qualities inherent to the characters of the comedy, and it would actually be the dreamy, moonstruck and melancholic *Pierrot* the one in which they would reflect themselves as if it were a poetic mirror.

In this work we will notice the relevance that the power of *Pierrot* had on Debussy all through his life and his creative career, focusing on the song *Pierrot*. This influence translates into an evocation of moods and psychological patterns linked to the character besides musical gestures probably related to the movement and theatricality watched by Debussy in the theater performances which he used to attend.

In the second part of this work, we will immerse ourselves in the song *Pierrot* in order to find out the different elements which make it alive and with the goal of getting closer to a potential performance path, during the passage of which, we may possibly also revisit Pierrot.

Keywords: Debussy; Pierrot; Italian Comedy of Art; *Commedia dell'arte*; Banville; Archetype; Character.

INTRODUCCIÓN

El influjo del personaje de Pierrot en la obra musical de Debussy, contemplada en este artículo desde la óptica de una de sus *mélodies* para voz y piano, es algo que resulta apasionante tanto por cuanto resulta uno más de los múltiples elementos de influencia externa a la propia música tan presentes en toda la obra debussiana como por lo que supone además de reflejo de una posición espiritual y personal del propio Debussy ante la vida que se hace patente en su música. Las *mélodies* de Debussy gozan generalmente de textos elegidos con gran esmero y de una, en muchas ocasiones, elevada calidad literaria; se ven respetados y engrandecidos al máximo por la habilidad del compositor de expresar musicalmente y con gran acierto el sentimiento poético que se destila de las palabras.

La influencia que tuvieron los personajes provenientes de la *Commedia dell'arte* italiana en el entorno artístico parisino de finales del siglo XIX fue cuanto menos notable. Hay también un gusto en el temperamento francés de finales de siglo por lo circense. Muchos de estos artistas se van a mirar en Pierrot, el cual les conduce a su mundo de ensoñación, de dulce melancolía, de inocentes y benévolas intenciones pero también de incompreensión, aislamiento e incluso humillación por parte de aquellos que le rodean.

Además, en el caso de la *mélodie* francesa, el gusto francés por lo evocativo más que por el sentimiento tangible, como sí sucede en el *lied* alemán, hace que lo teatral, revestido de esa ingenuidad propia de la *Commedia dell'arte* y desprovisto de la seriedad inherente a los grandes dramas, se convierta en una fuente de inspiración constante para poetas franceses como Verlaine, Banville y otros. Hay, a su vez, una preferencia por este tipo de textos por parte de los principales compositores franceses de *mélodies*, lo cual da gran relevancia al género.

De otro lado, es de gran trascendencia la importancia que la 'imagen' en general tiene para Debussy a lo largo de su vida y como impulso creativo, generando un mundo musical estrechamente construido hacia la expresión de dichas imágenes. En el caso de Pierrot, hay una influencia marcada a lo largo de toda su trayectoria vital y creativa.

I. PIERROT: PERSONAJE Y ARQUETIPO

Lo primero que conviene dejar claro es qué se desprende de la acepción de 'arquetipo' por cuanto que no tiene por qué equivaler a 'personaje'. Si estudiamos los distintos significados que para ambos términos aparecen en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, observamos que para 'personaje'¹ contamos con estas posibilidades:

1. Persona de distinción, calidad o representación en la vida pública.
2. Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica.
3. ant. Beneficio eclesiástico compatible con otro.

Resulta evidente que es la segunda definición la que más nos convendría a los efectos de Pierrot como personaje de la *Commedia dell'arte*. Al consultar la voz 'arquetipo'², observamos que aparecen las siguientes definiciones:

1. Modelo original y primario en un arte u otra cosa
2. *Ecd.* Punto de partida de una tradición textual.

¹ *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*, Espasa Calpe, 2010, p. 1739.

² *Ibid.*, p. 209.

3. *Psicol.* Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad.
4. *Psicol.* Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del Inconsciente colectivo.
5. *Rel.* Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos.

De esta manera nos encontramos con una aproximación que, para nuestro objeto de estudio, se situaría entre las definiciones tres, cuatro y cinco, y que, evidentemente, estaría asociada a la encarnación de ciertos esquemas o características de pensamiento normalmente enraizados en el subconsciente, que se delimitan en un tipo. Estos conducen a ciertas actitudes o patrones de comportamiento estandarizados en dicho arquetipo. Según la crítica de William Willeford al libro *Pierrot, a critical history of a mask*³, el autor del mismo, Robert Storey, intenta definir justificadamente a Pierrot como arquetipo y para ello se plantea varias preguntas como:

¿Qué clase de personaje y de papel tiene Pierrot en las diferentes etapas de su evolución?, ¿retiene una identidad fundamental a lo largo de su carrera?, ¿cuáles son los factores responsables de su supervivencia y desarrollo?, ¿cuál es la naturaleza de su atractivo para sus intérpretes y su público?⁴

A estas preguntas habría que añadir alguna más como: ¿Cuál fue la naturaleza del atractivo de Pierrot para Debussy? Y, ¿qué clase de personaje fue y qué papel tuvo para el compositor en las distintas etapas de su desarrollo?, ¿se identificó Debussy en algún momento con alguna de las características fundamentales de este arquetipo?, ¿buscó plasmar en su música de inspiración pierrotesca y, en concreto, en la obra de inspiración poética algo de lo intrínsecamente propio al personaje o al entorno de *troupe* que lo rodeaba? Y si así fue, resultaría crucial conocer qué medios utilizó para ello y cómo se concretó en su escritura.

³ Willeford, William, "Pierrot: a critical history of a mask by Robert Storey review", en *Modern Language Quarterly*, 41, 4 (1980), pp. 379-381.

⁴ *Ibid.*, p. 379.



*Imagen 1. Charles Deburau como Pierrot en Pierrot écoutant*⁵.

⁵ Tournachon, Adrien, colección de Marie-Thérèse y André Jammes, álbum de las figuras de expresión del mimo Deburau, PL. 5, 1854. Puede consultarse en red en: <<http://i.pinimg.com/474x/92/dd/e6/92dde692840f5bd3c055cc65373a90f7.jpg>> [Consulta: 4-IX-2015].

II. ORÍGENES DEL PERSONAJE: LA *COMMEDIA DELL'ARTE* ITALIANA

La *Commedia dell'arte* significa literalmente “comedia artística”, probablemente nombrada así en contraposición al estilo estándar de realización teatral en aquel período.

Tuvo su comienzo en la segunda mitad del siglo XVI, cuando el teatro predominante era el clásico, estilizado, frío y riguroso. Tal vez como reacción encontramos en ella lo opuesto: llamativas y coloridas representaciones que florecieron en toda Italia y unas reglas dramáticas bien distintas. La *Commedia dell'arte* basa su estilo en la libre improvisación sobre el escenario. Es libre en el sentido de que no está edificada o construida sobre una estructura única pero, por supuesto, respeta unas reglas muy precisas y necesita de muy buenos actores para la realización del trabajo.

Lo que existía por entonces eran los conocidos *scenariis*, una especie de guiones con los temas básicos que se debían desarrollar en la obra y que variaban, a su vez, de pueblo en pueblo. Estos papeles eran colocados detrás de la escenografía donde todos los actores podían leer el asunto y dependía de ellos el desarrollarlo. Como parte de este estímulo surgieron los famosos *lazzi* o secuencias cómicas de un personaje. Entre las más conocidas está, por ejemplo, aquella en la que Arlequín se come una mosca.

En la *Commedia dell'arte*, los personajes se sitúan en una escala de poderes que corresponde a su jerarquía social. Así, los amos eran Pantalone, Capitano y Doctore, y Polichinela cuando ejercía de encargado de los criados. La compañía *Gelosì* llevó al París de 1570 un nuevo estilo que seguiría siendo popular durante más de doscientos años.

Durante tantos años en París, la comedia italiana cayó tanto bajo la influencia francesa que los actores interpretaban tramas escritas en francés por autores franceses. El teatro italiano se volvió francés excepto en que retuvo lo licencioso, lo cómico, la sátira, la diversión, las canzonetas y danzas, en suma, todo el espíritu de la comedia improvisada italiana⁶.

Robert Hall hace una buena descripción de la acción de la *commedia*:

La estructura de la comedia improvisada típica era bastante simple, normalmente girando en torno a una intriga amorosa, cómica pero vulgar. Los actores hacían poco o ningún esfuerzo por indicar detalles psicológicos y ponían todo su empeño en dar vida, a través de sus ingeniosas improvisaciones de diálogos y *gags*, a un argumento triple cuyos elementos eran ya conocidos por el público⁷.

⁶ Kennard, Joseph Spencer, *La Préciosité et les Précieux*, Paris, Librairie Nizet, 1945, p. 298.

⁷ Hall, Robert A., *A short history of Italian literature*, New York, Ithaca, 1931, p. 285.

Pierrot es, ante todo, un personaje que se perfila y consolida en Francia a finales del siglo XVII. Parece haber acuerdo en que el personaje de Pierrot provendría del personaje italiano Pedrolino, perteneciente a los denominados *zanni*⁸. La transformación del personaje italiano Pedrolino en su contraparte francés Pierrot se atribuye a un actor llamado Giuseppe Giratoni, que actuó en la compañía parisina alrededor de 1665. Rudlin intenta trazar el árbol familiar de Pierrot.

[...] Aunque hay registro de un Piero en 1547, a lo largo del resto del siglo XVI el personaje desapareció hasta volver a emerger como Pagliaccio (1570), luego Gian-Farina (1598), convirtiéndose en Pedrolino como creación de Giovanni Pellesini, quien actuó en primer lugar con una compañía conocida simplemente como Pedrolino's (1576), luego con los Gelosi, después con los Uniti, y finalmente los Confidenti. El nombre Pedrolino fue utilizado a lo largo del siglo XVII, siendo finalmente adaptado en Francia desde una variante menor, Pierrotto, en Pierrot en 1665⁹.

Giratoni acentuó la inocencia del personaje y se vistió con el atuendo que hoy asociamos con Pierrot: de cualquier manera, parece ser que “en sus primeras encarnaciones, Pierrot era un personaje estático, permaneciendo ajeno a la acción, dispensando consejos que le parecen sabios y cortejando a Colombina con timidez e indecisión”¹⁰. Además, se observa también una evolución en el atuendo del personaje, que será prácticamente definitivo a partir de las inmortalizaciones que realizaría del personaje Jean-Gaspard Deburau¹¹ en el Théâtre des Funambules.

Hablaremos posteriormente de la trascendencia que supuso la figura de Deburau para el personaje y, por supuesto, para la recreación que en su mente realizaría el propio Debussy.

Resulta muy interesante que el personaje que más juego daría como consecuencia del triángulo amoroso formado entre Arlequín, Colombina y Pierrot en la Francia del XIX, naciera cerca de un siglo después que Arlequín. Así, mientras que este se asocia inevitablemente con la *Commedia dell'arte*, Pierrot nació en Francia y evolucionó en dicho país hasta llegar a ser uno de los iconos artísticos del mundo moderno y un arquetipo con el que se identificaron muchos artistas de todos los campos, convirtiéndose en un superviviente en protagonistas del cine como Chaplin, estrellas del rock como Bowie, pintores como Picasso, etc.

⁸ La etimología de *zanni* ha sido muy discutida y algunos autores apuntan que se deriva directamente de *sanio*, análogo tipo de bufón del teatro latino. Pero la opinión más común es la que afirma que se trata de un diminutivo dialectal de Giovanni ‘Giani’, nombre veneciano que alude a todo un estamento popular. Originalmente, en Venecia, se llamaba *zanni* o *zanne* a los campesinos bergamascos que se colocaban como criados. Es un criado que ha dado origen a otros personajes: el criado sensato Brighella, el torpe y ridículo Arlequín, y otros *zanni* que después se llamarían Scapino, Turffaldino, Sganarello, Tartaglia, Ganassa, Coviello... Habla siempre el dialecto bergamasco.

⁹ Rudlin, John, *Commedia dell'arte: an actor's handbook*, London, Routledge, 1994, p. 134.

¹⁰ Storey, Robert, *Pierrot: a critical history of a mask*, New Jersey, Princeton University Press, 1987, pp. 22-28.

¹¹ Jean-Gaspard Deburau fue el inmortal mimo que recibió, transformó y consagró la esencia del Pierrot francés y lo llevó a sus más altas cotas de expresividad artística.

III. PIERROT EN EL CONTEXTO SOCIO CULTURAL FRANCÉS

La especial diferenciación del Pierrot, en contraposición a la mascarada de personajes que habitualmente formaban una *Harlequinade*, resultará de especial relevancia por todo lo que tendrá de influencia en literatos, músicos, pintores... Hacemos especial hincapié en la importancia de la máscara porque fue este elemento un factor clave en la evolución y la inevitable adquisición de un amplio registro de posibilidades expresivas en contraste con el resto de personajes derivados de aquellos de la comedia italiana que apenas sufren transformación o evolución alguna.

Todos los papeles masculinos de la *Commedia dell'arte* iban asociados a unos comportamientos provenientes de un determinado posicionamiento psicológico ante cuestiones bastante mundanas de la vida y al uso de una máscara específica. Todos salvo Pierrot. Este hecho va a ser decisivo para que el personaje evolucione actoralmente hablando. “La eliminación de la máscara va a obligar al actor a elaborar muchos más gestos y movimientos físicos que den como resultado la creación de máscaras a través del propio cuerpo y de la expresión del rostro”¹².

Esta circunstancia hace que el personaje sea a su vez más dúctil, con una mayor amplitud de registros que los otros personajes derivados de la *Commedia dell'arte*. Directamente de este punto nace la posibilidad de una mayor capacidad de transformación y de supervivencia a lo largo del tiempo. Es de destacar cómo la *Commedia dell'arte* pasó de ser una forma de entretenimiento de las clases altas a convertirse en el entretenimiento del proletariado, de esos niños del paraíso que inmortalizó Marcel Carné en su película legendaria *Les enfants du Paradise*, de 1945, y que llevaba a la gran pantalla el personaje de Deburau, encarnado como Baptiste (su nombre artístico) Deburau, una versión no realista del mimo fuera y dentro de los escenarios.

Por toda la crudeza de sus argumentos y la vulgaridad del tema, las farsas de la *Commedia dell'Arte* habían sido desde el primer momento una forma aristócrata de entretenimiento con compañías destacadas levantadas y mantenidas por reyes y príncipes. Pero hacia finales del siglo dieciocho, mientras la aristocracia buscaba diversión en otros lugares, las pantomimas y harlequinadas que acróbatas y actores franceses absorbieron de los italianos se fueron convirtiendo en una forma de entretenimiento plebeyo, despreciado e ignorado por el público aficionado al teatro, y teniendo lugar muchas veces en escenarios ocasionales montados dentro de recintos feriales o en las áreas más proletarias de París¹³.

¹² Rudlin, John, p. 134.

¹³ Haskell, Francis, “The sad clown: some notes on a 19th century myth”, en Finke, Ulrich, *French 19th century painting and literature: with special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*, Manchester, Manchester University Press, 1972, pp. 6-7.



Imagen 2. *L'amour au théâtre italien*, de Antoine Watteau¹⁴.

III.1. Influencia de Watteau en la concepción francesa del Pierrot

Para comprender la génesis de todo un aparato artístico de inspiración pierrotesca en la Francia decimonónica, hemos de remontarnos al nombre de Jean-Antoine Watteau, pintor dieciochesco considerado uno de los más grandes del período rococó francés. Se le considera el creador de las *fêtes galantes*¹⁵. La serie de lienzos que realizó en torno a la temática de la *Commedia dell'arte* fue de notoria influencia en los artistas franceses del siglo XIX. Precisamente, un aire de melancolía y esteticismo

¹⁴ Óleo sobre tela de 1718, Berlín, Staatliche Museen zu Berlin. Puede consultarse en red en: <<http://watteau-abcadario.org/Images/Amour%20au%20Theatre%20italien/Fig%2001%20Amour%20au%20Theatre%20italien.jpg>> [Consulta: 10-IV-2015].

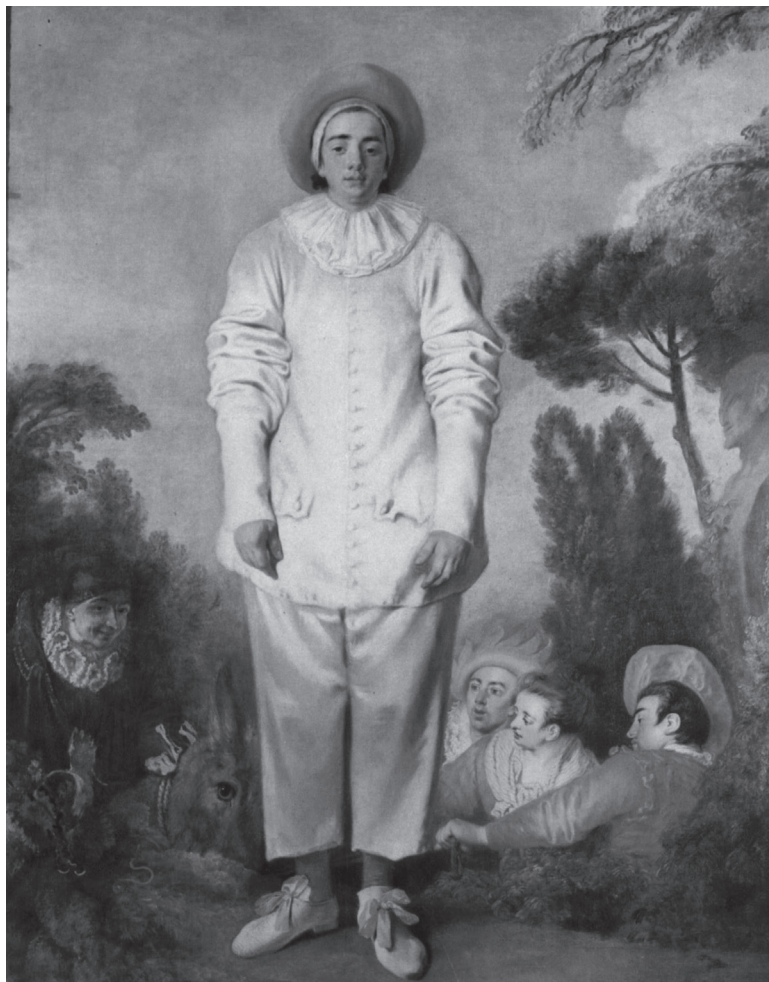
¹⁵ Las *fêtes galantes* reflejaban celebraciones de la clase alta en las que se daban cita el amor, la música o la conversación, y que en muchas ocasiones presentaban a sus participantes llevando trajes de mascarada u otros de naturaleza extravagante. Véase Colin B. Bailey, Thomas W. Gaehrtgens y Philip Conisbee, *The age of Watteau, Chardin and Fragonard: masterpieces of french genre painting*, (Catálogo de la National gallery of art), New Haven and London, Yale University Press, 2003.

parece impregnar los lienzos, si bien “ya encontramos en el trabajo anterior de su maestro Claude Gillot ese mismo sentimiento. Gillot era diseñador de la Ópera de París y parece haber entendido a los comediantes italianos –tal y como Watteau haría– como encarnando la timidez de todo el teatro, pero el teatro en su lado más melancólico, más reflexivo, más triste¹⁶”. En concreto, el cuadro de Watteau titulado *Gilles*, fechado entre 1717 y 1719, resultó ser de una gran relevancia. Algunos autores señalan en Watteau la identificación con el personaje que será tan habitual en los artistas del XIX francés. La observación del cuadro y su interpretación no deja de ser fascinante.

[...] En *Gilles de Watteau* (París: Louvre), su aislamiento es, sin embargo, evocado con el máximo patetismo. Wilfred Mellers encuentra una proyección biográfica de soledad o desencanto, una tierna solidaridad con los marginados; el teatro puede acertadamente “idealizar” las vulgaridades y humillaciones de la vida diaria y transformarlas en “algo rico y extraño”. Tanto si fue pensado como un poster de teatro o como una autorrevelación, las inusualmente enormes dimensiones (184x149 cm) y el primer plano frontal y a tamaño total crean un impacto raramente encontrado en otro lado en Watteau. “El blancor iluminador de su imagen -comenta Sacheverell Sitwell- abre un nuevo mundo de conjetura, y la muda mirada de la indefensa figura en blanco, novedosamente ascendida de papel menor al centro del escenario, no admite menos”. Ajeno a los tontos traviesos detrás suyo, sólo ofrece resignación melancólica. Sumamente sensible y silencioso, permanece fuera de la vida y es el espectador de un mundo artificial que no es sino su propia proyección. Pero las mismas condiciones que ha enaltecido hasta tal registro de sentimientos hacen sus preguntas incontestables y su misma existencia imposible¹⁷.

¹⁶ Green, Martin y Swan, John, *The triumph of Pierrot: The commedia dell'arte and the modern imagination*, University Park (Pennsylvania), Pennsylvania University Press, p. 4.

¹⁷ Ireland, Ken, *Cythera regained?: the Rococo revival in European literature and the arts, 1830-1910*, Madison (N.Y.), Fairleigh Dickinson University Press, 2006, p. 31.



*Imagen 3. Pierrot, dit autre fois Gilles, de Antoine Watteau*¹⁸.

Esta imagen del actor, y por extensión del artista, como el solitario intruso en un mundo que le es hostil, es relativamente ajena al temperamento optimista y a los supuestos generales del siglo XVIII. Sin embargo, se torna una imagen a menudo familiar en el siglo diecinueve, y las tomas de conciencia de Watteau adquieren así un aire profético. Sitwell dice al respecto que la poesía que encontramos en

¹⁸ Óleo sobre tela, 1718-1719. Paris, musée du Louvre, département de Peintures. Puede consultarse en red en: <http://www.louvre.fr/sites/default/files/imagecache/940x768/medias/medias_images/images/louvre-pierrot-dit-autrefois-gilles_2.jpg> [Consulta: 15-IV-2013].

las pinturas de Watteau deriva del shock que se produce al encontrar actores fuera de un teatro, ahí fuera, en la naturaleza:

[...] comediantes fuera del teatro, tumbados a las orillas del lago, o en esquinas salvajes del jardín llenas de maleza. Es la superposición de una vida dentro de la otra lo que crea la fascinación¹⁹.

Y podríamos ver en estas palabras que siguen del mismo Sitwell una afirmación probablemente compartida por muchos de esos artistas, incluido Debussy, que se dejaron seducir por el encanto de esta magia:

Este tema, con todas sus ramificaciones y subdivisiones, es lo que quiero decir por “teatro”; y, dejando aparte la poesía, ha sido una de las pasiones e intoxicaciones de mi vida...me siento atraído en menor grado por las obras de teatro “serias” que por el ballet, la ópera y la comedia²⁰.

Francis Haskell, por su parte, alude a una identificación de Watteau con el personaje, hecho que será muy común en el ambiente artístico e intelectual de la Francia de casi un siglo después.

[...] Pierrot era una criatura absurda, nada trágica o sensible, y los de algún modo tristes rasgos que Watteau nos enseña no guardan relación con la parte que (Pierrot) interpreta, ni aparecen para representar un retrato de algún payaso particularmente famoso de aquellos tiempos. Sin embargo, es difícil resistirse a la conclusión de que el tuberculoso Watteau haya imbuido algo de autoidentificación en la figura de *Gilles*. Watteau fue un artista tan grande y original que su interpretación de Pierrot ha afectado desde el siglo XIX, a todo el que ha pensado alguna vez en la naturaleza de los payasos. El imaginario de Watteau nos conduce directamente al meollo de la cuestión: ese imaginario se centra en el extraño y ya desaparecido mundo de la *Commedia dell'Arte*, esas compañías de actores italianos con un reparto de personajes estandarizados -el Doctor, el Capitán, Pantalón, Arlequín y los demás- que confiaron en la improvisación para lograr los efectos de sus farsas. El mundo de la *Commedia dell'Arte* vino a representar para muchos artistas, entre ellos Watteau, una especie de alternativa a la tradición largamente establecida de la mitología clásica²¹.

¹⁹ Sitwell, Sacheverell, *Cupid and the Jacaranda*, London, Macmillan, 1952, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 26.

²¹ Haskell, F., p. 6.

III.2. El arquetipo del Pierrot en el ambiente artístico decimonónico francés: Jean Gaspard Deburau

Es de vital importancia conocer cuál era el momento y características del arquetipo de Pierrot en la Francia decimonónica, ya que son estas cualidades las que serán propias a la concepción debussiana del mismo.

Además, en la *mélodie* que es objeto de este artículo, aparece el nombre de ese gran mimo Jean-Gaspard Deburau asociado directamente en el poema de Banville a Pierrot. Es precisamente el mimo Jean-Gaspard Deburau, de nombre artístico Baptiste, quien sentará las bases para un Pierrot que tendrá un espectro mucho más amplio de posibilidades en su psicología y que brindará tanta inspiración a tantísimos artistas de los campos literario, pictórico, musical... Pierrot, la máscara blanca, solitaria y patética, icono mayor de las estéticas romántica y simbolista, había recorrido, a la altura del siglo XIX, un largo camino. De esta manera, lejos quedaban las reminiscencias de su ancestro más inmediato, el Pedrolino de la *Commedia dell'arte*, salvo por una apariencia externa que, sin ser exacta, sí guarda algunas características comunes. Emilio Peral Vega escribe:

Para entender el salto cualitativo que Pierrot experimenta en la Francia del primer ochocientos resulta imprescindible detenernos en una de las figuras más influyentes –pese a su condición de actor o, a mejor decir, de mimo– en la cultura de la época: Jean-Baptiste-Gaspard Deburau (Bohemia, 1796 - París, 1846), sexto hijo de una familia de saltimbanquis que se definían a sí mismos como “artistes d’agilité” [Baugé, 1995:4]. En sustitución del también genial actor Frédérick Lemaître, Deburau entra a formar parte de la nómina del Théâtre des Funambules, mítica sala [...] que pasó a ser punto de referencia para el desarrollo de la pantomima en París. [...] a encarnar, a partir de 1819, el papel que haría de él un referente inexcusable: Pierrot. Y lo hizo confiriendo al bufón enharinado una nueva dimensión, a medio camino entre lo cómico y lo trágico, y, sobre todo, una entidad dramática polivalente²².

Maurice Sand hace una interesante reflexión en torno a esa transformación de Pierrot en un tratado publicado en dos volúmenes²³ en el que realiza un estudio detallado y preciso, a la vez que histórico y pintoresco, de los diversos tipos de la *Commedia dell'arte*.

Deburau, volcando su incomparable talento en los ricos matices de la mímica, gestó un Pierrot a veces bueno y generoso hasta la despreocupación; a veces ladrón, mentiroso e incluso avaro. Otras veces cobarde, cuando no temerario; casi siempre pobre y, en el caso de que se enriqueciera, con

²² Peral Vega, Emilio, *La vuelta de Pierrot: poética moderna para una máscara antigua*, Marbella, Edinexus, 2007, p. 10.

²³ Sand, Maurice, *Masques et Bouffons*, 2 vols., Paris, Levy Frères, 1860.

la tendencia a gastar y comerse rápidamente su fortuna; con todo, sus defectos incorregibles son la pereza y la glotonería²⁴.

Francis Haskell va más allá, lanzando esta observación:

Sin duda alguna el mundo de Pierrot se habría desvanecido —y el “Gilles” de Watteau se nos habría hecho tan lejano como una de las fantasías del Bosco o Piero de Cosimo— si no hubiera aparecido un actor de tal calibre para interpretar el papel durante el siglo XIX²⁵.

De este modo, Deburau convierte la máscara clásica en un ser teatral lleno de escepticismo, socarronería, astucia, descaro y, si es necesario, de una sutil hipocresía. El Pierrot interpretado por Deburau es, de acuerdo a la ruptura de los modelos tradicionales llevada a cabo por el Romanticismo, una parodia del héroe clásico, “cuyas acciones fracasan siempre para deleite de los espectadores”²⁶.

Deburau suprime el sombrero “à la Colin” por un pañuelo negro contrastante con la tremenda palidez de su semblante, lo cual permite mostrar la expresión de su rostro sin ningún tipo de sombra. Así, “Deburau se transforma en un poeta que comunica un amplio abanico de sensaciones y significados desde su total mutismo, aspecto íntimamente unido con la estética simbolista”²⁷.

Deburau inaugura un culto de devotos literarios y artísticos que establecen una moda teatral y poética que continúa hasta final de siglo. El origen de este último Pierrot, que se debate entre las lágrimas y la risa, probablemente deriva de un relato sobre la muerte de Deburau en 1846²⁸.

Este relato se refería a que Deburau había llorado una lágrima en el escenario poco antes de su muerte, otorgando también al mito esa característica:

En 1846 Deburau murió. ¿Cómo? El relato más vívido y clínicamente más preciso nos lo da Champfleury. Deburau, nos cuenta, había sufrido de asma durante años; los médicos le prohibieron actuar, pero -consciente sólo de su fiel público- regresó a los escenarios, donde, abrumado por su entusiasta recepción, “una lágrima arrastró la harina que cubría su rostro. Una lágrima de verdad en

²⁴ *Ibid*, p. 283, cit en Peral Vega, Emilio, p. 11.

²⁵ Haskell, F., p. 7.

²⁶ Baugé, Isabelle, *Champfleury, Gautier, Nodier & anonymes, Pantomimes, choisis et préfacés*, Romantisme, vol. 25, n.º 89 (1995), Paris, Cicero éditeurs, pp. 131-132.

²⁷ Los simbolistas tenían como ideario básico el despertar sensaciones más que el hacer explícito un determinado significado. Véase también *Prélude après la midi d'un faune*, de Stephan Mallarmé, texto que fue musicalizado por Debussy, como ejemplo de estética simbolista en estado puro.

²⁸ Ireland, Ken, p. 32.

el teatro es tan inusual...pocos días después murió”. Y así, un payaso ha llorado por primera vez, el padre de una progenie innumerable²⁹.

De la mano de Deburau, “la pantomima adquiere gran esplendor en Francia durante el XIX, escribiéndose cientos de ellas”³⁰. Además, surge un interés por la reflexión teórica que ahonda en la componente psicológica y estética y que nos lleva directamente a la dimensión más espiritual que captaría y hechizaría la inspiración de los poetas, dramaturgos y músicos:

[...] el gesto es directamente ordenado por el cerebro, es el lenguaje natural y universal por excelencia; la mímica es, por tanto, un arte anterior a la recitación, más sincero y superior a esta³¹.

Así Baudelaire, a propósito de los cuadros de Octave Penguilly-L'Haridon, dentro de sus revisiones de las exposiciones de pintura de los museos y galerías parisinas, apunta:

Yo le reprocharía al Sr. Penguilly no haber adoptado el modelo de Deburau, que es el auténtico Pierrot actual, el Pierrot de la historia moderna, que debe tener su puesto en todos los cuadros de desfile³².

Y Catulle Mendès ve en Deburau el artífice de la conversión de Pierrot en un mito de la imaginería moderna.

Sí, el inventor de Pierrot, de todo lo pueril y turbador que hay en Pierrot, es absolutamente Deburau; y, de la misma manera que poco a poco impuso la pantomima donde nadie hubiera hablado nunca de ella, así creó, a partir de un tipo mediocre, el extraordinario Pierrot que, todavía hoy, sorprende³³.

²⁹ Champfleury, Jules, *Souvenirs des funambules*, Paris, Michael Lévy frères, 1859, pp. 11 y ss.

³⁰ Palacio, Jean de, *Pierrot fin-du-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Seguir, 1990, *cit.* en Peral Vega, Emilio, p. 11.

³¹ Hugounet, Paul, *Mimes et Pierrots: notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1889, *cit.* en Peral Vega, Emilio, *id.*

³² Baudelaire, Charles, *Salon de 1846*, Paris, Éditions Ligaran, 2015, p. 26, *cit.* en Peral Vega, Emilio, *id.* Este volumen de Baudelaire, firmado con el pseudónimo “Baudelaire Dufàys”, es uno de tres completos y muy relevantes compendios de reflexiones y críticas del autor sobre obras de arte expuestas en galerías y museos parisinos durante los años 1845, 1846 y 1859. Fueron publicados en volúmenes individuales. Baudelaire se inspiró en los escritos de Denis Diderot en torno a obras de arte del siglo XVIII, los cuales habían sido redactados en estilo epistolar y se conocieron como *Salons*.

³³ Mendès, Catulle, “L'actualité théâtrale. La pantomime”, en *Revue du Palais*, 1 (1897), pp. 31-32, *cit.* en Peral Vega, Emilio, *id.*

Este aspecto hace del mimo un personaje irresistiblemente atractivo para los artistas, que muchas veces se identifican incluso con características intrínsecas a la psicología del personaje. Así, el escritor Paul Verlaine, cuyo poema *Pierrot* representaría el retrato más evocador de las nuevas posibilidades que se abrían para el personaje, es descrito de esta manera:

Había en él algo de terrible y algo de *clownesco*. Sus cejas oblicuas parecían las de un viejo Pierrot salvaje. Sus ojos, en cambio, sus pequeños ojos halagadores, tenían fosforescencias felinas. De su boca, escondida bajo un bigote lacio, no se veía más que la sonrisa, una sonrisa infantil e irónica. Su cráneo desnudo y abollado hacía pensar en los bustos de Galeno que decoran las farmacias provincianas. Sus gestos, en fin, eran truculentos, amenazadores y cómicos [...] ³⁴.

Jules Janin, crítico de moda en la época, dijo de Deburau:

[...] Ya no hay un *Théâtre-Français*: solamente los *Funambules*... en los viejos tiempos el arte dramático se llamaba Molé o Talma: hoy es solamente Deburau... escribamos la historia del arte tal cual es: obsceno, mendicante y borracho. Puesto que Deburau se ha convertido en el rey de este mundo, celebremos a Deburau, el rey de este mundo ³⁵.

Lo que no deja de llamar la atención es cómo estos escritores y críticos veían en Deburau la representación del mundo, de la gente, de su miseria, en su mortal condición humana repleta de imperfecciones. Así...

Pierrot, pálido, delgado, vestido con colores tristes, siempre hambriento y siempre golpeado, es el antiguo esclavo, el proletario moderno, el paria, el ser pasivo y desheredado que apesadumbrado y astuto, es testigo de las orgías y locuras de sus amos ³⁶.

Y para Janin, tan sumamente interesado en ese aspecto urbano de culto a lo popular, que ahora no nos resulta tan llamativo pero que en la época debió de causar bastantes miradas críticas, observamos cómo Deburau es: “[...] la gente, ahora feliz, luego triste, enferma, sana, apaleando, apaleada, el poeta, pero siempre pobre, como la gente... es el misántropo de Molière” ³⁷.

³⁴ Gómez Carrillo, Enrique, *Treinta años de mi vida*, vol. II, *En plena bohemia*, Madrid, Mundo Latino, 1931, p. 60.

³⁵ Haskell, F., p. 9.

³⁶ Gautier, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*, t. V., Bruxelles, Magnin, Blanchard et compagnie, 1859, p. 23.

³⁷ Haskell, F., p. 9.



Imagen 4. El actor Jean-Louis Barrault como Baptiste Deburau en la película *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné (1945).

Dentro del modo teatral, el territorio abierto por Deburau es continuado por su hijo Charles y por Paul Legrand. Este último mezcla pasión con comedia, pero sus inclinaciones hacia lo sentimental anticipan una línea de Pierrots decadentes y triviales. El soneto de Verlaine *Pierrot* representa de la manera más vívida un cambio de actitud.

Nunca más el soñador de la luna en la vieja canción
molestando a sus ancestros por los altillos de sus puertas.
Su alegría, como su candela, por desgracia ¡murió!, y su espectro hoy nos frecuenta,
delgado y claro³⁸.

En las obras de varios poetas alemanes, y escritores y dibujantes franceses, como Paul Marguerite y Adolphe Willette –este último, curiosamente, amigo de Debussy– predominan mórbidas imágenes. Pierrot es atormentado por pesadillas, destrozado de aficción; expía su mendicidad ahorcándose o es ahorcado por el rey como víctima propiciatoria³⁹.

³⁸ Verlaine, Paul, “Pierrot” en *Jadis et Naguère*, Bibebook éditions, edición libre de dominio público de acuerdo a la edición del año 1884, p. 14, *cit.* en Ireland, Ken, p. 33.

³⁹ Véase Ireland, Ken, p. 33.

También se presenta como asesino de Columbina, como en la ilustración realizada para la pantomima de Paul Margueritte *Pierrot assassin de sa femme*, estrenada en 1882, donde Pierrot, sabiéndose engañado por ella, la mortifica haciéndole cosquillas hasta la muerte.



Imagen 5. *Pierrot assassin de sa femme*, de Adolphe Willette⁴⁰.

Hay pocos elementos que compartan estas manifestaciones crudas y violentas de Pierrot y las que se darán a posteriori, con la *Commedia dell'arte* del siglo XVIII. Sin embargo, la ambigüedad que mana de las pinturas de Watteau es definitivamente una inspiración para que los artistas del siglo diecinueve se dispongan a expresar esa mezcla de desencanto y violencia, de tormento e inocencia, con el objetivo de manifestarse en contra de la imposición de la tradición recibida, para exponerse a nuevas posibilidades.

⁴⁰ Esta imagen, de título *Pierrot assassin de sa femme*, apareció en la publicación satírica “Le pierrot”, el 7 de diciembre de 1888. Dicha publicación, de periodicidad semanal, era dirigida por el propio Willette, quien se encargaba de ilustrarla. Tenía como redactor en jefe a Émile Goudeau y su publicación abarcó del 6 de julio de 1888 al 20 de septiembre de 1889. Esta ilustración se utilizó, asimismo, dentro de la pantomima homónima escrita por Paul Margueritte: *Pierrot assassin de sa femme*. Resulta curioso que fueran dos amigos de juventud de Debussy, Adolphe Willette, dibujante, y Paul Vidal, compositor, los encargados de ilustrar y poner música a dicha pantomima. Puede consultarse en red en: <<http://rasp.culture.fr/sdx/sdx/api-url/getatt?app=fr.gouv.culture.rasp&base=raspdb&id=f00001474-3-pe>> [Consulta: 15-IV-2013].

Finalmente, cabe mencionar en esta evolución de Pierrot desde la *Commedia dell'arte* del siglo XVIII, la colección *Rondels Bergamasques* escrita por Giraud, titulada *Pierrot lunaire* (1884). Esta obra sería puesta en música de manera homónima por Arnold Schoenberg, y exploraba temas siniestros como la crueldad o el suicidio, identificando incluso los versos con cruces donde los poetas se desangran o con un Pierrot soñando que la luna le rebana el cuello como castigo a sus pecados, con un estado de ánimo general que parece rayar en la locura y la psicosis.

Cuando Pierrot se muestra sin su indumentaria en el último poema, *Cristal de Bobéme*, resultando ser el propio poeta, queda manifiesta la esencia de Watteau, nombrado en este poema, a quien Giraud parece rendir homenaje junto a Banville y Baudelaire. De nuevo, la identificación del artista con el personaje es evidente.

IV. PIERROT Y DEBUSSY

La trascendencia que tuvo este personaje-arquetipo en Debussy viene demostrada por las numerosas ocasiones en que se basó en él o en los poemas que este inspiró en otros artistas para dar rienda suelta a su expresión musical.

Hemos visto ya cuál era el estado al que había llegado el personaje en Francia desde aquel *zanni* de segunda importado directamente de la *Commedia dell'arte* y sus compañías durante el siglo diecisiete y que no tenía ninguna carga interpretativa, a ese carácter de protagonista que adquirió, sobre todo en el siglo diecinueve, gracias principalmente a las geniales encarnaciones que del personaje hizo Jean-Gaspard Deburau.

El mundo poético que ofrecía el entramado formado por Pierrot y otros personajes descendientes de esa *Commedia dell'arte*, para la que ya habían tomado el relevo compañías de actores franceses, debió de ser sin duda alguna harto estimulante para Debussy. Se escribieron, como hemos visto, cientos de pantomimas durante el siglo XIX que, sobre todo, tuvieron como sede de sus representaciones el Théâtre des Funambules de París.

La afición que tenía Debussy por los personajes de la pantomima le venía de una edad muy tierna, y es muy posible que le llevaran, de niño, a un teatro donde su imaginación fuera encendida por esos payasos llenos de colorido, encontrando más tarde en el pathos de sus vidas todo un mundo de expresión emocional⁴¹.

Y mientras estaba en la Villa Medici en Roma, le solía gustar acudir a representaciones del napolitano Polichinela (otro de los personajes de la *Commedia dell'arte*). Antes de esto, en 1882, con 20

⁴¹ Welsh, Moray, "Behind the moon-eyed mask", en *The Strad*, 1991, vol. 102, n.º 1212, pp. 324-329.

años había musicalizado algunas de las *Fêtes Galantes* de Verlaine y el *Pierrot* de Banville. Alrededor de estos temas encontramos referencias en su obra compositiva, como si regresara una y otra vez a un escenario familiar en el que se sintiera como en casa, en el entorno de Pierrot y sus amigos. También mantuvo una fascinación por el circo y el music-hall toda su vida: en una ocasión, tras cuatro noches seguidas del ciclo del *Anillo* de Wagner en el Covent Garden, siguió una en el Alhambra Music Hall, como “recompensa por haberse portado bien”. Desde luego no le faltaba sentido del humor al señor Debussy.

No cabe duda de que Debussy poseía una potente imaginación visual: “Me gustan las imágenes casi tanto como la música”⁴², escribió a Edgard Varèse en 1911. En este sentido, las figuras literarias por las que Debussy se interesó fertilizaron su imaginación visual.

Verlaine, a quien Debussy pondría música en varias ocasiones, estaba también apasionadamente interesado en las artes visuales, hasta el punto de basar sus *Fêtes galantes* en temas tomados de pintores dieciochescos. A través de sus creaciones, Debussy llegó al mundo mágico de Watteau⁴³.

A través de Watteau llega Debussy a todo un imaginario de Pierrots, Colombinas y demás miembros de esta peculiar familia cómica.

Una tercera fuente de inspiración directamente relacionada con las imágenes fue el interés que despertaría en el compositor la técnica del cine, sobre todo en los años que precedieron al nacimiento de este arte. Precisamente en el corazón de Montmartre, un Monsieur Henri Rivière operaba un teatro de sombras “en el estilo chino”. Este teatro se encontraba en el *Chat Noir*, el más celebrado de los cabarets de Montmartre⁴⁴, el cual era el lugar de reunión de intelectuales y artistas que serían las semillas del *avant-garde*. Allí se dieron cita personalidades de la talla de Satie, Lautrec, Banville, Verlaine, Mallarmé y el propio Debussy.

Una de esas representaciones de sombras chinescas, *L'Âge d'or*, fue una colaboración entre Rivière y Adolphe Willette, el dibujante que pasó la mayor parte de su vida dibujando Pierrots. Es curioso también cómo este hombre, “que se vestía habitualmente bajo apariencia de Pierrot, era amigo de Debussy [...] efectivamente, sus piezas de sombras chinescas y sus viñetas, que mostraban aventuras, tristes y cómicas, de Pierrot enfermo de amor, habrían de atraer naturalmente la atención del compositor, ya alimentado por los Pierrots de Banville, Verlaine y Laforgue”⁴⁵.

⁴² *J'aime les images presque autant que la musique*, cit. en Lockspeiser, Edward, *Debussy, his life and mind*, New York, McMillan, 1962, p. 113.

⁴³ Langham Smith, Richard, “Debussy and the art of the cinema”, en *Music and letters*, 54, 1 (1973, enero), p. 62.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.

De todo ello se extrae que, evidentemente, el tema de Pierrot rondaba cuanto menos el pensamiento y la curiosidad de Debussy, al menos en su vertiente creativa.

Veamos ahora si realmente hubo una transferencia de lo meramente tomado como elemento de inspiración, externo a toda suerte de experiencia biográfica o, por el contrario, se dio una asimilación e identificación del hombre con el personaje tal y como ya hemos visto parecía haber sucedido en las personas de Watteau y Verlaine, si bien ellos no fueron probablemente conscientes de ello. Fulcher dice a este respecto en su libro *The composer as intellectual*⁴⁶:

[...] la sonata para chelo y piano⁴⁷ es una declaración altamente personal, un trabajo que Debussy pensó en titular originariamente “Pierrot enfadado con la luna”. Esto se refería no solo al teatro de la Francia del dieciocho, sino a Debussy mismo, que ahora se identificaba personalmente con la figura triste del payaso tradicional, Pierrot. Significativamente, para los artistas del siglo dieciocho, incluyendo a Watteau y Couperin, Pierrot se había convertido en la encarnación simbólica de la insatisfacción del hombre con sus propios deseos⁴⁸.

Evidentemente, Debussy ya había tenido contacto con el tema de Pierrot mucho antes, en obras como la que es objeto de nuestro estudio o las ya citadas *Fêtes galantes* de Verlaine pero, según lo anterior, el arquetipo del Pierrot habría cobrado vida en el interior de Debussy en estos últimos años de su vida, en los cuales estaba enfermo y triste por no haber podido participar con el ejército francés a favor de su queridísima patria. Además, las consecuencias de su evidente evolución estilística, que se traduce en esta etapa como una vuelta a la tradición, a la música de formas “clásicas”, sin aditamento, trajeron una paradoja que todavía haría más profunda la asociación de Debussy con Pierrot:

Para Debussy, alguien que había llegado de las márgenes sociales mas había entrado en sociedad, pero que ahora estaba muy enfermo, y que había rechazado su entrenamiento académico, pero ahora se encontraba adoptándolo, la ironía era amarga⁴⁹.

Si observamos la invocación de Pierrot en las musicalizaciones de la poesía de Théodore de Banville de 1880 a 1882, podemos suponer que, tal vez, la identificación con la figura irónica del

⁴⁶ Fulcher, Jane F, *The composer as intellectual: music and ideology in France 1914-1940*, Oxford University Press, 2005, p. 61.

⁴⁷ Debussy, Claude, *Sonata para violonchelo y piano*, Josef Schwab (ed.), Frankfurt, Edition Peters (Urtext), 1969. La *Sonata para violonchelo y piano* de Debussy, del año 1915, es la primera del último grupo de sonatas del autor, las *Sonates pour divers instruments*. De las seis previstas, Debussy solo completó tres. El modelo tomado para la *Sonata para violonchelo y piano* no se corresponde con el modelo bitemático de la forma sonata del clasicismo vienés, sino con el de la sonata monotemática de la Francia de los siglos XVII y XVIII.

⁴⁸ Mellers, Wilfred, *Francois Couperin and the french classical tradition*, London, Faber and Faber, 1987, p. 144.

⁴⁹ Fulcher, J. F., p. 61.

Pierrot está presente a lo largo de la vida artística de Debussy. En cualquier caso, siendo muy distante la situación vital del joven compositor de entre 18 y 20 años, a aquella del Debussy de la *Sonata para violonchelo y piano*⁵⁰, cuando ya contaba con 53 años y estaba muy enfermo, la asociación con el personaje es radicalmente distinta, y esto puede ser precisamente gracias a esa aparente ductilidad del propio Pierrot para poder abarcar una amplia variedad de registros. Habíamos apuntado que este hecho había ocurrido en buena parte gracias a los avances vividos por Pierrot en la piel del gran mimo Deburau. Así pues, tenemos a un Debussy claramente enraizado en el influjo de Pierrot, pero no de un Pierrot estático e inamovible, sino adaptado, tal y como sucedía en las distintas pantomimas que se escribieron para él, a las diferentes situaciones vitales del compositor.

Debussy debió de darse cuenta en esos últimos años de la futilidad de la existencia y de lo absurdo del ser y, pese a ello, luchó por asirse a la vida mediante unas composiciones enlazadas con una tradición que demostraba en sí lo imperecedero de una nación, Francia, la cual habría de encontrar precisamente en su pasado musical una de sus señas de identidad. El propio compositor contribuyó a la creación de dicha identidad, la cual permanece de manera indeleble en forma de historia musical a lo largo de sus obras.



Imagen 6. Escena de *Les enfants du paradis*.
Tomada de la película del mismo nombre, 1945.



Imagen 7. Debussy⁵¹.

⁵⁰ Debussy, Claude, *Sonata para violonchelo y piano*, Josef Schwab (ed.), Frankfurt, Edition Peters (Urtext), 1969.

⁵¹ Manuel, Henri (fotógrafo), Hulton archive, Getty images, 1901. Puede consultarse en red en: <[https://fthmb.tqn.com/L1Qf9C6TECoKbg4LqOOUjduEuIs=/768x0/filters:no_upscale\(\)/about/GettyImages-2665561-58d6fd285f9b584683fa8388.jpg](https://fthmb.tqn.com/L1Qf9C6TECoKbg4LqOOUjduEuIs=/768x0/filters:no_upscale()/about/GettyImages-2665561-58d6fd285f9b584683fa8388.jpg)> [Consulta: 13-IX-2015].

IV.1. Pierrot como inspiración en la trayectoria compositiva debussiana

IV.1.1. *Mélodies*

Para Debussy, que escribió también, con notable talento, los textos de algunas de sus canciones⁵², es evidente que la temática y la calidad de los poemas que escogía para ponerles música habían de ser de buena factura; y es una verdad defendida por muchos críticos que tenía un talento especial para crear una perfecta simbiosis entre palabra y música.

Es en el terreno de la música vocal donde la asociación con Pierrot puede más claramente derivar en una relación de imágenes poéticas claras (tenemos un texto) con procedimientos musicales que refuercen dicha imagen.

Fischer-Dieskau insiste en el interés que despertaban en Debussy la naturaleza y el pálido resplandor de la luna, un elemento más relacionado con esa enigmática presencia de Pierrot.

Al parecer, Debussy [...] eligió sus poemas [...] exclusivamente porque describían la naturaleza y la relación del hombre con ella. Ya la primera canción publicada, *Nuit d'étoiles*, contiene todos los giros característicos que se repetirán después en casi todas las canciones. Conceptos procedentes del mundo de los sueños, de las percepciones sensoriales, de los ruidos, de los sentimientos. [...] Y el interés especial que sentía por el pálido resplandor de la luna, iniciado ya en su obra inacabada de colegial *Ballade à la lune*, queda patente en los muchísimos *Lieder* en que más tarde se canta al *clair de lune*⁵³.

Efectivamente, en esta canción, *Ballade à la lune*, perdida para siempre, escrita por Debussy a los catorce años, aparece ya esa atracción por la luna. El poema es de Alfred de Musset y la única referencia que tenemos de la canción es la que dio Paul Vidal, un compañero de conservatorio de Debussy, quien escribió haberla escuchado⁵⁴.

Veamos un fragmento del texto, pues asistimos a la gestación de un interés que ocupará toda la carrera artística de Debussy y que posteriormente se identificará a su vez con el mundo de Pierrot:

⁵² En concreto Debussy escribió los textos de las siguientes canciones: *Proses lyriques* (1892-1893): *De rêve*, *De grève*, *De fleurs*, *De soirs*; *Nuits blanches* (1899-1902): *Nuit blanche I* y *Nuit blanche II* (1898); *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* (1915).

⁵³ Fischer-Dieskau, Dietrich, *Hablan los sonidos, suenan las palabras*, Madrid, Turner, 1990, p. 115.

⁵⁴ Vidal, Paul, "La jeunesse de Debussy: souvenirs d'Achille Debussy", en *La revue musicale*, vol. 7, n.º 7, 1-V-1926, p. 12.

BALLADE A LA LUNE⁵⁵

C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune
Comme un point sur un i.

Lune, quel esprit sombre
Promène au bout d'un fil,
Dans l'ombre,
Ta face et ton profil?

Es-tu l'œil du ciel borgne?
Quel chérubin cafard
Nous lorgne
Sous ton masque blafard?

N'es-tu rien qu'une boule,
Qu'un grand faucheur bien gras
Qui roule
Sans pattes et sans bras?

Es-tu, je t'en soupçonne,
Le vieux cadran de fer
Qui sonne
L'heure aux damnés d'enfer?

Sur ton front qui voyage,
Ce soir ont-ils compté
Quel âge
A leur éternité? [...] ⁵⁶.

En 1882 compone una primera versión de *Fantoches*, de las *Fêtes galantes* de Verlaine. Recordaremos que esta obra de Verlaine estaba directamente inspirada por los cuadros de Watteau denominados de la misma manera, lo cual nos lleva directamente a ese mundo plácido de escenas en las que se plasman esos momentos idílicos en que se dan cita el amor, el descanso, la conversación, la música, los actores en mascarada propios de la *Commedia dell'arte*... En realidad hay dos manuscritos, pero habrá que esperar casi

⁵⁵ Musset, Alfred de, *Balada a la luna* en *Premières poésies*, Paris, Charpentier, 1854, Les grands classiques. Puede consultarse en red en: <http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alfred_de_musset/ballade_a_la_lune.html> [Consulta: 4-V-2016].

⁵⁶ *Estaba, en la noche negra, / Sobre el campanario amarillento, / La luna / Como un punto sobre una "i". // Luna, ¿qué espíritu sombrío / Pasea al final de un hilo / En la sombra, / Tu rostro y tu perfil? // ¿Eres acaso el ojo del cielo tuerto? / ¿Qué triste querubín / Nos mira de arriba abajo / Tras tu lívida máscara? // ¿No serás sino un bola, / Un falangio grande y gordo / Que rueda / Sin patas y sin brazos? // ¿Acaso eres, como sospecho, / El viejo reloj de hierro / Que da la hora / A los condenados del infierno? // En tu rostro que viaja, / ¿qué años han sumado / En esta noche / A su eternidad?*

diez años, en 1891, cuando una tercera versión, ligeramente distinta de estas, sea publicada como el n.º II de *Fêtes galantes* de la primera serie. Aquí ya aparecen los personajes de la *Commedia dell'arte*:

FANTOCHES⁵⁷

Scaramouche et Pulcinella,
Qu'un mauvais dessein rassemble,
Gesticulent, noirs sur la lune.

Cependant l'excellent docteur
Bolonais cueille avec lenteur
Des simples parmi l'herbe brune.

Lors sa fille, piquant minois,
Sous la charmille en tapinois
Se glisse demi-nue, en quête

En quête de son beau pirate espagnol,
Dont un langoureux rossignol
Clame la détresse à tue-tête⁵⁸.

Aunque Pierrot no aparece en este poema, sí lo hace, sin embargo, la luna, y tras ella Scaramouche y Polichinela que gesticulan. Las imágenes de escenas de la *Commedia dell'arte* son evocadas vívidamente en las cuatro estrofas del poema, presentando de una manera muy acertada y muy fluida una escena por estrofa.

La siguiente canción de temática similar es *Sérénade*, de 1882, con texto de Banville, donde se presenta una escena en la que Colombina y Arlequín son los protagonistas.

SÉRENADE⁵⁹

Las! Colombine a fermé le volet,
Et vainement le chasseur tend ses toiles,
Car la fillette au doux esprit follet,
De ses rideaux laissant tomber les voiles,
S'est dérobée, ainsi que les étoiles.

⁵⁷ Verlaine, Paul, *Fantoches (de Fêtes Galantes I)*, cit. en Bernac, Pierre, *The interpretation of French song*, Londres, Kahn&Averill, 1997, p. 179.

⁵⁸ *Scaramouche y Polichinela / A quienes un mal designio unió, / Gesticulan, oscuros sobre la luna. // Mientras tanto el excelente doctor / Boloñés recoge con parsimonia / Plantas medicinales entre la oscura hierba. // Entonces su hija, de rostro penetrante, / Bajo el enramado a hurtadillas / Se desliza semidesnuda, / En busca // De su bello pirata español, / Del que un lánguido ruiseñor / Clama su angustia a voz en grito.*

⁵⁹ Banville, Théodore de, "Sérénade" (Serenata) en *Les Cariatides. Roses de Noël*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889, vol. III, p. 249.

Bien qu'elle cache à l'amant indigent
 Son casaquin pareil au ciel changeant,
 Ah! C'est pour charmer cette beauté barbare
 Que remuant comme du vif-argent.
 Arlequin chante et gratte sa guitare⁶⁰.

La siguiente *mélodie* producto de esta inspiración es la que es centro de nuestro estudio *Pierrot*, también de 1882, con texto de Banville. Puesto que haremos un análisis detallado de esta más adelante, solo la nombraremos y señalaremos cómo en estas fechas Debussy estaba atraído por esta temática que se abordará en la musicalización de *Clair de lune*, con texto nuevamente de las *Fêtes galantes* de Verlaine.

CLAIR DE LUNE⁶¹

Votre âme est un paysage choisi
 Que vont charmant masques et bergamasques
 Jouant du luth et dansant et quasi
 Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
 L'amour vainqueur et la vie opportune
 Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
 Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres⁶².

Es interesante ver cómo Debussy ofrecerá dos versiones musicales de este poema, la segunda de 1891, la cual formará parte de *Fêtes galantes*, siendo la tercera de la primera serie, mientras que la primera versión pertenece a las *Quatre chansons de jeunesse*. De nuevo vemos una diferencia de casi diez años entre la composición de la primera, que fue publicada en 1882, y la segunda. Fuertemente enraizado en una estética simbolista, “este poema está cargado de simbología que permite precisamente

⁶⁰ ¡Ay! Colombina ha cerrado el postigo, / Y en vano el cazador extiende sus telas, / Porque la chiquilla de espíritu dulce y alocado, / Dejando caer los velos de sus visillos / Se ha rendido, como las estrellas. // Aunque oculte al pobre amante / Su casaquilla idéntica al cielo variable, / ¡Ah! para seducir a esta salvaje belleza / Se agita como el mercurio. / Arlequin canta y rasguea su guitarra.

⁶¹ Verlaine, Paul, *Clair de lune (Claro de luna)*, poema tomado de Debussy, Claude, *Quatre chansons de Jeunesse*, Arthur Hoérée (ed.), Paris, Éditions Jobert, 1969, pp. 6-9.

⁶² *Vuestra alma es un paisaje escogido / Que van encantando enmascarados y bailarines, / Tocando el laúd y bailando, y casi / Tristes bajo sus extraños disfraces. // Cantando en modo menor / Al amor vencedor y a la vida oportuna / No parecen creer en su felicidad, / Y su canción se mezcla con el claro de luna, // Con el tranquilo claro de luna triste y bello, / Que hace soñar a los pájaros en los árboles, / Y sollozar de éxtasis a los surtidores de agua, / A los grandes surtidores esbeltos entre los mármoles.*

a Debussy inspirarse en él en sendas ocasiones, aparte de también servirse de él como inspiración para su *Suite Bergamasque*⁶³.

En *Pantomime*, de 1883, reconocemos a personajes de la *Commedia dell'arte* junto a algún nombre tomado de la pastoral: están Pierrot y Arlequín, los bufones; Clitander, el joven amante; Cassandre, una vieja inocentona; Colombina, la heroína. A primera vista los episodios parecen no tener conexión alguna: Pierrot, que no se parece al lánguido Clitander, ya no espera a su amante sino que vacía un jarro de un trago y de una manera fría corta un pastel. No deja esto de mostrarnos lo práctico que puede llegar a ser Pierrot. Mientras tanto, Cassandre, al final de la calles –ahora el escenario toma una cualidad de profundidad– derrama una lágrima por su sobrino desheredado pero nadie se da cuenta. En la tercera estrofa encontramos al pícaro de Arlequín, que da cuatro piruetas mientras trama secuestrar a Colombina.

En la cuarta estrofa encontramos a Colombina, cuyo ensueño es interrumpido porque siente un corazón en la brisa y el sonido de voces en su propio corazón. Esta repetición de la palabra *coeur* en la cuarta estrofa y lo que a la misma va asociada señala el final de un movimiento a través del poema, desde los gestos externos del comienzo a la existencia de sentimientos íntimos en la última estrofa.

PANTOMIME⁶⁴

Pierrot, qui n'a rien d'un Clitandre,
Vide un flacon sans plus attendre,
Et, pratique, entame un pâté.

Cassandre, au fond de l'avenue,
Verse une larme méconnue
Sur son neveu déshérité.

Ce faquin d'Arlequin combine
L'enlèvement de Colombine
Et pirouette quatre fois.

Colombine rêve, surprise
De sentir un coeur dans la brise
Et d'entendre en son coeur des voix⁶⁵.

⁶³ Duchen, Jessica, en notas al CD *Debussy early songs*, del sello Deux-elles, 2003, p. 2.

⁶⁴ Verlaine, Paul, *Pantomime (Pantomima)*, poema tomado de Debussy, Claude, *Quatre chansons de Jeunesse*, Arthur Hoérée (ed.), Paris, Éditions Jobert, 1969, pp. 1-5.

⁶⁵ *Pierrot, que nada tiene de Clitandro, / Vacía un frasco sin esperar más / Y, práctico, empieza un paté. // Casandra, al fondo de la avenida, / Vierte una lágrima subestimada / Sobre su sobrino desheredado. // El bribón de Arlequín planea / El secuestro de Colombina / Y hace la pirueta cuatro veces. // Colombina sueña, sorprendida / De percibir un corazón en la brisa / Y de oír voces en su corazón.*

No deja de llamar la atención el que sean justo los poemas de reminiscencia pantomímica aquellos que Debussy vuelve a considerar para otorgarles una segunda oportunidad musical. Evidentemente, hay un gran interés hacia ellos, puesto que son los únicos de los que se conocen dos versiones, apartadas entre sí por unos nueve años de distancia. Así, Debussy puso música entre 1891 y 1892 a algunos de los veintidós poemas que forman las *Fêtes galantes* de Verlaine. Seleccionó para ello los que evocan el mundo de la *Commedia dell'arte* y de Pierrot, tejido de la mano invisible de las pinturas de Watteau.

IV.1.2. *Sonata para violonchelo y piano*

Tal vez una de las piezas más estudiadas sobre la posible relación de Debussy con Pierrot es esta sonata de su último período compositivo, la cual ha generado mucho debate. Esto se ha debido, sobre todo, a que se ha especulado sobre la idea de que iba a ser llamada en un comienzo *Pierrot fâché avec la lune* (*Pierrot enfadado con la luna*).

En el artículo de Moray Welsh⁶⁶ sobre este asunto indica, como se ha comentado, que esta sonata iba a llevar un epígrafe en el que figuraba el título, pero se perdió. Concede, asimismo, mucha autoridad a Leon Vallas y explica que en su libro *Debussy et son temps*⁶⁷ el autor afirma: “se dice que el compositor había pensado llamarla (a la sonata) *Pierrot fâché avec la lune* y que deseaba evocar los personajes de la vieja comedia italiana”⁶⁸. Vallas conoció personalmente a Debussy y todos sus escritos sobre el mismo gozan de gran reconocimiento por su rigor. Al respecto comenta Welsh que al escribir “se dice” no se está dando un rigor a esta afirmación, aunque el hecho de que aparezca en un libro de Vallas puede dotarlo de validez, ya que es el testigo más cercano con que contamos.

Hay otra razón que tenemos para pensar que Debussy jugaba en su mente con los personajes de la pantomima en esas fechas. En una carta a su editor Durand le explicaba cómo tenía unas ideas que quería emplear para las *Fêtes galantes*. Es este el mismo título que tuvieron las canciones sobre textos de Verlaine de 1892 y 1904. Según Vallas, Debussy llevaba tiempo planeando escribir una ópera con ese título basada en dichos poemas de Verlaine⁶⁹.

Y de acuerdo a un tal Rosoor, chelista contemporáneo de Debussy, la sonata seguía un programa que el mismo compositor le había contado; sin embargo, Debussy no tenía muy buena consideración de este músico, de quien escribió a su editor Durand:

⁶⁶ Welsh, Moray, pp. 324-329.

⁶⁷ Vallas, Leon, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1932.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 415.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 362.

M. Louis Rosoor [...] no cesa de tener su particular entendimiento de mi música. ¡Debemos ser particularmente tolerantes con los que han sido invadidos por los alemanes! [...] pero cuando los virtuosos propagan el error y la desolación en las así llamadas salas de concierto continuó encontrándolo irritante⁷⁰.

De acuerdo a Rosoor⁷¹, el escenario para cada uno de los tres movimientos de la sonata, titulados por Debussy *Prólogo*, *Sérénade* y *Finale*, era como sigue:

Prólogo: Pierrot se despierta de un susto, se desembaraza de su somnolencia y recuerda afectuosamente los encantos de su amada.

Sérénade: ... a quien va a tocarle una serenata: pero súplicas seductoras la dejan insensiblemente fría hacia él...

Finale: Pierrot se consuela mientras tanto, cantando una canción a la felicidad, no sin algo de pesar...

Es probable que Rosoor quisiera que Debussy accediera a publicar estas premisas programáticas y posiblemente el epígrafe, tal vez con la intención de hacer la música más accesible para el público. Según Mellers

Debussy fue a lo largo de su vida un exiliado. Porque el mundo le parecía corrupto se retiró voluntariamente y se interesó solamente por la vida interior, donde solo, tal vez, lo infinito podría todavía encontrarse. El mundo espiritual de Debussy, con sus balconadas iluminadas por la luz de la luna, sus parques paradisíacos, su deliciosa irrealidad pierrotesca, no es meramente un escape ya que incluye en sí misma un sentido de pérdida y pesar, recuerdo de una vida intensa y vital de la que es ahora separado⁷².

⁷⁰ Lesure, Francois y Nichols, Roger, *Debussy Letters*, Harvard University Press, 1987, p. 319. Tomado de la carta escrita a Jacques Durand el 17 de octubre de 1916.

⁷¹ Welsh, Moray, p. 328.

⁷² Mellers, Wilfred. "The Final Works of Claude Debussy or Pierrot Fâché avec la Lune", en *Music & Letters*, vol. 20, n.º 2 (1939, Apr.), p. 169.



Imagen 8. Retrato de Jean-Gaspard Deburau como Pierrot⁷³.

V. PIERROT PARA VOZ Y PIANO

Surgen a continuación estas preguntas en relación a la *mélodie Pierrot*: ¿Qué pretendía expresar el poema? Y, sobre todo, ¿qué es lo que buscaba expresar Debussy por medio de la musicalización del poema? ¿Qué recursos escriturales utiliza para lograr esa determinada expresión?

Nos importa asimismo observar si hay una relación de las imágenes poéticas del texto con la música y, de ser así, ver cómo se traduce todo esto en cada parte del poema. Analizaremos la obra para intentar responder a las preguntas formuladas y comprobar si realmente es posible que esa inspiración poética del Pierrot se pueda, de alguna manera, representar mediante ciertos elementos musicales que puedan sugerir o realzar las imágenes poéticas utilizadas. Para ello, estudiaremos todos los factores que rodean a esta *mélodie*: factores de contextualización, poéticos y musicales.

⁷³ Retrato realizado por Bouquet, Auguste, 1830. Puede consultarse en red en: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Jean-Gaspard_Deburau.jpg> [Consulta: 20-V-2013].

V.I. Momento creativo y contexto vital

Cuando Debussy compone *Pierrot* para voz y piano en 1882 cuenta con apenas veinte años. Debussy se encontraba en ese entonces en París, y había comenzado a trabajar a mediados de octubre de 1880 para Madame Moreau-Sainti como pianista acompañante en sus clases de canto. En ellas había conocido a Marie-Blanche Vasnier.

[...] Marie-Blanche Vasnier que, a diferencia de su profesora, no era una viuda de cincuenta y tres años sino una mujer de treinta y dos, casada a los diecisiete con un abogado once años mayor que ella. Sus ojos verdes volvían loco a Debussy [...] ⁷⁴.

Cuando se marchó a Roma a principios de 1885 para estar dos años en la Villa de Medici, su premio por haber ganado el primer gran premio de Roma con su cantata *L'Enfant prodigue* en 1884, había ya compuesto cuarenta canciones —prácticamente la mitad de las que compondría en total hasta el final de sus días—. De ellas, veintisiete estaban dedicadas a Madame Vasnier, incluida *Pierrot*. De hecho, cuando apareció publicada junto con otras tres canciones como *Quatre chansons de Jeunesse*⁷⁵, tras haber sido previamente editadas como *Quatre mélodies inédites de Claude Debussy*⁷⁶, la dedicatoria dice lo siguiente:

A Madame Vasnier,

Estas canciones que han vivido solo a través de ella y que perderían su gracia encantadora si nunca más salieran de su melodiosa boca de hada. El autor queda eternamente agradecido⁷⁷.

⁷⁴ Nichols, Roger, *Vida de Debussy*, Madrid, Cambridge University Press, 2001, p. 26. Se ha consultado la citada traducción en castellano para Nichols, Roger, *Life of Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

⁷⁵ Debussy, Claude, *Quatre chansons de Jeunesse*, Arthur Hoérée (ed.), Éditions Jobert, 1969. La *Revue musicale* publicó en mayo de 1926 un número especial sobre la juventud de Debussy. Dentro de ese mismo número, se publicaron por primera vez y como suplemento musical dentro de la revista, cuatro canciones de Debussy inéditas, compuestas entre los años 1881-1884; estas utilizaban como fuente principal el manuscrito de Debussy, y se publicarían posteriormente en versión revisada y corregida como *Quatre chansons de Jeunesse (Cuatro canciones de juventud)*. Dichas canciones fueron escritas para soprano ligera y son de gran dificultad tanto musical como vocal, alcanzando el si agudo. Las cuatro canciones incluían *Pantomima* y una primera versión de *Clair de Lune*, con textos del poeta simbolista Paul Verlaine, así como *Pierrot* de Théodore de Banville. Todas ellas se enmarcan en una temática que gira en torno a la luna y/o los personajes de la *Commedia dell'arte*. La cuarta canción es *Apparition*, con texto del también simbolista Stéphane Mallarmé. Esta *mélodie* exige un uso más rico de la vocalidad así como una gran versatilidad expresiva, siendo en su tratamiento y estilo más narrativa y armónicamente elaborada que las otras tres, con un acompañamiento pianístico muy activo que va creando texturas hipnóticas, las cuales envuelven y potencian el discurso vocal, con el que parecen fusionarse.

⁷⁶ Debussy, Claude, “La jeunesse de Debussy: Quatre mélodies inédites”, Supplément musical, en *La revue musicale*, vol. 7, n.º 7, 1-V-1926.

⁷⁷ À Madame Vasnier,

Ces chansons qui n'ont jamais vécu que par elle et qui perdront leur grâce charmeresse si jamais plus elles ne passent par sa bouche de fée mélodieuse. L'auteur éternellement reconnaissant.

Estamos, por tanto, ante un Debussy joven, lleno de vitalidad y enamorado de una soprano a la que tiene en su pensamiento al componer esta y otras canciones. Examinaremos al analizar la obra con detenimiento cómo pudo ser de relevante para el aspecto musical que esta canción estuviese dedicada a Madame Vasnier.

Debussy encontró inspiración para sus canciones no solo en los poetas sino también en una cantante que se convertiría en una gran influencia para él en más de un modo. Fue su primer gran amor y le inspiraría a escribir la mayoría de sus canciones de juventud⁷⁸.

Madame Vasnier fue una fuente de inspiración de gran importancia, pero la suya no fue una historia de amor sencilla y feliz, ya que ella era una mujer casada y, además, Debussy tenía también amistad con su marido. Así pues, el triángulo amoroso estaba presente, recordándonos al que formaban Arlequín, Colombina y Pierrot.

[...] Pero lo que debo confesarle es que mis dos meses previos en París no han cambiado mis sentimientos respecto a algunos asuntos. Son demasiado poderosos como para ignorarlos, tanto que cuando estoy lejos de lo que los despierta ceso de vivir —es desde luego “cesar de vivir” cuando ya no puedes controlar tu imaginación—. Tal y como le expliqué, mis deseos e ideas funcionan tan solo a través de ella, y no soy lo suficientemente fuerte como para romper ese hábito. Me altera bastante contarle esto puesto que estoy muy lejos de seguir su consejo y transformar este amor en una amistad. Es una locura, lo sé, pero la locura me hace dejar de pensar. Y cuando pienso solamente me conduce a una locura mayor, y, lo que es peor, a darme cuenta de que no he hecho lo suficiente para hacer que este amor avance⁷⁹.

En realidad, tras la vuelta de Debussy de Italia, las relaciones se fueron enfriando y el compositor perdió toda relación con Madame Vasnier y con su marido, como se desprende de lo que nos relatan las biografías y su propio epistolario.

⁷⁸ Cobb, Margaret G., *The poetic Debussy: a collection of his song texts and letters*, Rochester, N.Y., University of Rochester Press, 1994, tomado de su prefacio.

⁷⁹ Lesure, F. y Nichols, R. F., p. 17.

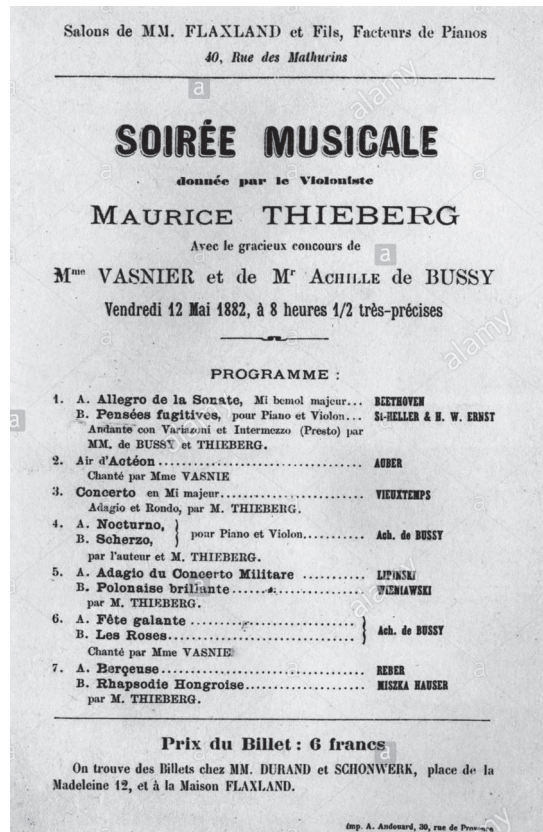


Imagen 9. Programa de concierto de 1882 con Debussy y Madame Vasnier⁸⁰.

V.2. Théodore de Banville: el poeta y su relevancia en la producción debussiana

Debussy no contó, hasta su entrada en el Conservatorio en 1872, con ningún tipo de educación formal, y su madre, que no tenía interés literario alguno, se limitó a enseñarle a leer y a escribir. Tal y como cuenta Nichols, tendríamos que concluir que los primeros contactos de Debussy con la literatura llegaron de la mano de compañeros y profesores del Conservatorio o de algún tipo de interés personal que le acercó a la literatura. Sea como fuere, Debussy encontró una voz afín en la poesía de Banville:

⁸⁰ Programa para una velada musical con Debussy y Madame Vasnier, y Maurice Thieberg tocando el violín, viernes 12 de mayo de 1882. Puede consultarse en red en: <<http://photographersdirect.com/pdwm.php?i=537361&s=262&p=5>> [Consulta: 14-VII-2013].

Su amigo Raymond Bonheur recordaba, tiempo después, su primer encuentro con Debussy en el Conservatorio: —pronto nos hicimos amigos gracias a un volumen de Banville que él llevaba encima, una novedad bastante inusual en aquel ambiente—; palabras que parecen indicar que Debussy había descubierto a Banville por iniciativa propia⁸¹.

Y Fischer-Dieskau también escribe que “Raymond Bonheur (*Revue musicale*, mayo de 1926) ha descrito cómo el joven Debussy (tras una formación escolar rudimentaria) buscaba material de lectura, y cómo descubrió para sí con instinto seguro a los líricos Banville y Verlaine”⁸². Debussy mantuvo un interés vivo por Banville durante casi una década, creando música para su poesía incluso tras haber comenzado a componer para los textos de Verlaine y Mallarmé. “Y años más tarde, cuando Debussy había cesado de poner música a la poesía de Banville, continuó citándolo en su conversación”⁸³.

Poeta y compositor tenían de hecho bastante en común por aquellas fechas: una auténtica fascinación por la Grecia Antigua, una gran consideración por Wagner y la creencia de que el arte no debe perder el contacto con sus fuentes populares. “Banville anunció su intención de escribir un volumen de poemas llamado *Chansons sur des airs connus*, que se basarían en melodías populares. Aunque abandonó el proyecto, sí que escribió al menos un poema en este género, *Nous n'irons plus au bois*, basado en el juego del corro de los niños”⁸⁴. También compartía con Debussy una atracción por lo misterioso y lo medio oculto.

En relación a lo anterior, encontramos un reflejo clarísimo en la canción *Pierrot*. Por un lado, tenemos la utilización por parte del compositor de la melodía tradicional popular *Au clair de la lune*; por otro, el mundo misterioso que no deja de hacer referencia al arte de la pantomima, aquel que había llegado a ser en Francia un arte esencialmente popular, de naturaleza proletaria.

Banville fue uno de los principales poetas del movimiento parnasiano y ejerció una notable influencia en la poesía simbolista⁸⁵. Parte de la música inspirada por Banville se ha perdido, mucha está sin publicar, y lo que permanece es de desigual calidad. Debussy puso música a trece poemas de este autor, pero solo se publicó en vida del compositor una de esas canciones: *Nuit d'étoiles*. Dejó también composiciones inacabadas de la obra *Diane au bois* y sobre el poema *Le triomphe de Bacchus à son retour des Indes*. También musicalizó dos fragmentos de la pieza teatral *Hymnis: Il dort encoré* y la *Ode bachique*. Tal y como refiere Arthur Wenk en relación a la relevancia de esta asociación del músico con el poeta

⁸¹ Nichols, R., p. 27.

⁸² Fischer-Dieskau, D., *op. cit.*, p. 116.

⁸³ Bonheur, Raymond, “La jeunesse de Debussy: Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse”, en *La Revue musicale*, vol. 7, n.º 7, 1926, p. 3.

⁸⁴ Wenk, Arthur, *Debussy and the poets*, University of California Press, 1976, p. 10.

⁸⁵ *Encyclopædia Britannica Online*, 2010. “Théodore de Banville”. Puede consultarse en red en: < <https://www.britannica.com/search?query=Th%C3%A9odore+de+Banville> > [Consulta: 4-XI-2015].

La marcada preferencia de Debussy por poetas con oído para la propia musicalidad de su verso, su habilidad para expresar la inspiración de un poema en términos puramente musicales, así como los elementos musicales que aparecerían en su estilo más tardío se encuentran todos aquí, en su asociación con Banville⁸⁶.

Y resulta no menos misterioso pero muy clarificador para entender la esencia misteriosa que envuelve el poema *Pierrot*, reflexionar sobre las palabras que en 1846, en el prefacio a su colección de poemas *Les stalactites*, de la cual Debussy extraería el texto para su canción *Nuit d'étoiles*, Banville escribiría, haciendo toda una declaración de intenciones

No sería menos insensato excluir la penumbra (*le demi-jour*) de la poesía que pretender eliminarla de la naturaleza. Con tal de conservar en algunos objetos poéticos la oscuridad (*le crépuscule*) que los envuelve y la atmósfera que los impregna, es imprescindible recurrir a los artificios de la negligencia⁸⁷.

En la segunda parte de este estudio abordaremos el análisis del poema además del trabajo musical completo para determinar si los elementos poéticos aquí perfilados pueden haber encontrado su reflejo en los elementos musicales utilizados, como si de la luna y su reflejo en el agua se tratara, y así, tal vez, Pierrot pudiera asomarse a nuestra realidad mediante determinados gestos musicales e interpretativos. ■

⁸⁶ Wenk, A., pp. 9-10.

⁸⁷ Nichols, R., p. 27.