

Autopsicografía

(2002)

Para barítono y orquesta de cámara

(1-1-1-1, 1-1-1-0, piano, 2 perc., cuerda)

I.- Preludio

II, III, IV.- Caeiro; Campos; Reis

V.- Pessoa's

Duración: 17 minutos

Andrés VALERO-CASTELLS

www.andresvalero.com

COMENTARIO

Esta obra está basada en el poema AUTOPSICOGRAFÍA, de **Fernando Pessoa** (Lisboa 1888-1935). Aunque con medios técnicos aparentemente sencillos, su poesía adquiere verdadero interés al adentrarse en su mundo psicológico (desde su infancia sufrió una afección mental conocida como personalidad múltiple). Escribía bajo tres nombres supuestos, que él llamaba heterónimos: **Álvaro de Campos** (1890-1935?), **Ricardo Reis** (1887-1935?), y **Alberto Caeiro** (1889-1935?), así como bajo su propio nombre: **F. Pessoa**. Para él los heterónimos son personalidades demarcadas por su integridad espiritual, son seres vivos viviendo dentro de él. Pessoa, Fernando, será la máscara corporal donde residan los cuatro actores de ese *dramatis personae* que fueron sus vidas.

Podemos leer en la carta que Pessoa escribiera a Adolfo Casais Monteiro (marzo, 1935): “Puse en Caeiro todo mi poder de despersonalización dramática, puse en Reis toda mi disciplina mental, vestida de la música que le es propia, puse en Álvaro de Campos toda la emoción que no doy ni a mí mismo ni a la vida”. En palabras del lingüista Roman Jakobson: “Pessoa ha llevado a las últimas consecuencias la idea de la desintegración del yo, que conduce simultáneamente a la desaparición del yo y a la multiplicación del yo”.

Debido a que hasta 1905 no se instaló en Lisboa (pasó toda su infancia en Durban, capital de la colonia inglesa de Natal, en África del Sur), todos sus primeros poemas fueron escritos en inglés, de hecho solo escribió en su lengua materna (portugués) años antes de morir. De sus heterónimos dijo: “Mientras que Caeiro escribía mal el portugués, Campos razonablemente pero con lapsus como decir yo propio, en lugar de yo mismo, etc.; Reis mejor que yo, pero con un purismo que considero exagerado”.

La subdivisión de un ente en tres formas distintas, aunque íntimamente relacionadas, es la característica psicológica más prominente en la obra del genial Pessoa. A pesar de que el poema utilizado pertenece al libro “*Cancioneiro*”, publicado bajo el nombre “principal” del poeta, hemos llevado al contexto de la composición esa unidad trinitaria, aplicándola en múltiples aspectos, dejando de lado la aparente simplicidad lineal del poema.

La estructura formal del poema es diáfana: 3 estrofas de 4 versos octosílabos (cuartetos) con rima casi siempre consonante, de primer verso con tercero y segundo con cuarto. Esta estructura simple sugiere una forma musical de idénticas características: lied de tipo ternario, en la variante A-B-A', con la tercera sección sensiblemente más elaborada que la primera.

El mismo poema va a ser cantado en tres ocasiones con idéntica estructura, pero en lenguas distintas (castellano, portugués, e inglés). El mismo cantante (barítono) va a forzar los límites de su tesitura natural, para adquirir el aspecto de tres voces distintas (pseudo-tenor, barítono y pseudo-bajo). Para cada una de las versiones el cantante recurrirá a un ámbito melódico de séptima mayor, que al solaparse una cuarta entre sí, nos da un ámbito máximo de treceava, lo que tampoco supone forzar excesivamente la capacidad de cualquier barítono.

El término que mejor define la característica psicológica a la que se ha aludido es la multiplicidad, por ello no solo veremos el poema de tres maneras distintas, además se presentan las tres de manera superpuesta, a modo de collage. Dicho *modus operandi* viene dado por congruencia con la mentalidad del poeta, al margen de convicciones estético-musicales, aunque las “músicas” aquí simultaneadas no son tan distintas, son más bien visiones diferentes de un mismo hecho.

Previamente a las 4 canciones (3+1) tenemos un “**Preludio**” puramente instrumental. Por tanto, la macroestructura de la obra queda configurada como: Preludio + 3 Canciones + Policación. No obstante, queda abierto el orden de las 3 canciones, a modo de forma móvil (hay 6 posibilidades: 1+2+3; 1+3+2; 2+1+3; 2+3+1; 3+1+2, 3+2+1). Este planteamiento podría ser considerado un tipo menor dentro de lo aleatorio, dado que no existe la indeterminación en cada una de las piezas, sino un cierto grado de libertad combinatoria, que alivia la indecisión organizativa.

Cada una de las canciones ha sido titulada con el nombre de un heterónimo: “**Campos**” para la versión original (portugués), “**Reis**” para la versión en castellano, y “**Caeiro**” para la versión anglófila. La canción que surge como superposición de las otras tres se titula como el ente unificador “**Pessoa’s**”.

El aspecto tímbrico varía según de qué pieza se trate. En “**Preludio**” tenemos al conjunto completo, aunque sin la voz. Para cada una de las 3 canciones se utiliza una parte de la plantilla, que se divide en 3 quintetos (cuerda; metal + percusión; y madera + piano).

En la superposición suena de nuevo todo el conjunto, aunque de manera circunstancial, ya que no se parte de un “instrumento” único, sino de tres. El cantante (barítono) puede elegir qué sección interpreta de cada uno de los 3 poemas, teniendo obligación de hacer referencia a los 3. En la superposición nos encontramos con el problema de la cuadratura, resuelto previamente por la ley de la proporcionalidad binario-ternario. En “**Reis**” partimos de un metrónomo de corchea = 120, en compás de 8 x 8, en “**Campos**” de blanca = 45, en compás de 3 x 2, y en “**Caeiro**” de negra = 90, en compás de 6 x 4. Al

superponer los tres tempos, nos encontramos con un denominador común: la coincidencia de cada primer pulso de compás. La voz está escrita en compás de 4 x 4, con un metrónomo de negra = 60, que de algún modo sería el tempo principal, en el que convergen los otros tres.

La base para organizar las alturas es una **serie dodecafónica** (do-fa-sib-mib-la-re-lab-reb-sol-si-mi-fa#), que es tratada bajo procedimientos técnicos distintos, buscando una analogía entre dichos procedimientos, y las características atribuidas por Pessoa a sus heterónimos. Del análisis de la serie destacan los intervalos de **4ª justa** y de **tritono**. Si subdividimos los 12 sonidos en 3 grupos de 4 notas, veremos que estos grupos se enlazan por sendos tritonos, y la relación del primer sonido de la serie con el último es también de tritono.

La melodía asignada para musicar el poema toma como base la serie original en la versión en castellano. Para presentar el poema en portugués, el barítono (pseudo-bajo), canta las mismas melodías, a distancia de tritono inferior, y para la versión en inglés (pseudo-tenor), se presenta a distancia de 4ª justa superior, también respecto del modelo inicial. En las tres canciones, la voz canta las mismas series partiendo de transposiciones distintas de la serie original. En la primera estrofa (sección A, compases 1 a 24), la voz utiliza la serie original, seguida de la serie por movimiento retrógrado, la serie por movimiento contrario, y finalmente por movimiento retrógrado-inverso. Esta organización pretende establecer una analogía con la rima poética, asignando a cada verso de la estrofa una versión de la serie. En la sección contrastante –B– (compases 25 a 33-2ª estrofa), la voz declama o recita su texto; para ello el cantante solamente cuenta con una figuración rítmica basada en la acentuación del texto, que debe tenerse en cuenta solo de manera aproximada. Finalmente, para la sección A' (compases 34 a 58-3ª cuarteta), se utilizan las mismas series que en la primera sección, pero en orden retrógrado, es decir: serie inversa-retrógrada, serie por movimiento contrario, serie retrógrada, y finalmente serie original. Hemos de tener en cuenta que debido a la estructura interna de la serie, la versión inversa-retrógrada es idéntica a la retrógrada-inversa, y que para establecer el movimiento contrario o inverso se parte del primer sonido de la serie original. Ya se ha apuntado que en “**Caeiro**”, y en “**Campos**” se produce la misma organización que en “**Reis**”, aunque a diferentes alturas (4ª justa superior y tritono inferior respectivamente). La melodía vocal se presenta utilizando la técnica dodecafónica, pero es solo un hecho unilateral, ya que en los acompañamientos instrumentales no se sigue este procedimiento técnico.

En “**Reis**”, caracterizado por la “disciplina mental” (...*la música que le es propia*...), sí existe un criterio serial, puesto que se organiza en versiones, transposiciones, e incluso

subdivisiones de la serie, aunque se toman ciertas licencias respecto a la técnica escolástica, en lo que a repetición de sonidos se refiere. Esta versión es la más sencilla para la voz, porque el fagot siempre duplica-apoya su melodía a octava baja. Como si del mismo subconsciente se tratara, el clarinete va imitando parcialmente la melodía vocal por disminución.

“**Campos**” es el más emocional y visceral. Combina un simple acompañamiento armónico con toques fanfárricos, sirviéndose de una armonía por cuartas. Tomando la serie y subdividiéndola en 4 grupos de sonidos, obtenemos 4 acordes de 3 sonidos, todos ellos formados por 2 cuartas (4ª justa + 4ª justa; 4ª aumentada + 4ª justa; 4ª justa + 4ª aumentada; y 4ª justa + 4ª justa). Observamos en esta sucesión acórdica un aumento y descenso progresivo de tensión, según un acorde contenga tritono o no. En cada versión de la serie siempre encontramos algún sonido con mayor peso específico que el resto. Esta tonicalización nos aparta de lleno del dodecafonismo, pues da por hecho una jerarquía interna relativa a las alturas. Los acordes que se obtienen de cada una de las formas de la serie empleada, aparecen tanto en estado fundamental, como en sus 2 inversiones, así como en posición abierta y cerrada, siempre como consecuencia de la conducción melódica, y de la gradación de tensión.

En **Caeiro** (despersonalización dramática) se ha despersonalizado la propia serie, dividiéndola en 3 subseries de 4 sonidos. Estas pequeñas células son utilizadas como incisos independientes, por lo que podemos pensar en un planteamiento textural puramente motivico. La constante polirritmia en la que se mueve el quinteto de cuerda nos proporciona un complejo tejido contrapuntístico. Al superponer los varios motivos de la misma célula de 4 sonidos el oído obtiene una sensación armónica determinada, pero como resultado secundario, no como en el caso de “Campos”, en el que los grupos de sonidos sí se organizan previamente como material armónico. En la 1ª sección el paso de una célula a otra es distinto según el ritmo de cada instrumento, lo que nos proporciona enlaces solapados y suaves, que coinciden con el paso de un verso al siguiente. En la 3ª sección (A’), los enlaces son más drásticos, al tiempo que claros, porque todas las voces cambian en el mismo pulso de célula, a la par que cambia el verso cantado en cuestión.

En las tres canciones, existen unos compases introductorios y unos compases finales posteriores al final de la melodía vocal. Al igual que la 3ª sección retrograda las series empleadas en la 1ª, también la pequeña coda está emparentada con la breve introducción, por procedimiento retrógrado, aunque solo parcialmente.

En el “**Preludio**” existe un mayor grado de rigor en la aplicación serial del material. Solamente se emplea como tal, la serie original, y sus 2 transposiciones. Esto no solo integra esta pieza con la base de la obra, sino que la emparenta directamente con “**Campos**”, porque

al fin y al cabo, las 2 transposiciones más la original, producen un acorde de cuartas. También hay pequeños motivos que la relacionan e unifican con las otras 2 canciones.

El texto original en portugués ha sido utilizado en “**Campos**” (Autopsocigrafía), la traducción al castellano en “**Reis**” (Autopsicografía), y la traducción al inglés en “**Caeiro**” (Autopsychography). Tal y como ya se ha explicado, en “**Pessoa’s**” se superponen las 3 versiones del mismo poema. Respecto a la versión en inglés hemos valorado varias traducciones (Roy Campbell, George Monteiro), pero nos hemos decidido por la de Keith Bosley, por ser la más semejante en cuanto a rima y métrica respecto a la original y la castellana, muy similares entre sí. La diferencia más notable de la traducción inglesa respecto es el número de sílabas, puesto que en lugar de versículos octosílabos, se trata de versos de siete sílabas.

AUTOPSILOGRAFÍA

*El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente.*

*Y, en el dolor que han leído,
a leer sus lectores vienen,
no los dos que él ha tenido,
sino sólo el que no tiene.*

*Y así en la vida se mete,
distrayendo a la razón,
y gira, el tren del juguete
que se llama el corazón.*

AUTOPSILOGRAFIA

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve,
na dor lida sentem bem,
não as duas que ele teve,
mas só a que eles não têm.*

*E assim nas calhas de roda,
gira, a entreter a razão,
esse comboio de corda
que se chama coração.*

AUTOPSYCHOGRAPHY

*The poet is a fake.
His faking seems so real
that he will fake the ache
which he can really feel.*

*And those who read his cries
feel in the paper tears
not two aches that are his
but one that is not theirs.*

*And so in its ring
giving the mind a game
goes this train on a string
and the heart is its name.*

La plantilla instrumental está organizada de la siguiente manera:

Preludio

- Flauta; Oboe; Clarinete (sib); Fagot
- Trompa (fa); Trompeta (do); Trombón
- Percusión 1 (Caja clara; Tam tam mediano; Bombo piccolo)
- Percusión 2 (Campana budista; Tom toms –4-)
- Piano
- Violín 1; Violín 2; Viola, Violoncello; Contrabajo

Reis (Autopsicografía)

- Voz (Barítono)
- Flauta; Oboe; Clarinete (sib), Fagot
- Piano

Caeiro (Autopsychography)

- Voz (Barítono: pseudo tenor)
- Violín 1; Violín 2; Viola; Violoncello; Contrabajo

Campos (Autopsicografía)

- Voz (Barítono: pseudo bajo)
- Trompa (fa); Trompeta (do); Trombón
- Percusión 1 (Platos suspendidos: crash, ride, claveteado; Shekere; Cortina de Bambú)
- Percusión 2 (Vibráfono)

Pessoa's

- Voz (Barítono)
- Flauta; Oboe; Clarinete (sib); Fagot
- Trompa (fa); Trompeta (do); Trombón
- Percusión 1 (Platos suspendidos: crash, ride, claveteado; Shekere; Cortina de Bambú)
- Percusión 2 (Vibráfono)
- Piano
- Violín 1; Violín 2; Viola, Violoncello; Contrabajo