

EL TÍTERE ANIMADO DE STRAVINSKI

JORGE VELASCO

La complejidad de las corrientes de pensamiento y acción en la vida de Stravinski durante el periodo en que compuso *Petrushka* es tan grande, que seguir su rastro con algún detenimiento resultaría excesivamente prolijo. Tal vez la cercanía temporal del inmenso genio de Stravinski, que permite conocer un gran número de datos importantes de su rica y consciente actividad vital y creadora, es la causa del diluvio de información que no puede ser dirigido (ni siquiera expuesto) en esta extensión. Los continuos éxitos de *Petrushka*, que cubren ya un periodo de setenta y tres años y parecen ir en ascenso continuo, a pesar de que la obra es ya un clásico del arte musical, demuestran la capacidad comunicadora de Stravinski, del mismo nivel que la de Beethoven, Chaikovski, Mahler o Verdi. Esa extensa intensidad del gusto por *Petrushka* se debe a los rasgos artísticos intrínsecos a la obra, que constituye una maravillosa síntesis abstracta, expresada en un tejido sonoro infinitamente adecuado, bello y atractivo, pleno de la fascinación abismal tan usual en las obras de Stravinski, provocada por su originalidad, variedad, profundísima sabiduría musical y poderosa fuerza creadora. Es indudable que de los autores activos en el siglo xx, son Stravinski, Falla, Ives, Schönberg y Busoni los más característicos y personales. De ellos, Stravinski es el más vivaz, el que reflejó más fuertemente la vastedad de su panorama interior de la música en la creación contemporánea. Es una fuerza similar a la de Picasso, otra larga y fructífera vida que condiciona la estética y la creación de nuestro tiempo, en un pensador que —sin proponérselo— llevó los ideales de Busoni a una de sus más acabadas expresiones prácticas.

La partitura de *Petrushka, escenas burlescas en cuatro cuadros* tiene impresas las siguientes indicaciones:

En medio del regocijo de la semana de carnaval, un viejo Charlatán de aspecto oriental muestra a un público asombrado las marionetas animadas *Petrushka*, la Bailarina y el Moro, quienes ejecutan una danza desenfrenada.

La magia del Charlatán les ha comunicado todos los sentimientos y las pasiones humanas. *Petrushka* es más dotado que los otros. También sufre más que la Bailarina y el Moro. Resiente con amargura la crueldad del Charlatán, su esclavitud, su exclusión de la vida diaria, su fealdad y su aspecto ridículo. Busca consuelo en el amor de la Bailarina y está a punto

de creer en su éxito. Pero la bella únicamente huye aterrorizada por sus extraños modales.

La existencia del Moro es totalmente diversa. Él es bestial y malvado, pero su aspecto suntuoso seduce a la Bailarina, quien trata de capturarlo por todos los medios y finalmente lo alcanza. Justo en el momento de la escena de amor llega Petrushka, furioso de celos, pero el Moro lo arroja rápidamente por la puerta.

La fiesta del carnaval está en su apogeo. Un mercader de la feria distribuye puñados de billetes de banco a la muchedumbre, acompañados de unos cantantes gitanos. Los cocheros bailan con las nodrizas, llega un domador de osos con su bestia y finalmente una partida de enmascarados conduce a todo el mundo a un torbellino endiablado. De repente, se oye una serie de gritos en el teatrillo del Charlatán. La rivalidad entre el Moro y Petrushka terminó por tomar un giro trágico. Las marionetas animadas escapan del teatro corriendo y el Moro asesina a Petrushka con un tajo de su sable. El miserable Petrushka muere sobre la nieve rodeado por la festiva muchedumbre. El Charlatán, a quien un policía viene a interrogar, se apresura a tranquilizar a todo el mundo y en sus manos Petrushka se vuelve a convertir en un muñeco. Le ruega a quienes le rodean que se aseguren que la cabeza es de madera y el cuerpo está relleno de aserrín. La multitud se dispersa. El Charlatán, que se queda solo, descubre para su gran terror, sobre el techo del teatrillo, al espectro de Petrushka que lo amenaza y hace muecas burlonas a todos a quienes engañó.

La historia sucede en la Plaza del Almirantazgo en San Petesburgo, alrededor de 1830. Además del telón ordinario del teatro, debe haber un telón especial para las "escenas burlescas". Este telón representa al Charlatán con un aspecto grandioso, entronizado en las nubes. El telón ordinario sube de inmediato al comenzar la música y cae el fin del espectáculo. El telón especial sube un poco más tarde y desciende entre los cuadros.

I. Soleado día invernal. A la izquierda hay una gran barraca con un balcón para el padrino de la feria. Abajo, una mesa con un samovar gigantesco. En medio del escenario está el teatrillo del Charlatán, a la derecha los puestos de dulces y un espectáculo de ilusiones ópticas.

Al fondo se perciben caballos de madera, grandes columpios y resbaladillas. Una muchedumbre de paseantes en la escena, gente del pueblo, gente de mundo, grupos de borrachos abrazados; los niños rodean el kiosko de ilusiones ópticas; las mujeres se agolpan alrededor de los puestos.

II. La celda de Petrushka. Sus muros de cartón están pintados de negro, con estrellas y una media luna. Figuras de diablos sobre un fondo dorado decoran los paneles de la puerta que conduce a la recámara de la Baila-

rina. Sobre uno de los muros de la celda está el ceñudo retrato del Charlatán (debajo y un poco hacia el costado se halla el lugar donde Petrushka, es un paroxismo de desesperación, hace un agujero).

III. La celda del Moro. Papel tapiz con un dibujo de palmeras verdes y frutas fantásticas sobre un fondo rojo. El Moro, vestido con gran riqueza, se recuesta sobre un sofá muy bajo y juega con un coco. A la derecha, la puerta que conduce a la celda de la Bailarina.

IV. Mismo decorado que en el primer cuadro. Hacia el final, avanza el efecto de la noche. Cuando aparecen los enmascarados se prenden luces de Bengala en las alas del escenario. Al momento de la muerte de Petrushka nieva, y la oscuridad se hace más profunda.

En 1928, Stravinski dijo:

En lo que concierne a la trama, Petrushka —ya sea pianista, músico o poeta— queda envuelto en la conspiración más banal. Pero el foco de la acción es el Charlatán, el espíritu realista que revela que Petrushka está relleno de aserrín. El Charlatán no escucha las melodías del corazón de Petrushka, ni ve los paisajes de su alma, sino que en lugar de eso realiza un comercio con él. Esto es llamado a veces simbolismo. Pero llamémosle verdad, pues el poeta nunca muere.

En el mismo año, escribió:

Para mí la pieza tuvo el carácter de una burlesca para piano y orquesta, cada uno con igual importancia . . . pero no estaba satisfecho con el título de 'Pieza Burlesca' . . . el tema verdadero era el chusco, feo, sentimental y mudable personaje que se hallaba siempre en una explosión revolucionaria . . . una especie de guiñol llamado Pierrot en Francia, Kasperle en Alemania y Petrushka en Rusia . . . principié a meditar en un poema completo en forma de escenas coreográficas . . . de la vida misteriosa de Petrushka, su nacimiento, su muerte, su existencia doble que es la clave del enigma, una llave que no posee el que cree que le ha dado la vida, el mago.

En una carta escrita en 1958, Stravinski declaró: "El 'fantasma' del final es el verdadero Petrushka . . . el personaje de la trama precedente solamente un títere. El gesto del 'fantasma' es . . . no tanto uno triunfal como una burla del mago". No mucho antes, en 1951, dijo en una entrevista radiofónica:

Mi primera idea de *Petrushka* fue componer un *Konzertstück*, una especie de combate entre el piano y la orquesta. Esto se convirtió en el

Segundo Cuadro . . . en aquella primera versión me imaginé a un hombre vestido de etiqueta, con largos cabellos, el poeta o el músico de la tradición romántica. Colocaba diversos objetos heteróclitos sobre el teclado y los arrastraba de arriba a abajo. Con esto, la orquesta explotaba con las más vehementes protestas —golpes de martillo, de suyo . . .

En enero de 1911, había escrito una carta al musicólogo Andrei Rimski-Korsakov (1878-1940), hijo del compositor a quien está dedicado *El Pájaro de Fuego*, mientras se hallaba en plena composición de *Petrushka*, en la que reseñaba una visita a Rusia en diciembre de 1910 y en la que dijo:

. . . mi última visita a San Petesburgo me hizo mucho bien, y la escena final está conformándose muy excitantemente . . . *tempi* veloces, concertinas, modos mayores . . . olores de comida rusa —shchi— y de sudor y de resplandecientes botas de cuero. ¡Oh, qué emoción! ¿Qué es Montecarlo en comparación, donde se prohíbe incluso fumar en la *Salle de Jeu*? Todas esas consideraciones . . . acerca de 'reflejos' en la música rusa, al efecto de que están presentes en mi composición: no son sino tonterías.

Lo cual —como dice Robert Craft— prueba que la principal fuente de inspiración del autor era la vida y no el arte.

Petrushka fue compuesta entre 1910 y 1911, en tres ciudades distintas. Sus primeras ideas ocurrieron en Suiza, el trabajo principal se hizo en Beaulieu-sur-Mer, a orillas del Mediterráneo (con un fuerte catarro) y el acabado tuvo lugar en Roma, en abril de 1911, cuando Stravinski se alojaba en el Albergo Italia, cerca de las Quattro Fontane, en un cuarto con vista a los Jardines Barberini. En ese periodo, Stravinski realizó la primera de sus muchas visitas al Vaticano.

En junio, los Ballets Rusos salieron de Roma rumbo a París y el 13 de junio de 1911 tuvo lugar el estreno de *Petrushka* en el *Theâtre du Châtelet*. La coreografía era de Fokin (1880-1942), el director de orquesta fue Pierre Monteux (1875-1964), el papel de *Petrushka* fue bailado por Nijinski (1888-1950) y la producción —naturalmente— fue de Diaguilev (1872-1929). Decorado y vestuario fueron diseñados por Alexander Benois (1870-1960), a quien está dedicada la obra.

En las memorias publicadas en 1962, Stravinski comenta con detalle el origen de *Petrushka*:

Antes de emprender *La Consagración de la Primavera*, que sería un trabajo largo y difícil, me quería refrescar componiendo una pieza orquestal en la que el piano jugara el papel más importante —una especie de *Konzertstück*. Al componerla tenía en mente la bien definida imagen

de un títere, súbitamente dotado de vida, que exasperaba la paciencia de la orquesta con cascadas de diabólicos arpeggios. La orquesta, a su vez, toma represalias con amenazantes acordes de trompetas. El resultado es un ruido terrorífico que alcanza su clímax y termina con el lamentable y lloriqueante colapso del pobre títere. Al terminar esta rara pieza, luché por horas mientras me paseaba por la villa del lago Ginebra para encontrar un título que pudiera expresar en una sola palabra el carácter de mi música y, en consecuencia, la personalidad de esta criatura.

Un día, salté de júbilo. Había encontrado mi título: *Petrushka*, el inmortal e infeliz héroe de todas las ferias del mundo. Poco después, vino Diaguilev a visitarme a Clarens, donde me alojaba. Quedó muy sorprendido cuando en lugar de los esbozos para *La Consagración*, le toqué la pieza que había compuesto, que se convirtió después en el Segundo Cuadro de *Petrushka*. Estaba tan complacido con la obra que no podía dejar de hablar de ella y principió a persuadirme de que desarrollara el tema de los sufrimientos de la marioneta y la convirtiera en un *ballet* completo. Mientras permaneció en Suiza trabajamos juntos en la línea general del tema y la trama del acuerdo a las ideas que yo sugería. Establecimos la escena de la acción: la feria, con sus multitudes, sus puestos, el tradicional teatrillo, el personaje del mago, con todos sus trucos, el despertar a la vida de los muñecos —*Petrushka*, su rival y la bailarina— y su tragedia pasional, que termina con la muerte de *Petrushka*.

En la misma época, Stravinski compuso la *Danza Rusa* y otra pieza concertante para piano, que también fue engullida por *Petrushka*, en la que el piano quedó en calidad de componente musical ligado al personaje mitad maquinal y mitad humano del títere.

El panorama de *Petrushka* es verdaderamente fascinante. En diciembre de 1910, Stravinski escribió a Andrei Rimski-Korsakov desde Beaulieu-sur-Mer a San Petesburgo, pidiéndole los originales de dos canciones populares que había oído en Rusia y que deseaba utilizar en *Petrushka*, urgiéndolo a hacerlo de prisa y con el mayor secreto. Le dice que no recuerda si son canciones callejeras o fabriles, pero cita las melodías aproximadas (pues “no puedo jurar mi exactitud y no recuerdo estas canciones”) y le dice que alguna vez le oyó cantarlas a Gury Stravinski, su hermano menor.

Petrushka es una obra en la que abunda el material de canciones folklóricas y algunos temas de otros autores. Se ha identificado el origen del tema inicial a cargo de la flauta y su derivación en los violoncellos, que proviene de las proclamas callejeras de los vendedores de carbón, manzanas y arenques, típicos de las ferias rusas y, obviamente, precisamente apropiados para la impresión que Stravinski necesitaba manejar. Se ha hecho notar también que la melodía de la *Danza de los Cocheros* está

basada en *Ulichnaya*, que proviene de la región de Tombosk y que, a su vez, desciende del popular tema folklórico de *Umorilas*. La provincia de Smoliensk, contribuyó con el tema de un canto pascual también conocido como la *Canción de los Volochebniki*, el cual se distingue claramente tocado por violoncellos, contrabajos, clarinete bajo y fagotes casi al principio de la obra (es el tercer tema que aparece). *La Danza de las Nodrizas* tiene dos temas folklóricos de gran prosapia en Rusia, el primero es el famoso *Paseando por Petersky*, uno de los tres temas rusos empleados por Balakirev (1837-1910) en su *Obertura sobre temas rusos* de 1858, revisada en 1881. Ese tema también es mencionado por Tolstoi en *La Guerra y la Paz*, al describir a un grupo de soldados que marchan cantando esa canción. El contrapunto usado en *Petrushka* para esa melodía, corresponde a la canción *Aj vi sieni, moi sieni*, también ampliamente divulgada en el folklore ruso.

Aparecen también en *Petrushka* dos *valeses* de Joseph Lanner (1801-1843) adaptados para cumplir con las necesidades stravinskianas, que provienen de *Steyrische Tänze, Op. 165* y de *Die Schönbrunner, Op. 200*. La más encantadora de las alegorías sonoras de *Petrushka* es la sección en donde se usa *Elle avait une jambe en bois*, del compositor Emile Spencer, autor de diversas piezas de música ligera y comedia musical.

Stravinski escuchó esa melodía tocada por un organillo callejero al pie de su ventana en Beaulieu-sur-Mer y se enamoró de ella. Creyó que se trataba de una canción rusa y le pidió a Andrei Rimski-Korsakov que se la enviara anotando el tema en la ya mencionada carta. Pero no pudo resistirse a la tentación de emplearla en *Petrushka* y con ella hizo el maravilloso episodio evocador de aquel organillo que tocó en 1911 bajo su ventana. Esto constituyó el más costoso empleo de música de otros autores de la historia, pues Emile Spencer, quien falleció el 24 de mayo de 1921, había registrado su canción en 1909 y fue necesario pagar derechos de ejecución a sus editores cada vez que se tocaba la música de *Petrushka*, en el teatro o en concierto.

En esto se llegó al extremo, ya que Diaguilev tuvo que pagar a Spencer diez francos por cada representación de *Petrushka* en 1911. Hasta ahí bien, pero en 1932, se pagaban doscientos veinte francos por cada vez que se usaba *Petrushka*. Ello constituía un diez por ciento de las regalías de Stravinski, quien muy justamente se quejó de que la melodía en cuestión no llegaba a ser el diez por ciento de su obra, ya que su empleo no pasaba de un minuto en una pieza que duraba cuarenta y dos. En 1951, Boosey & Hawkes sugirió a Stravinski que reemplazara esos veintiséis compases con “algo que sirva igualmente al mismo propósito” y Stravinski

replicó que “un elemento de ingenio no puede ser cambiado por otro en una obra que ya es bien conocida por el público y tampoco se puede remover el pasaje de una música que ha sido ya editada en todo el mundo”. Hoy en día, un doceavo de las regalías de *Petrushka* en los países signatarios de la Convención de Berna, va a parar al bolsillo del editor de la melodía de Spencer y a los sucesores del autor de su texto.

En esto de los derechos de autor, *Petrushka* ha tenido una vida peculiar. En 1919, fue necesario acudir a los tribunales, ya que ocurrió que diversas instituciones inglesas se negaban a pagar regalías a Stravinski, y Diaguilev quería usar la música en contra de la voluntad del autor y sin pagarle las regalías correspondientes. Entoncés se llegó a este absurdo legal: *Petrushka*, editada originalmente en Berlín, estaba protegida por la Convención Internacional de Berlín (base del *copyright* en aquella época), pero como Stravinski era ruso, sus derechos no estaban protegidos. La obra, que se consideraba de origen alemán, estaba protegida, pero el autor no lo estaba. En Londres, el King's Counsel llegó también a la conclusión de que ni las obras inéditas de Stravinski ni *El Pájaro de Fuego* podían ser registradas y que sus derechos de ejecución no estaban protegidos por la Convención a pesar de que *Petrushka* y las otras obras publicadas en Ginebra sí gozaban de dicha protección legal.

Stravinski nunca quedó completamente satisfecho de la orquestación original de *Petrushka* y esporádica pero intermitentemente la sometió a revisiones que a veces llegaron a alterar la ortografía rítmica de sus frases. Entre 1945 y 1946 se decidió a realizar una nueva versión de la obra, que corrigiera lo que él consideraba podía compaginarse con sus verdaderas intenciones sonoras, a la luz de la casi abismal sabiduría musical y artística de sus sesenta y tres años. Una variada serie de causas respaldaba las intenciones del compositor. Quería realizar la instrumentación perfecta que alcanzara el sonido que creía no había logrado completamente en 1911, deseaba extender el papel del piano, buscaba extender y asegurar el término de sus derechos de autor y anhelaba reducir el tamaño de la orquesta necesaria para tocar la obra. El estímulo definitivo partió del Ballet Theatre, que le garantizó un mínimo de treinta representaciones de la nueva versión de la *suite* de *El Pájaro de Fuego*, y un contrato de la editora Leeds para ese trabajo.

La nueva suite, se estrenó en octubre de 1945 y todo ello le dio a Stravinski el impulso que necesitaba para lanzarse a elaborar una nueva versión de *Petrushka* con el exclusivo fin de satisfacer sus viejas inquietudes, sin contar con ninguna garantía de su representación ni apoyo editorial de ninguna clase.

Stravinski estuvo anotando la partitura de *Petrushka* con vista a revisar su versión original desde 1915, cuando el director francés Gabriel Pierné (1863-1937) le escribió pidiendo luz para entender los complejos problemas rítmicos de la pieza. Antal Dorati (1906) reseñó la labor del compositor revisando un pasaje de *Petrushka* en la década de 1930 con estas palabras:

... las enmiendas y nuevos bosquejos hechos por Stravinski son innumerables. Incluso después de que terminaba sus obras, hacía correcciones una y otra vez, por décadas... En 1933 o 1934 me visitó en mi hotel de París para darme guías para una ejecución de *Petrushka*. Cuando llegó a cierto pasaje dijo: 'Bueno, para ser honesto, la forma en que está escrito hace bastante difícil lograr lo que tenía en mente'. Luego de decir esto, se sentó a trabajar y anotó cerca de veinte versiones hasta que pareció satisfecho con una...

La versión de 1947, sobre todo cuando se le compara con el original, llegó a la expresión sonora perfecta del pensamiento musical de Stravinski. En 1946, el autor escribió a Leonid Masin (1896-1979) una carta en la que señala el hecho de que la versión de 1911 requiere de cien músicos y que su nueva versión reduce el tamaño de la orquesta a sesenta y ocho "sin distorsión de la combinación y el equilibrio. Esto fue un trabajo muy difícil, lo cual explica mi desconcierto cuando alguien puede considerar hacerlo con cuarenta y cinco ejecutantes". Añade que por ello no puede aprobar la forma en que se hace por "esas empresas como la de Hurok".

El estímulo del aplauso fácil y la afición por el final ruidoso que provoca el triunfo barato, conspiró durante muchos años para eliminar el maravilloso final original de *Petrushka*. Los directores imbéciles, que no conciben terminar sin grandes acordes mayores con el metal tocando a todo lo que da, presionaron para que hubiera un final escandaloso, alejado de la intensidad y el refinamiento del profundo concepto de Stravinski. Al respecto, las palabras del autor, que datan de 1912, son inmensa y maravillosamente aclaratorias:

En caso de que alguno de los organizadores de conciertos se moleste por la naturaleza pantomímica de las últimas páginas, hay un final especial... que está añadido a la partitura y las partes para una producción en concierto de la obra. Pero si quieres conocer mi franca opinión, *Petrushka* debe ser ejecutada de principio a fin, sin un solo corte, cambio, o este final especial.