

ARIABELLISSIMA

Diálogo entre el artista y el psicoanalista (segunda parte)¹

Jean Charmoille

*"La voz puede ser estrictamente la
escansión con la que les cuento todo esto"*

J. Lacan, 9 de abril de 1974

¿Qué hace que el sonido tenga el poder de determinar el destino de un ser parlante, cuando todo indica que son esencialmente las palabras?

Arabelle entra a una sala del Conservatorio. Se acomoda en un sillón aspirando al placer de distenderse en este ámbito cálido que tan bien conoce. Piensa en la música con doce sonidos de Schoenberg de la cual acaba de hablar con sus alumnos.

De pronto, se apodera de ella la duda que la sorprendió cuando evocaba la incompletud de *Moisés y Aarón*, al final del II acto. Queda atrapada en el recuerdo de ese instante.

Luego de un tiempo difícil de precisar, le vuelve a la memoria su sesión de la mañana, pero con un toque distinto: ya no ve solamente las dos letras **A S** escritas en negritas como en el sueño, sino que oye algo que no percibió cuando el analista la interrumpió al pronunciarlas.

Este inesperado la calma. Habla en voz baja:

« Durante la sesión, esta mañana, me causó gracia la idea de tener la mismas iniciales que Arnold Schoenberg y desglosé todo lo que se me ocurría en torno a las dos letras A S. Hasta me sorprendí cantando.

¹ Segunda parte del diálogo *Mozart y el grito de Don Juan. Diálogo entre el artista y el psicoanalista. Insistance* No 1. pp 37-43

Pero, ahora lo recuerdo, al salir, pensé que no estaba bien exhibir la propia voz delante de su analista; mi juez me había alcanzado en las escaleras.

Vuelve para atormentarme y no pude no seguirlo.

Pero lo más insólito, es que ha debido recordarme su autoridad para que me tranquilizara su desaparición. Porque así es como percibo el desarrollo de lo ocurrido: fue necesario que éste cuestionara la propiedad de mi saber y de mis títulos universitarios, para que yo accediera a lo que me pertenece y que no podía saber, porque vendría de la voz de mi analista.”

Arabelle acaba de consentir un cambio transmitido por una inflexión justa escuchada en la voz del Otro, y desde entonces, el tiempo y el espacio ya no son exactamente los mismos.

En el anochecer que cae sobre los decorados de la escena del mundo, algo nuevo se anuda a lo que ya estaba. Momento inédito e invisible en que aparecen silenciosamente seres inmateriales.

Postergados detrás de bambalinas por los pretenciosos que no los oían, aceptaban hasta entonces sufrir por no ser reconocidos como puros significantes.

A sabiendas de que un día, la precisión de un tempo los sustraería inmediatamente de los efectos de significados que los desvanecían a diario.

Dirigiéndole un saludo que reconoce a esta Humana no del todo humana que los ha llamado, le ofrecen actuar junto a ellos una obra cuya historia jamás ha ocurrido.

Arabelle no sabe aún que ansiaba este momento inolvidable.

Se abre el telón.

Interpelado por la duda de Arabelle, Arnold Schoenberg responde. La verdadera historia de *Moisés y Aarón*, la que no figura en los libros, se devela lentamente.

Nunca lo ha ocultado, siempre pensó en la ópera. Pero recién en 1906, con *Und Pippa tanzt*, se le ocurrió crear una obra dramática. Ya sabía que la ley de la tonalidad que bien conocía, no le permitiría hacer oír el mensaje del cual era el depositario.

Como aún no había conseguido hallar los sonidos producidos por la liberación de la disonancia, desistió.

La disonancia que no vuelve a la consonancia, allí reconoce el paso hacia lo inesperado que experimentó Arabelle en la voz de su analista.

Se sorprende diciendo: “¡Qué fragmento!»

Se inclinaba naturalmente por temerle a los juicios, no le gustaba adentrarse en la escena del mundo y he aquí que debía exponerse en ella para transmitir públicamente que había Otra escena.

Los perseguidores no le dieron tregua, pasó noches enteras sin conciliar el sueño luego de que se conociera públicamente en diciembre de 1908, la música de su segundo cuarteto para cuerdas.

Mas confiaba en el llamado que oía solo.

Solo como el profeta loco que no oye más que eso, que ha dejado de comer, de dormir, de hablar hasta encontrar su respuesta. Muy pronto percibió que Dios lo llamaba a él y que los demás no podían lógicamente oír lo que él oía.

Ese Dios era el de Abraham, de Isaac y de Jacob cuya voz, surgida del arbusto ardiente, también había sido reconocida por Moisés. Podía distinguirlo con facilidad del Dios de los Cristianos que había descubierto convirtiéndose al protestantismo en 1898, tal vez para ser admitido en la cultura de Goethe, Bach y Beethoven. Nunca había sido apóstata.

La disonancia, es estar solo como Moisés. La consonancia, es ser aceptado por otros conocidos como Aarón. Su ópera *Moisés y Aarón* lo habitaba mucho antes de que la concibiera.

No fue que no quisiera subir al escenario de la ópera, sino que el escenario de la ópera lo estaba esperando. Sí, así era, nunca lo había pensado tan nítidamente:

« ¡Música maravillosa, que puedes guardar en secreto lo que las palabras no pueden aún dar que pensar! »

A partir de esa apuesta que lo animaba sin saberlo, la disonancia encontró un mensajero en un monodrama de 30 minutos, *Erwartung*, escrito en dos semanas, del 27 de agosto al 12 de septiembre de 1909.

« ¡Tan sólo dos semanas! » repite.

Para el libreto, convocó a una poetiza, Marie Pappenheim, y para que resonara la liberación de la disonancia, une sola voz, une voz de mujer.

Arabelle oye el *si* agudo cantado sobre la primera sílaba Hi de la palabra "Hilfe" (ayuda) en el momento en que la mujer descubre el cadáver de su amante.

Ese *si*, nota más alta de la parte vocal, distrae del estruendoso *tutti* de la orquesta que lo acompaña y que no tiene más que ausentarse, para descubrir que no es bienvenido.

La tormenta tendrá que haber callado para que se escuche el silencio de una música que no se oye con los oídos:

Y pulse, el tempo en la voz de su analista en el entre-dicho **A - S**

Y suene, el silencio de la música de las esferas que sólo Pitágoras podía oír.

Es un grito que deja oír el continuum vocalístico *i*. La nota es portada por el silencio.

Todo se devela y permanece velado luego de una caída de quatorce semi tonos sobre el do sostenido...

Se abre una puerta que renueva lo que Arabelle había visto y oído hasta entonces: *parlando, arioso, bel canto* que preceden, son las guías hacia ese punto culminante del drama en que la vocal *i* abre a todos los sentidos.

La errancia puede detenerse : "Oh, bist du da...Ich suchte"...(Oh, Estás allí, ..yo buscaba...).

Schoenberg no lo puede creer: ya que accede ahora a lo que ha oído Arabelle, él mismo lo habría oído en 1909 sin saberlo y es la voz del Otro, la de una mujer, que hoy le dirige su saludo. ¿Por qué ese paso necesario?

Se le ocurre una idea: *aún* oía el silencio que llevaba el grito, y él lo empujó de inmediato a comenzar un segundo musical, *die glückliche Hand* (la mano feliz).

¿Pero por qué la composición fue interrumpida varias veces? Por qué le hicieron falta tres largos años? Por qué debió alejarse y abocarse a otra, la del *Pierrot lunaire*, que terminó antes que ésta, en 1912?

La voz de Arabelle le responde: el canto de la significancia es fugitivo, porque el significado retoma sus derechos apenas desencadenado el pensamiento. Elle sabe de qué habla.

Ganó el sentido de las palabras; Schoenberg estaba cada vez más en contra de la Viena de los Gentiles que no lo oía, así como Aarón no oía a Moisés. Entonces se encaprichó; alquilaría una sala prodigiosa en Viena, la del Musikverein, para ofrecer un concierto donde se ubicaría él y su escuela bajo la protección de Wagner en presencia de dos conocidos músicos judíos, Zemlinsky y Mahler.

Y una vez más, la música no podía sino darle la razón.

Ganaron los efectos de significado, esa noche del 31 de marzo de 1913: las obras de Wagner fueron retiradas por falta de preparación y las de Mahler interrumpidas por anulación del concierto.

Lo recordará cuando Alma Mahler le revelara más adelante los rumores antisemitas en el Bauhaus y la complacencia de su amigo Kandinsky.

Die glückliche Hand (la mano feliz) no está alejada de esa preocupación constante de reconocimiento que lo frenaba. Las palabras del libreto son evocadoras: un hombre sufre una serie de pruebas que lo llevan al fundamento de aquello que le ha sido dicho en la primera escena: una verdad trascendente sobrepasa toda felicidad terrenal.

El primero de los cuatro cuadros es conmovedor: las doce buhardillas a través de las cuales aparecen rostros son a la vez miradas posadas sobre el hombre que él es, acostado, la cara contra el suelo.

Pero la música no lo abandona: el coro, aquí a dos voces, alterna el diálogo entre el canto y una nueva expresión vocal, *Sprechgesang* (hablado cantado), y la creación del *Pierrot lunaire* el 12 de octubre de 1912 en Berlín, le da nuevamente el aroma de artista.

¡Qué mensaje para el hombre judío víctima del odio antisemita! Si alguna vez pudo dejar la música, ésta no lo abandonó.

Arabelle no se pierde detalle. Se extraña : ¿acaso Schoenberg habrá olvidado que aquello que lo llevó lejos, lo que hace lazo con todos los músicos que lo han precedido, y a la vez anticipa la liberación de la disonancia que él introdujo, ya era el anudamiento de la música con el verbo en los años 1900-1901, al componer los *Gurre-Lieder*?

Por un lado, adopta allí el hallazgo más audaz de Beethoven, la inclusión de la voz humana en la sinfonía, pero aparece sobre todo, una nueva puesta vocal, " *Sprechgesang* " (cantado hablado), en el gran melodrama del recitando de la tercera parte.

Esta forma musical desconocida ofrecía a la voz humana una elección inconsciente, dado que la altura de los sonidos sólo se definía aproximadamente.

Con la evocación del " *Sprechgesang* " (cantado hablado), resuena la voz de Moisés en el final del II Acto de *Moisés y Aarón*:

"O wort, du wort, das mir fehlt" (Oh! verbo, tú verbo, que me haces falta)

Aquello que habla sin saberlo en la voz de Moisés dice más de lo que Arabelle sabe. Percibe en ella una presencia que habla con su cuerpo.

Es la escena de la ópera que aparece justo en el momento adecuado².

Transmite algo abrumador: en la voz de Moisés, lo que se oye no es el desencanto ligado a la desaparición del poder nombrante del verbo, sino el inédito modo del encanto. El psicoanalista podrá teorizarlo como la manera en que un nuevo simbólico puede hacerse cargo de lo real impetuoso en el corazón de la disonancia.

Arabelle ya no puede pensar que Schoenberg no pudo hallar la música del III Acto. La ópera no está inacabada en la música del II Acto. En la invocación de Moisés, lo que se devela y oye a la vez es el color de lo inesperado. Ella lo mira interrogándolo. Él sonríe. Ella también.

Esta bienvenida sonrisa los separa simbólicamente: él sonríe por haber sido oído, ella por haber oído la respuesta que él ha encontrado.

Este imprevisto cambia la mano. Los efectos de significados se retiran para dar lugar a lo inmaterial, lo insólito y lo invisible de la significancia. La historia es creada para quien pueda oírla...

² Y no pertenece entonces a ningún período histórico. Se afina, en el sentido casi musical del término, con la conciencia, con el nacimiento del tiempo, tempo inasible que inspira nuestro ensayo.

Tomado por la duda, Moisés conoce la desaparición del ser que le otorgaban las palabras, lo que Aarón llama pertinentemente *imagen*.

Hasta entonces podía hacer uso de ésta para sostenerse como único depositario del mensaje divino y acusar a Aarón de ser el vanidoso que se conforma con las bellas imágenes que él brinda y que se exhiben.

Aarón se lo recuerda, su posición no es extraña a la imagen, ya que es engañosa por sostener lo dual. En cuanto a su cólera al romper las tablas de la ley, confirma que su lugar es esencialmente imaginario.

Habría sido necesario que la duda se apodere de él para que se sustrajera de la escena del mundo, arrastrando con él a Schoenberg, solo, hacia Otra escena.

"Ungottstellbarer Gott! Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke!	(¡Dios irrepresentable! Idea inexpresable y múltiple!
---	--

Lässt-du diese Auslung zu? Darf Aron, mein Mund, diesen Bild machen? So habe Ich mir ein Bild gemacht, falsch, wie ein Bild nur sein kann! So, bin Ich geschlagen! So, war alles Wahnsinn, was ich gedacht werden und kann und darf nicht gesagt werden!"	¿Permites esta interpretación? ¿Aarón, mi boca tiene derecho a formar esta imagen? Así, me he dado una imagen, falsa, como todas las imágenes! ¡Entonces, estoy vencido! ¡Entonces, todo cuanto he pensado no era más que locura y no puede ni debe ser dicho!
--	---

...las palabras callan, habiéndose retirado el pensamiento que las sostenía.

Sólo el cromatismo de una melodía de violines al unísono devela, velándolo, el silencio de la voz de Dios...

A ella le responde el continuum de vocales "O" en que suena el de Moisés :

"O wort, du wort, das mir fehlt" (o verbe, tú verbo qui me hace falta).

Un largo fa sostenido solitario de cuerdas con calderón deja oír que se han encontrado. Ya nada es como antes.

Al oír el canto del final del II Acto, Arabelle se ha convertido en pasadora de Schoenberg al pasar, por las cuerdas y la voz humana, el poder procreador del sonido, a la espera desde el 10 de marzo de 1932 en Barcelona.

La escena de la ópera aguardaba ese momento divino. El psicoanalista podrá decir que el Dios de Moisés es un nombre de lo real.

Rimbaud, que había callado hasta allí se pone de pie. Acaba de comprender que había dejado de escribir porque no cesaba de ansiar un momento semejante.

Conmovido, declama su soneto *Vocales*³ :

"A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales,
Algún día diré sus latentes orígenes:
A, negro corset velludo de moscas resplandecientes
Zumbando sobre crueles hedores,

Golfos de sombra; E, candor de vapores y tiendas,
Lanza de orgullosos glaciares, blancos reyes, escalofrío de umbelas;
I, púrpura, sangre expectorada, risa de bellos labios
En cóleras o borracheras penitentes;

U, ciclos, vibraciones divinas de mares verdosos
Paz de pasturas sembradas de animales, paz de las arrugas
Que imprime la alquimia en las grandes frentes estudiosas;

O, supremo clarín colmado de extrañas estridencias,
Silencios atravesados por Mundos y Ángeles :
O, Oméga, rayo violeta de Sus Ojos !"

Ha Llegado el turno de Baudelaire de decir, aún.

Vocales no apunta a datos sensoriales. Se deja oír allí estrictamente la medida justa en que el silencio musical de la estructura del lenguaje se encuentra con la impensable oposición negro-blanco, rojo-verde, en otro mundo, el de la vocal O.

Preocupado por hacerse oír, Baudelaire llama al *pintor de la vida moderna* que proclama: "la modernidad, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable."⁴

La modernidad, no es lo nuevo que suprime lo antiguo caído en desuso, es un nuevo tempo que cae justo porque anuda lo eterno y lo contingente:

"...Los perfumes, los colores y los sonidos se responden..."⁵

³ Arthur Rimbaud. *Œuvres complètes*. Le livre de poche. pp. 279-280

⁴ *Le peintre de la vie moderne*. Baudelaire Critique d'art. folio Essais. 2005 p. 355

⁵ Charles Baudelaire. *Correspondances*. Les Fleurs du mal. Classiques Larousse p.21

Sin saberlo, Baudelaire anuncia *el psicoanalista de la vida moderna* que podrá oír el momento justo en que el impulso eterno y silencioso de la lengua le dé la mano al azufre de las palabras que lo ha despertado.

Arabelle oye la voz de su analista en el entre-dicho del **A – S**.

¡Silencio! “las palabras no son de este mundo”⁶, dice suspirando.

Rimbaud está apaciguado. Ha sido escuchado.

Si, es realmente muy extraño suponer que las palabras no son de este mundo, prosigue Hofmannstahl.

Esta idea delirante se deslizó en mi pluma en una carta que le escribí a mi amigo Edgar Karg el 18 de julio de 1895 para contar cómo había salido de una experiencia de "soledad indecible, agobiante" y volví a encontrarla, en 1902, al escribir la "Carta de Lord Chandos".

Yo escuchaba un movimiento, una suerte de música que venía a habitarme y que aceptaba, pero las palabras de este mundo no me permitían decirla. Me limité a escribir que Changos recobró la paz con sólo ver una regadera, un rastrillo o un perro, así como yo mismo he sido curado por la pintura de Van Gogh.

Me sentía muy perturbado por lo que iba encontrando y que no estaba relacionado con lo dicho, ni aún con el decir.

Entonces, me oculté bajo el seudónimo de Lord Chandos escribiéndole a Francis Bacon para disculparse de haber renunciado a toda actividad literaria.

Pero no era eso. Ahora sé que buscaba un Oyente que me permitiera escuchar aquello que yo aún ignoraba que oía: “una lengua en la cual ni una palabra (me) resultaba conocida, una lengua en la cual las cosas mudas me hablan y en la cual tal vez me justifique algún día en la tumba ante un juez desconocido”⁷

Yo esperaba a Lacan con lo que llamará el “escrito”⁸

Arabelle piensa en los *Escritos* de Lacan y en la imagen falsa que puede transmitir el sentido de las palabras.

Esta idea repentina la lleva nuevamente a la música de las palabras halladas por Hofmannstahl:

“Acaso se habrá convertido en guionista porque sabía que la escena de la ópera podía hacer sonar la lengua muda de las palabras que no son de este mundo?”

⁶ Hugo von Hofmannstahl. *Les mots ne sont pas de ce monde .Lettres à un officier de marine*. Rivages poche. Petite bibliothèque. Payot.p.126

⁷ Hugo von hofmannstahl. *Lettres de Lord Chandos*. Nrf. Poésie Gallimard. p.51

⁸ Jacques Lacan. Seminario del 9 y 16 de enero de 1976. *Encore*. Seuil 1975

¿Acaso Richard Strauss habrá intuido la lengua que le habla en secreto a Hofmannstahl?
¿Habrá sido esa puesta la que los acercó?”

Lo que le encanta a Arabelle, es el hecho de que *Arabella*, ópera que decidieron crear en 1927, los ha llevado a la prudencia: mientras la Arabella de Strauss se ve obligada a renunciar a su identidad para salvar el honor de la familia, la de Hofmannstahl es la pasadora, como ella, del *tempo* que lleva a advenir.

“¡Habitualmente no es esto lo que se dice!” exulta ésta.

En medio de la apariencia aristocrática que se desintegra (el estado financiero de los Waldner que ya no condice, la falsa vida de varón de Zdenka, su hermana...) Arabella está atenta a lo que percibe de sí misma.

Los proyectos de sus padres para salvar a la familia, de encontrarle un pretendiente adinerado ya no la preocupan demasiado. A diferencia de lo que piensan todos aquellos que están presos en sus ideas, ella está al acecho de lo nuevo.

Sola, espera al extraño, reconociendo en la extrañeza su única guía.
“Er! Das ist er! *Mein Fremd!* (¡Él! ¡es él! ¡mi extranjero!)”

Será Mandryka, en principio, porque no forma parte de la mascarada vienesa, pero esencialmente porque es el *Richtige*, el que conviene, el buen momento, la medida justa que le permite encontrar los perfumes, los colores y los sonidos jamás vistos ni oídos de sus bosques croatas

Como ella sabe que la naturaleza está animada por el movimiento encontrado en la voz humana, se entrega a la espera de su voz:

“¡oír una vez el sonido de su voz! Su voz »

“La transformación (*Verwandlung*) ya escribía en julio de 1912, quien la revela al mundo, es la vida de la vida, es el verdadero misterio de la naturaleza captada en su acto creador”.

"Ariabellissima, se sorprende cantando Arabelle. (Silencio) Pero, yo no cometí este lapsus en presencia de mi analista”

El surgimiento de la voz de la ópera la lleva nuevamente a la creación de Arabella.

Una pregunta persiste:

"¿Por qué, luego del éxito del Caballero de la rosa, Richard Strauss y Hofmannstahl se reunieron para poner nuevamente en la escena de la ópera, la decadencia vienesa?"

Richard Strauss habrá intuido que Hofmannstahl podía conducirlo hacia Otra escena que la del éxito. Sólo pensaba en la magia de sus palabras, la música vendría luego.

Así es como fue escrito y terminado el primer acto.

Lo curioso es que Hofmannstahl nunca supo del entusiasmo de Richard Strauss oyendo las palabras que son de este mundo.

Sin embargo, éste se lo hizo saber, pero un ataque de apoplejía terminó con Hofmannstahl el 15 de julio de 1929, antes de que pudiera saberlo, pasados dos días del suicidio de su hijo Franz.

Entre padre e hijo, había un secreto que no le es extraño al poder del sonido familiar de la escena. Éste pensaba que no podía sino desaparecer con la Viena en decadencia, el segundo, bastante poetizado⁹ por haber conseguido finalmente crear a quien (lo) justificaría un día en (su) tumba ante un juez desconocido, podía partir.

Paris, mayo de 2006

Jean Charmoille

⁹ « Pohâtassé » Jacques Lacan. Séminaire du 17 05 1977 *L'insu que sait de l'une bévue.*