



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

---

---

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA DE LA ÓPERA  
*LA VOIX HUMAINE* DE FRANCIS POULENC

Que para obtener el título de:

Licenciada en Canto

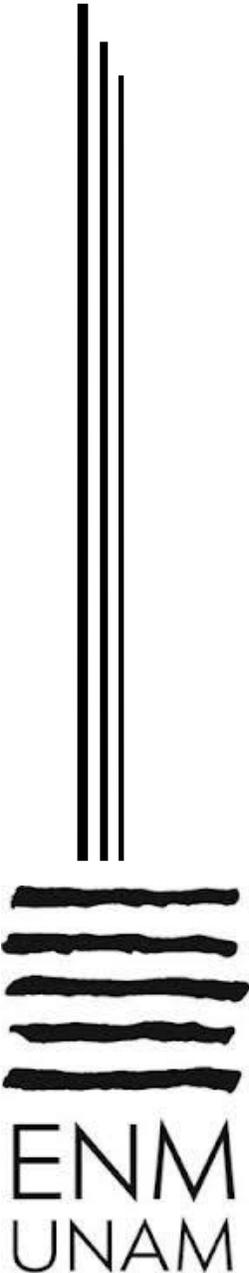
Presenta:

Jessica Albertina Dávila Quesada

Asesores:

Mtro. Elías Morales Cariño

Mtra. Thusnelda Nieto Jara



ENM  
UNAM

Octubre 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	.....	<b>3</b>
<b>2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS</b>		
2.1 Francis Poulenc	.....	<b>4</b>
2.2 Jean Cocteau	.....	<b>6</b>
<b>3. CONTEXTO HISTÓRICO</b>	.....	<b>9</b>
<b>4. SÍNTESIS DE ARGUMENTO</b>	.....	<b>12</b>
<b>5. HISTORIA Y ANÁLISIS DE LA OBRA</b>	.....	<b>15</b>
<b>6. ANÁLISIS DE LA MÚSICA</b>	.....	<b>23</b>
<b>7. CONCLUSIONES</b>	.....	<b>44</b>
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b>	.....	<b>46</b>
<b>9. ANEXOS</b>		
9.1 Argumento <i>La Voix Humaine</i>	.....	<b>48</b>
9.2 Síntesis para programa de mano	.....	<b>65</b>

# INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de titulación fue pensado con el objetivo fundamental de cumplir con lo establecido por el programa de exámenes profesionales para obtener el título de Licenciada en Canto en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

*La Voix Humaine* fue elegida debido a la dificultad tanto musical como histriónica que representa. Esta obra, al ser una ópera-monólogo, requiere una completa concentración de la intérprete, y una constante comunicación con el pianista que acompañará la obra, ya que está estructurada con muchas pausas y silencios que deben ser correctamente coordinados, debido a que la protagonista se encuentra hablando por teléfono durante casi toda la ópera con un personaje que nunca vemos ni conocemos, pero debe hacerse evidente que se encuentra ahí.

La ópera será presentada en su totalidad, es decir, sin los cortes que posterior a su estreno hicieron como común acuerdo el compositor y la soprano Denise Duval quien fuera la intérprete principal de la obra. Esto me permitirá representarla lo más apegado posible a la versión original, al ser mi objetivo el propiciar el resurgimiento de una obra de gran calidad artística y extensa complejidad escénica.

El trabajo está estructurado de la siguiente forma: en primer término se presentan datos relevantes tanto del compositor Francis Poulenc como del autor del texto en que fue basada la ópera, Jean Cocteau así como el entorno histórico y social en el que se desarrolló su obra artística.

Posteriormente se presenta el análisis musical con los aspectos musicales más relevantes de la obra incluyendo ejemplos gráficos para su mejor comprensión.

Finalmente incluyo dos anexos. El primero, con el argumento de la obra y su traducción, y el segundo con la síntesis para el programa de mano.

## ASPECTOS BIOGRÁFICOS

### Francis Poulenc (Paris, enero 1889 – febrero 1963)

Compositor francés para quien desde su más tierna edad la música fue un elemento natural. A los cinco años aprendió el piano y a los ocho fue confiado a una sobrina de César Franck, quien le hizo entrar en contacto por primera vez con la música de Debussy. En la adolescencia se convirtió en discípulo de Ricardo Viñes y por medio de él, Poulenc se relacionó con los dos músicos que ejercerían más tarde gran influencia en su desarrollo y su obra: Erik Satie y Georges Auric.

Escribió numerosas obras para piano y canto, canto y otros instrumentos, obras corales, obras para piano solo, música de cámara, música instrumental y orquestal, música sinfónica, teatro lírico, música para escena, música para películas y otras.

El 11 de diciembre de 1917 se estrenó su primer obra, la *Rhapsodie nègre* (piano, cuarteto de cuerda, flauta, clarinete en *Do* y barítono). El éxito de esta obra hizo que el joven compositor fuera conocido en todo el París musical. En 1918 durante su estancia en el ejército, escribió los *Mouvements perpétuels* para piano, *Le Bestiaire* (canciones sobre poemas de Apollinaire) y una sonata para piano a cuatro manos. Otras composiciones que destacan dentro de la música religiosa y coral son las *Litanies à la Vierge noir* (1937), y el *Gloria* para soprano, coro y orquesta (1960), entre otras.

De una invención espontánea, la melodía constituye la esencia de su música y determina la expresión y la forma. Aunque haya sido escrita para orquesta, instrumentos de viento o para voz, su arte es eminentemente vocal. Poulenc es considerado por muchos músicos y críticos como el sucesor natural de los grandes compositores de la canción de arte francesa y como el último gran representante de este género. Su abundante legado de *mélodies* se agrega al repertorio de dicho género durante el siglo XX.

Sus obras vocales estuvieron ligadas con un gran número de poetas, todos contemporáneos suyos: Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Paul Éluard, Max Jacob,

Louise de Vilmorin y Louis de Aragón. No importaba de quién fuese el texto, Poulenc creaba la música según el estilo particular del poeta.

Francis Poulenc murió en Paris el 30 de enero de 1963.



**(Fig.1) Francis Poulenc<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> <http://www.riveramusica.com/blog/partituras/sonata-para-clarinete-y-piano-de-poulenc>.

## **Jean Cocteau (julio 5 1889 – octubre 11 1963)**

Poeta, novelista, autor dramático, crítico, dibujante, pintor, decorador, periodista y realizador cinematográfico. Educado en una de las mejores escuelas de Francia, fue siempre considerado un niño prodigio. A los quince años ya componía versos a la manera de Rostand, que recitaba en los salones literarios.

Al parecer desde su juventud, Cocteau había decidido hacer de su homosexualidad el centro de su vida, dedicándole lo mejor de su energía creativa. Cuando era aún muy joven, demostró un gran interés por el teatro. En la escuela a la que asistía, se enamoró de un compañero, Pierre Dargelos, en quien veía una “belleza desvergonzada y nada refinada”. Este amigo se vería posteriormente, reencarnado en muchas de sus obras.

Consiguió su primer empleo con la compañía de Ballet de Sergei Diaghilev. Cuando Cocteau quiso escribir y montar un ballet, Diaghilev lo retó a hacerlo. En respuesta al reto, Cocteau combinó su talento con el del compositor Erik Satie, el coreógrafo Leonide Massine y el pintor español Pablo Picasso, para crear un ballet revolucionario llamado *Parade* que se presentó por primera vez en 1917. Fue entonces cuando trabó amistad también con Stravinsky y Apollinaire.

Publicó su primer volumen de versos en 1910. Se titulaba *Le Prince Frivole*, fue seguido en 1913, por otro más grave: *La Danse de Sophocle*.

Al estallar la guerra, Cocteau se dirigió al frente, volando con el famoso aviador francés Garros. Su sensibilidad sacudida por el espectáculo de la guerra le hizo volverse brevemente al catolicismo. Publicó entonces sus *Discours du Grand Sommeil*.

Después de la guerra, conoció a Raymond Radiguet el famoso novelista muerto prematuramente, quien se hizo célebre de la noche a la mañana con dos novelas: *Le Diable et le Corps* y *Le bal du Comte d'Orgel*, y se enamoró de él, cuando éste contaba con quince años de edad. Tuvieron una relación amorosa que pasaría como modelo para las relaciones amorosas subsiguientes del artista. Con él, Cocteau fundó al que llamaba *El milagro del Mame* una revista titulada *Le Coq* que apareció desde mayo a noviembre de 1920.

Cuando su protegido Radiguet murió de Tifus a la edad de 20 años, Cocteau incrementó su adicción al opio que requirió largos periodos de recuperación. Posiblemente la muerte de Radiguet influyó también en un nuevo retorno al catolicismo de Cocteau. Por aquel periodo, sufrió dos intoxicaciones de opio, que fumaba para calmar sus pesadillas. Al salir de la primera, escribió en diecisiete días, *Les Enfants Terribles*, cuyo personaje principal le fue inspirado por unos de sus compañeros de colegio llamado Dargelos, a quien Cocteau admiraba, y que representó siempre el tipo perfecto del “alumno perverso”.

Después de su segunda intoxicación, de la que se curó en el sanatorio de Saint-Cloud, Cocteau describió la historia de ésta en su libro titulado *Opium*. A partir de esta época, se dedicó sobre todo al teatro, en el que alcanzó grandes éxitos. Su famosa obra en un acto *La Voix Humaine (La voz humana)* fue representada en la Comédie-Française. El tema, la conversación telefónica de una mujer con su amante que la ha abandonado días atrás. La angustia, la incertidumbre, las continuas interrupciones telefónicas y los largos silencios mientras el amante habla al otro lado del teléfono, el pensamiento de suicidio, la muerte final, todo ello hace de este drama una obra maestra.

A esta obra le siguieron: *La Machine Infernale*, en la que hace hablar a la esfinge, *Edipe roi*, y *Les Chevaliers de la Table Ronde*.

A pesar de su reputación y sus éxitos, Cocteau declaró no ser un hombre satisfecho.

La poesía ha hecho estragos en mí. Pierdo en ella un ojo, una mano. Hay los que viven en su arte, que se reservan, juegan con la admiración del público y trafican con su talento. A éstos se les cree; hay otros que mueren, que se dan enteros; y a éstos se los encuentra ridículos y se los trata de acróbatas.<sup>2</sup>

Cocteau cosechó muchas críticas negativas en vida, pero su talento alcanzó el reconocimiento con su elección para la Academia Francesa en 1955.

Murió en Milly-la-Forêt, Francia, el 11 de octubre de 1963 víctima de un infarto al miocardio.

---

<sup>2</sup> [www.islaternura.com/APLAYA/NoEresEIUnico/cLETRA/CO/CocteauUNICO.htm](http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresEIUnico/cLETRA/CO/CocteauUNICO.htm).



(Fig. 2) Autorretrato de Jean Cocteau<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> <http://theadvocateblog.net>.

## CONTEXTO HISTÓRICO

Finalizada la II Guerra Mundial, las expectativas de la ópera como género eran sombrías. Muchos teatros europeos habían quedado destruidos, las compañías se habían dispersado y había escasez de medios y elementos esenciales. Componer nuevas óperas parecía una pérdida de tiempo y durante unos años los compositores escribieron únicamente óperas de cámara, que resultaban baratas de producir, como *The Rape of Lucrecia* (1946) de Benjamin Britten o las óperas cortas de "Los Seis" del París de los años 1920. La técnica dodecafónica se asentó firmemente, particularmente en la música instrumental y la composición de obras escénicas dodecafónicas acabó por ahuyentar al público y dejaron de hacerse nuevos encargos.

En este ambiente trabajó Poulenc, sin duda el compositor de ópera más exitoso del Grupo de los Seis y el que renovó la escena francesa, escribiendo algunas óperas posteriores a la guerra con las que consiguió una amplia audiencia internacional.

Poulenc, a pesar de que llegó tarde al género con la comedia surrealista *Les Mamelles de Tirésias*, logró crear una obra de una inventiva y creatividad desbordante donde transcurren, rápidamente, una serie de escenas fundamentadas todas ellas en el absurdo, con personajes que rayan en la locura.

En completo contraste, la segunda ópera de Poulenc, *Dialogues de Carmélites* (1956), es un drama de angustia espiritual acerca de la suerte de un grupo de monjas de un convento condenadas a muerte durante la Revolución francesa. La obra, de personajes casi exclusivamente femeninos, se resuelve en una serie de escenas de muy corta duración. La belleza del texto con su profundo sentido religioso es una fusión perfecta y equilibrada entre música y palabra. Poulenc sigue simplemente, como Debussy, el antiguo principio de Monteverdi: "El estilo recitativo es cuando se habla cantando; el lírico es cuando se canta hablando".<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Holden Amanda, Kenyon Nicholas, *The Viking Opera Guide*, Michigan, Viking, 1993, págs. 792-795.

Al momento en que *Dialogues des Carmélites* iba de éxito en éxito y Poulenc mantenía un estrecho seguimiento de todas las nuevas producciones de ópera, *La Voix Humaine* nació repentinamente; una tragedia lírica en un acto basada en un texto de Jean Cocteau. Compuesta en la sombra de *Dialogues*, el nuevo trabajo tenía mucho en común con ésta. Ambas eran óperas acerca de mujeres, y Poulenc, que sufría de depresión profunda durante la mayor parte de su vida, se identificó estrechamente con la protagonista en cada uno de los dos trabajos, en los que hizo uso de motivos principales como recurso compositivo en las dos óperas.

Sin embargo, algo que distingue a *La Voix Humaine* de las demás es la relativa velocidad en que fue compuesta (entre febrero y principios de junio de 1958, muy rápido en relación con otros trabajos de Poulenc), así como la reducida dimensión del drama. La ópera fue estrenada el 6 de febrero de 1959 en el Théâtre National de l'Opéra-Comique y unos días después, el 18 de febrero en la Piccola Scala en Milán.

Durante el periodo de composición de ésta, Poulenc parecía sorprendido de qué tan rápido ciertos pasajes ya estaban claramente determinados en su mente, como la idea de incluir un vals lento en *Do menor* en el que la protagonista relata su intento de envenenarse a sí misma. Pensamiento que constantemente rondaba la mente de Poulenc debido a las constantes depresiones que sufría y, aunque tomaba tranquilizantes al momento de componer, consideraba que su creatividad estaba intacta.

Su estado psicológico no parecía inhibir ni ralentizar la composición. Parecía estar llevando todas sus emociones personales. “Aquí mi propia condición me ayudó” confesaba él, agregando: “Todo lo que Jean (Cocteau) creó a través de la habilidad y la inteligencia, yo lo creé con mi coraje y pienso que esto ha añadido una nueva dimensión al trabajo...”<sup>5</sup>

Poulenc concibió la idea de una ópera con un solo personaje, a partir de una broma, mientras se encontraba en Milán donde se llevaba a cabo *Dialogues des Carmélites*. María Callas cantaba con Mario Del Mónaco, y una noche ocurrió un incidente que llamó mucho la atención: Al final de la presentación, al salir a agradecer al público, Callas empujó a Del Mónaco hacia el interior del escenario para recibir sus propios aplausos.

---

<sup>5</sup> Buckland Sidney y Myriam Chimènes, *Francis Poulenc Music, Art, and Literature*, Gran Bretaña, Ashgate, 1999, pág. 321.

Este hecho causó que Hervé Dugardin, amigo y publicista de Poulenc le hiciera la sugerencia de componer una ópera sólo para ella, mismo que le permitiría ser la única que saliera a agradecer, al final de ésta, sugiriéndole que trabajara sobre el texto de Jean Cocteau *La Voix Humaine*, sugerencia en la que Poulenc comenzó a trabajar de inmediato y que posteriormente decidió no ofrecer a María.<sup>6</sup>

En su obra, Cocteau utiliza el recurso de conversación telefónica como sinónimo del desequilibrio inherente en la vida moderna. Poulenc lo adapta con el justo correcto balance entre realismo y estilización, registrando caprichos tanto del consciente como del subconsciente (o al menos del medio-consciente) creando un impulso, el crecimiento de éste y el desarrollo, a partir de una sucesión de momentos.

Aunque el nombre de Cocteau no está muy vinculado a la música, estudios muestran la colaboración de éste con el Grupo de los Seis. Sus relaciones particulares con uno u otro compositor como Érik Satie, Igor Stravinsky o Kurt Weill son participaciones en el universo del Jazz, de la danza o el ballet, mélodie o chanson, y hasta su papel como crítico musical muchos lo asocian con la era de Los Seis, sin embargo, sus colaboraciones con la música no se limitan sólo a este periodo. Alrededor de los años 20's tuvo colaboraciones muy importantes como: el libreto para *Paul et Virginie* (1920) de Bernardin de Saint-Pierre, para Milhaud escribió el libreto de *Le Boeuf sur le toit* (1920), *Le Train Bleu* (1924), y *Le Pauvre Matelot* (1926), para Honegger, el libreto de *Antigona* (1922); para el Grupo de Los Seis (con la excepción de Durey) ideó *Les Maripées de la Tour Eiffel* (1921); y para Stravinsky, el libreto de *Oedipus Rex* (1927).

La primera colaboración entre Jean Cocteau y Poulenc surgió en 1918, al componer este último, *Toréador*; una canción destinada a una sesión de music-hall realizada en forma estrófica y modelada sobre un texto de Cocteau. A partir de ese momento, no dejó de haber relación entre estos dos personajes, al incluir Poulenc textos del escritor en varias de sus composiciones vocales.

---

<sup>6</sup> [www.youtube.com/watch?v=uOzw4fl2zHU](http://www.youtube.com/watch?v=uOzw4fl2zHU), *Denise Duval and Poulenc Concert La voix humaine.mp4*, En el video, Poulenc explica por qué compuso la voz humana.

# SÍNTESIS DE ARGUMENTO

## ***La Voix Humaine*, Tragedia lírica para soprano**

Una habitación en penumbras resguarda a una mujer sola cuyo arreglo y vestimenta revelan su estado depresivo. Parece no tener fuerzas ni ánimo para moverse.

Súbitamente su semblante cambia y deja mostrar una ansiedad repentina que es frenada por el inesperado timbre del teléfono que ella responde con premura. Desgraciadamente no es la llamada que esperaba. Muchas personas ocupan la línea haciendo llamadas equivocadas repetidamente que provocan la exasperación de la mujer. Finalmente el timbre vuelve a sonar, pero esta vez sí es la llamada deseada: Su “querido” con quien conversa amorosamente y quien le hace preguntas a las que ella le responde con mentiras

El hombre parece creerle, sin embargo, tras pedirle a ella las cosas que él ha dejado en su apartamento, ella comienza a revelar su verdadero estado de ánimo al decirle que es duro para ella devolverle sus cosas tan pronto y que tratará de ser fuerte porque entiende que esto debía pasar.

A partir de este punto comenzará un juego de chantaje en el que ella se declarará culpable de perder la relación, y a la vez lo hará sentir culpable a él de su depresión rememorando momentos en los que fueron felices y que ahora ya no existen más.

La plática se ve por momentos interrumpida por fallas en la comunicación, pero esto no impide que la conversación continúe sin dejar de lado el tema de la fortaleza que tendrá ella para afrontar su ruptura, mencionando que será más fuerte al saber que él jamás la haría sufrir conscientemente.

La llamada se corta y la mujer comienza a desesperarse insistiendo a la operadora que la comunique al número de su amado. Tras esperar unos momentos a que la línea se libere el timbre suena y ella puede hablar, sin embargo no es atendida por su amante sino por el mayordomo quién le comenta que el señor no está en casa. La mujer descubre que su amado le mintió al asegurarle que se encontraba en ella. Agradece al mayordomo y

cuelga el teléfono atrapada en una combinación de sensaciones que incluyen coraje, tristeza y desesperación por saber la verdadera ubicación de su amado.

El teléfono suena de nuevo. La mujer responde. Es el hombre. Ella continúa hablando con él justificando la línea ocupada diciendo que había tenido llamadas equivocadas para ocultar la conversación que tuvo con su mayordomo. Él nota un cambio en el tono de voz de ella, pero al preguntarle, ella niega tener algo. Sin embargo, derrotada, le confiesa que le ha estado mintiendo durante el tiempo que han estado platicando, y comienza a decirle toda la verdad, evidenciando su profunda depresión y revelando que ha intentado suicidarse con pastillas para dormir, sin embargo no había logrado su cometido por temor a morir sola. La conversación se distrae un poco al escuchar la mujer música del otro lado del auricular. Ella pregunta de qué se trata y el hombre le comenta que es la música de sus vecinos a un volumen alto. Ella se da cuenta que él le sigue mintiendo, pero no tiene en estos momentos la fuerza para reclamarle.

Ella trata de minimizar la preocupación del hombre, haciéndole ver que ya está mejor y que su llamada ha sido como un bálsamo para mejorar su salud, sin embargo, continúa platicando lo que ha hecho para sobrellevar su depresión. Ha llegado hasta a dormir con el teléfono en su cama esperando su llamada. Él trata de distraerla al preguntarle por su perro, mascota de ambos. Ella le comenta que éste no quiere comer y se ha tornado agresivo, como si la culpaba que él ya no está allí.

De pronto, el diálogo es interrumpido por la intervención de una mujer en la línea, tachando a la pareja de ridículos haciendo enojar al hombre y provocando una discusión entre las dos mujeres. La "amante" trata de tranquilizar al hombre pidiéndole que no haga caso a comentarios burlescos y comienza a recordar momentos que pasaban juntos y en los que eran muy felices, pero poco a poco vuelve a caer en la tristeza que le embargaba antes, al tratar de que el hombre le diga la verdad. Ella le asegura con indirectas que si él le mintiera, entendería perfectamente sus razones ya que lo haría sólo para no lastimarla.

Él comienza a molestarse y la llamada se corta. La mujer entra en un ataque de ansiedad, pero casi inmediatamente el teléfono vuelve a sonar, y retoman la conversación como si no hubiera habido interrupción.

La mujer se da cuenta que no podrá hacer que su amado acepte su mentira y comienza a despedirse diciendo que será difícil pero es lo que debe que suceder, no sin antes pedirle que si va a Marsella, no se hospede en el mismo lugar en que se hospedaban cuando iban juntos. Ella sabe que ésta será la última vez que hablará con él. Se despide pidiéndole que sea él quien cuelgue la bocina sin dejar de repetirle varias veces «te amo», hasta que la bocina cae al suelo.

## HISTORIA Y ANÁLISIS DE LA OBRA

*La Voix Humaine* es una formidable obra para cantar. Pero, ¿cómo es que el compositor pudo mantener el interés musical durante cuarenta y cinco minutos que dura el drama, dado que sólo hay una cantante cuya voz no se contrasta con otras tesituras?

La respuesta es:

- La ópera es principalmente exitosa porque el juego de chantaje tiene éxito
- Poulenc nunca había tenido una obra tan gobernada por el libreto<sup>7</sup>

Considero también que la música ha sido un factor importante para determinar el éxito de la obra al estar compuesta con un estilo muy particular en el que se utilizan motivos musicales y se da una importancia significativa a las pausas.

Poulenc describió el sinnúmero de problemas planteados por una obra en la que hay muchos silencios y un interlocutor que siempre había que tener en cuenta, al cual nunca vemos ni escuchamos y del que nos pone al tanto de su existencia gracias al “diálogo” que sostiene la protagonista con él. Poulenc especifica que “la longitud de las pausas, las cuales son muy importantes en la partitura dependería enteramente de la interpretación del cantante”.<sup>8</sup> Su deseo era hacer que la credibilidad de los silencios en la partitura no disminuyera. Georges Prêtre -director de orquesta Francés- refiere que en 1959, durante la grabación de *La Voix Humaine*, él repentinamente escuchó a Poulenc gritar: “Quiero mis silencios, no me importa la música (“Je veux mes silences, je me fous de la musique”).

Él trató de capturar cada matiz de una mujer en una situación particular, incluso algunas veces en un tono seductivo. Todas las emociones de esta mujer en angustia, son trasladadas musicalmente, adoptando un tono correspondiente. Estas emociones, a menudo contradictorias se yuxtaponen y se empujan entre sí pasando de repente de la angustia a la calma y viceversa. La diversidad de emociones y sentimientos que contiene, explica la abundancia de las indicaciones expresivas en la música, así como los numerosos cambios de tiempo y de carácter.

---

<sup>7</sup> Buckland Sidney y Myriam Chimènes, *Francis Poulenc Music, Art, and Literature*, Gran Bretaña, Ashgate, 1999, pág. 330.

<sup>8</sup> Ibid. pág. 331.

Poulenc explica su estilo de escritura vocal en *La Voix Humaine* de la siguiente manera:

Quiero crear un tipo de ópera diferente. Extremadamente vocal, pero en el punto medio entre canción y recitativo, un tipo particular de declamación, el cual se mueva imperceptiblemente del canto al *quasi parlando*. Esto, yo creo, es lo que es innovador en este trabajo.<sup>9</sup>

El interés de Poulenc en la psique femenina se intensifica por su relación privilegiada con Denise Duval. Su vínculo con la cantante, para quien que había creado -y ha sido la inspiración- los papeles principales en todos sus trabajos de teatro lírico creció aún más al tiempo en que se componía *La Voix Humaine*. Ambos estaban en ese momento en medio de un drama emocional personal, con sentimientos parecidos a la heroína de Cocteau, por lo que Denise Duval atribuye a este hecho una gran parte de su éxito en el papel:

Uno no puede cantar un rol como éste, sin haber atravesado por un drama similar en la vida real. Realmente lo creo. Estoy segura de que nunca podría haber dado la misma interpretación sin el drama emocional que estaba experimentando en ese momento.<sup>10</sup>

Poulenc utilizaba un particular método de composición: en cuanto terminaba cada sección, él llevaba la partitura con Duval para trabajarla con ella:

Cada día Francis Poulenc traía una o dos páginas de su partitura con la tinta apenas seca, e inmediatamente Janine y yo nos adentrábamos a ella. Trabajábamos detalle a detalle con Poulenc que se quedaba a escucharnos. De vez en cuando le pedía cambiar alguna nota o pasaje, para encontrar la perfecta armonía con mi voz. Fue una experiencia única participar de manera tan cercana en la gestación y el actual nacimiento de la obra.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Ibid. pág. 332.

<sup>10</sup> Ibid. pág. 322.

<sup>11</sup> Ídem.

Las últimas palabras de Denise Duval describiendo la tragedia lírica de Poulenc y en referencia a la implicación emocional del compositor así como la de ella misma: “*La Voix Humaine* fue como una crónica de nuestro tormento.”<sup>12</sup>

¿Podría la primer versión de esta obra escrita treinta años atrás haber sido ‘La crónica del tormento’ de Cocteau quien en esa época estaba muy afectado por la muerte de Raymond Radiguet con quien tuvo una relación desbordada, crónica que se afianzó en los años siguientes por la relación tan parecida con la anterior que tuvo con el joven escritor Jean Desbordes en la que Cocteau estaba pasando –una vez más- por un momento de duda y sufrimiento?

En su prefacio de la edición literaria de *La Voix Humaine*, Cocteau explica sus motivos en la escritura del monodrama. Él quería emplear la simpleza de las formas, un acto, una habitación, un personaje enamorado, y el más moderno de los apoyos, el teléfono.

*La Voix Humaine* se puede resumir de una manera muy simple: Una mujer, abandonada por su amante quien le ha dicho que ama a otra, ha intentado suicidarse, y habla con él por el teléfono antes de su ruptura final.

Cocteau sugiere que cada pose de la actriz – quien es vista ya sea de pie o sentada, de espaldas, de frente al público, o en perfil- refleja una diferente “fase del diálogo-monólogo” (fase del perro, fase de la mentira, fase del servicio telefónico, etc.)<sup>13</sup>

Es interesante notar que el término “Fase” fue tomado por Poulenc, cuando, por razones prácticas, estuvo obligado a realizar cortes en el texto.

Comparando la versión original de Cocteau con la del compositor, es lógico emplear una división en ‘fases’, como se muestra en el siguiente esquema:<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Ibid, pág. 323.

<sup>13</sup> Jean Cocteau, *La Voix Humaine*, Barcelona, Ed. Stock, 2001, pág.4.

<sup>14</sup> Buckland Sidney y Myriam Chimènes, *Op. Cit.*, págs. 325-328.

FASES	TEXTO COCTEAU	LIBRETO POULENC
<p>Problemas en el teléfono (primera vez)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La Mujer espera una llamada de su amante.</li> <li>• Cuando el teléfono suena, ella se apresura a descolgar el auricular pero se encuentra con una serie de números equivocados y líneas cruzadas. Ella le pide a la operadora que intente de nuevo sin éxito.</li> <li>• El teléfono suena una segunda vez; esta vez es su amante pero la comunicación se corta.</li> <li>• Suena una tercera vez antes de ser finalmente contestado.</li> </ul>	<p>Poulenc omite el final del episodio, después de que la protagonista contesta por segunda ocasión.</p>
<p>Fase de dolor controlado</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ella le dice a su amante que ha estado con su amiga Martha y que acaba de regresar a casa, que la noche anterior tomó una píldora para dormir y que Martha ha sido maravillosa con ella.</li> <li>• Ella le miente acerca de su vestimenta, diciéndole que viste su vestido rosa y su sombrero negro, cuando en realidad aún está en ropa de dormir.</li> <li>• Ella le pregunta acerca de sí mismo y le dice que venga a buscar su bolsa de pertenencias cuando más le convenga. el público se da a entender que el hombre es halagador con ella y alaba su valor.</li> </ul>	<p>Poulenc hace cortes insignificantes en esta sección.</p>
<p>Primeras señales de los nervios de punta</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La protagonista se abstiene de reprocharle, recordándole que ellos estuvieron de acuerdo en ser abiertos y francos con el otro.</li> <li>• Ella se pone tensa cuando él la acusa de estar actuando, entonces, rápidamente se calma, cuando decide “tener coraje” para afrontar su separación.</li> <li>• Ella le recuerda que uno debe tomar ciertos riesgos y “que ha pagado un alto precio por una alegría incalculable” aunque ella no se arrepiente.</li> </ul>	<p>La primera parte de este pasaje es omitida.</p> <p>La sección media se mantiene igual.</p> <p>El compositor corta este pasaje en el que las palabras de la protagonista revelan cierta amargura.</p>
<p>Recuerdo de la</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La mujer evoca su primera reunión,</li> </ul>	<p>Sin cambios.</p>

felicidad del pasado	destacando su papel activo, especialmente su aceptación de las condiciones de su enlace.	
Regreso al presente	<ul style="list-style-type: none"> <li>El amante quiere ir a buscar sus pertenencias al siguiente día. Sorprendida en un primer momento por la decisión tan apresurada, cede al fin a entregarle sus cosas lo antes posible a su sirviente, para que él no tenga que molestarse en ir por ellas.</li> </ul>	Sin cambios.
Fase del perro (primera vez)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ella describe al perro en busca de su amo por todas partes. Es claro que él le sugirió mantener al animal. Como ella se niega, acuerdan que su sirviente irá a recoger el perro.</li> </ul>	Fase omitida.
Fase fetichista	<ul style="list-style-type: none"> <li>El hombre le pregunta si ha encontrado sus guantes. En efecto, ella los tiene, los besa, pero le oculta a él su existencia. Es claro que ella los guardara por siempre como un recuerdo de su amor pasado.</li> <li>Igualmente, él le pregunta si ha quemado sus cartas, y de ser así, pide que se conserven sus cenizas. Ella llora y entonces hablando en un idioma extranjero busca recuperar los documentos de la hermana de su amante, que fueron quemados en la estufa.</li> </ul>	Fase omitida.
Problemas telefónicos (segunda vez)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Su conversación es interrumpida por una mala línea. No pueden escucharse claramente entre sí. Después de unos momentos, las cosas regresan a lo normal.</li> </ul>	Muy pocos cortes.
Aliviando las tensiones	<ul style="list-style-type: none"> <li>La mujer trata de adivinar lo que está haciendo su amante. Después, ella explica que está 'evitando mirarse a sí misma', le dice que el teléfono podría convertirse en un arma terrible'.</li> </ul>	Cortes insignificantes.

Problemas telefónicos (tercera vez)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La llamada se corta. La operadora ofrece remarcar al emisor por sí misma y obtiene un número equivocado antes de finalmente conseguir enlazar la llamada.</li> </ul>	Cortes insignificantes.
Realización de su mentira	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Joseph, el sirviente del amante, contesta el teléfono y dice: 'El señor no regresará esta noche'. Ella inmediatamente entiende que su amante estaba llamando desde un restaurante. Ella cuelga al borde del colapso.</li> </ul>	No hay cortes.
Fase de la verdad	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Su amante llama de nuevo. Ella pretende que no se ha enterado de nada. Ella llora. Luego, ella confiesa que durante un cuarto de hora ha estado mintiéndole.</li> <li>• Ella le dice de su angustia, le cuenta su intento de suicidio de la noche anterior, el fracaso de su intento de suicidio debido a su miedo de morir sola, y del cuidado del médico.</li> <li>• Ella le asegura que ahora está mejor, disculpándose por molestarlo y le pide que continúe hablando con ella.</li> </ul>	Cortes Insignificantes.
Fase valentonada	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ella le dice a él que ella sabía lo que estaba pasando: (la separación era inminente, el tenía una amante) y que si no dijo nada fue para no echar a perder las últimas semanas de su enlace.</li> </ul>	Omitido.
Arrebato del sufrimiento	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escuchando música y notando que su amante persiste con la mentira en la que le asegura que está en su casa, su nervio crece y él trata de calmarla. Ella está sufriendo y se aferra al teléfono como la última hebra que aún la une a su amor.</li> </ul>	Cortes insignificantes.
Fase del sueño	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ella cuenta su sueño: 'Tu llamada telefónica se convirtió en un golpe que me derribó'.</li> </ul>	Omitido.

Fase de abatimiento	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ella explica de nuevo su sufrimiento, su falta total de perspectiva sin él.</li> <li>• La única distracción ha sido platicarle su experiencia al ir con su dentista quien la lastimó al tocarle un nervio.</li> </ul>	<p>Algunos cortes.</p> <p>El pasaje que relata lo del dentista es enteramente omitido.</p>
Fase del perro (segunda vez)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ella describe de nuevo al perro el cual no deja que nadie se le acerque.</li> </ul>	<p>Poulenc introdujo cortes menores aquí pero Denise Duval más tarde lo convenció de omitir esta fase enteramente.</p>
Tía Jeanne	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ella le recuerda a la tía Jeanne quien, después de escuchar de la muerte de su hijo, quedó irreconocible.</li> </ul>	<p>Pasaje omitido.</p>
Problemas telefónicos (cuarta vez)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Una mujer interviene en la conversación. Hay un intercambio enojado. Esto es aparentemente por las palabras crueles que dice acerca de la actitud de los amantes. La protagonista trata de disipar la tensión.</li> </ul>	<p>Cortes insignificantes.</p>
Aislamiento social	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ella habla acerca de sus antiguos amigos, que se han ido distanciando de ella, a continuación, ella le asegura que no le importa.</li> </ul>	<p>Omitida.</p>
Realización del vacío total	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pensando acerca de su infelicidad, ella se da cuenta de que 'lo que ha terminado, ha terminado' mientras que anteriormente pensaba que 'un vistazo puede cambiarlo todo'.</li> <li>• Una vez más ella habla de suicidio.</li> </ul>	<p>Cortes insignificantes.</p>
Fase de la última esperanza	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En un último esfuerzo desesperado, ella incita a su amante a admitir su engaño, ya que sólo aumentaría su ternura por él. Él no lo hace y se enoja. Ella cuelga, esperando que él llame de nuevo, lo cual sucede. Ella trata de seguir con la</li> </ul>	<p>Sin cambios.</p>

		misma conversación, pero sin éxito.	
Fase despedida	de	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es tiempo de despedirse. Todo ha sido dicho, pero ninguno parece tener el valor de terminar la conversación.</li> <li>• Ella se entera de que su amado y su nueva amante estarán en Marsella en los días siguientes y le ruega que no se quede en el mismo hotel donde ellos mismos se hospedaban a menudo. Entonces, una vez más, llorando a gritos su amor por él, le pide que cuelgue el teléfono.</li> </ul>	Cortes Insignificantes.

## ANÁLISIS MUSICAL

*La Voix Humaine* es una obra llena de motivos y cambios rítmicos que dejan notar ciertos estados de ánimo con cada cambio de melodía. La obra tiene la forma de un monólogo con largos pasajes de canto sin acompañamiento musical que requieren particularmente los talentos de actriz de la intérprete.

Nuestro motivo principal y protagonista, será el timbre del teléfono, mismo que es representado por el tintineo de un xilófono. Una sola nota repetida varias veces, sin ningún otro sonido que lo acompañe. A lo largo de la partitura lo encontramos en diferentes tonalidades *Si, Fa, La, Si bemol* o *Do*, sin que esto modifique su finalidad.



(Fig.3) *La Voix Humaine* pág.2 No.5.

No hay obertura, por lo que de inmediato comenzamos a escuchar sonidos angulosos llenos de tensión, apoyados con un trino en *Fa sostenido* y la indicación *Lent et angoissé* (*Lento y angustioso*) mismo que detonará la angustia y desesperación de la protagonista.

**Lent et angoissé**

(Fig.4) *La Voix Humaine* pág.1 compases I-IV

Catorce son los motivos que pueden ser considerados como principales.<sup>15</sup> Éstos son:

- Espera impaciente.
- Agitación.
- Sufrimiento.
- Alterada.
- Ternura.
- Recuerdos felices.
- Lazos.
- Cansancio.
- Resistencia.
- Suicidio.
- Ansiedad.
- Mentira.
- Despedida.
- Declaración final.

<sup>15</sup> Buckland Sidney y Myriam Chimènes, *Op. Cit.*, págs. 336-338.

Los primeros dos motivos se relacionan con la Fase **Problemas en el teléfono (primera vez)** mencionada en la tabla anterior. Esta Fase se presenta en las págs. 1-4 de la partitura.

Primer motivo:

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'sans presser' and the second and third measures are marked 'presser'. The first measure has a dynamic marking of 'ff'. The melody in the treble staff is characterized by a sequence of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes having slurs. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes. Below the staves, the text 'No.1 Motivo 'ESPERA IMPACIENTE'' is written.

(Fig.5) *La Voix Humaine* pág.1 No.1 compases I-III.

La mujer espera que su amado le marque. Tras dos llamadas equivocadas al teléfono, la ansiedad y desesperación de ella se hacen cada vez más notorias.

Este tema se presenta sin alguna tonalidad definida. Se repite cada vez que la mujer comienza a impacientarse o enojarse (Nos.1, 4, 8, 49, 59, 99 de la partitura.) En ocasiones precede al timbre del teléfono y en otras funciona como un magnificador de la emoción sentida en ese momento.

Segundo motivo:



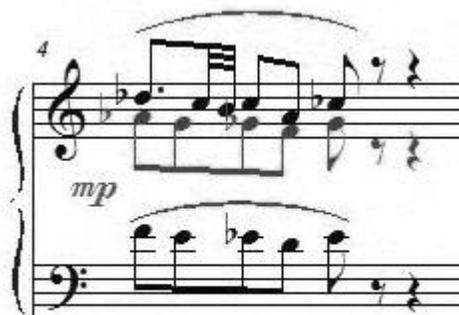
**No. 2 Motivo 'AGITACIÓN'**

(Fig.6) *La Voix Humaine* pág.2 No.5 compás V.

Este motivo armónico se presenta del compás 23 al 42 de la partitura. Un martilleo constante y repetitivo que exalta la molestia y agitación que le causa a la mujer el cruce de líneas telefónicas cuando está esperando la llamada de su amado. Una indicación de *brusque* acompañada de un *ff* desatará el disgusto de la protagonista.

La combinación de 32avos y corcheas asemejan los sonidos llenos de tensión de una llamada que no recibe respuesta del otro lado de la línea.

Tercer motivo:



**No. 3 Motivo 'SUFRIMIENTO'**

(Fig.7) *La Voix Humaine* pág.4 No.10.

Este motivo aparece en el acompañamiento orquestal a partir del No.10, cada vez que la mujer comienza a deprimirse o a recordar momentos felices entre ellos. Aparece con la indicación *mp*, misma que cambiará a *mf* dos compases adelante. El motivo se repetirá hacia el final de la obra en el No.88 en *f*.

Cuarto motivo:



No. 4 Motivo 'ALTERADA'

(Fig.8) *La Voix Humaine* pág.6 No.12.

El motivo 'Alterada' aparece constantemente cada vez que la mujer miente. Por primera vez en la pág.6 No.12. Un tema constante e insistente que pasa de *mi* bemol a *Re* en los dos primeros sistemas y sólo por un momento cambia su tonalidad a *fa* para regresar a la tonalidad inicial *mi* bemol en el tercer sistema. Casi enseguida vuelve a presentarse en la pág.7 Nos.15 y 16, esta vez en tonalidad mayor y con indicación *mf*.

La combinación de cuartos y octavos en el acompañamiento, con la línea melódica cromática y casi estática de la voz, denota un momento perturbador e incómodo que pone en evidencia las mentiras de la mujer para chantajear a su amado.

Quinto motivo:



**No. 5 Motivo 'TERNURA'**

(Fig.9) *La Voix Humaine* pág.10 No.20.

El ilimitado amor de la mujer por su amado es reflejado perfectamente con el motivo 'Ternura' que encontramos en la pág.10 No.20 de la partitura y es repetido en la pág.12 No.24. Una progresión armónica que aparecerá cuando la protagonista trata de chantajear a su amante al evidenciar su tristeza de manera velada, es decir, ella tratará de ocultar sus sentimientos.

Sexto motivo:



**No. 6 Motivo 'RECUERDOS FELICES'**

(Fig.10) *La Voix Humaine* pág.13 No.26 compases I-III.

Este motivo construido por progresiones armónicas, es uno de los pocos en los que encontramos una tonalidad definida. Aparece dos veces a lo largo de la partitura. La primera en la pág.13 No.26 en tonalidad de *Fa* sostenido donde ella recuerda momentos felices que pasaron juntos en Versalles. En pocas ocasiones la partitura toma un estilo arioso en el que la línea melódica de la soprano es acompañada dulcemente por la orquesta.

Esta armonía se repite en el No.104, esta vez en tonalidad de *la* y con indicación dinámica **pp**. De nuevo los amantes hablan de Versalles, sin embargo, en esta ocasión la protagonista tiene un estado de ánimo completamente diferente en el que rememora momentos pero con mucha tristeza y abatimiento. Este cambio es muy notorio en el No.104 ya que mientras la orquesta toca una melodía tierna y “sensual”, la línea vocal se mantiene estática en una sola nota repetida sin expresión.

Un peu plus vite mais très peu

J'ai-me rais que tu ne des-cendes pas à l'hôtel ou nous descen - dons d'habitude

(Fig.11) *La Voix Humaine* pág.68 No.104 compases I-IV.

Séptimo motivo:



**No. 7 Motivo 'LAZOS'**

(Fig.12) *La Voix Humaine* pág.15 No.28 compases III y IV.

Este motivo armónico en *Fa* sostenido, lo encontramos cada vez que la protagonista relaciona su estado de ánimo con otra persona. Por ejemplo, en la pág.15 No.28 compases III y IV lo vemos aparecer cuando el hombre le comunica a ella que la madre de él irá a verla para comprobar que esté bien. Posteriormente, en la pág.47 No.75 reaparece en una progresión que pasa de *Mi* bemol, a *Sol* bemol y *Si*, y de nuevo lo encontramos en la pág.66 No.10 de nuevo en *Fa*, esta vez en un compás de cinco cuartos y con la indicación *au comble de la tendresse (lleno de ternura)* que enmarcará la tristeza de la mujer al decirle a su amado que tiene el hilo del teléfono alrededor de su cuello y por lo tanto, tiene su voz alrededor de su cuello, haciendo una metáfora entre éstos indicándole que sus palabras podrían ahogarla y hasta matarla.

Octavo motivo:



No. 8 Motivo 'CANSANCIO'

(Fig.13) *La Voix Humaine* pág.21 No.38 compás IV.

El sentimiento de resignación lo vemos reflejado en este motivo que aparece en dos momentos relevantes en la partitura. La primera vez, en la pág. 21 No.38 compases IV-VI enmarcado por un *Très calme*, la mujer le promete a su amado que será fuerte y que sobrellevará bien su ruptura. Sin embargo, contradictoriamente no quiere ni mirarse al espejo para evitar ver en su rostro la consecuencia de su depresión. La intérprete dará a notar este sentimiento con la indicación en su línea melódica *dans un soufflé* (*en un suspiro*). La combinación de acordes en cuartos y mitades descendentes, revelan sentimientos de tristeza y quebranto.

La segunda ocasión en la que escuchamos el tema es pág 45 No.71 compases V-VII cuando ella le ha platicado de su intento de suicidio. La indicación *au comble de la lassitude* (*lleno de fatiga*) y un **pp** muestra el desgaste anímico de la mujer: ella no quiere vivir más sin él.

Noveno Motivo:



**No. 9 Motivo 'RESISTENCIA'**

(Fig.14) *La Voix Humaine* pág.24 No.41.

La tensión que crea la disonancia en este motivo de la pág.24 No.41 nos muestra cómo es que la mujer trata de resistir el dolor que siente y en cierto modo es la forma perfecta de chantaje. Tal vez por momentos ella no se percata de hacerlo, pero funciona.

El motivo reaparece en la pág. 28 No.48 cuando la mujer trata de ocultar el enojo que le causa enterarse que el hombre le ha estado mintiendo, mismo que consecuentemente se desatará con la reexposición del motivo No.1 en los siguientes compases.

El momento que considero más representativo de la obra, sin duda es el siguiente: el fragmento de la partitura que consideramos **Fase de la verdad**. Un segmento que va desde la pág.29 a la pág.43 y en el que somos testigos de cómo la mujer revela que ha estado mintiendo y comienza a contar al hombre lo que en verdad ha estado sucediendo desde el rompimiento de su relación.

En este punto encontramos el clímax de la obra que se va forjando desde el No. 57, a partir del cual, la línea de la soprano pasará de un *Plus calme* (*muy calmado*) a un *animer beaucoup* (*animar mucho*) hasta llegar a un *presser toujours* (*acelerar siempre*) en donde

finalmente la tensión se liberará en un *Do* sobreagudo para luego regresar a la calma con un *céder beaucoup* (*ceder mucho*) hacia un *Plus calme* (*muy calmado*).

[Presser]

de marcher de long en large Je devenais fo - le

8 bassa

(Fig.15) *La Voix Humaine* pág.34 compases VII-IX.

Décimo motivo:

*Douloureux mais très simple*

Hi-er soir j'ai voulu prendre un comprimé pour dor-mir

P

**No. 10 Motivo 'SUICIDIO'**

(Fig.16) *La Voix Humaine* pág.36 No.61.

A la mitad de esta fase encontramos un vals en *do* menor en el que Poulenc usa de una manera muy tradicional una forma de melodía acompañada. Un motivo “Puccinesco” lleno de dulzura y suavidad en la armonía y, sin embargo, en la melodía encontramos la indicación *Douloureux mais très simple (Doloroso pero muy simple)* que hará más difícil el momento para la protagonista.

Este momento musical durará 21 compases a partir del No.61, que intercalarán 9/8, 12/8 y 6/8 en los que la dinámica pasará de un *p* a *f*, *ff*, *pp*, regresará a *f*, *ff*, *f*, *ff*. Instantes en los que la mujer pondrá en evidencia su mentira y revelará al hombre lo que en verdad ha sucedido en los días que han transcurrido desde su separación. Ha intentado suicidarse con pastillas para dormir, intento que hubiera fructificado de no ser por la oportuna intervención de una amiga a la que ella misma llamó. Finalmente, la mujer abatida, confiesa no ser capaz de morir sola.

Es dentro del transcurso de este vals que encontramos un segundo clímax en la partitura. De nuevo una descarga de sentimientos acumulados que en esta ocasión no serán de desesperación sino más bien de debilidad, desembocarán en un sol *ff* y un *glissando*, lo que nos mostrará que la mujer ya no tiene fuerzas para soportar el dolor de su rompimiento

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with a dynamic marking of *f* and ending with *ff* > céder. The lyrics are "j'ai senti que je ne pouvais pas vi - - vre". The bottom two staves are the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with 9/8, 12/8, and 6/8 time signatures. The piano part includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accents.

(Fig.17) *La Voix Humaine* pág.38 compases VII-X.

Décimo primer motivo:



**No. 11 Motivo 'ANSIEDAD'**

(Fig.18) *La Voix Humaine* pág.40 No.64.

Este motivo armónico sin tonalidad definida es presentado en la pág.40 No.64 compases II y III de la partitura y se repite cada vez que la mujer se encuentra derribada moralmente y trata de que su amado siga hablando con ella. La primera vez que lo escuchamos, es cuando la mujer acaba de confesar su intento de suicidio, posteriormente se presentará de nuevo en pág. 41 No. 66, tratando de tranquilizar al hombre. La mujer a partir de este punto, no dejará de estar ansiosa por el resto de la obra. Este motivo se repite en pág. 57 No.86 compases V y VI cuando la línea es intervenida por la voz de una dama que se burla de ellos y finalmente en la pág. 68 No. 105 en donde la ansiedad de la protagonista crecerá al enterarse que su amado visitará de nuevo el lugar al que tantas veces fueron juntos, obviamente ella supone que con otra mujer.

Décimo segundo motivo:



**No. 12 Motivo 'MENTIRA'**

(Fig.19) *La Voix Humaine* pág.61 No.94.

Este motivo sin tonalidad definida, lo encontramos en el No. 94, cuando la mujer trata de que el hombre le revele de una vez por todas que le ha mentado. La indicación *sourdement agité mais surtout pas vite (secretamente agitado pero sobretudo no rápido)* da la indicación correcta de interpretación para la voz, misma que durante cuatro compases solo cantará dos notas: Una línea de cromática de semicorcheas en *fa* y *fa* sostenido.

El tema reaparecerá dos veces más durante los Nos. 95 y 96, alternando con partes cantadas en forma de *recitativo* que funcionara como unión para la reaparición del tema. La primera vez en *Sol* con semitonos en la voz pasando de *Sol* a *Sol* sostenido y la segunda vez pasando por *La* bemol a *La*, *Sol* y *Sol* bemol.



Este momento es muy importante ya que es en el que la protagonista es finalmente vencida por la realidad de las cosas. Una tierna melodía en *La* enmarca la despedida final. Unos cuantos compases en **pp** bastan para desatar la angustia y desesperación de la mujer al no poder enfrentar el momento. La dinámica pasa súbitamente a un **ff** hasta desembocar en un grito «je t'aime» en **fff**, y baja de intensidad con un **fpp** repitiendo a lo lejos el motivo mientras la mujer no deja de repetir «je t'aime» hasta acabar con sus fuerzas *dans un soufflé (en un suspiro)*. Es cuando oímos caer el teléfono al suelo con los acordes finales de la partitura.

Al desear Poulenc crear un diferente tipo de ópera que fuera extremadamente vocal, pero en el punto medio entre canción y recitativo, utilizó el recurso más innovador que hasta ahora manejara en sus óperas: un tipo de declamación *quasi parlando*, en donde el recitativo es bien representado. Estos pasajes sin acompañamiento están en tiempo libre, sin embargo, siempre tendrán una indicación de interpretación que dependerá enteramente de la dirección de escena.

**Più mosso (angoissé)**

Demain? Je ne savais pas que c'était si rapide a - lors at - tends

(Fig.22) *La Voix Humaine* pág.16 No.30.

Ocasionalmente, la línea vocal se convierte en canto puro. Durante estos raros momentos, Poulenc usa, en una manera muy tradicional, una forma de melodía acompañada, como se muestra en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in 6/8 time, with lyrics 'rêve, sans réveil je se-rai mor - te' and a fortissimo (ff) dynamic marking. The bottom two staves are the piano accompaniment, with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

(Fig.23) *La Voix Humaine* pág.37 compases II-IV.

Finalmente, con frecuencia la voz toma un estilo arioso. Es en este estilo vocal que varios motivos tomados de la orquestación son cantados. Por momentos, la voz canta un motivo que ya apareció en la orquesta, o tiene un motivo al mismo tiempo que ella. Esto nos da la impresión de que la voz se subordina al ensamble instrumental, cediendo a un tema que se le ha impuesto.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in 5/4 time, with lyrics 'J'ai le fil autour de mon cou J'ai ta voix autour de mon cou' and a piano (P) dynamic marking. The bottom two staves are the piano accompaniment, with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

(Fig.24) *La Voix Humaine* pág.66 No.101.

Para comprender mejor la relación entre las Fases de la obra descritas con anterioridad y los motivos principales, podemos observar el siguiente esquema:

<b>FASE</b>	<b>PÁGINAS</b>	<b>MOTIVO</b>	<b>No. / Compás</b>
Problemas en el teléfono (primera vez)	1-4	Espera impaciente  Agitación	1 (I-III) 4 (I y II) 8 (I y II)  5 (V-VII, IX, XI, XIII, XXI, XXIII, XXIV)
Fase de dolor controlado	4-11	Sufrimiento Alterada  Ternura	10 (I-III) 12 (I-VII) 15 (I-VI) 16 (III-VIII)  20 (I y II)
Primeras señales de los nervios de punta	11-13	Ternura	24 (I y II)
Recuerdo de la felicidad del pasado	13-16	Recuerdos Felices  Lazos	26 (I-III)  28 (III y IV)
Regreso al presente	16-17		
Problemas telefónicos (segunda vez)	18-19		
Aliviando las tensiones	19-25	Cansancio  Resistencia	38 (IV-VI)  41 (I-IV)

Problemas telefónicos (tercera vez)	25-27		
Realización de su mentira	27-28	Resistencia	48 (I-IV)
Fase de la verdad	29-43	Espera impaciente  Suicidio  Ansiedad	49 (I-III) <i>1° Clímax</i> 59 (I y II)  61 62 <i>2° Clímax</i>  64 (I-II) 66 (I)
Arrebato del sufrimiento	43-47	Cansancio	71 (V-VII)
Fase de abatimiento	47-51	Lazos	75 (I-II)
Fase del perro (segunda vez)	51-55		
Problemas telefónicos (cuarta vez)	55-58	Ansiedad	86 (V-VI)
Realización del vacío total	59-61	Sufrimiento	88 (I)
Fase de la última esperanza	61-65	Espera impaciente  Mentira	99 (I y II)  94 (I-IV) 95 (I-III) 96 (I-III)

Fase de despedida	65-71	Recuerdos felices	104 (I-III)
		Lazos	101 (I-II)
		Ansiedad	105 (I-VI)
		Despedida	100 (I-IX) 106 (I-IX)

Armónicamente, *La Voix Humaine* marca una evolución distinta en relación con trabajos previos de Poulenc. No hay duda de que cierto número de pasajes permanecen en una tonalidad claramente definida. Sin embargo, otros pasajes más numerosos completamente suspenden este sentido de la tonalidad mediante la introducción de progresiones armónicas libres de funciones tonales. Además, en todos los pasajes 'A cappella', la armonía naturalmente desaparece y con ella el sentido de la tonalidad.



(Fig.25 ) Francis Poulenc y Jean Cocteau<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> [www.lavozhumana.com](http://www.lavozhumana.com).

## CONCLUSIONES

*La Voix Humaine* es una obra muy completa que puede ser estudiada desde muchas perspectivas. Literariamente, Cocteau nos presenta un drama muy complejo en el que el lector puede interpretar de distintas maneras el libreto, ya que es un texto escrito en forma de monólogo, pero nunca dejamos de saber que en él, intervienen varios personajes (dos principales) que se van haciendo evidentes mientras avanzamos en la lectura y a lo que le agregamos que el comprender los sentimientos de la protagonista es una labor poco sencilla de resolver.

Poulenc aborda la complejidad de ello y utiliza el texto lleno de matices escrito por Cocteau enriqueciéndolo con música llena de motivos en los que combina recitativo y melodía de una manera tal que logra fusionar música y texto en una ópera en la que el mantener al espectador cautivo, dependerá enteramente de la interpretación de la cantante; para ella implica un trabajo completo de concentración, coordinación, resistencia, capacidad histriónica y dominio de la voz.

La forma en que Poulenc pone música al argumento de Cocteau de una manera tan precisa y descriptiva tanto en las partes de recitativo como en las partes por entero melódicas, le da al público la idea de estar presenciando una verdadera conversación telefónica y el drama generado por ésta

Técnicamente, *La Voix Humaine* exige mucha flexibilidad en la voz. Por momentos se requiere un canto con mucha línea, en otros, se demanda una gran claridad en la dicción, y en unos más, hay que adoptar una forma de recitativo *quasi parlando*. Aunado a ello, la interpretación esta ópera, requiere el manejo de varios estados de ánimo y el cambio constante entre ellos. La intérprete debe mantener una constante comunicación con el director de orquesta (o el pianista), para hacer un correcto uso de las pausas y silencios que el compositor exige.

Desde mi punto de vista es innegable que *La Voix Humaine* es una formidable obra para cantar. Es una ópera muy completa en la que se conjuntan un buen libreto, música totalmente descriptiva, recursos varios de interpretación.

Es muy satisfactorio para mí poder presentar *La Voix Humaine* como examen profesional ya que me permitió conocer más a fondo a un compositor como Poulenc, entender el por qué de su obra y su manera de componer, así como percibir la forma en que me ha hecho crecer de manera profesional superando mis propias metas al sumergirme en un personaje que para mí ha resultado apasionante. Mucha de su obra nace de su estado de ánimo al momento de componerla y la melodía constituye la esencia de su música y determina la expresión y la forma de sus composiciones. En mi caso, el representar esta obra me ha permitido crecer técnicamente al lograr tener una mejor proyección de la voz, un mayor control de la línea de canto, y un crecimiento interpretativo y dramático para representarla.

# BIBLIOGRAFÍA

## ➤ Libros

- Bernac, Pierre, *The Interpretation of French Song*. Kahn & Averill London, Londres, 1997.
- Buckland, Sidney y Myriam Chimènes, *Francis Poulenc Music, Art, and Literature*. Ashgate, Gran Bretaña, 1999.
- Espinosa, Elia, *Jean Cocteau, El ojo entre la norma y el deseo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
- Gullentops, David y Malou Haine, *Jean Cocteau textes et musique*, Collección «Musique – Musicologie», Pierre Mardaga, Bélgica 2005.
- Holden, Amanda y Nicholas Kenyon, *The Viking Opera Guide*, Viking, Michigan, 1993.
- Mellers, Wilfrid, *Oxford Studies of Composer, Francis Poulenc*. Oxford University Press, Oxford, Nueva York, 1995.
- Miller, Catherine, *Cocteau, Apollinaire, Claudel et Le Groupe des Six*, Collección «Musique – Musicologie», Pierre Mardaga, Bélgica, 2003.
- Poulenc, Francis, *Journal de mes mélodies*. Cicéro Éditeurs, Salabert, París, 1993.
- Schmidt, Carl B., *Entrancing Muse, A Documented Biography of Francis Poulenc*. Pendragon Press, Lives in Music No. 3, Hillsdale, Nueva York, 2001.

## ➤ Partitura

- Poulenc Francis, *La Voix Humaine, Tragedie lyrique en un acte*. Ediciones Ricordi, París, 1959.

## ➤ Referencias de internet

- *Isla Ternura, Continente virtual de los jóvenes príncipes*. “Biografía Jean Cocteau”, Buenos Aires, 1 de julio del 2001. Acceso 23 de mayo de 2013.  
[www.islaternura.com/APLAYA/NoEresEIUnico/cLETRA/CO/CocteauUNICO.htm](http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresEIUnico/cLETRA/CO/CocteauUNICO.htm).
- Cecilia Lavilla Berganza “Berganzita”, *Youtube. Denise Duval and Poulenc Concert La voix humaine.mp4*. Subido el 24 de septiembre de 2010. Acceso enero 2012.  
<http://www.youtube.com/watch?v=uOzw4fl2zHU>.
- Lucía, *Blog sobre instrumentos musicales de Rivera, sonata para clarinete y piano de Francis Poulenc*. Publicado el 26 de diciembre de 2011. Acceso agosto 2012  
<http://www.riveramusica.com/blog/partituras/sonata-para-clarinete-y-piano-de-poulenc>.
- Lucas Julian. Notes from 21 Soth Street, The Harvard Avocate Blog, “*Jean Cocteau*” Publicado el 16 de febrero de 2011. Acceso julio 2012  
<http://theadvocateblog.net>
- Calix Sierra, *Francis Poulenc, livret: Jean Cocteau La Voix Humaine*. Acceso agosto 2012. [www.lavozhumana.com](http://www.lavozhumana.com)

## ANEXOS

### ➤ **Argumento *La Voix Humaine* Poulenc**

#### **UNE FEMME**

*(On sonne)*

Allô, allô...

Mais non, Madame, nous sommes  
plusieurs sur la ligne, raccrochez...  
vous êt' avec une abonée...

Mais, Madame, raccrochez vous -mêm'!...

Allô, Mad'moisel'!...

Mais non, ce n'est pas le docteur Schmit...

Zéro huit, pas zéro sept. Allô!...

C'est ridicul'...

On me demande; je ne sais pas.

*(On sonne de nouveau)*

Allô!...

Mais, Madam', que voulez-vous que j'y  
fass'?...  
Comment, ma faut'? Pas de tout...

Allô, Mad'moisel'! Dites à cette dame de se

retirer.

*(Elle raccroche. On sonne encore un fois)*

Allô, c'est toi?...

Oui, très bien.

C'était un vrai supplice de t'entendre à  
travers tout ce monde...

#### **UNA MUJER**

*(Suenan el Teléfono)*

¡Diga, diga!...

No, señora, hay un cruce de línea  
y estamos hablando varios a la vez, cuelgue...  
está hablando con una abonada...

Pero, señora, ¡cuelgue por favor!

¡Oiga, señorita!

No, no, aquí no es la casa del doctor Schmit...

Cero ocho y no cero siete. ¡Diga!...

¡Qué locura!

¿A mí me lo pregunta? ¡No lo sé!

*(El teléfono suena de nuevo)*

¡Diga!...

Pero, señora, qué quiere que le haga?...

¡Cómo! ¿Que es mi culpa? En absoluto...

¡Oiga, señorita! Dígale a esa señora que  
cuelgue.

*(Ella cuelga. El teléfono vuelve a sonar)*

¡Diga! ¿Eres tú?...

Sí, muy bien.

Era un verdadero suplicio hablar  
con toda esa gente ahí...

Oui... Oui... Non...

C'est une chance...

Je rentre il y a dix minutes.

*(Très naturelle)*

Tu n'avais pas encore appelé?...

Ah!... Non, non. J'ai diné dehors,  
chez Marthe...

Il doit être onze heures un quart.

Tu es chez toi?...

Alors regarde la pendule électrique...

C'est que je pensais...

Oui, oui, mon chéri...

Hier soir? Hier soir je me suis couchée  
tout de suite et comme je ne pouvais pas  
m'endormir, j'ai pris un comprimé...

Non... un seul... à neuf heures...

J'avais un peu mal à la tête,  
mais je me suis secouée.

Marthe est venue.

Elle a déjeuné avec moi. J'ai fait des  
courses.

Je suis rentrée à la maison. J'ai...

Quoi?... Très forte...

J'ai beaucoup, beaucoup de courage...

Après? Après je me suis habillée,  
Marthe est venue me prendre...

Je rentre de chez elle.

Elle a été parfaite...

Elle a cet air, mais elle ne l'est pas.

Tu avais raison, comme toujours...

Ma robe rose... Mon chapeau noir...

Oui, j'ai encore mon chapeau sur la tête.

Sí... Sí... No...

Es una suerte...

Acabo de llegar hace diez minutos.

*(muy natural)*

¿Me habías llamado?

¡Ah! no, no. Cené fuera,  
en casa de Marta.

Deben ser las once y cuarto.

¿Estás en casa?...

Pues mira el reloj...

Es lo que yo pensaba.

Sí, sí, cariño.

¿Ayer por la noche? Me fui a la cama  
enseguida,  
y como no podía dormir,  
tomé una pastilla... No, una sola, a las nueve...

Me dolía un poco la cabeza,  
pero se me pasó.

Vino Marta.

Desayunó conmigo y luego hice algunas  
compras.

Volví a casa. Tengo...

¿Qué?... Muy fuerte...

Tengo mucho, mucho valor...

¿Luego? Luego, me vestí  
y Marta me recogió...

La acabo de dejar en su casa.

Ha estado encantadora...

Sí, lo parece, pero no lo es.

Tenías razón, como siempre...

Mi vestido rosa... mi sombrero negro...

Sí, aún tengo el sombrero puesto.

Et toi, tu rentres? Tu es resté à la maison?...	Y tú, ¿vuelves ahora? ¿Te has quedado en casa?
Quel procès?... Ah, oui.	¿Qué juicio? Ah, sí...
Allô! chéri...	Dime, cariño...
Si on coupe redemande-moi tout de suite...	Si se corta, llámame inmediatamente...
Allô!... Non je suis là... le sac?	¡Diga!... No, estoy aquí... ¿el bolso?
Tes lettres et les miennes...	Tus cartas y las mías....
Tu peux le fair' prendre quand tu veux...	Puedes recogerlas cuando quieras...
Un peu dur...Je comprends...	Un poco duro... Lo comprendo...
Oh! mon chéri, ne t'excuse pas, c'est très naturel et c'est moi qui suis stupide...	¡Oh! Cariño, no te disculpes, es muy normal.
Tu es gentil...	Soy yo la estúpida...
Moi non plus, je ne me croyais pas si forte.	Eres muy amable...
Quelle comédie?... Allô! Qui?...	Yo tampoco, no me creía tan fuerte.
Que je te joue la comédie, moi!	¿Qué comedia?... ¡Diga!... ¿Quién?
Tu me connais,	¿Que yo estoy fingiendo? ¿Yo?
je suis incapable de prendre sur moi...	Tú me conoces,
Pas du tout... Pas du tout... Très calme...	y sabes que soy incapaz de hacer eso...
Tu l'entendrais...	En absoluto... En absoluto... Muy tranquila...
Je dis: tu l'entendrais.	Te darías cuenta...
Je n'ai pas la voix d'une personne qui cache quelque chose...	¡Digo, que te darías cuenta!
Non. J'ai décidé d'avoir du courage et j'en aurai...	¿Tengo voz de estar escondiéndote algo?
J'ai ce que je mérite. J'ai voulu être folle et avoir un bonheur fou...	No. He decidido tener valor y lo tendré...
Chéri, écoute... allô! chéri... Laisse... Allô!	Tengo lo que me merezco. Quise estar loca y tener una felicidad loca...
Laisse-moi parler...	Cariño, escucha... ¡Diga!... Cariño. Deja...
Ne t'accuse pas. Tout est ma faute...	Déjame hablar...
Si, si. Souviens toi du dimanche de Versailles	No te acuses. Todo es por mi culpa.
et du pneumatique... Ah! Alors!	Sí, sí. Acuérdate del domingo de Versailles
C'est moi qui ai voulu venir...	y del neumático...¡Ah! ¿Y, entonces?
	Yo fui la que quiso ir...

C'est moi qui t'ai fermé la bouche,  
c'est moi qui t'ai dit que tout m'était égal...  
Non... non... là tu es injuste.  
J'ai téléphoné la première,  
un mardi, je suis sûre...  
Un mardi vingt-sept...  
Tu penses bien que je connais  
ces dates par coeur...  
Ta mère? Pourquoi?  
Ce n'est vraiment pas la peine...  
Je ne sais pas encore...  
Oui, peut-être...  
Oh! non, sûrement pas tout de suite, et  
toi?...  
Demain? Je ne savais pas que c'était si  
rapide.  
Alors, attends, c'est très simple: demain  
matin le sac sera chez le concierge.  
  
Joseph n'aura qu'à passer le prendre...  
Oh! moi, tu sais, il est possible que je  
reste,  
comme il est possible que j'aie passer  
quelques jours à la campagne, chez  
Marthe...  
Oui, mon chéri... Mais oui, mon chéri...  
  
Allô! et comme ça?  
Pourtant je parle très fort...  
Et là, tu m'entends?  
Je dis: et là, tu m'entends?...  
C'est drôle parce que moi  
je t'entends comme si  
tu étais dans la chambre...

Yo fui quien te cerró la boca,  
Fui yo la que dijo que todo me daba igual...  
No... no... Ahora eres injusto.  
Yo fui la primera que llamé,  
un martes, estoy segura...  
Martes veintisiete...  
Es increíble que me sepa  
esas fechas de memoria...  
¿Tu madre?... ¿Por qué?...  
No merece la pena, de verdad...  
No lo sé todavía...  
Sí, quizás...  
¡Oh! No, seguramente no de inmediato, ¿y  
tú?...  
¿Mañana? No sabía que fuese tan  
urgente.  
Entonces, escucha, es muy sencillo:  
mañana por la mañana le dejaré la bolsa al  
portero.  
José sólo tendrá que pasar a recogerla...  
¡Oh! Yo, sabes, puede que me quede,  
o que me vaya a pasar  
algunos días al campo, a casa de Marta...  
Sí, cariño... Sí cariño...  
  
¡Diga! ¿Qué me dices?  
Sin embargo, estoy hablando muy alto...  
Y ahora, ¿me oyes?...  
Digo que si ahora me oyes...  
¡Qué raro! Porque yo te oigo  
como si estuvieras  
en la habitación de al lado...

Allô! allô!  
Allons, bon! maintenant c'est moi  
qui ne t'entends plus...  
Si, mais très loin...  
Toi, tu m'entends.  
C'est chacun son tour...  
Non, très bien.  
J'entends même mieux que tout à  
l'heure, mais ton appareil résonne.  
On dirait que ce n'est pas ton appareil.  
Je te vois, tu sais.

*(On dirait qu'elle devine)*

Quel foulard? Le foulard rouge.  
Tu as tes manches retroussées...  
Ta main gauche? le récepteur...  
Ta main droite? ton stylographe.  
Tu dessines sur le buvard,  
des profils, des coeurs, des étoiles...  
Ah! Tu ris! J'ai des yeux à la place des  
oreilles...

*(Avec un geste machinal elle se touche la figure)*

Oh! Mon chéri, surtout ne me regarde  
pas...  
Peur? Non, je n'aurai pas peur... c'est  
pire...  
En fin je n'ai plus l'habitude de dormir  
seule...  
Oui... oui... oui... je te promets...  
tu es gentil... Je ne sais pas.

¿Diga? ¿Diga?  
¡Vaya! Ahora soy yo  
la que no te oye...  
Sí, pero muy lejos...  
Tú me oyes.  
Cada uno tiene su turno...  
No, muy bien.  
Te oigo incluso mejor que antes,  
pero tu teléfono tiene eco.  
Parece como si no fuera el tuyo.  
Yo te veo, sabes.

*(como adivinando)*

¿Qué pañuelo? El pañuelo rojo.  
Tienes las mangas arremangadas...  
¿En tu mano izquierda? el receptor...  
¿En la derecha? Tu estilográfica.  
Estás dibujando en un cartón  
perfiles, corazones, estrellas...  
¡Ah! ¿Te ríes? Tengo ojos en el lugar de  
orejas.

*(instintivamente se toca la cara)*

¡Oh, cariño, por favor, no me mires!...  
¿Miedo? No, no tengo miedo... Es aún peor...  
Es que no estoy acostumbrada a dormir  
sola...  
Sí... sí... sí... te lo prometo...  
Eres muy amable... No lo sé...

J'évite de me regarder.  
Je n'ose plus allumer  
dans le cabinet de toilette...  
Hier, je me suis trouvé nez à nez avec  
une vieille dame...

Non, non! une vieille dame avec des  
cheveux blancs et une foule de petites  
rides.

Tu es bien bon!...  
Mais, mon chéri, une figure admirable,  
c'est pire que tout, c'est pour les artistes.  
J'aimais mieux quand tu disais:  
Regardez-moi cette vilaine petite gueule!...  
Oui, cher Monsieur!  
Je plaisantais... Tu es bête...  
Heureusement que tu es maladroit  
et que tu m'aimes.  
Si tu ne m'aimes pas et si tu étais adroit,  
le téléphone deviendrait  
une arme effrayante.  
Une arme qui ne laisse  
pas de traces, qui ne fait pas de bruit...

Moi, méchante?  
Allô! allô, chéri...  
Où es-tu? Allô, allô, Mad'moisell'...

*(On sonne)*

Allô, Mad'moiselle, on coupe.

*(Elle raccroche. Silence. Elle décroche)*

Evito mirarme.  
No me atrevo a encender  
la luz del baño...  
Ayer, me tropecé con  
una señora mayor...

¡No, no! Una señora mayor  
con canas y un montón de arruguitas.

¡Eres muy bueno!  
Pero cariño, un rostro admirable,  
es lo peor de todo, es para los artistas.  
Me gustaba más cuando me decías:  
¡Mira que cara tan feúcha tienes!  
¡Sí, querido señor!  
Estaba bromeando... Eres tonto...  
Menos mal que eres torpe  
y que me quieres.  
Si no me quisieras y tuvieras malicia,  
el teléfono se convertiría  
en un arma espantosa.  
Un arma que no deja huellas,  
que no hace ruido...

¿Yo, mala?  
¡Oiga! ¡Oiga! Cariño...  
¿Dónde estás?... ¿Oiga? ¿Oiga? Señorita...

*(suena el teléfono)*

¿Oiga? ¡Señorita, se corta!

*(Cuelga. Silencio. Descuelga)*

Allô, c'est toi?... Mais non, Mad'moiselle.  
On m'a coupée... Je ne sais pas... c'est à dire...

si, attendez... Auteil zéro quat'virgul'sept.  
Allô! Pas libre? Allô, Mad'moisell'.  
Il me redemand'... Bien.

*(Elle raccroche. On sonne)*

Allô! Auteil zéro quat'virgul'sept?  
Allô! C'est vous, Joseph?...  
C'est madame.  
On nous avait coupés avec Monsieur...

Pas là?... Oui, oui, il ne rentre pas ce soir...

c'est vrai, je suis stupide!  
Monsieur me téléphonait d'un restaurant,  
on a coupé et je redemande son numéro...

Excusez-moi, Joseph.  
Merci. Bonsoir, Joseph.

*(Elle raccroche. Elle ne se sent pas bien.  
On sonne)*

Allô! ah! chéri! c'est toi? On avait coupé...

Non, non. J'attendais... On sonnait,  
je décrochais et il n'y avait personne...

Sans doute... Bien sûr...

Tu as sommeil?...

Tu es bon d'avoir téléphoné, très bon...

¡Oiga! ¿Eres tú?... No, señorita.

Me han cortado... No sé... Es decir...

Sí, espere... Auteil cero cuatro coma siete...

¡Sí! ¿Comunicando? ¡Oiga, Señorita!

Él me volverá a llamar... Bien.

*(Cuelga. Suena el teléfono)*

¡Oiga! ¿Auteil cero cuatro coma siete?

¿Oiga? ¿Eres Joseph?...

Soy la señora.

Estaba hablando con el señor y se ha cortado...

¿No está?... Sí, sí, no vuelve a casa esta noche...

¡Es verdad, qué tonta soy!

El Señor me llamaba desde un restaurante,  
se ha cortado y yo he vuelto a pedir su número...

Discúlpeme, Joseph

Gracias. Buenas noches, Joseph

*(Cuelga. Se encuentra mal. Suena el teléfono)*

¡Diga! ¡Ah, cariño! ¿Eres tú?. Se había cortado.

No, no, estaba esperando... Sonaba el teléfono,  
descolgaba y no había nadie...

Sin duda. Por supuesto...

¿Tienes sueño?...

Eres muy amable por llamar, muy bueno...

*(Elle pleure. Silence)*

Non, je suis là... Quoi? Pardonne,  
c'est absurde... Rien, rien,  
je n'ai rien... Je te jur' que je n'ai rien...  
C'est pareil... Rien du tout.  
Tu te trompes... Seulement, tu comprends,  
on parle, on parle...

*(Elle pleure)*

Ecoute, mon amour. Je ne t'ai jamais  
menti...  
Oui, je sais, je sais, je te crois,  
j'en suis convaincue... non, ce n'est pas ça,  
c'est parce que je viens de te mentir,  
là, au téléphone,  
depuis un quart d'heure,  
je te mens...  
Je sais bien que je n'ai plus aucune  
chance à attendre, mais mentir  
ne porte pas la chance et puis je n'aime  
pas te mentir, je ne peux pas,  
je ne veux pas te mentir, même pour ton  
bien.  
Oh! rien de grave, mon chéri.  
Seulement je mentais en te décrivant  
ma robe et ne disant que j'avais  
dîné chez Marthe...  
Je n'ai pas dîné, je n'ai pas ma robe rose.  
J'ai un manteau sur ma chemise,  
parce qu'à force d'attendre  
ton téléphone, à force de regarder

*(Llora. Silencio)*

No, estoy aquí... ¿Qué? Lo siento,  
es absurdo... Nada, nada,  
no tengo nada... Te juro que no tengo nada...  
Es igual... Nada en absoluto.  
Te equivocas... Sólo es que, ya me entiendes,  
hablamos y hablamos...

*(Llora)*

Escucha, amor mío. Yo nunca te mentí...  
Sí, lo sé, lo sé, te creo,  
de ello estoy convencida... no, no es eso,  
es porque ahora acabo de mentirte,  
aquí por teléfono,  
desde hace un cuarto de hora,  
te estoy mintiendo...  
Sé muy bien que ya no tengo que esperar  
nada,  
que mentir no sirve de nada y además,  
no me gusta mentirte,  
no puedo, no quiero mentirte,  
incluso por tu bien.  
¡Oh! Nada grave, cariño,  
sólo te mentía describiendo mi vestido  
y diciendo que había cenado en casa de  
Marta...  
No cené allí, ni tengo mi vestido rosa.  
Tengo un abrigo encima del camisón,  
pues de tanto esperar tu llamada,  
de tanto mirar el teléfono,

l'appareil,

de m'asseoir, de me lever,  
de marcher de long en large,  
je devenais folle!

Alors j'ai mis un manteau et j'allais sortir,  
prendre un taxi, me fair' mener  
sous tes fenêtres, pour attendre... eh bien!  
attendre, je ne sais quoi...

Tu as raison... Si, je t'écoute... Je serai  
sage,  
je répondrai à tout, je te jure.

Ici... Je n'ai rien mangé. Je ne pouvais pas.  
J'ai été très malade... Hier soir, j'ai voulu  
prendre un comprimé pour dormir;  
je me suis dit que si j'en prenais plus,

je dormirais mieux et que si je les prenais  
tous,  
je dormirais sans rêve, sans réveil,  
je serais morte...

*(Elle pleure)*

J'en ai avalé douze dans de l'eau chaude.  
Comme une masse. Et j'ai eu un rêve.  
J'ai rêvé ce qui est.  
je me suis réveillée toute  
contente parce que c'était un rêve,  
et quand j'ai su que c'était vrai,  
que j'étais seule, que je n'avais pas la tête  
sur  
ton cou,  
j'ai senti que je ne pouvais pas vivre...  
Légère et froide et je ne sentais plus

de sentarme y de levantarme,  
de caminar arriba y abajo,  
¡me estaba volviendo loca!

Entonces, me puse un abrigo e iba a salir  
y tomar un taxi que me llevara  
hasta tus ventanas,  
para esperar... Pues sí... esperar... no sé qué.

Tienes razón... Sí, te escucho...  
Seré sensata,  
te responderé a todo, te lo juro.

Aquí... No he comido nada.No podía.  
He estado muy mal...

Anoche, quise tomar pastillas para dormir,  
me dije a mí misma que si tomaba alguna  
más

dormiría mejor... y que si me las tomaba  
todas,  
dormiría sin soñar, sin despertar... que  
moriría.

*(Llora)*

Me tomé doce con agua caliente.  
Caí como un tronco y tuve un sueño.  
Soñé lo que nos está sucediendo...  
Me desperté contenta  
porque era un sueño,  
pero al darme cuenta de que era verdad,  
que estoy sola y no tengo la cabeza en tu  
cuello,  
creí que ya no iba a poder seguir viviendo.  
Me sentía ligera y fría y no sentía latir mi

mon coeur battre  
et la mort était longue à venir  
et com'j'avais une angoisse épouvantable,  
au bout d'une heure j'ai téléphoné à  
Marthe...  
Je n'avais pas le courag' de mourir seule.

corazón  
y la muerte tardaba en llegar,  
y como mi angustia era horrorosa,  
al cabo de una hora, llamé a  
Marta...  
No tenía valor para morir sola.

Chéri... chéri... il était quatre heur' du  
matin.  
Elle est arrivée avec le docteur qui habite  
son immeuble. J'avais plus de quarant'.

Cariño... cariño.. eran las cuatro de la  
mañana  
cuando ella llegó con un médico que vive  
en su mismo edificio. Tenía más de cuarenta  
de fiebre.

Le docteur a fait une ordonnance et Marthe  
est restée jusqu'à ce soir.  
Je l'ai suppliée  
de partir parce que tu m'avais dit que  
tu téléphonerais et j'avais peur qu'on  
m'empêche de te parler... Très bien.

El médico me hizo una receta y Marta  
se quedó aquí toda la noche.  
Yo le supliqué  
para que se marchara pues  
me habías dicho que me llamarías  
y tenía miedo que me impidiera hablar  
contigo...

Ne t'inquiète pas.

Muy bien. No te preocupes.

*(Elle pleure)*

*(Llora)*

Allô! Je croyais qu'on avait coupé...  
Tu es bon, mon chéri.  
Mon pauvre chéri  
à qui j'ai fait du mal... Oui, parle,  
parle, dis n'importe quoi.  
Je souffrais à me rouler par terre  
et il suffit que tu parles pour que  
je me sente bien, que je ferme les yeux.  
Tu sais, quelque fois  
quand nous étions couchés  
et que j'avais ma tête à

¿Oiga?... Creía que se nos había cortado...  
Eres muy bueno, cariño.  
Pobrecito, a quién le he hecho tanto daño...  
Sí, habla, habla,  
dime cualquier cosa.  
Me estaba retorciendo por el suelo, de dolor,  
y ha bastado con tu llamada para que  
me encuentre bien y cierre los ojos.  
¿Sabes? Alguna vez,  
cuando estábamos acostados  
y apoyaba mi cabeza

sa petite place contre ta poitrine,  
j'entendais ta voix, exactement  
la même que ce soir dans l'appareil.

Allô! J'entends de la musique...  
Je dis : J'entends de la musique...  
Eh bien, tu devrais cogner au mur  
et empêcher ces voisins de jouer  
du gramophone à des heures pareil'...  
C'est inutile. Du reste le docteur  
de Marthe reviendra demain...  
Ne t'inquiète pas... Mais oui.  
Elle te donnera des nouvelles...  
Quoi? Oh! si, mille fois mieux.  
Si tu n'avais pas appelé,  
je serais morte.

*(Elle marche d'un côté à l'autre et sa  
souffrance  
l'empêche de marcher)*

Pardonne-moi. Je sais que cette scène  
est intolérable et que tu as bien  
de la patience,  
mais comprends-moi, je souffre,  
je souffre. Ce fil, c'est le dernier qui  
me rattache encore à nous...  
Avant-hier soir?  
J'ai dormi. Je m'étais couchée avec le  
téléphone...  
Non, non. Dans mon lit...  
Oui. Je sais.  
Je suis très ridicule, mais j'avais  
le téléphone dans mon lit et malgré tout,

en tu pecho,  
oía tu voz exactamente igual  
que esta noche en el teléfono.

¿Oiga? Oigo música...  
Digo que estoy oyendo música...  
Pues deberías dar golpes en la pared  
e impedir que tus vecinos  
pongan el gramófono a estas horas...  
Es inútil. Además, el médico de Marta  
volverá mañana...  
No te preocupes... Por supuesto.  
Ella te dará noticias mías.  
¿Qué? ¡Oh, sí, mil veces mejor!  
Si no hubieses llamado,  
ya estaría muerta.

*(Camina de un lado para otro, pero  
el sufrimiento le impide andar)*

Perdóname. Sé que esta escena es  
intolérable  
y que tienes mucha paciencia,  
pero, entiéndeme, sufro, estoy muy mal.  
Este hilo es el último  
que nos sigue uniendo...  
¿Antier por la noche? Dormí.  
Me dormí junto al  
téléfono...  
No, no. En mi cama...  
Sí, lo sé.  
Resultado ridícula, es cierto,  
pero tenía el teléfono metido en la cama;

on est relié par le téléphone.  
Parce que tu me parles.  
Voilà cinq ans que je vis de toi,  
que tu es mon seul air respirable,  
que je passe mon temps  
à t'attendre, á croire' mort si tu es  
en retard, á mourir de te croire' mort,  
á revivre quand tu entres  
et quand tu es là, en fin,  
à mourir de peur  
que tu partes...  
Maintenant, j'ai de l'air  
parce que tu me parles...  
C'est entendu, mon amour, j'ai dormi.  
J'ai dormi parce que c'était la première  
fois...  
Le premier soir on dort.  
Ce qu'on ne supporte pas  
c'est la seconde nuit, hier,  
et la troisièm', demain  
et des jours et des jours à fair' quoi,  
mon Dieu?  
Et... et en admettant  
que je dorme, après le sommeil  
il y a les rêves et le réveil et manger  
et se lever, et se lever et sortir et aller  
où?...  
Mais, mon pauvre chéri, je n'ai jamais  
eu rien d'autre à faire que toi...  
Marthe a sa vie organisée... Seule...  
  
Voilà deux jours qu'il ne quitte pas  
l'antichambre.  
J'ai voulu l'appeler, le caresser.

a pesar de todo estamos unidos por él.  
Porque tú me hablas.  
Hace ya cinco años que vivo de ti,  
que eres el único aire que respiro,  
que paso mi vida esperándote,  
creyéndote muerto si llegas tarde,  
muriendo por creerte muerto,  
volviendo a la vida cuando entras  
y cuando estás aquí, en fin,  
muriéndome por miedo  
a que te marches...  
Ahora respiro  
porque me estás hablando...  
De acuerdo, mi amor, he dormido.  
He dormido porque era la primera vez.  
  
La primera noche se duerme.  
Lo que no se aguanta,  
es la segunda noche, la de ayer,  
y la tercera, la de mañana.  
¿Días y días haciendo qué, Dios mío?  
  
Y... y admitiendo que duermo,  
después del sueño están los sueños  
y el despertar y comer  
y levantarse y lavarse y salir para ir... ¿a  
dónde?  
Pero, pobre cariñito mío, nunca tuve  
otra cosa que hacer que dedicarme a ti...  
Marta tiene su vida organizada... Sola...  
  
Hace ya dos días que  
no se mueve de la antesala.  
He intentado llamarlo, acariciarlo.

Il refuse qu'on le touche...  
Un peu plus, il me mordrait. Oui, moi!  
Je te jure qu'il m'effraye...  
Il ne mange plus. Il ne bouge plus.  
Et quand il me regarde il me donne  
la chair de poule'...  
Comment veux-tu que je sache?  
Il croit peut-être que je t'ai fait du mal...  
Pauvre bête! Je n'ai aucune raison  
de lui en vouloir...  
Je ne le comprends que trop bien... Il  
t'aime.  
Il ne te voit plus rentrer.  
Il croit que c'est ma faute... Oui, mon chéri.  
C'est entendu; Mais c'est un chien.  
Malgré son intelligence,  
il ne peut pas le deviner...  
Mais, je ne sais pas, mon chéri!  
Comment veux-tu que je sache?  
On n'est plus soi-même.  
Songe que j'ai déchiré tout le paquet de  
mes photographies d'un seul coup,  
sans m'en apercevoir.  
Même pour un homme  
ce serait un tour de force.

Allô! Allô! Madam' retirez-vous.  
Vous êt' avec des abonnés...  
Allô! mais non, Madam'...  
Mais, Madame,  
nous ne cherchons pas à être  
intéressants...  
Si vous nous trouvez ridicules,  
pourquoi perdez-vous votre temps

No deja que le toquen...  
Un poco más y casi me muerde. ¡Sí, a mí!  
Me da mucho miedo, te lo juro...  
No come nada, ni se mueve.  
Cuando me mira, se me pone  
la piel de gallina...  
¿Cómo quieres que lo sepa?  
Quizás se cree que te he hecho daño...  
¡Pobre animal!  
Él no tiene la culpa de nada...  
Le comprendo muy, pero que muy bien...  
Te quiere  
y no te ve volver a casa.  
Cree que es por mi culpa... Sí, cariño.  
De acuerdo, pero es un perro.  
A pesar de su inteligencia,  
no lo puede adivinar...  
Pero, ¡yo no lo sé, cariño  
¿Cómo quieres que lo sepa?  
No sé lo que hago.  
He roto todas mis fotografías  
de una sola vez,  
sin darme cuenta.  
Incluso para un hombre,  
sería una proeza.

¡Oiga, oiga! ¡Señora, cuelgue!  
Está hablando con una abonada...  
¡Oiga! No, señora...  
Pero, señora,  
no estamos buscando llamar  
la atención...  
Si nos encuentra ridículos,  
¿por qué pierde el tiempo

au lieu de raccrocher?...  
Oh!... Ne te fâche pas... En fin!...  
Non, non. Elle a raccroché après  
avoir dit cette chose ignoble...  
Tu as l'air frappé... Si, tu es frappé,  
je connais ta voix... Mais, mon chéri,  
cette femme doit être très mal  
et elle ne te connaît pas.  
Ella croit que  
tu es comme les autres hommes...  
Mais non, mon chéri,  
ce n'est pas du tout pareil...  
Pour les gens, on s'aime ou se déteste.  
Les ruptures sont des ruptures.  
Ils regardent vite.  
Tu ne leur feras jamais comprendre...  
Tu ne leur feras jamais comprendre  
certaines choses.  
Le mieux est de faire comme  
moi et de s'en moquer complètement.

*(Elle pousse un cri sourd de douleur)*

Oh!... Rien.  
Je crois que nous parlons comme  
d'habitude  
et puis tout a coup la vérité me revient..  
Dans le temps, on se voyait,  
on pouvait perdre la tête,  
oublier ses promesses,  
risquer l'impossible,  
convaincre ceux qu'on adorait  
en les embrassant,  
en s'accrochant à eux.

en vez de colgar?  
¡Oh!... No te enfades... ¡Venga!...  
No, no. Colgó después  
de decir esa ordinariez...  
Pareces enojado... Sí, estás enfadado,  
conozco tu voz... Pero, cariño mío,  
esa mujer debe estar muy mal  
y no te conoce.  
Ella cree  
que eres como los demás hombres...  
Pero, no, cariño,  
no es lo mismo en absoluto...  
La gente, se quiere o se detesta.  
Las rupturas son las rupturas.  
Ellos miran rápido.  
Tú no les harás comprender jamás...  
No les harás entender jamás  
ciertas cosas.  
Lo mejor es hacer como yo,  
que no te importen en absoluto.

*(Ella gime de dolor)*

¡Oh!... Nada.  
Creo que hablamos como  
de costumbre  
y de repente, la verdad me vuelve a la mente.  
Antes, nos veíamos,  
podíamos perder la cabeza,  
olvidar nuestras promesas,  
arriesgar lo imposible,  
convencer a los que adorábamos  
abrazándonos,  
aferrándonos a ellos.

Un regard pouvait changer tout.  
Mais avec cet appareil,  
ce qui est fini est fini...  
Sois tranquille.  
On ne se suicide pas deux fois...  
Je ne saurais pas acheter un revolver...  
Tu ne me vois pas achetant un revolver.  
Où trouverais-je la force de combiner un  
mensonge,  
mon pauvre adoré?  
Aucune... J'aurais dû avoir du courage.  
Il y a des circonstances  
où le mensonge est utile.  
Toi, si tu mentais pour rendre  
la séparation moins pénible...  
Je ne dis pas que tu mentes.  
Je dis: si tu mentais et que je le sache.  
Si, par exemple, tu n'étais pas chez toi,  
et que tu me dises...  
Non, non, mon chéri! Ecoute... je te crois...  
Si, tu prends une voix méchante...  
Je disais simplement que  
si tu me trompais par bonté d'âme  
et que je m'en aperçoive,  
je n'en aurais que plus de tendresse pour  
toi...  
Allô! Allô!

*(Elle raccroche en disant tout bas et  
rapidement)*

Mon Dieu, fait qu'il redemande.  
Mon Dieu, fait qu'il redemande.  
Mon Dieu, fait qu'il redemande.

Una mirada podía cambiarlo todo.  
Pero con este aparato,  
lo acabado, acabado está.  
Tranquilízate.  
Una no se suicida dos veces...  
No sabría cómo comprar una pistola.  
No me ves comprando una pistola.  
Mi pobre adorado,  
¿de dónde iba a sacar yo  
la fuerza para mentirte?  
Ninguna... Debería haber tenido valor.  
Hay circunstancias en las que  
la mentira resulta útil.  
Si tú me mintieras para  
hacer menos penosa la separación...  
Yo no digo que estés mintiendo.  
Digo que si tú mintieras... y yo lo supiera.  
Si, por ejemplo, no estuvieses en casa  
y que me dijeras...  
¡No, no, no, cariño! Escucha... Yo te creo...  
Sí, estás poniendo voz de malvado...  
Te decía simplemente  
que si me mintieras  
por bondad y yo me diera cuenta,  
sentiría aún más ternura hacia ti...  
¿Bueno, bueno?

*(Cuelga mientras habla en voz baja)*

Dios mío, haz que vuelva a llamar...  
Dios mío, haz que vuelva a llamar...  
Dios mío, haz que vuelva a llamar...

Mon Dieu, fait...

Dios mío, haz...

*(On sonne. Elle décroche)*

*(Suena el teléfono. Descuelga)*

On avait coupé.

Se había cortado.

J'étais en train de te dire que  
si tu me mentais par bonté et que je m'en  
aperçoive,  
je n'en aurais que plus de tendresse pour  
toi...

Estaba diciéndote que,  
si me mintieses por bondad  
y yo me diese cuenta,  
sentiría aún más ternura hacia ti

Bien sûr... Tu es fou!

Por supuesto... ¡Estás loco!

Mon amour, mon cher amour.

Mi amor, mi querido amor.

Je sais bien qu'il le faut,  
mais c'est atroce.

Sé muy bien que es necesario,  
pero es horrible.

Jamais je n'aurai ce courage...

Jamás tendré valor...

Oui. On a l'illusion d'être l'un contre l'autre

Sí. Tenemos la ilusión de estar uno junto al  
otro

et brusquement on met des caves,  
des égouts, toute une ville entre soi.

y de repente, se interponen entre nosotros  
sótanos, alcantarillas y toda la ciudad.

J'ai le fil autour de mon cou.

Tengo el hilo alrededor del cuello.

J'ai ta voix autour de mon cou.

Tengo tu voz alrededor de mi cuello...

Ta voix autour de mon cou...

Tu voz alrededor de mi cuello...

Il faudrait que le bureau  
nous coupe par hasard...

Si nos lo cortaran  
por casualidad...

Oh! Mon chéri! Comment peux-tu imaginer  
que je pense une chose si laide?

¡Oh, cariño mío! ¿Cómo puedes imaginar  
que esté pensando una cosa tan fea?

Je sais bien que cette opération  
est encore plus cruelle

Sé que esta operación  
es aún más cruel

à faire de ton côté que du mien...

por tu parte que por la mía...

non...non... A Marseill'?

No, no... ¿A Marsella?

Ecoute, chéri,

Escucha, cariño,

puisque vous serez à Marseill'  
après-demain soir, je voudrais... en fin  
j'aimerais...

dado que estarás en Marsella  
pasado mañana por la noche, quisiera...  
al menos me gustaría...

j'aimerais que tu ne descendes pas à  
l'hôtel  
où nous descendons d'habitude...  
Tu n'es pas fâché?...  
Parce que les choses  
que je n'imagine pas n'existent pas,  
ou bien elles existent dans une espèce de  
lieu  
très vague et qui fait moins de mal...  
tu comprends?  
Merci...merci. Tu es bon. Je t'aime.

*(Elle se lève et va vers le lit avec l'appareil  
à la main)*

Alors, voilà.  
J'allais dire machinalement à tout de  
suite...  
J'en doute. Oh!...  
C'est mieux.  
Beaucoup mieux...

*(Elle s'allonge sur le lit et elle prend le  
téléphone  
entre ses bras)*

Mon chéri...  
Mon beau chéri. Je suis forte...  
Dépêche-toi... Vas'y.  
Coupe! Coupe vite!  
Je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime...  
t'aime.  
*(Le récepteur tombe par terre)*

me gustaría que no fueras al hotel  
donde solemos ir habitualmente...  
¿No te importa?...  
Porque las cosas que  
no puedo imaginar no existen para mí,  
o bien existen en un lugar indefinido  
que hace menos daño...¿Entiendes?...  
Gracias... gracias. Eres muy bueno. Te  
quiero.

*(Se dirige hacia la cama con el teléfono  
en la mano)*

Bien, ya está.  
Iba a decirte sin darme cuenta:  
"hasta luego"...  
Lo dudo. ¡Oh!...  
Mejor.  
Mucho mejor...

*(Se tumba sobre la cama y abraza  
el teléfono)*

Cariño mío...  
Mi lindo amor. Yo soy fuerte...  
Date prisa. Vamos.  
¡Cuelga, corta rápido!  
Te amo, te amo, te amo...  
Te amo.  
*(El teléfono cae al suelo).*

## ➤ Síntesis para programa de mano

Ópera *La Voix Humaine* Tragedia lírica para soprano

De Francis Poulenc (1889 – 1963)

Texto de Jean Cocteau (1889 – 1963)

### Aspectos históricos

Al momento en que *Dialogues des Carmélites* (segunda ópera de Poulenc) iba de éxito en éxito y Poulenc mantenía un estrecho seguimiento de todas las nuevas producciones de ópera, *La Voix Humaine* nació repentinamente; una tragedia lírica en un acto basada en un texto de Jean Cocteau. Compuesta en la sombra de *Dialogues*, el nuevo trabajo tenía mucho en común con ésta. Ambas eran óperas acerca de mujeres, y Poulenc, que sufría de depresión profunda durante la mayor parte de su vida, se identificó estrechamente con la protagonista en cada uno de los dos trabajos, en los que hizo uso de motivos principales como recurso compositivo en las dos óperas. Sin embargo, algo que distingue a *La Voix Humaine* de las demás es la relativa velocidad en que fue compuesta (entre febrero y principios de junio de 1958, muy rápido en relación con otros trabajos de Poulenc), así como la reducida dimensión del drama.

La ópera fue estrenada el 6 de febrero de 1959 en el Théâtre National de l'Opéra-Comique y unos días después, el 18 de febrero en la Piccola Scala en Milán.

Aunque el nombre de Cocteau no está muy vinculado a la música, estudios muestran la colaboración de éste con el Grupo de los Seis. Sus relaciones particulares con uno u otro compositor como Erik Satie, Igor Stravinsky o Kurt Weill son participaciones en el universo del Jazz, de la danza o el ballet, mélodie o chanson, y hasta su papel como crítico musical. Muchos lo asocian con la era de Los Seis, sin embargo, sus colaboraciones con la música no se limitan sólo a este periodo.

La primera colaboración entre Jean Cocteau y Poulenc surgió en 1918, al componer este último, *Toréador*, una canción destinada a una sesión de music-hall realizada en forma estrófica y modelada sobre un texto de Cocteau.

## **Sinopsis**

Suena el timbre del teléfono. Muchas personas ocupan la línea mientras el único personaje -"Ella", una mujer joven- espera una llamada de quien ha sido su amante hasta hace dos días. Tras varios intentos de comunicación fallidos, finalmente logra comunicarse con él.

En la habitación del apartamento donde ella vive, el cual ha compartido con el hombre durante cinco años, aún conserva algunas pertenencias de él e incluso un perro –mascota de ambos- a quien no ha podido cuidar adecuadamente ya que se ha tornado agresivo desde la ausencia del amo.

En un último acto de desesperación, la mujer intenta ocultar mediante mentiras el dolor que siente por el abandono de su amante quien ha tomado la decisión definitiva de alejarse y al que le ha prometido fortaleza y tranquilidad para superar su separación.

Poco a poco, la protagonista se sume en la desesperanza y el dolor y termina confesando sus verdaderos sentimientos sobre el fin de la relación y un intento fallido de suicidio que la ha sumido cada vez más en una profunda depresión.

Poulenc, con su música incisiva, nos transmite la angustia de una mujer vulnerable, quien hará uso de palabras dulces, chantajes y reclamos para prolongar al máximo la última llamada telefónica con el amor de su vida.