

Debussy y el simbolismo (I)

El amanecer del simbolismo

por Eveline Andréani

Desde el último tercio del siglo XIX hasta principios del XX, ciertos artistas manifestarán su rechazo, no sólo de los modos de expresión vigentes, sino también, algunos de ellos, del material propio de su arte que tradicionalmente se venía empleando. Este será el caso, aunque de manera muy diferente, como se verá, de Claude Debussy en París, y de Arnold Schönberg, Alban Berg y Webern en Viena.

Antes de plantearnos la interesante pregunta de un eventual parentesco estético entre Debussy, compositor, y Mallarmé, poeta, es decir, de la reunión en un único movimiento, llamado «el simbolismo», de dos modos de expresión artística en una visión común del mundo, es útil recordar los caracteres de la época precedente, el romanticismo. La obra de Jarocinsky: *Debussy: impressionisme ou symbolisme*, define sus valores (págs. 43 y 44).

El romanticismo

La tendencia natural del hombre es buscar una unidad con el mundo. Pero en el siglo XIX se comprende que la razón humana es incapaz de «asir» la naturaleza; ésta tiene lagunas en el plano de la racionalidad, y por lo mismo sigue siendo misteriosa e inquietante. Por otro lado, el hombre en sí mismo ya es un misterio; lo que experimenta y vive casi siempre desborda a la razón. Así pues, le está vedado acceder a la plenitud realizando aquello que le parece vital, a saber la unidad entre su propio yo y la naturaleza.

El hombre del siglo XVIII alimentaba una ilusión: su racionalismo le permitía ir alcanzando progresivamente —o así lo creía él al menos— todos los secretos del mundo; confiaba en la ciencia para que le aclarase poco a poco todo lo que aún permanecía oculto a su entendimiento.

Más tarde se dan cuenta de que, a pesar de los sucesivos desciframientos de la ciencia, aquello que era misterioso no hace sino alejarse cada vez más y sigue

siendo inalcanzable. Aparece entonces la angustia metafísica.

Alemania es el país que, en el siglo XIX, sentirá tal vez de modo más doloroso esa imposible ligazón entre el hombre y la naturaleza. Seguramente por razones a la vez de encierro geográfico en el seno de Europa, de desmigajamiento del territorio de lengua alemana en una constelación de pequeños Estados, y de tensión entre dos tipos de religión desde el siglo XVI, la de Lutero, el fanático «protestante», y el catolicismo que todavía domina en los estados austriacos. Sean cuales fueren las razones, para los románticos alemanes la naturaleza se siente —se interioriza— como maléfica, como *fuerza negativa* que a todo aquél que intenta reunirse con ella a cualquier precio —el Viajero— lo arrastra hacia la muerte. Una muerte que parece ser la única fusión posible con esa inquietante Naturaleza.

Este tema es el que va a aparecer obsesivamente, entre otras, en las obras de Ibsen (1828-1906), ese autor escandinavo profundamente influido por el romanticismo germánico (en particular *Peer Gynt*, en 1867, obra teatral para la que Grieg escribirá una famosa música incidental).

Esta exaltación pesimista del sentimiento y de la naturaleza ya se había desarrollado como oposición «nacionalista» al clasicismo francés. Hacia 1770, el movimiento «Sturm und Drang» tiene en Alemania sus grandes nombres: Goethe y Schiller dominan toda la literatura de la época.

Un pronunciado gusto por lo fantástico y el misticismo caracteriza a la primera época romántica alemana (finales del siglo XVIII, los diez últimos años). Después, los temas literarios beben en las fuentes de las leyendas nacionales. Tal vez para intentar recuperar en esas raíces sumergidas en la memoria una respuesta a los desequilibrios imaginarios. El dar un sentido de eternidad a los misterios inquietantes del mundo no resuelve el problema, claro está, pero religa al hombre con una historia, es decir con un *tiempo*. El tiempo está en el centro del pensamiento romántico alemán.

La Francia romántica, por su parte, no experimenta la tentación del desplazamiento incesante, de la movilidad enloquecida del hombre hacia el imposible hermanamiento con la naturaleza. Tan pronto hace prevalecer un espíritu de repliegue en uno mismo, fuera del mundo terrenal, como, por el contrario, une el concepto de romanticismo al de libertad en el arte, sinónimo de libertad sin más. Víctor Hugo representa así la figura del artista de oposición a la monarquía burguesa de Luis Felipe (Prefacio de *Hernani*, 1830).

Tanto en un caso como en el otro, en Alemania o en Francia, es el hombre quien se encuentra en el centro del mundo. *Es él quien mira el mundo*. El hecho de que el romanticismo francés pretenda ser en esta época reflejo de lo político y símbolo del liberalismo concentra menos dramáticamente su imaginario sobre el tema. En Alemania encontramos la expresión desesperada de un sujeto como víctima de la imposibilidad de vivir el mundo dominante, y ese sentimiento trágico es el que impregnará todas las artes germánicas a través de las diferentes etapas de toma de conciencia desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del XX.

Para intentar comprender esta especie de cadena ideológica que une el romanticismo francés con el movimiento simbolista a finales del siglo XIX, es preciso recordar una de las componentes de este tipo de romanticismo: la tendencia al repliegue altivo sobre uno mismo; esta tendencia engendrará una segunda actitud, el soberano desprecio de la clase burguesa ejercido por una clase nueva, la de los artistas, y la búsqueda de correspondencias secretas entre el artista y aquello que compone el mundo invisible, la esencia de las cosas, lo «primordial». Dicho de otro modo, el artista, mediante sus obras, firmará su ausencia en el mundo cotidiano.

El impresionismo

Justo antes de uno de los primeros manifiestos del simbolismo, en 1886, ex-

puesto por Moréas en *Le Figaro*, se dibuja una tendencia entre los pintores: Monet, Renoir, Pissarro, Sisley y otros exponen lienzos asombrosos entre 1874 y 1886. Bautizados por la *intelligentsia* parisina como «los impresionistas», su concepción artística es radicalmente opuesta a aquella otra, llamada «simbólica», que se manifestará a partir de 1886. El carácter esencial de su investigación, en efecto, es el empirismo. Intentan captar **la realidad del mundo** mediante la traducción pictórica de la impresión pura. Dado que esa realidad es cambiante, al paso de las horas, por los juegos de la luz y la sombra, lo que hay que intentar traducir es la descomposición de la luz. Así Monet pinta varias veces la Catedral de Rouen a distintas horas del día. Y como es ese elemento líquido, el agua, el que muestra al ojo la parcelización de los contornos, habrá pues que aplicarse en traducir la vibración del agua. Para «decir» esa vibración, el pintor utilizará colores no mezclados y desdibujará el contorno de los objetos. Esta tendencia a la difuminación de contornos llevará a ciertos musicólogos a acercar las técnicas de escritura musical de Debussy a ese estilo pictórico, si bien, como más tarde se comprenderá, con quien este último se halla sin duda alguna en total comunidad de pensamiento estético es con Stéphane Mallarmé, y si bien la ideología simbolista está precisamente en oposición con esa forma particular de realismo que es el impresionismo. Volveremos sobre ello.

Por una parte los impresionistas se oponen al academicismo, es decir al oficio de pintor tradicional. «Su» realidad (de ellos) no queda fija mediante el lápiz o el pincel, sino que intentan captar la movilidad de la luz individualmente, a partir cada uno de su propia sensación. Prefieren, según dicen, la sensación bruta a una consciencia del mundo formada a partir del oficio y de la técnica.

(Sin embargo Seurat pretenderá que la impresión recibida es a pesar de todo un acto de su consciencia, y que la inteligencia jamás puede ser excluida de ella).

Monet, por su parte, prosigue una investigación pictórica que le acaba llevando a las «Nymphéas», espejo mágico del mundo, especie de «obra-puente» hacia el simbolismo.

Tal vez la aportación más importante del impresionismo sea esta demostración, a través de la mirada, de un mundo como sistema de fuerzas interdependientes del que el sujeto participa. Al mirar el mundo, actúo sobre el mundo. «Estoy en el mundo y el mundo está en mí».

De la sensación a la sugerencia

El «paso» de la sensación a la sugerencia conduce a los conceptos propiamente dichos del simbolismo. Goethe fue seguramente el primero, escribe Stefan Jarocinski (op. cit., pág. 39) en «dar al símbolo una definición cercana a la que le damos hoy día: «La alegoría transforma el fenómeno en concepto y el concepto en imagen, pero de tal manera que, en la imagen, el concepto no puede ser dado, confirmado ni expresado sino de modo siempre limitado e incompleto. El símbolo transforma el fenómeno en idea y la idea en imagen, y ello de tal modo que la idea en la imagen actúa *ad infinitum* y permanece inasible; incluso expresada en todas las lenguas, siempre permanecerá inexpressada».

Maurice Blanchot, recuerda Jarocinski, dirá por su parte que «al contrario que la alegoría, el símbolo no representa nada concreto, no expresa nada, «tan sólo hace presente, haciéndonos presentes a nosotros en ella - una realidad que se escapa de cualquier otro agarre y parece surgir ahí, prodigiosamente lejana, como una presencia ajena».

[A través de estas definiciones se comprende hasta qué punto se aleja el simbolismo de otra tendencia, contemporánea, que se nutre de inquietudes científicas, el naturalismo. (Es sabido que Zola es el representante más conocido de este naturalismo literario).]

La sensación. Representa, según Proust, la diferencia entre la memoria involuntaria (confusa, lejana: el recuerdo de la «magdalena») y la memoria voluntaria, acto de inteligencia, estructura del recuerdo.

Para Freud, la memoria involuntaria está en correlación con la consciencia, pero las sensaciones, las impresiones de la memoria involuntaria son tanto más intensas cuanto que el proceso que las ha provocado no ha llegado al umbral de la consciencia.

Theodor Reik dirá en 1935 que si la memoria tiende a proteger las impresiones, el recuerdo tiende a descomponerlas: «memoria conservadora, recuerdo destructor». En el seno de dicha memoria conservadora se entremezclan contenidos del pasado individual y contenidos del pasado colectivo.

[Walter Benjamin postula que las ceremonias del culto que evocan ciertos tiempos determinados y los reproducen durante toda una vida permiten precisamente la fusión de esos dos tipos de memoria, voluntaria e involuntaria...]

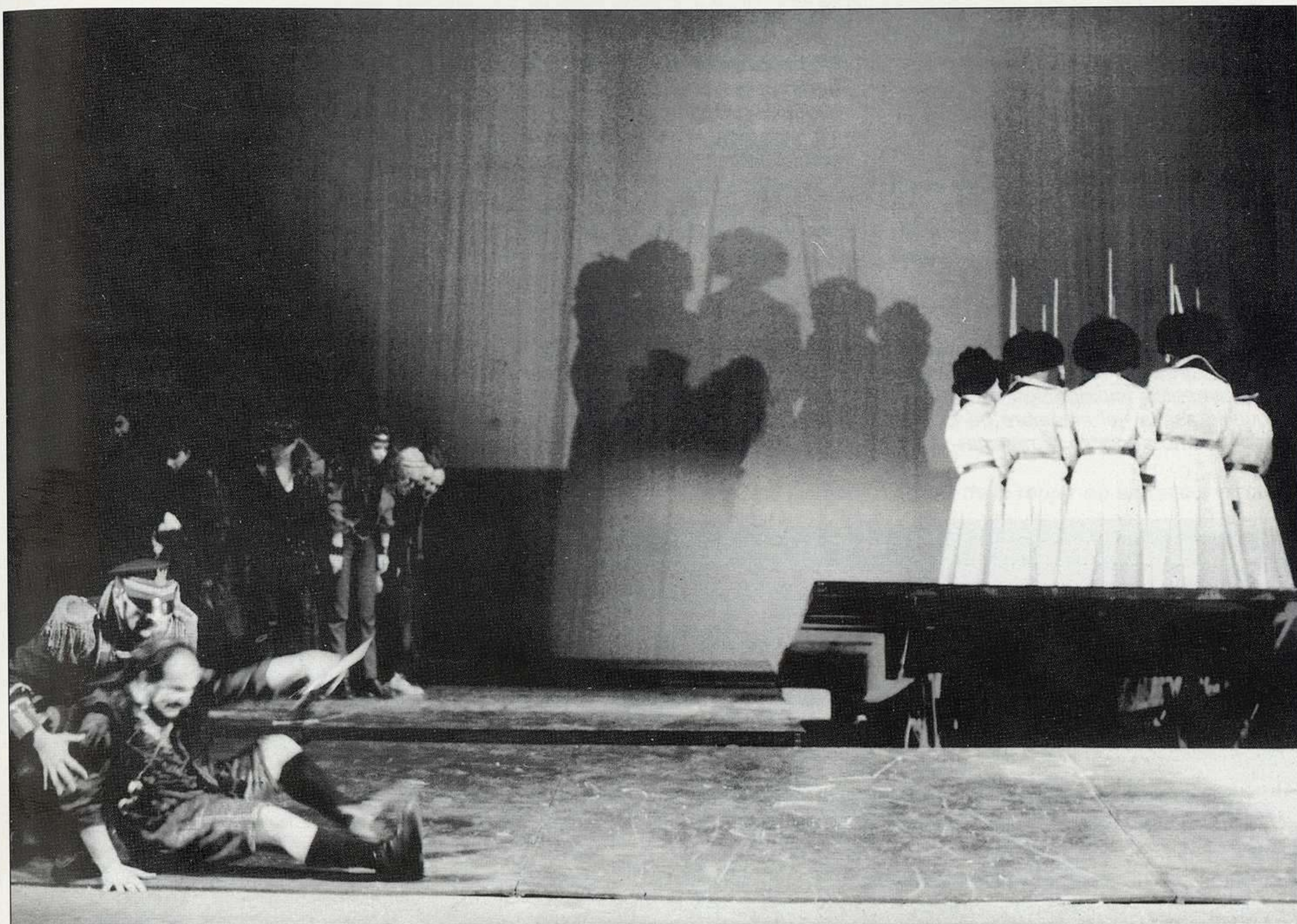
Simbolismo y sugerencia

El periodo «simbolista» propiamente dicho durará desde 1885, fecha de manifestación «oficial», hasta más o menos 1897; pero dicho periodo habrá ido precedido de tendencias anunciadoras durante unos veinte años. De modo general, se puede decir que el simbolismo se opone al positivismo y a la literatura ligada a la evolución científica (particularmente a la literatura naturalista).

En efecto, la ciencia está ligada fundamentalmente al **tiempo**, porque la progresión científica se funda en la observación de la repetición de fenómenos aislados. Ahora bien, el simbolismo es una experiencia a la vez pasada y activa de un conjunto indivisible: **el espacio**. Experiencia que, conceptualizada por Maeterlinck con el término de cuarta dimensión, «aplana» literalmente cualquier noción de tiempo, como vamos a ver.

El impresionismo, ya lo dijimos antes, es un trabajo realizado sobre la realidad luminosa cuyas apariencias están esencialmente ligadas al **tiempo** en la aprehensión que de él puede tener un ojo humano (por ejemplo los diversos aspectos de la Catedral de Rouen pintados por Monet a lo largo del día).

Contrariamente, los simbolistas se interesan de modo prioritario por aquéllo que un ojo humano, precisamente, no puede ver. Hasta 1928 no redacta Maurice Maeterlinck un extraño ensayo titulado *La vida del espacio*, ensayo sintético que invoca a la ciencia y a los científicos para demostrar tanto los límites de dichas disciplinas como sus implicaciones abstractas. En otros términos, la matemática, ciencia pura, abstracta, será la única que pueda, mediante el juego de cifras, develar **la idea**, de dimensiones inaccesibles a los sentidos humanos. Para hacer comprender ciertas nociones ligadas al concepto de cuarta dimensión, Maeterlinck, en un capítulo de dicha obra titulado «Juegos del espacio y del tiempo» da ejemplos extraños (pág. 195). «Supongamos que, en esa gigantesca estrella (Mira) en la que tal vez la civilización se halle mucho más avanzada que entre nosotros, un astrónomo posee un telescopio o algún otro aparato más perfeccionado, de suficiente potencia para distinguir con claridad lo que ocurre en nuestro planeta, y supongamos además, para darle ocasión de encontrarse en el espacio con un espectáculo grandioso y memorable, que hace dos años haya apuntado hacia París el objetivo de su inmensa lente. Habrá visto los acontecimientos que se desarrollaron en dicha ciudad en 1853, es decir,



"Ubu Rex", de Krzysztof Penderecki. Dirección: Krzysztof Nazar. Opera de Cracovia. (1993). (Foto: Stefan Okolowicz).

en sus detalles más deslumbrantes, las magníficas fiestas que celebraron las bodas de Napoleón III con Eugenia de Montijo de Guzmán (la luz de dicha estrella tarda en efecto 72 años en llegar a nuestro planeta...). Hace catorce lustros que tales cortejos dejaron de existir sobre la tierra, y que todos aquellos que tomaron parte en ellos duermen en los cementerios que rodean París. Sin embargo, a los ojos del astrónomo que la contempla, dicha vida inmóvil y subterránea, sepultada en el pasado, se agita irrecusablemente en el presente, porque el presente, para el astrónomo de Mira, es necesariamente lo que él ve (...). Esos hombres, que sobre la tierra nos parecen muertos, han seguido viviendo en el espacio o en el tiempo espacializado; y de este modo su existencia, es decir, su presente, se prolonga indefinidamente, en una extensión

cuyos confines no alcanzarán jamás; de suerte que lo que ya no existe por causa del tiempo existe aún por causa del espacio, que no es, como hemos visto, sino **otro aspecto del tiempo** (...) no hay razón alguna para que la imagen de la vida, tal vez la propia vida, se borre nunca en el espacio y el tiempo. Tan sólo son insuficientes aún los medios de los que nosotros disponemos para recuperarlas, para reunirnos con ellas y captarlas. Hace un momento nos preguntábamos dónde se encuentra el tiempo real, ¿no podríamos asimismo preguntarnos dónde se encuentra la vida real? (...) ... no podemos representarnos el tiempo sino en relación con nosotros mismos; y he ahí la prueba de que no existe en sí, de que siempre es relativo a aquél que tiene la noción de él, de que no existen de modo absoluto ni pasado ni porvenir, sino en todas partes y

siempre presente eterno. En realidad, no son los acontecimientos los que se acercan o se alejan, **somos nosotros los que pasamos por delante de ellos**; no es el accidente el que viene a nuestro encuentro, él no se mueve, no se ha movido nunca, está agazapado en el hoy que no tiene ni principio ni término, somos nosotros los que vamos hacia él.» Esta cita un poco larga nos parece interesante porque, tardíamente, en 1928, resume de manera pseudocientífica la ideología simbolista sobre la que se articularon las obras poéticas de finales del siglo XIX, en particular las de Mallarmé, prefiguradas por el poema de Baudelaire de 1857 «Correspondances». A propósito de la naturaleza el poeta había escrito: «El hombre, en ella, atraviesa bosques de símbolos Que le observan con miradas familiares». Hasta 1886, 29 años más tarde, no extrae Jean

Moréas el derivado: «simbolismo», pensando en ese valor nuevo del término «símbolos».

El tiempo en Baudelaire

Consagra su disociación, en forma de momentos sueltos. «La Vida anterior», en Baudelaire, es la búsqueda de sensaciones vividas no en la historia de su pasado, sino en algo indefinible que sería la «prehistoria» (cf. Walter Benjamin: *Essais (thèmes baudelairiens)*).

En el mismo momento en que, por la gracia del poema, le es dado recuperar esos elementos impalpables del mundo, ve que le asalta «el enjambre de los segundos, como al diablo la miseria» (Ben-

jamin, pág. 181). «Y el Tiempo me engulle minuto a minuto, como la nieve inmensa a su cuerpo presa de rigidez» (Baudelaire). Para el poeta, ese tiempo está desanudado de cualquier forma, no tiene historia; y él tiene la percepción aguda de su propio engullimiento.

A partir de 1887, se descubren las virtudes del verso libre - la dimensión tiempo, muy marcada por el silabismo, se pone así en tela de juicio: se da prioridad al espacio, ya que la unidad deja de ser el verso para pasar a ser la estrofa, y ésta puede desarrollarse en diagonal ocupando toda la página (1897: «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», de Stéphane Mallarmé). A propósito de Debussy veremos que para él también **el espacio** to-

mará la prioridad sobre el **tiempo** del desarrollo musical.

En 1886, Moréas intenta, en *Le Figaro*, definir los caracteres del arte simbolista y su esencia. Consiste en no llegar nunca hasta la concepción (¿la expresión?) de la Idea en sí.

El término Idea va ligado, en la mente de los simbolistas, a todo aquello que compone el mundo invisible, a todo aquello que es **primordial**, según su propia expresión, y, por lo mismo, inasible mediante la razón, es decir, mediante la inteligencia matemática y física (el espíritu científico): así pues, para despertar el mundo de las ideas es forzoso, necesariamente, recurrir a las intuiciones de lo sensible.

Lo que acabamos de decir implica dos hechos:



"Wozzeck", de Alban Berg. Dirección: José Carlos Plaza. Teatro de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho).

1) aquello que podría instaurarse como forma debe necesariamente apagarse antes de alcanzar un estado de forma acabado. En defecto de dicha extinción (¡a tiempo!), la forma, en su proceso de acabado, se convertirá en un objeto de tipo naturalista, positivista, un objeto del mundo cotidiano. Por lo mismo, la forma acabada perderá su propiedad sensible que, así abierta, le hubiera permitido ser tal vez un medium para la idea, un pasaporte para el mundo invisible.

2) Esa necesidad, para los Simbolistas, de la evocación, de la sugerencia, más que de perseguir una intención perfeccionista del objeto acabado, se explica en parte por el divorcio de dichos artistas de la pequeña burguesía, clase cuyo valor esencial sigue siendo el trabajo. Divorcio aún más radical con la artesanía, categoría social cuya preocupación constante, y cuyo orgullo, es el producir precisamente objetos prácticos extremadamente bien hechos.

Lo que equivale a decir que la ideología de los burgueses alemanes, que justamente es, desde la Edad Media, una ideología de las corporaciones, de las maestrías menestrales, se encuentra en las antípodas de la de los simbolistas franceses. (Wagner, como todo el mundo recordará, celebró los ritos de las corporaciones en su obra «Los maestros cantores»).

Podemos ir aún más lejos: el espíritu simbolista se construye precisamente en contra del espíritu científico y en contra de los valores de la pequeña burguesía, que en Francia ocupará el poder a partir de ese momento...

El poeta aspira a anular la distancia existente entre el yo y el no-yo, es decir en cierto modo **a fundirse en las cosas**. ¿Por qué? Charles Morice lo escribe: «El símbolo es **la fusión** de nuestra alma con los objetos que han despertado nuestros sentimientos, en **una ficción** que nos transporta **fuera del tiempo y del espacio**». Los tres términos de esta definición que deben llamar nuestra atención son: **fusión** (alma/objeto); **ficción** (rechazo de la realidad reconstituida); **fuera del tiempo y del espacio**. No hay, en efecto, subordinación a esta concepción humana: 1) ni de un tiempo como **dimensión diferente del espacio**, cosa de la que dudan muy mucho, como antes vimos, ciertos simbolistas; 2) ni de las **medidas** que el hombre piensa que puede tomar del tiempo —segmentación en horas, minutos, etc. y concepto de una **cronología** «pasado/presente/futuro» **no reversible**—y del espacio. Porque medir el infinito en términos matemáticos vuelve necesariamente concreto a ese infini-

to. Hemos medido el espacio, en principio a partir del desplazamiento del propio cuerpo de un punto a otro. Ahora bien, ¿qué es nuestro propio cuerpo? No otra cosa que la percepción que tenemos de él. Ahora bien, los simbolistas dudan muy mucho también de que nuestra percepción humana cubra la realidad del mundo sensible. Gustave Moreau, el pintor, escribía: «No creo ni en lo que toco ni en lo que veo; no creo sino en lo que no veo y únicamente en aquello que siento; mi cerebro, mi razón me parecen efímeros y de realidad dudosa; mi sentimiento es el único que me parece eterno e irrefutablemente cierto». Probablemente por ello tanto G. Moreau como S. Mallarmé se encierran a cal y canto en su casa, con las persianas echadas. Hay una conocida anécdota relativa a Mallarmé. Como el poeta se quejaba de las moscas, alguien le clava en la ventana una especie de mosquitero. «¿No le molesta ver peor el paisaje a través de la ventana?» le preguntan. En absoluto, contesta, nunca miro al exterior...» En efecto, ya sea verano o invierno, de noche o de día, trabaja detrás de sus persianas echadas, ignorando el mundo visible.

Así pues, no es la realidad lo que el poeta debe evocar, sino una ficción, porque es esta última la única que puede permitirnos el viaje a ese mundo invisible que precisamente nuestros sentidos no pueden medir.

Nuestra alma tampoco es medible, los sentidos no pueden aprehender ni su forma ni su materia. Así pues, nuestra alma, contrariamente a nuestro cuerpo, escapa completamente de la cotidianidad. Ella, nuestra esencia, será la única que tenga la propiedad de poder fundirse con los objetos, esos objetos que, en nuestro universo, son la proyección del mundo invisible: el agua, el viento, el fuego, la luz de la luna o del sol, la noche, etc., pueden ser Idea, o, dicho de otro modo, pueden ser componentes primordiales.

Y en todo caso todo esto es «no-yo».

La fusión entre el yo y el no-yo tan sólo puede realizarse mediante el acto de **la creación**. La poesía consiste en crear y no en reproducir. Para crear, dice Mallarmé, «hay que coger en el alma humana **estados, resplandores** de una pureza tan absoluta» (pureza quiere decir no contingente al mundo real) «que, bien cantados y bien iluminados, constituyen en efecto las alhajas del hombre».

(Si, contrariamente, se le deja a la imaginación tiempo para producir una imagen acabada, será una imagen sacada del mundo real).

Ahora bien, parece evidente que esos estados, esos resplandores no pueden ser sino **fugitivos**. De donde esa necesidad de no evocar sino instantes, de no anotar sino impresiones fugaces. Volveremos sobre este punto más abajo, a propósito de Debussy y de su estilo de escritura tan particular en «continuo/discontinuo».

En *L'après-midi d'un Faune*, poema de Mallarmé escrito en 1865 (el poema musical de Debussy data de 1894), las imágenes evocadas, muy móviles, se transforman **una en otra**. (Más tarde veremos, a propósito de Debussy, que esas técnicas de transformación, de interpenetración de un motivo en el otro, reaparecen en las obras del compositor, en particular en *Pelléas*).

Lugar de la mujer en estos conceptos

Ni que decir tiene que los Simbolistas se mantienen resueltamente al margen del libertinaje, tal como se conocía en el pasado, en los tiempos de la Regencia y en los tiempos de la Filosofía de las Luces en Francia...

El deseo es **sentimiento** en el sentido que le da Gustave Moreau. Pero la concretización del deseo, el acto sexual, tiene algo de forma acabada; dicho de otro modo, es un acto positivista que no puede sino pertenecer al mundo cotidiano y perder de ese modo sus propiedades sensibles. El acto sexual ya no es un acto abierto, indeterminado, sino que llega a una conclusión. Así pues, se acaba. Y, supremo defecto, confirma brutalmente al hombre y a la mujer en su diferencia, para el uno la virilidad —y con ella la obligación de asumirla—, para la otra la debilidad, ligada a la obligación de procrear. Así pues, dos defectos: diferencia afirmada de los sexos y relación de utilidad entre el acto y su resultado, ya que en principio el coito está ligado a la reproducción de la especie. Son dos razones para rechazar el acto bruto. Y para sustituirlo por sus derivados. La melena suelta puede ser uno de ellos (por lo que concierne al acabamiento del acto, no insistiremos más en su papel eventual de sustituto...). Tanto Mallarmé como Maeterlinck están literalmente fascinados por la melena femenina —que, según se dice, se mantiene intacta después de la muerte. La melena puede constituir idealmente un elemento simbólico, ya que conserva sus propiedades fuera del cuerpo vivo. Así pues, será considerada en cierto modo como un «elemento primordial», una «Idea»...

La otra posibilidad de deriva (que, a principios de siglo, será una herencia del

simbolismo), es que el hombre niegue el papel del varón, es decir la virilidad. Que, en cierto modo, se feminice. Un poeta como Gabriele d'Annunzio rechaza las fronteras no solamente entre el yo y el no-yo, sino también entre los sexos. Pretendiendo ser difuso entre los géneros, da ejemplo de un extremado preciosismo; voluntariamente afeminado, se convierte así él mismo en una especie de sueño despierto. El poeta italiano se determina, pues, como aquél que carece de realidad auténtica en un mundo como el nuestro, declaradamente bipolar. (Antes que el papel del varón, prefiere el del Aguila de dos cabezas: así puede manifestar simbólicamente

mente que es a la vez uno y otro o que no es ninguno de los dos...)

En cuanto al otro sexo, objeto de ese deseo que no quieren saciar, estos poetas y estos pintores lo idealizarán. Lo angelizarán. Entre las criaturas de ficción, las preferidas de los simbolistas son Ofelia y Mélisande. Los prerrafaelistas ingleses experimentarán, en efecto, una predilección por estos dos personajes imaginarios, que tienen en común el estar marcados por la muerte, porque son demasiado etéreos para nuestro mundo visible.

Por otro lado, no pintarán la carne femenina, sino criaturas de sueño: infantas vestidas con gasas blancas, castas ninfas, rubias princesas...

Dicho de otro modo, el mundo en su conjunto se convierte, para los poetas y los pintores simbolistas, en la representación que ellos se hacen de él.

Narciso, aquél que contempla incansablemente su propio reflejo, no sólo se maravilla de su admirable imagen, sino que busca su rostro simétrico, su doble, al otro lado de esa frontera de lo invisible que es la superficie del agua. Así, no nos extrañará que Narciso sea el personaje central de un importante número de obras simbolistas. Ni que el agua sea uno de los elementos fundamentales en la obra de Debussy/Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*...

La ópera española en el fin de siglo

por Luis de Pablo

Ustedes saben que los fines de siglo son una especie de hipnosis que los seres humanos nos hemos inventado, probablemente para tener una especie de droga no nociva, sin la cual parece no poderse vivir. Esta manera de medir el tiempo nos ha autohipnotizado de manera tal que parece que cada cien años tiene que cambiar o suceder algo. Y naturalmente esto, como bien sabemos, es una pura creación humana que deja perfectamente indiferente al sistema astronómico, que en última instancia lo provoca como una forma o una parte general de una medida inventada, como digo, por nosotros. El hecho es que, aunque en sí, el cambio de siglo no significa nada científicamente, para la vida humana significa muchísimo, porque en efecto «algo tiene que cambiar, puesto que cambia una cifra». En el pasado cambio de siglo —de 1899 a 1900—, se da muy claramente entre nosotros (hablo de España), un cambio de sentido de la música. Puede decirse que en nuestro país, como música ajena al folclore, no existía más que una posibilidad, la que da nom-

bre a este ilustre coliseo: la Zarzuela. No había otra salida para un compositor. Pues bien, la generación de compositores que en aquel momento sale a la palestra se rebela, tácita o explícitamente, en contra de esa situación. Los grandes nombres que todos sabemos: Albéniz, Granados, Falla, Turina, y tantísimos otros, todos ellos tentaron su suerte, quizá con la excepción de Granados y Turina, en la zarzuela. Y la verdad es que no les fue excesivamente bien. Además, sin duda por una frecuentación de los ambientes más granados —valga el aparente juego de palabras— que para ellos suponía el resto del mundo y sobre todo París, cambiaron radicalmente de orientación, y vieron a la zarzuela como un mundo del que se debía prescindir, para poner el listón más alto en lo referente a la música española.

En realidad —y creo que esto no les sorprenderá excesivamente—, la primeras personas que empiezan a hablar del cambio de rumbo de la música española (no los que la escriben sino los que hablan de ella, entiéndanme bien), son los franceses, para variar. Los artículos de

los grandes musicólogos franceses del momento hablan de la nueva música española que ya se separa de esa musiquita encantadora, simpaticona, graciosa y semipopularizante, que le había gustado tanto también a Saint-Saens. Conocerán ustedes la anécdota: en uno de los muchos viajes que hizo a España, siendo ya mayor —yo creo que fue mayor casi toda su vida, pero en fin...— algún compositor de zarzuelas —cuyo nombre evidentemente olvido—, al verle tan curioso por esa música que le gustaba escuchar, le quiso mostrar sus partituras. Y Saint-Saens se hizo el loco de mala manera diciendo: «No, no. A mí, esta música lo que me gusta es oírla». Es la mejor demostración de que la música no le importaba nada. Le divertían los ritmos, cierto tipo de giros melódicos más o menos simpáticos, etc. Y menos, en un compositor tan feroz, terrible y agresivamente académico como podía ser Saint-Saens. Contra tal situación se subleva esta nueva generación. Y con ello, las cotas más altas de la música escrita en España dejan de estar en la escena y se convierten en otra cosa. En teatro puede existir: estoy pensando en una