

DEBUSSY: ¿IMPRESIONISTA O SIMBOLISTA? REFLETS DANS L'EAU - LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE *

Paul Roberts

La naturaleza no está en la superficie; está en la profundidad. Los colores son la expresión en la superficie de esta profundidad. Surgen de las raíces de la tierra.

Paul Cézanne¹

El escenario vital y formativo del arte de Debussy, el suelo en el que echó raíces y el clima que lo alimentó, fue el París en las dos últimas décadas del siglo XIX. El París de estos años es hoy legendario y sustenta una floreciente industria de libros, exposiciones, pósters y postales, así como un multimillonario mercado de arte impresionista y post-impresionista. Pues, sin lugar a dudas, el cambio más radical del pasado *fin de siècle* -denominación con cuyas resonancias difícilmente puede competir nuestro propio y más prosaico fin de siglo- tuvo lugar en el arte visual. El mundo cultural de los años formativos de Debussy, e incluso de toda su vida, estuvo dominado por el impresionismo y su estela, una de las mayores conmociones en el arte visual desde el Renacimiento.

Cuando, habiendo salido de París en el verano de 1905 para pasar unas vacaciones en la costa meridional inglesa, Debussy escribía a su editor describiéndole con exactitud aquello de lo que huía, su tono jocoso pero hastiado tomaba el pulso a la época: "¡qué lugar para trabajar! Sin ruido, sin pianos, [...] sin músicos que hablen de pintura ni pintores que hablen de música".²

Pero el impresionismo no era todo lo que acontecía en aquellos años. Durante la vida de Debussy se produjeron enormes cambios sociales y políticos que inevitablemente hubieron de influir en él (por no hablar de la gran convulsión musical de la que él fue parcialmente responsable). La época del impresio-

* *Impressionist or Symbolist "Reflets dans l'eau" - "La cathédrale engloutie"*; perteneciente a *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, de Paul Roberts. Ed. Amadeus Press, Portland 1996; págs. 15-44.

1. Paul Cézanne; en *Joachim Gasquet's Cézanne: A Memoir with Conversations*, de Joachim Gasquet. Traducción de Richard Shiff. Londres, ed. Thames and Hudson (1991).

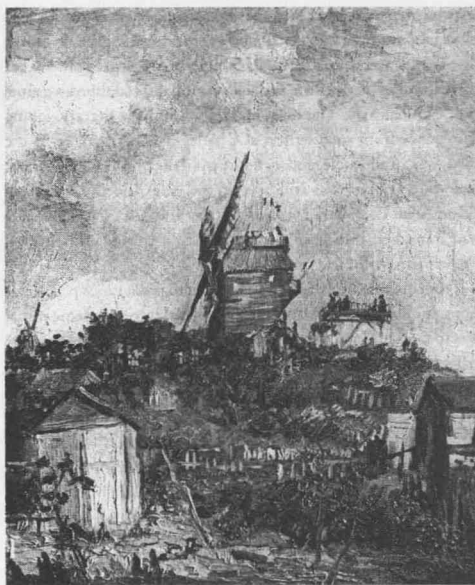
2. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. París, ed. Durand (1987); pág. 153.

nismo coincidió con la caída definitiva de la monarquía en Francia y con la creación de la Tercera República, a cuyo surgimiento contribuyeron los impresionistas de forma silenciosa y particular. Durante la infancia de Debussy, París se recuperaba no sólo de la violencia de la Comuna de 1871, que llevó a la caída de Napoleón III y su Segundo Imperio, sino de las cicatrices ocasionadas por la reurbanización del barón Haussmann, en la que nuevos bulevares habían erradicado extensas partes de la antigua ciudad. La recuperación fue rápida, y el París moderno, fundido con los restos de la vieja ciudad, se convirtió en la envidia de Europa.

La torre Eiffel inició su inexorable ascenso en la década de 1880, y con ella llegó una oleada de nuevas distracciones tanto para la clase trabajadora como para las clases medias (incluidas excursiones a lo alto de la gran torre de hierro). Montmartre -antaoño un tranquilo pueblo con canteras de yeso y molinos de viento situado sobre una colina al noroeste de París (figura 1)- se hacía ahora famoso por sus salones de baile y sus cafés, por su estilo de vida libre y sus omnipresentes artistas bohemios.

Figura 1

Vincent Van Gogh,
Le moulin de Blute-Fin. Montmartre, 1886



Montmartre se incorporó a la ciudad de París en 1860, dos años antes del nacimiento de Debussy, para formar parte del decimoctavo *arrondissement*, de nueva creación. Pronto surgieron los parques de recreo. Los juegos de los parisinos pasaron a ser uno de los temas de la pintura impresionista, junto con aquellas radiantes y soleadas vistas de la campiña más allá de las afueras de la ciudad, al alcance de cualquiera que tomase el tren o una embarcación fluvial.

Pero ni siquiera en el terreno de la pintura era el Impresionismo todo lo que acontecía. En realidad, Debussy era contemporáneo de pintores como Paul Gauguin y Vincent Van Gogh, conocidos hoy como post-impressionistas –etiqueta acuñada para concebir aquello que siguió a la convulsión inicial, relación similar a la que guarda la era d. C. con el periodo a. C.–.³ Los historiadores del arte son hoy más partidarios de considerar la reacción inmediata al Impresionismo como Simbolismo (y al propio Impresionismo como parte del más amplio movimiento realista), si bien cualquier categorización de estos movimientos dista mucho de resultar sencilla. El Simbolismo, que deriva del complejo hito cultural de principios del siglo XIX que conocemos como Romanticismo, existió en simultaneidad con el Realismo/ Impresionismo, y a finales del siglo sólo parecía suceder a éste por cuanto asumía un papel de vencedor.

Hacia 1886, los pintores que habían formado el núcleo del círculo impresionista original –Pissarro, Monet, Degas, Renoir y Sisley– se estaban disgregando. Desde 1874 habían organizado siete exposiciones de su obra: en 1886 organizaron la octava y última. En la década de los noventa el Impresionismo era ya casi respetable, y la *avant-garde* era dominada ahora por los ruidosos y combativos simbolistas (apodados por algunos “*cymbalistes*”). Las raíces del Simbolismo eran literarias y se nutrían de autores como Charles Baudelaire (quien en los años ochenta era una figura casi legendaria de la anterior generación, y cuya poesía era aún considerada intolerable) o el estadounidense Edgar Allan Poe, cuyos relatos de misterio y suspense habían sido traducidos al francés por Baudelaire. Poe ejerció una poderosa influencia sobre los artistas franceses, y Debussy no fue una excepción.

Desde unos oscuros inicios, y ayudado por proclamas frecuentemente pretenciosas, el Simbolismo de los años ochenta floreció en un movimiento que había de tener profundas consecuencias en la vida cultural e intelectual de principios del siglo XX, especialmente en las artes plásticas. El Simbolismo se ocupaba de aquello que quedaba detrás de las apariencias externas: lo intangible y lo “inexpresable” (por emplear un término simbolista). Citando a Poe, los simbolistas proclamaban que los sueños son “las únicas realidades”,⁴ una alternativa radical a las preocupaciones objetivas y cotidianas de la escuela realista que habían dado lugar al Impresionismo.

Como el Simbolismo, el Realismo también fue en parte un movimiento literario, centrado principalmente en las novelas de autores como Flaubert, Zola y los hermanos Goncourt.

3. El término “post-impressionismo” fue empleado por primera vez por el escritor y crítico de arte Roger Fry en 1910 como título de una exhibición organizada por él en las Galerías Grafton de Londres; exhibió principalmente obras de Gauguin, Van Gogh y Cézanne. La muestra fue un *succès de scandale* que horrorizó al establishment británico.

4. La frase aparece encabezando el último ensayo filosófico de Poe, *Eureka*, que dedicó a “aquéllos que depositan su fe en los sueños como únicas realidades”. Baudelaire cita esta frase en *Nuevas notas sobre Edgar Poe* (1857), el segundo de las prefacios a sus traducciones de Poe.

Pero fue en las artes plásticas donde los realistas adquirieron peor fama. El radicalismo mostrado tanto en el método como en la materia pictórica por quien fue su exaltado líder durante las décadas de los cincuenta y sesenta, Gustave Courbet (quien sería encarcelado y posteriormente condenado al exilio por su participación en la Comuna, y cuyo arte se convirtió en sinónimo de agitación política), abrió camino al revolucionario Édouard Manet y sus seguidores impresionistas en los años setenta. Los impresionistas, pese a sus llamativos colores y a sus técnicas aparentemente extravagantes, eran esencialmente realistas, pues buscaban las cosas “en el nivel visible y no en el misterioso nivel del pensamiento”, como decía Gauguin. “Para ellos el paisaje soñado, creado como totalidad, no existía”.⁵

Captar este “paisaje imaginario” era la intención del Simbolismo, y el medio idóneo de expresarlo –pensaban los simbolistas– era el arte musical. Si el genio depende de la fortuna de haber nacido en el momento apropiado, entonces Debussy fue ciertamente afortunado. Como todos los grandes artistas, absorbió y reflejó los impulsos imaginativos de su tiempo. Como recordaba el pintor Maurice Denis;

su música despertaba extrañas resonancias dentro de nosotros, suscitaba en el nivel más profundo una necesidad de lirismo que sólo él podía satisfacer. Lo que con tanta pasión y afán buscaba la generación simbolista –la luz, la sonoridad y el color, la expresión del alma, el escalofrío del misterio– se hacía realidad con él de modo infalible, y casi –nos parecía entonces a nosotros– sin esfuerzo [...]. Percibíamos que estábamos ante algo nuevo.⁶

¿Por qué entonces se llama “impresionista” a Debussy? Existen diversas respuestas plausibles a esta pregunta; de momento nos centraremos en el Simbolismo y en una interpretación simbolista de dos de las piezas para piano que de manera más frecuente son asociadas al Impresionismo, *Reflets dans l'eau* y *La cathédrale engloutie*. No es mi intención, sin embargo, sustituir la etiqueta impresionista por otra etiqueta igualmente controvertible: Debussy desechó ambas al considerarlas “términos útiles para el abuso”,⁷ pues sabía muy bien cómo la rígida mano de la categorización puede oscurecer la diversidad creativa. En esto habría coincidido con Van Gogh, quien en 1890 escribió a un crítico:

Me parece sumamente difícil establecer una distinción entre el Impresionismo y otras cosas; no veo para qué sirve un espíritu tan sectario como el que hemos visto estos últimos años, aunque tengo miedo a su carácter absurdo.⁸

5. Paul Gauguin; en *Impressionism and Post-Impressionism: 1874-1904*, de Linda Nochlin. *Sources and Documents in the History of Art*, ed. H. W. Janson. Englewood Cliffs, ed. Prentice Hall (1966).

6. Citado en *Debussy e il simbolismo*, de François Lesure y Guy Cogeval. Roma, ed. Palombi (1984)

7. *Debussy on Music*. Escritos críticos compilados por François Lesure, traducidos al inglés por Richard Langham Smith. Londres, ed. Secker and Warburg (1977).

8. Oscar Thompson, *Debussy: Man and Artist*. Nueva York, ed. Dover (1967).

La unidad de las artes

René Peter, uno de los amigos más cercanos a Debussy en los años noventa, habló de su música en estos términos:

A juzgar por sus obras y por los títulos de éstas, es un pintor y esto es lo que desea ser; llama a sus composiciones cuadros, bocetos, grabados, arabescos, masques, estudios en blanco y negro. No hay duda de que para él es un placer pintar en música.⁹

Nuestro propio fin de siglo no se expresaría con tanta confianza en sí mismo. Pero al menos se trata de una metáfora plausible, producto de una época en la que el discurso crítico sobre la pintura y la música compartía el mismo vocabulario.

Los comentaristas habían hallado paralelos entre la música de Debussy y la pintura desde principios de la década de 1890; al mismo tiempo, pintores como el extravagante norteamericano James McNeill Whistler o el carismático Paul Gauguin (a quienes Debussy habría conocido a través de sus amigos simbolistas) reivindicaban constantemente en sus escritos polémicos –y sin duda también en sus conversaciones de salón– las analogías entre su obra y la música. “Cuando mis zuecos resuenan sobre estas piedras de granito oigo el mismo sonido sordo, apagado pero intenso, que busco en la pintura”,¹⁰ escribió Gauguin en 1888 en una gráfica metáfora que nos transmite el sabor de la época con su carácter intensamente especulativo. Whistler reivindicaba una concepción semiabstracta del arte al dar a sus obras pictóricas títulos tomados de la música, como *Sinfonía en blanco núm. 2* y *Nocturno en azul y plata*.

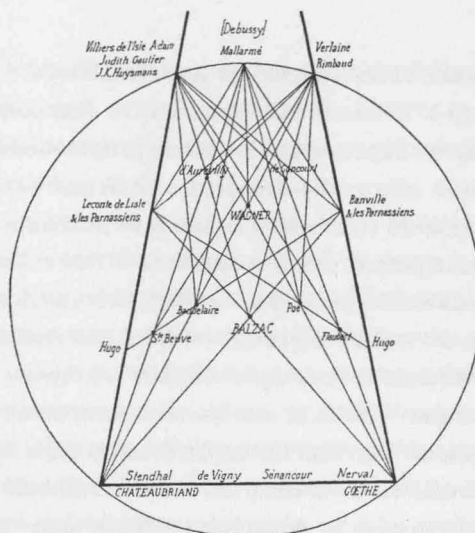
Pero también los escritores proclamaron la música como su ideal. Uno de los teóricos más influyentes de la época, Charles Morice, articuló en 1889 la ferviente fe de su generación en la unidad de las artes en un libro que alcanzó gran difusión, *La littérature de tout à l'heure* (“La literatura de hoy”). En este libro presentaba un serio diagrama de la trama de interconexiones de la literatura francesa que, al característico modo de la teoría simbolista, situaba a la música incondicionalmente en el epicentro –representada por la figura única e imponente de Wagner (véase la figura 2)–.

9. René Peter. Véase la obra citada de Thompson (1967); pág. 19.

10. Carta a Emile Schuffenecker, Febrero de 1888. *Post-Impressionism: from van Gogh to Gauguin* de John Rewald. Nueva York, ed. Museum of Modern Art (2ª ed., 1962).

Figura 2

Las conexiones de la literatura Francesa,
de *La littérature de tout à l'heure*
(Charles Morice, 1886)



A medida que las líneas continúan hacia arriba, fuera de vista, podemos imaginar a Debussy ocupando su legítimo puesto en la pirámide, exactamente en el centro y sobre la figura principal de la poesía simbolista francesa, Stéphane Mallarmé. A principios de los años noventa, Debussy frecuentaba los famosos *mardis* del poeta, influyentes reuniones que celebraban cada martes escritores, pintores y toda clase de intelectuales en el minúsculo apartamento del poeta en la Rue de Rome. El poema en prosa de Mallarmé *L'après-midi d'un faune* -“La siesta de un fauno”- aportó la inspiración y el título a uno de las mejores obras orquestales de Debussy.

Pocos años después, Charles Morice bien podría haber expandido su diagrama para incluir no sólo a Debussy sino a pintores contemporáneos de éste. En 1891 Morice conoció a Gauguin, al que pronto proclamó “líder de la pintura simbolista”.¹¹ Morice se convirtió en uno de los mejores amigos de Gauguin, y ambos colaboraron en *Noa Noa*, un testimonio de las experiencias del pintor en Tahití. “La música lo sabe todo; incluso sabe pintar”,¹² escribió Morice en *La littérature*. Esto no era sino un eco de la idea expuesta más de cien años antes por Jean-Jacques Rousseau en el *Dictionnaire de la musique*: “[la música] lo representa todo, incluso los objetos que son puramente visibles”.¹³ Sin embargo, mostrando sus genuinas creencias simbolistas, Morice continúa: “puede evocar mediante el sonido el paisaje de un sueño”, una imagen particularmente propia del *fin-de-siècle* y que Rousseau difícilmente habría comprendido.

11. Charles Morice. Véase la obra citada de Rewald (1962); pág. 453.

12. Charles Morice, *La littérature de toute à l'heure*. París, ed. Perrin (1889).

13. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Ginebra, 1767; París, 1768); *Le Huray and Day* 1988, págs. 86-87.

Así pues, el fundamento de los cruciales debates de la época de Debussy se había establecido ya en 1767, fecha del *Dictionnaire*. Para Rousseau la música era muy superior al arte del pintor, al ser capaz de trascender su propio medio y abarcar a todos los sentidos, mientras que la pintura sólo podía despertar respuestas visuales. Los simbolistas del siguiente siglo habrían coincidido en cuanto a la fuerza de la música, pero es indudable que tampoco habrían desestimado la pintura con tanta ligereza. Hacia el final del siglo XIX había cambiado esencialmente la noción de aquello que las artes plásticas podían expresar: el pintor ya no se ocupaba únicamente del mundo objetivo y visible. Los simbolistas, en su eterna búsqueda de sueños, estaban invirtiendo los principios básicos del realista Courbet, quien en 1861 había declarado sin ambages que “un objeto que sea abstracto, invisible e inexistente no está dentro del ámbito de la pintura”.¹⁴ Incluso los impresionistas de la década de los setenta, cuyo deslumbrante colorido parecía estar en desacuerdo con el mundo observable, finalmente convencieron al público de la sinceridad de su búsqueda de la verdad visual objetiva. Pero Gauguin, tras su ruptura con el Impresionismo, realmente estaba tratando de pintar lo invisible. En 1899 escribía desde Tahití:

Aquí, cerca de mi cabaña, en completo silencio y entre los embriagadores perfumes de la naturaleza, sueño con violentas armonías [...]. Mis ojos se cierran para ver, sin entender realmente el sueño que huye ante mí.

Entonces trata de pintar su sueño:

Todo esto canta con tristeza en mi alma y en mi dibujo mientras pinto y sueño al mismo tiempo [...], combinando mi sueño ante mi cabaña con toda la naturaleza.¹⁵

Aun dejando al margen el fabuloso vuelo metafórico, merece ser destacado que lo primero que llega a la mente de Gauguin como expresión de su visión –antes de poner su pincel sobre el lienzo– es música.

Así pues, cuando Morice escribió que la música “sabe incluso pintar” el “paisaje de un sueño” no estaba desde luego pensando en la pintura del Impresionismo. En realidad no estaba exactamente pensando en la pintura, sino describiendo mediante una metáfora la experiencia musical del oyente, “pintada” para nosotros por el compositor. El paisaje de un sueño no es un paisaje definido –plasmado en un lienzo– sino un símbolo de la experiencia imaginativa. Morice estaba afirmando, como hizo Gauguin a la luz de sus propias experiencias en Tahití, que la naturaleza exterior y la imaginación interior del artista (sea éste pintor, poeta o

14. *Realism*, de Lina Nochlin. Londres, ed. Penguin (1971); pág. 23.

15. Paul Gauguin, carta a André Fontainas, Marzo 1899. Véase la obra citada de *Nochlin* (1966); cc. 178-180.

músico) se combinan para formar la obra de arte -esto es, que el artista de algún modo altera e incluso distorsiona la realidad para hallar una verdad más elevada-. Esta es la esencia del Simbolismo, y una idea central del pensamiento de Debussy, imbuido no sólo de figuras como Gauguin y Morice, sino -de modo más decisivo- de Charles Baudelaire.

El ferviente lenguaje de Morice y Gauguin puede no ajustarse hoy a nuestro gusto, pero indudablemente transmite parte de nuestra reacción a la escucha del *Preludio a la siesta de un fauno*, de *Pelléas et Mélisande* o de *Nuages* (el primero de los whistlerianos *Nocturnos para orquesta*). ¿No podríamos encontrar en esta música un paralelo de nuestra propia experiencia de un "paisaje de un sueño"? Es una pregunta legítima, pues el propio Debussy habló de la música como "un sueño del que se han quitado los velos", y señaló cómo se debe tener "el valor de seguir viviendo en el sueño propio y la energía para seguir persiguiendo lo Inexpresable, que es el ideal de todo arte".¹⁶ Este tipo de lenguaje -incluido el de las afirmaciones de Debussy- podría transmitir también algo de nuestra reacción ante las perturbadoras e impresionantes cualidades de dos de sus mejores piezas para piano, *Reflets dans l'eau* y *La cathédrale engloutie*.

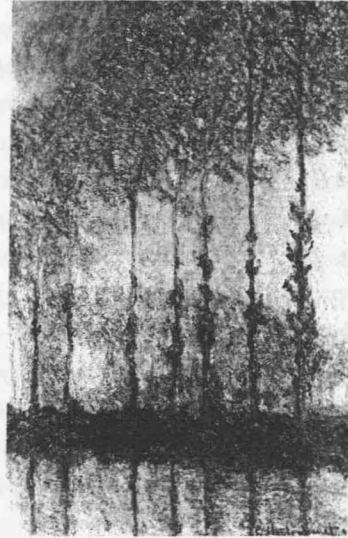
¿Paisaje impresionista o simbolismo acuático?

A primera vista puede parecer que el título *Reflets dans l'eau* ("Reflejos en el agua") relaciona a Debussy con el Impresionismo, especialmente con los numerosos estudios realizados por Manet, Monet y Renoir en 1874-1875 sobre el río Sena a su paso por Argenteuil, los más característicos ejemplos de paisajes impresionistas que acuden de inmediato a nuestra mente: aguas moteadas de amarillos, azules y rojos que reflejan árboles y embarcaciones de vela. La posterior serie de cuadros de Monet con sus riberas de álamos también podría parecer un paralelo idóneo (figura 3): en ellos los árboles y sus reflejos se extienden de arriba abajo en titilantes líneas verticales. También podríamos pensar en los líricos paisajes de Sisley con el Sena crecido. El agua es el motivo del pintor impresionista por excelencia.

16. Carta a André Poniatowski, febrero 1893; *Debussy Letters*, ed. de François Lesure y Roger Nichols. Londres, ed. Faber and Faber (1987).

Figura 3

Claude Monet,
Álamos a la orilla del río Epte, 1891.



Sin embargo, dejando al margen el título, la pieza para piano *Reflets dans l'eau* difícilmente parece sugerir este risueño y soleado lirismo. Basta con que oigamos los compases iniciales en *pianissimo* para advertir un misterioso reposo que dista mucho de la atmósfera brillante de tantos lienzos impresionistas (ejemplo 1).

Ejemplo 1 *Reflets dans l'eau*, cc. 1-4

Andantino Molto
 (tempo rubato)

Parece más apropiado que, al comienzo de *Reflets dans l'eau*, el pianista tenga presente una imagen como la evocada por el título del preludio *La cathédrale engloutie* (“La catedral sumergida”). En ambas piezas el compositor evoca una poderosa imagen del agua como símbolo de experiencias interiores, de las impresiones subconscientes (sumergidas) de un sueño. Puede que *Reflets dans l'eau* huya de estas profundidades acuáticas, pero su apasionado clímax, de intensidad casi lisztiana, nada tiene que ver con el feliz mundo exterior de los paisajes impresionistas.

Ejemplo 2 *Reflets dans l'eau*, cc. 57-59

El clímax de *Reflets dans l'eau*, tan cercano a la resuelta emoción del Romanticismo, no es del tipo que habitualmente asociamos con la música de Debussy. Sin embargo resulta característico de éste, especialmente en el modo en que todo termina antes de que hayamos tenido tiempo de ser arrastrados por la música (razón por la cual estos momentos pueden ser pasados por alto en la visión más popular del arte de Debussy). El efecto es similar a los repentinos arrebatos de pasión que interrumpen en *Pelléas et Mélisande* el inquietante silencio del castillo, una turbulencia emocional que perturba la superficie del subconsciente (pues el agua también aparece continuamente en esta ópera como imagen simbólica). Probablemente no es fortuito que el clímax sea en mi bemol, tonalidad de la célebre y extensa introducción orquestal al *Anillo del Nibelungo* de Wagner, que simboliza de manera emotiva las profundas aguas del Rin (la imaginiería acuática de *Poissons d'or* de Debussy también produce un mi bemol mayor culminante). En el *Anillo*, Wagner reveló por medio de las seductoras Doncellas del Rin la conexión simbólica entre el agua y la pasión sexual, conexión que desarrolló con consecuencias emocionalmente demoledoras en *Tristán e Isolda*, y que más tarde Debussy investigaría de modo tan inquietante en *Pelléas* (la reacción del propio Debussy ante *Tristán* es reveladora: tras una representación en París en 1914, un amigo suyo recordaba que “literalmente temblaba de emoción”).¹⁷

La misma conexión simbólica entre el agua y la sexualidad se aprecia en las tres grandes piezas acuáticas compuestas por Debussy entre 1903 y 1905 -*L'isle joyeuse*, *Reflets dans l'eau* y *La mer*. Ésta fue en él una época de grave crisis emocional, que culminó con el abandono de Lilly, su primera esposa, por Emma Bardac, con quien casaría más tarde.¹⁸ En *La mer* lo acuático puede entenderse no sólo como una sutil y brillante evocación “impresionista” del mar, sino como una profunda aprehensión psicológica de una de las imágenes más poderosas

17. *Debussy: His Life and Mind* (vol. 1), de Edward Lockspeiser. Londres, ed. Cassell (1962). Reimp. Cambridge University Press, 1978.

18. La imaginiería acuática de *L'isle joyeuse* es abordada en el libro *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, de Paul Roberts, autor del presente artículo. Amadeus Press, 1996.

conocidas por la humanidad (en el arte, como en la psicología, el mar es asociado con frecuencia a lo femenino: Venus, la diosa romana del amor, nació de una concha marina en la isla de Citera, como aparece representado, por ejemplo, en *El nacimiento de Venus* de Botticelli). Marcel Dietschy, el biógrafo francés de Debussy, ha llegado a sugerir que cuando éste comenzó a componer *La mer* en 1903, la obra no expresaba sino la premonición de los acontecimientos personales que iban a suceder al compositor, el ansia de un amor del que carecía. Dietschy describe *Reflets dans l'eau* como “el trémulo reposo de los amantes abrumados”¹⁹ –demasiado quizá para lectores no galos, aunque es fácil saber a qué se refiere–.

Inducidos por los títulos, desde luego que oímos y visualizamos el agua en *La mer* y en *Reflets dans l'eau* –la pintura sonora de Debussy, su “impresionismo”, es notable–. Pero esto no significa que sus imágenes sean comparables a los cuadros de Monet o de Renoir. La música del siglo XIX está llena de emotivas evocaciones de la naturaleza –bosques y valles, mares y arroyos– debidas a compositores que habían conocido poco o nada de la pintura impresionista. Los ejemplos incluyen la *Sinfonía “Pastoral”* de Beethoven, innumerables piezas pianísticas de Schumann y Liszt y los murmullos del bosque en *Sigfrido* de Wagner (Wagner sí conoció a Renoir, en 1882, y según el pintor habló de “los impresionistas de la música”).²⁰ Las piezas descriptivas para piano de Liszt *Années de pèlerinage* son las precursoras de las *Images* y los *Préludes* de Debussy, que contienen similares impresiones de la naturaleza, además de alusiones a la literatura y las artes plásticas. La descripción sonora que hace Liszt del esplendor de las fuentes italianas (combinación de arte y naturaleza), *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, aportó la inspiración de la mayoría de las piezas acuáticas del subsiguiente repertorio francés.

Nuestro conocimiento de estos estudios naturales de la música de finales del siglo XIX se ve complicado por el advenimiento del Impresionismo en la pintura: esta etiqueta se convirtió en un cómodo recurso para definir un fenómeno musical que en gran parte carecía de relación con la pintura. La gran ironía reside en que, en la pintura, el término no denotaba originalmente fidelidad a la naturaleza sino ausencia de la misma, una falta de verdadera observación, así como de todas aquellas técnicas pictóricas conducentes a una representación visual precisa.

En sus intenciones descriptivas, *La cathédrale engloutie* va un paso más lejos que *Reflets dans l'eau* al sugerir una historia –quizá se trate de lo más cercano en Debussy a la música programática (que, como la piezas inspiradas en la naturaleza, también es de concep-

19. *La passion de Claude Debussy*, de Marcel Dietschy. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière (1962). Versión inglesa, *A portrait of Claude Debussy*; Oxford University Press (1990); págs. xi-xii y 128.

20. Auguste Renoir, carta a una persona desconocida, 14 de febrero de 1882. *The Impressionists at First Hand*, de Bernard Denver. Londres, ed. Thames and Hudson (1987); pág. 134. Para un estudio de los comentarios de Renoir sobre los “Impresionistas de la música”, véase el cap. 6.

ción decimonónica)-. El título procede de una antigua leyenda bretona -perfecto vehículo para la fantasía simbolista- que relata la tragedia de una ciudad sumergida en el mar y cómo en ciertos momentos del año su catedral emerge al amanecer (como sugieren las *Oeuvres complètes*, Debussy probablemente conocía la leyenda de la obra de Ernest Renan *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, publicada en París en 1893). El preludio evoca misteriosamente las neblinosas aguas, el sonido de las campanas de la catedral y de canto gregoriano y el sobrecogimiento que asalta a quien ha experimentado lo sobrenatural. Pero la leyenda es sólo el pretexto de una pieza para piano, una estructura a partir de la cual se puede desarrollar la música. Los detalles de la historia pueden estropear la experiencia musical de algunos oyentes al hacer demasiado explícito o consciente aquello que sólo debería percibirse de manera subconsciente. Plantear esta música únicamente en términos de una imagen pictórica o narrativa es como intentar comprender a Shakespeare traduciendo su poesía a prosa. Los atuendos externos del significado permanecen, pero el interior no es otra cosa que paja.

En la década de 1890 Debussy era amigo del pintor y litógrafo Odilon Redon, una importante figura para los simbolistas (aun siendo contemporáneo de los impresionistas al haber nacido -como Monet- en 1840). Al igual que Gauguin, Redon consideraba demasiado superficial la estética realista/ impresionista, y en su lugar exploró un mundo imaginario de sueños alucinatorios que anticipaba el Surrealismo (véase la figura 4). En una de las más mordaces formulaciones de la postura antirrealista, escribió en su diario privado: "toda mi originalidad consiste en hacer que cosas increíbles vivan en nuestro mundo humano de acuerdo con las leyes de lo creíble".²¹

Figura 4

Odilon Redon (1840-1916),
La muerte: ¡mi ironía supera a todas las demás!
 (La mort: mon ironie dépasse toutes les autres!)
 Lámina III de "À Gustave Flaubert". Litografía



21. Odilon Redon, *À soi-même: journal* (1867-1915) [París, José Corti, 1961]; Noehlin 1966; pág. 195.

También aportó una interpretación de los títulos de sus obras que resulta sumamente pertinente para nuestra comprensión de los títulos del propio Debussy:

Designar mis dibujos mediante títulos es a veces invitar a que la gente los entienda mal. Los títulos sólo pueden estar justificados si son vagos, indeterminados y sugerentes, incluso a riesgo de caer en la confusión o la ambigüedad. Mis dibujos no están concebidos para definir nada: sólo inspiran. No hacen afirmaciones ni fijan límites. Conducen, como la música, hacia un mundo ambiguo en el que no hay causa ni efecto.²²

Gauguin hizo una afirmación similar en relación con el extenso título de su cuadro. ¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos? Negó toda intención literaria o alegórica, afirmando que se trataba de “un pensamiento que ya no tiene nada que ver con el lienzo, expresado en palabras bastante distantes en la pared que lo rodea. No es un título sino una firma”.²³ Podemos conjeturar convencidos que esto habría agradado a Debussy, especialmente cuando escribió sus *Préludes*, en los que cada título, situado al final de cada pieza, “no es un título sino una firma”.

El simbolismo y el piano

“Este arte de la sugestión”, escribió Redon, “existe con mayor libertad y de manera más radiante en las excitaciones de la música, donde alcanza su máxima fuerza”.²⁴ Y podríamos añadir: sobre todo en la música para piano. En no pocos aspectos, el carácter neutro del sonido del piano, que carece de la variedad tímbrica y de textura de una orquesta o conjunto –y que es en gran medida dependiente de la capacidad de sugerir y del talento imaginativo del intérprete– hace de él un medio ideal en el Simbolismo. La capacidad del piano de fundir y empastar notas con el pedal,²⁵ de explotar los armónicos, de combinar la ilusión de un prolongado cantabile con una resonancia percusiva que va de un brillante *fortissimo* hasta el más exquisito *pianissimo* –todas estas características fundamentales del instrumento compensan con creces al compositor (y al intérprete) por sus limitaciones–. Después de su ópera simbolista *Pelléas et Mélisande*, Debussy se centró cada vez más en el piano para continuar –en sus propias palabras– su búsqueda de “lo Inexpresable”.²⁶

22. Odilon Redon; Nochlin, 1966; pág. 194.

23. Paul Gauguin, carta a André Fontainas, Marzo 1899; Nochlin, 1966; pág. 179.

24. Odilon Redon, Nochlin, 1966; pág. 194.

25. En la parte II de *The Piano Music of Claude Debussy* examino con mayor detalle los modos en que Debussy explotó el pedal de resonancia para crear sus ilusiones (el “arte de la sugestión” de Redon); y particularmente cómo su oído asombrosamente refinado exploraba los armónicos, las impurezas naturales del sonido que percibimos en los límites de nuestra conciencia auditiva y que dan a la nota o acorde su particular carácter. Por ahora veremos cómo las resonancias del pedal resultan fundamentales en *Reflets dans l'eau*.

26. Carta a André Poniatowski, febrero de 1893; Debussy, 1987; pág. 42.

Escribiendo a Durand, Debussy afirmó que la primera versión de *Reflets dans l'eau* no le satisfacía en absoluto y que había decidido escribir una nueva versión “basada en ideas diferentes y según los descubrimientos más recientes de la química armónica”.²⁷ El tono de la carta es ligero, de humorístico reproche a sí mismo –esto es señal en Debussy de que desea ocultar una profunda seriedad-. Podemos estar seguros de que esta nueva “química armónica” era el resultado de la más profunda exploración de la sonoridad pianística y del estudio más detallado de los descubrimientos de sus predecesores: Debussy se expresaría con menos frivolidad cuando, un mes más tarde, escribía a Durand diciendo que el *Libro I* de sus *Images* ocuparía un puesto “a la izquierda de Schumann o a la derecha de Chopin”.²⁸

Para el pianista, el inicio de *Reflets dans l'eau* (ejemplo 1) es una de las más satisfactorias exploraciones de la sonoridad en el repertorio de Debussy. El motivo de tres notas de la mano izquierda –*la b, fa, mi b*– surge de los armónicos del acorde de quinta justa con el que se inicia la pieza. Tocado *pianissimo* el acorde no puede dar lugar a estos armónicos, desde luego. Pero cuando la mano izquierda aparece para tocar su motivo de tres notas, con los apagadores levantados, puede crearse una cautivadora sonoridad de ensueño dominada por el sonido del acorde inicial. Es como si el alma del instrumento, presente en el tejido de madera, alambre y fieltro, despertara para recibir a la música con la desnuda quinta justa inicial (el efecto de la armonía es potenciado por los acordes de la mano derecha, que toca –refleja– las notas del motivo de la mano izquierda).

Es necesario el más fino control del pedal –actuando a lo largo del primer compás y con levísimos cambios en el segundo– para alcanzar el ideal de complejidad y translucidez del timbre. Para hacer plena justicia a los armónicos es fundamental que la quinta inicial suene casi hasta el final del segundo compás.

Un título alternativo para la pieza podría ser “sonoridades reflejadas”, aunque únicamente fuese por llamar la atención sobre el sonido y la estructura de la música en oposición a su supuesta función pictórica (el título del estudio tardío *Pour les sonorités opposées* –“Para las sonoridades en contraste”– obedece a este fin, resultado lógico de la preocupación de Debussy por la sonoridad y la textura). En el nivel más simple, los reflejos estructurales producen una repetición exacta de los cc. 1-4 en los cc. 5-8. Pero lo que interesa a Debussy no es un reflejo a modo de imitación sino de transformación. Explora el sonido a medida que evoluciona y se distorsiona, a medida que el reflejo de una imagen en el agua es transformado por lo que sucede en la superficie. Según Marguerite Long, Debussy se refería al motivo inicial como “un pequeño círculo en el agua con un pequeño guijarro que cae en él”²⁹ (una llamativa

27. Carta a Jacques Durand, 19 de agosto de 1905; Debussy, 1987; pág. 155.

28. Carta a Jacques Durand, 11 de septiembre de 1905; Debussy, 1987; pág. 158.

29. Long 1972; pág. 25.

prueba de su preocupación por la imaginería visual). Lo que debió de querer decir, creo, es que una piedra que dejamos caer sobre aguas tranquilas crea en la superficie círculos cada vez más amplios: es un fenómeno fascinante comprobar cómo los círculos perfectamente formados ocupan un espacio cada vez mayor y parecen avanzar hacia el infinito. La realidad de la imagen es a la vez misteriosa y balsámica –como *Reflets dans l'eau* de Debussy-. Su música parece captar la quietud de los círculos, así como la energía generada al hacerse éstos cada vez más amplios; en el c. 36, por ejemplo, los acordes iniciales son transformados en resplandecientes arpeggios.

La fuerza de la música, sin embargo, no surge simplemente de su capacidad de evocar imágenes visuales, por poderosas que sean. La experiencia auditiva es suficiente en sí misma y no necesita traducción por parte del oyente. Los sonidos tienen una presencia casi física, atractiva y turbadora al mismo tiempo, con una definida claridad de textura a pesar de su aire de misterio (para lograr este efecto, el pianista debería escuchar con atención la calidad y cantidad de la resonancia creada por el pedal, que aunque está en constante uso raramente se mantiene hundido durante largo tiempo). Por ejemplo, la riqueza sensual de los acordes del ejemplo 3 contrasta con la pureza del motivo descendente que suena por encima, el cual debería sonar como una pequeña campana o cascabel o como los armónicos de un arpa (visualmente podría sugerir pequeñas gotas de agua).

Ejemplo 3 *Reflets dans l'eau*, cc. 9-12

De un modo fascinante, el bajo y la voz superior se reflejan aquí especularmente; los intervallos descendentes del motivo a modo de toque de campanas son un espejo del movimiento ascendente de los acordes inferiores: cuatro semicorcheas en el bajo, a las que responden otras cuatro en la parte alta, seguidas de otras seis respondidas por seis. En la interpretación esta relación puede hacerse audible por medio del modo en que el pianista realiza la inflexión del descenso y el ascenso: ha de decidirse si la dinámica y el movimiento de una

parte debe imitarse en la otra –quizá con una leve exageración– o si deben interpretarse de un modo opuesto y especular.

Reflets dans l'eau como pieza impresionista

Estos argumentos parecerían sustentar una interpretación “impresionista” de *Reflets dans l'eau*, al menos por cuanto que Debussy parece en parte buscar la aprehensión de la experiencia visual. No en vano, Edward Lockspeiser, en su análisis de lo que con tanto acierto llama la “técnica de la ilusión” en Debussy, concluye que el piano, “en razón del carácter ilusorio de la duración de sus notas, se convirtió en el instrumento impresionista por excelencia”.³⁰ Esto es exactamente lo contrario de mi argumento sobre el Simbolismo y el compositor.

Dejando de lado por el momento el comentario de Lockspeiser acerca de la duración de las notas en el piano, lo que cabe afirmar sin lugar a dudas es que, de manera creciente a lo largo del siglo XIX, el piano se convirtió no tanto en “el instrumento impresionista por excelencia” como en el instrumento elegido para las piezas descriptivas de la naturaleza. Ello no se relacionaba con la duración de las notas, sino que más bien era el resultado de la difusión de la música como actividad doméstica y de la enorme demanda de efusiones poéticas aptas para ser tocadas en casa. La naturaleza individual de la actividad del pianista en el ámbito doméstico hacía del piano el vehículo ideal para la expresión solitaria y la comunión poética con la naturaleza –actitudes características del Romanticismo–. Las piezas pianísticas de este tipo –incluso los más magníficos ejemplos de Liszt, Ravel y Debussy– están más cerca de la romántica poesía de la naturaleza que de la pintura impresionista (mis primeras piezas para piano siendo niño fueron *By the Brook* y *On the Lake*, de *Scenes at a Farm* de Walter Carroll –la preparación perfecta para un descubrimiento de *Wordsworth* en mi adolescencia–).

Sin embargo, Gauguin afirmaba que “el color [...] es vibración tanto como lo es la música”,³¹ fenómeno que él con seguridad observaría en los cuadros impresionistas, a pesar de rechazar más tarde el Impresionismo. En este sentido, puede decirse que *Reflets dans l'eau* presenta una analogía con las técnicas impresionistas mayor de lo que reconocería una argumentación simbolista. En *Reflets dans l'eau* Debussy explota las resonancias y vibraciones más tenues del instrumento, llevando a nuestro oído a un punto en el que la resonancia se desvanece, en el que los diferentes elementos de un sonido cambian para transformarse a sí mismos –de igual modo que un objeto visible parece cambiar de forma y substancia bajo dife-

30. Lockspeiser, *Debussy: His Life and his Mind* (vol. 2). Londres, ed. Cassell (1965). Reimp. Cambridge University Press, 1978; pág. 29. *The Technique of Illusion* es el título del cap. 2.

31. Paul Gauguin, carta a André Fontainas, marzo de 1899; Nochlin, 1966; pág. 178.

rentes orientaciones de la luz-. Los pintores impresionistas captaron los efectos lumínicos que, aun siendo notables en la obra de pintores anteriores como Constable y Turner en Inglaterra, nunca habían sido observados y expresados anteriormente con tanta intensidad. Tras fuertes resistencias, superando la incredulidad y la ridiculización, el ojo impresionista se convirtió en el ojo público: el Impresionismo enseñó un nuevo modo de ver. El poeta simbolista Jules Laforgue, en una de las primeras y más penetrantes críticas a la pintura impresionista -y que de modo característicamente simbolista hace repetidas referencias a la música- lo expresó así: “[El ojo impresionista] llega a un punto en el que puede ver la realidad en la atmósfera viviente de las formas descompuesta, refractada, reflejada por los seres y las cosas, en incesante variación”.³²

Reflets dans l'eau, como ha indicado Roy Howat, “es con seguridad una de las más auténticas traslaciones de esta filosofía a la música”.³³ En su primera *Image* publicada, Debussy indagó en la compleja cuestión de cuáles pueden ser los equivalentes sonoros de los fenómenos visuales. También el sonido puede ser reflejado, distorsionado y transformado, especialmente en el piano -y quizá se refería a esto Lockspeiser al hablar del “carácter ilusorio de la duración de sus notas”-. Y esta preocupación por el sonido como fin en sí mismo tiene su paralelo con el color en las artes plásticas. La revolución puesta en marcha por los pintores impresionistas condujo inexorablemente a una preocupación por el color como fin en sí mismo, y ésta preocupación, a su vez, al arte abstracto del siglo XX.

Pero sigue estando en la naturaleza de la música, y sobre todo en la de Debussy, la cualidad de ofrecer un tejido de asociaciones simbólicas que nunca puede estar implícito en la palabra “impresionista”. Como he sostenido, los reflejos que sugiere *Reflets dans l'eau* están tanto en las profundidades del agua -presentimientos dentro de nuestra propia psique- como en la superficie a modo de reflejos visibles. Cuando Debussy definió al gran pintor inglés de principios del siglo XIX J. M. W. Turner -cuya obra estaba muy en boga en círculos simbolistas- como “el mejor creador de misterio en todo el arte”,³⁴ estaba respondiendo a las características de los cuadros que él reconocía como similares a sus propias preocupaciones musicales. El arte de Debussy es una expresión sonora de este misterio. Si el intérprete no advierte esto, el oyente nunca será persuadido de aquello que yace bajo la superficie de los títulos.

32. Jules Laforgue, *L'impressionisme*, de *Mélanges posthumes en Oeuvres complètes* (París, Mercure de Francia, 1902-1903). La más fácilmente obtenible versión inglesa de este ensayo aparece en *Nochlin* 1966, 15-20. Laforgue, como Gauguin, habla de la “vibración del color” en la pintura impresionista, en la que “todo se obtiene mediante miles de pequeñas pinceladas que bailan en todas las direcciones como de pajitas de colores -todas en una decisiva competición vital por la impresión general-. Ya no hay melodías aisladas, todo ello es una sinfonía viva y en continuo cambio” (*Nochlin*, 1966, 17). Laforgue compara este proceso con la música de los Murmullos del bosque del *Sigfrido* de Wagner.

33. Roy Howat, *Debussy in Proportion*. Cambridge, ed. Cambridge University Press (1983); pág. 29.

34. Carta a Jacques Durand, marzo de 1908; *Claude Debussy: Letters 1884-1918*, compilado por François Lesure. París, ed. Hermann (1980); pág. 169.

Simbolismo sonoro y gráfico

Una vez que comprendemos las implicaciones simbólicas y psicológicas de *Reflets dans l'eau*, su relación con el mundo interior de *La cathédrale engloutie* –un ejercicio pianístico de naturaleza muy diferente– parece esclarecerse. La pieza presenta una forma dinámica similar, que comienza y termina en una profunda calma (*profondement calme* es la indicación que encabeza *La cathédrale*), con un dramático episodio central que rompe la serenidad de la superficie. El modo en que retorna gradualmente esta serenidad se asemeja a una imagen reflejada que se recompone en la superficie del agua después de que ésta haya sido perturbada (en la literatura hallamos la expresión definitiva de esta imagen en *Women in love* de D. H. Lawrence, en el capítulo titulado “*Moony*”, en el que Birkin apedrea el reflejo de la luna sobre un lago). Pero, como atestiguará cualquier oyente después de una buena interpretación de estas piezas, las asociaciones visuales, por fuertes que sean, son secundarias en comparación con la extraordinaria sensación de realización emocional y espiritual resultante.

El equilibrio se restablece al final de *Reflets* exactamente como esperaríamos, mediante la restauración de la tonalidad, re bemol. Sin embargo, no se trata de una cadencia al uso. El pasaje que comienza *lent* (*dans une sonorité harmonieuse et lointaine*) parece acercarnos más a las profundidades subconscientes (véase la figura 5). En los dos compases finales, las dos primeras notas del motivo inicial de la mano izquierda, *la b* y *fa*, son camufladas dentro del acorde arpegiado (aunque marcadas expresamente con acentos). La tercera nota –el disonante *mi b*– es refrenado, y en lugar de ella nos encontramos ante la quietud de una tríada de tónica. Pero la sutileza del arte de Debussy nos hace desear aquello que falta: realmente oiremos el *mi b* en los límites de nuestra consciencia, pues habrá sido captado en la resonancia anterior (cc. 91-92, en los que también está marcado con acento), preparado como si dijéramos para sonar como armónico del *re b* final del bajo. Si el pianista puede hacer audible la relación entre el penúltimo compás y el motivo inicial (que ha sonado constantemente desde la recapitulación final, recapitulación que comienza en el c. 71), se habrá persuadido al oyente para que éste complete la frase oyendo *mi b* como un matiz colorístico dentro del acorde de re bemol. El modo en que se espacian estos sonidos a lo largo de la casi totalidad del teclado constituye uno de los momentos más equilibrados y armónicos en Debussy.

Resulta intrigante la disposición del acorde arpegiado en el c. 93 de la partitura editada. Para tocar tal como se indica, las manos deben colocarse una sobre otra (como si quisieran fundirse), algo que no aparece de forma explícita en la partitura y que no es imprescindible (es posible tocar las dos notas inferiores con la mano izquierda y las dos superiores con la derecha). En una pieza tan relacionada con las ilusiones, tan íntimamente preocupada por los

paralelismos visuales, esto quizá constituya una referencia final a estos procesos. Aquí opera una prestidigitación tanto visual como auditiva: un acorde que parece arpegiado a partir del bajo resulta no estarlo, mientras que las manos, que se ocultan mutuamente, parecen producir sonidos en secreto. La disposición también hace que las proporciones visuales de los dos últimos compases sean estéticamente satisfactorias -bien definidas y equilibradas-.

Está bien documentada la preocupación de Debussy por los elementos visuales de sus partituras. Su meticulosa participación en el diseño de las ediciones de su propia música, así como el refinamiento de sus manuscritos finales (figuras 5 y 6) no eran sino muestra de un interés general entre los artistas del periodo en el elemento simbólico del diseño gráfico.

Figura 5 *Reflets dans l'eau*, cc. 78-94. Manuscrito autógrafo. Para la publicación Debussy añadió una indicación de arpeggio al primer acorde del penúltimo compás; ésta abarcaba ambos sistemas

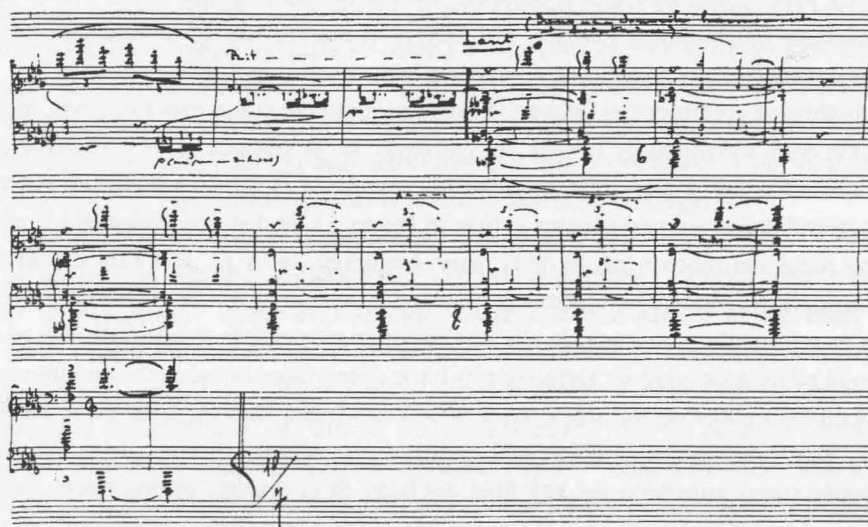


Figura 6 *La cathédrale engloutie*, cc. 84-89. Manuscrito original



Mallarmé explotó el impacto visual de su poesía sobre la página; artistas como Pierre Bonnard y Walter Crane proporcionaron a la literatura ilustraciones que no sólo realizaban a ésta de un modo convencional sino que, al incluir arabescos que se entremezclaban con el texto, creaban una misteriosa concordancia entre palabra y línea decorativa (véase la figura 7).

Figura 7

Pierre Bonnard, ilustración de
Parallèlement de Paul Verlaine.³⁵
Litografía



El interés de Debussy por las proporciones visuales y las imágenes especulares hizo que en la primera publicación de *Images I* todos los títulos fuesen colocados a la izquierda en el encabezamiento de cada pieza, y en *Images II* a la derecha.³⁶

35. Traducción del poema "Seguidilla": "Morena aún no poseída,/ te quiero casi desnuda/ sobre un canapé negro/ En un tocador amarillo/ como en mil ochocientos treinta./ Casi desnuda, pero no desnuda/ a través de una nube/ de encaje que revela/ tu carne, por la que corre/ mi boca delirante".

36. Véase *Oeuvres complètes de Claude Debussy* (serie 1, vol. 5: *Préludes*, libros I y II, por Roy Howat. París, ed. Durand-Costallat; pág. xix). Roy Howat también señala cómo Debussy se esforzó por crear una congruencia visual en su presentación manuscrita de *Estampes*, *Masques*, *L'isle joyeuse* e *Images I*. Aunque *Images II* no es igual en el manuscrito, Debussy preguntó a Durand si la cubierta impresa podría contar con el mismo formato que la de *Estampes*, cambiando el color oro por rojo (véase la carta a Durand publicada por primera vez en Orledge 1981; pág. 259). Para un análisis detallado de la relación especular estructural y auditiva entre *Images I* e *Images II*, véase Howat 1983; págs. 140-149.

La bruma de Debussy

La indicación con la que Debussy encabeza *La cathédrale engloutie*, y que reza *dans une brume doucement sonore* (en una bruma suavemente sonora) –enlazando de manera tan típica sonido y visión– también puede tomarse como una indicación en relación con el pedal, que da a entender una libre fusión de las armonías. Este empleo de los pedales se denomina con frecuencia “impresionista”, sin advertir que los pintores impresionistas no mezclaban los colores sino que los separaban. Nuestros ojos pueden mezclar las diminutas pinceladas del colores puros cuando vemos sus cuadros desde lejos: casi son insignificantes vistas de cerca; el resultado, sin embargo, no es el efecto de desdibujar los límites sino una mayor definición de los mismos. En ello reside el secreto del brillo de los lienzos impresionistas, de la atmósfera y el resplandor luminoso que emiten.

Uno de los problemas centrales para los intérpretes de Debussy, particularmente para los pianistas, consiste en hallar el equilibrio adecuado entre lo difuminado y lo definido, entre el color y la línea. Ni *La cathédrale engloutie* ni *Reflets dans l'eau* necesitan la constante falta de definición que, en el falso nombre del Impresionismo, tantas veces destruye la sutileza verdaderamente debussyana en el detalle y en la expresividad. Como ha dicho Pierre Boulez, existe una gran necesidad de “disipar la bruma en torno a Debussy”.³⁷

Sin embargo, la “bruma” de Debussy no puede evitarse. Él empleó variantes de esta palabra en múltiples ocasiones: “*brume*” en *La cathédrale engloutie*, “*brouillards*” como título de un preludio, y “*comme une buée irisée*” –como una bruma irisada– en *Cloches à travers les feuilles*. Y su amigo Louis Laloy recordaba su empleo de la palabra “*flou*”, borroso o vago, para describir un particular sonido que deseaba en sus *Nocturnes* orquestales. La ocasión fue un ensayo de los *Nocturnes* dirigido por Camille Chevillard en 1901. “Lo querría más borroso” (*plus flou*), exclamaba Debussy desde el fondo de la sala. “¿Más rápido?”, preguntó el director. “No, más borroso”. “¿Más lento?” “Más borroso”.³⁸ Que el director no consiguiera satisfacer a Debussy es un indicio de la dificultad que debía de suponer la comprensión de las texturas y sonoridades de esta nueva música. Podemos imaginar la exasperación de Debussy, así como la de Chevillard (Debussy definía a éste como “tan encantador como una jaula llena de osos”);³⁹ sin embargo, el *flou* debió sin duda de plantear un problema en relación con la orquesta.

37. Me encontré por primera vez con esta observación en *Notes in Advance* de William Glock (Oxford, Oxford University Press, 1991), pág. 192. Pierre Boulez confirmó más adelante su punto de vista en una conversación personal.

38. Louis Laloy; Lockspeiser 1965; pág. 44.

39. Carta a Pierre Louÿs, 6 de diciembre de 1900; *Debussy* 1987; pág. 117.

Era inevitable que el *flou* de Debussy fuese puesto en relación con las técnicas apenas entendidas de la pintura impresionista, especialmente dado que sus títulos invitaban a una respuesta visual. Pero la desacertada creencia según la cual la vaguedad y la ausencia de contornos eran esenciales tanto en la pintura como en la música impresionistas llevó a los comentaristas a dejar de reparar en aspectos mucho más importantes de la técnica compositiva de Debussy y que sí pueden relacionarse con el Impresionismo. No en vano, Debussy aludió a esto en una conversación con Victor Segalen en 1908:

Los compositores ya no saben separar el sonido, producirlo puro. En *Pelléas*, la sexta línea de los violines es tan necesaria como la primera. Trato de emplear cada timbre en su estado puro: como hace Mozart, por ejemplo. Y es por esto que ya nadie sabe tocar a Mozart. Todo el mundo se ha acostumbrado tanto a mezclar timbres, a hacerlos destacar coloreándolos o concentrándolos, y no a hacer que suenen con sus propias identidades.⁴⁰

El paralelismo que esto sugiere entre los métodos de Debussy y la separación de los colores en la pintura impresionista parece demasiado cercano para ser accidental. También podemos advertir el uso metafórico de palabras como “timbre” y “color”, el afán por hacer que el lenguaje exprese la naturaleza esencialmente inexpresable de la música (en la misma conversación, Debussy cambia más tarde esta metáfora y critica la orquesta de Strauss por ser “un compuesto, como un cóctel americano que mezcla dieciocho ingredientes: cada uno de los sabores desaparece”).

“*Flou*” difícilmente parecería una palabra apropiada para describir la técnica de la separación en el timbre o en el sonido. Sin embargo, *flou* significa asimismo “tenue”, como en el caso de colores suaves. Quizá Debussy buscaba en *Nocturnes* el tipo de timbre orquestal que más de una década más tarde describió –en una notable metáfora visual– como “iluminada desde atrás”⁴¹ –alusión a un tipo preciso de translucidez en la textura que él hallaba difícil de alcanzar en la composición, antes ya de ser “asesinada” (en expresión de Debussy) en manos de Chevillard-⁴²

Un *flou* debussyano no es más fácil de lograr en el piano, a pesar del pedal. Además de una meticulosa técnica del pedal (que incluye un amplio empleo del pedal *una corda*), el pianista que interprete a Debussy necesita una conciencia especialmente refinada del tacto, una particular combinación de ingravidez y precisión en las yemas de los dedos comparable a la

40. Conversación entre Debussy y Victor Segalen, 17 de diciembre de 1908; *Debussy Remembered*. Portland, ed. Amadeus Press (1992). Londres, Faber and Faber; pág. 148. Aparecido por primera vez en Victor Segalen, Annie Joly-Segalen y André Schaeffner, eds., *Segalen et Debussy*, (Mónaco, 1962).

41. Carta a André Caplet, 25 de agosto de 1912; Debussy, 1987; pág. 262.

42. Carta a Jacques Durand, 17 de julio de 1907; Debussy, 1987; pág. 180. Para más comentarios sobre Chevillard, véase Debussy, 1987; págs. 162-163 y 164.

gracia y fuerza de un bailarín de ballet. Debussy describió también su orquestación ideal (“iluminada desde atrás”) como “*sans pieds*” –“sin pies”–. Merecería la pena que el pianista considerase la posibilidad de una técnica de dedos “sin pies” –incluso “sin dedos”–.

El final de *La cathédrale engloutie* explota armónicos disonantes como consonantes, hasta el punto de que el pedal derecho puede mantenerse pisado a lo largo de los seis últimos compases (figura 6). En un pasaje prolongado de resonancia no apagada como éste, el pianista debe sentir la sonoridad a través de los dedos, ajustando los acordes de tal modo que la pureza de la tríada mayor se afirme frente los armónicos que suenan por encima (que crean el más vago recuerdo del timbre). El carácter central de do mayor simboliza aquí una quietud espiritual muy diferente de la de *Reflets dans l'eau*, cuyas sonoridades son demasiado seductoras para este tipo de resolución espiritual; el sueño de *Reflets dans l'eau* es más voluptuoso, menos remoto.

“Un poema debería estar sumergido en sueños” –escribió Jules Laforgue a su hermana en 1883, expresando la concepción simbolista de “sueño” en una imagen que guarda relación directa con nuestra interpretación tanto de *Reflets dans l'eau* como de *La cathédrale engloutie*–. La carta también resume con ingenio las ideas contrastantes del Realismo y el Simbolismo:

Un poema no debería ser una traducción literal de la vida (como la página de una novela). Un poema debería estar sumergido en sueños [...]. A este respecto mis *Complaintes* [su primer poemario] no aciertan del todo. Las retocaré. Las sumergiré un poco más.⁴³

Términos útiles para el abuso

¿Qué conclusiones podemos empezar a extraer de la relación de Debussy con el Impresionismo y el Simbolismo? En un compositor con una fascinación como la suya por las artes plásticas, que daba a sus piezas títulos visuales y que reflexionaba sobre las técnicas de dichas artes en relación con su propia composición musical, la revolución pictórica creada por los impresionistas debió de causar sin duda cierto efecto. Habría sido sorprendente que Debussy no hubiese reflejado su influencia de un modo u otro, del mismo modo en que fue arrastrado por las posibilidades musicales del arabesco de la decoración modernista, o por la claridad en el color y el diseño del grabado japonés –elementos decisivos en el desarrollo del arte plástico del fin de siglo–. Siendo él mismo un artista radical, Debussy reconocía sin duda que la ruptura de los impresionistas con la tradición, y el radicalismo de estos pintores, eran

43. Jules Laforgue; *Arkell* 1979; pág. 131.

absolutamente laudables. Cuando rechazó el Simbolismo y el Impresionismo como “términos útiles para el abuso”, el contexto aclara que admiraba sin reservas aquello que representaba cada de uno de estos movimientos. El comentario aparece en una conversación entre él y el Sr. Corchea (Monsieur Croche), el portavoz que inventó para la publicación de arte *La revue blanche* en 1901, durante el primer año de su incursión en el periodismo:

Me atreví a señalarle que, en la poesía y en la pintura por igual (y también me vinieron a la mente un par de músicos), los artistas habían intentado sacudirse el polvo de la tradición, pero que esto sólo les había valido recibir las etiquetas de “simbolistas” o “impresionistas” –términos útiles para el abuso-. “Son sólo los periodistas que hacen su trabajo quienes les dan esos nombres”, continuó impávido el Sr. Corchea. “No tiene importancia. Los imbéciles siempre saben encontrar algo que ridiculizar en una idea fundamentalmente bella”.⁴⁴

En su comentario al margen (“me vinieron a la mente un par de músicos”), Debussy se incluye de modo ingenioso a sí mismo entre los radicales.

A través de su íntimo amigo Robert Godet, sin embargo, sabemos que Debussy se sintió más alejado de la pintura impresionista precisamente cuando ésta comenzó a establecer convenciones. Se hizo indiferente “a las ‘conquistas’ de las técnicas impresionistas [...], una desconfianza razonada que se tornó irritación cuando una conquista seguía a otra en rápida sucesión”⁴⁵ (esta era, desde luego, la opinión del círculo simbolista de Debussy, en el que el Impresionismo ya no estaba *à la mode*). Godet también nos cuenta que uno de los pintores más admirados por Debussy era Degas. Este irascible pero respetadísimo miembro del círculo impresionista era el menos “impresionista” de todos ellos, aquél que fingía abstenerse de pintar paisajes en favor de la pintura de figuras y la escultura, quien era más cercano al realismo de Manet, y quien insistía en la importancia de la línea, la forma y el dibujo. Degas “fascinaba a Debussy”, escribió Godet, “y al mismo tiempo daba un ejemplo de disciplina a sus impulsos imaginativos”⁴⁶ (en realidad Degas no carecía en modo alguno de simpatías por la pintura paisajística).

Toda evaluación de la relación de Debussy con la pintura debe tener en cuenta no sólo que el arte plástico evolucionaba en dirección a la abstracción, sino que la música ya estaba en ella, y siempre lo había estado. Cuando pintores como Whistler o los contemporáneos de Debussy Maurice Denis y Gauguin describieron sus obras como disposiciones de líneas y colores y no como representaciones de la vida, o cuando hablaban de sus obras como de expresiones de la intangibilidad de los sueños, estaban tratando de articular una nueva con-

44. Debussy, 1977; pág. 48.

45. *Claude Debussy: letters à deux amis*. París, ed. José Corti (1942); pág. 43.

46. Robert Godet, *En marge de la marge, La revue musicale* 7 (1 de mayo de 1926); Nichols 1992; pág. 36-37.

cepción de las artes plásticas similar, en su opinión, a la naturaleza abstracta de la música. Gauguin afirmó que empleaba la vida humana y el mundo natural en sus cuadros únicamente como pretexto, como fundamento para su creación de “sinfonías, armonías que no representan nada real en el vulgar sentido de la palabra”:

[Mis cuadros] no expresan ninguna idea directamente, sino que deberían hacer pensar como lo hace la música, sin ayuda de ideas e imágenes, simplemente por medio de las misteriosas relaciones que existen entre nuestro cerebro y de estas disposiciones de colores y líneas.⁴⁷

Esto debería servir de aviso para aquellos que nos sentimos atraídos hacia las imágenes visuales y narrativas en la música de Debussy. La interpretación “impresionista”, tanto si se refiere específicamente a la pintura impresionista o post-impresionista como si alude a Debussy como “pintor sonoro”, carecerá de significado si deja de advertir que este compositor tenía poca necesidad de emular a los pintores, por mucho que hubiese respetado sus técnicas. Por el contrario, éstos trataban de emularlo. Como proclamó el escritor y crítico inglés Walter Pater en 1873 en un famoso discurso sobre las artes plásticas, “todo arte aspira continuamente a la condición de música”.⁴⁸ ■

Traducción: **Paul S. McLaney**

47. Kenneth Clark, *Landscape into Art*. Londres, ed. John Murray (1949); pág. 135.

48. Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, ed. Adam Phillips. Oxford, Oxford University Press (1986); pág. 86.