

Comentarios sobre la obra
de
Claude Debussy

Preludio a la siesta de un fauno (1892)

ESCRITA en 1892 el preludio llevaba como título “Preludio, interludio y paráfrasis final para la siesta de un fauno”. Con este título resulta imprescindible pensar que se trataba más bien de un acompañamiento para una presentación dramática de la obra de ‘Mallarmé’; sin embargo, sólo subsistió su primera parte “Preludio”. La intención primera, según su autor, era ‘ilustrar’ este poema, sin querer, de ninguna manera, una síntesis del poema. Son los

decorados sucesivos a través de los cuales se mueven los deseos y los sueños del fauno en el calor de la hora de la siesta. Después, exhausto de perseguir la fuga temerosa de las ninfas y las náyades, se entrega al sueño embriagador, pletórico de ilusiones al fin realizadas, de posesión total en la naturaleza universal.

En general, lo que Debussy quiere destacar en su alegoría del poema de Mallarmé es su “impresión”, no transportando musicalmente el poema. En Mallarmé el fauno emerge de un sueño, no satisface sus deseos sino, precisamente, sumergiéndose en el sueño mismo. Es la incertidumbre del arte del poeta pues aquí es donde no sabemos si el fauno, en verdad, sueña o, está despierto, o quizás son sueños soñados despiertos.

El poema refleja variedad de caracteres o fenómenos distintos intrínsecos al mismo. De un lado, existe una ninfa casta saturada de ilusiones, y del otro, una ninfa experimentada, aspirando al amor. También se escenifican dos faunos, el fauno apetente de los deleites carnales e incontrolables deseos, y, el fauno que entra en el conflicto con el deseo. Lo curioso es que ninguno de los dos ve sus objetivos satisfechos. La búsqueda de las ninfas por el fauno oscila entre la actividad y aquello que no se conmueve. El fauno está a punto de refugiarse en el sueño.

En los siguientes versos Debussy se inspira para abrir su obra, en ese solo de flauta un ‘solo largo’

Quien disimulando en sí el desconcierto de la mejilla
Sueña, en un solo largo, que nos entretenemos
La belleza de alrededor por confusiones.
Falsas entre ella misma y nuestro canto crédulo.

Si bien el preludio tuvo aceptación del público no ocurrió lo mismo con la crítica musical especializada. Pero, en cambio, quienes estaban verdaderamente dentro del ámbito propiamente poético-musical recibieron con gran entusiasmo esta obra fundamental. El mismo Mallarmé exclamó, después de haber escuchado la interpretación de Debussy: “yo no esperaba algo parecido! Esta música prolonga la emoción de mi poema y sitúa el adorno más apasionadamente que el color”, agregando que su ilustración de la siesta de

un fauno, “no presenta disonancia con mi texto, sino que va más lejos, verdaderamente, en la nostalgia y en la luz, con finura, con malestar, con riqueza”. De la misma manera Paul Dukas palpitó la emoción de esta obra y su significación y originalidad,

Por su aptitud para construir un conjunto lógico sólo mediante la fantasía, el talento de Debussy me parece incomparable. Seguramente, el resultado en nada es susceptible de asimilación a las estructuras tradicionales. Pero conviene recordar a ese propósito que tales estructuras están unidas a la expresión de un modo de pensar... La idea engendra la forma...: lo esencial es que ambas concuerden perfectamente.

No podía esperarse una respuesta menor de tan majestuosa obra: un reino desconocido nos embriaga, una lentitud misteriosa nos mantiene en constante alteración del sentido de lo que somos, y de dónde nos hallamos. La flauta siringa, al mismo tiempo que enternece, exalta nuestro más profundo deseo de recoger-nos en nosotros mismos, en un estado en que la nada yace como lo propio, una nada que lo es todo. De un comienzo en que el tema es expuesto cuatro veces, hasta aquél en que el conjunto de flautas, oboes y cuerdas entran en un plan eminentemente orquestal, sin que inter vengan allí percusión, trompetas y trombones, hay un camino de especial ansiedad en la que se espera siempre una ‘progresión’ pero que se ve alterada por un retorno a lo ‘mismo’. En esta desesperación de no encontrar — como en el rito sinfónico — una diversidad de movimientos siempre pletóricos de instrumentación, y temas ‘nuevos’ hallamos precisamente su riqueza. Del mismo modo, esta desesperación resulta del hecho de un aparente tema inconcluso como si este debiese tener una mayor prolongación, un sentir de falta; aunque este último es disminuido cuando se sabe que Debussy sólo pone en ejecución lo esencial; no existen los adornos, ni espacios atestados con este o aquel sonido irrelevante. La música para Debussy no es un asunto de formalismos, en el que el tiempo de ejecución de la obra no se limita a transponer un sonido tras otro en continuidad monótona, sino, por el contrario, cada instante, cada sonido, es cuidadosamente articulado.

La significación del *Preludio a la siesta de un fauno* rebasa los linderos propiamente musicales, a saber, aquellos que hacen referencia a otras artes, esto es, en este caso, a la poesía y al teatro. En el primer caso como poema musical, en el segundo, como representación teatral. En cuanto a lo primero ya se advirtió, en palabras del mismo Mallarmé, sobre la “prolongación” del poema, sin ser transportado éste a la música, sino más bien una ilustración libre del poema. En cuanto a lo segundo, su puesta en escena es realmente discutible.

En efecto, nada más subjetivo que tratar de pensar en un mismo orden de sensibilidad — mas no de ideas — de un artista con respecto a otro; siempre habrá una mediación — la del sujeto mismo — que impedirá una tal iden-

tificación. Representar, hacer presente algo, es, en principio, interpretar, esto es, a su vez, poner de su autónomo pensar hacia lo otro; este pasar de sí hacia lo otro, constituye un trayecto en el cual se pierde ineluctablemente toda la esencia originaria de la obra. En este sentido, Debussy fue muy categórico al ver los resultados de sus obras puestas en escena. Estamos hablando ni más ni menos de la obra montada por los ballets de Diaghilev, cuyo principal actor sería a la postre el mejor bailarín de todos los tiempos, el célebre Nijinski. La intención primigenia de este ballet era la de recrear un ambiente griego enmarcado dentro de un ámbito señaladamente erótico, con una coreografía, en palabras del mismo Nijinski, bastante “afeminada”. Por supuesto que este tipo de innovación era bastante significativa e ingeniosa, de “avanzada” para su época. Lo cierto es que era realmente espectacular para su tiempo, cosa no discutida por nadie, lo mismo que su calidad de montaje también lo era. Sin embargo, el propio Debussy se percataba de la incoherencia antes mencionada entre la obra musical y su representación escénica, esto es, en su carácter representativo-subjetivo. A este respecto Debussy critica con agudeza la interpretación que de su obra hace el ballet de Diaghilev. Dice Debussy,

¿puede usted imaginar la relación entre una música ondulante, arrulladora, donde abundan las líneas curvas, y una acción escénica donde los personajes se mueven, parecidos a aquellos vasos antiguos, griegos o etruscos, sin gracia ni flexibilidad, como si sus gestos esquemáticos fuesen dirigidos por leyes de geometría pura?... Una ‘disonancia’ atroz sin resolución posible.

Es esta la disonancia que choca y no el escándalo que suscitó alrededor del erotismo. Luego de una repetición excedida por los malabares de Nijinski, el propio Debussy lo despide diciéndole “váyase; usted está pesado”.

En su preludio, Debussy hace gala de una serie de innovaciones que excluye cualquier forma preestablecida y de un irrespeto por la tonalidad propiamente dicha, dejando al libre albedrío, y por qué no, al azar musical, la creación misma, liberándose del empleo de determinados instrumentos, y dándoles, al mismo tiempo, un nuevo uso. Estas alteraciones de lo ya existente, hacen del preludio la primera gran obra de la modernidad.

INFLUENCIAS Y ORÍGENES DE LA MÚSICA DE DEBUSSY

Con determinada especificidad de influencia directa de algún autor sobre Debussy, no se puede deducir ninguna. Se ha podido hablar de Chopin e incluso de Wagner, pero ninguno de los dos podía aportar algo a una música tan innovadora. En el caso de Chopin es claro que si hubo influjo, este corrió por cuenta de su bien logrado virtuosismo y ternura de la “melodía”. No ocurre lo mismo con Wagner, quien, por el contrario del mismo Chopin, no

rescata ningún intimismo, y hace de la música un espectáculo grandilocuente, de llamativos alcances orquestales, más escena que música.

Otro aspecto que Debussy no podía aceptar de Wagner era su conocido pretensionismo el cual consistía en tratar de abarcar todas las artes y resumirlas en un espectáculo fastuoso. Así, dice el propio Debussy, los poemas de Wagner son como su música, no son ejemplos para seguir. Sus libretos no valen más que otros. Es para él que posee gran valor y eso es lo principal por lo que Debussy considera que es mejor dejar tranquilos a los poetas.

Es cierto que Debussy no se consideraba propiamente un adversario de Wagner; consideraba que Wagner era un genio, pero que como genio se podía equivocar. Wagner se pronunciaba por la ley de la armonía; Debussy estaba por la libertad. “La libertad, por naturaleza, es libre” escribe. “Ciertas personas quieren conformarse a las reglas; quiero, yo, no dejarme sino a lo que yo entiendo”. Tampoco le puede perdonar a Wagner su desmedida pretensión al querer falsear el arte, puesto que no le parecía posible hacer música sinfónica en el teatro.

Con atrevimiento se puede decir que Debussy fue capaz, desde un comienzo, de “saltar sobre su propia sombra”. Ningún esquema le asombró, ni le mantuvo respeto a la sagrada genialidad. Es así como su irreverencia lo lleva a afirmar que Bach es un clásico, mientras que Beethoven es tan sólo un hombre de su época. Su desagrado por lo alemán — musicalmente hablando — tiene connotaciones muy definidas.

Yo no he podido comprender — dice Debussy — por qué todos los países que buscan crear escuelas originales deberían tener una base alemana. Faltará a Francia innumerables años para salir de esta influencia, y si uno mira los compositores franceses originales como Rameau, Couperin, Daquin y otros artistas de su tiempo, uno no puede lamentar sino que el espíritu extranjero se imponga a lo que hubiese podido ser una gran escuela.

Debussy no reclama, en manera alguna, un absurdo racionalismo, pues el arte no tiene patria; reclama, en cambio, saber aprovechar lo que está por fuera de lo tradicional.

Sus consideraciones respecto a Beethoven resultarán, en muchos casos, contradictorias, pero de ellas se sacan conclusiones muy aleccionadoras. Su admiración por la obra del músico alemán se dirige en especial a la *Novena Sinfonía*; las sonatas lo decepcionarán. Critica a Beethoven su particular aprehensión de la naturaleza a través de la música; “Beethoven — dice — es responsable de una época donde se veía la naturaleza a través de los libros”, pero al mismo tiempo reconocía que la lección de Beethoven no era conservar las viejas formas, “era abrir nuestras ventanas sobre un cielo libre... En esta enorme obra no hay nada que no tenga su función particular”. Y dentro de sus continuas contradicciones advierte que Beethoven “es un hombre que tenía tan mal carácter que tomó la decisión de volverse

sordo a fin de fastidiar a sus contemporáneos con sus últimos cuartetos”. Dentro de estas contrariedades y aprobaciones hay que destacar que Debussy considera siempre en primer plano la no aceptación de conservar las viejas formas y en ello admira a Beethoven. Desde luego esas incoherencias se deben, en gran medida, a la desconfianza que tenía Debussy por sus antecesores, desconfianza que sirvió, sin duda, en el advenimiento de un nuevo concepto musical. Dentro de la literatura debussiana conocida hasta hoy es a Bach, entre todos los músicos, a quien tiene mayor admiración, “el viejo Bach, que contiene toda la música, se mofaba de las fórmulas armónicas. Prefería el juego libre de las sonoridades, en el cual las curvas, paralelas o contrarias, preparaban el agotamiento inesperado que adorna de imperecedera belleza el menor de sus innumerables cuadernos”.

Queda descartada, pues, una influencia profunda, de los músicos clásicos occidentales, sin que se quiera decir con esto que no tenga como premisa la música europea, es decir, Debussy no es, en primera instancia, ni, por lo mismo, discípulo de alguien.

Existe una cuestión muy particular en Debussy, en cuanto a “influencias” se refiere. Esta atañe a la peculiar noción de crear —asimilar— crear. En efecto, para Debussy la creación parte de sí misma y en este juego aprehende aquello que le es propio, esta asimilación no acontece de manera casual, sino como fruto de la selección. Esta asimilación no se efectúa como un fin en sí misma, sino como un medio pertinente para el enriquecimiento musical.

De esta manera, Debussy se propone encontrar sonidos que trasciendan lo ya formalizado. Para ello se encamina en una serie de encuentros con otros países lejanos.

Existe una fuerte atracción de Debussy por el conocimiento de las tierras lejanas, lo exótico y los viajes, las costumbres, los paisajes entre tanto son imaginados, “cuando no se tiene el medio de pagarse viajes, hay que suplirlos por la imaginación”.

También la distancia en el tiempo es aprehendida por Debussy como el encanto de lo perdido, el encanto de lo irrepetible pero que se puede, musicalmente hablando, comprender en un presente (*Preludio a la siesta de un fauno*, las canciones de Bilitis, los epígrafes antiguos...).

En efecto, una profunda huella dejó en Debussy la oportunidad de escuchar una inmensa variedad de música exótica en la exposición universal de París; esta fue una especie de despertar de los sentidos para muchos artistas que buscaban siempre nuevas posibilidades. En esta exposición acaecida en 1889, se le revelará a Debussy el gamelang javanés y el teatro anamita que a la postre ejercerá una bien lograda influencia en su lenguaje musical.

De la misma manera un aspecto que llama la atención de Debussy es cómo el gamelón de Jogja utiliza singularmente la gama pentatónica, y no

emplea sino un solo instrumento, el rebab, todos los otros instrumentos son metalófonos, gongs, xilófonos, golpeados con martillos, al unísono que son golpeados por mazos llenos de densidad hasta llenar todos los espacios del sonido, semejante a la sonoridad grandiosa de una orquesta. La música oriental para Debussy reviste una multiplicidad de matices donde la tónica y la dominante no son sino lo más efímero. Esta música se basta a sí misma puesto que tiene en sí una instintiva necesidad de arte, donde no se halla ninguna traza de mal gusto.

Cuál sería su asombro por este tipo de música que escribiría sin reparo alguno:

Hay pueblos que aprendieron la música tan simplemente como se aprende a respirar. Su conservatorio es: el ritmo eterno del mar, el viento en las hojas, y mil pequeños ruidos que escuchan con cuidado, sin nunca mirar en arbitrarios tratados.

Sus tradiciones no existen sino en sus viejas canciones, mezcladas de danzas, donde cada uno, sigilo sobre sigilo, aporta su respetuosa contribución. Sin embargo, la música javanesa [esto es, oriental] observa un contrapunto al lado del cual el de Palestrina no es sino un juego de niños. Y si se le escucha, sin tomar partido europeo, el encanto de su percusión, uno está obligado a constatar que la nuestra no es sino un ruido bárbaro de circo foráneo.

Como los músicos de Oriente, Debussy rescata y destaca una fundamental importancia a la cualidad del sonido, por ello se podría afirmar que Debussy es el primer compositor de Occidente en componer con sonidos más bien que con notas; acontecimiento que liberará a la música occidental de la absurda rigidez de los parámetros: la diversidad, el ir y venir, la aleatoriedad completa, la música como sensibilidad, ese es el aspecto iluminador de la música de Debussy.

Más que una influencia, la música española señala un punto de referencia al que Debussy se aferra constantemente. Entre los aspectos no propiamente clásicos de la obra de Debussy, lo que sobresale es precisamente la música de origen español. Esto mismo se puede atribuir a vgr. Ravel. De hecho, la música española, la más original, ha sido compuesta precisamente en Francia; una doble explicación para ello estriba en primer lugar en su tradición sinfónica y, de otra parte, la atracción por esa música, la cual era altamente valorada. Como decía el propio Debussy, una música popular “donde tanto sueño se mezcla con tanto ritmo que la hace una de las más ricas en este mundo”.

El quehacer de crear música con raíces españolas tenía en Debussy connotaciones muy especiales pues su “inspiración” no se hallaba en la fuente directa de la música española, o en su estadía en España, sino en su propia imaginación; el rechazo, por lo menos, su poco atractivo de visitar a España, figuraba como algo prioritario, pues la realidad dañaría enormemente la nostálgica y alegre a la vez, España de su imaginación.

Por eso el mismo Debussy afirmaba que su intención primera no era precisamente la de hacer música española, sino más bien traducir en música impresiones que España despertaba en él.

Ahora bien, se puede pensar, y así ha sucedido en varias ocasiones, que Debussy haya sido, más sucesor de músicos españoles que creador *sui generis* de sus obras. La afinidad por la música española entre Falla y Debussy, y aún más la influencia, por paradójico que suene, del músico francés, sobre Falla en cuanto a ella se refiere, originó muchas veces el comentario de que Falla era discípulo del compositor francés.

Las relaciones con la vanguardia musical de su época tuvieron como epicentro a Stravinsky, de quien fue profundo admirador. Son muchas las afinidades que acercan a Debussy con el músico ruso, pese a que Debussy, como en muchas otras ocasiones con distintos compositores, mantenía estados de incompreensión. Sin embargo, y es el punto de partida, Debussy destaca cómo Stravinsky es un joven músico que tiene “el genio instintivo del color y del ritmo”, agregando que “yo estoy seguro que él y su música son... infantiles y salvajes”. Igual terminología debussyana adopta Stravinsky al afirmar que “yo me inspiro en el color para escribir la música. Pero cuando ella es escrita, ella debe bastarse a sí misma, ella es su propio color”. Colorido, ritmos, juegos y creación son virtudes de ambos genios; existe en ello una predilección por mostrar la fuente misma de la música, su dejar de ser, y no su deber ser, pues el arquetipo es lo llamado clásico, es elección de quien no aventura en las profundidades mismas de la creación. Reconocer según Debussy que Stravinsky “es la maravillosa máquina orquestal de este tiempo” es anunciar que buscar nuevas gamas de tonos, de sonidos, de posibilidades instrumentales, está a la orden del día. Tanto Debussy como Stravinsky utilizan gamas pentatónicas y gamas por tonos enteros comprendidos en un horizonte musical tal que se relacionen directamente con la música oriental. De igual manera, las distintas tradiciones entre consonancia y disonancia pierden su razón de ser en ambos compositores, lo que conduce inexorablemente a la creación de nuevas posibilidades de desarrollo musical. No sobra anotar que Stravinsky fue uno de los pocos compositores que reconoció los logros musicales de Debussy.

MÚSICA Y PINTURA

Es innegable que existe una referencia cercana entre Debussy y la pintura. El compositor francés siempre estuvo al tanto de los movimientos pictóricos de su época, llamándole la atención, en un principio, pintores como Moreau y Boticelli. La asociación que siempre sostuvo entre la musicalidad

y el colorear es prueba de la alta estima por la pintura. Pero también llamó predominantemente la atención el aspecto onírico de ella, encontrando en el pintor inglés Turner a su pintor predilecto; Turner se inspiró más en sus sueños que en la realidad. Su concepción del sueño era la de un pintor — poeta pleno de luz y color, pero ese aspecto onírico contiene en sí el sentido de misterio, esto es, aquello que debe permanecer no dicho o no visto, por eso Debussy lo catalogaba como el “más bello creador del misterio que haya en el arte”. Turner lo captaba mediante la nebulosidad de sus paisajes: es el encanto de no ver sino una parte de las cosas más bien que todo el conjunto, envolviéndolas en ocultismo en nubes y brumas.

Siempre que se ha hablado de Debussy, se ha hablado de él como músico “impresionista”. Esta aseveración tiene como principio la vinculación expresa del músico francés con la pintura “impresionista” de finales del siglo XIX. Se cree que dicha música posee como fundamento la misma esencia de la pintura impresionista, a saber, que todas las cosas son abrigadas, coloreadas e implicadas, por el medio ambiente solar; así un cuadro no es propiamente la representación de los objetos en sí mismos, sino del medio circundante donde esos objetos fluyen dentro de ese juego luz-sombra; no existen, en consecuencia, colores estables, y mucho menos colores inherentes a los objetos, por consiguiente ampliar la coloración no es más que la sobreposición de las ondas luminosas. El término impresionismo viene del cuadro de Monet *Impression: lever du soleil* donde el agua y el cielo se funden imperceptiblemente el uno en el otro, suscitando una “impresión” en la que se desvanecen ambos elementos que envuelven al sol amaneciendo. Claro está que esta designación es, finalmente, arbitraria, pues se originaba en el título de un cuadro; era una palabra y no más. Sin ese título puesto por Monet la designación hubiese podido ser otra, por ejemplo, atendiendo más a su real contenido pudo habersele titulado “colorista”.

Como propiedad inherente a la pintura impresionista es el método de aplicar el color sobre la tela en forma de manchas inconexas, además del desprecio por el dibujo, lo mismo que por la exactitud fotográfica y reivindicando la visión de las sombras proyectadas por los cuerpos, no en su rasgo escultórico, sino como simple color. La pintura de los impresionistas desliga la apariencia cromática del propio objeto, en cierto modo la desprende de él.

De la misma manera se arguye que existe una semejanza por la elección de temas y propósitos. Tanto Monet y Renoir, vgr. pintan una mujer contemplando reflejos en el agua, reflejos que como imágenes revertidas captan profundidades inexplicables; sentimiento del misterio... Ejemplo de ello son *Argenteuil* de Monet, *Voiliers à Argenteuil* de Caillebotte, *Barque Pendant L'inondation* de Sisley, *L'étang aux nymphéas*, de Monet, *Le bateau* de Renoir, inspirándose todas ellas en el agua. De igual manera, Debussy halla inspiración en el elemento, destacándose obras como “Sirenas”, “Barcos”,

“Reflejos en el agua”, la “Catedral sumergida”; a esta semejanza en la inspiración se compagina como “impresionismo”.

Se pueden hacer una y mil comparaciones, identidades, etc., entre los pintores “impresionistas” y Debussy, pero ninguna de estas pretensiones podrá demostrar tal afinidad. Son varios los aspectos que objetan dicha ligazón y que no son casuales sino que, por el contrario, son la esencia misma de la música del compositor francés.

En principio, los pintores impresionistas, es el caso de Monet, trabajan sobre el motivo, mientras que en Debussy no se encuentran, pues estaba más próximo a los poetas simbolistas que a aquellos; el pintor veía, mientras que el compositor sabía, es el conflicto entre la percepción y la sensación, el pintar expone y traduce una realidad mientras que la música de Debussy no capta sino las vacilaciones de un movimiento agitado de los ecos de ella. Para Debussy es más importante contemplar directamente la real puesta del sol que una audición de, por ejemplo, una sinfonía pastoral de Beethoven, no por intentar captar cómo es la luminosidad sobre la naturaleza, sino cómo esa luminosidad penetra en el espíritu, en este caso la pintura recoge un solo instante, lo factual, la pintura representa las emociones en un único momento.

El propio Debussy rechazaba cualquier vínculo al así llamado impresionismo. En efecto, Debussy argüía que

No más la primavera tomada en su sentimiento descriptivo, sino el lado humano. Yo quisiera explicar la génesis lenta de los seres y de las cosas en la naturaleza, en la expansión ascendente, y terminándose por una resplandeciente alegría de renacer a una nueva vida [...] usted debe comprender cuánto la música debe tener de potencia evocadora.

Agrega: “La música no está limitada a una representación de la naturaleza, sino a las correspondencias entre la naturaleza y la imaginación”. Debussy propugnaba para la elaboración de la música, que el compositor no se sometiera al límite de imitar la naturaleza, sino que, enriqueciéndose, se inspirara en ella, “sólo los músicos tienen el privilegio de captar toda la poesía de la noche y del día, de la tierra y del cielo, de reconstruir la atmósfera y de ritmar la inmensa palpitación”. La música, dice Debussy, “tiene de superior a la pintura que en ella puede reunir toda clase de variaciones de color y de luz”. Entre el arte del pintor y aquél del compositor existe una discrepancia sustancial, a saber, mientras que en un cuadro no se puede apreciar sino contrastes de luz, intensidades luminosas, expuestos dentro de un enfoque únicamente estático, en la Música en cambio, todo es fluido, todo es aleatorio, combinación versátil de los elementos, pero estos ya no son la luz otorgada, ni el color dado, sino, el color y la luz creadas. Comparativamente hablando, la pintura es una especie de música estática, es, dicho de otra manera, una música de los colores sin movimiento. Música

y color, mas no Música e “impresionismo”, sostiene una pareja indisoluble en la música contemporánea. Pero no es el color visual, no es la impresión que los rayos de luz reflejados por un cuerpo producen en el sensorio por medio de la retina del ojo, es el color de la sensibilidad, los diferentes estados de ella; es la alegoría de los matices, así lo han entendido diversos pensadores. Rousseau decía que la música pinta todo, pues ella parece colocar el ojo en la creja. Mas actualmente Messiaen es quien ha puesto mayor énfasis en este sentido del color, “cuando entiendo la música, veo interiormente colores complejos correspondientes a las complejidades de sonidos [...] No hay músico modal, músico tonal, músico serial. Hay solamente músicos coloreados y músicos que no lo son”. El propio Messiaen colocaba a Debussy entre los músicos coloreados.

A la pregunta de si es usted un impresionista Debussy responde que no son pocas las personas que gustan de esos epítetos ostentosos, pues “mi ambición primera en música, es conducir a esta a representar tan cerca como sea posible la vida misma”. En efecto, sus obras no son impresiones según la naturaleza, por lo que no existe ninguna intención de recrear una situación, un objeto, etc., con modelos y artificios que den la “impresión” de que son ellos mismos y no otros. Escuchando *El Mar* el oyente no percibe qué tipo de sentimiento inspiró a Debussy en el momento de su composición. No puede ser impresionista quien aborda un determinado tema a tal punto que lo encarna y se realiza en él.

MISTERIO

La música expresa, en todo caso, algo que está en el fondo de quien la crea; no es propiamente un sentimiento ni una demostración de afectos, angustias, etc. Ese fondo está constituido por todo aquello que pueda desarrollar libremente la sensibilidad; ésta sufre una especie de mediación entre el momento de la creación y el de su audición; esta mediación, y es el caso patente de Debussy, estriba en el acontecer del ocultamiento y des-ocultamiento. Para el propio Debussy la música es un “yo no sé qué”, sentencia empleada con frecuencia por San Juan de la Cruz y que aludía, como en este caso, a algo que no es plenamente racional, comprensible, que no se expresa por conceptos y, por consiguiente es indecible.

Esta noción que subyace a la música de Debussy no es otra que la noción de misterio. En primer lugar, ésta no tiene relación alguna con algo secreto, el cual es lo que se tiene reservado, lo mismo que es el conocimiento encomendado a unos pocos privilegiados, secreto que, entre otras cosas, está prohibido divulgar. El secreto es, mediante la ardua y paciente acción de escudriñar, algo que se puede elucidar tarde o temprano.

El misterio, de otra parte, es el misterio común a todos y a todos incognoscible, dicho de otra manera, el misterio no es algo que esté en posi-

ción de ser descubierto; el misterio es lo dado inexpresable “La música — dice Debussy — es una matemática misteriosa en la cual los elementos participan del infinito... nada es más musical que un ocultamiento del sol”.

Existen dos situaciones que ejemplifican particularmente ese aspecto fundamental de la música de Debussy, basado en la noción de misterio. De una parte, están las ambigüedades tonales que existen en su música, creando la impresión de que no vemos nunca de forma neta cada melodía allí expuesta, es como si quisiéramos captar algo y en el momento de asirlo se deslizase y otra vez, siempre está incomprendido, pues no lo captamos completamente, tan sólo parcialmente: sabemos de nuestra contingencia al saber que siempre habrá algo que mostrando oculta. De otra parte, y como consecuencia de lo anterior, para Debussy una obra nunca está completamente terminada, no porque le falte algo o por incapacidad de su autor, sino que ese ocultamiento se oculta a sí mismo, nadie lo oculta, por eso ese sentimiento de carencia, en el que la obra puede ser apreciada de una u otra manera y finalmente siempre falta algo por comprender, y ese algo es precisamente el ocultamiento, su misterio.

TONALIDAD Y ATONALIDAD

En música no existen novedades, como tampoco descubrimientos ni invenciones. La música sólo pretende crearse a sí misma. Esto lo sabía muy bien Debussy y por ello no tenía una aspiración desmedida por las grandes “innovaciones”.

Ciertamente, su creación obedeció a un proceso de interiorización de la sensibilidad, más que a un desarrollo de confrontaciones o de una postración a ser partidario de tal o cual autor, por tal motivo su música reviste un carácter eminentemente *sui generis* por así decirlo.

Lo interesante es que Debussy no respeta ninguna forma académica; cada obra se desarrolla en la medida en que es una búsqueda de posibilidades que, dentro de ese desarrollo, encuentra sus propias leyes.

Tonalidad y atonalidad son dos conceptos que han sido contrapuestos como términos irreconciliables. El uno postrado al pasado, el otro de “avanzada”. En esta polaridad el uno excluía al otro, no había lugar para un acoplamiento de aportes. En esta exclusión la única perjudicada era la Música, pues se perdían valiosos elementos uno del otro. Si hay algo que se pudiese destacar como contribución del músico francés a la música moderna es precisamente establecer un punto de contacto entre esos dos términos.

En una primera instancia Debussy rompió con la rigidez del orden tonal, pero sin romper con el mismo. Desde siglos precedentes la tonalidad lo era todo. Esta rigidez, al igual que el orden social establecido, era incuestionable y considerado perenne; cualquier intento por evadir esa inalterabi-

lidad sólo podía tener validez si, finalmente, por ello contribuía a solidificar el estado de cosas, si ello era complemento y no distanciamiento. Tal rigidez estaba representada por la forma sonata, cuyos principios armónicos, que, incluso, hacia finales del siglo XIX, todavía se seguían admitiendo a los cuales, para tratar de ser “superados” se les modificaba, adaptaba, e incluso se les incorporaban nuevos elementos, pero al fin y al cabo se mantenían como tales, sin que hubiese una alternativa para ello.

Aquí el aporte de Debussy no es exactamente la novedad, el carácter ambiguo de su armonía; es, ciertamente, el haber reconocido que tal como estaba de avanzado el estado de la evolución armónica, no se podían mantener las antiguas tradiciones musicales, empezando por suprimir la necesidad de la sinfonía tanto en su temática como en su tonalidad.

De todas maneras, Debussy adapta el género sinfónico a sus propias exigencias, tres de sus obras orquestadas son “sinfonías” que incluyen a todas luces un plan tonal y temático previamente hecha una distinción de sus elementos, aunque dentro del orden tradicional vivo-lento-vivo; como ejemplo de ello se encuentran la *Fantasia para Piano y Orquesta*, *El mar* e *Iberia*.

Al mismo tiempo, Debussy liberó la frase melódica de la imposición de la barra de medida, lo mismo que, de manera crucial, introduce, toda una gama de estructuras rítmicas tan divididas por la música clásica occidental. En efecto, el esquema pasa a un segundo plano para dar cabida al ritmo, el cual no es solamente un elemento de “fondo”, sino que es la vida misma de la obra.

Claro, no es el ritmo trivial de insulso jolgorio que se soslaya en la bonita máscara de la diversión, por el contrario, aquí el ritmo es sinónimo de potencia, de movimientos en espiral que no tienen ningún fin, y que representan una buena parte de la aleatoriedad de la música del compositor francés.

El sentido de la música de Debussy tiene que ver con la facultad de poseer un singular mundo interior, pues “el mundo exterior no existe más para mí”. Sólo la interioridad otorga la virtud de soñar despierto y de conservar la creatividad sin mediación alguna.

El sentido de lo interno contiene en sí no sólo el carácter personal-íntimo que se le imprime a la obra, sino que es la capacidad de mantener un mundo que se genera a sí mismo y por eso, tal vez, aquella noción de misterio surge de tan peculiar intimidad; en esa dirección son las apesadumbradas palabras de Debussy:

Yo confieso no vivir sino con mi entorno y en mí mismo. Yo no puedo concebir más grande placer que estar establecido en mi silla. Delante de este escritorio, mirando los muros que están alrededor mío, día tras día, noche tras noche. En esta perspectiva yo no veo lo que usted ve... Yo vivo en un mundo imaginario, movido por algo que me sugiere mi entorno íntimo, más bien que por influencias exteriores, que me distraerían sin aportarme nada.

No solo se rechazan las interferencias, sino que, fundamentalmente, se reclama un distanciamiento de todo aquello que tenga que ver con una mediación que aleje al músico de su propia entidad. En ese mundo interior Debussy se expresa no según las reglas, sino lo que él siente, “no hay teoría — dice Debussy —; basta con oír: el placer es la regla”.

Para Debussy lo importante es mantener la música en un nivel de interiorización tal, que cualquier asomo de masificación queda descartado. La música no puede tener más pretensión que la de pretenderse a sí misma. El concepto de destrucción o superación no tiene cabida aquí porque no se está confrontando nada, la música es más bien un desencadenamiento de las fuerzas que posee la sensibilidad, en la que se “toman” y se “dejan” las influencias de predecesoras obras. Por tal motivo, dentro de la gran música, ningún autor puede prescindir de sus antecesores.

En este sentido, la obra posee una dualidad que oscila entre su mundo que pertenece a un ahora creador y, al mismo tiempo, ligado a un pretérito del cual no se puede renegar. Por eso Debussy advierte que

Se me califica de revolucionario, pero yo no he inventado nada. He presentado, a lo más, cosas antiguas de una nueva manera. No hay nada nuevo en el arte. Mis encadenamientos musicales, de los cuales se ha hablado tan diversamente, no son invenciones. Yo los he concluido todos. No en las iglesias. En mí mismo. La música está en todas partes. Ella no está encerrada en los libros. Ella está en los bosques, en las riberas y en el aire. Algunos son incapaces de percibir color en la música... Yo no tengo mucha simpatía por las grandes dimensiones en música. Siendo dados los procesos intelectuales modernos, las óperas en 5 actos llegan a ser fastidiosas.

* * *

La música se desplaza, de todas maneras, alrededor de las dimensiones espacio-tiempo. Condensar los diversos sonidos en uno solo es reducir el tiempo a su más mínima expresión, el resultado es la belleza estética, aquí no hay dilatación del tiempo: nada patentiza más esta realidad que la música de Debussy.

Cada nota, cada armonía está dispuesta en su justo momento. Una emoción muy fuerte produce lo efímero de la belleza y la conversión de la alegría en una profunda tristeza al no poder reunir todo el tiempo en un mismo instante. Es una angustia por retener la precipitud y de hallarle un sentido pleno cada instante, por eso en su música no existe lo que llamaríamos un “desperdicio” de los momentos, cada instante es aprovechado hasta sus últimos límites. En ello, Debussy se destaca como un nuevo creador de la noción del tiempo en música.

Condensar en un mínimo de tiempo los diferentes instantes, no dar lugar a intervalos que no contengan en sí lo pletórico que la musicalidad pueda alcanzar es, sin duda, la pretensión más evidente de la música de

Debussy. De otra parte, la música de éste se sumerge en la espacialidad, de tal manera que produce un efecto de distancia: en la concertada y placentera gama de sonidos simultáneos y diferentes y en su concordante proporción de ellos, se halla una construcción en espiral que, al contrario de su sentido formal, no culmina en un punto específico una espiral sin fin, en la que el sentido del movimiento oscila en ritmos hipnóticos que desplazan al oído a espacios totalmente disímiles los unos de los otros.

Debussy hace del piano la duplicidad de la orquesta, pero él ya es en sí la orquestación misma, no es un elemento aislado ejecutado por un virtuoso, sino el conjunto de la sonoridad, por ello resulta impropio orquestar lo que de por sí ya lo está. Como instrumento fundamental de la música de Debussy, el piano ejemplifica la noción misma del querer abarcar la totalidad del sonido, en el que los vacíos no existen, sino que, por el contrario, cada timbre del piano abarca los propios intervalos que existen entre una nota y otra. Si se habla de noción de misterio es precisamente en la música para piano en donde resplandece con mayor carácter: desde las notas más graves hasta las más agudas reflejan un mundo arraigado en la sombra y la nebulosidad.