LA SOLEDAD EN EL ARTE: LA EXPERIENCIA DE LA MODERNIDAD EN BAUDELAIRE Y DEBUSSY

Nicole Khouri Saldarriaga



UNIVERSIDAD DEL VALLE
Facultad de artes integradas
Escuela de música

2018
Santiago de Cali

LA SOLEDAD EN EL ARTE: LA EXPERIENCIA DE LA MODERNIDAD EN BAUDELAIRE Y DEBUSSY

Nicole Khouri Saldarriaga

Tesis de grado para optar por el título de maestro en música.

Director:
Maestro Alberto Guzmán Naranjo



UNIVERSIDAD DEL VALLE
Facultad de artes integradas
Escuela de música

2018
Santiago de Cali

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus momentos de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, flexible y suficientemente entrecortada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia?[1]

Charles Baudelaire

[1] Dedicatoria a Arsène Houssaye, redactor en jefe de "La Presse", 1862.

Agradecimientos

“Una noche en una taberna tuvo de compañero de mesa a Wang-Fo. El anciano había bebido para poder pintar mejor a un borracho; su cabeza colgaba de lado como si tratara de medir la distancia que separaba su mano de la taza. El alcohol de arroz soltaba la lengua de este artesano taciturno, y durante aquella noche Wang habló como si el silencio fuera un muro y las palabras colores destinados a habitarlo. Gracias a él, Ling conoció la belleza de las caras de los borrachos manchadas por el humo de las bebidas calientes, el brillo marrón de las carnes desigualmente acariciadas por los lengüetazos del fuego, y el exquisito rosado de las manchas de vino cubriendo los manteles como pétalos marchitos. Un ventarrón rompió la ventana, la tormenta entró en la habitación. Wang-Fo se inclinó para hacer admirar a Ling el pálido dibujo del relámpago y Ling, maravillado, dejó de temer a la tormenta.”

Fragmento de *De cómo se salvó Wang-Fo*, Marguerite Yourcenar.
“Cuentos orientales”, Francia, 1938.

Gracias a quienes me hablaron *como si el silencio fuera un muro y las palabras colores destinados a habitarlo.*

Mi adorada profe. Svetlana Boukchtaber.
Querido maestro, Alberto Guzmán.
Carolina Valencia, mi Carola hermosa.
Profe. Henri Ángel.
Gracias infinitas, muy especialmente, a Adolfo Montaño: a los cantos de las aves, a la lectura de Yourcenar.

Dedico este esfuerzo a mi papá y a mi mamá.
Tal tenacidad no pudo resultar de otra parte.

Contenido

Resumen 2

Introducción 3

Capítulo I: Baudelaire 8

1.1 La protovanguardia 11

1.2 El tiempo del agua 20

Capítulo II: La soledad 30

2.1 El último músico 32

2.2 “Nuages” 37

Conclusión 64

Bibliografía 69

Resumen

El propósito de este ensayo es aproximarse a la relación filosófica entre Baudelaire y Debussy frente a la modernidad.

Los vínculos estéticos entre ambos son evidentes. Por la vía de las apreciaciones semiológicas los vínculos son infinitos; todas las disciplinas artísticas se corresponden de una u otra forma entre sí. Pero este ensayo propone una discusión más profunda. Baudelaire representa al hombre frente a lo moderno, es decir, lo *transitorio*. La modernidad configura la idea de creación artística de forma que el autor se convierte en un elemento objetual, un sujeto pasivo que no existe por fuera de las consideraciones sociales. El arte es protagonista en la historia de Occidente, adelantándose siempre a los grandes cambios, objetando por una causa o apoyando a la misma. No obstante, en el siglo XX se enfrenta a la crisis de su propia destrucción.

Lo efímero, que caracteriza a este inicio de las vanguardias, es denunciado en la obra de Baudelaire y también en la de Debussy. Este último defiende la autonomía de la música reformulando los valores del lenguaje sonoro. En ambos, los códigos lineales tradicionales son desplazados por correspondencias simbólicas que aparecen de forma vertical como realidades simultáneas que resisten al vacío.

Introducción

Berman interpreta a la modernidad como *una lucha por sentirnos cómodos en un mundo que cambia constantemente*[2]. Orwell escribe, en "1984", que *lo más característico de la vida moderna no era su crueldad ni su inseguridad, sino sencillamente su vaciedad, su absoluta falta de contenido*.[3] Aunque parece anacrónico, la crisis que envuelve la vida y obra de Baudelaire no está muy lejos del apocalipsis social descrito por Orwell. El cambio y el vacío —entendidos como la destrucción y la incertidumbre— serán los centros de la presente discusión.

La poesía y la música han compartido un vínculo muy cercano desde la antigüedad. En ambas el discurso se desarrolla sobre el tiempo comprendido como *ritmo*. Aristóteles concluye en su "Poética": *Hay, además, un arte que imita sólo a través del lenguaje, sin armonía, en prosa o en verso, ya en uno o en pluralidad de metros. Esta forma de imitación carece un nombre hasta hoy.*[4] Este pensamiento lineal del ritmo, de lo sucesivo, de lo *horizontal*, marcó el desarrollo de las civilizaciones occidentales. El progreso social con sus dinámicas políticas es la metáfora del devenir del arte y sus construcciones formales.

Los dos protagonistas de este ensayo superan a la modernidad y se adelantan al pensamiento de su época desprendiéndose de la idea del tiempo como fenómeno horizontal, siempre progresivo, tan arraigada en la cultura Occidental.

[2] BERMAN, Marshall. "Todo lo sólido se desvanece en el aire" Siglo XXI editores, p. 11
[3] ORWELL, George. "1984*"* Salvat Editores S.A. Trad. Rafael Vázquez Zamora, p. 37
[4] ARISTÓTELES. "Poética" Alianza editorial, p. 34

La ubicación de Baudelaire en la historia de Occidente es fundamental. Aparece en una época de resistencia, de grandes crisis económicas pero, sobre todo, en un importante período de cambios en las relaciones humanas. Con las revoluciones estallando en cada rincón de Europa surge un descontento general que desplaza los aires de la primera gran revolución en Francia dejando al mundo occidental en un ambiente de profunda incertidumbre.

La revolución de 1848 prometía un gran progreso social y económico pero la demanda de los gremios sindicales frente a las exigencias laborales pronto desestabilizó la fugaz tranquilidad y cambió de nuevo la dinámica social. Era una sucesión de cambios tan brutales como inestables. El arte no podía sostener la demanda popular. Muchos se refugiaron en su soledad, otros se unieron como hermanos de pensamiento, todos huyendo de la vaciedad y la vulgaridad de esta naciente sociedad burguesa. Baudelaire se aparta, acepta su condición de marginal, la engrandece, y se desprende finalmente del romanticismo exacerbado heredero de la Independencia. Desde su soledad, contempla el mundo deforme al que ha dejado de pertenecer y, desde allí, desarrolla una crítica del arte que ya no es ajena al mundo material. Al mundo de los hombres y sus ciudades.

En 1851 tuvo que ser testigo de la masacre de obreros en una protesta cuando los uniformados, entre los que se encontraba su padrastro, un general activo de la Guardia Francesa, levantaron las armas contra ellos. Un hecho que causó gran conmoción en su vida y le alejó de forma definitiva de los ideales que compartía con la sociedad francesa. Entretanto, los salones de París comenzaban a constituirse como espacios secretos, exclusivos entre la burguesía, para la urgente clandestinidad artística.

Cada vez más distantes del mundo banal, los poetas de la generación del ’50 rechazaron toda oferta, honores y mecenazgos que les obligara a adherirse a algún partido político. Fueron segregados de la sociedad; muchos murieron en la miseria. Baudelaire sufrió solo, sin conocer el éxito. No obstante, esa separación total del público representa un cambio fundamental en la dinámica del arte en el siglo XX.

La lengua literaria cargaba con saldos del pasado, con una serie de códigos que condicionaban a la palabra. Baudelaire cortó con la espiritualidad del verbo abogando por el retorno de la perfección formal y, aunque sin caer en el rigor un tanto obsesivo de Gautier, adoptó de éste la voluntad de revindicar la autonomía del arte. La modernidad enmascara la pérdida de soberanía en la creación con el encanto de la espectacularidad; que si no perdura a nadie afecta. Ahora mismo —recordando un poco a Hegel— se navega sobre ese río de lo fugaz nuevamente.

El arte debía explicar al mundo para validar su existencia, el artista como héroe nacional era una suerte de estandarte de una libertad ficticia. Baudelaire, en su obra, reconoce que el arte no tiene la obligación de responder por su presencia: la lengua literaria debe sólo representarse a sí misma. Por esta renuncia a la aprobación de un público y al reconocimiento social fue condenado entre la misma burguesía que, en algún momento, le confirió un estado privilegiado. Una situación similar ocurriría después, aunque con un desenlace menos desafortunado, en la vida de Debussy. Se debe atravesar la etiqueta de *poeta maldito,* convertida en un lugar común cuando se hace referencia a los autores relacionados con el Simbolismo.

Destruir la mitología romántica del arte en la segunda mitad del siglo XIX parece haber sido una de las primeras tareas de Baudelaire. En él, la inspiración no es el resultado de la espontaneidad del artista, sino de un esfuerzo minucioso en el proceso de creación: el artista-dios romántico desaparece. Hay en su obra un retorno al tratamiento formal de la poesía que años después sería característico de Mallarmé y de Valéry con la idea de *poesía pura.* Esta autonomía semántica es un préstamo de la música. La abstracción del lenguaje en ella le permitió permanecer en una esfera privilegiada aunque en distintas épocas estuviera también subordinada a intereses políticos.

El logro de esta nueva poesía, sin que de ello fuera del todo consciente Baudelaire, es la indeterminación semántica y la polisemia representadas por el símbolo. Es el rechazo del signo y la alusión inmediata al objeto referido lo que separa su poesía mordaz de la ensoñación tormentosa originaria en Novalis y del refinamiento de sus antecesores coterráneos. La pureza de la idea, sin asociaciones intelectuales, es lo que deja Baudelaire a la posteridad. En música, el concepto de arte puro se asocia con Wagner de una forma incompleta.

En Wagner hay pureza en el sentido del tratamiento del material sonoro, pero la gran obra de arte o *Gesamtkunstwerk* wagneriana no fue otra cosa que el desenlace lógico de una progresión lineal en la hegemonía melódica. Hay una falsa libertad en la necesidad de escapar de la tonalidad. No se huye nunca de ella, sólo se navega más profundamente cuidando siempre la orilla del centro tonal.

La obsesión por la función armónica —y de forma irónica, por *desprenderse* de ella— lleva a expandir las posibilidades de la tonalidad. Esta dualidad marca el final del discurso de la música en Occidente en el umbral del siglo XX. De este modo, el inicio de la vanguardia fue el inevitable fin de cientos de años de música en Occidente.

Se abandona la jerarquía de la función armónica, no hay subordinaciones entre el fenómeno vertical y el horizontal; armonía y melodía rompen los esquemas tradicionales del lenguaje musical, aunque sin desprenderse de la necesidad de resolución en la dinámica tensión-reposo. Toda música responde a un orden, a una sistematización del sonido. No cambia el paradigma original, sólo los modos de relación. Frente a esto, el Serialismo integral resulta consecuente. Se asigna un orden a una serie de sonidos buscando siempre una progresión lógica que vaya hacia adelante; es el sentido, por antonomasia, de lo lineal.

El abandono de la organización tradicional del sonido en Debussy ofrece nuevas posibilidades en la experiencia musical. En Baudelaire y en él mismo las llamadas *correspondencias* aparecen en la obra en forma de símbolos independientes de significados: bloques armónicos que no resuelven, instantes musicales que no necesitan de una anticipación ni dependen de un desarrollo. En esto prevalece sólo un conjunto de impresiones simbólicas.

Capítulo I: Baudelaire

La historia de los poetas franceses es, en su mayor parte, la historia de unos cuantos desequilibrados geniales[5]. Muchos de estos *desequilibrados* habitaron el siglo XIX y vieron llegar el siglo XX. La sociedad europea estuvo profundamente afectada por los grandes cambios políticos y las revoluciones desde el gremio obrero y campesino. El hombre destinó su voz lastimera a la literatura haciendo del Romanticismo el éxtasis de la tragedia y los dramas sociales. Los movimientos artísticos adyacentes o inmediatamente posteriores difícilmente pudieron escapar de su influencia. Entre tanto, crecía un dolor metafísico en el hombre, una soledad difícil de materializar: se anunciaba el gran cambio en el arte en el siglo XX.

De una forma irónica, aquello fue reaccionario y no secundario del Romanticismo. Los poetas que despidieron el siglo XIX estaban destinados a dar forma a la desesperanza que marcó los años de guerras. Un Verlaine neurótico, en la cárcel, preso de sus celos; Rimbaud que moriría solo en un hospital de Marsella tras una vida de excesos; Laforgue, enfermo y abandonado en su lecho de muerte; Nerval se suicidaba en medio de su demencia; y Baudelaire, a quien la tragedia persiguió desde su infancia, pasaría sus últimos años abandonado por el mundo. Aparecen en las biografías sobre el poeta muchas anécdotas de su niñez como una forma de predestinación de su cruel designio. Su papá, un hombre mayor que moría cuando tenía él apenas 6 años y su madre, una mujer mucho más joven que se casó al poco tiempo con un hombre a quien Baudelaire detestaba, parecen una justificación incuestionable de su genio, pero hay un malestar posterior, un malestar cultural.

[5] HOLGUÍN, Andrés. Poesía francesa, antología. Madrid, ediciones Guadarrama, 1954, p. 27.

Cerca de 1840 escribió sus primeros poemas; absolutamente escéptico y nihilista. Era egoísta y orgulloso. Desde muy joven frecuentó los lugares bohemios que se multiplicaban en París, perdido entre la voluptuosidad y el sopor. En 1844 recibió una pequeña fortuna que le dejó su padre y que no tardaría en derrochar. En su vagar por la ciudad, exiliado de la aceptación, se dedica, a observar y a escribir, e inicia en 1845 su crítica literaria y pictórica. Las tertulias con sus coetáneos revolucionarios lo llevan inevitablemente a ser partícipe activo de la política y, aunando su voz a las manifestaciones, escribe columnas para los periódicos locales. Resulta extraño que a sus 27 años, tras haber terminado sus estudios y con algunos de sus poemas publicados, esta personalidad elitista participara en la insurrección de 1848.

La rebelión fue propicia para que las nuevas generaciones protestaran contra la demanda utilitaria que la burguesía comenzaba a ejercer sobre la sociedad. El enemigo era el mercantilismo, por lo cual la teoría del *arte por el arte* tomó particular fuerza en los grupos de artistas que se formaban reclamando para sí mismos la belleza pura. Esta reacción contra el orden dominante condenó a Baudelaire y a sus coetáneos a la marginación.

Un poco perdido, se aleja de la seguridad y lee a Poe (un acercamiento que haría también Debussy con la ópera –inconclusa- "La caída de la Casa Usher"). La traducción de las "Historias Extraordinarias" marcó, sin duda, el comienzo de una vida distinta para él. Por primera vez aparece la mujer como un elemento importante en su poesía. En esos años de reconocimiento, fueron frecuentes las visitas a burdeles, y las relaciones afectivas con mujeres de esos círculos.

No son sólo personajes de dedicatorias, representan una idea de lo sobrenatural que Baudelaire comparte con Poe en la que se manifiesta la belleza femenina como algo propio del sexo y de la animalidad del hombre. La mujer, la forma femenina, la forma sinusoidal, la curva, el movimiento en forma de onda, no es racional pues lo bello no lo es. La belleza según Baudelaire es la parte humana que está vinculada siempre a lo extraño e inclusive a lo perverso.

Hablar de Baudelaire es un ejercicio incansable y ahora, en el siglo XXI, la figura profética del poeta reaparece. ¿Qué es el arte sino la representación de lo que es puramente humano? La urgencia de Baudelaire, como de Debussy, es prolongar la esencia del arte con un lenguaje que atraviese el marco del mundo material, sea en la poesía o en la música, ambas hijas del movimiento vital, del ritmo. El arte es el espejo del hombre porque es instintivo. Si hay una serie de cálculos (llamémosles escalas, metros), está tras ellos el instinto de resolución. Ante un momento de tensión, debe haber uno de reposo. El equilibrio de los extremos es instintivo y la música en el período romántico enfrentó al hombre con lo esencial de su ser. En el Romanticismo la tensión se hace mayor por causa de los dramáticos cambios en el mapa político y social del mundo. No en vano la resolución es cada vez más compleja, llega tras una gran batalla personal. Wagner construye su discurso sobre la idea de una elipsis prolongada.

Baudelaire es entonces una figura anacrónica. Si bien la relación entre su obra y la música artística del siglo XX es evidente en las canciones y preludios que fueron escritos sobre sus poemas, Baudelaire aparece aún como una figura enigmática, espontánea en el tiempo.

De ahí la dificultad de ubicarlo en alguna de las contrarrevoluciones filosóficas de la poesía frente al Romanticismo. Aparece sepultado bajo los postulados parnasianos abiertamente contrarios a las últimas corrientes Románticas y, aunque reniega de las musas, no se aleja por completo del taciturno Victor Hugo. En la transición del siglo XVIII al siglo XIX los poetas franceses hicieron de su obra un mural de nostalgia, esperanzas e impotencia frente a la sociedad preindustrial en un esfuerzo por retratar la realidad, pero para Baudelaire nunca hubo separación entre el mundo exterior y el universo interior: ambos constituyen una sola realidad que es misteriosa y está llena de *correspondencias*.

1.1 La protovanguardia

El siglo XX es una época de una densa historia, un período en el que se superponen corrientes artísticas tan variadas como reaccionarias. Las tendencias que parecían triunfar en la vanguardia eclipsando a otras consideradas menores, resultaron igualmente efímeras. A la luz del nuevo siglo, con la objetividad que el escepticismo obliga a adoptar, las vanguardias dominantes aparecen sobrevaloradas y el Impresionismo o el Simbolismo emanan nuevamente de la Historia reciente del arte. El reconocimiento de una filosofía de la música en la que Adorno marcó la pauta en el siglo pasado invita a revisar lo que quedó por fuera de las consideraciones teóricas hasta entonces. Es justo entonces preguntarse ¿qué relación puede tener con la música un poeta francés que vivió hace más de 100 años? Es apenas lógico contestar a esta pregunta citando el vasto repertorio de canciones que han sido escritas sobre algunas de sus poesías. Pero abandonar a Baudelaire en las cinco populares canciones de Debussy es insuficiente. Por ello es necesario insistir en la figura de Baudelaire como un pensador universal. Se adelanta y trasciende las épocas, atraviesa la geografía.

En esencia es un poeta, pero es más que eso: la discusión sobre la modernidad, lo moderno, y cómo afecta a los hombres y a las mujeres, no sólo desde el punto de vista del arte, sino también, y sobre todo, como actores de una época en desarrollo, es lo realmente trascendental en Baudelaire. Banville escribía en 1867, unas semanas después de la muerte del poeta: *Aceptó al hombre moderno íntegramente, con sus habilidades, sus aspiraciones y su desesperación. Así, fue capaz de dar belleza a paisajes que, en sí mismos, no tenían belleza, no haciéndolos románticamente pintorescos, sino sacando a la luz la parte de alma humana oculta en ellos; de este modo, reveló el corazón triste y a menudo trágico de la ciudad moderna.* [6]

No hay oscuridad en Baudelaire. La sentencia de *poeta maldito* reposa en un pasado en donde su obra fue censurada por incomprendida. Baudelaire fue un extranjero en una ciudad enturbiada por la niebla de los soles mojados en la que *todo lo sólido se desvanece en el aire*[7] y que vio la luz gracias a las revelaciones que sobre ella hizo.

Si ha de ser maldito, que lo sea sólo por su condición de insurgente en una sociedad paralizada ante la industrialización y el capitalismo. No hay dicotomías en Baudelaire, no hay bien o mal. Todos los fundamentos de su estética representan la esencia del hombre en la ciudad: el dolor, la angustia, el delirio y la dualidad de sí mismo. Cualidades que operan como una gran revelación en la vida del artista frente a la modernidad. En este sentido, Baudelaire es el gran profeta de la vanguardia.

[6] Citado por Enid Starkie, *Baudelaire*, New Directions, 1958, pp 530-531, de una paráfrasis en el diario parisiense *L'Étandard*, 4 de septiembre, 1867.

[7] BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Siglo XXI editores, España, 2011. El texto de Berman examina el conflicto del hombre frente a la destrucción de los modelos sociales y económicos en el siglo XX en el mundo Occidental. Es una crítica sobre el declive de las estructuras humanas consideradas sagradas hasta entonces.

En su obra aparecen los grandes temas de la filosofía: el amor, la muerte y la modernidad. Hay una cadena que nace en Baudelaire y llega hasta Derrida[8] e impregna todo el siglo XX en las vanguardias de Occidente. Escribe poesía, pero también textos en prosa con los que hace un ejercicio crítico consiente: analiza cuadros, pinturas[9]. Esas reflexiones son compartidas después en los Salones de París para terminar, finalmente, constituyéndose como una crítica de arte. Para comprender la relación de Baudelaire con la música de comienzos del siglo XX, habrá que desprenderse de la clasificación canónica que determina desde qué disciplina se puede ser generador o partícipe de una teoría estética de la música. La burocratización de los saberes es cuestionada por Baudelaire.

No discute con nadie. No discute con los pintores, con los músicos o con los filósofos, pero sus interlocutores ocupan estos campos y todos están afectados por las mismas inquietudes que cuestiona el autor en su obra poética y en su prosa. Esto no significa de ninguna forma que Baudelaire pretendiera hacer de su poesía un compendio de cuestionamientos filosóficos, por el contrario, la autenticidad de su obra reposa precisamente en la independencia que tienen sus poemas de cualquier vericueto filosófico o moral. La actualidad de Baudelaire reside en la búsqueda de un lenguaje poético autónomo, en la medida en que condena todo arte que tenga un fin distinto a su expresión misma. La música tuvo siempre esa libertad semántica que dio al artista la protección de las connotaciones externas. No podría asegurarse que Bach realmente vivía en un permanente éxtasis católico cuando escribió sus pasiones. Su obra es magnífica por encima de los referentes religiosos.

[8] DERRIDA, Jacques. *Dar (el) tiempo I: la moneda falsa.* Editorial Paidos, 1995. Sobre "La moneda falsa" poema en el *Spleen de Paris,* p. 152
[9] BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna.* 1863

En el Romanticismo, Alemania condujo la experiencia musical hasta el campo de lo sentimental. Según esto, la organización del sonido y la cualidad funcional de la armonía debían estar sujetas a los cambios de humor del músico. Una relación que hasta finales del siglo XIX sería difícil de disociar.

De otra parte, la insistencia de Adorno en destacar la tradición austrogermana desde Bach a Webern —reconociendo a Beethoven, Mahler, Wagner, Schönberg y Berg entre ellos— y en mencionar apenas Bartók, Janáček y hasta al propio Debussy, pone en evidencia la inclinación a validar el progreso como un fenómeno que avanza todo el tiempo sobre una misma línea de pensamiento. Así, la escuela francesa quedó relegada frente al imperialismo alemán en la música que desde el siglo XVIII se impuso como modelo en el pensamiento musical de Occidente.

En este sentido, la decisión de permanecer en los márgenes llevó a un cierto menosprecio de músicos como Debussy, a quien de alguna forma se abandonó por mucho tiempo en el Impresionismo. Aunque no ignorado, sí fue un incomprendido. Asimismo, Baudelaire quedaría encasillado en el Simbolismo, un movimiento que, en esencia, surge como respuesta a la frialdad de los parnasianos y en oposición al descuido formal del Romanticismo pero que, finalmente, se disuelve en definiciones vagas. Lo que ocupa en Baudelaire no es definir la tendencia en la que pudiera inscribirse su obra, sino cómo comprendió la modernidad aún antes de que el mismo concepto de "moderno" fuera aplicado al arte.

En “El pintor de la vida moderna”[10], un compendio de ensayos escritos entre 1859 y 1860 sobre el arte, la belleza y el hombre de la ciudad en sus distintas facetas, Baudelaire quita el velo de lo prohibido en la cultura del mundo occidental y sentencia que *la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable*[11].

La crítica no se queda en los ensayos o en los “Escritos sobre arte”[12] que reúne las consideraciones del poeta con relación a las exposiciones de París de 1845 y 1846 —libro en el que, además, con una sonrisa, se topa uno entre sus “phares” o figuras admiradas: Beethoven y Mozart— sino que también, y en esto radica lo trascendental de su genio, es la base de su obra poética. El “Spleen de Paris”, publicado dos años después de la muerte del autor, en 1869, reúne 50 poemas escritos en prosa en los que, con la licencia de la libertad formal, Baudelaire despliega su crítica social.

Spleen no es otra cosa que el tedio de todo lo que hasta ese momento se asumía como indiscutible y normal. El momento histórico al que pertenece Baudelaire es la escena de un abismo sobre el que flotan las máscaras de la burguesía. París a mediados del siglo XIX, durante la época del último imperio napoleónico, estaba sumida en la niebla de la decadencia social. El auge del mercantilismo junto con el crecimiento aumento de las clases populares y la insurrección de los gremios de trabajadores que en la revolución de 1789 fueran partidarios de la naciente burguesía, no dejaba espacios para la poesía.

[10] BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*, editorial Taurus, 2013.
[11] Ibíd. capítulo IV “La modernidad”.
[12] BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l’art*. Tomo 1. Le Livre de poche, Hachette. Escritos entre 1845 y 1855.

Se respiraba inconformidad y tedio por los cambios forzados que la modernización trajo a lo tradicional, a los vestigios clásicos de la París antigua. Tedio por una ciudad que sucumbe bajo la máquina, bajo la automatización del trabajo. Baudelaire es testigo de una avasalladora revolución arquitectónica que destruye edificios y casas y convierte a París en una gran metrópoli del diseño urbano puesto en función del capitalismo industrial. Una industria monstruosa que necesita una ciudad acorde a su desarrollo.

Con la modernidad llega también el tedio. Los ideales de libertad de la primera gran revolución se derrumban de manera estrepitosa frente al llamado progreso; no hay opción de elegir. Todo lo que llega con la nueva sociedad capitalista se impone. La ciudad está demasiado llena, no hay espacio para el arte; es insoportable para Baudelaire. De repente, el hombre es pequeño ante la máquina que consolida el consumismo. Aquello no es un fenómeno separado del curso del arte. El valor de éste se halla en la posibilidad que el artista ofrece de que su obra sea recordada; no sólo por generar un impacto inmediato, por su espectacularidad, sino por ser el resultado de un *esfuerzo minucioso en el proceso de creación* (p. 6 del presente documento). Que una obra sea recordada es uno de los valores importantes del arte hasta el siglo XX, hasta la primera década, al menos.

Para Heidegger, la angustia es la reacción de lo humano frente a la nada, pero el tedio es la reacción de lo humano frente al todo. Esa sensación de un todo abrumador encuentra su drenaje en el arte del siglo XX. Desde Baudelaire a la vanguardia Dadaísta, ese drenaje se vuelve más profundo, se hace catarsis, hasta convertirse en una forma de vómito existencial: una necesidad de reacción muy fuerte frente a la sociedad.

El arte moderno es un arte de reacción que tiene su germen en los círculos bohemios de París. Baudelaire escribe sobre todo lo que no se puede escribir: la pobreza, la miseria, las prostitutas, el opio, lo oculto y lo prohibido. Baudelaire aboga por una estética de la fealdad. Esa fealdad que representa el capitalismo, que impacta en la sensibilidad del artista y suprime al individuo. La estética del asco es un legado de Baudelaire.

El primer poema del *Spleen*, "El extranjero" es el grito de auxilio de un hombre que llora la pérdida de su espíritu y de su identidad. El último verso del poema *Quiero a las nubes... a las nubes que pasan... por allá.... ¡a las nubes maravillosas!* denota el deseo de huir, de escapar de ese tedio que es París. El símbolo de la nube, como el del agua, hacen referencia a un mismo concepto clave tanto en él como en Debussy: el movimiento de lo eterno, de lo inmutable. Pero el escepticismo de Baudelaire no es nunca un abandono. Es el resultado de una búsqueda, de la voluntad de crear. Baudelaire no se queja de su condición, por el contrario, para él es una gran iluminación; su obra revela al mundo lo que el capitalismo hace al espíritu humano. No hay una visión pesimista como en Lamartine, sino más bien un optimismo extraño que resulta de develar ese tedio que aqueja al hombre moderno y buscar una salida, una evasión a otra realidad, que no es soñada, como en los románticos, sino reconocida detrás de la realidad misma.

Baudelaire desconfía de Rousseau y de la tesis de la bondad natural del hombre, se refugia en la idea del pecado original y, aunque rechaza a Voltaire y la frialdad poética de la Ilustración, rescata el postulado de Diderot que atribuye a la razón el espíritu creador, y no al corazón. La sensibilidad romántica en Baudelaire, está desplazada por una voluntad de creación que parte del pensamiento crítico.

Un poema en especial tuvo resonancia por lo atrevido de su argumento: "Pérdida de la aureola" se centra en el diálogo entre un transeúnte y un poeta en una plaza cualquiera de la ciudad, al que en un momento de la conversación, el hombre corriente le dice: *¡Vamos, usted aquí querido! ¡Usted en un mal lugar, usted, el bebedor de quintaesencias, usted, el comedor de ambrosía! En verdad, hay de qué asombrarse.*[13] La aureola del artista es una sátira hacia la sacralidad del arte a la que Baudelaire se oponía ardientemente y que en la ciudad moderna se destruye en el instante en que el hombre común y la figura del artista se encuentran en la calle. La modernidad inunda ese abismo entre los hombres corrientes y el arte. En el pensamiento baudelairiano se anticipa Nietzsche. Hay una marcada tendencia al nihilismo. El artista como dios omnisciente, ya no existe.

En 1857, año en que fueron publicadas "Las flores del mal", faltaba mucho aún para la aparición del "Manifiesto del simbolismo" de Moréas[14] pero estos poemas se adelantaban ya los fundamentos Simbolistas dando incluso origen a algunos. En ellos, hay un cuidado especial por la estructura. Baudelaire regresa al soneto y se aproxima a los Clásicos sin abandonar la voluptuosidad del lenguaje, despojado del miedo a las imágenes prohibidas que pudiera designar el verbo. De la misma forma en que Debussy, separado del rigor estructuralista de la escuela germana, juega con la textura y el color usando, ya sin miedos a explorar el espectro completo del lenguaje musical, escalas enteras, material modal y escalas pentatónicas. Baudelaire, por su parte, aunque retoma parcialmente la severidad del verso y la riqueza en el ritmo, se abandona en el uso de alusiones mitológicas dentro del paisaje del paisaje urbano. La perfección de la forma y la plenitud de la estrofa lo acercan a los parnasianos.

[13] Baudelaire, Charles. "Spleen de París", pp. 157-158
[14] Manifiesto publicado en el diario *Le Figaro*, el 18 de septiembre de 1886.

Baudelaire resume la angustia del cambio en la modernidad y lo que significa para el arte que enfrenta ahora una dicotomía y obliga a escoger entre seguir con el parámetro dictado por la historia o ponerse a un lado, sufrir el rechazo, para convertirse en una suerte de mártir con respecto a la propia creación. Debussy, por el contrario, no sufrió en ningún caso el abandono expreso de Baudelaire, basta con mencionar la voluntad que su padre tuvo siempre de convertirlo en un pianista prodigioso, pero sí comparte con él la miseria de reconocerse diferente en una época marcada por una transformación social descontrolada. En este sentido, fueron conscientes del riesgo de ser rechazados, o peor aún, olvidados si no seguían lo que su academia les dictaba. Ambos incluso personifican en un momento de sus vidas la figura del *dandy* tan trabajada por Baudelaire: el músico burgués de abuelo aristócrata, el joven parisino convertido en estereotipo del adolescente europeo promedio, partícipes de ideales políticos o tocados por ellos.

Haber nacido en París hacia mediados y finales del siglo XIX los acerca indiscutiblemente y no por un simple azar que pudo ser la simpatía por Banville o por Wagner. Los dos se aventuraron a romper la norma.

La obra de Baudelaire es crítica pero no como en los Enciclopedistas o en los Románticos que se separan, ambos, del juicio que pronuncian, sino que es una reflexión en donde el poeta aparece siempre, se incluye en su creación y hace de su vida su propia estética. En el Romanticismo, el poeta es siempre un dios omnisciente pero nunca aparece dentro de su propio universo; hay una posición sellada entre el artista y sus propias consideraciones. Baudelaire no es el gran poeta inspirado que quiere transmitir al lector un mensaje desconocido, él está entre los hombres. El lector baudelairiano es un semejante y no un espectador.

La crítica en Baudelaire resulta del malestar del poeta hacia los cambios en la sociedad que le rodea; no es de ninguna manera una oposición beligerante, como pudiera serlo en la Ilustración, sino más bien una profunda melancolía de saberse solo en ese sistema capitalista que se levanta terriblemente en París. Esta posición con respecto a su obra anuncia el rol del autor en las vanguardias posteriores. El arte en el siglo XX es la expresión violenta del artista frente al mundo, pero ya no como ente pasivo, sino como sujeto reaccionario.

1.2 El tiempo del agua

El agua es un tema recurrente en Baudelaire como lo es en Debussy. El mar es, en el alma romántica, un escenario de ensoñación. Baudelaire lo transforma en símbolo y a través de él evoca el instante primitivo del hombre. De alguna forma, hay una reminiscencia por el estado anterior a la civilización frente a lo artificial de la ciudad.

En Baudelaire es particularmente importante la impresión del agua. Muchas de las sensaciones descritas en sus poemas fueron el resultado de los efectos del *hashish*, pero aún por fuera de las alucinaciones, la visión del agua ejerce gran influencia sobre el poeta: la intimidad en la mar, en el océano, la idea de soledad absoluta en la profundidad del agua y, sobre todo, el eterno movimiento. En su obra, el agua fluye todo el tiempo: en una cascada, en una fuente, o en un *jet d'eau.* La mar no remite únicamente al viaje, sino al sonido que nace del movimiento.

En el *Spleen*, los comedores de loto[15] descubren la melodía hechicera del agua: *al desembarcar en una isla encantada, iluminada por resplandores de una tarde eterna, sintieron nacer en ellos, con los sonidos adormecedores de cascadas melodiosas, el deseo de no volver ya nunca más a sus a sus casas, a sus niños, de no volver a subir nunca más a las altas olas del mar*[16]. En este poema, hay una clasificación de los sonidos presentes, se les otorga un valor que produce un efecto en los personajes y la música es un personaje que embruja y lleva al olvido, como las aguas del Leteo. En este mismo poema, Baudelaire describe *la musique des eaux jaillissantes*[17] (la música de las aguas que brotan) y convierte ese sonido en una melodía que llama y embruja. Se ignora lo que Baudelaire percibe exactamente en esta música, pero sí está claro que los sonidos de la Naturaleza forman una amalgama con el arte musical.

El sonido del agua, el fluir del agua, se destaca todo el tiempo como figura retórica que conecta de manera inmediata con la música. El agua aparece en Baudelaire como un elemento de introspección y contemplación de las emociones del hombre:

Dans la cour le jet d'eau qui jase	*(En el patio el surtidor que brota*
Et ne se tait ni nuit ni jour,	*Y no se calla ni de noche ni de día,*
Entretient doucement l'extase	*Entretiene dulcemente el éxtasis*
Où ce soir m'a plongé d'amour.[18]	*En que, en esta tarde me sumió el amor.)*

[15] Baudelaire, Charles. "Le Spleen de Paris" Del poema *El jugador generoso*. p. 148
[16] *Le jet d'eau,* El chorro de agua, poema de "Las flores del mal". Trad. Andrés Holguín, p. 41
[17] Ibíd.
[18] Ibíd.

Le jet d'eau qui jase, el inquieto chorro de agua que no cesa en el día ni en la noche, que siempre es el mismo, se opone a la industrialización desmedida que avanza de forma aterradora, destruye y cambia todo. El agua se extiende en el tiempo por su constante movimiento. Es una imagen vívida a la que el poeta puede regresar gracias al recuerdo del sonido.

La melodía del *Jet d'eau* está presente en toda su obra aunque el agua es un elemento ausente en su vida material. Baudelaire está relativamente cerca del río Sena pero es un hombre de ciudad. Anhela Honfleur en donde vivió su madre, sueña con mares lejanos como en "La vie antérieure" (La vida anterior) o "L'invitation au voyage" (Invitación al viaje), pero no abandona nunca su París siniestra que le proporciona los estímulos emocionales para sostener su obra.

Estos versos de "Invitación al viaje" y de "La vida anterior" ponen de manifiesto la nostalgia del agua en Baudelaire:

Vois sur ces canaux	(Mira en esos canales
Dormir ces vaisseaux	Dormir los barcos
Dont l'humeur est vagabonde[19]	Cuyo humor es vagabundo)
C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,	(Allí viví en las voluptuosidades calmas,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs[20]	En el azur, las olas, los raros esplendores)

[19] Del poema *Invitation au voyage (*Invitación al viaje) en "Las flores del mal"
[20] Del poema *La vie antérieure* (La vida anterior) en "Las flores del mal"

Unos párrafos atrás, se menciona cómo *Baudelaire hace de su vida su propia estética, y* para ello necesita del dolor y la miseria. Es una suerte de obsesión fértil. Permanece en la ciudad porque de esa forma puede construir una filosofía basada en su experiencia vivida y no imaginada, como en el caso de los románticos.

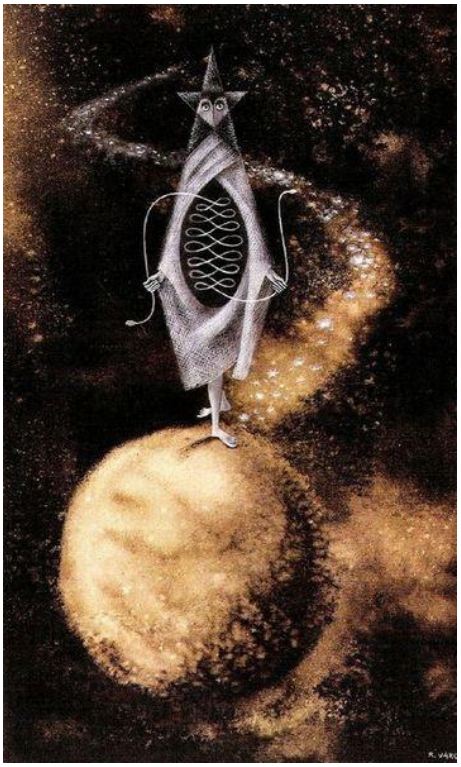
El mar es para el poeta una fuente inagotable para la reflexión. Es un espacio ajeno a la ciudad en el que puede meditar y encontrar correspondencias con la música.

Les houles, en roulant les images des cieux,	(Las ondas, en su danza de celestes despojos,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique	Mezclaban de manera mística y elocuente
Les tout-puissants accords de leur riche musique	Los acordes de su música omnisciente
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.[2]	Con los colores del crepúsculo en mis ojos.)

Esa música que nace del agua es un símbolo de libertad, actúa de forma mística y solemne elevando los acordes por encima de la urbe. Es una alegoría de la pureza del arte. Lo que está siempre presente, lo que salva, lo que revela en un lenguaje cifrado pero claro, sin metáforas, sin alusiones maniqueas. Por otro lado, el agua que corre guiada por el viento es un reflejo del ritmo que ejerce la ola en el transcurrir del tiempo, que es el río o el mar. Este panorama existe bajo la atmósfera del sol que cae: aparece la niebla, el sol mojado que enturbia el paisaje y lo esconde de la mirada del hombre vulgar. Estas asociaciones entre sonido y color se configuran como correspondencias en la Naturaleza. En Baudelaire, el movimiento que el mar hace sobre sí mismo se opone a aquél que es progresivo y que caracteriza a la modernidad.

[21] Del poema *La vie antérieure* (La vida anterior) en "Las flores del mal"

Éste es uno de los postulados en "El pintor de la vida moderna". La vida de un ser humano transcurre en dos dimensiones: sobre el tiempo histórico y sobre el tiempo de la experiencia individual. Aunque lejos del espacio cronológico de este ensayo, la pintura de Remedios Varo[22] "El otro reloj" (1957) muestra una visión de la experiencia vertical del hombre. El transcurrir del tiempo interno del hombre sólo puede manifestarse en la creación artística y ocurre de forma simultánea a los cambios en la modernidad en el plano social, político y económico.



El otro reloj, 1957.

El encordado que el personaje tiene por dentro representa el tiempo interno. El tiempo vertical que se teje independiente del transcurrir del tiempo externo.

[22] Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga, pintora, escritora y artista gráfica española nacionalizada mexicana (España, 1908 – México 1963) adscrita en el movimiento surrealista. La obra de Varo evoca un mundo surgido de su imaginación donde se mezcla lo científico, lo místico, lo esotérico y lo mágico.

Baudelaire y Debussy atraviesan con su obra la linealidad del pensamiento en tanto reconocen la urgencia de que el verbo y la música permanezcan en el tiempo y sean inmanentes al lector y al oyente. En la modernidad, el ritmo de la historia es rápido, cuanto más se apresura la novedad, parece quedar atrás el tiempo interno. No es gratuito que la filosofía del vacío haya sido la discusión principal entre los intelectuales del siglo XX. En lo transitorio y cambiante de la vanguardia emerge el contraste entre lo novedoso y lo *eterno*. El arte, como el agua, continúa su recorrido, se adapta a los espacios que le ofrecen, pero a la vez es invariable y eterno; es esto lo que Baudelaire y Debussy han dejado a la posteridad.

El símbolo precisa de lo *invariable* para existir. Los símbolos que construye Baudelaire a través de las correspondencias con la Naturaleza (no solo el agua, sino también la niebla, el viento, los perfumes) aparecen en el poema como irrupciones en el espacio cotidiano del hombre en la ciudad. Son indicadores de la hay otra realidad actuando sobre la realidad material del hombre moderno y representan de esta manera la verticalidad del lenguaje. La permanencia del símbolo en el lenguaje poético contrasta con el carácter social del arte en el período de las revoluciones proletarias en Europa. Kundera escribe en "La vida está en otra parte":

Les dijo que no podía negarse al progreso del arte: las corrientes modernas significaban un cambio fundamental en la historia del arte de los últimos milenios; han liberado finalmente al arte de la obligación de propagar las ideas políticas y filosóficas y de imitar a la realidad, de modo que sería posible decir que precisamente ahora comenzaba la verdadera historia del arte.[23]

[23] KUNDERA, Milan. "La vida está en otra parte" TusQuests editores, Barcelona 2014. Sobre el debate entre Jaromil y los miembros del grupo marxista. Capítulo 15, tercera parte, pp. 115 y 116

Es decir que la revolución proletaria constituye el paso de la *necesidad* sobre lo material a la libertad del acto, de la creación. Kundera escribe más abajo, en el mismo dialogo: *(...) la liberación de la fantasía humana representa para la humanidad el mismo salto hacia el reino de la libertad que la desaparición de la explotación económica*[24]

El símbolo en Baudelaire se acerca más a su significado etimológico[25], a ser un *pacto* o *contraseña*, que al concepto atribuido por sus predecesores Románticos. En Vigny, el "símbolo" es la expresión de una serie de imágenes de gran relieve, que destacan por su belleza plástica o por su contenido ideológico, pero que finalmente solo están encubriendo un concepto puntual. El símbolo es entonces el ropaje de la idea. Es significativo que Baudelaire use la palabra símbolo únicamente en tres de sus poemas, *Correspondencias*, *Un viaje a Citera* y *Las viejecitas,* como si quisiera precisamente protegerlo de lo banal.

Pero en Baudelaire no hay misterios por revelar en el sentido de Nerval cuya obra está llena de códigos ocultos, indescifrables, que obligan al lector a ser partícipe del mundo oscuro del poeta. Las imágenes de Baudelaire son *pistas* con las que el lector puede ver con claridad, tras un viaje de lectura, la gran revelación baudelairiana: la Naturaleza es perenne a pesar de lo cambiante de la vida material en la ciudad, y llama siempre al hombre desde la lejanía. Bajo esta pincelada *Impresionista* de Baudelaire queda descubierto que todo cuanto nace de la Naturaleza es eterno e irrumpe en todos los espacios de lo social y lo cultural.

[24] KUNDERA, Milan. Ibíd.
[25] Símbolo: s.m. del lat. *symbolum*, señal para reconocerse. (Definición tomada de LAROUSSE DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO, Ediciones Larousse S.A., México D.F. Decimonovena edición, p. 928)

El poema "Correspondances" ("Correspondencias") es la expresión absoluta de la estética baudelairiana. Describe el reclamo tácito de la Naturaleza con las *contraseñas* destinadas al hombre: los perfumes, los colores y los sonidos. Pone en evidencia el contraste entre el hombre adánico y el hombre malogrado por el progreso social y revela el orden armónico detrás de los símbolos poéticos de la Naturaleza. En él aparecen unidas las imágenes de las realidades paralelas siempre presentes en Baudelaire eliminando la pretendida multiplicidad de la vida. Éste es el canto reconfortante de lo verdaderamente unívoco. López Castellón define así la construcción del lenguaje sobre las "Correspondencias" en Baudelaire:

(...) la distinción entre las correspondencias horizontales (los vínculos entre los contenidos de distintos órganos sensoriales) y las correspondencias verticales (la elevación de cada fragmento de la realidad hasta que su sentido alcance la apoteosis o el apocalipsis) suele resultar oportuna porque Baudelaire hace uso de las primeras como una propedéutica para llegar a las segundas[26]

López Castellón hace énfasis en esta misma distinción sobre "Paraísos artificiales"[27]. Baudelaire se abandona en un lenguaje poético puro que resulta del desprendimiento de la conciencia de lo real con el uso de alucinógenos alcanzando así una suerte de *apocalipsis* del pensamiento y elevándose por encima de la realidad material *horizontal* hasta descubrir las correspondencias *verticales* que subyacen. Estos escapes eran también elegidos por Debussy.

[26] LÓPEZ, Castellón Enrique. "Simbolismo y Bohemia: la Francia de Baudelaire". Ediciones Akal, Madrid, 1999. Capítulo VI, p. 30.
[27] BAUDELAIRE, Charles. "Paraísos artificiales" (1860) Alianza editorial, 2011.

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

II est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Correspondencias

La Natura es un templo donde vívidos pilares
dejan, a veces, brotar confusas palabras;
el hombre pasa a través de bosques de símbolos
que lo observan con miradas familiares.

Como prolongados ecos que de lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carnes de niños,
suaves cual los oboes, verdes como las praderas,
— y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,

que tienen la expansión de cosas infinitas,
como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
que cantan los transportes del espíritu y de los sentidos.

Debussy, probablemente alentado por Banville, escogió el refugio en la oscuridad de lo antiacadémico. *No sería menos insensato excluir la penumbra de la poesía que pretender eliminarla de la Naturaleza. Con tal de conservar en algunos objetos poéticos la oscuridad (el crepúsculo) que los envuelve y la atmósfera que los impregna, es imprescindible recurrir a los artificios de la negligencia.*[28]

Para Banville lo esencial del verso es la combinación de palabras y rimas, por efectos armónicos y especiales sonoridades. Gran parte del sentido del Parnaso está contenido en sus poemas. *El poeta pide alas para volar y perderse en el espacio azul, para huir a las estrellas a fin de perder de vista al público que aún ve debajo de sí, compuesto de burgueses sin ideal, de notarios y señoritas insignificantes.*[29]

Con esta idea en mente, Debussy hacía mal los ejercicios musicales que debía entregar al Conservatorio convencido de que sólo así podría alejarse de aquel medio. De esta forma alimentaba sus convicciones artísticas. *Aparentar negligencia era, al fin y al cabo, una postura típica de los dandis baudelairianos y, aunque a veces inadvertida, requería de una dura preparación previa*.[30]

[28] BANVILLE, Théodore De. Prefacio a "Las estalactitas" (1846). Citado por Roger Nichols en el libro "Vida de Debussy", Madrid, 2001, p. 27.
[29] PARDO Bazán, Emilia. "La literatura francesa moderna: el Romanticismo." p. 151
[30] NICHOLS, Roger. "La vida de Debussy". Publicado por Cambridge University Press, traducción al español de Vladimir Junyent, Madrir, 2001 p. 28

Capítulo II: La soledad

La historia de la cultura es la historia de las decepciones del hombre. Los grandes cambios en el arte ocurren por causa de los fracasos sociales y políticos, de las guerras. Los imperios caen cuando desaparece la idea sobre la cual han sido construidos y el siglo XIX fue un importante momento de turbulencia en el mundo occidental. Las múltiples guerras y conflictos hicieron que el mundo se abriera en una primera gran globalización. Para Baudelaire, el detonante fue la traición a los ideales libertarios de la gran Independencia francesa. La modernidad es el reflejo de la crisis del hombre cuando finalmente confronta el declive de su propia creación, es un espejo en donde se reconoce vulnerable. El arte de vanguardia optó por huir rápidamente de esa imagen quebrando el cristal para crear uno nuevo, uno artificial, uno que requiera del soporte de la teoría.

Todos los valores que se pensaron estables para la vida en sociedad aparecen endebles y frágiles a la luz de la nueva época. Desde Marx hasta Derrida se puede ver la caída del hombre hacia el vacío. Ahora está perdido, por lo que la única opción es escapar de la seguridad de lo tradicional para inventar nuevas formas de relaciones con su entorno en las que tenga el poder de nuevo. Es el momento en el que la ética del arte se arriesga a ser reemplazada por valores frágiles. En el siglo XIX, el imperio de la burguesía aplastaba bajo su contundente atractivo de facilidad y ligereza. La modernidad se desarrolla sobre la conciencia de lo deslumbrante, de lo transitorio. Debussy comprendió que el cambio no necesariamente implica ruptura o destrucción.

La crisis del arte en la modernidad surge de la dificultad por atribuir un significado esencial a su razón de ser. No se puede despojar de valores a lo que nunca tuvo un valor por sí mismo. Lo novedoso eventualmente pierde su valor esencial y deja de ser útil, el vacío vuelve a manifestarse sobre lo que desde el principio fue creado para no permanecer.

Eso explicaría el gran auge de la música popular en los círculos académicos. Mientras que la historia de la música artística ha seguido el camino progresivo hasta su propia destrucción, las músicas del folklore en distintos lugares del mundo han vivido en una dinámica casi contraria. Gracias los crecientes estudios de etnomusicología hay cada vez una mayor conciencia y difusión de las mismas. Esto regresa a la discusión de si una experiencia artística existe por la posibilidad de ser recordada por el espectador —el oyente, en este caso —. Bartók y Janáček siguen aún vigentes, incluso más desde hace algunos años cuando los teóricos de la música volvieron sus miradas hacia el lado oscuro de Europa.

Pero en Occidente, sin decepción no hay marcha. El motor de la modernidad no es otro que la inconformidad, la oposición a todo lo que amenaza con ser estable, el esfuerzo por crear lo nunca antes hecho y lo nunca dicho. Este arte moderno —con la ambigüedad que propone el término es necesario hacer la referencia al período comprendido desde el inicio de la Primera Guerra Mundial en adelante — es beligerante, pero no como lo fue hasta el siglo XIX cuando aparecía adherido a las ideas revolucionarias, ahora pelea contra sí mismo. Es un arte producto la experimentación. No hay verdadero arte en la modernidad, hay hombres solitarios impresionados por una cotidianidad que rechazan y que les es ajena.

En ese sentido, Baudelaire ofrece en el "Spleen*"* una genuina obra de arte moderno. Dice de él Andrés Holguín que *Baudelaire inventa su vida*[31]. En muchos sentidos, esa dualidad le permite trasladarse de la soledad de la realidad material a un lugar en donde puede desprenderse de ella a la vez que la desnuda y la despoja de sus valores volátiles. La modernidad es anacrónica porque su esencia es la transformación, lo que cambia de forma abrupta y constante. Ni Baudelaire ni Debussy hicieron una transgresión violenta o realizaron un acto de destrucción de sus valores, escogieron protegerlos a través de las representaciones simbólicas en sus obras.

2.1 El último músico

Al igual que Baudelaire, Debussy brilla en un espacio tenuemente iluminado por los lánguidos destellos del Romanticismo. Allí donde el modelo del artista surge como una entidad divinizada frente a la decadencia del gusto de la burguesía. Por elección propia, casi obligada, debe convertirse en un dios en creador de mundos en los que pueda sobrevivir como individuo. Su vida transcurre en su mayor parte en un período de paz que va desde el final de la Guerra franco-prusiana (1871) hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914). La burguesía tuvo tiempo de distensión y excesos.

En la segunda mitad del siglo XIX la producción operística en Francia agotaba esfuerzos por equiparar la popularidad de la ópera italiana y de las tragedias wagnerianas. Tenían gran aceptación los dramas políticos de Mayerbeer, el romanticismo filosófico de Gounod y los intentos de Berlioz por regresar a las enormes producciones históricas.

[31] HOLGUÍN, Andrés. "Las flores del mal"

Se creó la Sociedad Nacional de Música en 1871 esperando promover la tradición instrumental francesa opacada en ese momento por la obra vocal de los alemanes y los italianos. Fue un período de exacerbación del espíritu nacionalista. Quienes no tomaron las armas hicieron un intento por contribuir con la partitura. Poco más de una década después de la llegada de Debussy al Conservatorio de París el 22 de octubre de 1872, fue aceptado él mismo en el selecto grupo, y aunque hubo quienes se resistieron a su rebeldía (en especial Saint-Saëns, como fundador, y más adelante D'indy), sin duda fue un acontecimiento esencial en la vida del compositor.

Entre aquellos fervientes abogados de la tradición francesa, fue Berlioz quien entrevió lo sombrío del panorama artístico y social que daba la bienvenida a Debussy a la escena musical. A pesar de que su reacción inicial frente al golpe de Estado de Napoleón en 1851 y la inauguración del Segundo Imperio fue positiva, confesaba apenas un mes después que estaba *convencido de que en todo tipo de ceremonias oficiales va a contar con la gente del sistema, hombres y obras anticuados*[32] a lo que añadió más adelante que, con excepción de 4 compositores, entre ellos Gounod, no veía en el panorama musical *más que a moscas flotando por encima de un pantano pútrido llamado París*[33]. Roger Nichols coincide en que este *fue uno de los momentos más flojos de la vida musical francesa*[34]*;* apreciación que incluía a la temprana y fugaz popularidad de Offenbach. Pero Berlioz no solo hablaba de la música, sino también de la decadencia social en la capital. Debussy llegaba entonces con sus deseos de libertad, como un *dandy* baudelairiano a enfrentarse con la rigidez de la academia.

[32] *Correspondance générale d'Héctor Berlioz*, cartas del 19 de diciembre de 1851 al 16 de enero de 1852, 4ta edición: Pierre Citron. París, 1983. Pp. 92 y 102.
[33] Ibíd. Carta del 9 de enero de 1856, p. 240.
[34] NICHOLS, Roger. "La vida de Debussy". Publicado por Cambridge University Press, traducción al español de Vladimir Junyent, Madrid, 2001 p. 16

No es del todo equívoco asociar la obra de Debussy con la pintura Impresionista. Tampoco lo sería entonces relacionar también a Baudelaire. Descartando algunos detalles muy específicos de cada corriente artística, está claro que tanto el Impresionismo en la pintura como el Simbolismo en las letras persiguieron un mismo objetivo: revelar, bajo una luz distinta, aquello que permanecía oculto. Buscar otro mundo, otros valores semánticos para los códigos lingüísticos en el color, en la palabra, pero también en el sonido. No es una simple coincidencia cronológica, y aunque no se puede abandonar a Debussy en un difuso y nebuloso cuadro de Monet es, sin duda, esa *niebla* en la que, junto con Baudelaire y los poetas simbolistas, escogió difuminar los contornos de la realidad para *buscar correspondencias misteriosas entre la Naturaleza y la imaginación*[35] y dar un significado a lo efímero convirtiéndolo en una categoría estética.

La niebla que envuelve el sol naciente de Monet es la misma que empaña a la modernidad. Simbolistas e Impresionistas esconden tras las sugestiones rítmicas del verso y la *touche divisée* la cara espantosa que recibe al nuevo siglo. La necesidad de capturar la sensación de una imagen, de un sonido, de un ritmo, hace que los colores y el ángulo de iluminación sea protagonista en el momento de otorgar un sentido a la obra de arte. Es decir, *¿bajo qué luz observo la realidad*Esa primera impresión de un objeto, de una escena cualquiera, en donde no hay trazo definido y los colores sólo sugieren las formas obligando al espectador a descubrir la imagen oculta, se equipara al recurso armónico en Debussy. La armonía cesa su tarea funcional, abandona su dependencia de la melodía, así como el color no se subyuga a la forma en los Impresionistas o la palabra al objeto que designa, como en Baudelaire.

[35] Debussy, "Monsieur Croche, antidiletante, 1921". Paris, Gallimard, 1971 p. 23

La melodía en Debussy es sinuosa, llena de curvas y arabescos tomados de su admiración por la escuela rusa, pero también de la sensualidad de las figuras baudelairianas. Heredero de su época, la música vocal le fue inevitable. La ópera dominó el siglo XIX en Europa así como la preeminencia de la melodía en toda la historia de la música en Occidente: hasta el siglo XIX, la melodía era el *moto* principal del discurso musical. En ese sentido, una idea musical coherente sólo era posible en la sucesión de sonidos conforme a una dirección armónica funcional.

No es de extrañar que la música vocal constituya el compendio de sus primeras obras escritas alrededor de 1880; desde su llegada al Conservatorio cargó consigo un libro de poemas Banville. Su obra junto con la de Verlaine y Mallarmé sólo reafirmó el carácter inquieto que no le permitía acoplarse del todo a sus cursos de armonía y, aunque estas primeras obras para piano y voz fueron escritas en un lenguaje tonal tradicional, íntimo, muy al estilo de Fauré, ya en ellas había indicio de un gran interés por el color de los bloques armónicos. Su asistencia al salón literario de Mallarmé y la afinidad estética que tenía con los demás miembros marcó definitivamente el curso de su música. Es importante mencionar que algunas de las personalidades que rodearon a Debussy en estos círculos usualmente ejercían el rol de críticos de arte. Tal es el caso de Banville quien, además de su oficio de poeta, ocasionalmente escribía críticas musicales impulsado por el interés que tenía sobre las relaciones entre la música y la poesía. Por medio de la temprana teoría musical que, a través de las apreciaciones de sus colegas poetas conocía, Debussy consolida su realización como músico a través de los parnasianos y los simbolistas. Seducido por las imágenes misteriosas que le ofrecían, siguió de cerca una línea de pensamiento paralela a la de la poesía francesa en las últimas décadas del siglo XIX. Su madurez musical fue alcanzada en compañía de los simbolistas.

Compartió con los parnasianos el recelo hacia el melodrama y la exuberancia de los últimos Románticos prefiriendo la transparencia de las líneas melódicas que forman arcos y se extienden, libres y flexibles, con autonomía de lo que ocurre por debajo de ellas en la partitura.

Para comprender la obra de Debussy basta con ubicar un ángulo de iluminación. En su obra no hay cuestionamiento sobre lo que es válido o no lo es en términos de lenguaje, su única convicción es la de liberar al sonido. Su música no es combativa, no pelea con la tradición tonal, por el contrario, la reconoce, la honra y se autoproclama libre para nadar en ella. Debussy alcanza la más grande liberación del discurso musical.

Lo que parece esencial en la evolución del ser humano se manifiesta en la modernidad con particular fuerza: la idea de transformar, de cambiar. Así pues, para construir habrá que destruir. Pero no para Debussy, como tampoco para Baudelaire y los Simbolistas. Sus obras no responden a la necesidad de derogar los valores que han enriquecido al arte por más de trescientos años con la voluntad expresa de crear algo diferente. No hay en ellas tendencia a la mimesis, la indeterminación semántica y la polisemia de una sucesión de acordes o la "melodía de acordes" de Debussy, abre grandes posibilidades de interpretación de un mismo signo.

Debussy es el último músico. El último en la tradición de la música artística Occidental y el lenguaje sonoro. En su música aparece la emancipación del sonido como una libertad completa del discurso de tensión y resolución tonal, no como en la obra wagneriana en la que prevalece la urgencia por llevar el instante sonoro a las últimas consecuencias tonales. Debussy, en cambio, no se resiste a la tonalidad, pero tampoco depende de ella, navega sobre ella.

Hay una reconciliación con el espectro completo de la armonía. Usa todos los discursos musicales que conoce, todas las posibilidades del instante sonoro, hasta el punto de que no necesita ser anticipado o desarrollado. Un instante sonoro que es autosuficiente.

Debussy fue el primero en componer con sonidos, más que con notas. Su música no se desprende de un concepto teórico concebido con antelación como en gran parte de las vanguardias posteriores. En Debussy la música es libre de la lógica teórica, existe como existe el tiempo, como existen el aire y el agua. Por ello aparecen con insistencia estas imágenes en su obra. Son símbolos de perennidad y eterno movimiento.

Debussy y Baudelaire marcan el fin de la era del arte occidental. Al detenerse frente al abismo de la Historia, se observa que todo lo que comienza después de ellos dos responde a una nostalgia secreta si no al abandono absoluto del valor intrínseco de la creación artística.

2.2 "Nuages"

Como prolongados ecos que de lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.[36]

[36] Del poema *Correspondencias*

El último cuarteto del soneto de Baudelaire parece acompañar al cuadro de James McNeill Whistler que sirvió de inspiración a Debussy para el tríptico "Nocturnes" estrenado el 27 de octubre de 1901. Se trata de la pintura "Nocturno: azul y oro"[37], una evocación del antiguo puente de Battersea sobre el Támesis en la que resalta la unidad de los perfumes, los colores y los sonidos en medio de la noche, mencionada por Baudelaire en "Correspondencias".

Las tres piezas musicales que componen los "Nocturnes" resultan de la convergencia entre poesía, pintura y música.

Debussy tenía 30 años cuando comenzó a trabajar en las "Tres escenas en el crepúsculo": un primer intento por consolidar su idea, en 1892. Su cercanía a los poetas simbolistas fue una motivación más para continuar con la partitura que finalmente terminaría en 1896 con un título inspirado en poemas de Henri De Régnier, quien sería intermediario entre él y Mallarmé durante la creación de "Pélleas y Mélisande". Dicho primer intento culminó en la pretendida obra "Tres nocturnos para violín y orquesta" terminada en 1896 y dedicada a Eugène Ysaÿe con la voluntad expresa de que fuera estrenada por éste. Sin una respuesta afirmativa por parte del violinista, Debussy terminó las dos primeras piezas del tríptico entre 1897 y 1899. Finalmente, en 1900, concluyó la versión orquestal que fue estrenada un año después, con tres flautas, tres oboes, corno inglés, dos clarinetes en si bemol, tres bajones, cuatro trompas en fa, tres trompetas en fa, tres trombones, tuba, timbales, piano, dos arpas, percusión, cuerda y coro femenino.

[37] "Nocturne: Blue and Gold" (1872-5) del pintor estadounidense James McNeill Whistler (1834-1903). Su interés por el Lejano Oriente, lo exótico, las impresiones del color en los paisajes, lo acercaron a los pintores Impresionistas y a los círculos artísticos de París en los años '60 del siglo XIX.

El título de la obra no tiene relación con la forma del nocturno tradicional de Chopin. El título es decorativo, quizás sólo evocativo; cada una de las piezas está destina a expresar las diferentes impresiones que los efectos del color y la luz dan a un paisaje nocturno. No hay definición estricta a través de la música, ésta sólo sugiere o *revela*. "Nuages" representa el movimiento pausado de las nubes en tanto cambian de colores a medida que avanzan. Es un espectáculo de procesión solemne sobre el aspecto inmutable del cielo. La concepción del efecto general de la obra era la misma del "Prélude a l'après-midi d'un faune", estrenado apenas unos años antes, en 1894: una evocación de colores en los bloques sonoros.

Es innegable la influencia de los Impresionistas en Debussy; la música dibuja un cuadro poético del paso de las nubes en la noche. El sentido contemplativo de la obra lo conecta nuevamente con Baudelaire. ¿Cuántas noches habrían de pasar con los pies sobre frialdad parisina y con la mirada fija en el cielo protector?

No es de extrañar entonces el impacto de la pintura de Whistler en el compositor. En 1859, durante su estancia en Londres, permaneció cerca del Támesis, en el área industrial de la ciudad (Battersea) que reflejaba el más grande logro de la modernidad. La transformación del paisaje le ofrecía un contraste con el siempre fiel Támesis. Esta misma experiencia es la que aparece en la obra de Baudelaire frente a la modernización de París en la que acaba siempre por regresar a la Naturaleza, responder a su llamado.

En “Nuages” la música emerge de manera espontánea, sin ocuparse de la dirección de su movimiento, como las nubes que no tienen una conciencia de su recorrido y viajan impulsadas por el viento. Debussy es cada vez más distante de la tradición germana y del apego al desarrollo funcional de la armonía que va hacia adelante, se mueve de forma horizontal con un objetivo final. Los cromatismos presentes en la obra tienen un valor por sí mismos, no actúan como entidades de conexión o disolución tonal. En el contexto platónico, la música sólo puede brindar una experiencia placentera; lo complicado es contrario al arte. La belleza debe provocar la excitación de los sentidos sin que implique un esfuerzo extraordinario de parte del espectador.

Los recursos del discurso musical son los habituales hasta el siglo XIX (melodía, armonía, ritmo, textura y timbre) pero aquí ya no responden a las nociones de lógica lineal. Configuran un orden *arbitrario* con el que Debussy rompe las estructuras mayor-menor, animado-lento, luz-sombra, tensión-resolución: es decir, el equilibrio logrado por medio del choque de contrarios.

Dichos elementos son usados por el compositor para crear los efectos de color en la pieza musical. La concepción de la armonía como vehículo en el desarrollo musical horizontal se transforma en un conjunto de acordes autónomos, en unidades sonoras independientes de una progresión melódica. Debussy descubre el movimiento vertical del discurso a través del bloque sonoro. Podría parecer innecesaria la indicación de la armadura de la tonalidad en la partitura pero esto sólo es el testimonio de la transición que el músico enfrenta desde su formación académica tradicional a la liberación de su pensamiento musical.

Antes que nada, salta a la vista el carácter calmo de la obra. La dinámica se mantiene durante toda la partitura en *piano* llegando incluso hasta *ppp;* aún en los momentos de clímax, no hay cambios bruscos en el tempo y la dinámica. Esta es una parte muy importante en el estilo de Debussy. Si bien el uso del material sonoro es casi opuesto al tradicional en el Romanticismo, nunca se aleja del refinamiento característico de la escuela francesa. A diferencia de los alemanes, Debussy utiliza las indicaciones de tempo y dinámica para crear un ambiente general en la pieza musical en la que es tan valioso el silencio como el sonido mismo. Ambos llegan a ser igualmente expresivos. Su música pide la concentración absoluta del oyente pues es apenas audible. No deja espacio para distracciones ni brinda gran espectacularidad como la que ofrece la tradición germana en el siglo XIX y el siglo XX. En Debussy, la música es apenas audible. Este cuidado en el estilo lo acerca mucho a Rameau, a quien admiraba profundamente (dedicó un "Hommage à Rameau") y de quien toma la expresividad y el equilibrio de las líneas melódicas, además del sentido del color en la armonía.

La tonalidad general de "Nuages" es Si menor. Una indicación casi ornamental pues en el transcurso de la obra, no hay en realidad una tonalidad fija. Debussy explora el espectro sonoro pasando por escalas de tonos enteros, pentatónicas y modos antiguos. La preferencia por los arabescos, los motivos cortos que aparecen de prono, como en un juego, apunta a una voluntad de creación musical en forma de mosaico. Su música va surgiendo de manera espontánea y se mueve con total autonomía de la lógica formal. No es mayor ni menor, como tampoco trata las consonancias y disonancias en el sentido habitual. No hay oposición ni desarrollos obligados, sólo adiciones sonoras que tienen como finalidad permitir el cambio natural del paisaje. Melodía y armonía se desprenden así de su función estructural.

Hay una tendencia en la obra hacia una forma ternaria con una introducción y una coda (con una codetta además). Debussy no pelea con las formas tradicionales y se sigue valiendo de ellas; no sólo en su período inicial como compositor y en su etapa de transición a la que pertenece esta obra. La estructura es de una forma ternaria pero la sintaxis es distinta. El tratamiento de las modulaciones, los tránsitos y de la armonía general es completamente original y le pertenece sólo a Debussy, como iniciador de ello. "Nuages" se puede visualizar de la siguiente manera:

Introducción	A	B	A'	Coda-Codetta
c.c. 1-20 Si menor	c.c. 21-63 Si menor	c.c. 64-79 Re# menor	c.c. 80-94 Si menor	c.c. 94-97 y 98- 102 Si menor

En la introducción de la obra Debussy presenta un primer motivo alternando quintas y terceras que continuará apareciendo en distintos momentos de forma literal pero con timbres diferentes. Fagotes y clarinetes lo introducen y pasa luego a los oboes y a las cuerdas. Si bien hay un indicio de desarrollo, este motivo no alcanza conformar un tema completo pero es muy importante: representa lo aparentemente estático del cielo que, no obstante, cambia de colores-timbres a medida que avanza el ocaso.
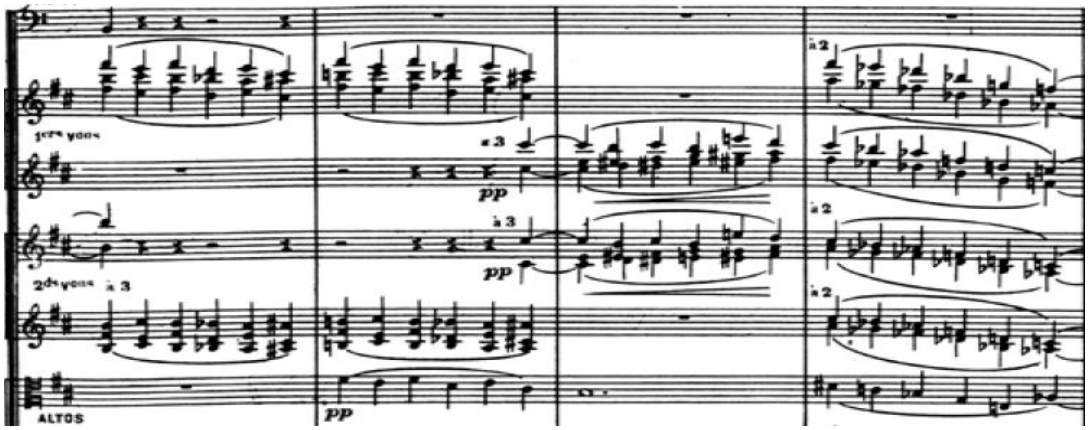
El compositor renuncia a afirmar una tonalidad determinada. Con esta ambigüedad busca sugerir una atmósfera de inmovilidad que se transforma todo el tiempo.

Esta *estaticidad* del paisaje va acompañada de un constante devenir. El movimiento ascendente y descendente del primer motivo de A se combina con acontecimientos inesperados en el resto de la partitura pero que tienden a compensarse. Allí se encuentra la concepción de "mosaico" musical que mencioné antes. En el dibujo del cielo y las nubes, Debussy consigue paralizar al tiempo y crear un ambiente misterioso en el que nada ocurre pero siempre está todo presto para ocurrir. La direccionalidad de la música tonal concebida hasta el siglo XIX es anulada por Debussy.

Ej. 1 c.c. 1-4.
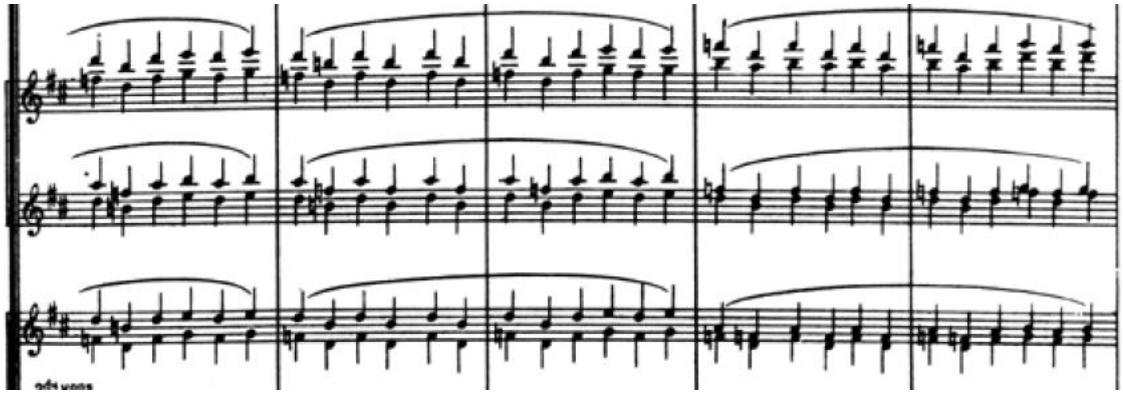


Ej. 2 c.c. 11-14: el motivo aparece ahora en las cuerdas, doblado a la octava y con una variación final que podría sugerir un desarrollo.

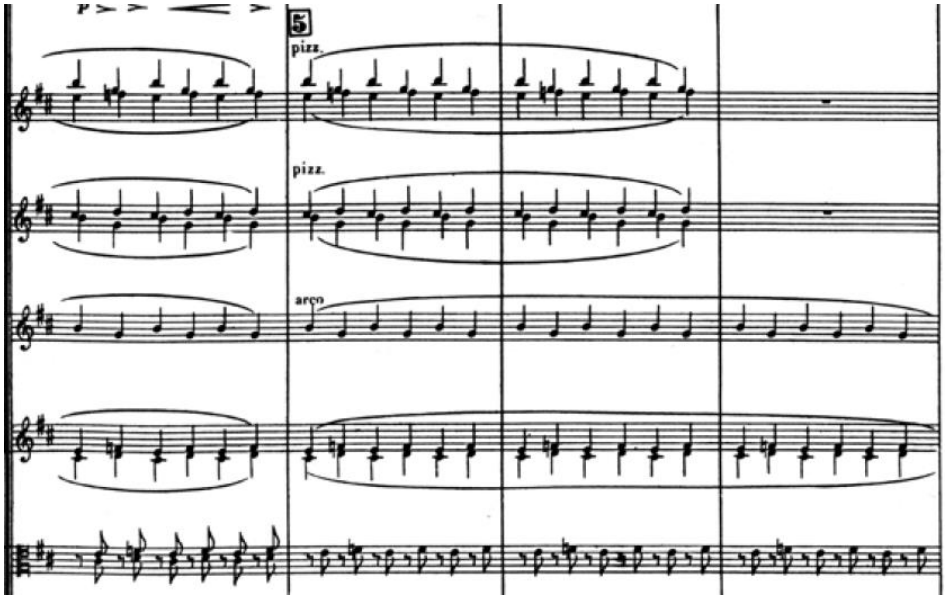


El *ostinato* de las cuerdas alternando distintas combinaciones de intervalos (terceras con quintas, con sextas o alternancia de terceras) constituye la primera mitad de la obra hasta el compás 48 cuando la textura se vuelve más transparente, indicando el cambio del aspecto del cielo con el paso de las nubes.

Ej 3 c.c. 23-27: alternancia de intervalos en los violines.



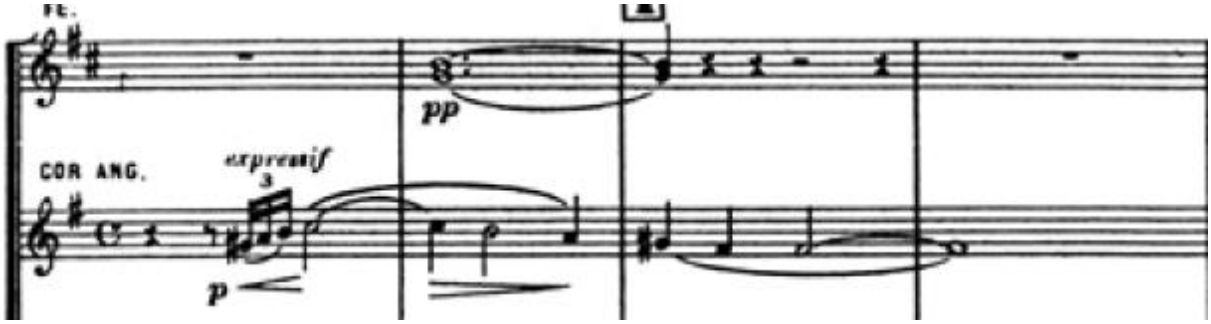
Ej. 4 c.c. 46-49: las violas y los cellos hacen un pizzicato sincopado desde el c. 43 y rompen con la curva melódica de las cuerdas.



Sobre la inmutabilidad de este *ostinato* de intervalos irrumpe el corno inglés en el compás 5 con el que es el tema principal no sólo de la sección A sino de toda la obra. El protagonismo del instrumento solista es anunciado por Debussy en el compás 3 dejando entrever que algún suceso especial estará vinculado a su timbre. Este tema aparece 7 veces hasta el final de la partitura. 5 en la primera sección y 2 veces en la sección A'. Es el tema misterioso de las nubes que se dispersan y difuminan a medida que oscurece el cielo nocturno en esta última parte de la obra. La autonomía métrica y la estructura melódica del tema le permiten aparecer de forma repentina con independencia de lo que ocurre en el resto de la partitura. Este carácter refleja a las nubes transformando permanentemente el paisaje a medida que surgen de forma inadvertida en el cielo.

La modulación métrica a lo largo de la obra –aparece el metro 6/4 pero el tema A está en 4/4– deja ver la despreocupación del compositor por la regularidad de los patrones de orden en el discurso musical. ¿Cómo regular el trayecto de una nube?
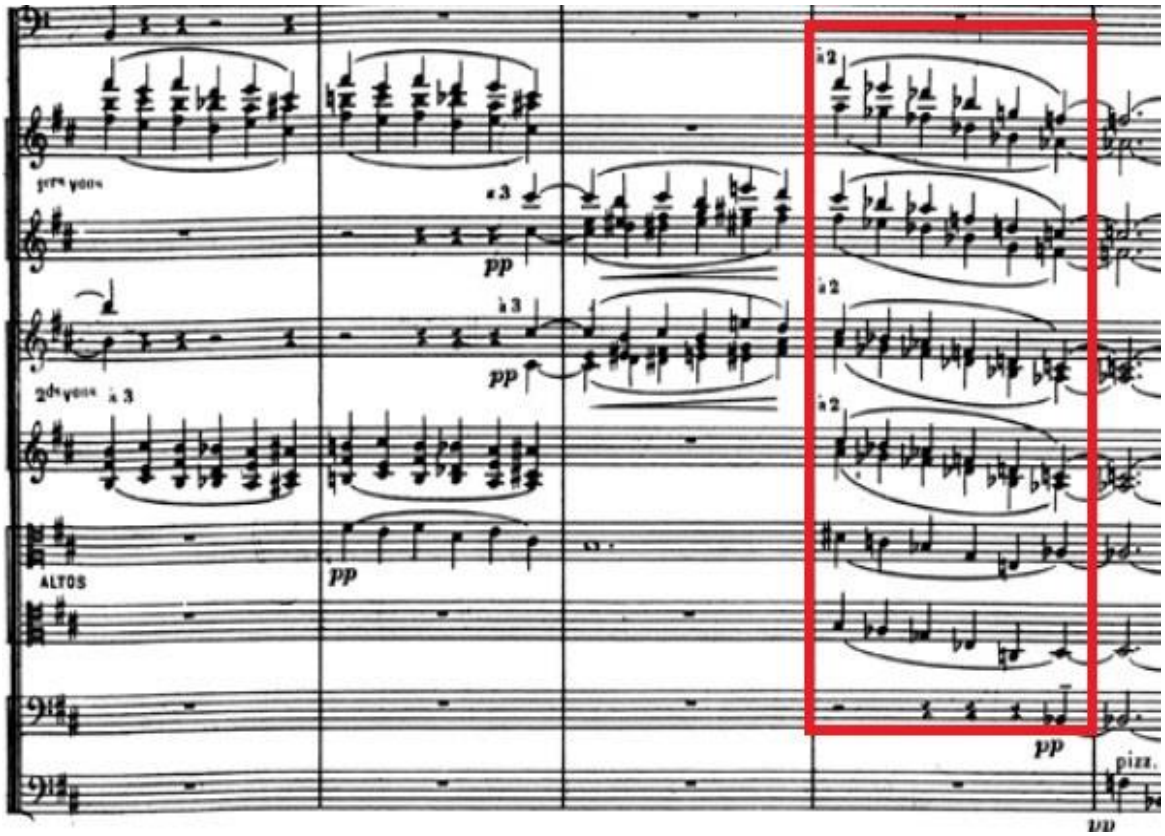
Ej. 5 c.c. 5: el tema del corno inglés con una inflexión octatónica
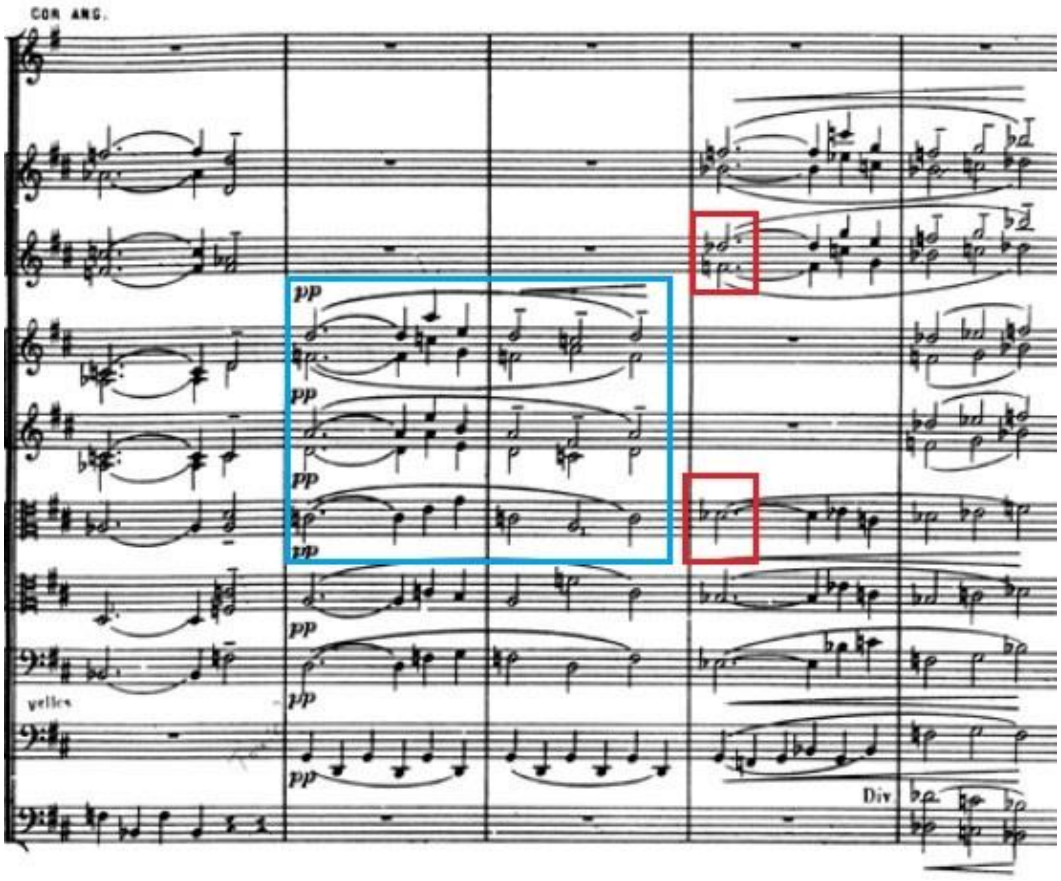


Tras presentar este fragmento melódico *discordante*, el cielo se acomoda nuevamente. Debussy lo dibuja con una procesión de acordes de 9na (ej. 6) antecedida por la imagen del movimiento permanente del cielo (motivo del ej. 1, la Introducción, que es el fondo de la obra-paisaje).

Este recurso armónico se funde después con elementos modales que transportan a una sonoridad arcaica, cercana a la Naturaleza. Hay una melodía pentatónica menor en Re en los compases 17 y 18. Por otro lado, en los compases 19 y 20 cuando la sensación tonal es de Mi bemol mayor aparece la nota Re bemol sugiriendo un pasaje dórico (ej. 7)

Ej. 6 compás 14: procesión de 9nas. de dominante que ayudan a condensar la textura.

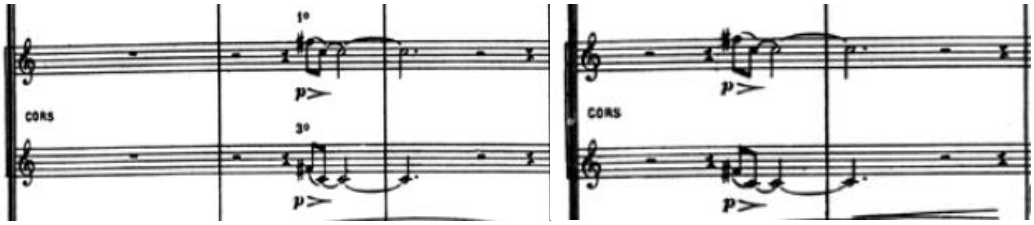


Ej. 7 c.c. 19-20: pentatónica (en azul), pasaje dórico (en rojo).



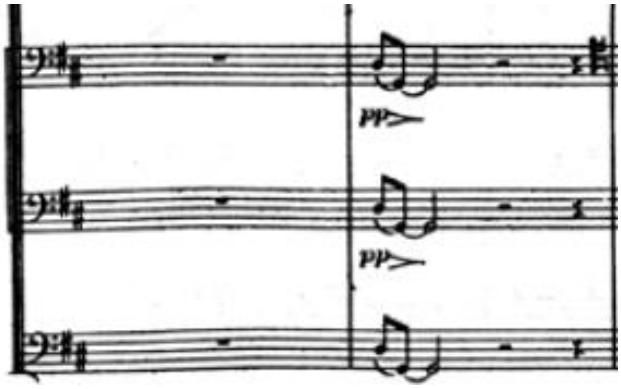
A partir del compás 21 hasta el compás 32 hay una reafirmación del material temático inicial: el cielo inmutable pero en constante movimiento (estado introducido en el ej. 1, c.c. 1-4 en los clarinetes y fagotes, ahora en las cuerdas) y la irrupción de las nubes enigmáticas que rompen con lo estático (tema del corno inglés). Conforme avanza el momento musical, la textura se condensa (como se condensa el vapor de agua para formar las nubes). Además, a manera de complemento del tema del corno inglés hacen su incursión los cornos con una respuesta invertida del tritono.

Ejs. 8 y 9 c.c. 23-24 y de nuevo en c.c. 27-28.
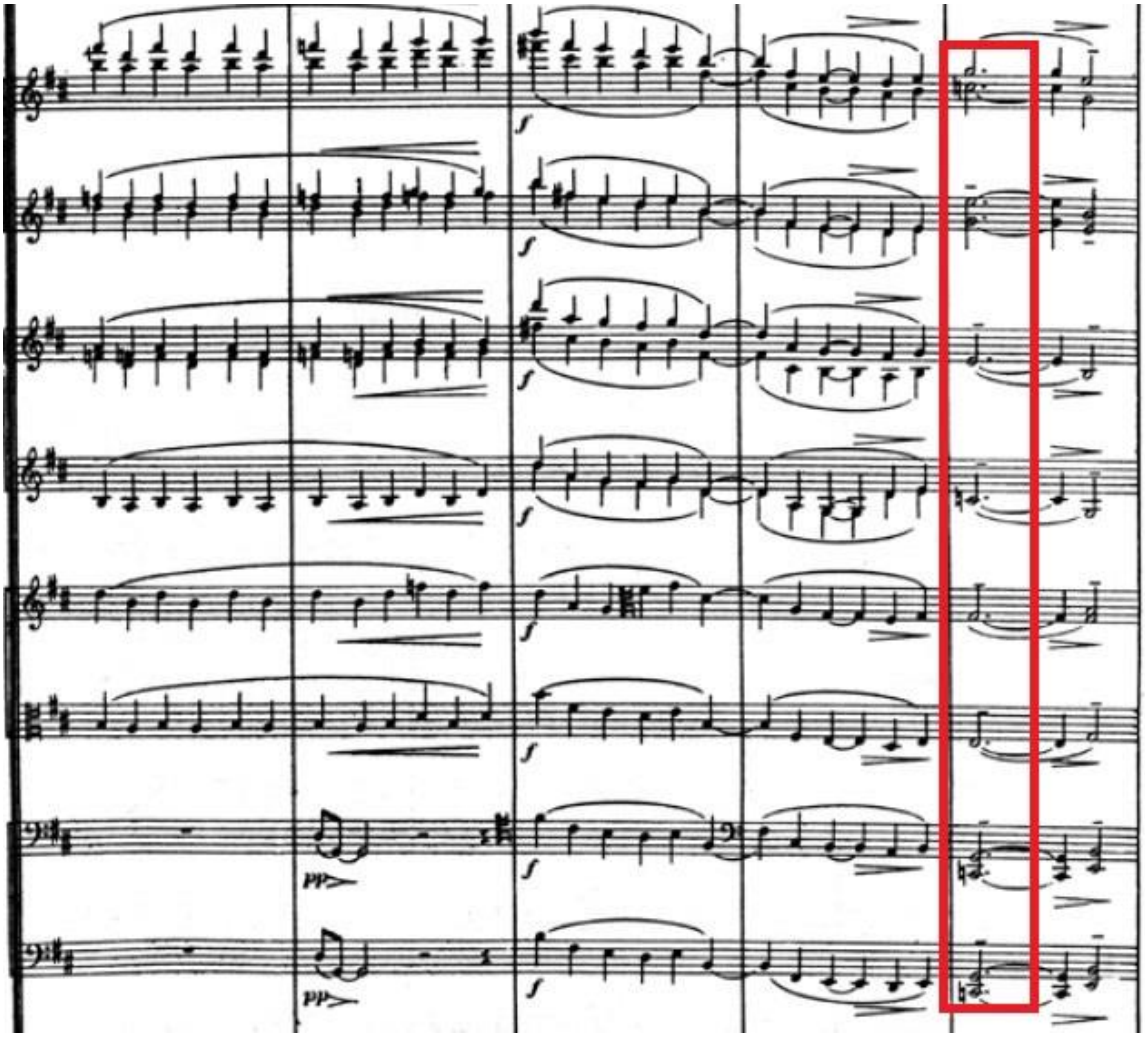


Todos los elementos sonoros empleados por Debussy tienen la función de crear atmósferas en el paisaje. De forma simultánea al tritono de los cornos, los cellos y los contrabajos tocan la misma secuencia pero con un intervalo de quinta justa.

Ej. 10 c.c. 27-28: cellos y contrabajos



El uso de las quintas justas produce una sensación de estabilidad tonal que se vuelve confusa por la superposición de los tritonos. Tras el "motivo cómplice" de los cornos, Debussy cambia el paisaje con un acorde inesperado de Do mayor en el compás 31.

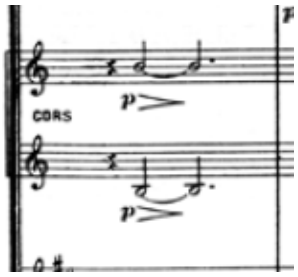
Ej. 11 c. 31: acorde perfecto de Do mayor en las cuerdas y los vientos.
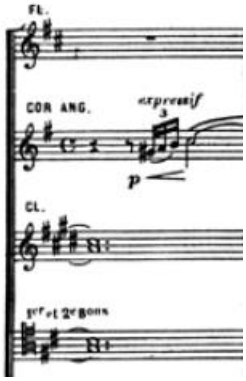


Debussy llega a este acorde tras un descenso melódico en bloques (o *melodía de acordes*) en 2das y 4tas justas que se puede interpretar como un momento de equilibrio armónico; un cielo claro y despejado.

El acorde de Do mayor es reafirmado por el canto glorioso de los solitarios cornos en los compases 31-32 haciendo énfasis en el Mi.

Ej. 12 compás 31: la tercera de Do en los cornos solistas afirmando el carácter mayor.



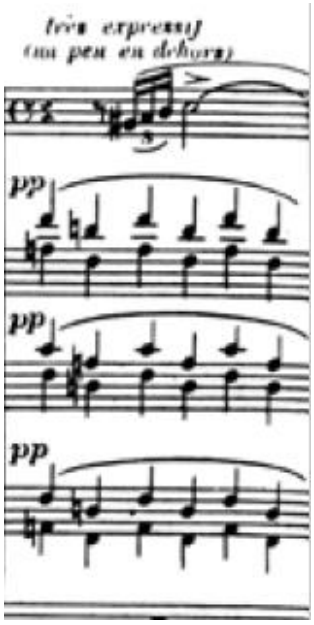
Todo este pasaje desde el compás 1 hasta el 32 se puede tomar como a-a'. El comportamiento del tema del corno inglés sugiere una forma binaria en esta sección (Introducción – A). En los primeros compases el motivo de quintas y terceras se presenta solo, como una introducción. El tema del tritono entra en el compás 5 sin ninguna asociación expresa con éste aunque clarinetes y fagotes insinúan un Sol mayor en el mismo compás.



Ej. 13 compás 5: Clarinetes y fagotes con una tercera Sol-Si.

Esta insinuación de armonía se consolida en el compás 21 cuando ambos se superponen dando la impresión de un desarrollo armónico sobre el tema del corno inglés. El tema A está aquí acompañado por textura armónica en el acorde de Sol mayor con séptima sin la quinta (la nota Sol está en los cellos y los contrabajos). No hay una relación funcional evidente con el tema del tritono pero esta armonía abarca todas las notas que lo componen. Cabe notar la indicación de "un peu en dehors" (un poco por fuera) sobre el tema del corno inglés que debe siempre sobresalir.
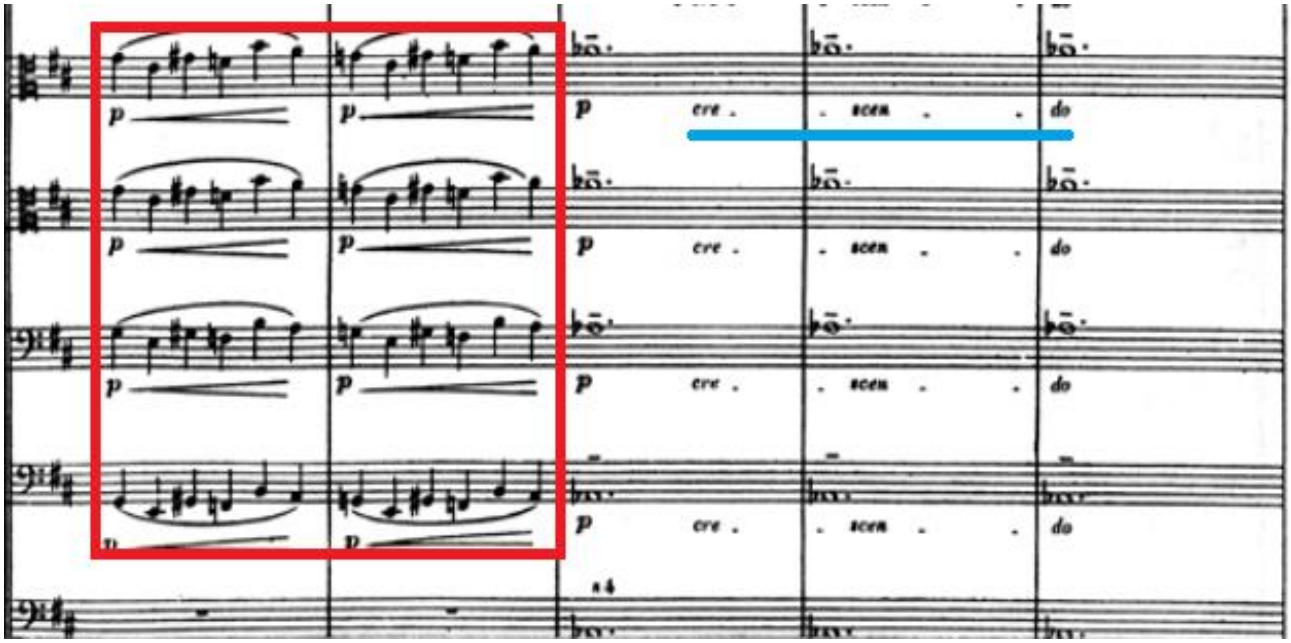
Ej. 14 compás 21: El tema A acompañado por una textura armónica en el acorde de Sol mayor con séptima sin la quinta (la nota Sol está en los cellos y los contrabajos).



Entre el compás 33 y el compás 42 hay una línea melódica sinuosa con arcos extensos de *legato* en los diferentes grupos instrumentales: es el movimiento pausado y constante de los cielos. El tema del corno inglés permanece ausente mientras Debussy enseña el espectro completo de Do mayor con algunas notas de paso cromáticas hasta que regresa el tritono en el compás 43.

En medio de estos dos instantes, entre el movimiento lento del cielo y la aparición del enigmático corno inglés está el primer y único *crescendo* de la obra preparado por una secuencia en las cuerdas.
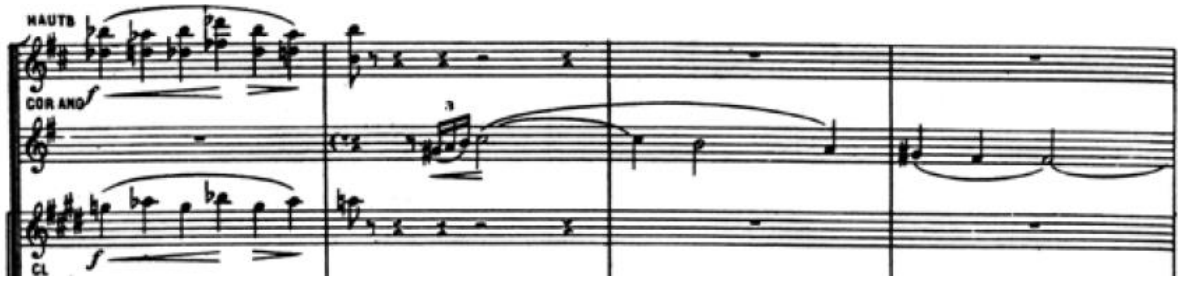
Ej. 15 c.c. 37-38 (la secuencia comienza en el compás 33)
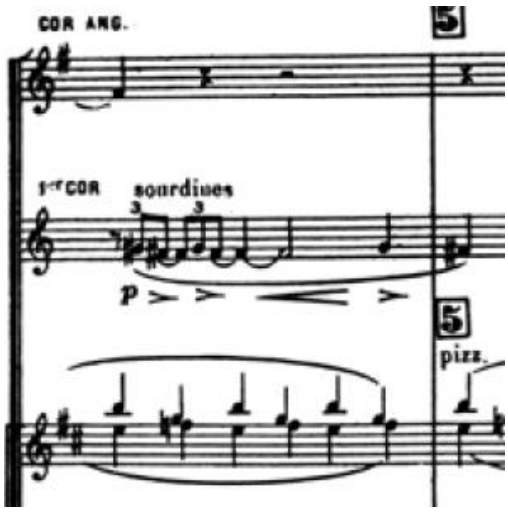


Este momento de gran intensidad antecede a la aparición del tema del tritono y a la repentina inmovilidad que continúa en los compases siguientes con la figuración rítmica.

El tema se muestra ahora aumentado y conecta con las figuraciones de tresillos del corno (que aparece, una vez más, como "cómplice"). El juego entre el corno inglés y el corno francés (quizás un guiño humorístico de Debussy) se repite entre los compases 47 a 51.

Ej. 16 c.c. 43-46



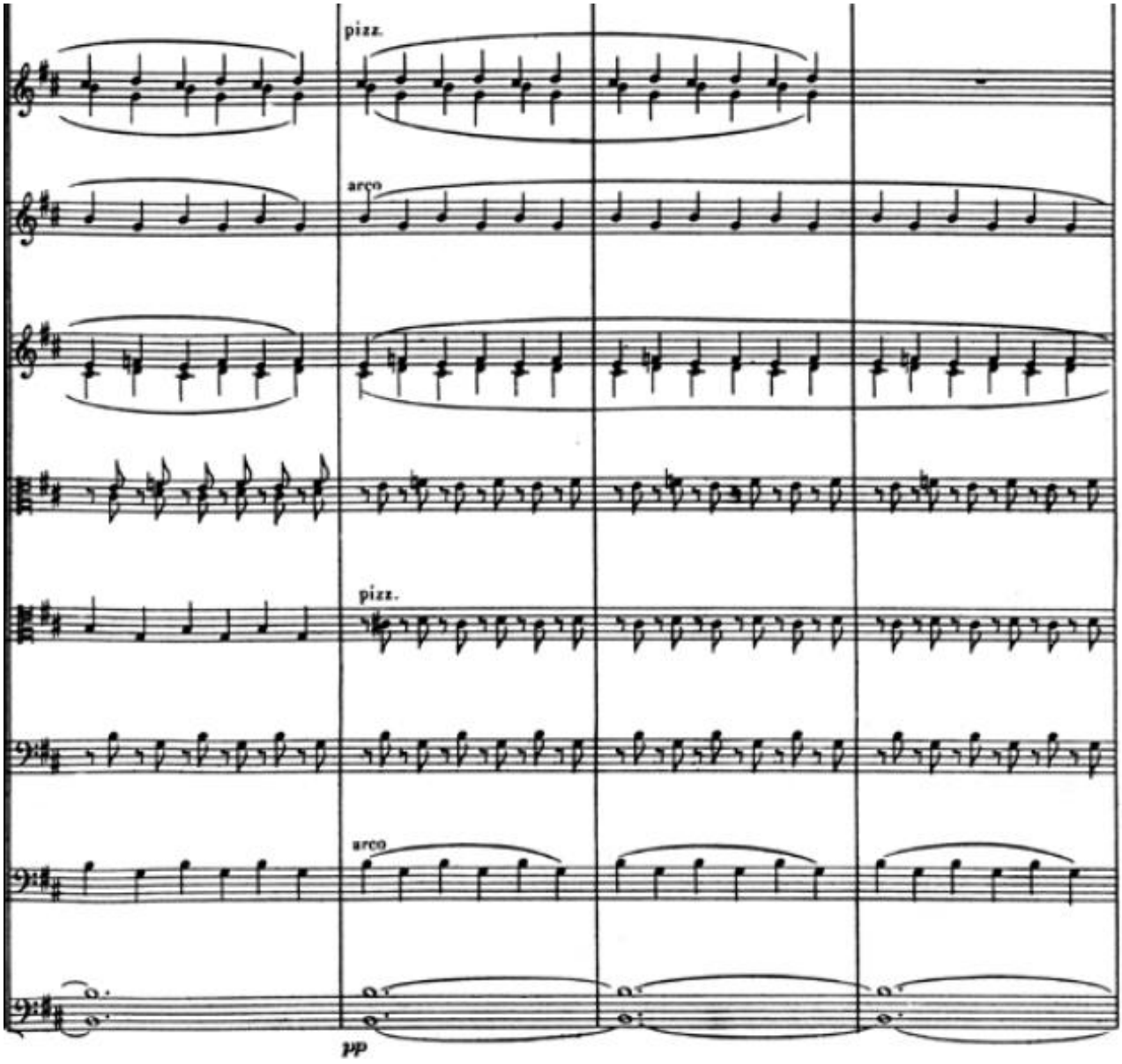
Ej. 16 c.c. 43-46
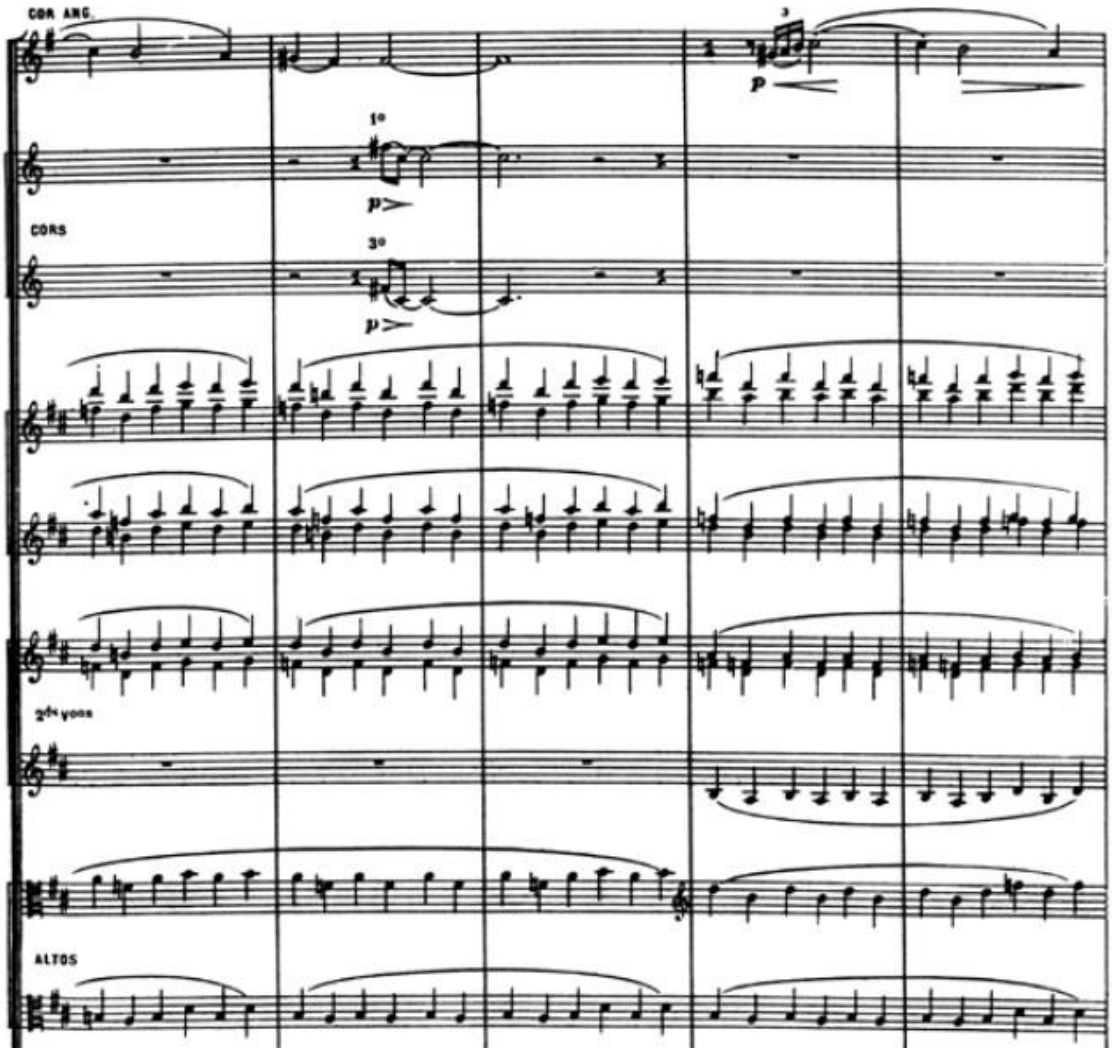


Entre tanto, en la línea inferior, violines y violas cambian su figuración rítmica marcando la ambigüedad con relación a las líneas melódicas superiores de los instrumentos de viento y la línea inferior de los cellos y los contrabajos, ambas con extensos arcos de ligadura. Esta escena es una muestra del grandioso ingenio de Debussy.

De nuevo, el objetivo de la superposición de ritmos no es otro que el de crear una imagen particular: el insistente pizzicato en combinación con las ligaduras de los vientos y los violines produce un estado de infinita quietud, de inmovilidad ante el ojo/oído humano.

Ej. 17 c.c. 46-49



Ej. 18 c.c. 57-61: retorna el motivo de quintas y terceras.
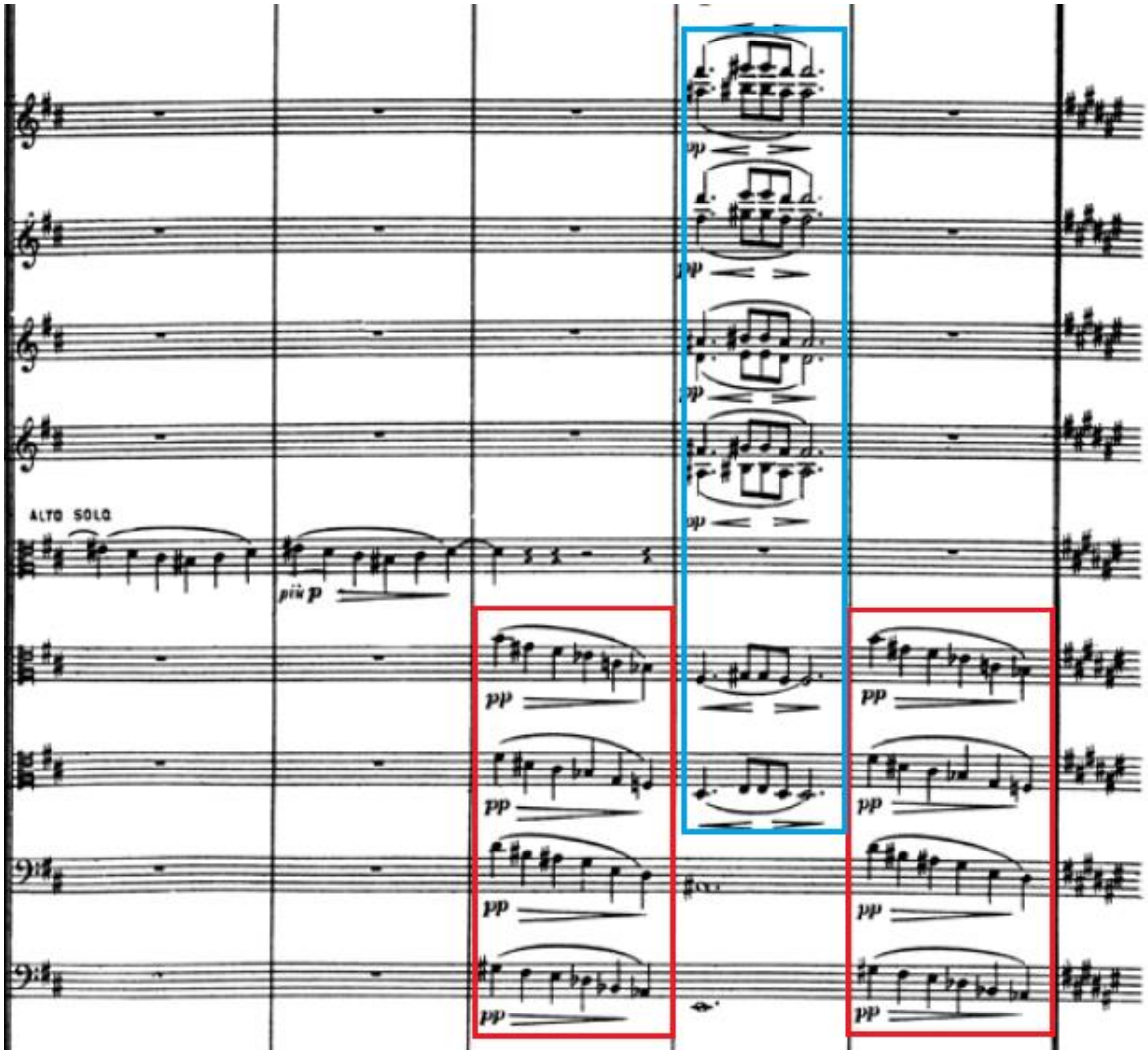


La sección A continúa hasta el compás 63.
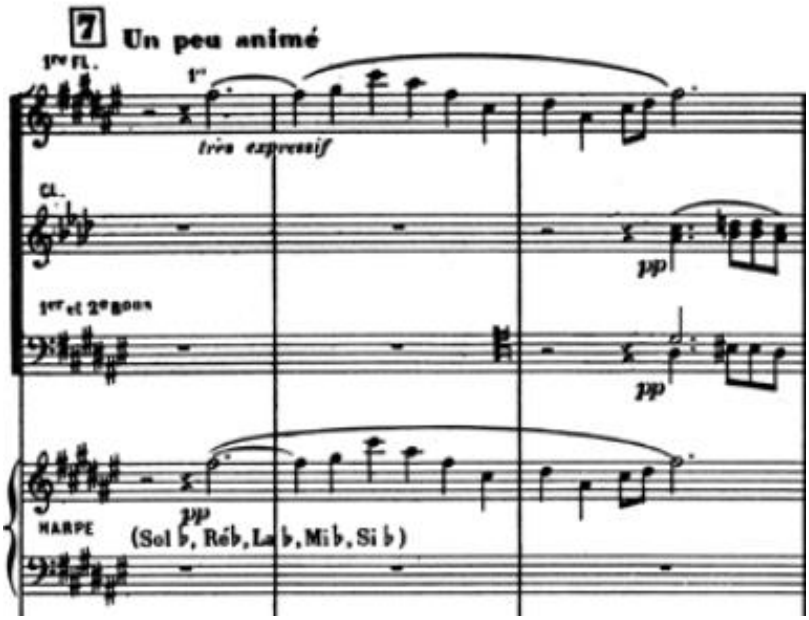
En los compases 57-61 retorna el motivo de quintas y terceras. Antes de llegar a este punto, Debussy recuerda que el centro sonoro es la nota Si marcando un pedal prolongado en los contrabajos que va desde el compás 43 hasta el compás 53. Pero antes de culminar esta primera sección, en los compases 55-56 la línea de los contrabajos se apaga en un Fa becuadro: es la reafirmación del tritono característico del tema A.

El compás 61 es una sucesión de acordes de V7 para hacer cadencia en un acorde completo de Si menor en el compás 62. Por último, el compás 63 repite la sucesión de acordes de 7ma de dominante para cambiar el color del paisaje en el compás 64 cuando comienza la sección B.

Ej. 19 c.c. 61-63: en rojo las dominantes paralelas. En azul, el acorde completo de Si menor con séptima.
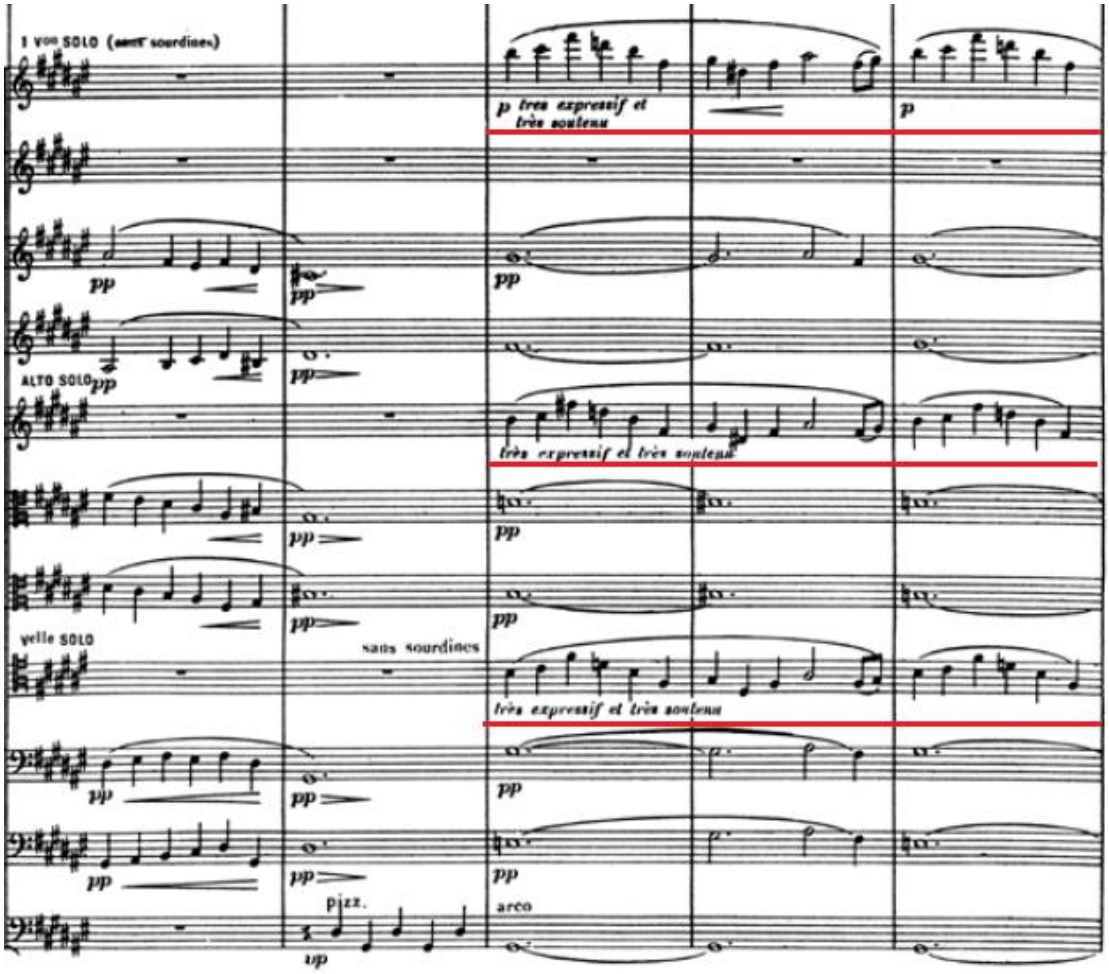


Ej. 20 c.c. 64-66: tema B



Hay dos características importantes en este tema que lo alejan del tema A del corno inglés y hacen de esta parte B una suerte de lapso de contemplación. Es de considerar que el ejercicio de mirar de los cielos es un escape de la vida agitada en la ciudad, de igual forma Baudelaire evoca al mar en sus poemas sin tener siquiera un río cerca. El tema B está construido sobre una escala pentatónica de Fa# que, al no tener disonancias estructurales, cambia totalmente el color del tritono del tema de A.

Por otro lado, el rango de este nuevo tema es más grande, tiene una amplitud melódica mayor a la del tema del corno inglés y está compuesto por dos partes. La primera en c.c. 64-66 (con un breve comentario armónico de los clarinetes, los cornos y el grupo de violines en el tercer y cuarto tiempo del compás 66) y la segunda en c.c. 67-70.

Ej. 21 c.c. 71-73: repetición del tema B en el trío de cuerdas.
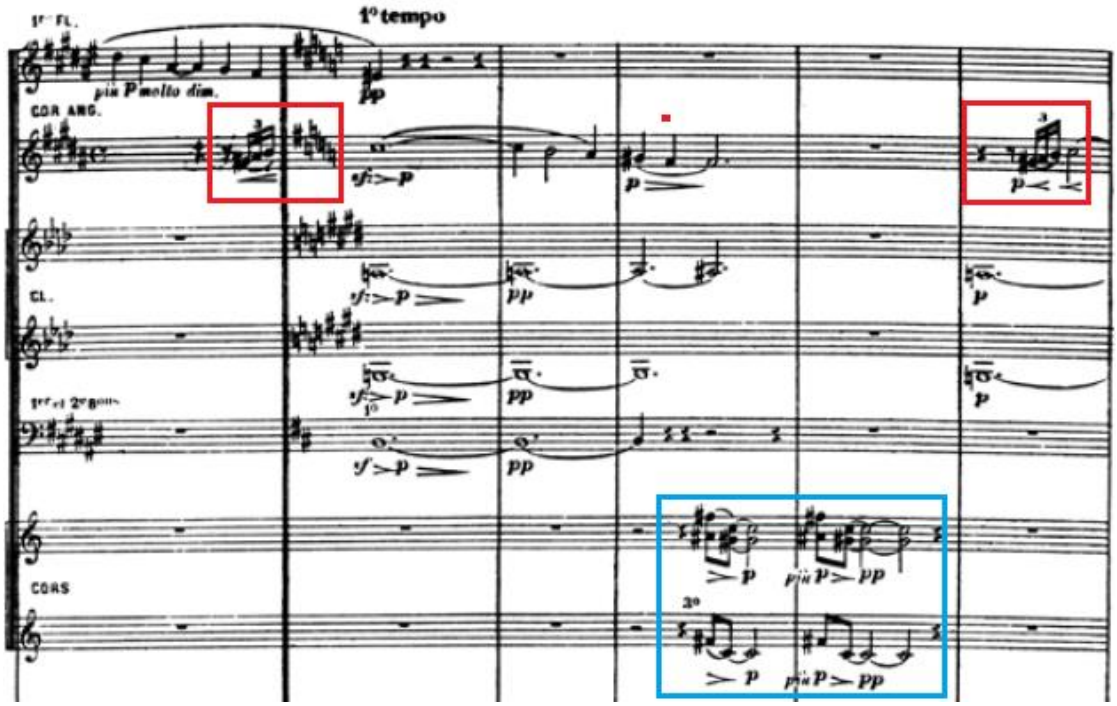


A diferencia de la sección A cuyo movimiento armónico es confuso, ambiguo, esencialmente inestable y agreste –en la pintura de Whistler que inspiró a Debussy, la imagen del cielo en el ocaso, casi noche, es turbia, impenetrable, *confusa*– la sección B es una escena de calma, de quietud. La textura es más clara sobre la base permanente de acordes. El tema principal aparece en toda la partitura durante este lapso de serenidad. Entre el compás 71 y el compás 74 un trío de cuerdas (violín, viola y cello) repite de forma exacta el tema B pero a una cuarta justa por debajo. Con esto, Debussy desacelera los eventos de la obra-paisaje antes de regresar a la sección A en la recapitulación A'.

La efectividad de los dos temas, Ay B, se da gracias a la textura armónica y tímbrica que los sostiene, o más específicamente, que ocurre debajo de ellos. El uso de triadas aumentadas, acordes de séptima y novena, acordes basados en escalas de tonos enteros, y la habilidad de combinar y complementar los diferentes timbres de los instrumentos, enriquecen al paisaje celeste y hacen posible discernir las cualidades de cada elemento presente en la imagen.

El retorno al tema A se encuentra en el último tiempo del compás 79. La recapitulación del tema es literal pero la orquestación ahora es más densa, más oscura; el cielo se nubla de nuevo para dar paso a la noche. Otra vez, lo acompaña la inversión del tritono en los cornos.
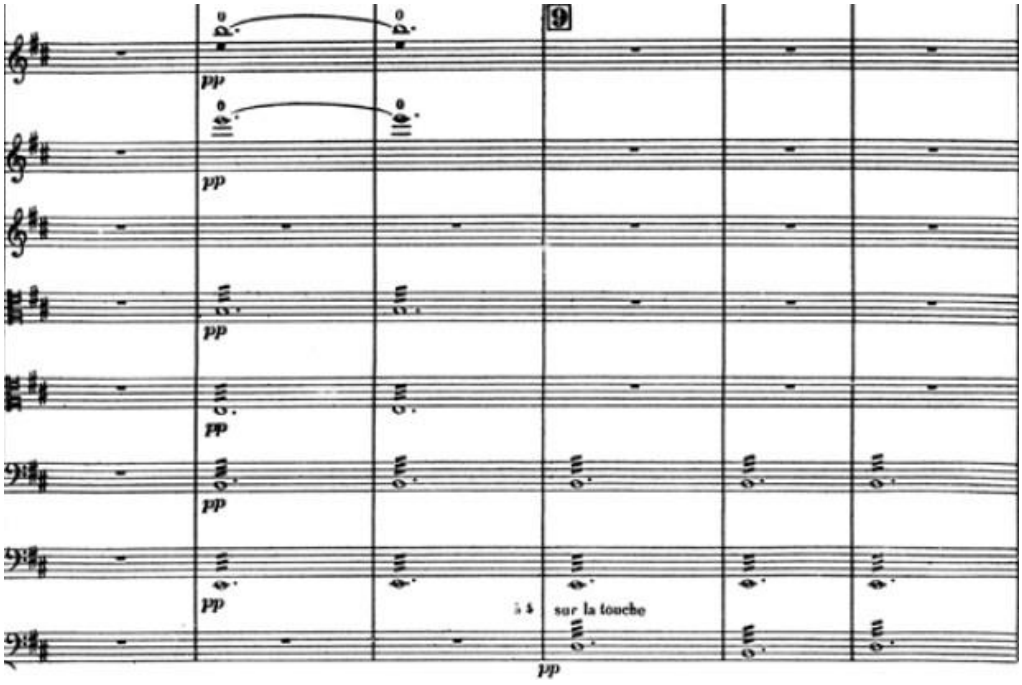
Ej. 22. c.c. 79-84: éstas son las últimas dos apariciones del tema A. Notar que en la segunda y última aparición el tema está sobre Sol#; es la única vez que está modificado. Es un cambio significativo y avisa que el tema A ya no es un elemento fijo.



En A’ la obra retorna a su tempo inicial “Moderado” (compás 80: “1º tempo”). Salta a la vista la indicación *“sur la touche”* en las cuerdas: es un claro indicio de que Debussy sabía exactamente cómo aprovechar los recursos técnicos de los instrumentos para cambiar el color del ambiente en un momento determinado. El sonido suave que proporciona esta técnica contrasta con el trémolo y permanece así hasta el final de la sección A’. Este efecto caracteriza el estado del cielo a medida que se oscurece lentamente y sobre el cual comienzan a disiparse las nubes. Las cuerdas hacen un pedal en el acorde de Mi7 que actúa aquí como dominante (ej. 23)

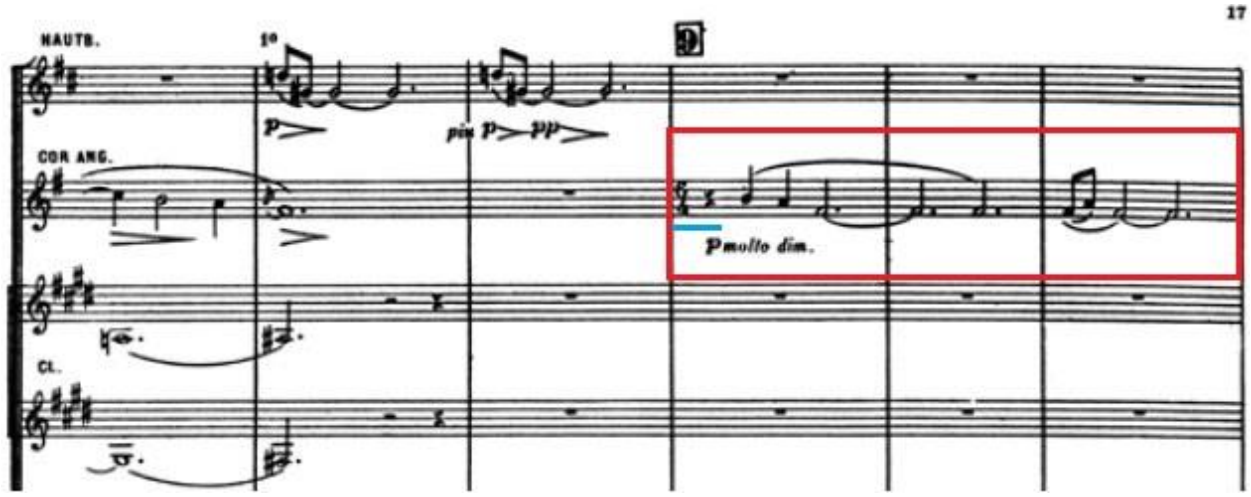
El tema A está ahora divido. Luego de ser enunciado completo, aparece el último motivo del tema dos veces, hasta que finalmente se dispersa y el corno inglés no vuelve a sonar más (ej. 24) La textura se hace translúcida y los motivos melódicos de toda la obra se encuentran hasta el final.

Ej. 23 c.c. 85-90: efecto *sur la touche* y trémolos. Siempre *pp.*
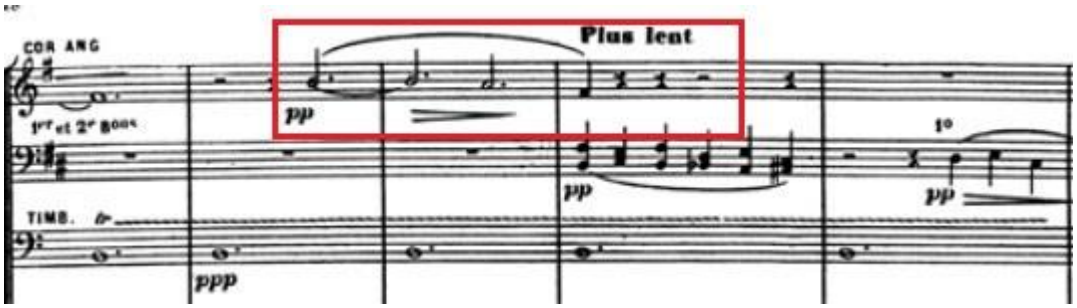


El corno inglés toca sólo la última parte estructural del tema dando a entender que las nubes se disipan paulatinamente, no desaparecen por completo sino que se funden en el resto del paisaje celeste. No es casualidad que la cita temática esté ahora en 6/4, el metro central de toda la partitura.

Ej. 23 c.c. 88-90: motivo final del tema A en 6/4. Con el *molto dim*. se va apagando.
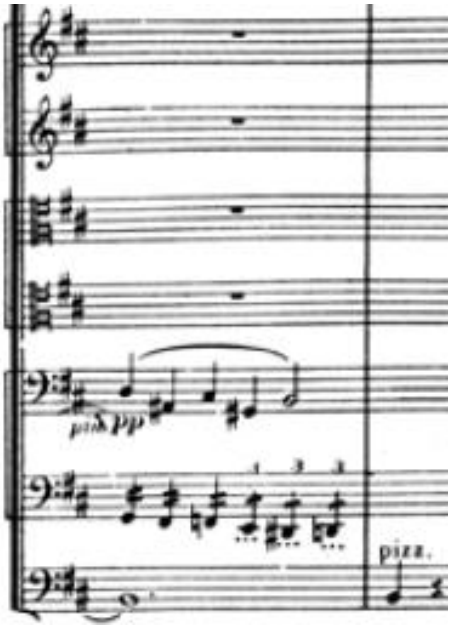


hasta que finalmente se apaga por completo en los c.c. 92-94:



La obra culmina en el compás 97 con el descenso cromático del cello hasta la nota Do y el contrabajo en la nota Si (ej. 24). No hay un relato de Debussy con respecto a su obra, de modo que sólo se puede especular. En este punto, en el compás 97, el paisaje cambia definitivamente.
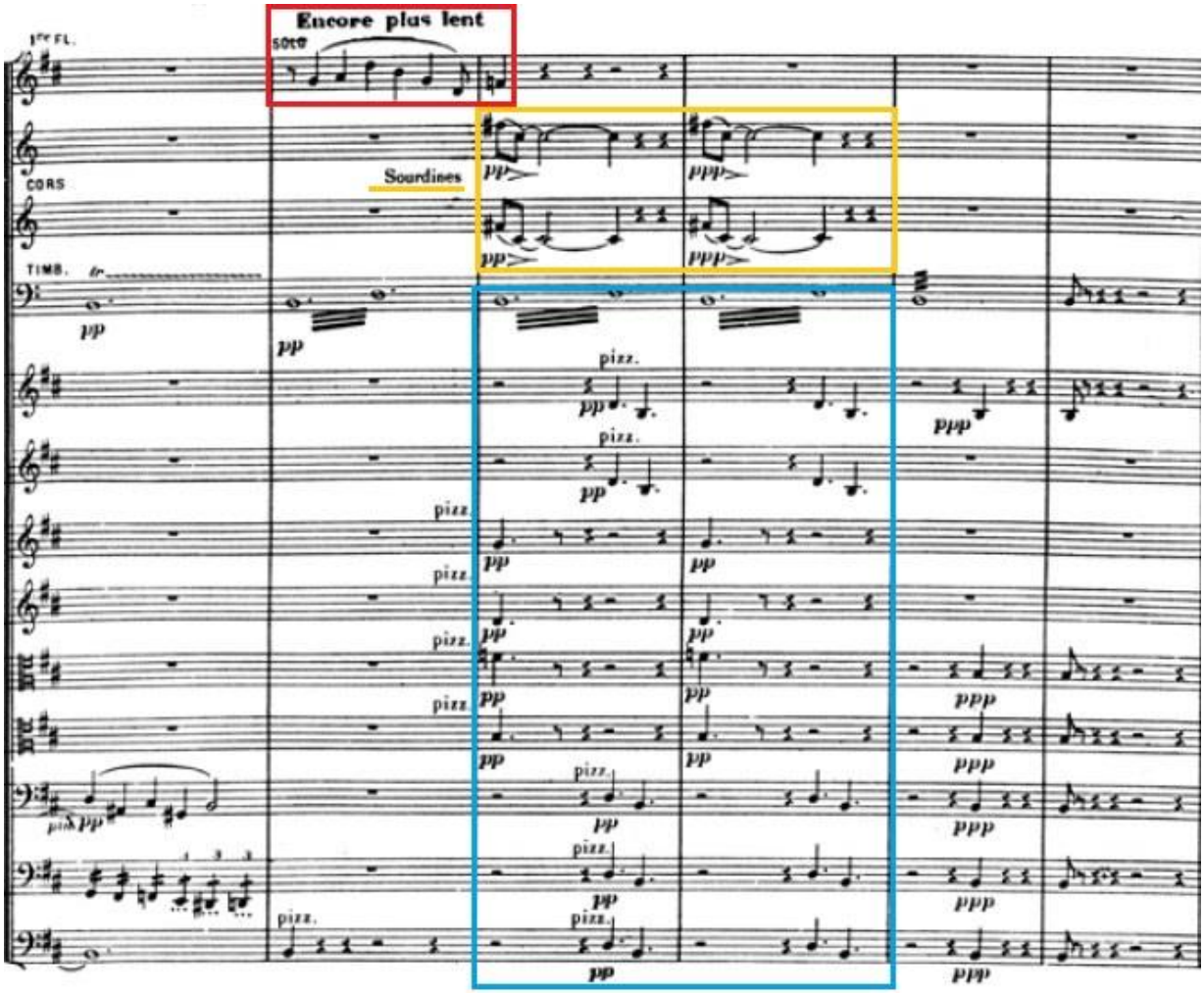
Ej. 24 c.c. 97-98: cambio del paisaje con el descenso cromático del cello hasta la nota Do y el contrabajo cerrando el discurso en la nota Si.



La codetta (c.c. 98-102) es la claridad del cielo nocturno. El tema B vuelve a aparecer solo en la flauta y el pizzicato en las cuerdas con el trémolo –ahora de los timbales– recuerda el instante de *infinita quietud e inmovilidad* descrito en la página 45 (ej. 24).

El tempo cambia cuando inicia la coda (“Plus lent” compás 90 a “Encore plus lent” en el compás 98, indicando el comienzo de la codetta). En este momento, el corno inglés ha desaparecido pero el “motivo cómplice” de los cornos lo cita indirectamente y recuerda que las nubes siguen presentes en el paisaje nocturno del cielo (ej. 25). Esta sección comienza con el tema B., luego los cornos recuerdan al tema A con su tritono invertido (además con sordina y *ppp;* las nubes apenas se vislumbran ya*)* y por último, sólo queda la *inmovilidad* en el trémolo de los timbales y el pizzicato en las cuerdas.

Ej. 25 c.c. 97-102



Las cuerdas ponen fin a la obra con la nota Si: el cielo que permanece inmutable, *un ambiente misterioso en el que nada ocurre pero siempre está todo presto para ocurrir* (p. 36). La tonalidad es en esta obra una referencia de lugar, por esta razón no hay progresiones armónicas en función de ella. Cada conjunto de sonidos representa un acontecimiento único que responde sólo al orden de la Naturaleza y que el hombre puede comprender a través de los símbolos que le muestra. Debussy descubre una sorprendente gama de colores y sucesos dentro del gris del cielo nublado.

Conclusión

Lo que es verdaderamente excepcional en el arte es que ofrece la posibilidad de prolongar un evento en el recuerdo por medio de la experiencia sensorial. Que una obra de arte afecte al espectador u oyente y sea recordada es uno de los valores fundamentales hasta el siglo XIX. La modernidad enseña a olvidar.

Desde la Revolución Industrial, el valor de lo eterno fue reemplazado por el poder de la creación inmediata. El desarrollo de la vida del hombre en la ciudad es instantáneo: está hecho de pequeños momentos fugaces que se disipan uno tras otro a medida que aumentan las exigencias de la demanda adquisitiva. Foucault se refiere a estos hombres modernos como *cuerpos productivos y políticamente dóciles*. Este escenario recuerda una vez más que la historia es cíclica. Es inevitable pensar en los alcances sociales de las revoluciones nacionalistas y las revoluciones proletarias; todas ellas se basaron en ideales de libertad. Sin embargo, con los años, los mismos ideales terminaron por convertirse en nuevas cadenas.

El Romanticismo musical se pensó como una gran liberación pero al final acabó en un delirio por el discurso armónico. En las letras no fue distinto. Ya los primeros románticos experimentaban el sinsentido de los cambios sociales tras la gran Revolución Francesa que desencadenó el período de las revoluciones en Europa en el siglo XIX pero ellos no *querían* estar solos, anhelaban la compañía. Baudelaire y Debussy, por el contrario, permanecieron visibles para el mundo material pero sólo como observadores desde un ángulo privilegiado.

Ahora, la soledad de la modernidad es silenciosa. Se presenta en forma de espectáculo, de éxito, de adquisición de poder. Todo aquí ocurre rápidamente, genera un impacto de forma inmediata y así mismo desaparece. Las nuevas formas de arte están concebidas para ser olvidadas. La más grande figura del arte moderno es el Performance. Éste se realiza una sola vez y jamás podrá ser reproducido exactamente igual que aquella primera ocasión. Es sorprendente a la vez que aterradora la facilidad con que los medios tecnológicos trasladan de categoría a toda forma de expresión humana hasta el campo de lo útil o de lo descartable. Así sucede para algunas vanguardias del siglo XX en la música. Muchos de estos experimentos con el sonido son olvidados. Ningún oyente recordará una de estas creaciones porque no existe una asociación con la experiencia *vertical* del ser humano. Una obra de Nono o de Ligeti sólo transcurre de manera *horizontal* en el tiempo pues no hay afectaciones que refieran a algo lo de la memoria colectiva o de la Naturaleza. El fin de la música comienza cuando la obsesión por el ordenamiento de los sonidos se apoya en los recursos tecnológicos. El IRCAM es un laboratorio de experimentación con el sonido.

La más lejana frontera de la música fue alcanzada sólo por Debussy. Sus predecesores y luego quienes continuaron con la línea lógica de evolución del lenguaje musical, vivieron en función del orden de los sonidos pero Debussy descubrió *el milagro de una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, flexible y suficientemente entrecortada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia*[38], el anhelo esencial de Baudelaire.

[38] Cita del epígrafe en el presente ensayo.

El devenir del discurso sonoro en la música expresa el correr del tiempo pero Baudelaire y Debussy reconocen elementos fijos, inmutables en el paso del tiempo, que aparecen en "Nuages" o en el "Jet d'eau"[39]. El ser humano recuerda al tiempo valiéndose de las asociaciones con estos elementos fijos: las *correspondencias.* Sin ellas no existiría conciencia alguna sobre el transcurrir de la historia y la existencia del hombre carecería de un sentido vital.

Ambos decidieron retornar a la Naturaleza del lenguaje artístico para desprenderse de las connotaciones obligadas de la palabra o el sonido. Para ello era necesario tomar distancia de la ciudad en calidad de metáfora del cambio y la modernización. Baudelaire es un poeta filósofo que despoja al verbo del artificio del significado. Debussy por su parte, se libera de las ataduras formales del discurso musical inventando la filosofía del sonido.

No se puede dar el epíteto de vanguardista a Baudelaire o a Debussy porque representan todo lo contrario a ella. La vanguardia es lo que se opone a la tradición y ellos dos redescubrieron formas de relación en el lenguaje que permanecían ocultas. Debussy es maravilloso porque niega la continuidad dialéctica en la música. Se puede llegar a afirmar que "Nuages" es un epítome preliminar de la filosofía del compositor. La música allí es inestable, inaprehensible: arma un mosaico de estructuras que aparecen y desaparecen de manera esporádica, como si escaparan a otro plano del espectro sonoro.

[39]"Nubes" y "Chorro de agua". Obras de referencia de Debussy y Baudelaire, respectivamente.

Esta discontinuidad en el discurso rechaza el carácter horizontal y lo sustituye por una experiencia de realidades simultáneas o fenómenos verticales. En Baudelaire y Debussy el arte regresa a sí mismo. No aparecen como creadores sino como traductores de lo que la Naturaleza les dicta eliminando así el antropocentrismo en el arte, heredado por la tradición germana. Miles de vagas maravillas en la Naturaleza encontraron a sus intérpretes.

La música

¡La música frecuentemente me coge como un mar!
Hacia mi pálida estrella,
Bajo un techado de brumas o en la vastedad etérea,
Yo me hago a la vela;

El pecho saliente y los pulmones hinchados
Como velamen,
Trepo al lomo de olas amontonadas
Que la noche me vela;

Siento vibrar en mí todas las pasiones
De un navío que sufre;
El buen viento, la tempestad y sus convulsiones

Sobre el inmenso abismo
Me mecen. ¡Otras veces, calma chicha, gran espejo
De mi desesperación![40]

[40] "La Musique" poema de "Las flores del mal". Trad. Andrés Holguín, p. 34

¡La música frecuentemente me coge como un mar!

Hacia mi pálida estrella,

Bajo un techado de brumas o en la vastedad etérea,

Yo me hago a la vela (…)

Los juegos de sinestesias son frecuentes en Baudelaire, pero además de ellos la caracterización de experiencias sensoriales en fenómenos de la Naturaleza lo adelantan a la poesía moderna. Lo maravilloso en él es el intercambio de imágenes entre la música y el mar. No sólo en este poema, también en "l'homme et la mer" (El hombre y el mar) en donde escribe *Homme libre toujours tu chériras la mer ! La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme (*¡Hombre libre, tú siempre has de querer al mar! El mar es el espejo donde tu ser se mira). Así entonces, la música, el arte, es el espejo, en el que el hombre se mira a sí mismo. La modernidad es un abismo del que sólo se puede ser salvado por la Música.

Siento vibrar en mí todas las pasiones

De un navío que sufre;

El buen viento, la tempestad y sus convulsiones

Sobre el inmenso abismo

Me mecen. ¡Otras veces, calma chicha, gran espejo

De mi desesperación!

Bibliografía

BAUDELAIRE, Charles. *Arte y modernidad*. Prometeo Libros, Argentina, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Cuadernos de un disconforme*. Prometeo Libros, Argentina, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Editorial Taurus, Madrid, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Le Livre de poche, Hachette.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiales* (1860). Alianza editorial, España, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *Spleen de Paris*. Biblioteca electrónica de Quebec. Recurso digital. http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/baudelaire_charles_-_le_spleen_de_paris.pdf

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad.* Siglo Veintiuno Editores, Colombia, 1988.

BOUCOURECHLIEV, André. *Debussy, la révolution subtile.* Fayard, Francia 2005.

BOWRA, Cecil Maurice. *La herencia del simbolismo*. Editorial Lozada, Argentina, 1951.

DEBUSSY, Claude-Achille. *El señor corchea, antidiletante.* Alianza editorial, España, 1975

ECO, Umberto. *Historia de la belleza.* Lumen, España, 2005. Sexta edición.

FUBINI, Enrico. *El siglo XX: entre la música y filosofía.* Alianza editorial, España, 2004.

FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea.* Alianza editorial, España, 1994.

HOLGUÍN Andrés. *Baudelaire y Las flores del mal: análisis biográfico crítico.* Instituto colombiano de cultura, Bogotá, 1976.

HOLGUÍN Andrés. *Las flores del mal.* Panamericana editorial, Bogotá, 2001.

KUNDERA, Milan. *La vida está en otra parte*. TusQuests editores, Barcelona, 2014.

LOCKSPEISER, Edward. *Debussy: His life and mind.* The Macmillan Company, Nueva York, 1962.

LÓPEZ, Castellón Enrique. *Simbolismo y Bohemia: la Francia de Baudelaire. Ediciones Akal, Madrid, 1999.*

NICHOLS, Roger. *La vida de Debussy*. Publicado por Cambridge University Press, Madrid, 2001.

ORDOÑEZ DÍAZ. Leonardo. *Poesía y Modernidad: Spleen e ideal en la estética de Charles Baudelaire. Ministerio de cultura, Bogotá, 2000.*

PARDO Bazán, Emilia. *La literatura francesa moderna: el Romanticismo. Red Ediciones S.L., Barcelona, 2018. Capítulos X y XI.*

TODÓ, Ma. Lluis. *El simbolismo: nacimiento de la poesía moderna*. Editorial Montesinos, España, 1987.

TORRE, Esteban (compilador). *33 poemas simbolistas (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarme).* Visor libros, España, 1995.

VALVERDE, Sergio. *La lectura social de Baudelaire en Walter Benjamin*. Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, 2002. ISSN: 0377-628X

WENK, Arthur B. *Claude Debussy and the poets.* University of Califronia press, California, 1976.

https://books.google.com.co/books/about/Claude_Debussy_and_the_Poets.html?id=Jck1qgze03AC&redir_esc=y

El análisis de “Nuages” fue hecho sobre el apoyo del audio video del siguiente enlace en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=IkmwzG7cB_U