

El papel de la música en la formación de la nueva poética a finales del siglo XIX

PILAR ANDRADE BOUÉ
SAINT LOUIS UNIVERSITY (MADRID CAMPUS)

A la afirmación casi perogrullesca de que existe un enorme interés por la música en la poesía y metadiscurso francés de finales del siglo pasado debería añadirse, en favor de sus protagonistas, que ese interés desborda los cauces comúnmente comentados de la voluntad expresiva o incluso de la voluntad de abstracción. La música cobra magnitud no sólo por su especial poder emotivo y su apertura hacia lo inconcreto, sino también, y en mayor medida en lo que a la historia de la literatura concierne, por su papel fundamental en el estallido y confusión de las formas discursivas que fraguó la pasada centuria. Nos hemos propuesto en estas líneas no tanto seguir paso a paso e individualmente este desacostumbrado protagonismo de la música, sino sobre todo reivindicar su papel a menudo infravalorado en el desarrollo del discurso poético entre 1880 y 1910. Hemos pretendido al mismo tiempo rehabilitar, siquiera mínimamente, el movimiento literario responsable de esa promoción, pariente pobre de la poética del siglo XIX, olvidado entre señeras figuras e irrupciones artísticas parcialmente novedosas. Del Simbolismo hoy pervive Mallarmé, ciertamente, pero muchos otros nombres canalizaron, con el dinamismo de ideas en el seno del grupo, corrientes nuevas en la literatura y en la estética a las que nuestro siglo daría su *placet* definitivo. Junto a las infantas semovientes, los aburridos canales o

los atardeceres hiemales, que evidentemente existieron, también sobrevolaron y se barajaron cuestiones fundamentales para el devenir del arte.

Comencemos entonces situándonos en las circunstancias del año 1880, para seguir *ab origine* los pasos del clan simbolista. En literatura el Naturalismo hacía furor, aupado por el espíritu positivista, y los parnasianos buscaban una perfección formal con pictórico apego a lo sensible; en pintura el Realismo pasaba a codearse con el ya triunfante Impresionismo, de raíz cientifista - sólo unos pocos (Puvis de Chavannes, Moreau, Redon...) se desgajaban del credo descriptivo. De modo que el *homo religiosus* del momento, aquellas fisionomías que desearan desbordar los lindes de la materialidad (y las fisionomías simbolistas fueron todas así), veían su camino balizado en principio por la música, que a pesar de las escuelas imperantes siempre mantendría, entre todas las artes, el grado menor de la imitación -y que siempre había tenido oscuras conexiones con lo misterioso¹. Hacia lo trascendente se iba, de la forma más directa posible, por los sonidos y, por tanto, por Wagner, que era el compositor de moda y además uno de los poquísimos que proponía temas sobrenaturales (se llegaba a él de la forma más directa, como decimos, pero no más perfecta: ya veremos las deficiencias del *sistema wagneriano*).

No es un mero accidente, por otra parte, esa vuelta a lo espiritual en el arte; no se trata de otra medida sin consecuencias en el aparente ritmo pendular de *una* estética que basculase periódicamente de los immanentismos a los trascendentalismos. Porque dado que el campo de lo intangible ha crecido y pasa a abarcar no sólo el ámbito de lo consciente, sino también el de un vigoroso inconsciente, debe reconsiderarse hasta qué punto la necesidad de misticismos no contribuye con nueva savia a la retroversión del arte moderno hacia una especial interioridad, y anuncia igualmente el subjetivismo y la deshumanización artística de nuestro siglo. Se ha recalcado poco este punto, que con harta frecuencia se toma como fútil síntoma de

¹ Conexiones que hunden sus raíces en tiempos míticos, pasan por el pitagorismo y llegan a través de Swedemborg, el Romanticismo y los Idealismos alemanes hasta la última década del siglo XIX; los textos de esos años están cuajados de manifestaciones con estos contenidos, más o menos esotéricos, más o menos filosóficos. Cf. por ejemplo las palabras de Ch. Morice (*La Littérature de tout à l'heure*, cit. por G. Michaud, 1951: 740): *Nous cherchons la Vérité dans les lois harmonieuses de la Beauté, déduisant de celle-ci toute métaphysique -car l'harmonie des nuances et des sons symbolise l'harmonie des âmes et des mondes*, o de J.M. Guyau (1935: 192): *Par la rime s'introduit l'ordre (...) avec une régularité de mouvement et un concert qui n'est pas sans rappeler par une lointaine analogie ce que les philosophes anciens nommaient la musique des sphères.*

un renacer a la religiosidad, típico de los fines de siglo y de las conciencias desorientadas. Abogar por el espiritualismo en esa época significa algo más que recurrir al polo opuesto de una opción existencial; significa continuar abriendo paso a las modernas formulaciones estéticas. *Continuar* abriendo paso, en la evolución constante y progresiva de una historia en la que quizá no hay verdaderas rupturas (ni verdaderas originalidades), y en la que tanto el Simbolismo como la música a él asociada, tienen una función importante.

Una reducida facción de escritores dirige sus miras, pues, hacia las composiciones y teorías de Richard Wagner. Lo hace en principio por esa presencia de temas *espirituales*² en el drama wagneriano, presencia que conocía a través de los libretos traducidos, de la *Lettre sur la musique* dirigida por el teutón a sus admiradores de París, y de la divulgación de las obras teóricas a través de la *Revue wagnérienne*. Por supuesto que ciertos detalles empañan bastante la recepción wagneriana en Francia, y con ella la asimilación de la música en sí: *pormenores* como la imposibilidad de apreciar la unión profunda de palabra y música en una traducción, o la conocida *modificación wyzewiana del art intégral abanderado por el compositor alemán*³, o, en fin, el reproche que desde uno u otro lado les dirigen a los wagnerianos otros músicos de talento: la paradoja que supone rechazar un mimetismo descriptivista cuando se defiende una ópera que es, a su vez, palmariamente descriptiva⁴.

² Señalemos además que no sólo la presencia de divinidades varias confiere religiosidad al drama wagneriano. También la épica wagneriana es un ideal, una propuesta existencial trascendente, ese sentimiento de lo heroico que desborda los cauces de la ficción novelesca moderna y, por supuesto, de la rastrera degradación naturalista.

³ Wagner unía música, danza y poesía, mientras que Teodor de Wyzewa propone la unión de música, pintura y poesía, mucho más grata a la tradición plástica francesa y defendida además por otros teóricos alemanes (Jean-Paul Richter, en su *Introduction à l'Esthétique*, o Hegel, en su curso de Estética traducido en 1840-1852 y en 1875, justo antes del despertar simbolista). Cf. T. de Wyzewa (1895) e I. de Wyzewa: *Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France. La Revue wagnérienne* (Perrin, 1934).

⁴ Son altamente relevantes en este sentido las críticas de Debussy en *Monsieur Croche, antidilettante*, hasta ahora sin comentar, por lo que sabemos. Debussy ataca el error de *ceux qui croient à cette esthétique brutale et d'importation qui consiste à broyer la musique sous des tombereaux de vérisme* (1926: 173) y la decepción de una partitura que transmite *des boniments hauts casqués et sans mandat bien précis* (49). La misma opinión reflejan sus frases

Y quizá sea esta última la grieta más amenazante en el edificio wagneriano del simbolismo incipiente⁵, porque justamente pone en evidencia el aspecto más reaccionario del teutón que todo el arte en conjunto estaba ya desmintiendo. La conquista de nuevas formas artísticas debía pasar por encima de un mimetismo estricto y afirmar la soberanía (y la egolatría, a menudo) del sujeto creador. De hecho la respuesta de los wagnerianos a estas objeciones muestra a las claras que la justificación de esa música privilegiada necesitaba de los mismos argumentos que iba a esgrimir el nuevo siglo. Así, el descriptivismo de Wagner se intentaba avalar mediante la ampliación del concepto de realidad a las realidades no corpóreas (*la musique] doit traduire, par la mélodie symphonique, nos sentiments et nos émotions (...)* Elle ne doit pas reproduire les bruits naturels, ni les phénomènes de la matière, ni les actions, ce triple objet de la musique descriptive), unida a la exaltación de la visión subjetiva (*le théâtre idéal (...)*, le

sobre otros músicos descriptivistas, como Massenet en cuyas composiciones *les harmonies ressemblent à des bras, les mélodies à des nuques* (83), o Berlioz *si amoureux de couleur romanesque qu'il oublie parfois la musique* (101), o Gluck, que privilegia *l'action du drame sur la musique* (205), o el mismísimo Beethoven, en cuya sinfonía Pastoral *tout cela [le rossignol en bois, le coucou suisse...] est inutilement imitatif ou d'une interprétation purement arbitraire* (114); llevaría muy lejos comentar el alcance de estas afirmaciones que ponen valientemente el dedo en la llaga. Sí se ha destacado, por otra parte, la semejanza más plausible entre la música de Debussy y la poesía simbolista que entre ésta y la música wagneriana; *la poétique nouvelle (...)* confère à l'idée-image le droit de créer sa forme en se développant, dice Verhaeren (1909: 36), y análogamente en la composición debussiana la forma es provocada por el mismo desarrollo de la idea musical. Parece más afortunado este acercamiento que el del Leitmotiv wagneriano, repetitivo y bien delineado, con el ideal de frase simbolista: la *mancha* de sonido, el tema sólo esbozado o sugerido compuesto de *petites touches successives, reliées par un ordre mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance* (Debussy, 1926:52).

También Saint-Saëns, desde el polo opuesto, acusa el mismo contrasentido: [...] *avec le pèlerinage de Tanhauser, avec les torrents d'eau du Rheingold, les terrains de feu de la Walkyrie, les bruits de la forge et les murmures de la forêt dans Siegfried, c'est, dans toute son oeuvre, un véritable envahissement de musique descriptive; ce qui n'empêche pas les wagnériens de combattre au premier rang des ennemis du genre pittoresque. Explique qui pourra cette anomalie!* (*Revue wagnérienne*, serie 1885-86, p.74).

⁵ El primer Simbolismo es, como se sabe, idealista, para el público y para muchos de sus representantes (hay excepciones en determinadas personalidades y en la evolución personal de muchos poetas). Y el idealismo francés a la schopenhaueriana es profundamente dualista y antidescriptivo. Cf. Ch. Morice, op.cit, J. Moréas, *Manifeste littéraire* (1886), el Mallarmé del prefacio al *Traité du verbe* de Ghil, el propio Ghil, etc. etc.

théâtre adorablement réaliste de note imagination), y mediante la reducción funcional del mimetismo, una de las soluciones más rentables y habituales de nuestra época (*l'imitation est un moyen, non une fin en soi, une nécessité dramatique, non un résultat essentiel*).⁶

Otras voces se habían pronunciado en la misma dirección, reprobando ¡en el seno de un presunto homenaje a Wagner! esa costumbre retratista: lo hace Mallarmé, en su *Rêverie d'un poète français* escrita más ante la insistencia que ante la sugerencia de Dujardin. La osadía del poeta es grande (y la incomprensión de sus amigos, furibundos wagnerianos, mayor aún) cuando afirma que el desarrollo poético no exige la descripción ni de referente ni de anecdótica: *Est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule!* (1945: 544). El divorcio entre métodos y fines de poesía y música, y a su entender correlativamente entre el carácter francés y el alemán, queda expresado con claridad en las palabras del maestro, para quien *Si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi: il répugne (...) à la Légende* (1954: 544).

Pero el problema del mimetismo no acaba aquí. Porque muchos simbolistas confesaron tener poco oído musical y consagrarse sobre todo a la lectura de los libretos, como recordaba Léon Daudet: *C'est bête comme chou d'avouer cela, mais nous admirions surtout les livrets* (cit. Coeuroy, 1965:274) - salvo Mallarmé que ni tenía oído musical ni tal vez tampoco leyó los libretos. De suerte que captaron el lado menos descriptivo de Wagner, su poesía precisamente; en ella Wagner se muestra *sobre (...) de descriptions, uniquement préoccupé de traduire les sentiments humains et de rendre intelligible l'action du drame; il laisse aux arts optiques [añadiríamos: y musicales] le soin de montrer la matérialité des choses* (A.Ernst, 1893:63).

La wagneriana era pues una escritura modélica en cuanto a su focalización sobre la emoción, y en cuanto a su sobria fisionomía⁷. Podía salvarse

⁶ Estas citas pertenecen al artículo de la *Revue wagnérienne* que T. de Wyzewa dedica a desarrollar la cuestión: "La musique descriptive" (serie 1885-86, pp. 74-77).

⁷ Sólo por la oposición al parnasianismo que ésta implicaba. Sin embargo, en otro sentido justamente esa sobriedad le impidió ser modélica, puesto que la analogía, piedra clave del edificio simbolista, estaba reñida con este marcado carácter. La analogía o el símbolo encarnaba la inmersión en la sensibilidad y sensualidad, que aun no nombrando la cosa resul-

para la posteridad sin pasar por las horcas caudinas que se imponían a la música.

A pesar, sin embargo, de los desajustes de recepción, y especialmente a pesar del último de ellos, la obra wagneriana significó para la poesía otras cosas además de la vuelta a lo sobrenatural⁸. En primer lugar, aunque el ideal de una *Gesamtkunstwerk* (una composición que integrara todas las manifestaciones artísticas) era hartamente antiguo, sólo en este momento puede superponerse a la fusión de géneros en la escritura, y ayudar a la culminación de ese anhelo simbolista de pasar sin transición del verso a la prosa, y de la prosa al verso, siguiendo *el movimiento de la conciencia, l'état lyrique du moment*⁹. Arte integral y confusión genérica trabajan unidos en la defensa de esas fórmulas discursivas intermedias o intermediarias que serán el verso liberado, el verso libre, el versículo y el ya veterano poema en prosa.

En segundo lugar, la propia figura de Wagner realizaba un sueño largamente acariciado desde los albores de la sacralización del escritor, el sueño de ver aunado en una sola persona al poeta, al filósofo y al músico. El compositor alemán era el genio esperado todavía por los simbolistas, en correlación con esa obra sintética que quería expresar la complejidad del alma humana y del mundo circundante, *suggérer tout l'homme par tout l'art*.¹⁰

En tercer lugar, los libretos wagnerianos contenían algunas innovaciones fonéticas y léxicas que pasarían pronto a constituir aspectos llamativos del primer Simbolismo francés: la enorme abundancia de aliteraciones,

tan más descriptivas que el esencialismo de Wagner. Y si éste se permitía confiar los detalles sensibles al decorado y modulaciones musicales, los poetas de las correspondencias no tenían más remedio que inyectarlo entre sus versos. De no hacerlo reducían el símbolo a su sentido más universal, como le ocurre al *Pelleas* de Maeterlink, que por eso mismo pudo ser utilizado sucesivamente por músicos tan dispares como Debussy, Fauré, Sibelius o Schönberg. Por no hablar, además, de la función epistemológica de la analogía...

⁸ Obviamos la mención de préstamos temáticos: nibelungos, valquirias, dragones, griaes, etc., así como la moda de las transposiciones, cuya recensión no resulta esencial aquí.

⁹ E. Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Messein, 1936: 127, cit. por S. Bernard, 1959: 410. Cf. también de esta autora su *Mallarmé et la musique* para la interpretación mallarmeana del arte total a través del Libro.

¹⁰ Ch. Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, en G. Michaud, 1951: 803.

empleadas por Wagner sistemáticamente y con metas semánticas, y la toma de partido novedosa por arcaísmos y neologismos de todo tipo. Resulta difícil, por otra parte, decidir si estos elementos pertenecen al ámbito musical, por sus cualidades *sonoras*, o si han de situarse meramente en el ámbito literario. Este fue en efecto uno de los problemas básicos con que se toparon los simbolistas, y que resolvieron diversamente. La presencia de características comunes en los lenguajes musical y articulado llevó a especulaciones de distinta índole y a conclusiones parciales, según se concediera una diferencia de grado o de cuantía a las variaciones tonales, tímbricas, durativas, intensivas o rítmicas. No haremos nosotros, sin embargo, un análisis detallado de estas reflexiones, no sólo obvias razones de espacio, sino porque para nuestro objetivo basta señalar la tentativa sincera y reveladora de hallar un fundamento científico a la relación entre poesía y música¹¹. Por otra parte, muy pronto el libre curso de la historia, la dificultad intrínseca de la cuestión y el sentido común, quizá, decidieron separar los caminos de ambas artes en lo concerniente a esta reflexión sobre las morfologías.

Sigamos con los libretos en la mano, y observaremos otro aspecto bi-, tri- o cuatrifronte, un aspecto realmente espinoso de la métrica wagneriana que dejó huella entre los simbolistas. Nos referimos a la concentración del

¹¹ Cf. René Ghil, *Traité du verbe* (Giraud, 1886) y *Les dates et les oeuvres* (Crès, 1923), especialmente, cuyas ideas fundamentadas en Helmholtz, como es sabido, ya habían sido expuestas en lo esencial por J.M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (Alcan, 1935): [...] *que chaque voyelle a un timbre particulier, et que le timbre n'est autre chose qu'un accord entre la note fondamentale et les sons appelés harmoniques. Tout langage et donc une suite d'accords; mais dans la prose ils se succèdent irrégulièrement, dans le vers ils reviennent en nombre égal et à temps égaux: le vers, même considéré indépendamment de la rime, est déjà, en toute vérité et sans aucune métaphore, une organisation élémentaire de la musique renfermée dans le langage* (p. 193); *de plus, puisque les voyelles ont chacune leur timbre, les voyelles de la rime auront quelque chose du timbre voilé des instruments; les unes, comme les â, tiennent de la contre-basse; les autres, comme les i, ont l'acuité de la clarinette et de la flûte* (p. 194). Ghil aplicará estas ideas también a las consonantes y escribirá poemas según su método evolutivo-instrumentista. Por otra parte, la reacción de otros autores ante Ghil no se hizo esperar: *Il ne nous semble pas permis de conclure autrement que par analogie et métaphore à l'identité des voyelles avec les instruments*, dicen Delaroche, Mockel y Saint Paul (cit. en Michaud, 1951: 787), y Mallarmé su conocida y previsible exclamación *Vous phrasez en compositeur, plutôt qu'en écrivain* (1945: 323).

verso, a menudo corto o muy corto¹², y en estrecha vinculación con los vocablos bautizados por Dujardin como *mots-sommets*. En principio, este tipo de versificación se opondría frontalmente al verso libre de inminente aparición (no al poema en prosa de los años ochenta, al contrario, ni al versículo de algunos autores más tardíos);¹³ ocurre, sin embargo, que las traducciones francesas proponían al lector otro tipo de métrica. Aparte de la versión tradicional de Wilder, en octosílabos o versos mayores (la única, por cierto, autorizada hasta tarde por los editores de Wagner), la élite interesada pudo acceder en 1885-86 a las traducciones de Dujardin en una curiosa presentación gráfica que registraba los cortes estróficos mediante un espacio, el equivalente a un tabulador nuestro, pero que en conjunto presentaba un aspecto más prosificado que versificado¹⁴. De modo que la imagen general que daban estas traducciones, y posteriormente la de A. Ernst en prosa rítmica, era la de un período largo y suelto.

Y tal vez, por otro lado, deba establecerse una distinción entre el verso corto propiamente dicho y la voluntad de concentración. Porque esta última no está en absoluto reñida con una métrica amplia, sino que más bien se vincula con el deseo de perfección, con la tendencia artista de la poética. De este modo, la voluntad de concentración existiría tanto en la obra wagneriana como, v.gr., en el poema en prosa de Mallarmé o en los alejandrinos impecables de los parnasianos, y por la misma razón en el verso libre simbolista que pretendiera una absoluta corrección. En lo que respecta concretamente a este último tipo de verso, recordemos que pretendía ser algo más que, por supuesto, un logrado producto del azar, pero también algo más que un seguimiento autárquico del flujo de la conciencia: constituía un compromiso entre este seguimiento y la actitud escultórica, artesana, del escritor. Se vislumbra pues aquí algún rastro de la pluma wagneriana, como refuerzo de una tendencia que tenía ya su peso específico y muy

¹² Hay versos largos (averbales, acumulando interjecciones, etc.) en la poesía de Wagner, pero son escasos, no esenciales y sólo utilizados en los primeros dramas (*Wagner devait même les abandonner promptement, à cause de la non-coïncidence entre les groupements presque arbitraires que cette métrique exige et les divisions naturelles que réclame le sens*) (Ernst, 1893: 76).

¹³ Cf. S. Bernard, 1959:407-465 y 592 y ss.

¹⁴ *Revue wagnérienne*, serie 1885-86, pp. 258 y ss.

particular en la literatura francesa. Señalaremos, en fin, la importancia futura crucial que tiene entre los simbolistas ese pacto de amistad entre la libertad y la norma, heredado del postromanticismo (es una reacción ahora puntual contra la inspiración romántica), puesto que será el caballo de batalla de muchas metapoéticas del siglo XX; en otras palabras, la necesidad de probar que, *a pesar* del verso libre y *a pesar* del versículo (y, en el terreno del significado, a pesar de la analogía irracional), el poema está *trabajado*¹⁵. Las encuestas literarias de la época simbolista rezuman ya este alegato antidiletante, que por cierto recurre con frecuencia al motivo beckmesseriano: Beckmesser representa, en *Los maestros cantores*, la alternativa de las reglas rígidas frente a la libertad creadora - que debe sin embargo *temperarse con el conocimiento maduro de aquéllas* (realmente uno puede pensar que entre los textos franceses había muchos ejemplos a que recurrir para ilustrar el dilema, pero lo significativo es justamente que se acudiera a *éste*). Y sabemos, por último, que del binomio razón/inspiración, siempre candente, brotará asimismo en buena parte la gran tarea de hoy, la asignación del valor artístico a una obra cuya belleza, a falta de normas, acaba por juzgarse mediante el *gusto*. Con todo lo dicho, ¿no diremos ahora que el Simbolismo nos está descubriendo su capacidad potencial de plantear cuestiones estéticas de nuestro tiempo?

En cuanto a la rima, acaso tuvo alguna influencia sobre los franceses el hecho de que los textos wagnerianos alternasen asonancia y consonancia según la emotividad de la escena; no consta, en cualquier caso, manifestación alguna en este sentido.

Sí constan, por el contrario, declaraciones que nos permiten vincular la emancipación del sistema tonal clásico, incipiente en Wagner y más conspicua en Debussy, con las disonancias poéticas, es decir, los atentados (así les parecían a los puristas) contra la rima perfecta:

L'abus des consonnances serait mauvais en poésie comme en musique; la dissonance même est un élément d'harmonie, qui acquiert une importance croissante dans la musique moderne et qui a sa valeur jusque dans la poésie (...) Rien de plus doux que le retour d'un accord parfait après une série d'accords de septième; de même, rien ne produit plus d'effet que tel vers (...) éclatant par sa rime riche au milieu d'harmonies les plus sourdes (Guyau, 1935: 233/34).

¹⁵ Cf. Henri Ghéon: "Vers libre? Qu'est-ce donc la liberté dans l'art, sinon le choix d'une discipline?" (en Marinetti, 1909: 69)

La constricción de la rima parnasiana, en entredicho desde Verlaine, continuaría difuminándose bajo la influencia de estos avances musicales.

Pero hay otro avance que contribuye particularmente a la formación del nuevo discurso poético: la originalidad rítmica wagneriana. La *melodía infinita* del alemán proponía, en efecto, una nueva medida que rompía con la frase musical en uso, severa y rígidamente fragmentada, y este era el ejemplo a seguir para continuar disolviendo el tiránico alexandrino:

L'alexandrin qui rampe sur ses douze pattes et s'articule en hémistiche, comment n'en pas comparer la structure avec celle de la vieille phrase des musiciens -membrée de huit mesures et segmentée en incises-, cette phrase métrique que le génie de Wagner avait à jamais rompue?¹⁶.

Es en este punto preciso donde se concentra la gran aportación de la música al Simbolismo y, con él, a la historia de la poesía. Más que en el tan citado deseo de *repandre à la musique son bien*, más que en el empeño de usar *de la musique avant toute chose* (ambos por su poder sugerente), es en la dilatación y ruptura del verso clásico que germina en los wagnerianos donde hay que buscar la gran tarea de la música. El camino hacia la innovación había partido de aquella pequeñísima matrioshka que mostraba las analogías entre los timbres, endosó las comparaciones de intensidades, tonos y otros elementos, y se cobijó por fin en este fructífero receptáculo que oculta a los demás, la cobertura del ritmo, el factor musical por excelencia de la escritura poética (y para algunos, el único: *En poésie, comme en musique, le rythme est non pas le seul principal, mais le seul agent du plaisir esthétique* (Souza, 1892).

No debe entenderse por ritmo, sin embargo, el conjunto omnicomprendido de todo aquello que contribuye a crear una medida, una métrica regular, en el verso (rima, incluida rima interna, cesura con los cortes que implica, número de sílabas...). Por el contrario, y no podía ser de otra manera, los simbolistas entendieron el ritmo de forma unívoca y hartamente abstracta: como una natural y dúctil adaptación del verso al movimiento de la conciencia; *Le rythme est le mouvement même de la pensée*, dice E.

¹⁶ A. Mockel, cit. por Dujardin en *Mallarmé par un des siens* (S. Bernard, 1959: 385).

Verhaeren¹⁷. Si duda el lector habrá reconocido aquí una de las confluencias más complejas de la literatura francesa; estudiaremos a continuación algunas de las sendas que a ella abocan.

Observamos primeramente esa senda que desde el prerromanticismo transitan los poetas, deteniéndose a descansar bajo la sombra baudeleriana. Proviene de regiones anteriores en que se enaltecía la adaptación del lenguaje al pensamiento, como no dejaron de señalar plumas suspicaces¹⁸, pero a través del siglo pasado cobra un especial *dinamismo* y una penetración en lo irracional, en las zonas ocultas de la mente, que no poseían los encomios de los clásicos. Cobra igualmente una proyección clara sobre el discurso, en la formación del poema en prosa, primero (recuérdese el conocido prefacio del *Spleen de Paris*), y en la del verso libre, después. La exploración de la conciencia suscita, en efecto, nuevas necesidades versificatorias que el verso tradicional no podía colmar: *notre émotion gouverne l'ordre de la parole, comme le coeur, suivant la nature de ses contractions, sa systole (...) Les alexandrins et tous les vers syllabiques à points de repaires symétriques, dits césures ou rimes, peuvent être des instants de ce mouvement; ils n'en sauraient être toutes les formes possibles* (R. de Souza, en Marinetti, 1909: 100). Uno de los puntales en la legitimación del verso libre que se dirime en la intelectualidad del Simbolismo es pues éste de la adecuación a la conciencia (es decir, al subjetivismo y a la liberación individual que con anterioridad hemos mencionado).

Y si nos preguntamos, una vez sobrepasados los vetustos cánones métricos, qué elemento dará razón de la poesía, encontraremos una respuesta más universal: el pie acentual, a la manera griega y romana. Es más universal porque en el último tercio de siglo ya han asombrado las audacias de un Whitman, en Estados Unidos, de un Hopkins, en Inglaterra, de un Holz, en Alemania. De donde se sigue que esa necesidad de nuevas formas poéticas desborda los límites de Francia y preocupa igualmente a otras literaturas occidentales. La antigua poesía estaba gastada para todo un

¹⁷ En Marinetti, 1909: 35. Cf. también A. Mockel: *Désormais, c'est le rythme qui va régir le vers; mais non plus un rythme caché par l'artificielle et raide mesure comme la chevelure de Brunehilde sous le fer de son casque. A la dernière aurore Siegfried est venu réveiller l'endormie et, le casque enlevé, les boucles enfin qui se dénouent ondulent toutes dans la clarté.* (cit. por Michaud, 1947: 794).

¹⁸ F. Viélé-Griffin: *[Le vers libre] est deux fois traditionaliste: dans son souci classique, mettons français, de l'adéquation de la forme et de la pensée, qu'il ne sépare pas de cet autre souci, si national, de l'ordre asymétrique* (en Marinetti, 1909: 33).

mundo; lo admirable de los franceses fue justamente aquello que sus vecinos les reprochan¹⁹, el que reflexionaran sobre la posibilidad y oportunidad de una renovación.

Otra de las sendas que corren junto a la anterior y que cooperan a ese dinamismo e irracionalidad que caracteriza a la conciencia del siglo XIX es, por supuesto, la de la música. La creencia, con raigambre romántica alemana, idealista y schopenhaueriana, de que la música es no sólo el lenguaje de las emociones sino el del alma misma (*La musique, c'est l'esprit, l'âme qui chante immédiatement pour son propre compte*)²⁰, forma cuerpo común con la vinculación de verso y movimiento anímico. El silogismo que la unión de ambas ideas plantea se resuelve, en fin, libremente y entregando el mayor protagonismo al arte sonoro. Porque la escritura acaba por reflejar la interioridad humana gracias a su contenido *musical*, en este último sentido que venimos dando al término, indicando un ritmo difuso (por su correspondencia con el de la mente) y concreto (por los pies métricos) a la vez.

On fit des strophes plus libres, plus musicales, où l'arabesque de la pensée se suivit mieux (G. Kahn, en Marinetti, 1909: 24).

Es esa música, en última instancia, la que acucia al verso para que rompa los corsés sin vida de la forma antigua, la que proclama la liberación discursiva de nuestro siglo. Por ella se había realizado finalmente el viejo sueño baudeleriano de una poesía que *touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique* (tercer prefacio a *Les fleurs du mal*).

Y finalizaremos solventando, por si quedase un asomo de duda, el asunto de la recepción de la música propiamente dicha, y de la música de

¹⁹ Cf. las respuestas de R. Dehmel, A. Symons o R. Jacobsen en Marinetti, 1909.

²⁰ Hegel, 1953: 115 (trad. Bénard: IV: 91). También en su estética se encuentra la adecuación de discurso y conciencia: [...] *le fond du poème lyrique [est] le mouvement intérieur de la pensée du poète, dont l'égalité ou les changements, l'agitation ou le calme, le cours tranquille ou la marche impétueuse et les sauts brusques, doivent, aussi, se manifester dans le mouvement extérieur de la mesure et de l'harmonie des mots, par lesquels se révèle l'intériorité.* (1953: 139, B. V, p.45).

Wagner en concreto, entre los simbolistas. Pues hay quien ha argüido²¹ y argüiría probablemente ante nuestras explicaciones que, aun vista la influencia en general que tuvo en la poesía la obra escrita del alemán, y aun vistas las transposiciones de motivos y elementos de diversa índole musical, con sus consecuencias para la literatura, quedaría sin embargo por demostrar el apego real de un pueblo tan plástico como los franceses a la música en sí. No podríamos nosotros, desde luego, conocer cómo *escuchaban* Dujardin, Mockel o Wyzewa, ni si se extasiaban ante tal o cual fragmento del *Parsifal*, pero en verdad tampoco nos importa. Dejamos la suspicacia para esos amantes celosos y exclusivos de la música, y nos basta saber a nosotros, filólogos, lo que unos poetas dijeron de ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BERNARD, S. (1959): *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. París: Nizet.
- * DEBUSSY, C. (1926): *Monsieur Croche antidilettante*. París: Gallimard (1ª ed. 1921)
- * ERNST, A. (1893): *L'art de Richard Wagner. L'oeuvre poétique*. París: Plon.
- * GUYAU, J.M. (1935): *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. París: Alcan (1ª ed. 1884).
- * HEGEL, W. (1953): *Esthétique. Textes choisis par C. Khodoss*. París: PUF.
- * LICHTENBERGER, H. (1931): *Richard Wagner. Poète et penseur*. París: Alcan.
- * MALLARMÉ, S. (1945): *Oeuvres complètes*. París: Gallimard (Bib. de la Pléiade).

²¹ A. Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique* (París: Gallimard, 1965), y A. Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme* (París: PUF, 1963).

* MARINETTI, F.T. (1909): *Enquête internationale sur le Vers libre*. Milan: Poesía.

* MICHAUD, G. (1951): *Le message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet (1a ed. 1947).

* *Revue wagnérienne, série annuelle 1885-86*. Paris.

* SOUZA, R. (1982): *Le rythme poétique*. Paris: Didier

* WYZEWA, T. de (1895): *Nos maîtres. Etudes et portraits littéraires*. Paris: Perrin.