

# **RAVEL Y LAS ESTETICAS DE PRINCIPIOS DE SIGLO**

(entre el simbolismo y el clasicismo)

Carlos Martínez Gorriarán

---

---

Cuadernos de Sección. Música 8. (1996) p. 131-144  
ISSN:0213-0815  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

*El artículo examina brevemente algunos de los problemas que presenta la relación entre la música contemporánea y el arte de vanguardia, por una parte, y la adscripción de Ravel y su obra a una corriente estética concreta. Se examinan en especial las relaciones del simbolismo con el clasicismo, que parecen esenciales para la comprensión del lugar de Ravel en la producción estética moderna, y el uso teórico que algunas corrientes de la vanguardia, especialmente Klee, Kandinski y "Der Blaue Reiter", hicieron de la música como metáfora explicativa de sus intenciones e ideas, en contraste con la actitud mucho más abierta que puede observarse en Ravel.*

*Garaiko musikaren eta abangoardiako artearen arteko erlazioak eta Ravel eta bere obra estetika korrante jakin baten barne sailkatzeak sorrarazten dituzten zenbait arazo aztertzen dira artikulu honetan, modu laburrean bada ere. Sinbolismoaren eta klasizismoaren arteko harremanak aztertzen dira bereziki, erlazio horiek funtsezkoak baitirudite zenbait punturen ulermenerako, hala nola produkzio estetiko modernoan Raveli dagokion postua eta abangoardiako zenbait korrontek, Klee, Kandinski eta "Der Blaue Reiter" batez ere, beren asmoak eta ideiak argitzeko metafora gisa musikaz egin zuten erabilera, Ravelen aldetik antzeman daitekeen jarrera askoz irekiagoaren aurrean.*

*L'article examine brièvement la relation entre la musique contemporaine et l'art d'avant-garde, d'une part, et l'inscription de Ravel et de son oeuvre dans une esthétique concrète. Sont examinés les relations du symbolisme avec le classicisme, qui paraissent essentielles pour la compréhension de la place de Ravel dans la production moderne, et l'usage théorique que quelques idées d'avant-garde, spécialement dans Klee, Kandinski et "Der blaue Reiter", firent de la musique comme une métaphore explicative de leurs idées, et de leurs intentions en opposition avec l'attitude beaucoup plus ouverte qui peut s'observer chez Ravel.*

La época en que Ravel trabajó con máxima intensidad en la creación musical es precisamente la más interesante e importante en la historia del arte contemporáneo. La primera obra maestra de Ravel, *Jeux d'eau*, data de 1901, año a partir del cual, y hasta 1935, fue componiendo sus mejores obras. Estos fueron también los años más fecundos del movimiento moderno. En el terreno de las artes plásticas y de la arquitectura, nacieron entonces los ismos fundamentales: cubismo, dadaísmo, futurismo, fovismo, expresionismo figurativo y expresionismo abstracto, racionalismo; movimientos y tendencias que conocieron un desarrollo vertiginoso. Hoy en día seguimos viviendo de las rentas producidas por esta explosión estética, convertida en tradición moderna.

Ahora bien, el lego en cuestiones musicales, como es mi caso, tiene la impresión de que, en lo que a la música se refiere, las cosas discurrieron de un modo bastante distinto a como lo hicieron en las artes plásticas, la literatura o la arquitectura. El mismo Ravel proporciona un claro ejemplo del modo en que un músico podía ser plenamente moderno apartándose, sin embargo, del proyecto moderno por excelencia en el campo del arte, el de las vanguardias históricas. Es posible que la música haya sabido ofrecer a la creación una base más flexible y firme que la ofrecida por la plástica, menos vulnerable que el arte a la seducción del innovar y la pasión por la ruptura. En suma, que la música haya logrado permanecer un tanto al margen de los ominosos bajíos y remolinos atravesados por las grandes corrientes vanguardistas.

Ravel se declaraba moderno, pero clasicista -tampoco le repugnaba la filiación de neoclásico- y ajeno al vanguardismo, diferencias que explicaba diciendo que él prefería el "desarrollo" frente a la "revolución": *"Mi música está basada, en su mayor parte, en las tradiciones del pasado, como si hubiera nacido de ellas"*. Y en otro lugar: *"Mozart comprendió bien que la música no necesita ser filosofía, sino única y simplemente "ser música". Nuestros maestros franceses no lo han entendido así, pero yo he procurado componer de este modo. Mi arte no tiene nada que ver con el de los compositores de "programa" que desean ser revolucionarios a cualquier precio."*

Sin embargo, las relaciones entre vanguardismo y música fueron sumamente fértiles en donde ya existía una tradición musical arraigada y fuerte, como por ejemplo en centro Europa y Rusia, donde artistas plásticos y músicos de vanguardia colaboraron muy a menudo; hay que decir que esta colaboración es síntoma seguro, allí donde tiene lugar, de que algo profundo bulle y se inquieta globalmente en el mundo de la cultura, que la sociedad está a punto de dar a luz algo nuevo. Los casos más conocidos de estrecha colaboración artístico-musical son los de Schönberg, Marc y Kandinski en el grupo "Der Blaue Reiter", la de Diaguilev, Picasso y Stravinsky en París, o la existente en Rusia entre artistas plásticos, poetas y

músicos del movimiento futurista; hay además algún caso importante de concurrencia de artista y músico en la misma persona, como Paul Klee.

Sin embargo, la colaboración vanguardista de música y arte fue más rara o menos fértil en las sociedades de menor tradición creativa musical (me refiero a la música culta) que, en cambio, podían exhibir estupendos artistas plásticos y poetas -como sucedía en España, por ejemplo, o en menor medida en Francia. Hay dos conclusiones que parecen obvias: una, lo muy difícil que resulta improvisar una tradición musical allí donde la tradición musical vernácula es débil, lo cual dificulta que la música transgreda sus convenciones heredadas como lo hace el arte; la segunda que, debido a sus distintas exigencias, música y artes plásticas han seguido caminos distintos que ninguna teoría unificada de la expresión o creación artística puede unificar. Espero mostrar que el trabajo de Ravel añade luz adicional sobre estos asuntos.

## LA METAFORA MUSICAL EN EL ARTE DE VANGUARDIA

Los artistas de vanguardia buscaron sin cesar modelos metafóricos -epistemológicos, expresivos y hermeneúticos- que permitieran explicar y comunicar el esquivo significado de sus esfuerzos de renovación. Lo que nos interesa resaltar ahora es que la música, más que una fuente de renovación en sí misma, fue una de las metáforas usadas por los artistas plásticos. En concreto, sirvió para preparar la más importante metáfora del lenguaje, que considera el arte o las distintas artes como otros tantos lenguajes especiales. La metáfora musical fue especialmente utilizada por Kandinski y Klee, pero tiene precedentes muy anteriores en la teoría del arte. En el campo de la poética, por ejemplo, hubo intentos muy tempranos de asimilar poética con música durante el siglo XVIII, y pronto apareció un léxico artístico con nociones categóricas como las de armonía y tonalidad, comunes a la música y a la pintura. Pero las más fértiles son las relaciones entre música y poesía, seguramente porque todo texto poético oscila siempre entre los requisitos y valores del significado y los del sonido rítmico de palabras y elocuciones.

En consecuencia, los desarrollos más interesantes de este paralelismo procedieron de la poesía. Los poetas simbolistas -Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont-, precedidos por Edgar Allan Poe, indagaron los valores musicales de las palabras -ecos, choques, reflejos recíprocos- y, al mismo tiempo, hicieron reparar en los valores poéticos de las frases musicales que, en vez de expresar sentimientos o estados de ánimo al modo romántico, tienen por objeto construir y evocar un mundo propio, inmanente a las cualidades expresivas y sensitivas de los signos. El simbolismo convirtió en lugar común la identidad de música y poesía. En lugar de concebirlas como funciones comunicacionales (o lenguajes), los simbolistas entendían estas prácticas como organismos vivos cuya expresividad derivaba de la autonomía de sus formas. Las palabras, los sonidos, las imágenes, poseen un significado propio (autónomo) ajeno a la intención del artista, significado que radica en su poder evocador, en su capacidad de suscitar estados de ánimo y sentimientos con su mera actividad. Ciertos sonidos y ritmos, ciertas palabras, son suficientes para recrear un mundo en torno suyo. Esta idea, vertebral de estética simbolista, es también esencial en Ravel.

En el arte pos-impresionista, Seurat fundamentó sus teorías pictóricas con préstamos lexicales y conceptos procedentes de la teoría musical: *L'art c'est l'Harmonie. L'Harmonie c'est l'analogie des contraires, l'analogie des semblables, de ton, de teinte, de ligne* ("El arte es Armonía. La Armonía es la analogía de los contrarios y de los parecidos, de tono, de tinta, de línea...") Es una definición más alusiva y sugestiva que conceptual, más próxima al mundo poético simbolista que al rigor científico perseguido por Seurat.

En el polo opuesto de esta estética, pero dentro del mismo proceso de acercamiento de la plástica a lo musical, encontramos los poemas sonoros dadaístas de Hugol Ball, Schwitter y Hans Arp, que se limitaron a crear composiciones poéticas a base de producir sonidos arbitrarios, vaciando también al poema de cualquier mensaje que no sea el de su textura y mitad, renunciando a todo compromiso comunicacional (excepto, si se quiere, el de comunicar la vaciedad de toda pretensión semejante).

Esta comunidad de categorías plástico-musicales ha sido también muy útil para la crítica de arte, precisamente en virtud de su amplio potencial de aplicación metafórica. Veamos un caso ilustrativo. Se trata de un comentario sobre la pintura de Rafael Balerdi escrito por el crítico Santiago Amón en 1974: *“La imagen del silencio es la luz. (...) El impetu de la luz pulsa y hace vibrar en los lienzos de Balerdi, núcleos remotos de desintegración desde caos umbrío hasta el diáfano silencio de la tonalidad. El término tonalidad, consagrado por la tradición en el ámbito pictórico, revela a las claras su ascendencia musical y en nuestros días adquiere, con relación al timbre, una cualificación específica (...) La aparición de la atonalismo y la sucesiva evolución de la dodecafonía, de la música aleatoria, serial y postserial opusieron a la tonalidad la prevalencia de los efectos tímbricos (...)”*

Sin embargo, las primeras aproximaciones del arte al léxico musical -me parecería abusivo hablar aquí de *lenguaje musical*- tenían un propósito bien distinto. Según las primeras vanguardias, la metáfora musical presentaba varias ventajas valiosas: por un lado, parecía dar a lo verbalmente inexpresable un orden lógico que, sin embargo, no empobrecía el lado misterioso de la creación artístico, pues en el léxico musicológico la significación aparece como inherente a los significantes, o como el resultado de usar con talento y propiedad los materiales expresivos, de modo que se descubran sus cualidades intrínsecas. La música, además, procede con cierto número de unidades elementales combinadas en grados crecientes de complejidad o intensidad, y del mismo modo en que cada sonido musical tiene y transmite un valor específico de gravedad, agudeza o resonancia (timbre, carga fónica), parecía deseable que cada nota de color o de masa tuviera un comportamiento similar, simultáneamente libre y controlado.

Kandinski y Klee trataron de hacer con su pintura algo semejante a lo que los músicos llevaban siglos haciendo con su arte. Los elementos pictóricos (punto, línea, mancha, color), debían poderse formalizar en un código de valores fijos y en un sistema compositivo donde cada significativo elemental se combinara en composiciones sinfónicas prácticamente ilimitadas. En suma, el objetivo de escribir auténticas partituras pictóricas parecía un proyecto tan sensato como realizable. En sus históricos cursos de pintura impartidos en la Bauhaus, Kandinski usaba analogías como la siguiente: *“Dos pianos en una misma habitación. El do que se toca en uno hace vibrar el do del otro. O en uno de los pianos se baja una tecla sin producir sonido mientras que otra tecla (tercera o quinta) sí se hace sonar: La primera cuerda también vibrará (Schonberg). Así los sentidos de los humanos: una impresión visual hace vibrar los nervios = cuerdas y desencadena impresiones auditivas.”*

Por otra parte, la teoría musical tenía una antigua eficacia y operatividad ausentes de la teoría de la pintura, de modo que al adoptar la musical, parecía posible transferir esas envidiables cualidades a las artes plásticas empeñadas en experimentos de renovación de la dimensión social del arte y de objetivación científica de su comprensión. En suma, la teoría de la música, explicativa y expresiva a la vez, parecía poder fundamentar una teoría de la pintura y artes afines. Considerar el arte como un lenguaje compuesto de unidades significantes con significación inherente al orden de su combinación y al sistema de sustitución es tanto como provocar su “repliegue sobre la *inmanencia del signo*”, como indica Marchán (1982: 303).

El progreso más claro en esta dirección aparece en el libro de Kandinski titulado *Punto y Línea sobre el Plano* (1923), donde se afirma la comunidad de sentido de la pintura y de la música: *"ambas artes, antípodas entre sí, tienen una base científica irrefutable"*. La analogía de música y plástica parece conducir la segunda hacia la lógica de la metáfora lingüística, pues es más fácil concebir como un lenguaje la música, y a través suyo, a la pintura, salvando sin embargo la *"necesidad interior"* que, según Kandinski, guía la práctica del arte.

En *Der Blaue Reiter*, Kandinski y otros artistas, entre los que destaca el compositor Schönberg y los musicólogos Scriabin y N. Kulbin, propusieron sistematizar la reflexión estética adoptando un método común para la música y las artes plásticas. Este programa aparece asimismo entre los expresionistas germánicos de *Der Sturm* (1912), liderados por Walden, un músico igualmente interesado en mostrar y explicar recíprocamente las analogías entre la música y las artes visuales, consideradas como dos *lenguajes* emparentados.

Todos estos artistas tenían genuino interés personal en la música; la sólida formación musical de Paul Klee le permitió incluso vivir de violinista durante muchos años. En fin, las analogías que propone Kandinski para relacionar su pintura con la música son muy abundantes, y apenas cabe exagerar la importancia e influencia de la relación existente entre las teorías plástico-musicales de Kandinski, Klee y Schönberg, que influyen en todo el arte contemporáneo y en la música vanguardista.

Cuando Kandinski se refería a sus experimentos con el color y la línea como *vibraciones*, y a sus series como *improvisaciones*, *impresiones* y *composiciones*, se refería a complejas sinestias entre impresiones cromáticas, icónicas y auditivo-musicales. Por su parte, los musicólogos afines abundaron también en estas tesis expresivas y explicativas. N. Bulkin, autor del artículo "La música libre", publicado en *Der Blaue Reiter*: *"..Por medio de la íntima unión se crean también cuadros musicales formados por especiales superficies cromáticas que se funden en una armonía continuada semejante a la nueva pintura."* Sin embargo, los vanguardistas fueron conscientes de las dificultades insalvables con que se tropezaba si se iba demasiado lejos con estas aproximaciones, sugestivas como metáforas pero muy dogmáticas como paradigmas. Kandinski se vio impelido a aclarar su posición escribiendo que *"todo arte tiene su propio lenguaje, es decir, unos medios que sólo son propios de él. Así pues, cualquier arte es algo cerrado en sí mismo. Todo arte es una vida propia. Es, por sí mismo, un imperio. Por esta razón, los medios de las distintas artes son completamente distintos exteriormente. Sonido, color, palabra.."*

En lo sucesivo, cualquier avance en esta dirección debería provenir de la práctica.

## LOS MUSICOS Y LA VANGUARDIA

Sin embargo, los músicos más innovadores eran conscientes de que sus experimentos chocaban frontalmente con lo que el público esperaba de la música. Aquí, la tradición musical actuó como un freno de los desarrollos más vanguardistas, de modo que la adscripción de vanguardismo tiene en ciertas ocasiones mucho más que ver con la actitud del público que con la del autor. En efecto, el público culto de principios de siglo no admitía ciertas audacias musicales que sin embargo aceptaba -más o menos a regañadientes- en la poesía o el arte, como la "frialdad" simbolista. Esta actitud hacía difícil la vida de los compositores más atrevidos. Stravinski declaró en 1921, con motivo del estreno de *sus Sinfonías para conjunto instrumental de viento*, que *"Esta música no pretende 'agradar' a la audiencia ni despertar sus pasiones. Sin embargo, esperaba que llegaría a aquellos en quienes la receptividad puramente musical superaba el deseo de satisfacer anhelos emocionales"*. El desapego

del público llevó a que muchos de estos músicos, y entre ellos Ravel, fueran acusados de dandismo elitista y de trabajar con una frialdad extrema, incompatible con la emotividad de raíz romántica que seguía dominando la concepción sobre lo que la música *debería ser*. Se decía que la inmanencia simbolista era incomprensible e inaccesible para las masas por su árida intelectualidad, pero éstas eran las mismas acusaciones que se lanzaron en el pasado contra Baudelaire y Mallarmé, tan interesantes para Ravel

Stravinski reflexionó sobre la naturaleza de la evolución que, inevitablemente, le fue alejando del público convencional: *"En los comienzos de mi carrera de compositor el público me trataba maravillosamente. Incluso aquellas obras que al principio eran recibidas con hostilidad no tardaban en ser aplaudidas. Pero tengo la firme convicción de que en el curso de los últimos quince años mi obra escrita me ha apartado de la gran masa de la audiencia, que esperaba algo distinto de mi. Les gustaba la música de El pájaro de fuego, Petrushka, Le sacre y Les noces, y acostumbrados al lenguaje de esas obras, se asombraban al escucharme expresándome en un idioma distinto. No pueden seguirme, y no lo harán, en la evolución de mi pensamiento musical. Lo que a mí me interesa y me gusta les deja indiferentes y lo que todavía sigue interesándoles a ellos a mí ya no me atrae. Creo que muy raramente hubo una auténtica comunión espiritual entre nosotros. Si ocurrió -y todavía ocurre- que nos gustaran las mismas cosas, dudo mucho que fueran por las mismas razones. Sin embargo, el arte exige comunión y el artista tiene una necesidad imperativa de hacer que otros compartan la alegría que él experimenta."*

Ahora bien, no todos los músicos modernos relevantes se adentraron por las sendas vanguardistas. Ravel forma parte de esta corriente, poco interesada por los experimentos vanguardistas, pero muy alejada también de la ortodoxia vulgar, pues Ravel es un músico tan capaz de tomar préstamos del jazz como de hacer un elaborado homenaje a un músico tan cartesiano y clasicista como François Couperin (1668-1733), tema de *su Tombeau de Couperin* (1918).

El vanguardismo ortodoxo también rechazaba esta actitud ecléctica, pero el modo actual de valorar el eclecticismo y el mestizaje ha cambiado radicalmente. Gracias al descrédito del dogmatismo vanguardista, hemos aprendido a descubrir y disfrutar con actitudes estéticas como la de Ravel: abiertas a la experiencia, refractarias al dogma, impertinentes y curiosas. Son algunos de los rasgos característicos del presente cultural -eso que, a falta de algo mejor, se ha llamado posmoderno. Ravel es un músico interesantísimo desde la perspectiva actual, y precisamente por las mismas razones en que interesaba poco o nada a los vanguardistas más rígidos

## LAS ESTÉTICAS DE RAVEL

Los intereses de Ravel tuvieron poco que ver con los del vanguardismo histórico dominante en su época. Sus contactos con los vanguardistas tampoco fueron muy estrechos, dejando al margen su estrecha amistad con Cocteau y sus contactos con el círculo antimpresionista, cuya máxima figura musical fue Erik Satie, autor de la música del ballet *Parade* (1917), estrenado con una famosa escenografía de Picasso y producido por Diaghilev y Cocteau. La actitud general de Ravel con respecto al vanguardismo fue el distanciamiento. Evitó romper con el academicismo oficial pues intentó, sin éxito, ganar el architradicional Prix de Rome, e incorporó a su música algo tan tradicional como los valsos (*Valses nobles et sentimentales*, piano, 1910). Sin embargo, la revisión actualmente en marcha con respecto al papel positivo jugado por el clasicismo en la obra de grandes vanguardistas como Cézanne, Matisse, Pi-

casso o Brancusi, anima a reconsiderar de otro modo esta dimensión de la obra de Ravel, presentándola como una música que mantiene la llama del clasicismo y promueve la resistencia antiromántica.

Ravel iba -o venía- en otra dirección: la procedente de los grandes poetas simbolistas, especialmente por Poe, Baudelaire, Mallarmé y Verlaine. Es preciso advertir que, a pesar de la pureza que suele atribuirse a la música de Ravel -y el propio músico reivindicaba constantemente la pureza como guía de su trabajo-, la materia prima de la obra raveliana es básicamente literaria e incluso pictórica, o tal vez sinestésica. La mayoría de los estudiosos de su obra han subrayado la posición a caballo que ocupa entre los siglos XIX y XX, pues si bien Ravel conocía muy bien las artes de su tiempo -en París el cosmopolitismo era más la norma cultural que la excepción-, su principal bagaje estético procedía del simbolismo decimonónico. Debido a esas simpatías y complicidades, Ravel era frecuentemente acusado por la crítica hostil de comportarse como un *dandy* y un *decadente*. En realidad, el decadentismo achacado a Ravel era una tendencia difusa, carente de programa, antipuritana y saludablemente escéptica en lo relativo a los cantos de sirena del vanguardismo y del proyecto *moderno*. Se caracterizaba por su extraordinario refinamiento, elegancia e intelectualismo, y por la individualidad y personalidad de sus autores. El dandysmo simbolista nos proporciona, ciertamente, el contexto más apropiado para ubicar a Ravel y entender el sentido de su trabajo.

## Dandysmo y simbolismo

El lema de los decadentistas y dandys -un movimiento esencialmente británico, liderado teóricamente por W. Pater pero con seguidores espontáneos en muchos otros países- es el tan criticado de “el arte por el arte”, consigna muy a menudo tachada de inmoral -la hizo suya, entre otros, Oscar Wilde, perseguido por homosexualidad y conducta escandalosa-, pero que en realidad quiere decir que la práctica del arte se justifica en y por sí misma, sin que deba someterse a directrices morales, políticas, religiosas o de cualquier otro tipo, tanto le asignen una misión banal como trascendental. Pero todo esto debe verse con cierta relatividad, pues el decadentismo es mucho más una etiqueta creada por los historiadores del arte y las ideas estéticas que un auténtico *ismo*. Con todo, debemos admitir que el esteticismo, entendido como afirmación radical y práctica de la autonomía de la experiencia estética como fin en sí -o finalidad sin fin, al modo kantiano-, fue la principal diferencia que separaba a los decadentistas -artistas indudablemente modernos- de los artistas de vanguardia empeñados en desarrollar algún tipo de compromiso histórico o de asignarle al arte misiones extraestéticas. Del decadentismo se ha solido decir que sustituyó la religión por el arte o que hizo del arte una forma de religión, pero tal vez fue, a pesar del tópico, la estética más secular y laica entre las modernas.

También se ha solido subrayar la afinidad entre Debussy y Ravel, presentados como los dos mayores representantes del Impresionismo musical -Ravel habría tomado el relevo de Debussy-, pero ciertamente la comparación de la música de estos autores con la pintura impresionista es superficial y no muy afortunada. El naturalismo perseguido por los pintores impresionistas estaba muy lejos, prácticamente en las antípodas, de las ambiciones simbolistas al gusto de Ravel.

Para los simbolistas, el refinamiento intelectual, la elegancia de estilo, la artificialidad -preferible a la naturalidad de una realidad cotidiana a menudo vulgar, banal o indeseable-, el distanciamiento de la mirada sentimental, eran valores estéticos fundamentales, actitudes que incluso podían constituir objetivos legítimos para la existencia del dandy. Para sus ene-

migos y adversarios puritanos, tales presuntos valores son, en realidad, vicios, ejemplos del hedonismo y del neo-epicureismo defendido por Walter Pater. Pues bien, muchos de estos valores fueron encarnados por Ravel de forma paradigmática. Por ejemplo, la frialdad de carácter y la introversión sentimental que se le achacaba -y que, para algunos, eran rasgos somáticos de su condición de vasco (de dandy decadente *basque*, of *course*)- se entienden mucho mejor mirándolos desde la perspectiva que proporcionan los ideales existenciales del dandy, sujeto empeñado en estilizar la vida hasta convertirla en una obra de arte sustraída a la vulgaridad intolerable de la vida ordinaria.

Pero lo que más interesaba a Ravel de la poética simbolista, lo que mejor explica el carácter de sus obras y sus simpatías eclécticas, no es cierta concepción moral, sino la teoría del lenguaje y del significado poético. Esta última alcanza su cumbre en la obra de Mallarmé, que privilegió los efectos sugestivos, alusivos y herméticos de las palabras y las expresiones sobre cualquier otra consideración. Según las famosas palabras de Mallarmé, *"Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes de su disfrute de un poema, que está hecho de la felicidad de adivinarlo poco a poco: sugerirlo este es el sueño..."* Así pues, la mayor riqueza y eficacia poética de un texto radica en su capacidad de significar mediante sugerencias, alusiones y reflejos indirectos, del mismo modo en que el ideal no es comunicar sentimientos, emociones o ciertas visiones de la realidad, sino las imágenes translúcidas del ensueño y sus ecos misteriosos.

Digamos que lo propio de la estética simbolista es privilegiar la *interpretación* sobre la *enunciación* y la *expresión*. Se espera que el receptor, disconforme con el papel de mero destinatario pasivo, sea *intérprete* de la obra, extrayendo el goce estético de su compromiso positivo, activo, para el desciframiento del texto -o de la música o la pintura-, disfrutando con la inmersión voluntaria y sin reservas en su misterio e intriga. Es una concepción perfectamente resuelta y clara en los cuentos misteriosos de Edgard Allan Poe, otro autor fundamental para Ravel, como lo fue para los simbolistas franceses. Paul Valéry expresó la exigencia de interpretación implícita a toda verdadera obra de arte afirmando que *"No existe el verdadero sentido de un texto"*.

Sin embargo, esto no significa que el simbolista sea un artista que obra arbitrariamente, limitándose a construir textos informes surgidos de la casualidad o de la escritura automática -como proponían André Breton o Hugo Ball en la época de Ravel- sino que, por el contrario, la apertura virtual de la obra simbolista es resultado de un trabajo arduo, detallista y muy exigente, sometido a reglas muy estrictas, presidido por una economía formal y de medios, anti-barroca y de tono clasicista. Las obras de Ravel, que confesó haber empleado varios años para componer algunas de sus piezas más conocidas, son acabadas realizaciones musicales de todas estas exigencias.

La obra simbolista constituye siempre una invitación al ejercicio de la libertad interpretativa, vivida como una experiencia interior sostenida por una obra o texto que, sin embargo, le viene dado al intérprete, es firme y finito y no tolera libertades impertinentes. Según el testimonio de sus contemporáneos, Ravel pensaba que el mejor intérprete era aquél que más escrupulosamente se ajustaba a lo escrito el compositor, de modo que entendía la libertad de interpretación como cualidad puramente mental e imaginativa, concibiendo la música como un arte *"que se comprende con el cerebro"*. Desde luego, la libertad interpretativa raveliana no tiene nada que ver con la libertad de ejecución defendida por cierta música de vanguardia -Stockhausen, Pousser, Boulez, diferencia que marca las distancias entre Ravel y sus contemporáneos vanguardistas.

En resumen, la música raveliana, pensada en clave simbolista, aspira a renovarse y crecer poéticamente con cada ejercicio interpretativo, pero dejando perfectamente a salvo e incólumes todos los dispositivos y reglas de ejecución dispuestos por el autor.

Lo que más interesaba a Ravel del Simbolismo era la poética de Baudelaire -con su teoría del dandysmo como condición del artista moderno- y la de Mallarmé, ambas antimetafísicas, antisentimentales y racionalistas. De Mallarmé, Ravel dirá que *"También fue de singular importancia para mí, la inmaterial poesía de Mallarmé, con sus vagas visiones, de diseño preciso, encerradas en una sombra de misterio y de abstracción; un arte en el que todos los elementos están tan íntimamente compenetrados, que no es posible analizarlos, sino tan sólo sentir su efecto"*. Es probable que el objetivo de Ravel fuera también obtener con su música una *gestalt* de similar coherencia y completitud.

Ravel también hizo suya otro gran tópico del simbolismo, el que postula la unidad esencial de los diversos lenguajes artísticos, fundado en observaciones sinestésicas -color de la música, armonía de los colores, musicalidad de las palabras, etc.- y en la teoría baudeleriana de las *correspondencias* (Baudelaire mismo fue, como se sabe, uno de los principales críticos de arte del siglo XIX) entre los elementos expresivos y las unidades de los diversos lenguajes artísticos. En el caso que estamos comentando, la consecuencia principal de la adopción de estas ideas es que también la música parece capaz de expresar mensajes propios de la pintura o la literatura. Ravel declaró que *"yo siento y pienso en música, y querría decir con mi música aquello mismo que quiero decir con la palabra"*; esta filosofía inspiró, entre otras obras, sus *Especiosos o Miroirs* de 1905. Muchas otras composiciones suyas funcionan también siguiendo el mismo principio narrativo, a menudo indicados en el título: *Alborada del Gracioso*, *Una barca en el océano*, *Los pájaros tristes*, etc. Pero donde más ambicioso aparece el intento de unificar en un orden expresivo solidario las cualidades del sonido y de la palabra es en una obra emblemática: *Tres poemas de Stéphane Mallarmé* (1913), para voces e instrumentos.

La estrategia de estas composiciones, típicamente simbolista, es conseguir con la máxima economía de medios musicales la máxima evocación del tema o imagen que se quiere sugerir. Esto implica la adopción de sistemas clásicos como las estructuras regulares y simétricas, tan patentes en composiciones como el famoso *Bolero*. El uso de estos sistemas compositivos tradicionales también distingue a Ravel del vanguardismo coetáneo.

La complejidad y la riqueza de la poética simbolista la ha convertido, por sus cualidades estéticas y teoréticas, en tema favorito de la semiótica de la obra abierta de Umberto Eco, de la poética estructuralista de Jakobson y Lévi-Strauss, y de la estética de la recepción de Jauss y la Escuela de Constanza. Pero si el receptor puede y debe convertirse hipotéticamente en *co-autor*, como quería Eco en su estética de la *Obra abierta* (1962), debe dejarse a salvo que la co-autoría potencial no debe menoscabar la autoría fundamental del artista. Del mismo modo, la ambigüedad que, según sus detractores, destilan las obras simbolistas y decadentes aparece, desde esta perspectiva, como una estrategia deliberada, pensada para un receptor selecto, culto, refinado, que comparte estos principios y sabe disfrutar con entera libertad del arte, a partir del respeto hacia la integridad de la obra.

Sin embargo, Ravel fue y es la antítesis del artista elitista que trabaja para las minorías. Algunas de sus composiciones se cuentan sin duda entre las más célebres del siglo XX, aunque es muy posible que el gran éxito de su *Bolero* deba ser visto con las mismas precauciones y distancias cautelares que Stranvinski, como hemos visto, estableció para su misma popularidad. Las razones e intereses del artista pueden no coincidir con las de su público más entregado.

## Clasicismo

Durante mucho tiempo, llamarle clásico a un artista moderno era el modo, más o menos ingenuo, de negar o poner en solfa su modernidad, o de menoscabar la originalidad y mérito inventivo de su trabajo, presentado como simple continuación de predecesores y ancestros más interesantes. El clasicismo, pues, parecía una mera epigonía, y este era el caso de Ravel entre los músicos del primer tercio del siglo. Actitud que observamos también entre los críticos e historiadores elogiosos que, como explicación de sus rarezas, subrayan su herencia decimonónica, su encabalgamiento entre dos siglos. Pero Ravel no respetó la tradición por espíritu conservador de sumisión y obediencia, sino por su íntima convicción de que, en virtud del valor conginitivo inherente al aprendizaje de los sistemas antiguos, el conocimiento de la tradición resulta esencial para cualquier aprendizaje artístico. Sus "concesiones" al academicismo oficial -como su concurso al "Prix de Rome"- no resultan demasiado sorprendentes en alguien con la visión positiva de la tradición que tenía Ravel. Más claro es todavía cómo intentó tender puentes entre el presente y el pasado en obras como la *Pavana para una infanta difunta* o la composición en homenaje a Couperin, auténtica reivindicación del clasicismo y el preciosismo del XVIII francés.

En la actualidad estamos asistiendo a una auténtica revisión del concepto de clasicismo dentro del movimiento moderno. Libros como, por ejemplo, *Los primeros diez años*, de Valeriano Bozal, dedican cada vez mayor atención a esta importante cuestión. Parece claro que debemos enfocar al clasicismo como un sistema de valores -así se ha presentado siempre en la historia de la cultura-, en vez de como la aceptación, más o menos servil, de ciertas reglas y sistemas heredados raramente comprendidos. El clasicismo de Ravel es del mismo género que observamos en Cézanne, Brancusi, Le Corbusier o Picasso en algunos de sus periodos. ¿De qué clasicismo se trata? En primer lugar, de una actitud muy exigente del artista hacia su propio arte, que no puede justificar recurriendo simplemente a motivos extrartísticos. Se trata de conseguir la coherencia entre reglas, valores y libertad de creación.

La importancia que la orquestación y el rigor constructivo tienen en la obra de Ravel obedece precisamente a este propósito. Se ha dicho de Ravel que *"La cualidad sin par de su genio consiste en su capacidad para conseguir tanta originalidad y variedad de expresión, dentro de los límites de estas restricciones formales"*; es una definición perfectamente apropiada para cualquier clasicismo. Ahora bien, como tales restricciones son voluntarias, interesa entender su sentido.

Ravel hacía gala de una envidiable libertad a la hora de buscar sus fuentes y referencias. Lo mismo echaba mano al jazz y al folklore que al modalismo medieval o al preciosismo clasicista. Cuando Stranvinski llamó a Ravel *"relojero suizo"*, y cuando Falla lo describió como un orfebre y tallista de diamantes musicales, estaban pensando en la precisión y el ajuste características de las obras de Ravel, recursos que les confieren su brillo y potencia. Ha sido hablarse del *lenguaje clasicista* de Ravel, pero me parece más apropiado hacerlo del *entendimiento clasicista del arte* de Ravel. Este modo de entender la producción estética se manifiesta en su elección de mantener lazos con el pasado en un momento de predominio de la voluntad de romper con el pasado, o en su modo de valorar de un modo tan positivo la herencia de la tradición, vista como una corriente capaz de revitalizar el presente y de proyectarse en el futuro, concepción que choca con la idea de superación de la tradición que anima a los proyectos modernos. El valor y la actualidad de este enfoque no ha podido ser apreciado debidamente hasta que el fracaso o la crisis profunda de las vanguardias estéticas y políticas ha puesto de relieve lo iluso y pobre de su concepción de la historia, lo exagerado del

papel atribuido al arte en su devenir y lo esquemático de su concepción de la significación poética -tan espléndida en cambio entre los simbolistas.

Por consiguiente, la estética de Ravel es una interesante síntesis de la poética simbolista y de clasicismo. Si Poe y Mallarmé eran sus poetas, Scarlatti y Mozart, con su claridad, pureza y perfección, seguían siendo para Ravel modelos actuales de lo que debía ser la música. Como puede inducirse de tales preferencias, Ravel no tenía en cambio mucha afinidad con la música romántica. No le interesaba la expresión personal, y la mayor parte de sus obras, tan vinculadas a la estética simbolista, tratan de motivos pictóricos y narrativos. Son afinidades electivas que hablan con elocuencia del antiemotivismo de Ravel, y el antiemotivismo es otro de los rasgos propios de cualquier clasicismo, como lo es también el respeto por los cánones, concebidos como sistemas métricos que muestran y hacen patente esa misteriosa relación entre las partes y el todo que dan alma y paisaje a las cosas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BOZAL, VALERIANO, *Los primeros diez años*, Visor, Madrid, 1994
- ECO, UMBERTO, *Obra abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985
- KANDINSKI, WASSILI, *Punto y línea sobre el plano*, Barral-Labor, Barcelona, 1981; *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid, 1985
- KLEE, PAUL, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, 1971
- LYNTON, NORBERT, *Historia del arte moderno*, Destino, Barcelona, 1988
- VALERY, PAUL, *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990
- VOGT, PAUL, *Der Blaue Reiter*, Blume, Barcelona, 1980