

EL ENTORNO LITERARIO Y LOS TEXTOS DE RAVEL

Mikel Iriondo

Cuadernos de Sección. Música 8. (1996) p. 159-172
ISSN: 0213-0815
Donostia: Eusko Ikaskuntza

Las relaciones de Ravel con los poetas simbolistas de su tiempo fueron estrechas tanto a la hora de la utilización de sus textos en diferentes composiciones musicales, como en lo referente a la sintonía, desde la música, con sus novedosos planteamientos literarios. La apuesta por aquellos modos de composición que garantizan el progreso de las artes, está en la base de la ardua labor raveliana que desconfió en hallazgos azarosos.

Ravelek garaiko poeta simbolistekin zituen harremanak estuak izan ziren, bai haien testuak erabiltzeari dagokionez eta bai bere musika aldetik haien literatura planteamenduekiko sintonian zegoelako. Artean aurrerabidea bermatzen duten konposizio moldeen aldeko apustua aurkitzen da Ravelen lan gogorraren oinarrian, uste-kabeko aurkikuntzaz mesfidatzen zelarik.

Les relations de Ravel avec les poètes symbolistes de son temps furent étroites tant au moment de l'utilisation de leurs textes dans différentes compositions musicales, qu'en ce qui concerne la syntonie, depuis la musique, avec ses projets littéraires innovateurs. Le pari pour ces sortes de compositions qui garantissent le progrès des arts, est à la base du dur travail "ravelien" quise méfie des trouvailles hazardées.

M. Ravel es un compositor musical muy directamente influenciado por la literatura y más en concreto por la poesía. Sus gustos literarios coinciden además con el de aquellos que pretenden una renovación radical en el ámbito poético. No es extraño por ello que el texto de algunas de sus composiciones pertenezca a alguno de los poetas destacados en los nuevos modos compositivos, Verlaine o Mallarmé por ejemplo.

Podríamos trazar un recorrido de las preferencias literarias de Ravel coincidente con la trayectoria de la señalada renovación del quehacer poético: camino que exigiría revisar las contribuciones de E.A.Poe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y Valéry.

¿Qué espíritu anima a estos poetas?, ¿qué pretenden?. Sabemos que la última gran corriente imperante tanto en la música como en el literatura era el Romanticismo, movimiento siempre difícil de ser definido pues sus entresijos y ramificaciones llegan hasta nuestros días. Existen, sin embargo, unos rasgos evidentes que caracterizan al poeta romántico y que conformarán el espíritu contra el que se enfrentarán los nuevos poetas. Ravel también manifestó su antipatía hacia compositores como Wagner y Beethoven, aunque -es Ricardo Viñes quien lo atestigua- nuestro músico llorase de emoción al escuchar el preludio del "Tristán e Iseo" wagneriano. Es necesario hacer notar la paradoja de la fascinación por este compositor alemán de los poetas antirrománticos y fundadores del simbolismo.

¿Cuáles son, entonces, aquellos rasgos que la nueva poesía va a repudiar de los románticos?. Nada mejor que la lectura de "**Defensa de la poesía**" de P.B.Shelley para descubrir de modo genérico aquellas características propias de la poesía romántica que se constituyen en objeto de crítica. Enunciemos sin embargo algunas ideas significativas contempladas en Shelley y otros poetas románticos:

- Idea del poeta arrebatado por la inspiración, especie de comunicación con lo trascendente y asimiento de lo inefable.

- Poeta como profeta que señala el camino y que se siente simultáneamente como el exiliado innoblemente ignorado. Esto colabora en la fundamental importancia que cobrarán la soledad y el individualismo que conducen en numerosas ocasiones al aristocratismo intelectual y al dandysmo.

- Exaltación del yo que la posteridad considerará impúdica. A la postre este narcisismo desbocado provocará sensaciones de tedio y de inexistencia.

- Confianza en los sentimientos y en características hasta entonces consideradas como irracionales; el romántico considera que la razón condena lo maravilloso y misterioso y también por ello la poesía. El poeta habla con el corazón en la mano, con sinceridad fraternal. Este subjetivismo se instalará como modo primordial del quehacer artístico hasta nuestros días, sustituyendo la supuesta sinceridad romántica por la máscara, por el disimulo o fingimiento. Los poetas simbolistas y modernistas hablarán indirectamente, se distanciarán de su obra

ocultos en pseudónimos o heterónimos, atrincherados tras el criticismo de un lenguaje que se basta a sí mismo y que configurará en la poesía un círculo de iniciados en sus "misterios".

- Alianza del Bien, la Verdad y la Belleza. La ética y la estética caminan unidas. Importancia de la Estética en la educación de la humanidad pues supone la instauración de la edad del espíritu (idealismo romántico). Relevancia, igualmente, de la Religión y su vínculo con la Naturaleza en un panteísmo del que el poeta es precisamente vidente (en ese instante de eternidad) y mensajero (misión salvífica). La poesía es pues redentora de la humanidad.

- Se elimina la distinción entre la poesía y la filosofía. El mensaje es fundamental, aquel contenido que muestra sin paliativos el alma bella del poeta. Un gran artista que nos conmueve ha de ser necesariamente un alma buena o cuando menos sus pecados son fruslerías frente a su ofrenda creativa para la humanidad.

Podríamos enumerar otras características pero con las señaladas nos será suficiente para observar la reacción en su contra y también su perduración hasta nuestros días ya que, lejos de superarlas, ciertos rasgos se magnifican y se instalan como cuasi-arquetipos de la creación artística.

El padre de la reacción antirromántica es **E.A.Poe**, admirado por Baudelaire y Ravel. Tratando de hallar la poesía en estado puro, Poe apostará por el trabajo intelectual desconfiando en la inspiración: Sus artículos "**Filosofía de la composición**" y "**El principio poético**" se constituirán en referencias claves para la evolución hacia el simbolismo. Rehúsa entregar la composición poética al dominio de lo irracional, lo extático y lo azaroso, realzando la importancia de la inteligencia, el cálculo y el método. Su siempre citado poema "El cuervo" que Poe analiza, no ha sido creado por el azar ni por la intuición sino que se ha ido elaborando con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático. Sus instantes más emotivos obedecen a este rigor y no a un sentimentalismo desbocado.

De idéntica manera se puede decir que también Ravel es un clásico por su dominio de la técnica y la labor compositiva, un artesano de la perfección. Fue él quien manifestó que "*Poe me ha enseñado que el verdadero arte se encuentra en el justo medio entre el intelectualismo puro y los sentimientos*". Así, observamos en la obra raveliana una tensión entre el procedimiento clásico -sujeción a las normas y al trabajo cotidiano- y lo moderno -originalidad, sorpresa e innovación-.

Baudelaire aprendió de Poe el gusto por la claridad mental, el culto al rigor y el espíritu crítico, la afirmación del trabajo y la desconfianza en la inspiración por sí misma: "*La inspiración es hermana del trabajo diario*". Mallarmé, Valéry y Ravel se insertan claramente en esta tradición, incluso se ha dicho reiteradamente que Ravel trataba de separar la música y el sentimiento. Creo que es una afirmación inconsistente y gratuita puesto que basta escuchar "Pavane pour une infante défunte", "Adagio assai (sol)", "Le jardin féérique (Ma mere l'oye)", para quedar definitivamente convencidos del alto grado de lirismo que un procedimiento riguroso puede llegar a alcanzar.

Baudelaire diferirá de Poe al interpretar la belleza no como un ideal etéreo sino como algo propiamente humano, incluso perverso, satánico, extraño y grotesco. La doctrina de Baudelaire es una especie de estética de lo feo que cree en el poder del artista para superar todos los obstáculos y extraer flores del mal. Lo horrible se hace bello al ser expresado artísticamente, consideración claramente deudora de una estética de lo sublime (Pseudo-Longino, Addison, Burke, Shiller, Kant., etc.). De ahí que consideraciones formuladas por Baudelaire como aquella de que "*lo bello sea más noble que lo verdadero*" no nos hayan de extrañar y nos conduzcan a la idea de que el carácter moral del arte viene dado por sí mismo, por ser

arte. En efecto, ya no existe obra de arte que sea perniciosa puesto que el mal se genera sin esfuerzo, de forma natural, mientras que el arte se vincula con el bien por ser producto del trabajo, del artificio (*la virtud es artificial*) manifiesta en “Elogio del maquillaje”). No nos han de extrañar entonces las ácidas palabras contra Ravel del crítico **Edmond Appia** en 1938: *“Nosotros juzgamos con severidad a un artista que encuentra como deleitable el fingimiento. El artificio no puede más que mostrar una indignancia... Condenamos los móviles ravelianos en nombre de una cierta moral. No admitimos que la música, por tanto su naturaleza, se dedique fríamente al control de su sensibilidad”*.

Tanto Baudelaire como Ravel son pues contrarios al arte que imita la naturaleza, contrarios a la mimesis en su concepción más estricta. Baudelaire detestaba por ello la fotografía, considerando ese carácter bajo y rastrero de lo naturalmente observable. El artista debía sobreponerse a lo natural y convertirse en creador por medio de la imaginación. Se lograba de esta manera la humanización de la naturaleza por medio del arte que contenía así al objeto y al sujeto, al mundo exterior y al artista mismo.

La afición de Ravel por todo tipo de fruslerías, chucherías, cuadros falsos, autómatas y objetos mecánicos y artificiales -presentes también en sus obras “L’Heure espagnole” y “L’enfant et les sortilèges”- se entiende ahora perfectamente. Exactamente igual, aquellas manifestaciones a su amigo el escritor griego Calvocoressi: *¿no se le ocurre a esa gente pensar que yo puedo ser artificial por naturaleza?* Incluso otras afirmaciones de Ravel: *“la música es un arte que se comprende con el cerebro”, “no se trata de abrir el pecho para demostrar que se tiene corazón”, “yo hago logaritmos para que los demás los descifren”, etc.* Pero también en su texto **“Concerts Lamoureux”** de sus **“Ecrits”** nos dice: *“Le principe du génie, c’est-à-dire de l’invention artistique, ne peut être constitué que par l’instinct, ou sensibilité. Ce qui n’était peut-être, dans l’esprit du naturaliste, qu’une boutade a engendré une erreur plus funeste, relativement moderne. C’est celle qui prétend faire diriger l’instinct artistique par la volonté. «...» Or; en art, le métier, dans le sens absolu du mot, ne peut exister.”* Parece pues buscar un equilibrio entre lo natural y lo artificial, como cuando comentando el decorado de la Opera Cómica nos dice que sus aspiraciones estéticas quedan satisfechas en aquella simbiosis de lo ingenioso y lo pintoresco: *“Ainsi dans le premier tableau sont représentés minutieusement tous les produits de la nature et de l’industrie humaine: arbres, collines, rochers, fleuves, ponts, cités illuminées, que sais-je?”*

Coincide con Baudelaire al considerar que el poeta, el músico, es el verdadero creador y nos dice que aprendió de Mozart aquello de que lo importante es *“no escucharnos más que a nosotros mismos, a nuestro fondo eterno”* El artista ya no es espejo de la naturaleza, el reflejo mimético, sino llama o lámpara que desde su original personalidad ilumina fragmentos de realidad. Ahora bien, esto no significa que el creador haya de expresar estados de ánimo puesto que por encima de ello está la valoración de la forma como estímulo para la imaginación. *“Al ser constrictiva la forma, la idea puede brotar más intensa”* dice Poe y Ravel hereda este formalismo innovando siempre dentro de un esquema formal riguroso; así introduce dentro de dicho esquema las más variadas influencias musicales: el **jazz** en el “Aria” de la “Taza china y la tetera” de la obra “L’enfant et les sortilèges”, en el “Concierto en RE para mano izquierda”, el **blues** en la “Sonata para violín y piano”, el **folklore** en “Tzigane”, “Rapsodie espagnole” y tantas otras composiciones. Nada más ilustrativo de su quehacer que el elogio que dirigió a Saint-Saëns: *“crear dentro de un orden arquitectónico”*.

Otra preocupación común de Ravel con los literatos se refleja en el poema **“Correspondances”** de Baudelaire donde se ponen en conexión sinestésicamente diferentes sentidos, pudiendo decirse que nos hallamos en el punto de partida del simbolismo.

*"La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser 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.*

*Il 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."*

(“La Natura es un templo donde vivos pilares /dejan salir a veces palabras imprecisas; /pasa el hombre a través de los bosques de símbolos, la quien éstos observan con ojos familiares. /.../Cual ecos prolongados que a lo lejos se funden /en una tenebrosa y profunda unidad, /vasta como la noche, como la claridad, /se responden perfumes, sonidos y colores. /.../Hay perfumes tan frescos como carnes de niños, /dulces cual los oboes, verdes como praderas, /-y hay otros corrompidos, colmados y triunfantes. /.../Con la expansión incierta de cosas infinitas, /como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí, /que cantan los arrobos del alma y los sentidos.”)

Ravel en composiciones como “Miroirs” participa de estas mismas inquietudes, incluso había definido al músico de la siguiente manera: *“Musicien: créateur ou dilettante; être sensible au rythme, à la mélodie, à l’harmonie, à l’atmosphère qui créent les sons. Frissonner à l’enchaînement de deux accords, comme au rapport de deux couleurs.”* Son también las preocupaciones de **Rimbaud** en su poema **“Las voyelles”** al relacionar las vocales con determinados colores.

*“A noir; E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

*Golfes d’ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frisson d’ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;*

*U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d’animaux, paix des rides
Que l’alchimie imprime aux grands fronts studieux;*

*O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silentes traversés des Mondes et des Anges:
- O l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux!”*

(“A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales /diré algún día vuestros nacimientos latentes; /A, negro corsé velludo de las moscas brillantes /que zumban alrededor de hedores crueles, /.../golfos de sombra; E, candores de vapores y de tiendas, / lanzas de tremendos ventisqueros, reyes blancos, temblor de umbelas; /I, púrpura, sangre escupida, risa de hermosos labios, /en la cólera o en las embriagueces penitentes; /U, ciclos, vibraciones divinas de los mares verdosos, /paz de las dehesas sembradas de animales, paz de los surcos /que la alquimia imprime en las grandes frentes estudiosas, /.../O, clarín supremo, lleno de estridencias extrañas, /silencios cruzados por los mundos y los ángeles: /-O, el omega, rayo violeta de sus ojos.”)

Incluso en 1887 René Ghil en su “*Traité du verbe*” siguiendo a Rimbaud y las relaciones entre vocales y colores añadirá la relación de las vocales con los instrumentos musicales que a su vez dan lugar a asociaciones con impresiones visuales. Incluyó también las consonantes no percatándose de que el sonido y el significado de una palabra pueden ser opuestos. En efecto, Mallarmé ya había indicado que *nuit* (noche) tiene en francés vocales muy claras, al contrario de *jour* (día) que las tiene oscuras.

Esta interconexión sinestésica llevará a Rimbaud a propugnar la confusión y el desarreglo de los sentidos, valiéndose para ello de los estimulantes y pretendiendo así mostrar la condición de vidente del poeta. Se inaugura de esta manera el discurrir tortuoso del yo del poeta en sus concomitancias con el sufrimiento y la locura en pos de su propia autodestrucción. Si Poe recaló en el alcohol y Baudelaire en el opio afirmando en “Los paraísos artificiales” que *“la verdadera realidad está en los sueños”* y que *“hay momentos de la existencia en que el tiempo y la extensión son más profundos, y el sentimiento de la existencia resulta aumentado intensamente”*, lo cierto es que a la postre en ambos prima sobre el desarreglo de los sentidos el control racional, aun aceptando que el sueño y la embriaguez nos permiten escapar del tiempo y de la muerte, elementos constitutivos de nuestra condición humana.

A Baudelaire le repugna la exhibición sentimentalista del *yo* -“*El grito del sentimiento es absurdo siempre*”- y prefiere el disfraz, el maquillaje elaborado en el trabajo poético. En su obra se propone la desaparición del autor, como más tarde exclamará Rimbaud *“Je est un autre”*, y hallamos así al poeta de la modernidad, aquel que aspira a una perpetua novedad y originalidad. Ravel en esta misma sintonía afirmaba que *“el hombre que desprecia lo actual y lo viviente, no debe de optar a la categoría de artista”*. Si nuestro compositor echaba mano de todo tipo de influencias musicales, apelaba a lo fantástico en “*L'Enfant et les sortilèges*” e incluso se atrevía a proponer un canto casi hablado (*style parlando*) en sus “*Histoires naturelles*” y “*L'Heure espagnole*” -alterando en esta última los tipos de voces cantadas habituales de los personajes-, esto estaba en consonancia con las “arbitrariedades” de Baudelaire al utilizar en su poesía términos vulgares y poco sofisticados dado su ánimo destructor del buen gusto poético. La arquitectura compositiva de Baudelaire es también novedosa puesto que los poemas no están relacionados entre sí bajo un tema común. En “*Las flores del mal*” la heterogeneidad y falta de relación entre las composiciones es evidente a primera vista, todo se ha convertido en hechizo, sensualidad y música. Sin embargo, hay veces en que un motivo pasa de un poema a otro, existe una resonancia entre un grupo de poemas casi obedeciendo a la teoría de las “correspondencias” de su poema antes transcrito. El oximoron o convivencia de los opuestos (fúnebre alegría por ej.) aparece reiteradamente y la presencia de los aromas y olores es constante.

Pero será esta perpetua novedad de lo moderno la que conducirá al tedio del poeta que creía haber encontrado el Edén en la permanente creación poética. La conciencia del frac-

so es siempre el pago definitivo, puesto que el trabajo creativo remite de nuevo al trabajo y toda poesía terminada, como dirá Valéry, es poesía abandonada.

Otra de las características que Baudelaire propugna es el carácter ahistórico del arte, la negación de todo progreso. Los artistas formarían archipiélago y no una costa lineal e interminable. Así un Leonardo da Vinci o un Cézanne serían equiparables y habrían de ser tratados de idéntica manera. Esta concepción atemporal no es desde luego baladí pues siembra el campo de futuras ideologías artísticas como las vanguardias, movimientos que haciendo borrón y cuenta nueva creen siempre partir de cero reiniciando constantemente el proceso artístico. Todo lo pasado queda invalidado cobrando su original aportación valor de totalidad.

El poeta se nos ha convertido pues en un técnico especializado en crearnos sensaciones (Rimbaud: A negra, E blanca, etc.) y el mejor artista será aquel cuyo espectro de sugerencias sea más universal. *“El mejor comentario de una pintura bien podría ser un soneto o una elegía”* dice Baudelaire.

Si el poeta de “Les fleurs du mal” cree que en la labor poética la imaginación creadora es esencial, *“sólo la imaginación contiene la poesía”*, al ordenar la naturaleza o aquello que nuestros sentidos perciben como incoherente y contradictorio, *“quiero iluminar las cosas con mi espíritu y proyectar el reflejo sobre los otros espíritus”*, Mallarmé y Valéry considerarán que la especificidad de la poesía se halla en el lenguaje, en la lucha constante con y contra las palabras tratando de expresar ese inquieto estado de oscilación entre el sonido y el sentido.

Verlaine, por otro lado, consideraba a la música como el fundamento de la poesía, intentando transmitir sensaciones en la forma inmaterial del puro sonido, generando así sugestión, ensueño, melancolía y vagüedad; en suma, una especie de impresionismo poético (poemas “Acuarelas” y “Spleen” por ej.) que trata de anular la precisión de los contornos y devolvernos esa música que posee el encanto triste de los seres que han vivido. Es ese también el espíritu del poema **“Un grand sommeil noir...”** al que Ravel puso música, especie de poema narrativo de carácter autobiográfico:

*“Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir;
Dormez, tout envie!*

*Je ne vais plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien..
O la triste histoire!*

*Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau:
Silence, silence!”*

(“Un gran letargo negro /cae sobre mi vida, /dormid esperanzas, /dormid, los anhelos./...Ya no veo nada, /y pierdo la memoria /del mal y del bien... /¡Oh que triste historia! /...No soy una cuna /que una mano mece /al fondo de una tumba: /silencio, silencio!”)

En resumen, la magia y ensoñación de su poesía no puede disociarse de las sensaciones, todas ellas integradas en la musicalidad de las palabras -recurriendo incluso a la repetición de vocablos y sonidos- que tratan de representar paisajes del alma.

Será sin embargo **Mallarmé** el teórico y exponente más sólido del simbolismo. Ahora la poesía se hace definitivamente trabajo riguroso con el lenguaje. Tratará incluso de construir un lenguaje poético nuevo dada su desconfianza ante el lenguaje de comunicación cotidiana; se configura así una poesía propia para iniciados que contribuye al cripticismo de la creación poética. La lengua es tratada como magia y las palabras como cosas en ese ensueño leibniziano de creación de una lengua universal. Creía en una cierta relación fija entre sonido y sentido que el poeta debía mostrar, siendo este simbolismo sonoro la ciencia del futuro. Elaboró una nueva sintaxis que rompía con la estructura corriente de la frase francesa, También Ravel, como ya indicamos, en composiciones como "L'Heure espagnole" e "Histoires naturelles" mantenía la preocupación por acercarse a la inflexiones del lenguaje hablado, buscando la sonoridad propia de cada palabra alejándose de la prosodia cantada tradicional.

Mallarmé incluso dispuso la página impresa de manera gráfica y pictórica (en correspondencia con la partitura musical), mostrando en esta visión cuasi-pictórica (recordemos a Lessing y su separación entre lo pictórico y lo poético) el valor de los silencios entre las palabras y las jerarquías entre ellas. Todo ello es nuevamente el signo de la evanescencia del autor, del poeta, frente a la radical importancia de la palabra. La vida artístico-creativa y la vida íntima son dos mundos separados y sin conexión, siendo la primera la encargada de trascenderse hasta hallar las claves del lenguaje poético. Sin embargo no considera tampoco que se alcance el ideal a través de procesos irracionales, para Mallarmé el poeta ideal *"no es ese gran epiléptico que nos pintan, desmelenado, extraviados los ojos, borbotando de un golpe, sin inmutarse, versos fáciles e incoherentes bajo la inspiración de no sé qué musa parlanchina, sino un pensador muy serio que concibe con fuerza y que envuelve sus concepciones en imágenes atrevidas y lentamente cinceladas"*.

Los esquemas sonoros, las aliteraciones, la rima, constituyen uno de los planos del procedimiento poético. El otro plano está formado por el metro que con su hechizo rítmico consigue aislar la palabra del habla ordinaria. Las palabras se reflejan ahora unas en otras hasta parecer que ya no tienen color propio y que no son sino las transiciones de una gama, causando así efectos análogos a los de la música pues la sonoridad de la poesía puede entenderse como una orquestación de la palabra. Pero aunque Mallarmé insistía en que *"yo hago música"* no puede olvidar que la poesía aparte de sonido ha de poseer sentido. Dice Mallarmé: *"La música y la literatura son las dos caras de una única manifestación, que yo denominé idea; allí, ampliada contra lo oscuro, aquí brillando con certeza"*. Creía que el poema conllevaba su propio acompañamiento musical y no veía con agrado que se pusiese música a sus obras por poseerla ya de antemano.

Consideraba incluso que *"toda alma es un nudo rítmico"* abogando así por el verso libre y el poema en prosa que compara con un tirso, aquel bastón de las bacantes griegas adornado con flores y cintas. Ya Baudelaire había escrito un poema "**Le Thyrs**" dedicado precisamente al compositor Liszt, aludiendo al proceso de creación artística: *"es sólo un bastón, nada más que un bastón, seco, duro y recto. Alrededor de este bastón se enlazan juguetonamente en caprichosos meandros, tallos y flores, aquéllos sinuosos y huidizos, éstas inclinadas hacia abajo como campanas o copas vueltas"*. Ravel seguramente conocía este poema en prosa extrayendo así de la poesía simbolista el aspecto lingüístico formal, persiguiendo aquel ideal de refinamiento precioso, sugestivo y alusivo. Los "**Trois poèmes**" de Mallarmé musitados por Ravel evocan este preciosismo pleno de sugerencias. Tanto es así que el po-

ema “**Surgi de la croupe et du bond**” persigue de manera tan radical la musicalidad propia y el preciosismo de las asociaciones verbales que crea un clima poético intraducible a cualquier otro idioma (si consideramos que el poema pueda traducirse, cosa harto discutible). Por otro lado “**Soupir**” es un ejemplo donde la tristeza y el silencio se conjugan con los sonidos del agua y del viento.

*“Mon âme vers ton front où rêve,
ô clame soeur;
Un automne jonché de taches de rousseur;
Et vers le ciel errant de ton oeil angélique,
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire
vers l'Azur!
- Vers l'Azur attendri d'octobre pâle et pur*

Qui mire aux grands bassins de sa langueur infinie

*Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles, erre au vent et
creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.»*

(“*Toda mi alma hasta tu frente donde duerme, /oh calma hermana, /un otoño alfombrado de pecas, /sube hacia el cielo errante de tu mirada angelical, /como en un jardín melancólico, /fiel, un blanco chorro de agua suspira hacia el Azul./-Hacia el Azul tierno de un octubre pálido y puro /que refleja en los grandes estanques su languidez infinita /y deja, sobre el agua muerta donde la fiera agonía /de las hojas vaga al viento y /socava un frío rastro, /rezagarse el amarillo sol de un lejano rayo*”).

Paul Valéry, siguiendo los derroteros ya marcados por los poetas precedentes, considerará que la peculiaridad propia del simbolismo era arrebatar a la música “*el patrimonio que pertenece a los poetas*”. Y añade: “*no es otro el misterio de este movimiento. La oscuridad, las extravagancias que le fueron tan reprochadas, la aparentemente demasiado íntima relación con la literatura inglesa, eslava o alemana; la sintaxis desordenada, los ritmos irregulares, las novedades en el vocabulario, las continuas figuras «...» todo ello queda enseguida claro cuando se reconoce ese punto de partida... estábamos alimentados de música, y nuestras cabezas literarias sólo soñaban con extraer del lenguaje casi los mismos efectos que los meros sonidos ejercían sobre nuestro sensible ser*” Pero considera también que el sonido y el sentido no pueden disociarse ya que en caso contrario el poema se descompondría. Aun así, “*no existe el verdadero sentido de un texto. Ni autoridad del autor. Sea lo que sea lo que haya querido decir; ha escrito lo que ha escrito*”.

Es significativo el valor que cobra en Valéry la ralentización del pensamiento, al enunciar que el entendimiento entre los seres humanos se debe a la velocidad de nuestro paso sobre las palabras. El poeta, en cambio, ha de frenarse, estudiar cada palabra en sí misma hasta descubrir el enigma que encierra, su sonoridad particular y extraña. Sólo así se entiende su recomendación a Degas, pintor que también trataba de escribir poesía y se irritaba por la dificultad de la empresa aun cuando aseguraba estar lleno de ideas. Valéry le respondió: “*no es con las ideas mi querido Degas, con lo que se hacen los versos. Es con las palabras*”.

Ahora bien, las palabras pueden tener un fin práctico o utilitario, en cuyo caso el mensaje entendido queda abolido al consumarse la acción comunicativa. El poema, en cambio, no muere por haber vivido, está elaborado para renacer de sus cenizas, para ser reconstituido una y otra vez.

Todas estas ideas de los diferentes poetas comentados influyeron claramente en Ravel quien no dudaba de la musicalidad de la palabra y de sus diferentes sonoridades según culturas e idiomas, *"les deux influences les plus importantes sur l'art sont le climat et la langue"*. Muchos de sus textos proceden de diferentes folklores: escocés (canción escocesa de Robert Burns), hebreo (dos melodías hebraicas, Mejerke), griego (cinco melodías populares griegas de Calvocoressi), italiano (canzone italiana), madagascar (chansons madécasses de Evariste Parry), español (canción española, la maja dolorosa), francés (chant populaire limousin), etc.

En este mismo sentido la composición "**Shéhérezade**" con textos de Tristan Klingsor muestra en su poema "Asia" un incontenible deseo de conocer todas las culturas, de verlo todo: *"Quisiera ver Persia, India y después China"*. Este afán de exotismo es moneda común entre los llamados poetas "decadentes" que desean agotar rápidamente infinidad de experiencias.

En general, los poemas a los que recurre Ravel utilizan el verso libre, más fácil de ser tratado por el compositor sin deterioro de su musicalidad propia que el verso regular. *"En un mot, si le musicien veut travailler sur des vers réguliers, sa musique devra simplement souligner le poème, le soutenir; mais elle ne pourra rien en traduire, rien y ajouter: Je crois qu'il vaut mieux, pour peu que l'on ait surtout du sentiment et de la fantaisie, prendre des vers libres. Il me semble criminel en effet d'abîmer les vers classiques"*.

Ya comentamos algunos poemas de Verlaine o de Mallarmé, pero son muchos más los poetas que aparecen en la obra de nuestro compositor. Las "**Histoires naturelles**" de Jules Renard son textos que describen diferentes animales (grillo, cisne, martín pescador...) y están llenos de sarcasmo e ironía junto con un profundo amor a los animales; la música sigue fielmente las inflexiones del lenguaje hablado.

La obra literaria "La cité des eaux" de Henri de Regnier con sus aspectos fluviales influyó en obras ravelianas como "Jeux d'eau" o "Les grands vents venus d'outre-mer" del citado Regnier. También en el ya citado poema de Mallarmé "Soupir". Incluso en "Gaspar de la nuit" la composición "Ondine" hace referencia a una gota de agua que se enamora de un ser mortal y "Scarbo" rememora toda una serie de visiones nocturnas, pesadillas y demonios muy en consonancia con la fantasía romántica. La "Ballade de la reine morte d'aimer" de Roland de Mâres y "Manteau de fleurs" de Paul Gravallet, denotan una clara vinculación romántica entre el amor, la belleza y la naturaleza. En sus últimos años como compositor y ya bastante enfermo se ocupó de un texto de su amigo Leon Paul Fargue titulado "Rêves" que se caracteriza por su simplicidad y desnudez casi surreal.

Ravel escribió también la parte literaria de algunas de sus obras como "Le Noël des jouets" donde se reitera su afición por los objetos artificiales y "Trois chansons pour chœur mixte" con su preocupación por cada sílaba, rima y alteraciones del texto.

Pero entre sus textos existen también aquellos de tipo teórico y que se refieren tanto a su propia obra como a la de otros compositores (Fauré, Falla, Wagner, Saint-Saens, Debussy, Chopin...). Observamos en estos escritos algo muy característico a Ravel: la tensión entre el quehacer clásico y la innovación moderna al considerar que su música no es revolucionaria sino de desarrollo. Así, hablando de su propia obra nos dice que *"ma prédilection va toujours à la plus récente"*. y en su artículo "**Trouver des airs dans les usines**" añade algo muy en con-

sonancia con su carácter innovador: *“de plus en plus de nos compositeurs trouveront leur inspiration dans ce que d'aucuns considèrent maintenant comme des simples bruits. Dans le passé on a transformé des batailles en thèmes des symphonies mondialement célèbres, et le son d'une bataille n'est certes pas plus inspirant que le ronronnement d'une grosse machine”*. Finalmente, en su artículo **“Les aspirations des moins de vingt-cinq ans. La jeunesse musicale”** nos presenta la reacción de los más jóvenes compositores frente a los ya consagrados: *“On eut, pendant quelque temps, en musique, des équipes de démolisseurs. Et le succès leur vint immédiatement. Certains avaient des dons exceptionnels. Mais la violence de leurs gestes était trop souvent calculée. «...» Ils répudiaient ouvertement la sensibilité et l'attendrissement. Ils faisaient, de leur propre aveu, de la musique «cruelle». «...» Et maintenant, voici venir la génération qui, sur ce terrain ainsi déblayé, va construire. C'est celle-là qui présente, pour l'observateur, le plus vif intérêt. Elle est peu connue. «...» Leurs maîtres découvrent en eux beaucoup de tendances communes. Il se séparent nettement de la troupe des pionniers et des «sapeurs» qui les a précédés. Ils sont beaucoup plus préoccupés qu'eux d'apprendre solidement leur métier et de soigner leur écriture. Il ne font plus de la musique à coups de poing. Ils travaillent plus que leurs aînés immédiats, produisent moins et s'orientent de plus en plus vers une sorte de néo-classicisme assez curieux. «..» Leur situation est singulièrement angoissante. La plupart des grands modes d'expression musicale leur sont interdits par les circonstances. «...» L'heure est dure pour les compositeurs. Il ne leur reste plus, pour atteindre le cœur de la foule, que les voix innombrables des haut-parleurs. Le disque, la pellicule parlante et l'antenne de T.S.F. peuvent seuls aujourd'hui sauver la musique en péril. «...» En résumé, j'admire l'optimisme et le bel équilibre dans lequel mes cadets abordent la lutte contre l'indifférence générale. Leur état d'esprit actuel nous permet de mettre en eux toute notre confiance. Et il nous plaît d'imaginer que la nécessité de vaincre les terribles obstacles accumulés sur leur route les amènera à découvrir ce redoutable problème des solutions neuves et hardies que nous ne pouvons actuellement soupçonner”*.

BIBLIOGRAFIA

Baudelaire. *“Escritos sobre literatura”, “El arte romántico”, “El pintor de la vida moderna”, “Los paraísos artificiales”*
E.A.Poe. *“Ensayos y críticas”*

P.Valéry. *“Teoría poética y estética”*
Ravel. *“Ecrits”*
P.B.Shelley. *“Defensa de la poesía”*
T.Hirsbrunner. *“Maurice Ravel. Vida y obra”*