

El silencio: entre la música y la poesía

ISABEL VELOSO SANTAMARÍA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA, MADRID

Il y a une éloquence du silence qui pénètre plus
que la langue ne saurait faire.
Blaise Pascal, *Discours sur les passions de l'amour* (1652-1653)

Eh quoi ! ma pensée n'est-elle pas assez belle pour se passer
du secours des mots et de l'harmonie des sons ? Le silence
est la Poésie même pour moi.
Alfred de Vigny, *Journal* (1832)

Se ha escrito mucho sobre la relación del simbolismo con la música. En efecto, es uno de los pilares estéticos de aquellos poetas que salvaron lo que quedaba de la agonizante poesía parnasiana y emprendieron la renovación total del género. No es un hecho aislado sino una muestra más de la fusión de las artes en el siglo XIX, acaso un ejemplo cultural y antropológico de la teoría de las correspondencias que arrancara ya en tiempos románticos¹ o una puesta en funcionamiento de la « obra de arte total » wagneriana (*Gesamtkunstwerk*) con la salvedad de que en lugar de

1 Swedenborg, Nerval e incluso Hugo.

danza, poesía y música, para el simbolismo francés sería más adecuada la propuesta de Teodor de Wyzewa reuniendo música, pintura y poesía.

Sin embargo, se ha reflexionado mucho menos sobre uno de los caminos por los que la poesía del simbolismo francés llega hasta la música: el silencio.

Las líneas que siguen tratarán de arrojar algo de luz sobre este aparentemente oximórico triángulo que vincula poesía, silencio y música. Para ello repasaremos brevemente varios tipos de silencio:

- el sonido y el silencio: naturalismo y simbolismo;
- el silencio como lugar de encuentro de música y poesía;
- el silencio poético;
- el silencio musical.

1 El sonido y el silencio: naturalismo y simbolismo

Recordemos que, en contra de las metodologías más lineales, el simbolismo no « viene después del naturalismo » sino que son prácticamente contemporáneos. Entre 1857, año de publicación de *Madame Bovary* y de *Les Fleurs du Mal*, y 1893, año de finalización de *Les Rougon-Macquart* y del estreno de *Pelléas y Mélisande*, tenemos poco más de treinta años en los que encontramos las obras cumbre de ambos movimientos: obras de Flaubert, *Madame Bovary*, *Salammbô* (1862), *l'Éducation sentimentale* (1869), *la Tentation de Saint Antoine* (1874); de Zola, toda la serie de *Les Rougon-Macquart* (1871-1892); de Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *Les Paradis artificiels* (1861); de Mallarmé, *Hérodiade* (1871), *L'Après-midi d'un faune* (1876), *Vers et prose* (1893), *Un coup de dés* (1897); de Verlaine, *La bonne chanson* (1870), *Romances sans paroles* (1874); de Rimbaud *Une saison en enfer* (1873), *Les Illuminations* (1886), etc... En otras palabras, *Germinal* se publica el mismo año que la *Prose pour des Esseintes* de Mallarmé, del mismo modo que las *Poésies* de este último coinciden con la aparición de *La Terre* de Zola, por poner sólo dos ejemplos.

Algo similar pasa en música: el estreno polémico de *Lohengrin* en París en 1887 coincide con las *Gymnopédies* de Satie y la *Misa de Réquiem* de Fauré. En el mismo período coexisten pues óperas

románticas francesas de mayor o menor calidad (Bizet, Delibes, Meyerbeer), operetas (Offenbach), wagnerismo, intentos de renovación de Gabriel Fauré, o la franca modernidad de Satie, Debussy o Ravel.

Se trata, como puede comprobarse, de una época riquísima en la que se interrelacionan interpretaciones estéticas divergentes. El desarrollo del materialismo positivista trajo consigo una nueva manera de entender al hombre y su lugar en el mundo, en un mundo sin Dios. El devenir ideológico de la segunda mitad del siglo está marcado por unos hitos que no se pueden soslayar: la muerte de Dios sobrevinida tras la Revolución, el desarrollo tecnológico, las crisis de las revoluciones burguesas y el lento pero imparable avance de los valores de la clase media en todas las esferas de la vida: moral, religiosa, artística, política y, obviamente, económica. El naturalismo cientifista parecía asumir estas novedades «gozosamente» hasta que el espejismo de la feliz inmanencia material se desvaneció. Mientras tanto la sociedad entera parecía aceptarlo: se inició una modernidad mercantilizada en la que la ciencia y la técnica eran la medida de todas las cosas, la materia, lo único digno de estudio, y el dudoso gusto burgués, el único aceptado mayoritariamente.

Es asombroso el parecido que aquella época tiene con la nuestra. En ambas el individuo está encerrado fuera de sí mismo, aturdido por el constante ruido de la productividad, atropellado por las voces de la multitud, por el ritmo frenético del trabajo, por las palabras. Son sociedades asustadas que buscan llenar un hipotético vacío amenazante con estímulos externos que les protejan de mirar hacia dentro y de escuchar el silencio. La sociedad y el arte naturalistas eran proliferantes en sonidos porque el sonido siempre tiene una fuente material reconocible, es algo de gran poder referencial, perfecto para una estética esencialmente figurativa; el gentío de las exposiciones universales, los trenes, las máquinas, los grandes almacenes, la publicidad o los mercados que pueblan los textos del naturalismo contribuían a exorcizar los temores que el materialismo creía desterrados, pero que no lo estaban del todo. Y lo que es más, para una época en la que el arte era claramente trascendente, en su afán utilitarista, el sonido era siempre resultado

de una actividad, mientras que el silencio aparecía como algo inútil que no valía más que por y para sí mismo. Son los años en que coexisten la trascendencia del sonido en una estética naturalista y la inmanencia del silencio en la poesía simbolista.

La cultura burguesa parecía entender el silencio como un paréntesis enojoso en el decorado saturado de sonidos que se había procurado, un paréntesis vacío sobre el que pasar de puntillas para zambullirse de nuevo en su remanso de ruidos. Frente a esto, el simbolismo abanderó el culto al silencio como una manera ética y estética de hacer frente a esa ideología.

La inmanencia material conquistada por el positivismo se fue desvaneciendo, como habíamos mencionado más arriba, sin llegar a ser sustituida completamente por la trascendencia religiosa de antaño. Esto creó una nueva sensación de pérdida y desamparo en el individuo decimonónico que ya había sufrido tales sentimientos de hastío, desarraigo y decepción a principios de siglo.

La única inmanencia posible era entonces la del espíritu profundo del yo que recuerda que hay algo más allá de la materia, la de un idealismo que bebe de Kant y de Hegel, y la de los recientes descubrimientos en torno al inconsciente que aparece entonces como una nueva trascendencia exenta de connotaciones religiosas: el hombre no es sólo materia y esa dimensión supramaterial está en su interior, no fuera de él. Volvemos de nuevo al campo del oxímoron al calificar esta dimensión de «inmanencia trascendente»². Un inconsciente que muy a menudo se presenta como un infierno repleto de demonios, pero que funciona para los simbolistas como uno de los motores de su poesía.

El silencio simbolista está muy lejos de ser interpretado, desde esta perspectiva genérica, como la Nada o el Vacío. Al contrario, es aliado activo del individuo porque, en primer lugar, le ayuda a prescindir de lo exterior y favorece la interiorización tanto en el yo como en el en sí de las cosas, veladas por las apariencias que

2 Tal y como la formula Javier del Prado en su artículo « Del cielo vacante francés a los jardines vacíos españoles » conferencia pronunciada durante el congreso internacional « Antonio Machado. La poesía española, 1903 » celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid en 2003, cuyas actas están en prensa.

perpetúan las palabras. Y en segundo lugar, su carácter incompleto pero total —preñado de todas las posibilidades, aunque sin realizar ninguna— requiere la intervención del sujeto. Frente al arte naturalista en el que todo se evidenciaba sin dar cabida a la interpretación del yo, la poesía simbolista requiere su activa participación, demanda ser completada por el lector.

2 El silencio como lugar de encuentro de música y poesía

La vinculación entre estas tres realidades ha suscitado frecuentes reflexiones entre poetas y filósofos. El romanticismo alemán, por ejemplo, fue muy proclive a meditar sobre los misteriosos lazos que las vinculaban³.

La necesidad ontológica de superar las fronteras materiales hizo que los simbolistas se volvieran con toda naturalidad hacia la más inmaterial y menos mimética de las artes: la música, como ambigua y, no obstante, perfecta conjunción de sonido y silencio. La música aparece como el modelo para la poesía simbolista por varias razones:

- por su relación intrínseca con el yo profundo: « La musique, c'est l'esprit, l'âme qui chante immédiatement pour son propre compte » (Hegel, 1953:115);
- porque comparte con el lenguaje articulado una serie de cualidades como el timbre, el ritmo, el tono y, sobre todo, el juego esencial de sonido y silencio. Esta vinculación está en la base de obras como el *Traité du verbe* (1886) de René Ghil, que pretendió ser un manual de instrumentación verbal en el que se unían música, poesía y ciencia;



3 De entre los románticos alemanes llama la atención la línea de pensamiento de Hölderlin (1770-1843) por su concomitancia con Mallarmé, una vez salvadas las obvias distancias. En la novela *Hyperion* (1797-1799) Hölderlin ya habla, como hiciera más tarde Mallarmé, de una duplicidad del lenguaje: el lenguaje articulado que sirve para el uso cotidiano y el lenguaje musical, para la expresión de la belleza y la divinidad. Este último aparece en estrecha relación con el silencio como forma sublime y perfecta de comunicación. Para el poeta alemán silencio, música y poesía son, de mayor a menor, los tres medios de conexión con lo Absoluto.

- porque, como la poesía, la música escapa a la lógica y es capaz, según Shopenhauer, de penetrar en la esencia de las cosas trascendiendo una materialidad hostil y ruidosa.

Respecto a este último aspecto conviene puntualizar que no toda la música es igualmente evanescente y con idéntico poder sugestivo. Recordemos en este momento el abismo que media entre Wagner y Debussy, por ejemplo. A pesar de los esfuerzos de los simbolistas wagnerianos⁴ por convencer a la intelectualidad de finales de siglo de la modernidad del maestro alemán, no podemos por menos que recordar el criterio de Mallarmé o de Debussy (Debussy, C., (1926), *Monsieur Croche antidilettante*, Paris: Gallimard) tachando su música de excesivamente figurativa y verista. Para Mallarmé, Wagner resultaba demasiado estruendoso y demasiado evidente, lo que le hacía preferir, sin lugar a dudas, la música pura, no asociada a otros medios expresivos (ópera, música programática, etc.), la música más silenciosa, tal y como la entendían Debussy o Ravel.

Sin embargo sí hay un punto en el que la poesía simbolista converge con la estética tanto de Wagner como de Debussy: música y poesía se proponen liberar sus lenguajes de los encorsetamientos que las aprisionaban tradicionalmente: la prosodia y el sistema tonal tradicionales, respectivamente. La férrea jerarquía tonal estructurada en torno a la tónica, la dominante (o quinto grado) y la subdominante (o cuarto grado) ahogaba, según Debussy, la expresión musical del mismo modo que lo hacía la rigidez estrófica y prosódica —encarnada en el alejandrino— respecto a la expresión poética. Poetas y músicos de finales del XIX y principios del XX quisieron romper esas « esclavitudes » y explorar nuevas formas expresivas. Desde esta perspectiva podíamos considerar equivalentes el verso libre, el verso liberado, o la ruptura de la estrofa tradicional con la escala de ocho notas dividida en doce sonidos independientes

4 Reunidos en torno a la *Revue Wagnérienne* creada por Dujardin en 1885.

y no jerarquizados.⁵

La poesía simbolista remite también al lenguaje musical utilizando muy a menudo referentes de esa naturaleza para sus metáforas como también temas o imágenes procedentes de la música para sus poemas o técnicas de composición a la hora de explicar el trabajo del poeta:

Tout le travail de l'artiste sera donc celui-ci: faire concorder selon l'eurythmie l'analyse logique de la phrase, les plans des images et les formes musicales qui en sont le naturel support. [...] La phrase [...] sera longtemps assouplie jusqu'à ce qu'elle se coordonne heureusement avec le rythme et l'harmonie ; et le rythme pourra s'étendre ici, là s'accourir pour donner à chacun des fragments de la période sa totale valeur et en pénétrant le langage qu'il vivifie, faire naître en celui-ci, comme par merveille —la Musique. (Albert Mockel, *Propos de littérature*, 1894, citado por Marchal, 1993: 14)

Pero donde se opera la conjunción entre poesía, música y silencio es en las reflexiones metalingüísticas y metapoéticas. La archiconocida reflexión mallarmeana sobre « le double état de la parole » nos puede abrir las puertas para descubrir el papel que juega el silencio entre ambas artes.

Según Mallarmé el lenguaje tiene dos funciones:

- la primera, de carácter referencial, supone un uso puramente instrumental de la lengua para labores de representación —narrar, enseñar, describir— y comunicación básica. En este uso la palabra representa a la cosa como ocurre en la literatura realista o la escritura periodística;
- la segunda, de carácter poético, no remite a ningún referente que no sea la poesía misma, tiene carácter esencialista o

5 En realidad todas las artes finiseculares participan de esa necesidad de liberalización y renovación respecto a las convenciones tradicionales. Véase si no la tremenda evolución de la pintura a lo largo del siglo XIX: desde el neoclasicismo al romanticismo y de éste al realismo, impresionismo, simbolismo y, por fin, a la deestructuración de la pintura con los « ismos » de principios de siglo.

idealista y se apoya en la alusión y el misterio, elementos esenciales del símbolo.

Pues bien, partiendo de esto, podemos igualmente descubrir « un double état du son » :

- uno de carácter referencial o material: el ruido
- otro de carácter espiritual: la música.

Incluso « un double état de la communication » :

- uno de carácter referencial e informativo : hablar
- otro de carácter espiritual y poético: decir

El silencio habitaría los estados espirituales que huyen de la evidencia: « la poesía », que calla más que desvela; « la música », que ordena el sonido en función de silencios, y « el decir », que sugiere más que presenta.

Y esto nos lleva directamente al apartado siguiente.

3 El silencio poético

El silencio poético se despliega ante nosotros en dos facetas: un silencio estético y un silencio ético.

Según lo que acabamos de ver, la poesía simbolista sería como la música, un tipo de silencio. La música implica el silencio del sonido como la poesía, el silencio de las palabras para liberarlas de la esclavitud del Verbo que, en términos mallarmeanos, destruye el objeto referido a través de la nominación:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve.
(Huret, 1981: 60)

La esencia de la poesía estaría en el silencio que implica el símbolo, un bosque frondoso que apenas deja ver el camino, frente a la ruta pavimentada y perfectamente señalizada de la literatura realista.

Para Mallarmé la palabra y su uso referencial son los responsables de todas las representaciones, por naturaleza engañosas para el hombre. La palabra debe abandonar este uso y reflexionar sobre ella misma para desmontar esas ficciones y llegar a través del silencio musical, « musicienne du silence », a la Idea, cuyas dos caras son la música y la poesía:

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaine dispositions... Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports. (Carta de Mallarmé a Edmund Gosse del 10 de enero de 1893, Mallarmé, 1995: 614)

Dentro de este silencio estético deberíamos mencionar también el uso técnico del silencio poético que, de nuevo, nos remite al universo de la música.

Éste es un silencio blanco —tan distinto del silencio azul que veremos luego— como blancos son los espacios de la página. El simbolismo otorga un papel muy significativa a los espacios en blanco rompiendo con su tradicional disposición que a fuerza de ser empleada mecánicamente, había terminado por no tener significado alguno. El silencio del espacio en blanco se hace elocuente.

El simbolismo reanudó los tímidos intentos anteriores —acallados por el neoclasicismo— de hacer « decir » al silencio del espacio blanco y consecuentemente hacer desaparecer la disposición tradicional de la estrofa.

Durante el romanticismo se mantuvo una disposición tipográfica muy tradicional y regular, excepto algunas —pocas— tentativas de renovación de Hugo, como « Les Djinns » de *Les Orientales*, algo extremadamente novedoso si tenemos en cuenta que data de 1828:

On doute
La nuit...
J'écoute:-
Tout fuit,

Tout passe ;
L'espace
Efface
Le bruit

La tipografía simbolista nos devuelve al modelo musical en su intento de hacer de la presentación del poema, de la página, una partitura de palabras e ideas. El mejor ejemplo lo encontramos en *Un coup de dés* (1897)⁶, poema no versificado de Mallarmé, en el que los espacios en blanco son tan relevantes como las palabras, del mismo modo que ocurre en música. Mallarmé interpreta esta disposición del espacio blanco como silencio que aparece o desaparece siguiendo la sucesión de las ideas, manipulado en el interior de la composición, ya sea en una página simple o en doble página:

Fiançailles

dont
le voile d'illusion rejailli leur hantise
ainsi que le fantôme d'un geste

chancellera
s'affalera

folie

Estos silencios fragmentan el poema mencionado y acaban con la pretendida unidad del discurso lo que nos hace pensar si será un reflejo poético del fragmentarismo del individuo de la

6 « Un coup de dés » evidencia también su filiación musical por la particular paginación del mismo y los diferentes estilos de impresión. Combinando versos en mayúsculas con otros en minúsculas, la negrita y la letra normal, la redonda y la cursiva, haciendo que una frase empiece en una página y continúe dos más allá, por ejemplo, nos recuerda una sinfonía y las evoluciones de sus diferentes temas, cada uno con un tempo y una estructura diferente.

modernidad, cuya pretendida unidad no era ya más que una quimera romántica.

Otro aspecto técnico del silencio simbolista aparece en el teatro, con toda la carga de aparente contradicción que esto conlleva.

El teatro simbolista realizó la hercúlea tarea de sacar al género dramático de la absoluta crisis donde iba pereciendo lentamente desde mediados de siglo. La labor del simbolismo belga fue crucial en este caso.

Dentro de la expresión teatral el simbolismo contó con dos modelos diferentes:

- uno que seguiría el modelo wagneriano de la « obra total », un teatro que reunía poesía, música, pintura⁷ y danza rememorando el juego de correspondencias baudelerianas⁸. Se trataba de mostrar un simbolismo exterior a través de un espectáculo inmenso y muy difícil de poner en marcha.
- Otro modelo, frontalmente opuesto, sería el de Maeterlinck, muy del gusto de Mallarmé, que opta por un teatro literario y mental, desprovisto de todo aquello que remita a un universo realista —desde el decorado, hasta los actores mismos que a menudo no son sino meras sombras en un escenario casi desnudo— un teatro más sugestivo que evidente, concebido desde un simbolismo interior:

La parole crée le décor comme le reste [...] il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles, pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu. [...] le théâtre sera [...] un prétexte au rêve. (Pierre Quillard, *La Revue d'Art dramatique*, 1er mai 1891, Marchal, 1993 : 127)



7 Los decorados de estas obras estaban muy a menudo a cargo de pintores del grupo de los Nabis como Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard y Edouard Vuillard.

8 En algunos casos este afán de multiplicidad sensorial llevó incluso, bordeando peligrosamente el ridículo, a perfumar las salas para que el olfato se sumase al resto de sentidos.

Este último modelo era, ciertamente, una apuesta arriesgada en un momento dominado por la más convencional y superficial de las dramaturgias, y sin embargo, logró, contra todo pronóstico, contribuir, junto con la labor del teatro escandinavo (Ibsen y Strindberg), a la renovación del teatro europeo.

Es en este teatro donde el silencio encuentra su terreno expresivo, por contradictorio que parezca en un género basado precisamente en el diálogo, pues la palabra significa más por lo que sugiere y por lo que calla que por lo que dice. Basta con echar un vistazo a las didascalias del texto o al recurso frecuente a la aposiopesis y a la reticencia.

Materlinck llega a considerar al silencio como otro personaje más de la obra, como una voz que la recorre y la cohesiona. Es el teatro de lo inaudito y lo inefable tal y como queda recogido en el primer ensayo del *Trésor del humbles* (1892) del autor belga.

El silencio ético nos lleva directamente a Stéphane Mallarmé:

L'écrivain est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence et le secret de l'écriture [...] Il ne connaît que deux tâches qui n'en font qu'une : écrire, se taire. (Genette, 1968 : 202)

La relación del poeta con el silencio es doble y, como no podía ser de otra manera, contradictoria: Mallarmé teme y desea el silencio.

Por una parte es uno de los impulsores de esa escritura de la sugerencia y la evocación que construye el misterio poético sobre lo que no se dice. Considera el silencio poético como « condition et délice de la lecture » (Mallarmé, *Mimique*) un nuevo espacio que escapa de entre las palabras y de la página misma para dirigirse al lector susurrándole el misterio inefable de un lenguaje sin palabras. Pero ese silencio no es espontáneo, debe ser convocado por el poeta, compuesto, como si de versos se tratara, para ser la vía de acceso al mundo que se esconde detrás de las palabras, como la abstracción que se esconde detrás de las figuras pictóricas o de las armonías convencionales.

Pero, por otra parte, el silencio se cierne sobre la capacidad de generación poética del autor como una amenaza azul. Porque el silencio de la impotencia creadora⁹, de la imposibilidad de llegar al absoluto se impone al poeta como un cielo inaccesible y presumiblemente vacío de Dios y de cualquier otra trascendencia; un azul perfecto y terrible por inalcanzable y tiránico que lo persigue obsesivamente y que le hace añorar unas nubes que lo velen, que den una tregua a ese silencio estéril: « Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! » (Mallarmé, « L'Azur »)

El poeta intenta entonces conjurar ese silencio impotente transformándolo en tema poético, haciendo « écriture du silence » tal y como aparece en el poema « L'Azur » . La escritura del silencio es la escritura de lo inalcanzable, pero también de lo innombrable, porque en ese afán de llegar al Absoluto a veces las palabras vencen al poeta traicionándolo y abocándolo al silencio¹⁰.

4 El silencio musical

A partir del romanticismo, los silencios adquieren mayor protagonismo en la música del XIX. La relación del silencio con la música es equivalente a la que mantiene con el lenguaje articulado: es una condición de su naturaleza basada en la conexión de sonido y silencio¹¹.

La música es doblemente silenciosa:

- primero, porque cuenta con el silencio para gestarse;
- segundo, porque para percibirse debe estar envuelta en silencio.



9 El silencio mallarmeano no es en ningún caso una falta de inspiración, es la insatisfacción azul de un ideal de perfección nunca satisfecho.

10 Volvemos por un momento a Hölderlin para comprobar la existencia de este silencio ético, de corte nihilista, del poeta que no puede acceder al Absoluto.

11 Recordemos que las notas musicales no solo tienen valoraciones de sonido, tienen también valoraciones de silencio; así existe el silencio de corchea, el silencio de blanca, de redonda, etc.

Es lógico pues que la óptica simbolista, llevada por la admiración de la música, dejase de cultivar únicamente la cara sonora del lenguaje para focalizar su interés en su cara silenciosa.

Casi todos los músicos de finales del XIX emplean activamente el silencio, aunque no siempre de la misma manera. Podemos interpretar las piezas breves —de Satie, por ejemplo— como muestra de esa voluntad de sugerencia y veladura que veíamos en la poesía. Podemos, asimismo, insistir en la frecuencia de los «pianissimo», « stinto » o « perdendosi » del silencio creciente que acompañan muchas melodías de esta época, en un afán de explorar ese límite imperceptible de comunión entre las notas y el silencio, tal y como aparece en los preludios de Debussy o en su *Pélleas et Mélisande*. Sin embargo, el uso que hace Debussy del silencio está dentro de una concepción sensorial y sensual de la música, tal y como aparece en plena siesta del fauno. Frente a él el verdadero músico del silencio es Gabriel Fauré, del que se diría que toda su música es un continuo silencio salpicado por tenues sonidos. El intimismo de Fauré se va tiñendo de misticismo a medida que avanza su carrera y el silencio va ganando protagonismo barriendo lo figurativo a favor de la abstracción¹², a medida que pasa de Baudelaire a Verlaine —*La bonne chanson*— y finalmente a los simbolistas belgas en su última etapa en la que el músico estaba ya completamente sordo.

Al lado de los anteriores encontramos a Ravel, alumno rebelde de las clases de composición que impartía Fauré. Su tratamiento de la música y del silencio es, en su caso, de carácter intelectual y no sensual o místico como en los autores anteriores. Su época de madurez es una etapa de búsqueda del sonido perfecto a través de experimentaciones a imagen de la búsqueda del absoluto mallarmeano, con quien comparte sus reflexiones sobre el lenguaje y su sintaxis dislocada. En busca de la pureza, del sonido primordial desemboca muchas veces en la idea del silencio como la ausencia de

12 A veces se le ha considerado como « el Renoir de la música », pero creemos que su evolución hacia terrenos próximos a la abstracción lo asemejaría más a la obra de Monet: el músico sordo y el pintor ciego, ambos « aligerados » del peso de los sentidos, plenamente entregados a la búsqueda de un mundo inmaterial.

todo lo accesorio, lo decorativo y lo engañoso. El famoso *Bolero* (1928), escrito en principio como acompañamiento para la interpretación solista de la bailarina Ida Rubinstein, es un ejemplo de su afán por llegar a la esencia con un solo tema que se repite hasta el final y que el propio Ravel definió como « un tejido orquestal sin música » .

Es lícito pensar, en vista de lo expuesto, que la poesía moderna se gesta como tal en el siglo XIX y que esta modernidad parte del hecho de que el lenguaje dejara de ser considerado como el lugar idóneo para nombrar el mundo y se convirtiera, precisamente, en el espacio donde se generaba esa imposibilidad. Se impuso pues el recurso a otros lenguajes como el musical o el del silencio para abrir nuevas vías poéticas de expresión ética y estética. Tal y como dice Roland Barthes en «Le mythe, aujourd'hui» : « ...notre poésie moderne s'affirme toujours comme une sorte d'analogie spatial, sensible, du silence. » (Barthes, 1957: 220)

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, P. (1995) "El papel de la música en la formación de la nueva poética a finales del siglo XIX" in *Revista de Filología Francesa*, UCM, Madrid.
- BARTHES, R., (1957) *Mythologies*, Paris, Le Seuil.
- CHESTIER, A., (2003) *La littérature du silence*, Paris, L'Harmattan.
- GENETTE, G., (1968) *Les chemins actuels de la critique* (AAVV), Paris, Union Générale d'Éditions (Dir. Georges Poulet)
- HEGEL, W., (1953) *Esthétique. Textes choisis par C.Khodoss*. Paris, PUF.
- HURET, J., (1891) *Enquête sur l'évolution littéraire* <www.bnf.fr> (p.60)
- JANKÉLÉVITCH V., (1983) *La musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil.
- MALLARMÉ, S., (1995) *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de "Lettres sur la poésie 1872-1898", Paris, Gallimard, coll. Folio.
- MARCHAL B., (1993) *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod.
- PRADO, del J., "Del cielo vacante francés a los jardines vacíos españoles" conferencia pronunciada durante el congreso internacional "Antonio Machado. La poesía española, 1903" celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid en 2003, cuyas actas están en prensa.
- SANZ, T., (1999) *Música y literatura: la poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*, Burgos, Universidad de Burgos

