

ARABESCOS, TEXTOS Y CONTEXTOS. APUNTES PARA UN ESTUDIO DEL PENSAMIENTO SINESTÉSICO EN EL PARÍS FINISECULAR

Revista de Musicología, XXXIII, 1-2 (2010)

Sonsoles HERNÁNDEZ BARBOSA
Universidad Complutense de Madrid/
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

Resumen: La hipótesis de partida de nuestra tesis radica en la existencia, en la creación artística del París finisecular, de una vocación profunda desde cada una de las disciplinas artísticas (literatura, música, artes plásticas) por aproximarse a los presupuestos estéticos y técnicos propios de las otras. Para validarla, se analizan aquellos parámetros que condujeron a músicos (Debussy, Dukas, Chausson, Chabrier), artistas plásticos (Moreau, Redon, Denis) y poetas (Mallarmé, Rimbaud, Verlaine) a aproximarse a los presupuestos propios del resto de las artes; todo ello enmarcado en la teoría simbolista, que pone de manifiesto la convergencia de los parámetros estéticos de todos ellos otorgando a la música un lugar privilegiado. Resulta asimismo determinante el estudio de la proliferación en esta época de estudios teóricos, entre los que destacamos los de Paul Souriau, Teodor de Wyzewa o Camille Mauclair, que subrayan las analogías entre las percepciones visuales y auditivas, incidiendo en sus implicaciones artísticas. Como explicación conclusiva de este pensamiento sinestésico analizamos los cenáculos sociales en que se vieron implicados, tanto las más destacadas tertulias finiseculares como las relaciones personales y profesionales entre todos ellos.

Palabras clave: pensamiento sinestésico, discurso sinestésico, París finisecular, correspondencias artísticas, relación música / literatura / pintura, historiografía del comparatismo interartístico.

ARABESQUES, TEXTS AND CONTEXTS. NOTES FOR THE STUDY OF SYNAESTHETIC THOUGHT IN *FIN-DE-SIÈCLE* PARIS

Abstract: The hypothesis of this PhD dissertation lies in the existence, in the artistic creation of *fin-de-siècle* Paris, of a vocation in each artistic discipline (literature, music, fine arts) to appropriate aesthetic and technical assumptions that are usually specific to the other arts. In order to confirm such a hypothesis, the parameters that led composers (Debussy, Dukas, Chausson, Chabrier), fine artists (Moreau, Redon, Denis) and poets (Mallarmé, Rimbaud, Verlaine) to grasp specific postulates generally used in other arts are studied. All these questions must be situated within the framework of symbolist theory, which defends the idea of a convergence of the aesthetic parameters of all the artistic disciplines, and that assigns a privileged place to music. The study of the growth of theoretical studies of *fin-de-siècle* Paris, such as those by Teodor de Wyzewa, Paul Souriau or Camille Mauclair, is also decisive. All emphasise the similarities between visual and auditory perceptions, and focus on their artistic implications. As a conclusive explanation of this synaesthetic thought, the social circles in which all of these artists were involved will be analysed, both their presence at the most prominent gatherings as well as their personal and professional relationships.

Keywords: synaesthetic thought, synaesthetic discourse, *fin-de-siècle* Paris, artistic correspondences, relationship music / literature / painting, interartistic comparatism historiography.

El objetivo de este trabajo es presentar la tesis doctoral que estamos llevando a cabo titulada *El pensamiento sinestésico en el París finisecular: la música y su relación con la literatura y las artes plásticas*¹. La hipótesis de partida de la misma radica en la existencia, en el París de las dos últimas décadas del siglo XIX, de una voluntad desde cada una de las disciplinas artísticas (música, literatura, artes plásticas) por aproximarse a presupuestos estéticos y técnicos propios de las otras. Para dar respuesta a esta hipótesis se analizan aquellos parámetros que condujeron a algunos músicos (Debussy, Dukas, Chausson, Chabrier), poetas (Mallarmé, Rimbaud, Verlaine) y artistas plásticos (Redon, Moreau, Denis) a asumir en su producción creativa características propias del resto de las artes.

La interrelación entre las diferentes artes está regida por los conceptos de «sinestesia» y «correspondencias entre las artes» que articulan

¹ La realización de esta tesis doctoral está siendo posible gracias al programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN) y al de becas para alojamiento de investigadores en la Residencia de Estudiantes del Ayuntamiento de Madrid.

nuestro trabajo. Etimológicamente el término «sinestesia» procede del griego *synaísthēsis*, «percepción simultánea», constituido por el prefijo *syn*, «conjuntamente, a la vez», y «estesia» procedente de *aísthēsis*, que significa «sensación, percepción». Entre las diversas acepciones que actualmente presenta el término, la que adoptamos en nuestro estudio procede del ámbito de la estética, estrechamente vinculada con otras de tipo fisio-psicológico². Las acepciones del término «sinestesia» dentro de este campo, de entre las que destacamos la proporcionada por Étienne Souriau, hacen referencia a la percepción de una determinada sensación mediante un sentido diferente al que la ha estimulado³; remite a la existencia de una correspondencia entre dos sentidos y por tanto entre las sensaciones que éstos producen, con lo que se retoma el significado de conjunción de estímulos sensoriales de la raíz griega original⁴.

En el caso de nuestra investigación, el término «sinestesia» es empleado en esta misma acepción de aproximación a los estímulos sensoriales propios de un arte a través de otro, que será una de las búsquedas estéticas privilegiadas que definirán las artes de finales del siglo XIX. En este sentido, podemos hablar de «pensamiento sinestésico» como la voluntad consciente, dentro de la cultura artística finisecular, de aproximación de cada arte a elementos sensoriales específicos de las otras.

² «1. Biol. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él. 2. Psicol. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinado por otra sensación que afecta a un sentido diferente». *Diccionario de lengua española*. R. A. E. (22ª ed., 2001).

³ «Sinestesia: fenómeno psicofísico en el cual una excitación de los sentidos no sólo provoca una percepción primaria correspondiente, sino que en el mismo momento y en un ámbito de los sentidos secundario provoca también percepciones y representaciones». *Diccionario de estética*. Wolfhart Henckmann, Konrad Lotter (eds.). Barcelona, Crítica, 1998 (versión original alemana: *Lexicon der Ästhetik*, 1992). «Synesthésie: méd. trouble de la perception sensorielle caractérisé par la perception d'une sensation supplémentaire à celle perçue normalement, dans une autre région du corps ou concernant un autre domaine sensoriel». *Petit Robert*. París, Le Robert, 1977. «Synesthésie: liaison par laquelle l'excitation d'un sens fait naître de façon régulière, chez certaines personnes, des impressions d'un autre sens. Le plus souvent, il s'agit d'impressions visuelles, surtout colorées, provoquées par des perceptions auditives». *Vocabulaire d'esthétique*. Étienne Souriau (ed.). París, Presses Universitaires de France, 1990. Sólo aquellos textos cuya traducción no se encuentre editada serán presentados en el idioma original.

⁴ Esto conlleva una última definición de sinestesia: aquel tropo o figura literaria que asocia dos cualidades procedentes de ámbitos sensoriales diversos, como pone de manifiesto, por ejemplo, Fernando Marcos Álvarez en su *Diccionario básico de recursos expresivos*. Badajoz, Universitas, 1993: «consiste en atribuir la percepción de estímulos sensoriales a un órgano que fisiológicamente no le corresponde, o en la asociación no diferenciada de registros sensoriales distintos, para conseguir así la fusión evocadora de varios sentidos en una sola expresión lingüística», p. 376.

La segunda noción fundamental para el desarrollo de nuestro trabajo, en estrecha relación con la de «sinestesia», es la de «correspondencias». Entre las acepciones del término «correspondencia», según el diccionario de la R.A.E., encontramos la de «relación que realmente existe o convencionalmente se establece entre los elementos de distintos conjuntos o colecciones»; hace referencia, por tanto, a nociones de naturaleza diferente pero que presentan cierta vinculación entre sí y pertenecientes a conjuntos diversos que, en nuestro caso, se constituyen en los diferentes campos artísticos. Es más, el propio diccionario introduce la acepción de «correspondencia de sensaciones», que define como «relación de sinestesia», lo cual establece explícitamente el paralelismo entre los términos de «correspondencias» y «sinestesia», que en nuestro trabajo son empleados en este sentido.

En su *Vocabulaire d'esthétique* Étienne Souriau introduce dos acepciones del término «correspondencia» en su sentido estético⁵. En primer lugar, como correspondencia de todo, en el sentido de la teoría de las correspondencias universales, heredera del platonismo y que encontró en Swedenborg una de sus más rotundas formulaciones⁶. Souriau, que asimila la noción de «correspondencia» a la de «sinestesia», destaca la asunción del término durante el simbolismo; de hecho, entiende la noción de «símbolo» como una forma de correspondencia. Esta es la acepción adoptada por Lovejoy en *The great chain of being*, donde se refiere a la perpetuidad de la idea a lo largo de la historia de la humanidad de la existencia de una continuidad entre todo lo existente, concebida metafóricamente como cadena⁷. En esta misma línea, Foucault, en «Las cuatro similitudes», determina que este tipo de experiencias, que no trataban sino de hacer aprehensible la realidad universal, se concretaron a finales del siglo XVI y principios del XVII en cuatro tipos de relaciones a través de las cuales se organizaba el conocimiento en occidente y que encuentran su paralelismo con la teoría de las correspondencias baudelair-

⁵ SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. París, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 501-503.

⁶ L. R. Wilkinson, en el capítulo titulado «Baudelaire's Correspondances: Language, Censorship and Mourning» de su obra *The dream of an absolute language. Emmanuel Swedenborg & French Literary Culture*, estudia la relación entre las teorías de Baudelaire y Swedenborg, y establece la incidencia de la propuesta teórica de este último en la cultura francesa del siglo XIX. WILKINSON, Lynn. R. *The dream of an absolute language*. Nueva York, State University of New York Press, 1996, pp. 62-63.

⁷ LOVEJOY, Arthur O. *The great chain of being, a study of the history of an idea*. Cambridge. Mass., Harvard University Press, 1942 (versión en español: *La gran cadena del ser*, 1983).

riana en su definición de las correspondencias verticales y horizontales⁸: la *convenientia*, por vecindad de ubicación; la *aemulatio*, emulación a distancia; la «analogía», superposición de *convenientia* y *aemulatio*; y la «simpatía», que actuaría en estado libre, sin ningún tipo de vinculación apriorística⁹. La segunda acepción de Souriau es la de «correspondencia de las artes», a través de la cual se refiere específicamente a aspectos de estética comparada y de la transposición entre principios procedentes de las diferentes artes.

Existe una amplia bibliografía que plantea la vinculación entre aspectos relativos a la conjunción de diversas disciplinas artísticas durante este período, fundamentalmente acerca de la relación música-literatura. En este sentido destacamos los estudios de Rolf (1997), Code (2001) y McCombie (2003), centrados en análisis de tipo estructural que ponen de relevancia los paralelismos entre las aportaciones de Mallarmé y Debussy en sus obras conjuntas¹⁰. Respecto a los vínculos de Mallarmé con la música, merecen destacarse las contribuciones pioneras de Bernard (1959) y Abastado (1970, 1979)¹¹. En relación con Debussy, cabe referirse a los

⁸ Las correspondencias verticales serían aquellas que establecen una vinculación de tipo jerárquico entre lo visible y lo invisible mediante el nexo entre los órganos sensoriales y las dimensiones psicológicas y espirituales del ser humano, lo cual explica la atracción simbolista por la temática espiritual, mística, mágica, ocultista u onírica. La cuestión de la sinestesia y las correspondencias entre las artes aparece en relación con las correspondencias horizontales o sinestesias, aquéllas que vinculan los órganos sensoriales entre sí estableciendo afinidades entre percepciones de diversa índole. La sistematización de las correspondencias verticales y horizontales es propuesta por M.-F. Hamard en «Des privileges respectifs de la littérature et de la musique: éléments d'un débat symboliste». *Revue Internationale de Musique française* n° 32 titulada *Symbolisme et Musique en France, 1870-1914*. París, Honoré Champion, 1998, pp. 52-63 y posteriormente en: LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid, Akal, 1999, p. 27. Los términos «correspondencias verticales» y «correspondencias horizontales» se corresponden con los de «correspondencias» y «sinestesias», respectivamente, de Lloyd James Austin: *L'univers poétique de Baudelaire*. París, Mercure de France, 1956, p. 52.

⁹ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México (etc.), Siglo veintiuno, 1981 (versión original francesa: *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, 1966), pp. 26-34.

¹⁰ ROLF, Marie. «Semantic and structural issues in Debussy's Mallarmé songs». *Debussy studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 179-200; CODE, David J. «Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the *Prélude à l'après midi d'un faune*». *JAMS*, 54, 3 (otoño 2001), pp. 493-554; MCCOMBIE, Elizabeth. *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

¹¹ BERNARD, Suzanne. *Mallarmé et la musique*. París, Librairie Nizet, 1959; ABASTADO, Claude. *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*. [S.l.], Archives des lettres modernes, 1970; ABASTADO, Claude. «Doctrine symboliste du langage poétique». *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 25-26 (1979), pp. 75-106; ABASTADO, Claude. *Mythes et rituel de l'écriture*. Bruxelles, Éditions complexe, 1979.

estudios de Lockspeiser (1962), Schaeffner (1962), Jarocinski (1970) y Lesure (1992) que a propósito de su filiación simbolista plantean los vínculos debussystas tanto con la literatura como con la plástica, aunque en capítulos parciales. En los últimos años han aumentado las aportaciones relativas a los paralelismos música-artes plásticas a partir de los trabajos de Nectoux, quien más que una aproximación al tema de tipo estético establece un acercamiento en base a los contactos que las distintas figuras mantuvieron entre sí¹². Desde el ámbito de la plástica tanto Koella (1996) como Gamboni (1989, 1992) plantean explícitamente la relación de Redon con otras disciplinas artísticas, concretamente con la literatura¹³; este último se refiere explícitamente a los paralelismos entre ambas disciplinas artísticas en el marco del simbolismo. Los trabajos citados abordan aspectos parciales de las correspondencias entre las artes, vinculando dos artes en particular, dos autores, o a un grupo de artistas respecto a una disciplina. Se hace necesario, por tanto, de cara a una mejor comprensión de todos ellos y de la cultura artística del París finisecular, un estudio holístico abarcador de estos planteamientos fragmentarios, estrictamente interdisciplinar como el que proponemos, que incluya a buena parte de los artistas implicados procedentes de las tres disciplinas y que contribuya a explicar las causas del interés por la sinestesia en estas coordenadas geográfico-temporales.

A la hora de llevar a cabo nuestro trabajo empezamos abordando la producción teórica de diversos artistas del París finisecular: cartas, críticas, ensayos, reflexiones personales. El acceso a esta documentación ha sido posible gracias al trabajo prolongado en los fondos de las diversas sedes de la Biblioteca Nacional de Francia, de la biblioteca del INHA y de las de diversas universidades parisinas, en estancias realizadas entre los meses de enero a abril de 2007, de septiembre a diciembre de ese mismo año así como en este mismo período del 2008. A partir de la lectura y análisis de estos escritos comprobamos un interés por la aproximación a las otras disciplinas artísticas en aquellos autores que de

¹² Véanse a este respecto los trabajos de Jean-Michel Nectoux: «Debussy et Mallarmé». *Cahiers Debussy*, 12-13 (1988-1989), pp. 54-66; *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*. París, Fayard, 2005; *Mallarmé: un clair regard dans les ténèbres: peinture, musique, poésie*. París, A. Biro, 1998.

¹³ KOELLA, Rudolf. «Le Mallarmé de la peinture». *Odilon Redon: La Natura dell'Invisibile*. Milán, Skira, 1996, pp. 77-93; GAMBONI, Dario. «Le "symbolisme en peinture" et la littérature». *Revue de l'art*, 96 (1992), volumen titulado «Symbolisme», pp. 13-23; *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. París, Éd de Minuit, 1989; «Redon, écrivain et épistolier». *Revue de l'art*, 96 (1992), pp. 68-71.

una u otra manera presentaban una vinculación con los postulados simbolistas.

Respecto a la elección de unos u otros artistas, ésta no estuvo determinada *a priori* en función de su adscripción a una corriente estilística u otra —simbolismo, impresionismo—. Estas categorías, instauradas *a posteriori* por la crítica, no incidieron significativamente a la hora de elegir a unos u otros nombres. Fue una vez determinadas las figuras objeto de nuestro estudio, aquellas que de manera más explícita manifestaron su interés por otras disciplinas artísticas, cuando desvelamos que todas ellas tenían un común denominador en su filiación teórica con los postulados simbolistas. Ello resultaba en cierta manera previsible si tenemos en cuenta que Charles Baudelaire tuvo una destacada impronta en buena parte de ellos y no sólo en los poetas. Este había formulado unas décadas antes su teoría de las correspondencias donde planteaba la existencia de un universo interconectado que en el plano artístico tenía su traducción en las correspondencias entre las artes.

La teoría de las correspondencias baudelairiana encontró su mejor plasmación efectiva en la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, según el propio Baudelaire expresó de manera explícita tanto en su artículo «Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris» (1861)¹⁴, que escribe a propósito del estreno de la obertura de *Tannhäuser* en París durante los meses de enero-febrero de 1860, como en la carta que le envía a Wagner el 17 de febrero de 1860¹⁵. A raíz de ambos escritos Baudelaire se erige en uno de los primeros wagneristas a pesar del contexto desfavorable generado a partir del fracaso de la recepción de *Tannhäuser* en París a propósito de su estreno. La defensa de Baudelaire del arte de Wagner es producto de su concepción de la «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*) wagneriana como expresión fáctica de su teoría de las correspondencias entre las artes. A partir de entonces el auge del simbolismo y de las correspondencias entre las artes coincide cronológicamente con el éxito de la recepción de las propuestas wagnerianas en la cultura finisecular; de hecho, la teoriza-

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. «Richard Wagner y *Tannhäuser* en París» («Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris», 1861). *Poesía completa, escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical*. Javier del Prado, José A. Millán Alba (eds.). Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 1441-1487.

¹⁵ Carta a Richard Wagner del 17 de febrero de 1860. BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance* I. París, Gallimard, 1973, pp. 673-674 (esta carta aparece reproducida en español en la siguiente biografía: PICHOS, Claude, ZIEGLER, Jean. *Baudelaire*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1989, p. 452, editada en francés en 1987).

ción acerca de las correspondencias entre las artes estuvo desde sus inicios muy próxima a los postulados wagnerianos, si bien con el cambio de siglo esta simbiosis entró en crisis.

Se hacía necesario de cara a la conformación de la estructura del trabajo un capítulo introductorio donde abordásemos los antecedentes de estas propuestas originarias en relación a las correspondencias entre las artes. Partiendo de las teorías místico-filosóficas de Swedenborg, que serán recuperadas por los simbolistas, planteamos un hilo conductor pasando por la escuela de Jena, E. T. A. Hoffmann y Gérard de Nerval, quien establecerá el puente entre el universo romántico-idealista germano y el simbolismo francés que será asumido por Baudelaire. En realidad, estos vínculos entre las correspondencias románticas y el posterior pensamiento finisecular serán trazados a través de dos vías. Por un lado la que desde el romanticismo alemán, pasa por Hoffmann, Nerval y Baudelaire hasta desembocar en el simbolismo de fin de siglo; será entonces también cuando la recepción del arte wagneriano se encuentre en su máximo apogeo y aquellos defensores de la convergencia entre las artes se alcen en su favor. Por otro lado, aquella que desde el propio movimiento simbolista remite directamente al romanticismo alemán, la cual se verá reforzada a partir de 1891 gracias al descubrimiento de este movimiento por parte de los simbolistas¹⁶. El interés por el romanticismo alemán desde el simbolismo francés aparece reflejado en el artículo de Jean Thorel de 1891 titulado «Les Romantiques allemands et les Symbolistes français»¹⁷, que pone en evidencia que el vínculo entre ambos movimientos es establecido desde el momento en que el segundo está teniendo lugar, y que se concreta en los siguientes elementos: pensamiento filosófico idealista, musicalidad de la palabra, fantasía y libertad de imaginación como principio estético, uso de la ironía y del humor, sentimiento religioso. Otro ejemplo de este interés a finales de siglo por la cultura alemana lo encontramos en la figura de Edmond Bailly, germanista próxi-

¹⁶ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona, Idea books, 1999 (versión original alemana: *Die Idee der absoluten Musik*, 1976), p. 141.

¹⁷ THOREL, Jean. «Les Romantiques allemands et les Symbolistes français». *Entretiens politiques et littéraires*, IX-1891. Por otra parte, a finales del XIX desde la crítica se tenía claro el carácter sinestésico de la música romántica, como así refleja, por ejemplo, Teodor de Wyzewa: «Sous ces influences mentales fut institué la musique romantique. Les émotions par elles recrées sont toujours très intenses [...]. Puis, par la hantise des sensations chaudes, la musique fut menée à vouloir sortir de sa destination: elle tâchait maintenant à être une peinture, imitant les bruits naturels, les mouvements des corps, leurs couleurs». WYZEWA, Teodor de. «Notes sur la musique wagnérienne». *Revue wagnérienne*, II, 8-II-1886 – 15-I-1887, p. 266.

mo a las teorías en favor de las correspondencias entre las artes y regente de la *Librairie de l'art indépendant*, cuyas traducciones de Goethe, Schiller y Kotzebue son difundidas a finales de siglo¹⁸.

Ambas vías redundaron no sólo en la asimilación de un auténtico pensamiento sinestésico en las dos últimas décadas de siglo sino en su elevación a categoría de paradigma estético, apoyada por los presupuestos creativos ligados al simbolismo que, por ejemplo, otorgaban a la música el estatus de arte por excelencia en función de unas premisas, principalmente su carácter no referencial, requeridas por el resto de las artes.

Uno de los grandes ejes del trabajo está constituido por el análisis de los diferentes parámetros que determinan la aproximación a las otras disciplinas desde cada una de ellas. Por una parte, aquí se toman en cuenta aspectos biográficos y prácticas culturales que determinan la relación de los distintos autores con disciplinas artísticas diferentes a la suya propia: frecuentación de museos, práctica del coleccionismo, posible dedicación profesional a la plástica, en el caso de la aproximación a la pintura; práctica de la escritura, estudio de las bibliotecas, ilustración de obras literarias, en el caso de la literatura; asistencia a conciertos, práctica de algún instrumento musical, valoración de la música dentro de la estética del autor, en el caso de la música¹⁹. Por otra parte se tratan aspectos relativos a las estéticas de los autores. A partir del estudio de sus escritos abordamos cómo plantean teóricamente su relación con las artes y el papel que juega dentro de la estética de cada autor o grupo de autores su aproximación al resto de disciplinas artísticas, lo cual resulta especialmente significativo en aquellos casos en que ésta se encuentra en el mismo origen de la concepción creativa del autor en cuestión.

Tomando como ejemplo el caso de Debussy, el vínculo que plantea entre música y naturaleza nos puede servir como punto de partida para ejemplificar su particular relación con las artes. La excepcional valoración que el compositor francés otorga a la música dentro de las artes descansa sobre dos características fundamentales: su carácter no referen-

¹⁸ NECTOUX, Jean-Michel. *Harmonie en bleu et or...*, p. 25. Paul Gorceix ha estudiado los vínculos entre ambas corrientes en su obra: *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*. París, Eurédit, 2005.

¹⁹ La aproximación a la literatura y las artes plásticas de los músicos del París finisecular ha sido estudiada en el trabajo de investigación para la obtención del D.E.A. que defendí en la Universidad Complutense de Madrid en junio de 2007 titulado: *La música en el pensamiento sinestésico del París finisecular*.

cial y su condición diacrónica, que le permiten aproximarse a la naturaleza de manera privilegiada, captando toda su complejidad. Este carácter amimético es lo que, según Debussy, otorga a la música su mayor potencial artístico en tanto que no pretende la reproducción de lo ya creado sino que se construye como ficción *ex novo*, a partir de los mismos principios matemáticos que rigen la naturaleza.

Según esto, la relación sinestésica es planteada por Debussy no ya mediante la traducción directa de los medios o procedimientos de otras artes, sino que, alejándose de los planteamientos románticos y de todo programatismo, ésta se establece a través de la evocación, término que, al igual que en Mallarmé y Redon, caracteriza expresamente a la creación finisecular. La capacidad de evocación, entendida por Debussy como cualidad definitoria de su propia creación musical, le permite construir atmósferas repletas de referencias sinestésicas —imágenes, intensidades lumínicas, sonidos, perfumes, fenómenos naturales—, para cuya elaboración la pintura contemporánea, por la que Debussy se sintió profundamente atraído, constituía una más que evidente fuente de inspiración, pero sobre la que la música se alzaba gracias a su carácter diacrónico. Su acercamiento al texto literario también se realiza en este mismo sentido, adoptándolo más que como fuente de significados como medio portador de imágenes y ambientes de un particular carácter ensoñador, según dejó patente en su producción poética²⁰.

Resulta pertinente destacar en este punto que en este interés por la aproximación a otras disciplinas artísticas la música adquirió un lugar fundamental en la cultura finisecular, y de hecho va a ser valorada como el «arte por excelencia» no sólo por los propios compositores, como en el caso de Debussy, sino también tanto por los poetas como por los artistas plásticos. En este sentido, el carácter no referencial que le fue atribuido determinó esta valoración, en tanto que permitía un mayor distanciamiento de la apariencia sensible de la realidad cotidiana y por esto

²⁰ Las fuentes utilizadas en el caso de Debussy son las siguientes: DEBUSSY, Claude. *Correspondance 1872-1918*. París, Gallimard, 2005; *Lettres à deux amis*. Con entrevista preliminar entre Jean Aubry y Robert Godet. París, J. Cortí, 1942; *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma présentées par Pasteur Valléry-Radot*. París, Flammarion, 1957; *El Sr. Corchea y otros escritos*. Madrid, Alianza, 2003 (versión original francesa: *Monsieur Croche antidilettante*, 1921). Estos aspectos en relación con la estética debussysta han sido sacados a la luz a partir de la tesis de licenciatura que presenté en la Universidad de Santiago de Compostela en junio de 2008 titulada *Redon, Debussy y Mallarmé encontrados. Apuntes sobre el pensamiento sinestésico en el París fin de siglo* y depositada en la biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de dicha Universidad para su consulta pública.

un acceso directo a una realidad más profunda. Esto encaja con una concepción del arte posicionada en función de su alejamiento de las estéticas realista o naturalista, tanto en la literatura como en las artes plásticas. En el caso de la música, Debussy identifica este realismo con un programatismo y un verismo a todas luces despreciables²¹. La literatura, concretamente la poesía simbolista, está determinada por su carácter sinestésico en tanto que el propósito fundamental que la define es el de hacer música con palabras, según el principio verlainiano «de la musique avant toute chose». En el caso de las artes plásticas, también los artistas simbolistas encuentran en la música un modelo de creación en función de la valoración del distanciamiento de ésta respecto a todo contacto con la realidad sensible, y en este sentido Odilon Redon se refiere a su arte como «peinture musicale»²².

Otro de los capítulos clave en el desarrollo de la tesis doctoral es aquél dedicado al estudio de la producción escrita de los teóricos de la sinestesia coetáneos, entre los que citamos a Paul Souriau, Teodor de Wyzewa, Édouard Dujardin, Louis Favre y Camille Maclair. Sus teorías sobre los paralelismos entre las percepciones visuales y auditivas justifican la existencia de un pensamiento sinestésico en el París finisecular y favorecen la idea de su más que probable incidencia en los ambientes artísticos contemporáneos. De hecho, hemos podido comprobar que Dujardin y Wyzewa se enmarcan dentro de los círculos wagnerianos y Camille Maclair estuvo en contacto con Chausson y Debussy, con quien se car-

²¹ Respecto a la repulsión de Debussy hacia el verismo, declara en relación a *L'Étranger* de Vincent d'Indy: «En fin, esta obra es una admirable lección para los que creen en esa estética brutal e importada que consiste en destruir la música bajo carretadas de verismo». *Gil Blas*, 12-I-1903. DEBUSSY, C. *El Sr. Corchea...*, p. 66, y añade: «Ciertamente, la estética de este arte es falsa, porque no se puede traducir la vida por medio de canciones, pero se da en Verdi una forma heroica de engañar a la vida, tal vez más bella que el intento de realismo de la joven escuela italiana. Puccini y Leoncavallo pretenden estudiar el carácter, hasta llegar incluso a una especie de psicología brutal que no conduce, en realidad, más que a la mera anécdota». *Gil Blas*, 16-II-1903. DEBUSSY, C. *El Sr. Corchea...*, p. 89. Respecto al programatismo declara: «La popularidad de la *Sinfonía Pastoral* se basa en el malentendido que con cierta frecuencia se produce entre la naturaleza y los hombres. [...] Todo es absurdamente imitativo o de una interpretación puramente arbitraria.

¡La expresión de la belleza de un paisaje contenido en algunas páginas del viejo maestro es bastante más profunda, precisamente porque no hay imitación directa, sino una transposición sentimental de lo que es "invisible" en la naturaleza!». *Gil Blas*, 16-II-1903. DEBUSSY, C. *El Sr. Corchea...*, pp. 87-88.

²² «Il en est autre chose de la peinture décorative, de celle que votre ami appelle "peinture musicale", et qu'il serait mieux de désigner ainsi: surface morale suggestive». REDON, Odilon. *À soi-même: journal, 1867-1915: notes sur la vie et les artistes*. París, J. Cortí, 1989, p. 111.

teó. La producción teórica de estos autores da testimonio de la existencia de un interés común por la convergencia entre las artes a finales del XIX para cuya plasmación efectiva en la época se buscaban soluciones, entre las que la wagneriana era considerada por algunos de ellos como una de las más exitosas. Si bien la idea de «obra de arte total» no puede equipararse a la de correspondencias entre las artes, autores como Édouard Dujardin asumen la propuesta wagneriana como perfecta formulación efectiva de una teoría convergente de las artes, según Baudelaire había establecido originariamente; otros, en cambio, como Camille Maclair, desestiman la propuesta wagneriana, en su caso en favor de la «fusión interior», esencialmente francesa²³. Los escritos de estos teóricos abordan los vínculos entre los ámbitos visual y auditivo, tanto en el nivel de la psicología de la percepción como mediante estudios de carácter científico que relacionan los parámetros de color y sonido; la correspondencia entre las artes justificaría estéticamente estos paralelismos²⁴.

En la conformación de la tesis planteamos dos explicaciones a este interés por la correspondencia entre las artes en las figuras estudiadas. De un lado la estética simbolista, que se va a constituir como el marco idóneo para una teoría convergente de las artes. En este sentido, los conceptos de «síntesis», «evocación», «sugerencia» y «arabesco», manejados por la práctica totalidad de las figuras que tratamos se convierten en definitorios de la estética simbolista y apuntalan una teoría en favor de las correspondencias entre las artes. Los autores que abordamos manejan prolíficamente esta terminología que determina sus respectivas estéticas.

La teoría simbolista encuentra en la concepción del arte como lugar intermedio entre la interioridad individual y la naturaleza exterior una de sus más características expresiones. El arte —el poema, la música, la obra plástica— se convierte así en el *locus* intermedio entre el microcosmos individual y el macrocosmos universal, o lo que es igual, en punto

²³ Cfr. MAUCLAIR, Camille. «La peinture musicienne et la fusion des arts». *Revue bleue*, 1-IX-1902, pp. 297-303.

²⁴ Entre los textos finiseculares que abordan aspectos teóricos relativos a las correspondencias entre las artes citamos los siguientes: SOURIAU, Paul. *La suggestion dans l'art*. París, Ancienne librairie Germer Ballière et Cie., 1893; FAVRE, Louis. *La musique des couleurs et les musiques de l'avenir*. París, Schleicher frères, 1900; WYZEWA, Teodor de. «Notes sur la musique wagnérienne». *Revue wagnérienne*, II (8-II-1886 – 15-I-1887), pp. 259-268; WYZEWA, Teodor de. «Une critique». *Revue indépendante* I, 1-2 (noviembre-diciembre de 1886), pp. 49-78; DUJARDIN, Édouard. «Considérations sur l'art wagnérien». *Revue wagnérienne* III, (febrero de 1887 – enero de 1888), pp. 153-188.

de encuentro entre el alma y la naturaleza. Esto presupone una concepción holística del universo donde todo está interconectado, en la línea del pensamiento de Swedenborg y de la teoría de las correspondencias baudelairiana. Como lugar central de la estética simbolista la teoría de las correspondencias parte de la idea de la existencia de una realidad trascendente a la que es posible acceder mediante los estímulos ofrecidos por la experiencia mundana, en consonancia con las correspondencias verticales baudelairianas y a la que se refieren los términos y contenidos tan frecuentes en la obra de Baudelaire: maravilloso, mágico, insólito, misterioso, místico, espiritual, sobrenatural. El creador debía concentrar en su obra esa sugerencia de estímulos, que Baudelaire había visto logrado en Poe, Wagner o Goya.

Estrechamente ligada a la estética simbolista se encuentra la cuestión del wagnerismo, del que si bien participó buena parte de la cultura finisecular, en el caso de las figuras estudiadas va a resultar especialmente significativo por su lazos estrechos con este movimiento, entendido en función de las correspondencias entre las artes a través de la idea de concentración en la escena de la totalidad vital o de la perfecta fusión de palabra y música. Incluso desde los escritos teóricos finiseculares se asumió el wagnerismo como una feliz alternativa al interés por la relación entre las artes que caracterizaba a las actividades creativas contemporáneas, según había planteado Baudelaire por vez primera, y de hecho, buena parte de la crítica dedicada a las correspondencias entre las artes se vincula de manera estrecha con los postulados wagnerianos, por ejemplo Édouard Dujardin y Teodor de Wyzewa. En el caso de figuras como Debussy o Mallarmé, en una segunda fase de su pensamiento revisarán la idea de correspondencias entre las artes alejándose de los postulados wagnerianos.

La segunda de las explicaciones al interés por la convergencia entre las artes, que a su vez supone una respuesta a su común interés por el simbolismo, es de tipo sociológico y la encontramos en el conocimiento mutuo de las figuras que estudiamos. Este contacto entre las mismas se explica en un doble sentido. En la esfera pública, la comunión entre sus respectivos intereses fraguó en su participación en unos mismos círculos culturales, potenciales entornos de discusión estética de los que los nombres estudiados fueron protagonistas y que permitieron la puesta en contacto de sus planteamientos artísticos. Los «martes de Mallarmé», los círculos ocultistas, los salones de Chausson, la *Librairie de l'art indépendant*, entre otros, se constituyeron en cenáculos donde se desarrollaron

y difundieron las teorías simbolistas, las corrientes culturales más destacadas del momento —wagnerismo, entornos ocultistas— y, consecuentemente, aquellos aspectos ligados a las correspondencias entre las artes. Estos cenáculos no sólo incluyeron a los propios artistas sino que en los mismos se dieron cita los teóricos de la sinestesia tratados, es el caso destacado de Camille Mauclair.

Por otra parte, el segundo tipo de relación personal que mantuvieron entre sí los nombres estudiados se circunscribe a la esfera privada. Buena parte de ellos se relacionaron entre sí a nivel particular colaborando en trabajos conjuntos. Un ejemplo de ello es la relación Debussy-Mallarmé, de la que resultó la partitura debussysta del *Prélude à L'après-midi d'un faune* a partir de la égloga mallarmeana, o la relación Redon-Mallarmé de la que surgió la edición ilustrada de *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard*. Estos trabajos conjuntos anuncian la convergencia entre sus respectivos universos creativos, de manera que el interés por las correspondencias entre las artes afectó al entramado mismo de su producción artística.

Los autores estudiados mantuvieron vínculos no sólo a nivel profesional, determinados por la admiración mutua que se profesaban y la coincidencia en sus gustos y estéticas, sino que también se relacionaron en el ámbito personal, incluso desarrollando vínculos familiares; por poner un ejemplo, la hija de Mallarmé, Geneviève, se convirtió el 4 de agosto de 1889 en madrina del hijo de Camille y Odilon Redon, Ari. La pertenencia a una misma esfera cultural determinó en buena medida la común adscripción de las figuras que estudiamos a las correspondencias entre las artes.

La tesis doctoral que estamos llevando a cabo resulta, por tanto, imprescindible para el entendimiento de las causas que posibilitaron por vez primera, en el París de finales del siglo XIX, una voluntad consciente de interacción efectiva entre las diferentes artes y los procesos creativos de las mismas. Por otra parte, nuestro trabajo supone una aportación más al corpus de los estudios comparados en España, un marco metodológico aún por desarrollar, sobre todo desde el ámbito de la musicología, que progresivamente va adquiriendo su lugar en las bibliografías peninsulares pero que todavía no lo ha encontrado dentro de los planes de estudio académicos²⁵.

²⁵ En este sentido tenemos que celebrar el hecho significativo de que tanto en el V (Barcelona, 2000) como en el VI congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 2004) se dedicase una mesa a la relación entre la música y otras artes.