

M U S I C A

Un *Anfión* que no llegó a realizarse

Por Jesús BAL Y GAY

El 23 de junio de 1931 se estrenó en la Ópera de París el *Anfión* de Paul Valéry y Arthur Honegger, melodrama —como lo calificaron sus autores— que la gran artista y gran mecenas Ida Rubinstein hizo posible. Unos meses después —el 14 de enero de 1932— daba Paul Valéry una conferencia-prólogo a la ejecución de la obra, en forma de oratorio, en la Université des Annales. En ella explicaba el poeta la génesis de su obra. Y en esa historia aparece curiosamente el nombre de Debussy, el compositor que debía de haber escrito la música de aquel melodrama.

Tan arriesgada como tentadora es la tarea de imaginar qué habría sido la música puesta por Debussy al poema de Valéry. No menos tentadora y arriesgada es la de adivinar por qué no llegó a realizarse la colaboración de esos dos espíritus geniales. ¿Podrían llegar nunca a entenderse verdaderamente el autor de *Pelléas*, intuitivo e introvertido, con el de *La Jeune Parque*, razonador implacable y extrovertido?

Desde luego consta que el proyecto falló por el lado del músico. En la aludida conferencia, el poeta dice con la mayor sencillez y sin ninguna amargura que “Debussy, naturalmente, no concedió más que una importancia infinitamente pequeña” a las ideas que él le había expuesto en cuanto a su concepción del espectáculo en proyecto. Y en un artículo publicado en junio de 1934 acerca de *Semiramis* —segunda colaboración de Honegger y Valéry— éste vuelve a recordar con toda naturalidad cómo se desvaneció aquel proyectado *Anfión* debussiano: “Debussy olvidó pronto mis palabras y yo mi idea, en la que no veía más que una especulación sin porvenir.”

Según propia confesión, allá por los últimos años del siglo pasado Valéry se hallaba preocupado con ciertos principios acerca de la construcción, de la arquitectura, que él consideraba indisolublemente unidos a la vida de todo arte. “Como pensaba yo tan libremente en tantas cosas y, entre ellas, bastante a menudo en la música y en la misma arquitectura, fatalmente tenía que suceder que viniesen a entretener mi espíritu algunas relaciones entre la una y la otra. Esas relaciones son muy fáciles de presentir vagamente, delicadas de precisar y definir, y no es imposible ponerlas en duda, pues todo lo que es estético es dudoso [...] Es claro que la música y la arquitectura son artes que se abstienen de imitar cosas; son artes en las que la materia y la forma tienen relaciones mucho más íntimas entre sí que en las demás; una y otra se dirigen a la sensibilidad más general. Admiten ambas la repetición, un medio omnipotente; ambas recurren a los efectos físicos de grandeza e intensidad, con lo cual pueden sorprender los sentidos y el espíritu hasta el anonadamiento. En fin, sus respectivas naturalezas permiten o sugieren todo un lujo de combinaciones y desarrollos regulares, por el cual se enlazan o se com-

paran con la geometría y el análisis. Olvidaba yo lo esencial: la composición —es decir, el enlace del conjunto con el detalle— es mucho más sensible y exigible en las obras musicales y arquitectónicas que en las artes cuyo objeto es la reproducción de seres visibles, pues al tomar éstas prestados sus elementos y sus modelos al mundo exterior, resulta una cierta impureza, una cierta alusión a ese mundo extraño, una cierta impresión equívoca y accidental.”

Luego, enfocando concretamente el género operístico, añade: “La ópera me parecía un caos, un uso desordenado de partes líricas, orquestales, dramáticas, mímicas, plásticas, coreográficas, un espectáculo, en suma, grosero, ya que nada gobernaba la entrada en juego y el contraste de los diversos poderes, nada limitaba su acción, y la obra como un todo se encontraba entregada a las inspiraciones divergentes del libretista, el músico, el coreógrafo, el escenógrafo, el director de escena y los intérpretes. Le dije a Debussy que vislumbraba yo un sistema extravagante fundado en un análisis de los medios y una convención rigurosa (aunque arbitraria), por la cual daba yo a cada uno de esos medios una función muy neta y muy estricta. Así, a la orquesta y el canto se les daban empleos profundamente distintos, la acción dramática, la mímica y la danza estaban rigurosamente separadas y producidas cada cual en su tiempo, con duraciones bien determinadas. Llegaba, creo, a dividir el espacio de la escena en lugares, en planos y en pisos, y esas diversas regiones debían ser asignadas, en cada obra, a tal o cual grupo que cantaba o danzaba o representaba, o aun a tal personaje, con exclusión de todos los demás. Eso era dar un papel a cada una de esas partes del espacio como se les da a los actores. Lo mismo hacía con el tiempo, dividido y hasta... cronometrado. Por otra parte, la luz, el decorado debían ser sometidos a condiciones no menos razonadas, y el conjunto representaría el más imperioso sistema de constreñimientos y división del trabajo que pudiera imaginarse. Un libertinaje de disciplina y de construcción formal.”

Tales ideas y fantasías rigurosas no creo que pudiesen entusiasmar a Debussy, pues, si bien éste había logrado separar en cierto modo drama y música en su *Pelléas* —reacción antiwagneriana—, no era espíritu capaz de llevar un principio hasta sus últimas consecuencias —como lo hacía Valéry. De ahí que el proyecto de colaboración con éste no haya llegado a realizarse. Allá muy lejos de París, en Rusia, ignorado todavía en el occidente de Europa, hacía sus primeras armas de compositor, en aquellos años, el hombre capaz de comprender la estética músico-teatral de Valéry: Igor Stravinski. Pero de ello sería capaz Stravinski no entonces, sino muchos años después, en cuanto autor de ballets como el *Apolo*, de la ópera *La carrera del libertino*

y del melodrama *Perséfone*, obras, todas ellas, en las que la palabra, el gesto, el drama y la música operan con sorprendente autonomía. Este compositor habría estado, pues, de acuerdo con las siguientes palabras de Valéry: “Me pareció que mi sistema, llevado al límite —sistema que, por la acumulación de las condiciones, excluía metódicamente la imitación directa de la vida tan pronto como esa imitación pudiese hacer olvidar el sentido profundo de la obra—, se aproximaba mucho a una concepción litúrgica de los espectáculos.”

A lo que parece, un día de 1900 comieron juntos Valéry y Debussy en casa de Pierre Louys. Surgió en aquella comida —o quién sabe si días o meses antes— la idea de una obra en la que ambos colaborasen. Quizá en aquella reunión lo que se hizo fue afirmar una idea ya lanzada. El caso es que Valéry pareció entusiasmarse con el proyecto. He aquí una carta suya que lo demuestra y viene a ilustrar con claridad lo esencial de lo que el lector acaba de leer:

“Martes. Mi querido Debussy: Pienso en usted y en los ballets. Todavía no se me ha ocurrido ningún tema determinado. Quizá haya que charlar sobre ello, pues atmósfera, colorido general, todo eso debe salir del músico, reservándose el libretista para proyectar solamente una correspondencia entre el movimiento y la orquesta. Pero desde el domingo he meditado un poco en cuestiones de danza. A mi juicio, hay que hacer el ballet más claro del mundo, el que no tiene programa, pues no ha de querer decir más que aquello que permitan las piernas y los instrumentos. Tan sólo, para variar la acción pura, yo añadiría a las bailarinas algunas mimas femeninas. Las bailarinas, con su tonete y sus mallas eternas. Las mimas —velos ligeros, completos, no muy diferentes de los de las figuritas griegas. Para las primeras, el movimiento, el desplazamiento simple, con todas las gracias de que sean capaces. Para las otras, los gestos, las sonrisas y las anécdotas deseables. He ahí mi alfabeto y ya un poco de mi sintaxis. Observe que considero rigurosos los papeles que se han de atribuir a esos dos escuadrones o medios. En el fondo son dos lenguas diferentes en todo, y que no tienen en común más que el silencio. Añado una enormidad. La música —la de usted— ¿puede ser igualmente doble y, bajo la unidad aparente del sonido, distinta en sí misma, como la fisonomía lo es del *entrechat*? Pero eso lo digo al azar. Yo había pensado casualmente en el mito de Orfeo, es decir, en la animación de todas las cosas por el espíritu, la fábula misma de la movilidad y la ordenación. ¿Ve usted algo en ese sentido? Observe que tengo que pensar en usted todo el tiempo; por tanto, tanteo, por tanto, le escribo. Esta especulación me divierte mucho; tiene para mí lo inesperado de una ingeniosidad. Todos mis respetos a su esposa y mil saludos.”

Paul Valéry

Por lo visto, del mito de Orfeo pasaron los posibles colaboradores al de *Anfión*, lo cual significa apenas un paso. Pero ahí murió el proyectado ballet, para renacer, años después, con música de Honegger.