

Música y psicoanálisis

Debussy entre el cielo y el infierno

Por Juan Vicente MELO

¿Música y psicoanálisis? La tentación es grande, no pocos los peligros. Los estudios realizados sobre este tema: son escasos, generalmente breves y superficiales, apenas encauzados a establecer las posibilidades de examinar el fenómeno musical a través del método de conocimiento que es el psicoanálisis. Pero la tentación crece con la lectura de los únicos puntos de referencia si descartamos las ocasiones informes, las promesas o las citas en que incurren accidentalmente musicólogos y analistas, en términos generales tan reservados y silenciosos al respecto: *The haunting melody*, de Theodor Reik, colección de ensayos que combina el intento psicoanalítico de algunas obras y algunos autores —los valsos de *El caballero de la rosa*, *La fuerza del destino*, algún título de Gustav Mahler, Ernest Bloch con la relación Freud-Mahler, punto de máximo interés del volumen—, y los más recientes trabajos de Antoine Golea, musicólogo atento y apasionado que se ha atrevido a explorar la figura y la obra de Richard Wagner a través de esta teoría, interpretando a múltiples héroes y heroínas del inmenso teatro wagneriano desde un punto de vista que ya Baudelaire había adivinado, presentido, sugerido. Al conocimiento de estos trabajos —discutibles pero importantes— se añade, de inmediato, la necesidad de dejar en claro que, hasta ahora, el conocimiento del fenómeno musical se ha visto entorpecido por el empleo de la música como tratamiento accesorio de ciertos trastornos de origen nervioso, terapéutica que además de constituir un lugar común, renglón definido, materia específica que no admite más caminos, sitúa a analistas y musicólogos —para no hablar del público en general— en una actitud convencional que resume la relación de la música con otros métodos de exploración. En este mismo plano cabe mencionar la frecuencia con que la música se emplea como acompañante infatigable e ineludible de aquellas películas con “fondo psicológico”, equivalencia o subrayado de “complejos” e “inhibiciones”, de toda una difusión popular y falsamente sentimental del psicoanálisis y de la cual el público ha obtenido una imagen deformada, una semiología mítica de orden romántico.

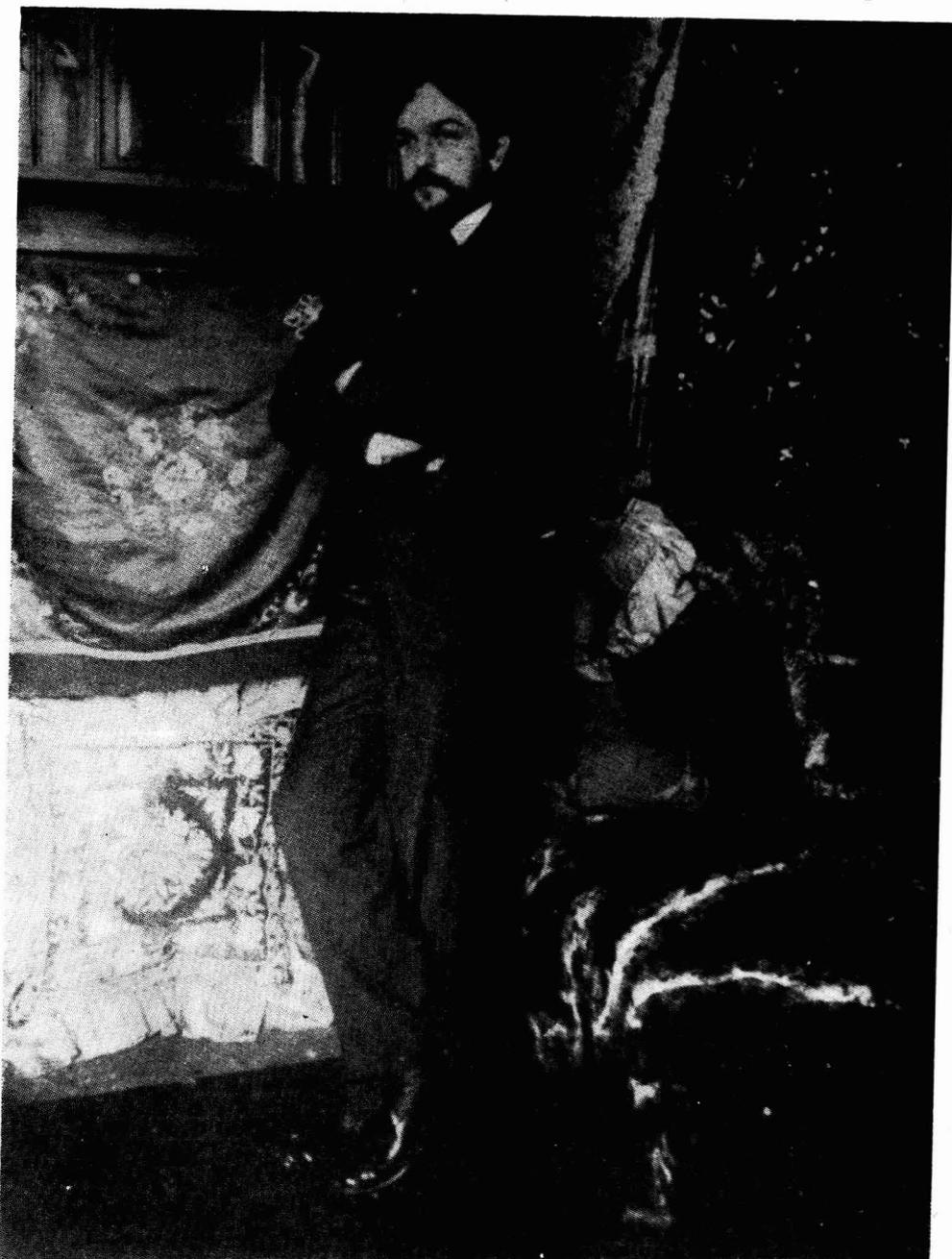
Todo podría quedarse aquí. Protegidos por la escasez bibliográfica, atemorizados por la falta de rigor —las arenas movedizas no siempre conducen al descubrimiento, a la revelación y al hallazgo—, nos limitaríamos a dejar en claro que si Claude Debussy —compositor que particularmente nos interesa en este aspecto— es un músico socorrido para “ambientar” o referir más de un conflicto en el cine, el hecho se debe, exclusivamente, a un acierto fortuito. Y en seguida: que el valor terapéutico de la música se reduce, en mi opinión, a una

experiencia de orden sensual, o puramente sensorial, del paciente, terapéutica cuyas bases científicas son tan deleznales que no alcanzan a ser objeto de crítica, puesto que toda música condiciona en todo ser humano, enfermo o no, un estado de ánimo particular, siempre distinto, influido por determinadas razones de fácil o difícil aceptación. Sin embargo...

Sin embargo, aquí están estas páginas, que desde luego traducen reflexiones estrictamente personales y provisionarias, sujetas a críticas de todo orden y a posterior enmienda, sugeridas, claro está, por el objetivo general de este número dedicado a examinar el psicoanálisis bajo múltiples miradas, reforzadas por algunas confesiones de las personas elegidas —músicos profesionales, aficionados a la

música— para participar en una encuesta sobre sus experiencias psicoanalíticas. Pero también por el deseo de aventurarme en un terreno prácticamente virgen y, ante todo y sobre todo, no de explicar el fenómeno musical sino de buscar bajo otra óptica a Claude Debussy, autor del libreto de una ópera nunca realizada, *El derrumbe de la Casa Usher*, que, además de iluminarnos sobre las relaciones de Debussy con la literatura, permite establecer un parentesco con Edgar Allan Poe y de encontrar a ese compositor en un terreno que complementa todo lo que de él conocemos hasta ahora.

En todo caso, la tentación ha vencido a los grandes peligros: paso del ojo que contempla, investiga y explora, al fenómeno contemplado, materia en la que encarna la mirada y de la cual podemos



—Fotografía tomada por Pierre Lotiys
Claude Debussy — “transferencia de Roderick Usher”

obtener algo novedoso o desconocido: el primer paso está dado y Claude Debussy resulta —por límites, por necesidad— motivo y fuente, referencia a veces inmotivada y a veces silenciosa, útil o inútil, para examinar y mejor comprender un instinto y una respuesta que la civilización ha llevado, prácticamente, al alcance de todas las manos y de todos los oídos.

Y en primer lugar: el título, el sentimiento: “El consuelo de la música”, en que M. George Duhamel ha establecido el poder benéfico de esta manifestación artística. “La música —asegura uno de los portavoces estéticos de Duhamel en la *Chronique des Pasquier*— es la visión de Dios. Eso es ya bastante. Eso es todo. No queda más remedio que recibir y callar.” Para el joven Laurent, la música es, sin embargo, algo más: fuente de imágenes, versos y olores. Un pedazo de cielo, un rincón de calle, una nube, “una ventana enigmática”, un rostro de mujer: cualquier cosa puede ser *forma* de música. Pero, en uno y otro caso, la música es alivio: “Me sucede con frecuencia —escribe Duhamel con el pretexto de una conferencia sobre el *Magnificat* de Bach— que en momentos de amargura o de fastidio llamo a Juan Sebastián, lo invoco para solicitarle que me asista y reconforte. Sé que esta confianza en la música soberana provocará el desprecio de los señores absolutistas —lo que no dejará de molestarme—; sin embargo, declaro, sí, declaro que Juan Sebastián me ha escuchado, que ha realizado el milagro, que muchas veces me ha dado valor y que si no la alegría por lo menos he obtenido la tranquilidad.”

La idea, el sentimiento —la música es un “consuelo”— ha hecho fortuna. Como manifestación artística —y por esto como manifestación de orden superior—, la música nos aísla de la realidad inmediata, se convierte en remedio para nuestras infinitas preocupaciones, es una especie de medicina preventiva y de terapéutica. Contagiados de ese bien que contiene como esencia, frenamos nuestros impulsos, nos cerramos al interior y al exterior, permanecemos en un plano neutro e incoloro presidido por la tranquilidad y el bienestar, participamos de un privilegio reservado a los espíritus que han transpuesto el término medio de la cultura, que están conscientes de

la necesidad del arte. Del simple, inocente, extendido arraigo a creer que la “música amansa a las fieras”, refrán popular en el que descubrimos la facultad ataráxica, rápida, sin molestias gástricas, de la música, al baño purificador que representa su aceptación como producto de la civilización y reflejo de la condición humana, no media un paso. En una y otra situación se establece un sistema de correspondencias y el intercambio se traduce en el equilibrio emotivo, en un estado placentero y tonto: participamos del ideal bienaventurado, positivo, de la creación artística. De la inhibición de los impulsos que condicionaban el particular estado de ánimo, la música nos lleva al aprendizaje de una nueva terminología: el incesto se vuelve amistad fraternal, las relaciones con los demás serán ahora el sentido mismo de la vida, desaparecen los colores negros y en el blanco perfecto de la música encontramos la razón, la seguridad, el amor, los equivalentes del placer estético o sean el bien, la sublimación, el consuelo.

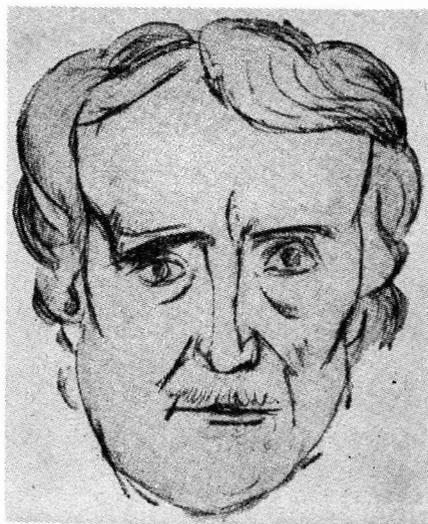
Pero sucede que aquellos que han buscado la música como alivio —universal panacea para todos los males, sólo comparable a otras manifestaciones artísticas de fácil poder expresivo— no escuchan en realidad: pertenecen a la categoría de sordos musicales. Agente poderoso y misterioso, la música posee indudablemente esa facultad consoladora: nacida en la esfera de la libido, producto de un instinto irracional, ha sabido vencer a la muerte, superar la destrucción del creador y convertirse en acto positivo, culto, civilizado, dirigido a todos los hombres para gloria y beneficio de su capacidad de sublimación. Pero si escucháramos realmente la música, si no la tomáramos como medio de evasión —fácil huida—, desaparecería el consuelo y experimentaríamos un placer doloroso favorecedor del ensueño, pondríamos en práctica la liberación de algunos instintos irracionales, seríamos un campo de batalla y, sobre todo, recordaríamos. Refiriéndose al *Tanhauser*, Baudelaire advertía que esa ópera wagneriana, a pesar de su saturación enervante, aspiraba al dolor. Entusiasmado por el arte de Wagner, el poeta de *Las flores del mal* encontraba ese anhelo en cada una de las obras de ese músico, anhelo convertido en “el desbordamiento de una natura-

leza enérgica que conduce hacia el mal todas las fuerzas debidas al culto del bien; el amor inmenso, caótico, elevado hasta la altura de una contra-religión, de una religión satánica”. Esa revelación —“operación intelectual”, dice Baudelaire— no es privativa de la música de Wagner sino condición de toda música. No consuelo: placer, dolor, expresión indefinida, irracional, primitiva que luego encauzará —realizada la conjunción intérprete-público— en la *palabra*, en la forma y la función, en el acto positivo. Pero de un extremo a otro, del acto creador al encuentro con el público, no existe diferencia de terreno: la obra de arte ha caminado sin salirse del punto de partida. Nacida del complejo misterioso que representa nuestro mundo irracional, transformada en una cadena de actos positivos, la música se cumple —se termina como obra— en el momento que llega al punto final, cuando equivale exactamente al momento creador. Pasado el trayecto de la historia, de la tranquilidad de conciencia, de la satisfacción, del cumplimiento de la tradición y de todas las condiciones inventadas por la sociología, la música nos devuelve a la fuente original, a la fuerza irracional y primitiva que gobierna nuestros instintos. No al consuelo: al dolor, a un nuevo poder capaz de hacernos crear —recrear— esa misma música en otro aspecto emotivo, volverla causa y efecto de otras inquietudes, expresión y palabra expresada.

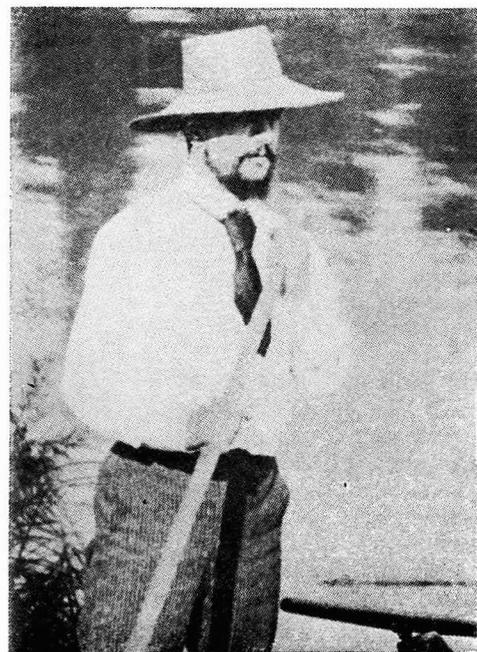
De ese mal participan los autores más inocentes. Gabriel Fauré, Félix Mendelssohn, Richard Strauss —éste tan falsamente erótico, tan maquillado de maldad y de horror, en verdad tan serio y tan reprimido—, Mozart, Prokofieff. No vayamos más lejos: lo mismo una canción que el *Requiem* de Fauré disfrazan su exquisitez o su misticismo en una ambivalencia erótica; las obras de Prokofieff inscritas dentro de la santidad realista socialista, dirigidas a la colectividad y a la total “comprensión” de todos los públicos, no escapan de la sugestión diabólica; aunque efectistas y llenas de oropel ingenuo, las óperas de Richard Strauss invitan a participar de la alegría del pecado; la totalidad de la vasta obra mozartiana —calificada de infantil o, por lo menos, de la ideal recreación de la facultad purificadora de la música— re-



Mary Garden en Melisanda



Poe por Matisse



Debussy y el agua

presenta el triunfo de la alegría del dolor, de un apaciguamiento que ha sublimado toda frustración, ejemplo perfecto de productividad. (La productividad de la música y, especialmente de la música de Mozart, ha sido observada, sagazmente, por Goethe en sus conversaciones con Eckermann.)

Necesidad, la música puede convertirse en manifestación de culpa y en figuración de castigo ya que no impone límites de acción. Por una parte, sitúa al oyente en un plano liberador en el que sus instintos hallan cauces sorprendidos e inesperados. Pero, por otra, se vuelve materia que interviene, repetidamente, en los sueños, se convierte en elemento o referencia que obliga a la figuración erótica, al simbolismo. Elemento demoníaco, agente capaz de intervenir en la representación onírica de ciertos actos o sucesos, la música es capaz de exaltar poderosamente la energía de la libido ya que su carácter satánico es, esencialmente, de orden sexual.

Imagen del poder asociativo, la música es causa de dependencia por su facultad de revivir el pasado, de encarnar el recuerdo. El hombre se complace en asociar una frase, una simple melodía, al recuerdo de un amor desgraciado o de una situación infantil; en esa representación, la música otorga al acto o al suceso otra intención, encauza la imagen del ser amado o perdido a la nostalgia, a la angustia, al dolor, y revive, acrecienta, la frustración: es, a la vez, remedio y castigo. Por eso se la requiere con avidez y hasta se le hace decir las palabras que nunca se dijeron, se le ve como compañera de todos los gestos y movimientos que quedaron sin hacerse. Una de las personas entrevistadas para la encuesta confiesa que "aquella melodía —se trataba, y no faltaba más, de un fragmento de la *Sinfonía Patética* de Chaikovski, compositor vergonzante por su ilimitado poder expresivo, capaz de suscitar las asociaciones más inesperadas y sorprendidas— me hacía ver las cosas de otra manera. Ella aparecía como en otros tiempos y volvía a odiarla. Pero, a la vez, imaginaba que, ahora, todo sería diferente. Volvería a quererme. Buscaba esa melodía y en ella la acariciaba, la poseía, la golpeaba. Durante mucho tiempo tuve la costumbre de poner sólo ese disco, nada más ese movimiento, y cada vez inventaba una forma diferente de vengarme. Un día llegué a sentirme mal, a comprender que la quería mucho, que no había remedio. Ahora, oigo esa obra a veces. Tengo una esperanza." Por su parte, X, compositor, me relató su experiencia sexual con la audición de una obra de Debussy —los *Jardines bajo la lluvia*—, página que su madre, una mujer infeliz en su vida matrimonial, acostumbraba tocar con frecuencia en la época en que nuestro entrevistado contaba quince o dieciséis años de edad. "Corría al baño y me masturbaba; imaginaba a la lluvia cayendo y yo sentía una fuerza que se elevaba en sentido contrario. Pero sucedía que, en ocasiones, sin razón, olvidaba de pronto el ritmo o la melodía; entonces me ponía muy triste, tenía dificultad en la erección, la eyaculación era mínima y fría." La frustración, la exaltación primera de los instintos sexuales en relación con alguna página musical ha sido ya observada y descrita en más de una página literaria; entre nosotros, para no mencionar casos



Poe: la fidelidad al terror

tan definitivos como el de Thomas Mann en *La montaña mágica*, el autor de estas líneas lo ha intentado en *Estela*, tentativa de un psicoanálisis musical en el relato de un caso de insatisfacción sexual; José de la Colina lo ha conseguido en *Barcarola*, utilizando a Offembach, músico aparentemente tan poco liberador de los instintos, para referir un amor incestuoso.

Las experiencias relatadas por las personas elegidas para las entrevistas —que no figuran en ese capítulo del presente número— coincidieron en un aspecto: la música puede referirse a una preocupación personal, distinta para cada sujeto pero, en última instancia, siempre la misma. Esta conclusión no se halla muy alejada de la afirmación hecha por Baudelaire a propósito de la música de Wagner y para reforzar su teoría de las correspondencias: "La música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes." Si en X la música intervenía como elemento propio de orden sexual, en W resultó un medio de comprender su instinto de destrucción, su temor y su placer en la muerte. Imagen sublimada, referencia a una frustración, exaltación del sexo, favorecedora de la crueldad y del mal, la

música no impone responsabilidad alguna por más que llegue a tenerse como castigo. Estos resultados de su condición satánica se ven, las más de las veces, subordinados al placer puramente sensorial, a la confirmación voluntaria y necesaria del mito de la cultura, la superación intelectual, el goce estético. Pero, ya sea que predomine uno u otro elemento, la música puede ser un medio de conocimiento del autor elegido o encontrado, del oyente. En este sentido —punto que es máxima preocupación de los pocos musicólogos o analistas interesados y que permanece aún como el más oscuro, el que debe ser sujeto de posteriores y amplios estudios— el ensayo de Baudelaire sobre Wagner, tantas veces citado aquí y que para Thomas Mann fue motivo de otras muy sabias reflexiones, es revelador. No me resisto a reproducir un fragmento del texto de Baudelaire a propósito de la obertura de *Lohengrin*: "Recuerdo que, desde los primeros compases, experimenté una de esas impresiones felices que han conocido en el sueño casi todos los hombres con imaginación. Me sentí liberado de las cadenas de la pesantéz y volví a encontrar, por el recuerdo, la extraordinaria voluptuosidad que

circula en los *altos lugares*. En seguida, me pinté, involuntariamente, el estado delicioso de un hombre en camino de una gran soledad con un *inmenso horizonte* y una *ancha y difusa luz; la inmensidad*, sin otra escena que ella misma. Pronto, experimenté la sensación de una *claridad* más viva, de una *intensidad de luz* que crecía con tal rapidez que las sutilezas que proporciona el diccionario no bastan para expresar eso que *crecía siempre renaciendo del ardor y de la blancura*. Entonces, concebí plenamente la idea de un alma que se movía en un medio luminoso, de un *éxtasis hecho de voluptuosidad y de conocimiento*, alto y muy lejos del mundo natural." (Los subrayados son de Baudelaire.)

A estas alturas, resulta extemporáneo reunir la falacia de la musicoterapia con la confusión que en el público plantea un psicoanálisis de la música con los estudios —éstos sí profusos— acerca de los trastornos de origen nervioso que sufrieron algunos compositores —Schumann, especialmente, caso interesante digno de un ensayo de este tipo. Enfoquemos nuestra mirada sobre Claude Debussy, no sin antes dejar constancia (como dato curioso) de aquellos autores y aquellas obras a que se refirieron nuestros entrevistados. La diversidad explica lo innecesario de una conclusión *a priori*; unos y otras son meras circunstancias, respuestas personales —y accidentales— a determinados estímulos. Algunos, sin embargo, fueron referidos más de una vez en relación con experiencias similares; los más, inesperadamente. Los preclásicos, por ejemplo. Pero, sobre todo, aquellos compositores contemporáneos en cuyas obras predomina el culto del ritmo o las sutilezas orquestales (ciertas combinaciones de colores instrumentales). En este sentido, Stravinski y Bartok, Debussy y Ravel se llevan la palma. La curiosidad del dato no se queda en simple referencia: a partir de ella habría que establecer un catálogo de nombres y de respuestas, averiguar por qué Chopin no fue citado, por qué no se hizo caso de Beethoven, qué otra manera tendríamos de conocer el mundo serial propuesto por Schoenberg y seguido, cada quien a su manera pero hasta sus últimas consecuencias, por Alban Berg y por Anton von Webern.

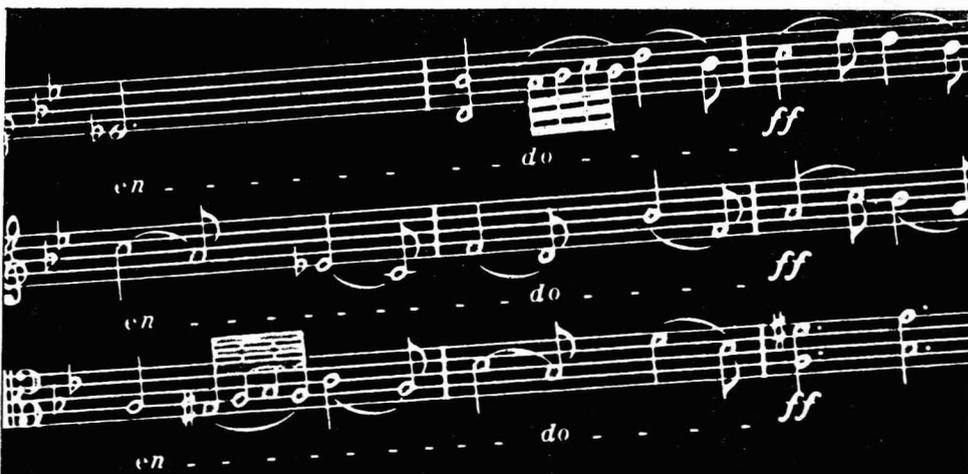
En un capítulo de su *Psicoanálisis del espíritu*, el analista argentino Heinrich Racker no desdeña algunas consideraciones sobre la música. Junto al psicoanálisis de una película —*La ventana indiscreta*— y de una obra teatral —*El estupendo cornudo*, de Crommelynck— figuran esas páginas en las que Racker parte de dos puntos de observación disímiles: los elementos que constituyen el fenómeno musical y un caso de práctica analítica. Los dos caminos, asegura Racker, se encuentran en el justo medio.

Racker afirma que el grito constituye la primera manifestación sonora. "Sea por asociación de ideas (es decir, por aprendizaje), o sea por 'herencia arcaica' el grito constituye en la primera etapa de la vida el medio principal del niño de protesta y pedido, de rechazo y llamado, de agresión y amor frente a la frustración o amenaza de sus necesidades vitales." Expresión de dolor, angustia y agresión, será más tarde también expresión de triunfo. El paso inmediato consistirá en la transformación del grito en el tono, expresión equilibrada, sublima-

ción del grito. El tono "obedece a un orden, a un retorno de lo mismo en tiempos iguales, a un *ritmo* íntimo del que carece el grito". El ritmo será, pues, inherente a la naturaleza misma del tono. Unidad en su multiplicidad, el tono, al transformarse y sublimarse, adquiere una capacidad afectiva, origen simultáneo de vivencias emocionales. "Unir lo desunido, integrar lo desintegrado, juntar lo disociado y, en especial, armonizar las desarmonías entre el yo y los instintos, entre la parte superior, espiritual y la parte inferior, animal del hombre"; esta labor analítica se realiza también en la música, concluye Racker. De ese proceso de organización, pasa a estudiar algunas formas musicales y, en especial, el desarrollo del "motivo" de una melodía. La variación es, para Racker, un desplazamiento, un mecanismo de defensa del yo —del motivo melódico— frente a impulsos instintivos temidos y frente a su percepción consciente. Es también mecanismo de conquista del yo en su relación con el mundo externo. La variación implica un deseo, a la vez, de no repetir lo ya conocido, de evitar la vida estrecha, la muerte, y un deseo de buscar lo nuevo. El desdoblamiento o la división del motivo musical resulta un medio de protección contra la angustia. La inversión equivale a la representación por lo contrario, mecanismo señalado por Freud en los sueños. Todos estos procesos llevan a Racker a afirmar, por una parte, que los mecanismos musicales equivalen en el psicoanálisis a un proceso primario —de ahí el paralelismo entre la historia psicoanalítica

ca de una joven y el psicoanálisis mismo de los elementos que constituyen el fenómeno musical—, y por otra que la música es "una formación onírica participando del mundo de la ilusión aunque también exprese al mismo tiempo —tal como las otras artes— otros contenidos, de naturaleza más elevada, menos ilusoria, más verdadera".

Todas estas consideraciones son, desde luego, discutibles pero no exentas de interés. Provocan en el ánimo del lector más de una inquietud, el deseo del rechazo o de la confirmación. Pero tratándose de Claude Debussy no podemos partir de un análisis similar, ya que en su música, en el lenguaje por él elegido, ese proceso de orden no existe, ha sido ya superado gracias —y de ahí su valor de innovación—, entre otras cosas, a la separación del ritmo con la melodía, desunión que devuelve a cada uno de estos elementos su función plena y verdadera. Desplazando cada vez más uno de otra, desuniéndolos, Debussy llega al hallazgo de "valores irracionales", a la utilización de tresillos y quintillos que substituyen a varios tiempos y fragmentos de tiempo, modificando los acentos. A la vez, el empleo de acordes complejos y hasta entonces inauditos, de modos exóticos se realiza independientemente, animados de una carga emotiva precisa. De ahí la fluidez huidiza de su música, su continuo transcurrir, la variedad de asociaciones que provoca por la riqueza expresiva que encierra. Pero si el grito —o el tono— constituye para Racker el punto de partida, la manifestación primera,



La fascinación de la muerte, presente en toda la obra de Debussy

en Debussy el sonido es silencioso y todo análisis de su obra debe partir de esta condición: el silencio tiene un gran valor musical, es la referencia estricta del proceso que nace de un estímulo irracional para cargarse, de inmediato, de la ayuda de la experiencia, de la herencia, de la tradición, de la cultura. La música empieza en el silencio y a él regresa sin remedio, no por incapacidad de comunicación sino, precisamente, porque en él reside el supremo valor, la identificación con la sonoridad. En el silencio, en esa dualidad tan cara a Freud y a Baudelaire, Debussy se debate entre el cielo y el infierno, entre un espíritu de orden que le lleva a la construcción de formas clásicas —las tres *Sonatas*— y a la aventura del mundo irracional —*Peleas y Melisanda*—. Combatiendo entre el romanticismo y el anuncio de un mundo futuro, Debussy realiza en su obra el doble proceso del autoconocimiento y de la comunicación con los demás. De ahí el carácter misterioso de su música, que Vladimir Yankélevitch ha analizado larga, exhaustiva e inteligentemente. Ese misterio nos permite, justamente por su facultad de ser objeto del conocimiento psicoanalítico, por su propia condición reveladora, examinar tres temas —tres preocupaciones— fundamentales en la obra debussista, motivos constantes que se resumen en el libreto para *El derrumbe de la Casa Usher*: la mujer niña, el agua y la caída.

Melisanda, Lady Madeline —como antes la doncella elegida, como Bilitis— pasean su mito, inmóviles, casi sonámbulas, inexistentes, cubiertas de una larga cabellera —de oro, de lino—, expresión, como dice Camille Soula, de “la vitalidad sexual de la mujer”. En el cabello, sedoso, voluptuoso, llevan, sin embargo, el regreso a un estado de protección, a una infancia salvadora de la muerte. La niña de los cabellos de lino está ausente, la doncella elegida espera a su amado en un cielo prerrafaelista y cubierta, escondida, por un velo. Melisanda sólo pronuncia palabras de amor en voz baja, en el silencio. Lady Madeline transcurre, aérea, su corazón resonando por simpatía como un laúd, por los corredores sombríos de la Casa Usher para morir y entonces —sólo entonces— realizar en el incesto el cumplimiento de un alto y trágico destino. Porque, afirma Yankélevitch a propósito de Debussy, “donde está el amor está también la muerte”. El amor, en la obra de Debussy, es irracional, angustioso, amenazado a cada momento por la muerte —“Hay alguien detrás de esta puerta”: Acto iv de *Peleas y Melisanda*; en *El derrumbe de la Casa Usher*, el médico parece temer, a cada momento, que haya alguien a su espalda—. Esa presencia invisible está dada por la mujer-niña, instrumento de placer no realizado, belleza mortal. Con Melisanda, con Lady Madeline, con la doncella elegida el amor sólo puede realizarse en la consumación de la muerte; ellas, como la niña de los cabellos de lino, viven muertas, pertenecen al pasado, existen nada más para regresar al estado perfecto, límbico de donde han salido.

Intocables, las heroínas de Debussy son castas, estáticas: si se las posee, si se las mueve, acarrearán la fatalidad de la que ellas mismas son presagio, anuncio, advertencia. Sin edad, vírgenes, promueven la angustia de quienes las rodean, exal-



Gabrielle Dupont o el reino terrenal

tan sus instintos irracionales, los contaminan de la muerte. Las rodea una atmósfera pesada —de la que es prolongación el escenario en que aparecen: las tapicerías que caen en *El derrumbe de la Casa Usher*. Acuáticas, su elemento está muerto también, estancando. Sombra de sombras, el agua es en ellas un vapor que anuncia ya la putrefacción. Irreales, llegan a provocar en sus amantes la idea de su existencia. Roderick cree en Lady Madeline y por ella se consume, pero Lady Madeline no ha existido: es el estanque que rodea los muros de la Casa Usher, el elemento que guardará —como la catedral sumergida— el cumplimiento del destino. No el agua de *El mar*, de *Jardines bajo la lluvia*, de los *Reflejos*, que son figuraciones de la caída, sino el agua que no es música; la de *Peleas*, la de *El derrumbe de la Casa Usher*.

El culto por la mujer-niña contrasta con la vehemente pasión que Debussy mostró por la mujer que se ha realizado, la que es medio para el placer, compañía y función maternal. Las amantes de Debussy son el exacto reverso de las niñas que contemplan su imagen en estanques de aguas lánguidas y cuyo peso corporal apenas coincide con el elemento líquido por el cual Debussy experimentó una gran fascinación. Ya Gastón Bachelard ha realizado el psicoanálisis del agua y de él Debussy ha tomado su poder vital, sólo que en las manos y en los labios, en la cercanía de las mujeres-niñas, la vida es la muerte. Maduras, productivas, carnales, terrestres, las mujeres que Debussy amó se sitúan en el extremo opuesto de esas otras, mortales, lánguidas, asexuadas que transcurren por la escena. Su reino es submarino: hacen sonar las campanas de la catedral sumergida, cantan con la voz sin palabras de *Sirenas*, pueblan de muerte el diálogo que muchos creen decorativo del viento y las olas en *El mar*. El universo acuático de Debussy es consecuencia de la fascinación por la muerte, de una organización de la angustia, de un terror que alcanza sus límites en la reconstrucción —en la identificación— con Edgar Allan Poe. Caen las mujeres-niñas en el éxtasis mortal a fin de recobrar el principio

mismo del agua: la inmovilidad, el descanso, la presencia virtual. Pero la caída sólo alcanza su manifestación total en el derrumbe de la Casa Usher; antes, empieza la atracción por lo profundo, el anhelo y el fracaso del vuelo, el miedo primitivo que significa la caída, su resistencia, su aceptación. Más que caer, la lluvia desciende sobre los jardines —como la luna sobre el tiempo que fue, como la luna sobre la terraza de las audiencias. La realidad de la caída va presidida por una metáfora contraria: la aspiración al cielo, a los dominios de la doncella elegida, al lugar sin peligros, hacia el orden, para luego realizarse, *realmente*, en el descenso al infierno, a la tumba sin nombre. Ayudada, condicionada por la escena, la caída *dura*, no se termina: apropiándose de Edgar Poe, Debussy reviste la estancia sombría de la Casa Usher con tapicerías a lo largo de las cuales se suspenden instrumentos antiguos. Se trata de la misma atracción infernal que existe en las paredes de *El pozo y el péndulo*, de la última cámara en *La máscara de la muerte roja* que es, ya, prácticamente, una tumba cerrada. La voluntad de caer está presente; las mujeres-niñas la sufren, irremediablemente, en respuesta de la positividad de su hidrotropismo. Agua, mujer, caída, ésta es la tríada que se resuelve en la muerte. El terror, confesado o silencioso, que se experimenta no es más que el anhelo de la destrucción, de la posesión amorosa, del encuentro, del regreso a la tierra. Roderick y Lady Madeline quedarán sepultados, ahogados en un incesto necrófilo que nadie debe ver; en el reino celestial, la doncella elegida se descubrirá el rostro a la llegada de su amado muerto; la Ondina ensordecera a los pescadores y cuando la posean se convertirá en agua; la gloriosa luminosidad de las nubes debussistas se resolverá en el incesante, inmóvil descenso líquido. Se camina hacia abajo aunque se aspire a lo alto: la cámara funeraria de Lady Madeline aparece después de un túnel, húmedo; Golaud quiere que *Peleas* vea el agua estancada, que aspire el olor mortal que de ella surge; Roderick se empeña en que su amigo se contamine de la

vaporosa claridad del estanque, de la niebla que lo rodea, del sitio donde canta el pájaro de la muerte; la escena del subterráneo en *Peleas y Melisanda* "fue concebida con terror a fin de provocar vértigos" (Carta de Debussy a su editor); en el proyecto para una ópera sobre el *Axel* de Villiers de l'Isle-Adam, Debussy admiraba que cuatro personajes se hallaran encerrados en subterráneos o enterrados vivos. La mano invisible, la presencia que acecha detrás de las puertas o a espaldas de los personajes, es el deseo de bajar, de volver al estado primitivo, de regresar al seno materno.

Peleas y Melisanda representa el punto máximo de las preocupaciones de Debussy en la renovación escénica y musical que se propuso llevar a cabo, pero también la obra que mejor nos permite examinar a este autor a través del psicoanálisis. Sin embargo, en ocasión del centenario del nacimiento de este compositor, Edward Lockpeiser y André Schaeffner publicaron un importante ensayo acerca de Debussy y Edgar Allan Poe en relación con los borradores y el libreto de *El derrumbe de la Casa Usher*. Esta nueva luz nos ofrece el anuncio de lo que Debussy se proponía llevar hasta sus últimas consecuencias en el empleo del recitado y en la disociación ritmo-melodía. El amor, la muerte, la regresión —la mujer, el agua y la caída, sus sinónimos— en *Peleas*, se hubieran convertido en *El derrumbe de la Casa Usher*, en terror organizado. El cumplimiento no sería ya una metáfora de la muerte sino la muerte misma como enfermedad, locura y acto físico. La necrofilia latente en *La doncella elegida* y en *Peleas y Melisanda* se cumple en *El derrumbe de la Casa Usher* como consecuencia del sadismo —que sin la lectura de este libreto no hubiéramos advertido— que es condición de la mujer-niña. Melisanda y la doncella elegida no son tan inofensivas como parecen: su presencia invisible no hace sino herir, fustigar, atormentar al objeto de sus amores. Lady Madeline, apenas vista físicamente en esta recreación del cuento de Poe manifiesta abiertamente su deseo de atormentar a Roderick Usher, su hermano, de conducirlo a la locura y al incesto, de morir con objeto de asesinar a su amado y de esa manera caer junto a los muros de la mansión, de volver al agua, a la tierra, al principio original. Su condición es el mal, como lo es también la de Melisanda, aunque en ella el mal

se disfraza de la inocencia y se revista de una intemporalidad que invita a la piedad. La muerte de Melisanda será una continuación perpetua de su amor ilegítimo, en cambio Roderick y Lady Madeline —que en el cuento de Poe no llegan al incesto— harán legítimo su amor en la locura, en el conocimiento de una enfermedad ancestral a la que no pueden —ni quieren, en el fondo— escapar.

No resulta extraño que el proyecto de *El derrumbe de la Casa Usher*, largamente pensado, estuviera precedido por el *Axel* de Villiers de l'Isle Adam, esa pieza teatral en la que el autor de los *Cuentos crueles* propone, como solución del problema del individualismo, de la sed de absoluto que gobierna a sus personajes, la locura y la muerte. Ni la sabiduría esotérica, ni la religión, ni la sed de riquezas, ni el amor carnal bastan para aceptar el destino: sólo la muerte y, entonces, después de ella, el amor. Sólo entonces. En el texto del libreto de *La Casa Usher*, Debussy convierte a Lady Madeline en un instrumento maléfico, en el laúd que resuena, en la prolongación de los que se hallan suspendidos, cayendo, a lo largo de las oscuras tapiicerías; por su parte, Roderick será un instrumento a las órdenes del miedo y la mujer-niña como instrumento del mal, temas caros a Debussy, tomarán en *La Casa Usher* el rostro de la crueldad: Lady Madeline será cruel porque está rejuvenecida, intemporal, tan niña como Melisanda, voz que canta "músicas capaces de condenar a los ángeles": es Melisanda, tal y como ella misma hubiera querido ser, sádica, germen inoculable de la locura, muerte enamorada.

El viento atemorizador que sopla, y no permite la vida, en *Peleas y Melisanda*, se desencadenará con todas sus fuerzas mortales sobre la casa Usher: el viento será un instrumento de sacrificio, como Lady Madeline quien, al sacrificarse, se librará de la destrucción, de la angustia, del horror inevitable a que conduce la pasión que provoca en su hermano.

Al interés de ver estos temas llevados a sus últimas consecuencias, se aúna el de descubrir en Debussy esa aspiración al dolor y la fascinación por las pasiones necrófilas. Pero más importante para conocer a Debussy es la identificación con Poe, el encuentro de este autor como mito cuyo estudio psicoanalítico ha sido realizado, magistralmente, por Marie Bonaparte poniendo en claro la necrofilia

y el sadismo de Poe a través de sus inhibiciones sexuales y de la sublimación por la fidelidad. Esa identificación parte de la influencia casi irresistible que ejerce este autor: el trato diario con los personajes elegidos para su ópera lleva a Debussy a tenerse —a ser— miembro de la familia Usher ("una buena familia"), a convertir el paisaje que personalmente lo rodea en "mañanas fuliginosas, oscuras y mudas como las de un héroe de Poe", en indicar —como único dato preciso del vestuario— que Roderick Usher porta una corbata verde, color favorito de Debussy, y en hacer que este personaje se parezca a Edgar Poe o sea al propio Debussy. La identificación con Poe nos lleva al reconocimiento del mito como forma de la historia, como una repetición de vidas que ya fueron vividas. Lo que Poe dijo e hizo se vuelve, en Debussy, otra cosa: aquello ya no existe, ya no tiene valor. Todo está dicho, inventado, vivido por Debussy. Debussy es Poe simplemente porque cree serlo, porque se apodera de sus palabras, de sus ropajes, de sus pasiones. Roderick Usher contempla con ojos de Debussy el paso leve, siniestro, anunciador de la muerte, de la mujer-niña; Roderick Usher es la transferencia que Debussy experimenta en Poe mismo, en sus amigos ("Vous êtes mon seul ami, alias Roderick Usher", escribe Debussy a Robert Godet).

La música —por los compases que Debussy ha dejado—, encarnaría el silencio visible y audible, ese punto primero y último a través del cual habría que examinar toda la obra debussiana. El silencio será la expresión total del mal, su contaminación. El sadismo, la necrofilia que se advierten en *Peleas* y en *La Casa Usher* serán manifestadas por el silencio y a través del silencio. La pasión de Debussy por Lady Madeline y por Melisanda, por las mujeres-niñas que descienden hasta el agua, nos revela —me atrevo a afirmarlo— una fijación que el compositor sublimó en sus experiencias sexuales pero de la que nunca estuvo totalmente liberado. Espíritu de orden, burgués que aspira a la aristocracia, Debussy se apodera del mito de Poe con objeto de escapar de su condición humana, para lograr la identificación mítica y familiar de la antigüedad, para legitimar su propia vida y, en última instancia, para celebrar las bodas del cielo y del infierno, dualismo que conduce, inexorablemente, a la supervivencia.

