

De Poe a Ravel, pasando por Baudelaire

“Pero lo fantástico no es ni arbitrario ni gratuito. Me expreso por medio de símbolos, o más bien diría que determinadas imágenes se forman en mí, a través de las cuales cobro conciencia de ciertas verdades. Algunos creen que yo comienzo por una proposición abstracta. Es lo contrario. Parto siempre de una situación humana, de una posibilidad concreta. Si no sería un moralista y no un poeta.”

*Jorge Luis Borges
Entrevista con Gómez de la Serna, 1967*

José Mansergas
Conservatorio Superior de Música de Valencia

RESUMEN

Se trata acerca de la influencia de Edgar Allan Poe sobre Maurice Ravel, a través del estudio comparado de utilización de argumentos y procesos comunes, en el contexto del movimiento simbolista, según referencias a la figura mediadora de Charles Baudelaire.

Palabras clave: Esteticismo / Simbolismo / Grotresco / Racional / Irracional / Sobrenatural / Fantástico / Maravilloso.

ABSTRACT

It is about the influence of Edgar Allan Poe on Maurice Ravel, through the comparative study of use of common arguments and processes, in the context of the symbolist movement, according to references to the mediating figure of Charles Baudelaire.

Keywords: Aestheticism / Symbolism / Grotesque / Rational / Irrational / Supernatural / Fantastic / Marvelous.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El influjo de Edgar Poe sobre Maurice Ravel constituye un *curioso* ejemplo de paradigma de transcodificación entre música y literatura, cuyo fundamento estriba casi exclusivamente en el testimonio del compositor francés, rastreado entre los escritos de sus exegetas, por el que éste, con motivo de una gira de conciertos por Norteamérica¹, se declara discípulo del autor de Boston:

Puis mon troisième professeur fut un américain, que nous avons été plus rapide à comprendre en France que vous. Je veux parler du grand Edgar Poe², dont l'esthétique était en effet extrêmement proche de celle de l'art moderne français, et en accord avec elle. *Le Corbeau* est très français d'esprit, de même que bien d'autres de ses poèmes, mais aussi son essai sur les principes de la poésie³.

L'esthétique d'Edgar Allan Poe, votre grand Américain, a été d'une singulière importance pour moi...⁴.

Sin embargo, debido a la distancia que les separa en el tiempo y en el espacio⁵, una relación directa entre los dos quedaría descartada y habría que dilucidarla principalmente gracias a la implicación de determinados agentes intermedios. Por un lado está el pianista español Ricardo Viñes, que contribuyó en gran medida a la formación literaria de Ravel, introduciéndole a la lectura de Aloysius Bertrand⁶, Edgar Poe⁷, así como de Baudelaire⁸, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Régner y demás poetas simbolistas⁹. Por otro lado está el propio Baudelaire, que (a tenor del profundo sentimiento de identificación que experimenta con respecto a

Poe —en lo humano y en lo artístico— tan intenso que le lleva a proclamar a los cuatro vientos *su apostolado, su verdadera hermandad espiritual*¹⁰ y a acometer, con sus escritos y traducciones, una campaña de divulgación que permitirá a Poe alcanzar en Francia un *status equivalente al de un gran autor nacional*¹¹) debió haber servido a Ravel de intermediario en alto grado¹². La pretendida deuda de Ravel con Poe se ha convertido, por tanto, en un lugar común, pese a haber sido, en realidad, establecida desde sus comienzos según criterios muy superficiales, de manera que, en definitiva, se ha terminado por asumir una cierta vinculación, vinculación que, por otra parte, no ha sido suficientemente demostrada hasta el momento. Nuestra labor trata de abordar el asunto por medio del análisis contrastado de aquellos factores que, por parte de ambos autores, son de común utilización e inciden en sus respectivas producciones de modo perfectamente equiparable, desde una doble perspectiva que incorpora por un lado, los argumentos o motivos (la temática) y, por otro, los procesos o sistemas compositivos (el método).

2. TEMÁTICA

Poe¹³ estaba convencido de que la poesía debía perseguir como fin último (*exaltar el alma del lector a través de la contemplación de*) la *belleza*, y que para conseguir que ésta aflorase de la forma más eficaz, su tono más adecuado debía ser el de la *tristeza y la melancolía*¹⁴; al reconocer en *la muerte* la idea de la *melancolía* por excelencia, y en *la mujer* la de la *belleza* por antonomasia, deducirá oximóricamente que *la muerte de una mujer hermosa* es el más poético de los temas¹⁵, y lo explorará en algunas de sus más conocidas composiciones, como en sus poemas “The Raven”, “Annabel Lee”, “Lenore”, “To Helen”, “The Sleeper¹⁶”, “Sonnet to my Mother”¹⁷ ... o en sus cuentos *The Oblong Box*, *Ligeia*, *Berenice*, *Morrell*, *Eleonora*, *The Fall of the House of Usher*, *The Oval Portrait*..., entre otros, a más de *The Assignment*, *The Mystery of Marie Rogêt*, *The Murders in the Rue Morgue*, o *The Black Cat* donde éste también discurre de manera prominente. Ravel replica el



Fig. 1. Édouard Manet: *Retrato de Edgar Allan Poe*. Dibujo a pincel con tinta china.

tono melancólico, en el ambiente de piezas como *Valses nobles et sentimentales*¹⁸, « Oiseaux tristes » o en su manejo nostálgico de los *modos medievales*¹⁹, pero, ante todo, en la referencia explícita al tema *pocano* de la muerte de una mujer hermosa, que queda plasmada en los títulos de sus obras *Pavane pour une Infante défunte*²⁰, *Ballade de la Reine morte d'aimer*²¹, « Pavane de la Belle au bois dormant²² » y *Jeanne d'Arc*²³.

Otro aspecto concomitante radica en el interés por “lo grotesco”, el debate en torno a cuyo concepto, desencadenado en el romanticismo²⁴, es reabierto por Wolfgang Kayser, en *The grotesque in art and literatura* (1957), con la intención de —a partir del significado original renacentista²⁵— formular una definición del término, que aspira a ser universalmente válida, como categoría estética autónoma, para todas las épocas y todas las artes²⁶, como *un mundo totalmente diferente del familiar - un mundo en el que el reino de los objetos inanimados ya no está separado de los reinos de las plantas, animales, y seres humanos, y donde las leyes de la estadística, la simetría, y la proporción ya no son válidas*.

La afinidad de lo grotesco con lo macabro se hace visible en el tópico de la influencia interpuesta entre estos dos artistas, que consiste en atribuir alguna música de Ravel (como *Gaspard de la Nuit*) al estilo de Poe, y que viene, sin duda, reforzado por la presencia de ciertos elementos procedentes del género de terror que acarrear la impronta inconfundible del escritor norteamericano²⁷. La de lo grotesco con lo cómico, en el desempeño del papel del *bufón* caracterizado por Poe en *Hop-Frog*²⁸ y por Ravel en *Sérénade Grottesque*²⁹ y “Alborada del Gracioso”³⁰.

La adopción del autómatas, en tanto que creación *artificial* en la que se confunde los límites entre lo mecánico y lo orgánico³¹, entraña otra marca de lo grotesco, que, aunque en apariencia pueda incitar al subrayado de los aspectos constructivos de la composición, debe, en realidad, interpretarse, sin embargo, como “secuela residual de lo *decadente*”, derivada de la incapacidad para comprender el lado humano de las personas, tanto en Poe³² como en Ravel³³, si bien cabe precisar que, en el primero, el tamaño

de estos artefactos suele ajustarse a las proporciones normales de la vida real³⁴, mientras que en el segundo, éstos acostumbran a ser, según lo habitual, de dimensiones bastante reducidas³⁵. Ravel cultiva desde su niñez, esta curiosa pasión por las máquinas, heredada, a manera de testamento familiar, directamente de su padre³⁶; Poe la acoge al punto de, en su particular definición de *poesía*³⁷, concebir el propio poema, en sentido metatextual, como si de una “máquina de creación rítmica de belleza” se tratara (el-texto-como-máquina). Encuentra su equivalencia: el tic taqueo implacable de los relojes de Poe que resuena en *The Colloquy of Monos and Una*³⁸, *The Devil in the Belfry*³⁹ o *How to Write a Blackwood Article*⁴⁰, con los primeros compases de *L'Heure espagnole* de Ravel, cuya orquestación da forma a la tienda de relojes de Torquemada en que se organiza un refinado carrillón metálico de repiques en diversos registros y a distintas velocidades⁴¹; el martilleo incesante de campanas que se escucha en *The man in the Bell*⁴² o *The Bells*⁴³ de Poe, con el que se deja oír en *Entre cloches*⁴⁴, *Ballade de la Reine morte d'aimer*⁴⁵, “La Vallée des cloches”⁴⁶, “Le Gibet”⁴⁷ o *La Cloche engloutie*⁴⁸ de Ravel. Su actitud desdoblada, abriga, además, una tendencia a la identificación del espíritu con la materia, al conferir atributos propios de los entes animados a los inanimados —y viceversa—, tendencia que apunta positivamente hacia un certero *sobrenaturalismo*, tanto *poetico*⁴⁹ como *raveliano*⁵⁰. Así, encontramos en Poe, objetos “con alma”, —en *The Fall of the House of Usher* (generados por los paralelismos entre la *fachada exterior de la casa* y el *rostro*, de aspecto cadavérico, de los hermanos Usher⁵¹) o en *The Masque of the Red Death* (donde las reiteradas alusiones al color rojo de la sangre asemejan la *abadía* al interior de una *cabeza humana*)—, y animales “con alma”, —en *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (donde el perro del narrador, “Tiger”, siente por su amo— a quien ha salvado la vida por dos veces en el pasado —un amor tan grande y puro, que le aleja del reino de las bestias y le aproxima más bien al de los humanos)—, o en *Metzengerstein* (el caballo de cuyo protagonista posee la mirada seria y perspicaz de un humano), a la par que

sucede en Ravel, en « Ondine »⁵², en *Histoires Naturelles* (en el sentido de “Historias de la Naturaleza”, basadas en cinco fábulas de Jules Renard sobre animales⁵³, a los que irónicamente se despoja de toda naturalidad al atribuirles, o bien rasgos distintivos humanos⁵⁴, o bien la carencia de alma inherente a los autómatas⁵⁵), o en las conversaciones entre humanos y animales que tienen lugar en « Les Entretiens de la Belle et de la Bête »⁵⁶ o en *L’Enfant et les Sortilèges* (donde aparte del coloquio entre el niño y una ardilla, también intervienen un árbol, en un monólogo triste, además de una taza de porcelana de Limoges y una tetera inglesa que dialogan en “franglais⁵⁷”). Mención individual merece, llegados a este punto, su otra gran pasión, presente en sus creaciones artísticas a título de dato autobiográfico oculto: el amor por los gatos, de los que en su esfera doméstica, ambos fueron fervorosos propietarios. El entusiasmo por la sensibilidad de estos animales les condujo a indagar en el conocimiento del lenguaje y la conducta de sus propias mascotas. Ravel tuvo en casa largos años una familia de siameses⁵⁸ que le sirvieron de fuente de inspiración musical para la confección del asombroso ejercicio de onomatopeyas sobre maullidos⁵⁹ del “Dúo de los Gatos”⁶⁰ en *L’Enfant et les Sortilèges*. Poe, por su parte, especula sobre la vida interior de estos felinos en su ensayo *Instinct vs Reason* (1840) y compara la exactitud del instinto animal con el intelecto humano, de más amplio alcance, tomando como base la habilidad que su “inteligente” gata demuestra en el arte de abrir el complicado pestillo de una puerta, para sacar en conclusión que “la línea que demarca el instinto de la creación animal de la vanagloriada razón del hombre, es, por encima de toda duda, del carácter más umbrío e insatisfactorio⁶¹” (pensamiento que, valga el inciso, guarda un sorprendente parecido con la definición de lo grotesco formulada por Kayser, a la cual Poe, precursor de tantas cosas⁶², se anticipa con más de cien años de antelación).

Susurra el rumor de gatos ronroneando en *The Black Cat* o *The Business Man*⁶³ de Poe, así como en el final del « Menuet » de *Le Tombeau de Couperin*, donde un fraseo inconfundiblemen-

te raveliano esboza, tras tres acordes limpios, el movimiento rápido e inesperado del salto de un gato (fig.1),



(fig. 1)

pero también en *Les Fleurs du Mal* donde Baudelaire dedica hasta tres poemas al tema de los gatos (a saber: el soneto “Le chat”, « *Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux* »⁶⁴, el poema “Le chat”, « *Dans ma cervelle se promène... / Un beau chat, fort, doux et charmant...* »⁶⁵ y el soneto “Les chats”, « *Les amoureux fervents et les savants austères* »⁶⁶, soneto en el que, como apuntaran en su magistral análisis conjunto el lingüista Roman Jakobson y el etnólogo Claude Lévi-Strauss⁶⁷, tiene lugar la fusión de lo humano con lo gatuno, no sólo a través de las ambigüedades ocasionadas por pronombres que, según el contexto, pueden referirse a uno u otro campo semántico, sino también mediante la representación de los gatos por la imagen mitológica de la esfinge⁶⁸).

Conviene, no obstante, señalar la discrepancia entre el *sobrenaturalismo* de Poe y el de Ravel, que, en consonancia con la terminología de Todorov⁶⁹ para la división por géneros de la literatura fantástica, tenderían, respectivamente, el uno hacia lo fantástico y el otro hacia lo maravilloso. La denominación, que Poe asignaba a sus relatos cortos, de *tales* (es decir, cuentos) y no *stories* (historias) recalca el carácter fantástico de este género narrativo que, por definición, pertenece a la literatura de ficción⁷⁰. Sin embargo, y a pesar de que la temática de sus cuentos no sea realista, Poe sigue la regla clásica de la *coherencia interna* en el *decoro* (para el tratamiento de los personajes) y en la *verosimilitud* (para

la descripción de los detalles⁷¹ y el desarrollo causal de los acontecimientos⁷²) como estrategia ante la exigencia que surge en el género fantástico de prolongar la incertidumbre entre el mundo ficticio y la realidad cotidiana, con la que a éste en todo momento se equipara, para procurar tornarlo más familiar⁷³ (estrategia que se hace muy evidente en sus cuentos, que se ha dado en llamar, “de ciencia ficción”⁷⁴). La temática raveliana, en cambio, rebasa a menudo la barrera de lo fantástico para entrar en un género vecino, *lo maravilloso*, en el que, conforme a la definición de Todorov, *el mundo que se describe ya no es el nuestro, con sus leyes naturales*⁷⁵, y donde virtualmente *se produce*, por parte del lector, una *aceptación*, sin reservas, *de lo sobrenatural*⁷⁶. Al mismo tiempo, lo maravilloso en Ravel se relaciona normalmente con lo feérico⁷⁷, tanto cuando su música se basa en textos autógrafos (a la manera de *Le Noël des Jouets*⁷⁸, o de las *Trois Chansons pour cœur mixte*⁷⁹) como cuando recurre a textos ajenos (a semejanza de *Ma Mère l’Oye*⁸⁰, con música según Perrault⁸¹, Madame d’Aulnoy⁸² y Madame Beaumont⁸³, y cuya última pieza, elocuentemente, se titula «Le Jardin féérique»⁸⁴).

Ahora bien, en uno y otro caso, se trata de un *sobrenaturalismo* que, no obstante las mencionadas diferencias de matiz (Ravel sí que se ocupa de los cuentos de hadas, mientras que Poe no lo hace), echa sus raíces en las impresiones más hondas y lejanas de la infancia.

Marie Bonaparte⁸⁵ ve detrás de Poe un complejo de Edipo no superado a causa del trauma que le supuso, a los dos años de edad, la trágica desaparición de su madre, por quien el escritor guardó fiel luto a lo largo de toda su vida⁸⁶. T.S. Eliot, tilda a Poe de pre-pubescente, principalmente porque *su obra, que no carece de inteligencia, pero sí de la madurez intelectual del hombre íntegro*, [al hacer renacer pensamientos mágicos que brotan sobre todo en la infancia] *suele agradar a muchos lectores a las puertas de la pubertad*⁸⁷. Ravel, por su parte, participa con Poe del deseo de nunca abandonar ese jardín de Edén que es la infancia, en el que madre e hijo están eternamente unidos en la inocencia, apartados de cualquier

forma de sexualidad. Ravel se quedó niño; nunca maduró en sentido ordinario. El amor por su madre fue su más estrecho vínculo emocional. Son innumerables las anécdotas acerca de su comportamiento pueril, su amor desmesurado por los animales y el afecto sin límites por los otros niños, pero, ante todo, Ravel conserva de la infancia *la mirada de la sorpresa*⁸⁸, *la capacidad de asombro*⁸⁹ y *la curiosidad por lo maravilloso*⁹⁰, propia de los niños. « Le génie n’était pas en lui [Ravel] l’enfance retrouvée dont parle Baudelaire, mais l’enfance conservée, exaltée, communiquée » señala Roland-Manuel⁹¹, alumno y primer biógrafo de Ravel, en alusión indirecta al aforismo original de Baudelaire «*Mais le génie n’est que l’enfance retrouvée à volonté*» formulado en su ensayo *L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*⁹², donde el poeta francés se muestra particularmente interesado por las aptitudes del niño para percibir con fascinación los aspectos más triviales de la vida, que para él son novedosos, y anima al lector a regresar a la infancia como fase vital privilegiada en la que se aloja el testimonio más profundo del misterio mismo de la creación artística⁹³.

3. MÉTODO

3.1 Alma bipartita

La noción “alma bipartita” (*Bi-Part Soul*) de la que Poe se vale para describir las propiedades adversas, analítica e inventiva, en que se divide la doble personalidad del personaje principal de *The Murders in the Rue Morgue*, el detective Auguste Dupin⁹⁴, podría potencialmente ser oportuna para referirse a la dualidad inmanente en el espíritu creador del propio Poe, que oscilaba entre los extremos opuestos de su actividad profesional (de crítico literario racionalista⁹⁵ a poeta intuitivo⁹⁶) la concurrencia de los cuales en el poema era por éste *ex profeso* solicitada y plasmada mediante el cruce de los contrarios *calculating faculties vs. imaginative intellect*⁹⁷ o *complexity vs. suggestiveness*⁹⁸.

Baudelaire, a fin de dar una idea viva y eficaz de esta polaridad mediadora en el proceso

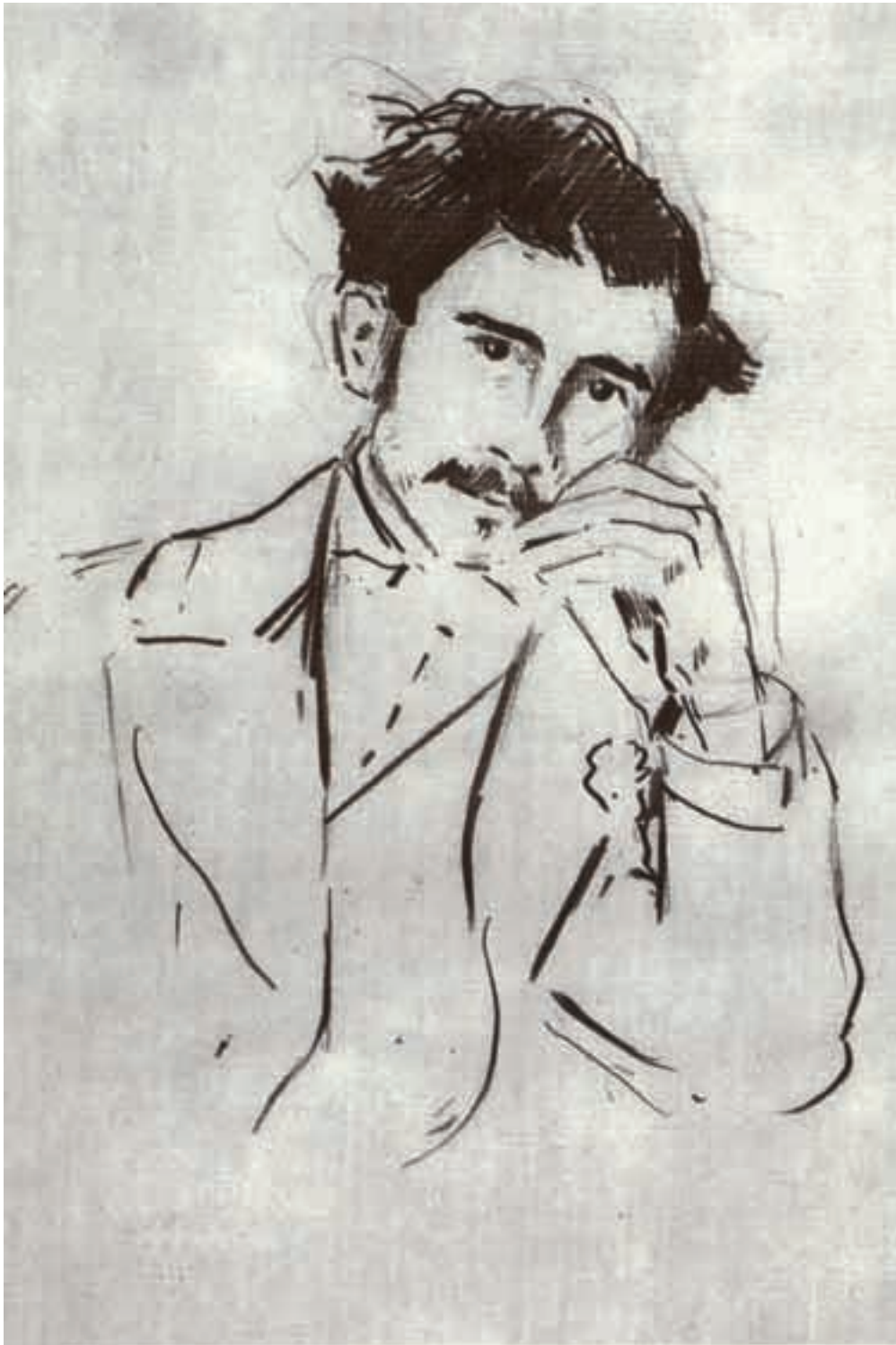


Fig. 2. Jacques Baugnies: *Retrato de Maurice Ravel*. Dibujo.

creativo, establece un símil a través de la imagen del tirso⁹⁹, que, por un lado, simboliza la rigidez de la forma y, por otro, el juego libre de la fantasía¹⁰⁰ (tal como reza la leyenda del epílogo de *Les Fleurs du Mal*: « comme un parfait chimiste et comme une âme sainte »), en tanto que Ravel, a quien Roland-Manuel, abundando en este sentido, conceptúa de “geómetra del misterio”¹⁰¹, en su universo musical, persevera en esta de-Poe-directamente-adquirida dicotomía¹⁰² y a su vez sintetizada por Hans Heinz Stuckenschmidt bajo la combinación de los términos “emoción y mecánica”¹⁰³.

3.1.1. Parte racional

El legado de la obra de Poe no perdura tanto en las diversas facetas de su actividad artística (ahora escritor, ahora poeta), cuanto en su contribución, en calidad de crítico, al impulso en favor de una teoría para la literatura¹⁰⁴. Poe fue el primero en afrontar en sus escritos teóricos el problema de la composición literaria en base a un método de análisis que calculaba la sintaxis de los elementos del discurso, con una mirada distanciada e intelectual que auguraba la ya próxima venida del formalismo ruso y que, de algún modo, se traduce en una especie de “versión estructuralista” del romanticismo afanado por llevar a la praxis los preceptos teóricos de su ciencia poética; Poe destinará su ensayo *Filosofía de la Composición* a desmontar “pieza por pieza” la maquinaria de su poema más conocido, “El cuervo”, explicando con suma pericia, *sin recurrir al azar o a la intuición, cómo la obra avanza, paso a paso, hacia su conclusión con la precisión y la rígida consecuencia de un problema matemático*¹⁰⁵: (1) brevedad, (2) belleza, (3) tristeza, y (4) la producción de un efecto teatral que se resume en la palabra-estribillo, “Nevermore”, dispuesta reiteradamente en gradación creciente hacia la consecución de un punto culminante¹⁰⁶.

Ravel, desde su juventud se admiró de estos textos de Poe –tanto del poema “El Cuervo” como de su correspondiente ensayo interpretativo *Filosofía de la Composición*–, al descubrir en ellos un magisterio que iba algo más lejos de los

ineludibles juicios de orden estético¹⁰⁷, y que, por ende, se atrevía a irrumpir en el riguroso terreno de lo estrictamente técnico¹⁰⁸:

« Pour moi, il n’y a pas plusieurs arts, mais un seul. Musique, peinture et littérature ne diffèrent qu’en tant que moyens d’expression. Il n’y a donc pas diverses sortes d’artistes, mais simplement diverses sortes de spécialistes. [...] Ce fut l’époque où je commençai à faire d’incessantes découvertes chez mes auteurs de prédilection, [...]. Les influences que j’ai subies alors me confirment dans cette opinion qu’il n’y a pas différentes sortes d’arts. [...] Quant à la technique, mon maître, c’est certainement Edgar Poe. Le plus beau traité de composition, à mon avis, celui qui a eu, en tout cas, la plus grande influence sur moi, c’est sa *Genèse d’un poème*. [...], je reste persuadé qu’Edgar Poe a bien composé son poème: *Le Corbeau*, ainsi qu’il l’a indiqué. »¹⁰⁹.

La dimensión de las enseñanzas de Poe y su repercusión misma en el despliegue técnico de la praxis compositiva raveliana permiten establecer, recíprocamente, entre sus métodos procedimentales, determinadas analogías que, en el caso del músico francés, se ponen ostensiblemente de manifiesto, en términos generales, en el planteamiento de cada obra como la exposición de un problema diferente a resolver¹¹⁰, sin dejar nada librado al azar¹¹¹ (« Histoires naturelles » y « L’Heure espagnole », un ejercicio de declamación; « Rapsodie espagnole », un estudio para orquesta; « Boléro¹¹² », un tratado de orquestación; « La Valse », un estudio del *crescendo*; « Tzigane », un estudio virtuoso para violín; la *passacaglia* del *Trio*, un estudio de las notas graves, etc.), y, en términos particulares, en la distribución formal que Ravel hace de su *Boléro* a partir del acatamiento de la línea directriz más relevante que Poe traza en su *Filosofía de la Composición* para “El Cuervo”, esto es, la repetición obstinada de la misma palabra en ascenso sinfónico gradual con objeto de *producir un único efecto* situado al final de la obra, que (si en Poe consiste en *hacer el poema emblemático de fúnebre e interminable remembranza*¹¹³ del estribillo)

en Ravel se concreta por medio de la construcción de un largo y progresivo *crescendo* orquestal:

...*Boléro*. It is an experiment in a very special and limited direction, [...] I issued a warning to *the effect* [el subrayado es mío] that what I had written was a piece lasting seventeen minutes and consisting wholly of orchestral tissue without music – of one long, very gradual *crescendo*¹¹⁴.

En 1928, dit Ravel [...], j'ai composé un boléro pour orchestre. C'est une danse d'un mouvement très modéré et constamment uniforme, tant par la mélodie¹¹⁵ que par l'harmonie¹¹⁶ et le rythme, ce dernier marqué sans cesse par le tambour¹¹⁷. Le seul élément de diversité est apporté par le *crescendo* orchestral¹¹⁸.

Poe se reafirma en su determinación de asignar a cada composición (sea cuento o poema¹¹⁹) la *producción de un efecto único*¹²⁰, al hacer uso, con asiduidad, de locuciones como “unity of impression¹²¹”, “totality, or unity, of effect¹²²”, “totality of effect or impression¹²³”, o “unity of effect or impression¹²⁴”, cuyo origen (que él mismo admite haber tomado prestado de Schlegel¹²⁵) se ampara, por ahondamiento en el pensamiento romántico, en el *principio de unidad* de la obra de arte, principio que, a su vez, Poe hace derivar, por un lado, en su *máxima* de emprender siempre la composición de una obra comenzando por el final, en señal de adhesión al cumplimiento con la organización de un plan previamente concebido¹²⁶ (*máxima*, cuyo rastro habrán de seguir tanto Baudelaire como Ravel, y de la que ambos dejarán debida constancia, el primero en sus escritos¹²⁷, y el segundo en sus manifestaciones¹²⁸) y, por otro lado, en su apelación, como requisito indispensable que necesariamente debe reunir toda obra que aspire a obtener un notorio *efecto de unidad*, a la condición de *brevidad*¹²⁹ –Poe fija el límite de *extensión* para el poema, en una centena de versos¹³⁰, y el de *tiempo* máximo de dedicación a la lectura, aquél que pueda brindar, “de una sentada¹³¹”, la capacidad de resistencia del lector,

que él estima en media hora para el poema¹³², y entre media hora y dos para el cuento¹³³. –(condición de *brevidad*, decíamos, que habrá de seguir vigente tanto para Baudelaire¹³⁴ como para Ravel¹³⁵).

Brevidad y gradación, para Todorov, dos carices sintácticos de la composición muy afines al género fantástico¹³⁶ que inclinan al lector a experimentar un fuerte *sentimiento de aceleración* en la percepción del ritmo de los acontecimientos¹³⁷, de cuyo indicio podemos encontrar buena muestra, tanto en los crecimientos compulsivos que, a menudo, en los cuentos de Poe, conducen (de forma análoga a su poética) hacia un punto culminante situado en una última frase reveladora¹³⁸, como en los procesos climáticos que se desatan en algunas obras de Ravel que, unas veces regularmente escalonados y otras vehementemente interrumpidos, suben con pujanza hasta la cima final de la progresión¹³⁹.

Pero la *brevidad* no sólo es condición necesaria para satisfacer el requisito de *unidad* en la obra de arte, sino también para cautivar del lector aquello que a Poe verdaderamente concierne: el alma, puesto que, desde su *elevamiento o exaltación*¹⁴⁰ ante la belleza suscitada por la recitación de un poema¹⁴¹, hasta su *dominación o sometimiento*¹⁴², en grado *sumo*, durante la hora que aproximadamente ocupa la lectura de un cuento, en ambos casos, no es posible, por motivos físicos, mantener por mucho tiempo la *intensidad* de tal *excitación*¹⁴³.

Deseoso, pues, de capturar la atención del lector, Poe estudia aquellos recursos literarios que puedan resultar más atrayentes y observa que, de todos ellos, el estribillo, es, en sentido teatral, el más universalmente practicado, porque cuenta, para su rendimiento, con la fuerza de la *repetición*, figura retórica a la que, por su arraigo primitivo¹⁴⁴, Poe otorga la primacía¹⁴⁵, y cuya percepción proporciona a la naturaleza humana una sensación de placer¹⁴⁶, imprescindible al alma para poder llegar a emocionarse profundamente¹⁴⁷; de ahí que éste se esfuerce en crear cuidadosamente estructuras repetitivas (Poe distingue entre repeticiones *de sonido* y *de pensamiento*¹⁴⁸) que pretenden ejercer una

atracción irresistible sobre la mente del lector hasta el punto de reducirlo a una pasividad tal que, en virtud de la *dificultad de reconciliación entre la monotonía y el ejercicio de la razón*¹⁴⁹, en determinadas situaciones, de él ya se espera que quede prácticamente postrado, en estado de hipnosis: repeticiones de palabras¹⁵⁰; polisíndeton¹⁵¹; puesta en escena protocolar de todo el aparato instrumental que acompaña al método mesmérico de hipnotismo en *The Facts in the Case of M. Valdemar*; visos de “vampirismo” en *Ligeia*; fases de enajenación a consecuencia del tañido obsesivo de campanas¹⁵²; “magia verbal” con efectos de encantamiento¹⁵³, producidos, ora por acumulación de aliteraciones sobre sonidos que anulan el significado de las palabras —a modo de “ecolalias obsesivas” o “ejercicios de eufonía”¹⁵⁴—, ora por palabras escogidas meramente por su valor sonoro, como ocurre con el célebre “Nevermore¹⁵⁵”...

En Ravel, la creación del *efecto de encantamiento* se erige en uno de los principios fundamentales de su estética musical¹⁵⁶, y cobra forma clara y precisa en el recurso de la *monotonía*, que, de nuevo, vuelve a aparecer, al objeto de ejercer una enorme fascinación sobre la conciencia del oyente, avivado por los ingenios más recurrentes: composiciones franqueadas, de principio a fin, por la trayectoria de un mismo sonido como el *do#* de *Habanera* o el *sib* de « *Le Gibet* »¹⁵⁷; ritmos ternarios obsesivos (sobre todo en *La Valse*); repetición frenética de compases enteros —o de partes de compás— en *Chansons madécasses*¹⁵⁸ (*Canciones de Madagascar*) (1926) donde se fantasea acerca del carácter de brujería primitiva de las danzas rituales de los negros; música hipnótica y alucinatoria que gira en torno a sí misma, como *Boléro* (1928), donde todo se repite (excepto la dinámica y la instrumentación, de progresión ascendente)¹⁵⁹...

Se combina lo metódico con lo grotesco. El proceso de hipnosis, o sueño *artificial* inducido, nos traslada hacia un “mundo aletargado” en el que se disuelve la línea divisoria entre lo onírico y lo real. Poe se acerca con frecuencia a ese preciso instante mágico que se sitúa en la mismísima frontera del sueño (ver *Ligeia*, *Morella*,

*Metzengerstein*¹⁶⁰ o también uno de sus *Marginalia*¹⁶¹), e incluso a los estados de embriaguez (ver *The Black Cat*), mientras que Ravel imagina, para *La Valse* un escenario a medio camino entre sueño y realidad¹⁶², y para « *Le Lever du Jour* », del segundo preludio de « *Daphnis* »¹⁶³ una escena feérica animada por multitud de seres mitológicos, en la que se describe la frescura del momento previo al despertar del día.

3.1.2. Parte irracional

Esa embriaguez de Poe, de la que hablaba Baudelaire¹⁶⁴, deja traslucir la vertiente oculta de su impetuosa alma, la no-racional, fingidamente encubierta detrás del, más supuesto que real, equilibrio con el otro plano, el racional, y apenas manifiestamente desvelada gracias a la eventualidad de algunos escritos secundarios, redactados al margen de su quehacer artístico o crítico y delatores del doble engaño que aquí se prepara: (1) el no-reconocimiento expreso de la supremacía de la imaginación sobre la razón y (2) el enmascaramiento de los sentimientos.

Por el primero, Poe alardea de sus propias facultades analíticas, al designar, al filo de la presunción, sus narraciones policíacas con el apelativo de “tales of ratiocination” (cuentos de razonamiento¹⁶⁵), al tiempo que, sin embargo, no duda en confesar abiertamente, en una carta a su amigo Cooke, su preferencia por *Ligeia*, como *el mejor de sus cuentos*, al haber sido forjado con la más pura imaginación¹⁶⁶, o en inventar, en *Marginalia*, el término *indefinitiveness* (lo indefinido), entendido como *apreciación instintiva* y concebido como ingrediente básico tanto de la *poiesis*¹⁶⁷ como de la *expresión musical*¹⁶⁸ más auténticas. Por el segundo, desapruueba expresamente la pasión como objetivo del poema, tanto al perfilarla fríamente, en *Filosofía de la Composición*, como “antagonista de la belleza”¹⁶⁹, como al *desechar la propia necesidad de hacer poesía*, calificándola de *irrelevante para el* [funcionamiento del] *poema*,¹⁷⁰ al tiempo que, sin embargo, en el prefacio a la edición de *El Cuervo y Otros Poemas*, nos persuade justamente de lo contrario, a juzgar por la sinceridad de sus palabras, al afirmar



Fig. 3. Édouard Manet: *Retrato de Charles Baudelaire*. Aguafuerte.

con rotundidad: “para mí la poesía no ha sido un propósito, sino una pasión”¹⁷¹. La firmeza con que Poe defiende su postura racional entra, pues, en dura pugna con un autobiografismo que, adentrado en las profundidades del alma, se agita con violencia y que, pese a los permanentes intentos de *enmascaramiento*¹⁷² (Poe elude la sinceridad lisa y llana en la dicción), así y todo, logra salir a la superficie. La verdad se camufla en el *artificio*. En ello reside, para Baudelaire, la grandeza del espíritu *poetico*, del que, en alabanza de su discreción, decía ser un *far-sante*, un “fabricante de *boaxes* (engaños)¹⁷³”, o “trampas” en las que todo *verdadero observador* que de tal se precie y que supiere atender a la literalidad del discurso, no debiera caer¹⁷⁴ —*in memoriam* de la “willing suspension of disbelief” coleridgeana por la que, en traducción de Borges, “creemos, o suspendemos voluntariamente nuestra incredulidad si no creemos”¹⁷⁵.

Las declaraciones de Ravel, en este sentido, no son menos contradictorias. Su aparente insistencia en la prioridad del dominio virtuoso del oficio (por medio de enunciados como “mi objetivo es la perfección técnica¹⁷⁶”, o como “hay que tener cabeza y estómago, pero no corazón¹⁷⁷”) discrepa plenamente, sin embargo, de su verdadera concepción *sentimental* e *instintiva* de la música¹⁷⁸ (de la que dimana otro tipo de sentencias, tales como “la sensibilidad y la emoción representan el contenido real de una obra de arte¹⁷⁹”, o como “la voluntad solamente puede ser el atento siervo del instinto¹⁸⁰”), en claro síntoma de autoimposición de una disciplina, en cuanto coartada, aducida en defensa del encauzamiento de las efusiones desbordantes del *pathos*. El acto de *ocultamiento* del componente irracional del alma tiene en Ravel un nombre: recato. Y éste puede revestir diversas formas (« l’émotion concentrée¹⁸¹», « la mesure dans la force¹⁸² », « l’éloquence de la réticence¹⁸³ ») o adoptar los más variados mecanismos de distanciamiento, los cuales, en efecto, empiezan a ponerse en marcha a partir de la concepción taxativamente *raveliana* del arte “como artificio¹⁸⁴” a la vez que “como suprema impostura¹⁸⁵”: el *objetivismo neoclasicista*

como enmascaramiento del sujeto¹⁸⁶; la *infancia* como puente psicológico entre lo natural y lo sobrenatural¹⁸⁷; los *exotismos* como simulación de un *alter ego* cultural¹⁸⁸; el *pastiche*¹⁸⁹ como asimilación del estilo de otros compositores¹⁹⁰; la *orquestración* como engaño¹⁹¹ y el *engaño* como forma de seducción¹⁹²...

La proliferación de *máscaras* en un arte concebido autoconscientemente artificial, tanto por Poe como por Ravel, en el fondo, confluye, dentro de la *estética simbolista*, en ese elogio que Baudelaire hace del *mimetismo* / del *maquillaje*, por el que, partiendo de la base de que *lo bello* se sitúa por encima de *lo natural*¹⁹³, el artista, para alcanzar esa *belleza supra terrena*, debe efectuar, con rigurosidad, toda una serie de sofisticadas manipulaciones sobre los hechos naturales, como si se tratara de un prestidigitador, de un ilusionista¹⁹⁴, o de una mujer que al aplicarse los cosméticos, oculta su verdadero rostro, para producirse, de su propia mano, una *belleza* que no le viene dada por la naturaleza.

Al fin, se marca un último hito en el territorio de lo grotesco, al desdibujarse el angosto y abismal sendero que bordea los confines de la cordura y la demencia¹⁹⁵. Una demencia sobre la que versan algunos de los relatos de Poe, tales como *Berenice*, *The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat*, *The Imp of The Perverse...* y en la que —más allá de la pasión y el intelecto— son las facultades morales de sus narradores-protagonistas aquellas que sucumben a la enfermedad. El delirio no afecta a la inteligencia: la gratuidad de la violencia¹⁹⁶ y la ingente crueldad con que se perpetra las mayores atrocidades, sobrecoge nuestros corazones aún más, si cabe, en presencia de la repulsiva lucidez¹⁹⁷ y la fría precisión con que el depravado plan se ejecuta. Se sufre un profundo desengaño de la condición humana motivado por el peligro de indefensión al que se está expuesto frente a la amenaza, real y latente, de un daño, absurdo e inexplicable, producido por los desvaríos de una mente moralmente trastornada¹⁹⁸. En *The Imp of The Perverse*, Poe concibe los impulsos *perversos*, que llevan a las personas a actuar, incomprensiblemente, en contra de sí mismos y de los dictados de la conciencia¹⁹⁹,

como *prima mobilia* que se enraízan en los sentimientos más primitivos e irreductibles del alma humana, y, para ilustrarlo, expone tres ejemplos: (1) el orador que no puede contener su ira y, desafiando las consecuencias, da rienda suelta y satisfacción al deseo vehemente de atormentar a su propio auditorio por *circunloquio*; (2) la *procrastinación*, o maniobra dilatoria, por la que, ante el entusiasmo inicial con la asignación de una tarea de crucial importancia, que debe llevarse a cabo a la mayor brevedad posible y que sería ruinoso no completar con puntualidad, inexplicablemente, se tiene el antojo de demorar el momento de emprenderla hasta el punto en que, según aumenta la ansiedad con el paso del tiempo, llega la hora señalada y ya es demasiado tarde; y (3) la *atracción por los abismos*, por la que, ante el mareo o vértigo que produce su contemplación, en lugar de apartarse de ellos, inexplicablemente, se desatiende a la razón y se permanece inmóvil, mirando al borde del precipicio, e imaginando cuáles serían las sensaciones de precipitarse en caída libre al vacío, en un acto de autoaniquilación fulminante²⁰⁰. Impulsos destructivos y autodestructivos, vástagos directos de la perversidad, mueven a estos personajes poeanos a cometer el crimen primero, a confesarlo después²⁰¹, y a regresar, en el entretanto, a la escena del mismo, no por desafío, sino por incontenible necesidad de exponerse al riesgo de ser desenmascarados²⁰². La *decadencia* moral de estos individuos arrastra los hilos de la trama argumental hasta el desastre más absoluto, y, por extensión, hasta el desmoronamiento final de la propia *obra-como-texto*, tal como literalmente sucede con *The Fall of the House of Usher* (*La caída de la casa Usher*), o con *The Man That Was Used Up* (*El hombre que se consumió*), donde, además, se retoma el motivo del autómatas en la reconstrucción del mito de *Frankenstein*²⁰³, o ser artificial, engendrado a partir de fragmentos de cadáveres, cuyo vacío anímico hace presagiar la inminente llegada de un final desgraciado²⁰⁴.

En Ravel, el potencial destructivo de estos autómatas pervive, como parte integrante de su concepción *mecanicista* de la música, a través del ensamblaje de objetos musicales cuyas piezas

engranan, desde su punto de arranque, con la perfección y la complejidad propias de un mecanismo de relojería, pero con la inconveniencia de que, éstas, a medida que el movimiento se intensifica, provocan la fricción de una maquinaria que, cada vez más, va entrando en ignición hasta que, por deterioro progresivo de sus componentes, acaba por encasquillarse y caer en el colapso. La *autodestrucción programada* para entrar en funcionamiento con la llegada de un punto culminante situado al final de la obra, es un rasgo compositivo típicamente raveliano que se pone de relieve en mucha de su música de danza (sobre todo, de ritmo de ternario): «Feria» de *Rapsodie espagnole*, «Alborada del Gracioso», *Boléro* o *La Valse...* pasan del autocontrol sistemático sobre la totalidad de los parámetros musicales, a una demoledora explosión climática conclusiva, en la que se asiste al rompimiento del, por volver a usar la expresión nietzscheana, “baile encadenado”²⁰⁵.

Especialmente diseñados para la ocasión están los dos últimos compases de «Alborada del Gracioso», *Rapsodie espagnole* y *La Valse*, cuyos enérgicos ritmos binarios –de *dosillo* en el primer caso (fig. 2), y de *cuatrillo* en el segundo (fig. 3) y en el tercero (fig. 4)– ofrecen la



(fig.2)



(fig.3)

desintegración extrema de la pauta general de balanceo ternario de la *jota* y del *vals*, respectivamente. Una pauta que, durante su repetición inmutable, se convierte en una constante, y cuyo giro oscilatorio, aunque, regular al principio, fomenta la creación de los arriba mencionados efectos de embriaguez o encantamiento, sin embargo, arremolinado y sin rumbo al final, desemboca vertiginosamente en episodios de verdadera histeria o paroxismo, muy próximos a la demencia²⁰⁶.



(fig.4)



Édouard Manet: *Le Corbeau*. Dibujo.

- 1 En la que tuvo la oportunidad de realizar un peregrinaje a la casa de Edgar Allan Poe en Nueva York, en el barrio de Bronx, LARNER, G. 1996. *Maurice Ravel*, Phaidon, 197-198.
- 2 Naturalmente sus otros dos profesores fueron André Gédalge y Gabriel Fauré: « En 1897, tout en étudiant le contrepoint et la fugue sous la direction d'André Gédalge, j'entrai dans la classe de composition de Gabriel Fauré. Je suis heureux de dire que je dois les plus précieux éléments de mon métier à André Gédalge. Quant à Fauré, l'encouragement de ses conseils d'artiste ne me fut pas moins profitable ». RAVEL, M. « Esquisse autobiographique », en: JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 198.
- 3 El ensayo de Poe sobre los principios de la poesía al que Ravel hace referencia se titula *The Philosophy of Composition*. Extracto de la entrevista a Ravel realizada por Olin Downes y publicada en el New York Times, el 7 de agosto de 1927. RAVEL, M., ORENSTEIN, A., COLLINS, D. & TOUZELET, J. 1989. *Lettres, écrits, entretiens*, Flammarion, 355-356.
- 4 Extracto de la conferencia “La Musique Contemporaine” pronunciada por Ravel en Houston (Texas), el 7 de abril de 1928. LONG, M. 1971. *Au piano avec Maurice Ravel*, G. Billaudot, 107.
- 5 Edgar Poe (Boston 1809 – Baltimore 1849); Maurice Ravel (Ciboure 1875 – Paris 1937).
- 6 (1807-1841) poeta pre-romántico francés cuya espeluznante colección de poemas en prosa *Gaspard de la nuit* Ravel conoció por mediación de Viñes. La obra fue publicada por primera vez en 1842, al año siguiente de la muerte del poeta, y se convirtió en una pieza de coleccionistas hasta que el *Mercure de France* hizo una nueva edición en 1895 de la que Viñes consiguió una copia que prestó a Ravel. (LARNER, G. 1996. *Maurice Ravel*, Phaidon, 109.) Viñes siempre se sintió orgulloso de haber dado a conocer a Ravel los poemas de Bertrand y de haber sido el instigador, a sus espaldas, de la correspondiente obra homónima de Ravel. (JOURDAN-MORHANGE, H. 1945. *Ravel et nous: l'homme, l'ami, le musicien*, Éditions du Milieu de monde, 217.)
- 7 Según Viñes anota en su diario: « 10 août 1892, Maurice m'a montré un dessin très sombre qu'il a fait d'après *Une descente dans le Maelström* d'Edgar Poe. Aujourd'hui, il a fait devant moi un autre dessin, très noir aussi, d'après le *Manuscrit trouvé dans une bouteille* ». « Journal inédit de Ricardo Viñes », « introduction, traduction et notes de Nina Gubish », en : FRANÇAISE, S. I. D. M. juin 1980. *Revue internationale de musique française*, Slatkine, 1-2, 183.
- 8 « Ricardo Viñes, ami d'enfance de « Maurice » évoque pourtant avec ferveur les heures passées à épiloguer sur Baudelaire et Edgar Poe. [...] Ces deux poètes eurent une influence énorme sur la formation du musicien ... » JOURDAN-MORHANGE, H. 1945. *Ravel et nous: l'homme, l'ami, le musicien*, Éditions du Milieu de monde, 135.
- 9 LARNER, G. 1996. *Maurice Ravel*, Phaidon, 28-33.
- 10 Baudelaire afirmaba: « Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait [...] « Ce qu'il y a d'assez singulier, et ce qu'il m'est impossible de ne pas remarquer, c'est la ressemblance intime, quoique non positivement accentuée, entre mes poésies propres et celles de cet homme, déduction faite du tempérament et du climat » (LEMONNIER, L. « Introduction et notes » a: POE, E. 1962. *Histoires extraordinaires*, Garnier Frères, V-VI.). Baudelaire se apropia de la personalidad de Poe, de sus pensamientos, sus expresiones... “Baudelaire identified with ... [Filosofía de la Composición] to such an extent that he incorporated much of it into his preface without attributing it to Poe and therefore led readers to believe that the ideas expressed were his own” (HAYES, K. J. 2002. “One-man modernist”, *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, 226.). Cortázar entiende este proceso de identificación como un caso de *personificación* del tema del *alter ego* en narrativa: “Baudelaire, ese doble, ese otro Poe de Francia” (CORTÁZAR, J. “Traducción, introducción y notas” a: POE, E. A. 1956. *Ensayos y Críticas*, Alianza Editorial, 9.).
- 11 HAYES, K. J. 2002. “One-man modernist”, *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, 227. A diferencia de los EEUU, donde se le subestimaba: “... el impacto de Poe fue siempre más violento en Europa –vía Francia– que en su propia patria” (CORTÁZAR, J. “Traducción, introducción y notas” a: POE, E. A. 1956. *Ensayos y Críticas*, Alianza Editorial, 10.). “It does not seem to me unfair to say that Poe has been regarded as a minor, or secondary, follower of the Romantic Movement...” (ELIOT, T. S. 1992. “From Poe to Valéry”, *To criticize the critic, and other writings*, University of Nebraska Press, 29.).
- 12 « Sa culture générale, qui n'était pas extrêmement étendue, mais qui était exquise, lui avait procuré les armes qui convenaient exactement à son esthétique en lui désignant Baudelaire pour conseiller intime, comme aussi, à travers Baudelaire, Edgar Poe - l'Edgar Poe du *Principe poétique* et de la *Genèse d'un poème* ». ROLAND-MANUEL. “L'Enfant et le Dandy”, en : JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 133. [*Genèse d'un poème* es la traducción del ensayo *The Philosophy of Composition*, cuyo título original Baudelaire, según su criterio, modifica libremente, y donde Poe expone el proceso de elaboración de su poema “The Raven” (“El Cuervo”).]
- 13 Único representante norteamericano de su tiempo (en un contexto literario eminentemente didáctico y moralizante) de un *esteticismo* cuyo origen se remonta al *idealismo germano*, del que, desde su niñez londinense, se nutrirá a través de la idealización de sus idolatrados poetas románticos ingleses y que, más tarde, Baudelaire introducirá en Francia.
- 14 Principio postulado por Poe tanto en *Filosofía de la composición* (“Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the *tone* of its highest manifestation –and all experience has shown that this tone is one of *sadness*. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones”. POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Philosophy of Composition”, *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 293-294.), como en *El principio poético* (“...sadness is inseparably connected with all the higher manifestations of true Beauty”. POE, E. A. 1902. “The Poetic Principle”, *The works of Edgar Allan Poe*, John Hovendon, 9, 150.).
- 15 “[...] I asked myself: «Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?» «Death» was the obvious reply. «And when.» I said, «is this most melancholy of topics most poetical?» From what I have already explained at some length, the answer here, also, is obvious: «When it most closely allies itself to beauty: the death, then, of a beautiful

- woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world;” (POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Philosophy of Composition”, *The complete works of Edgar Allan Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1, 296-297.). Para sus exegetas, esta predisposición a recrear el dolor por la pérdida traumática de un ser querido tendría, en Poe, un origen biográfico-psicológico: “[...] Poe lost a unusual number of beautiful, relatively young, nurturing females in his lifetime: his mother, Eliza Poe; his foster mother, Fanny Allan; the mother of one of his friends, Jane Stanard; and his own wife, Virginia Clemm. Poe witnessed his mother’s death before he turned three...” (WEEKES, K. “Poe’s feminine ideal”, en: HAYES, K. J. 2002. *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, 149.). Según Kenneth Silverman, Poe se alimenta del tema de la “muerte de una mujer hermosa” hasta el punto que el arte para él se convierte en una forma de duelo, en una revisitación de su pasado y de lo que hubo perdido, como queriendo repararlos. *Ya que era imposible, él regresaba a ese tema una y otra vez* (SILVERMAN, K. 1993. *New essays on Poe’s major tales*, Cambridge University Press, 21.).
- 16 (1831) poema en el que se simboliza la muerte de una joven, como “sueño”.
- 17 Belleza y melancolía usadas en conjunción, es un tema muy recurrente en las grandes odas de Keats de 1819 (“Ode to a Nightingale”, “Ode on a Grecian Urn”, “Ode on Melancholy”), en las que se experimenta la tristeza que invade el alma, por la frustración de sus aspiraciones de eternidad, ante la contemplación de la belleza, cuyo gozo, en este mundo terrenal, es transitorio. Especialmente en “Ode on Melancholy” se concibe la melancolía como parte integral de la belleza, de una belleza percedera, en la que ésta encuentra última morada: *She dwells with Beauty – Beauty that must die; / And Joy, whose hand is ever at his lips / Bidding adieu;...* KEATS, J. “Ode on Melancholy”, en: STRACHAN, J. 2003. *The poems of John Keats: a sourcebook*, Routledge, 158.
- 18 Aunque el título originalmente haga referencia a Schubert, a los 12 *Valses nobles* D 969 / op. 77 y los 34 *Valses sentimentales* op. 50. STEGEMANN, M. 1996. *Maurice Ravel*, Rowohlt, 81.
- 19 Con una marcada preferencia por el primero de los modos gregorianos (o séase, el modo de “re”) y por la tonalidad de “la menor”, característica, que Ravel utiliza con persistencia en obras como “Pavane de la Belle au bois dormant” (primera pieza de la colección de *Ma Mere l’Oye*), la *Sonata para Violín y Cello*, el “Scherzo” del *Cuarteto para Cuerdas*, el *Trio con piano o Tzigane* (ROLAND-MANUEL. 1948. *Ravel*, Gallimard, 143-144.)(DE VOTO, M. “Harmony in the chamber music”, en: MAWER, D. 2000. *The Cambridge companion to Ravel*, Cambridge University Press, 98- 112.).
- 20 Stuckenschmidt asocia al título de esta pieza –aparte del placer por el mero juego aliterativo <infante défunte> con el que bromeara el propio compositor– las ideas de juventud y virginidad, a las que se añade, en un contraste melancólico, la idea de la muerte. STUCKENSCHMIDT, H. H. 1976. *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk*, Suhrkamp, 65.
- 21 (ca. 1893) composición precoz, basada en un poema del periodista belga Roland de Marès (1874-1955) tituado “Complainte de la Reine de Bohême”. ORENSTEIN, A. 1991. *Ravel: man and musician*, Dover Publications, 138.
- 22 Donde se representa el sueño de la Bella Durmiente, como “muerte”.
- 23 Proyecto lírico malogrado que Ravel no pudo terminar a causa de su enfermedad en los últimos años.
- 24 A partir de nociones de Friedrich Schlegel expresadas en *Gespräch über Poesie* sobre particularidades constituyentes de lo grotesco (tales como la mezcla de elementos de naturalezas heterogéneas, la confusión entre lo real y lo fantástico, el terror ante el distanciamiento de la realidad) y de Victor Hugo, en el prefacio a su drama *Cromwell*, donde se relaciona lo grotesco con lo feo, lo monstruoso y lo físicamente deforme.
- 25 El vocablo, que etimológicamente procede del italiano “grotta” (“gruta: del napolitano ant. o siciliano *grutta*, este del lat. vulg. *cr̄Dpta*, este del lat. *crypta*, y este del gr. *κρυπτή*, cripta, der. de *κρυπτός*, ocultar”. 2001. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Espasa.), fue inicialmente acuñado en el Renacimiento para designar un cierto estilo ornamental bárbaro (que entró en Italia y se puso de moda por primera vez a principios de la era cristiana y que posteriormente volvería a resurgir, primero en Roma y después en otras partes del país, con las excavaciones de finales del siglo XV) en el que el artista, sin pretensiones pedagógicas ni moralizantes, se abandonaba al capricho de la fantasía y a la evasión de la realidad hacia un mundo enajenado en el que se subvierte el orden natural de las cosas mediante el difuminado de los límites existentes entre naturalezas que son incompatibles: brotes en forma de rizos y volutas de cuyos ramajes surgían animales, que provocaban la eliminación de la diferencia entre las formas animales y las vegetales. KAYSER, W. J. 1981. *The grotesque in art and literature*, Columbia University Press, 19-22.
- 26 “However, we use the Word not only in connection with literary phenomena [...] but also with respect to the plastic arts, music (Ravel composed “Grotesques), [...]. Curiosamente, Kayser pone como ejemplos de lo grotesco en música y en literatura, entre otros, la *Serenata grotesca* (1894) de Ravel y los *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840) de Poe. *Ibidem*, 10-76.
- 27 “...le macabre fantasmagorique de “Gaspard”...” JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 16.
- 28 Poe intenta atenuar las diferencias entre lo humano y lo animal al retratar la animalidad en la fisonomía del enano –el propio nombre tiene que ver con un animal–; HOP (salto a la pata coja) –FROG (rana)–: “But although Hop-Frog, through the distortion of his legs, could move only with great pain and difficulty along a road or floor, the prodigious muscular power which nature seemed to have bestowed upon his arms, by way of compensation for deficiency in the lower limbs, enabled him to perform many feats of wonderful dexterity where trees or ropes were in question, or anything else to climb. At such exercises he certainly much more resembled a squirrel, or a small monkey, than a frog. [...] “Hereupon the dwarf laughed [...], and displayed a set of large, powerful, and very repulsive teeth.” [...] “It came from the fang-like teeth of the dwarf...”. POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “Hop-Frog”, *The Works of Edgar Allan Poe: Tales-continued*, A. and C. Black, 2, 375-383.
- 29 Cuyos efectos de imitación de la guitarra anuncian ya la « Alborada del Gracioso »
- 30 (Nº 4 de *Miroirs*) donde la paradoja implícita en el título de la pieza (el canto trovadoresco debería ser interpretado por un caballero)

se mantiene en la composición a lo largo de los contrastes extremos entre estados de ánimo contrapuestos y las frecuentes rupturas y cambios de humor: la pirueta después de la tristeza...

- 31 “Autómata: Ⓓ 2. Máquina que imita la figura y los movimientos de un ser animado” (2001. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Espasa.). Según la definición de Poe: “...the Automaton a pure machine, unconnected with human agency in its movements, and consequently, beyond all comparison, the most astonishing of the inventions of mankind” (POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “Maelzel’s Chess-Player”, *The Works of Edgar Allan Poe: Poems and essays*, A. and C. Black, 3, 286.).
- 32 “Por eso Poe no alcanzará nunca a crear un solo personaje con vida interior [...] sus héroes son maniqués [...] Arthur Gordon Pym, [...] Dupin, Hans Pfaal, [...] Legrand, no son en rigor seres humanos, sino máquinas rasonantes y actuantes, autómatas [...] El retraimiento temprano en Poe de toda comunicación auténtica con los hombres [...] ...en un escenario que es siempre o casi siempre “deformación” del escenario humano, Poe coloca y mueve personajes por completo deshumanizados, [...] ignora toda conducta y toda psicología normales”. CORTÁZAR, J. “Traducción, introducción y notas” a: POE, E. A. 1956. *Ensayos y Críticas*, Alianza Editorial, 19-44.
- 33 “Avant de pénétrer le secret des cœurs d’acier, avant de devenir le maître des voix machinées, [Ravel] s’est penché sur leur mystère avec une sympathie plus inquiète et plus ardente cent fois que sa curiosité pour l’humaine nature. [...] au lieu d’humaniser les personnages, au lieu d’attendrir les passions dont il les voit animés, il met impitoyablement à nu le mécanisme élémentaire de leurs instincts. [...] Mais [...] le cœur qu’il leur arrache ira battre tendrement au sein des horloges et des automates, prêtant à ces petits corps d’acier une âme illusoire et les douces chaleurs de la vie”. ROLAND-MANUEL. 1948. *Ravel*, Gallimard, 33-62.
- 34 Tal como sucede con *The Man That Was Used Up*, un viejo guerro indio con tantas heridas y amputaciones que apenas existía sin sus miembros artificiales y órganos sintéticos, o con el de su ensayo *Maelzel’s Chess-Player*, un jugador-de-ajedrez-autómata que, en realidad, según Poe demostrara en su análisis riguroso, se trataba de una simple máquina con forma humana en cuyo interior debió haberse escondido un hombre de verdad.
- 35 Ravel tenía una predilección por los objetos mecánicos y las miniaturas, que coleccionaba y disponía cuidadosamente en su casa de Montfort-L’maury (figurines, lámparas, relojes, juguetes mecánicos, cajas de música, pájaros mecánicos –de cuyos corazones decía oír su latido–...), y que también hacía revivir en sus propias composiciones: muñecas de tela en *Adélaidé*, el reloj de cucú, marionetas que bailan al son de una celesta y el pequeño trompetista autómata (en la trompa) en *L’Heure espagnole*, la bailarina mecánica, el gran amor de Ravel, representada en la partitura de *La Valse* entre los números 50 y 54 de ensayo, las cajas de música y pianos mecánicos con ambientes orientales en “Asie” y en “Laideronnette, Impératrice des Pagodes”, los conejitos mecánicos tamborileros en *Noël des jouets*...
- 36 Pierre Joseph Ravel (1832-1908) –ingeniero, conocido en la industria del automóvil por ser el inventor de “un generador de vapor calentado por aceites minerales” y de “un motor supercomprimido a dos tiempos”–, quien a menudo llevaba consigo a sus hijos al trabajo, a visitar fábricas y todo tipo de maquinaria industrial: «...m’intéressais beaucoup a la mécanique! Les machines me fascinaient. Je visitais souvent des usines, très souvent, quand j’étais petit garçon, avec mon frère. Ce sont ces machines, leur cliquetis et leurs rugissements, qui, avec les chansons populaires espagnoles que ma mère me chantait le soir pour me bercer ont été ma première éducation... ». RAVEL, M., ORENSTEIN, A., COLLINS, D. & TOUZELET, J. 1989. *Lettres, écrits, entretiens*, Flammarion, 355.
- 37 “I would define, in brief, the poetry of words as ‘the rhythmical creation of beauty’”. POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Poetic Principle”, *The complete works of Edgar Allan Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1, 175.
- 38 “...I measured the irregularities of the clock upon the mantel, and of the watches of the attendants. Their tickings came sonorously to my ears”. POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “The Colloquy of Monos and Una”, *The Works of Edgar Allan Poe: Tales-continued*, A. and C. Black, 2, 201.
- 39 “... a real timepiece, which makes a prodigious ticking...”. POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “The Devil in the Belfry”, *The Works of Edgar Allan Poe: Tales-continued*, A. and C. Black, 2, 301.
- 40 “The ticking of the machinery amused me. Amused me, I say, for my sensations now bordered upon perfect happiness, and the most trifling circumstances afforded me pleasure. The eternal click clack, click clack, click clack, of the clock was the most melodious of music in my ears...”. POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “How to Write a Blackwood Article”, *The Works of Edgar Allan Poe: Tales-continued*, A. and C. Black, 2, 477.
- 41 Ravel establece indicaciones metronómicas específicas para hasta un total de tres péndulos diferentes, que, a su vez, coinciden cíclicamente cada quince segundos: **Q = 40, Q = 100, Q = 232**
- 42 “It is the history of a young person who goes to sleep under the clapper of a church bell, and is awakened by its tolling for a funeral. The sound drives him mad...”. POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “How to Write a Blackwood Article *The Works of Edgar Allan Poe: Tales-continued*, A. and C. Black, 2, 464.
- 43 Sobre todo, por medio de las permanentes alteraciones del fonema consonántico “l” en la cuarta estrofa del poema: “...To the rolling of the bells;/Of the bells, bells, bells—/To the tolling of the bells;/Of the bells, bells, bells, bells, bells, bells, bells, bells, bells/moaning and the groaning of the bells. POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Bells”, *The complete works of Edgar Allan Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1, 139-140.
- 44 Espacio sugerido en el que campanas de todas clases y tamaños suenan por doquier.
- 45 Por quien doblan las campanas (las grandes de *Bobême* y las pequeñas de *Thulé*) en el “hosanna supremo” del final de la pieza.

- 46 (1905) (n° 5 de *Miroirs*) cuyo estudio de las sonoridades, a base de abundantes superposiciones de cuartas y notas repetidas acentuadas, sugiere el toque de campanas de las iglesias de París: “ La cloche la plus sonore –celle qui résonne dans les graves des cinq dernières mesures de la partition–, il [Ravel] la nommait la Savoyarde, sans doute par référence au bourdon de la basilique du Sacré-Cœur ”. GOUBAULT, C. 2004. *Maurice Ravel, le jardin féérique*, Minerve, 201-202.
- 47 (1908) (“La Horca”; n° 2 de *Gaspard de la Nuit*) «La campana que dobla desde las paredes de una ciudad en el horizonte, y el cadáver de un ahorcado enrojecido por la puesta de sol”. (Aloysius Bertrand)
- 48 (1905-1914) Proyecto de ópera inacabado, cuyos borradores Ravel adaptaría más tarde en el segundo acto de *l’Enfant et les Sortilèges* (en el tema del árbol y el coro de las ranas). ROLAND-MANUEL. 1948. *Ravel*, Gallimard, 49-53.
- 49 Según Baudelaire: « ... la literatura de Poe es en muchos aspectos extra o supra humana –!”. BAUDELAIRE, C. & SANTOS, C. 1989. *Edgar Allan Poe*, Visor, 56.
- 50 Según Roland-Manuel: « Une pudeur singulière pousse toujours Ravel à, donner plus de cœur aux horloges qu’aux horlogères, et plus d’âme aux arbres qu’aux humains ». Cit. en : JOURDAN-MORHANGE, H. 1945. *Ravel et nous: l’homme, l’ami, le musicien*, Éditions du Milieu de monde, 160 – 161.
- 51 Tanto en lo físico (*troncos de árboles blancos y marchitos, muros descoloridos, ventanas como ojos sin mirada, portal como boca, diminutas hiedras y fungosidades como cabellos sin consistencia...*) como en lo psíquico (“The final collapse of its ruins into the tarn, [...], projects an apocalypse of the mind”. LEVIN, H. 1980. *The power of blackness: Hawthorne, Poe, Melville*, Ohio University Press, 160.
- 52 (n° 2 de *Gaspard de la Nuit*)
- 53 « Le Paon, le Grillon, le Cygne, le Martin-pêcheur et la Pintade »
- 54 « Le Paon » (El Pavo Real) con todos los ornamentos de su plumaje, encarna la figura del *dandy* baudelairiano.
- 55 « Le Grillon » (El Grillo) con su continuado chirrido, imita el mecanismo de un reloj de cuerda.
- 56 (n° 4 de *Ma Mère l’Oye*)
- 57 El compuesto, por doble truncamiento y fusión, es del propio Ravel.
- 58 “...les chats avaient son cœur. Il eut chez lui une famille de siamois ; il les aimait, les torturait de caresses [...] Cette famille-chat lui donna bien du souci : [...] Après la disparition de ses siamois, Ravel resta plusieurs jours sans pouvoir travailler ; ». JOURDAN-MORHANGE, H. 1945. *Ravel et nous: l’homme, l’ami, le musicien*, Éditions du Milieu de monde, 32-33:
- 59 Entre las cifras 95-103 de la partitura: Min-in-hou ; Môr-nâ-ou, nâ-ou ; Moâ-ou ; Mi-hin-ou ; Mé-in-hou ; Mon-hin ; Mi-hin ; Moâ-raïn ; Mâ-râ-on ; Mé-râ-hon ; Mon-hin-hon, hin-hon; Mé-in hé-in- hon, hin hé-in...
- 60 Gato (barítono). Gata (mezzo-soprano).
- 61 “The line which demarcates the instinct of the brute creation from the boasted reason of man, is beyond doubt, of the most shadowy and unsatisfactory character...”. POE, E. A. & FOYE, R. 1980. *The unknown Poe: an anthology of fugitive writings by Edgar Allan Poe, with appreciations by Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, J.K. Huysmans & André Breton*, City Lights Books, 65.
- 62 Entre otras, creador de varios géneros literarios como son la novela policíaca o la de ciencia ficción.
- 63 En las observaciones del narrador. POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “The Business Man”, *The Works of Edgar Allan Poe: Tales-continued*, A. and C. Black, 2, 568-569.
- 64 BAUDELAIRE, C. & DANTEC, Y. G. L. 1954. « Spleen et idéal », XXXIV, *Œuvres*, Gallimard, 107.
- 65 BAUDELAIRE, C. & DANTEC, Y. G. L. 1954. « Spleen et idéal », LI, *Œuvres*, Gallimard, 122.
- 66 BAUDELAIRE, C. & DANTEC, Y. G. L. 1954. « Spleen et idéal », LXVI, *Œuvres*, Gallimard, 137.
- 67 JAKOBSON, R. & LÉVI-STRAUSS, C. 1970. *Los gatos de Baudelaire*, Ediciones Signos.
- 68 « Des grands sphinx allongés au fond des solitudes... »
- 69 TODOROV, T. 1976. *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil.
- 70 “Cuento: del lat. compDtus, cuenta.Ð 2. Relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención”. 2001. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Espasa.
- 71 « Et puis il y a trois sortes de contes... [...] je distingue le conte à la manière d’Homère, de Virgile, du Tasse, [...] Il y a le conte plaisant, à la façon de La Fontaine, de Vergier, de l’Arioste, d’Hamilton ; où le conteur ne se propose ni l’imitation de la nature, ni la vérité, ni l’illusion; il s’éclance dans la espaces imaginaires. Dites à celui-ci : Soyez gai, ingénieux, varié, original, même extravagant, j’y consens; mais séduisez-moi par les détails : que le charme de la forme me dérobe toujours l’invraisemblance du fond; [...] Il y a enfin le conte historique, tel qu’il est écrit dans les nouvelles de Scarron, de Cervantes, etc.» Au diable le conte et le conteur historique! C’est un menteur plat et froid... ». DIDEROT, D. 1989. « Les deux Amis de Bourbonne », *Le neveu de Rameau : Fiction IV* [les Contes], éd. critique par Henri Coulet (Diderot. Œuvres complètes), Hermann, 12, 454-455.
- 72 “Aristóteles solicita de la fábula que todos los acontecimientos tengan sentido, ahora bien, ese sentido no está dado de antemano, se configura en la acción”. BOZAL, V. 1997. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Historia 16, 1, 58.
- 73 « ... le fantastique n’est rien d’autre qu’une hésitation prolongée entre une explication naturelle et une autre, surnaturelle, concernant les mêmes événements. Rien d’autre qu’un jeu sur cette limite, naturel-surnaturel ». TODOROV, T. Prefacio a : POE, E. A. 1979. *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Gallimard, 9.

- 74 Como, por ejemplo, ocurre en *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, donde, en sentido inverso al elevado grado de ficción que supone el relato de un viaje imaginario en globo a la luna, se advierte las complejas tentativas de Poe en pos de la *verosimilitud* a través de las descripciones minuciosas de los detalles y de las conjeturas, que aparentemente se propone como razonamientos aceptables basados en principios científicos, pero que en realidad se trata de intuiciones personales o teorías inventadas y aplicadas a cuestiones tan sofisticadas como las condiciones de visibilidad o atmosféricas de la tierra o de la luna.
- 75 GALLARDO, M. Á. G. & TODOROV, T. 1988. *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, 44.
- 76 TODOROV, T. 1976. *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 57.
- 77 A pesar de que para Todorov, en realidad, lo feérico no es más que una de las variedades de lo maravilloso: “...en fait, le conte de fées n’est qu’une des variétés du merveilleux et les événements surnaturels n’y provoquent aucune surprise... ». *Ibidem*, 59.
- 78 (1905), que significa la primera incursión del autor en el reino de la infancia.
- 79 En cuya « Ronde » (nº 3) se da el consejo de no ir al bosque de *Ormonde* por estar poblado por una impresionante retahíla de demonios y deidades paganas de toda índole: *ninfas, faunos, gnomos, duendes, incubos, súcubos, caprípedos, vampiros y otros gorgones y gobelinos ...*
- 80 (1908) obra con la que Ravel rinde de nuevo homenaje a la infancia: « Le dessein d’évoquer dans ces pièces la poésie de l’enfance... ». RAVEL, M. « Esquisse autobiographique », en: JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 200.
- 81 « Petit poucet » (Pulgarcito), nº 2 de *Ma Mère l’Oye*, es un cuento de Charles Perrault (1628-1703), incluido en su colección *Contes de Ma Mère l’Oye* (1695), en cuyo título se inspira la obra homónima de Ravel. Todorov toma precisamente los cuentos de Perrault como ejemplo de proximidad entre el género feérico y el de la fábula: « La fable est le genre qui se rapproche le plus de l’allégorie pure, où le sens premier des mots tend à s’effacer complètement. Les contes de fées, qui comportent habituellement des éléments surnaturels, se rapprochent parfois des fables ; il en est ainsi des contes de Perrault. Le sens allégorique y est explicité au plus haut degré... ». TODOROV, T. 1976. *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 69.
- 82 « Laideronnette, Impératrice des Pagodes », nº 3 de *Ma Mère l’Oye*, proviene de la Condesa d’Aulnoy (ca. 1650-1705), autora de cuentos de hadas; su título original es *Le Serpentin vert (El brazalete verde)*. SCHMALZRIEDT, S. 2006. *Ravels Klaviermusik: ein musikalischer Werkführer*, C.H. Beck, 87.
- 83 « Les entretiens de la Belle et de la Bête », nº 4 de *Ma Mère l’Oye*, en cuyo gran *glissando* final del arpa se anuncia la liberación del conjuro que mantiene hechizado al príncipe encantado, se basa en un cuento de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), autora de cuentos de trasfondo didáctico-moralizante para jóvenes. *Ibidem*, 89-90.
- 84 Nº 5 de *Ma Mère l’Oye*.
- 85 Psicoanalista amiga de Freud.
- 86 BONAPARTE, M. 1933. *Edgar Poe: étude psychanalytique*, intr. de Sigmund Freud, Denoël et Steele.
- 87 ELIOT, T. S. 1992. “From Poe to Valéry”, *To criticize the critic, and other writings*, University of Nebraska Press, 35.
- 88 ROLAND-MANUEL. 1948. *Ravel*, Gallimard, 166.
- 89 PERLEMUTER, V., JOURDAN-MORHANGE, H. & TAYLOR, H. 1988. *Ravel according to Ravel*, Kahn & Averill, 61.
- 90 LONG, M. 1971. *Au piano avec Maurice Ravel*, G. Billaudot, 183 -184.
- 91 ROLAND-MANUEL. 1948. *Ravel*, Gallimard, 165.
- 92 Inc. en : BAUDELAIRE, C. 1962. « XV. Le peintre de la vie moderne », *Curiosités esthétiques, l’art romantique, et autres œuvres critiques*, Garnier Frères, 458-465.
- 93 Baudelaire asume el compromiso con la infancia, ya contraído por Blake y Wordsworth en plena revolución industrial, como etapa previa a la adquisición del entendimiento, y simbólica de la libre imaginación, la bondad y la inocencia innatas, en cuya introspección el artista acude al reencuentro consigo mismo en su más genuina individualidad personal (Precisamente, en Wordsworth, el *didactismo/moralismo*, que siempre incomodaba un tanto a Poe, consistía en su preocupación por garantizar la preservación de los valores de la infancia con la entrada en el mundo civilizado de los adultos, tal como tiene por texto el encabezamiento de su Oda “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”: *The Child is father of the Man; / And I could wish my days to be / Bound each to each by natural piety*. WORDSWORTH, W. 1978. *Antología bilingüe*, Universidad de Sevilla, 10.), y lo incrementa llegando incluso a establecer una correspondencia entre las edades del ser humano y los periodos históricos de la humanidad (la “infancia” abarcaría de Adam a Babel, la “virilidad” de Babel a Jesucristo, la “madurez” de Jesucristo a Napoleón, y, finalmente, “la vejez” se correspondería con el desarrollo industrial y la era del abominable imperialismo americano) como postulado en su razonamiento de que *el arte puro, para perfeccionarse, debe regresar a su infancia, a aquella época en la que los primeros artistas no expresaban los detalles*: « ce n’étaient pas eux qui fuyaient les détails, mais les détails qui les fuyaient... » (BAUDELAIRE, C. 1962. « Salon de 1846 », *Curiosités esthétiques, l’art romantique, et autres œuvres critiques*, Garnier Frères, 150.).
- 95 “Observing him in these moods, I often dwelt meditatively upon the old philosophy of the Bi-Part Soul, and amused myself with the fancy of a double Dupin –the creative and the solvent”. POE, E. A. & BLACKMUR, R. P. 1980. “The Murders in the Rue Morgue”, *The fall of the house of Usber, and other tales*, Penguin Books, 54.
- 95 (Herederero de la Ilustración). Es, ciertamente, la reflexión auto-crítica que Poe tiene de la creación poética aquello que más tarde hará despertar la atención de Valéry y Eliot sobre sus textos teóricos.
- 96 (Continuador del romanticismo). Baudelaire, en contraste, aunque aprecia la sensibilidad de Poe respecto a la perfección técnica,

- alaba, sin embargo, las excelencias de las obras elaboradas con la pura *imaginación*, para ambos, *la reina de las facultades*. BAUDELAIRE, C. & SANTOS, C. 1989. “Nuevas notas sobre Edgar Poe”, *Edgar Allan Poe*, Visor, 98.
- 97 “The mistake is but a portion, or corollary, of the old dogma, that the calculating faculties are at war with the ideal; while, in fact, it may be demonstrated that the two divisions of mental power are never to be found in perfection apart. The highest order of the imaginative intellect is always pre-eminently mathematical; and the converse”. POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Philosophy of Composition”, *The complete works of Edgar Allen Poe: Criticisms*, G.P. Putnam’s Sons, 7, 313.
- 98 “Two things are invariably required –first, some amount of complexity, or more properly, adaptation; and, secondly, some amount of suggestiveness– some under current, however indefinite, of meaning. It is this latter, in especial, which imparts to a work of art so much of that *richness* [...] which we are too fond of confounding with *the ideal*”. POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “The Philosophy of Composition”, *The Works of Edgar Allan Poe: Poems and essays*, A. and C. Black, 3, 277.
- 99 “Tirso: Del lat. thyrsus, y este del gr. ῥῑρσοῦ. Ἰ. m. Vara enramada, cubierta de hojas de hiedra y parra, que suele llevar como cetro la figura de Baco, y que usaban los gentiles en las fiestas dedicadas a este dios”. 2001. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Espasa.
- 100 “...un thyrs...physiquement ce n’est qu’un bâton, un pur bâton, perche à houblon, tuteur de vigne, sec, dur et droit. Autour de ce bâton, dans des méandres capricieux, se jouent et folâtrent des tiges et des fleurs, celles-ci sinueuses et fuyardes, celles-là penchées comme des cloches ou des coupes renversées. [...] Le bâton, c’est votre volonté, droite et ferme et inébranlable; les fleurs, c’est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté, c’est l’élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes ». BAUDELAIRE, C. & FOWLIE, W. 1992. “Le Thyrsé”, en: « Le Spleen de Paris », *Les fleurs du mal et œuvres choisies / Flowers of evil and other works*, Dover Publications, 146-148.
- 101 SANSON, D. 2005. *Maurice Ravel*, Actes Sud, 27.
- 102 « Car Ravel se garde déjà de soumettre les puissances de l’art aux variations du sentiment. Il lit la « Genèse d’un poème » et fait sienne la diatribe d’Edgar Poe contre ces subjectivistes délirants qui tendent à ‘faire du courant souterrain d’une œuvre le courant visible et supérieur’ ». ROLAND-MANUEL. 1948. *Ravel*, Gallimard, 28. La expresión « courant souterrain » en Roland-Manuel equivale al « under current » poeano incl. en el fragmento de “The Philosophy of Composition” citado anteriormente (*Vid. supra*, nota 98).
- 103 STUCKENSCHMIDT, H. H. 1976. *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk*, Suhrkamp, 97.
- 104 Su principal aportación a la crítica literaria se ciñe, por un lado, en el ámbito de la poética, a sus ensayos *The Poetic Principle* y *The Philosophy of Composition*, y por otro, en la teoría del cuento, a sus reseñas sobre Hawthorne o Longfellow.
- 105 “I select *The Raven* as most generally known. It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition, that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem”. POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Philosophy of Composition”, *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1, 290.
- 106 Emplazado en la penúltima estrofa.
- 107 *Vid. supra*, párrafo correspondiente a las notas 3 y 4, citado en el cuerpo del texto.
- 108 Para ello hubo de recurrir a la idea de la correspondencia entre las artes, idea muy del gusto de Baudelaire, que ya Poe expresara previamente en su *Principio Poético*: “The Poetic Sentiment, of course, may develop itself in various modes –in Painting, in Sculpture, in Architecture, in the Dance– very especially in Music [...] with the certainty that Music, in its various modes of metre, rhythm, and rhyme, is of so vast a moment in Poetry as never to be wisely rejected [...] It is in Music perhaps that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the Poetic Sentiment, it struggles –the creation of supernal Beauty. [...] And thus there can be little doubt that in the union of Poetry with Music in its popular sense, we shall find the widest field for the Poetic development” (POE, E. A. 1902. “The Poetic Principle”, *The works of Edgar Allan Poe*, John Hovendon, 9, 144-145.). La música como “antesala” de la poesía es un pensamiento en Poe que el simbolismo llevará más tarde hasta sus últimas consecuencias con *Pelléas et Mélisande* de Debussy: “Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry; music, without the idea, is simply music; the idea, without the music, is prose...” (POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Purpose of Poetry: Letter to B–”, *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1, 163.).
- 109 RAVEL, M. «Mes souvenirs d’enfant paresseux », en: JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 127-128.
- 110 “Tout œuvre de Ravel représente en ce sens un certain problème à résoudre, une partie où le joueur complique comme à plaisir les règles du jeu ; sans que personne l’y oblige il s’impose à lui-même des entraves et apprend, comme eût dit Nietzsche, à « danser dans les chaînes »... JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 84.
- 111 “...le hasard, comme pour Edgar Poe, fut son grand ennemi”. *Ibidem*, 98.
- 112 El análisis semiótico que Claude Lévi-Strauss hace de *Boléro* de Ravel trae a la memoria la tesis poeana por la que cada composición se enfoca como la solución a un problema propuesto: « Mais alors, on sera fondé à dire qu’à sa manière, la musique remplit un rôle comparable à celui de la mythologie. Mythe codé en sons au lieu de mots, l’œuvre musicale fournit une grille de déchiffrement, une matrice de rapports qui filtre et organise l’expérience vécue, se substitute a elle et procure l’illusion bienfaisante que des contradictions peuvent être surmontées et des difficultés résolues. Une conséquence en découle : au moins pour cette période de la civilisation occidentale durant laquelle la musique assume les structures et les fonctions de mythe, chaque œuvre doit offrir une forme spéculative, chercher et trouver une issue à des difficultés constituant à proprement parler son thème. Si ce qui précède est exact, il n’y a pas

- d'œuvre musicale conceivable qui ne s'ouvre sur un problème et ne tende vers sa résolution, en donnant à ce dernier terme un sens plus large mais conséquent avec celui qu'il a dans le langage musical ». LEVI-STRAUSS, C. 1971. Boléro de Maurice Ravel. *L'Homme*. Mouton. 11(2), 5-6.
- 113 “...the intention of making him emblematical of mournful and neverending remembrance...” POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Philosophy of Composition”, *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1, 305.
- 114 RAVEL, M. 1931. M. Ravel discusses his own work: The Boléro explained. *Daily Telegraph*, Jul 11. Cit. en: ORENSTEIN, A. 1991. *Ravel: man and musician*, Dover Publications, 200.
- 115 Que únicamente consta de dos temas y se repite hasta un total de nueve veces.
- 116 Que se condensa en un solo acorde, el de la tónica.
- 117 Que mantiene invariable la estructura del bolero, “palo rítmico” de aire majestuoso, posible ancestro etimológico de la bulería.
- 118 JOURDAN-MORHANGE, H. 1945. *Ravel et nous: l’homme, l’ami, le musicien*, Éditions du Milieu de Monde, 217.
- 119 “Técnicamente, su teoría del cuento sigue de cerca la doctrina poética...” CORTÁZAR, J. “Traducción, introducción y notas” a: POE, E. A. 1956. *Ensayos y Críticas*, Alianza Editorial, 32-33.
- 120 Y novedoso: “My first object, as usual, was originality. [...] The effect of this originality of combination is aided by other unusual and some altogether novel effects...” (POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Philosophy of Composition”, *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1, 299-300.). “The desire of the new is an element of the soul” (POE, E. A. 1884. “Amelia Welby”, *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 127.).
- 121 En: POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Philosophy of Composition”, *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1,290.
- 122 En: *Ibidem*, 291.
- 123 En: POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Poetic Principle”, *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1, 165.
- 124 En: POE, E. A. 1884. “Nathaniel Hawthorne”, *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 115.
- 125 « ...upon what is rightly termed by Schlegel *the unity or totality of interest*” (POE, E. A. 1884. “Longfellow’s Ballads”, *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 384.). Poe maneja dos conceptos acuñados por August Wilhelm von Schlegel: “Einheit des Interesse” (unidad de interés) y “Gesamt Eindruck” (impresión de conjunto), y acepta la deuda del autor alemán, según Roger Asselineau, excepcionalmente – él acostumbraba a ocultar sus fuentes – por erudición, ya que, aun conociendo la traducción al inglés de sus *Conferencias sobre el Arte y la Literatura dramática* (1815), éste debió haber recibido el préstamo, muy probablemente, a través de la figura intermediaria de Colerige (POE, E. A. & BAUDELAIRE, C. 1968. *Contes*, Aubier-Flammarion, 49.), en cuya *Biographia Literaria* se encuentra, de hecho, la expresión *unity of effect* (COLERIDGE, S. T. 1884. “Biographia literaria”, *The complete works of Samuel Taylor Coleridge*, Harper & Brothers, 3, 376.).
- 126 “Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *denouement* before anything be attempted with the pen”. “Here, then, the poem may be said to have its beginning—at the end, where all works of art should begin...” “... but it is not until the very last line of the very last stanza that the intention [...] is permitted distinctly to be seen”. POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Philosophy of Composition”, *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1, 287-306.
- 127 Baudelaire creará escuela de esta *estética de la unidad* en el arte que Poe profesa conservar del romanticismo: « Uno de sus [de Poe] axiomas favoritos seguía siendo este: “Todo, en un poema como en una novela, en un soneto como en un relato, debe concurrir al desenlace. Un buen autor tiene ya a la vista su última línea cuando escribe la primera”. Gracias a este admirable método el compositor puede comenzar su obra por el final, y trabajar, cuando le place, en no importa qué parte ». BAUDELAIRE, C. & SANTOS, C. 1989. *Edgar Allan Poe*, Visor, 113.
- 128 Cuenta Viñes que Ravel tomaba a Poe como modelo en sus clases de composición: « Quand on écrit un sonnet, il faut toujours avoir en vue le quatorzième vers » (cit. en, JOURDAN-MORHANGE, H. 1945. *Ravel et nous: l’homme, l’ami, le musicien*, Éditions du Milieu de monde, 216.). Stuckenschmidt, por su parte, recoge la respuesta de Ravel a la demanda de su amigo Maurice Delage acerca de cuán avanzada tuviera la composición del Trío con piano: „Mein Trio ist fertig; es fehlen mir nur noch die Themen!“ (STUCKENSCHMIDT, H. H. 1976. *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk*, Suhrkamp, 189.).
- 129 Condición de *brevedad* que, por añadidura, podría también explicarse doblemente, por un lado, como consecuencia del proceso de adaptación forzosa en que debió haberse sumido su producción literaria (al verse constreñida, en su oficio de *magazinista*, a las exigencias profesionales del medio editorial), y, por otro lado, además, de acuerdo con la consideración, por parte de Todorov, de la *brevedad* como cualidad esencial del género fantástico (circunstancia que afecta de lleno a nuestros dos autores, Poe y Ravel): « Le fantastique, nous l’avons vu, ne dure que le temps d’une hésitation [...] Mais d’abord, rien ne nous empêche de considérer le fantastique précisément come un genre toujours évanescant ». TODOROV, T. 1976. *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 46-47.
- 130 “... what I conceived the proper length for my intended poem, a length of about one hundred lines”. POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Philosophy of Composition”, *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam’s Sons, 1, 292.
- 131 (At one sitting) “The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression...” (POE, E. A., RICHARDSON, C. F. &

- COBURN, F. S. 1902. "The Philosophy of Composition", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 290.) "It is clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting". Por ello, Poe sostiene la superioridad del cuento sobre la novela: "The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*" (POE, E. A. 1884. "Nathaniel Hawthorne", *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 115-116.).
- 132 "I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, « a long poem,» is simply a flat contradiction in terms.[...] After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags, fails, a revulsion ensues, and then the poem is, in effect and in fact, no longer such". POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. "The Poetic Principle", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 164-165.
- 133 "I allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal". POE, E. A. 1884. "Nathaniel Hawthorne", *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 116.
- 134 Según indica Todorov: "The requirement of brevity. A text [...] must, if it is to be poetic, remain brief; Baudelaire perceived this rule of Poe's as constitutive feature of the genre". TODOROV, T. 1990. *Genres in discourse*, Cambridge University Press, 66.
- 135 Ravel, en sus trabajos, sólo se aventuró a realizar viajes de corta duración; no hay en él composición que dure si quiera sea una hora, ni sus óperas *L'Heure espagnole*" o "*L'Enfant et les Sortilèges*", ni su ballet "*Daphnis et Chloé*".
- 136 Sobre *brevedad*: Vid. *supra*, nota 129. Acerca de *gradación*: Todorov presenta, como el arquetipo de la peculiar estructura en gradación ascendente de los relatos fantásticos, la teoría de Penzoldt sobre la intriga en las historias de fantasmas, cuyo origen, por cierto, reconoce en el propio Poe: « Voici, en résumé, la théorie de Penzoldt : « La structure de l'histoire de fantômes idéale, écrit-il, peut être représentée comme une ligne ascendante, qui mène au point culminant. (...) Le point culminant d'une histoire de fantômes est évidemment l'apparition du spectre. La plupart des auteurs essaient d'atteindre une certaine gradation, en visant le point culminant, d'abord d'une manière vague, ensuite de plus en plus directement ». Cette théorie de l'intrigue dans le récit fantastique est en fait dérivée de celle que Poe avait proposée pour la nouvelle en général. Pour Edgar Poe, la nouvelle se caractérise par l'existence d'un effet unique, situé à la fin de l'histoire; et par l'obligation pour tous les éléments de la nouvelle de contribuer à cet effet ». TODOROV, T. 1976. *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 91-92.
- 137 « ...la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue » (TODOROV, T. 1976. *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 98.). "Poe capte d'abord l'attention du lecteur [...]; puis le rythme s'accélère, jusqu'à aboutir, souvent, à une phrase ultime, chargée de la plus grande signification..." (TODOROV, T. Prefacio a : POE, E. A. 1979. *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Gallimard, 17.).
- 138 « Ainsi dans « Le Chat noir », la dernière phrase est : « J'avais muré le monstre dans la tombe ! », et dans « Le Cœur révélateur » : « C'est le battement de son affreux cœur ! » ; dans « La Chute de la Maison Usher » aussi, tout mène à cette phrase : « Nous l'avons mise vivante dans la tombe ! ». TODOROV, T. Prefacio a : POE, E. A. 1979. *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Gallimard, 17.
- 139 « Il y a certes chez Ravel des crescendos qui s'exaltent progressivement, comme par exemple la musette du « Menuet » dans *Le Tombeau de Couperin*. Le *Boléro* n'est autre chose que l'étude d'un crescendo graduel et dont les degrés successifs sont féroce­ment mesurés, avec une sorte de flegme inexorable ; quant à la *Valse* chorégraphique, elle connaît les deux à la fois - le crescendo continu qui s'enivre peu à peu de lui-même jusqu'au vertige et, cinquante-quatre mesures avant la fin, le *forte* brutalement interrompu par un pianissimo. Dans l'*Alborada*, les nerfs sont rudement secoués par ces crescendos explosifs, crescendos très courts et rudement ramassés, et aussi éruptifs que le bouffon lui-même ». JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 165.
- 140 "... a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. [...] In the contemplation of beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement, of the soul, which we recognize as the poetic sentiment". POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. "The Poetic Principle", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 164-176.
- 141 Para Poe, la poesía debe consagrarse a la belleza ("I make beauty the province of the poem...". POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. "The Poetic Principle", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 176.) y el cuento, a la verdad ("But truth is often, and in very great degree, the aim of the tale". POE, E. A. 1884. "Nathaniel Hawthorne", *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 117.).
- 142 "During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control".
POE, E. A. 1884. "Nathaniel Hawthorne", *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 116.
- 143 "All high excitements are necessarily transient" (POE, E. A. 1884. "Nathaniel Hawthorne", *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 115.). "...and all intense excitements are, through a physical necessity, brief" (POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. "The Philosophy of Composition", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 291.). "The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement. But all excitements are, through a physical necessity, transient. That degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length" (POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. "The Poetic Principle", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 165.).
- 144 Aquí está el texto clave: "In carefully thinking over all the usual artistic effects, or, more properly, points, in the theatrical sense, I did not fail to perceive immediately that no one had been so universally employed as that of the refrain. The universality of its employment sufficed to assure me of its intrinsic value, and spared me the necessity of submitting it to analysis. I considered it, however,

- with regard to its susceptibility of improvement, and soon saw it to be in a primitive condition". POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. "The Philosophy of Composition", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 294.
- 145 "The pleasure is deduced solely from the sense of identity –of repetition" (POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. "The Philosophy of Composition", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 294.). "Verse originates in the human enjoyment of equality, fitness. To this enjoyment, also, all the moods of verse, rhythm, metre, stanza, rhyme, alliteration, the refrain, and other analogous effects, are to be referred" (POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. "The Rationale of Verse", *The Works of Edgar Allan Poe: Poems and essays*, A. and C. Black, 3, 226.).
- 146 "To return to equality. Its idea embraces those of similarity, proportion, identity, repetition, and adaptation or fitness. It might not be very difficult to go even behind the idea of equality, and show both how and why it is that the human nature takes pleasure in it, [...]. It is sufficient that the fact is undeniable—the fact that man derives enjoyment from his perception of equality" (POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. "The Rationale of Verse", *The Works of Edgar Allan Poe: Poems and essays*, A. and C. Black, 3, 226-227.). "And just as the lily is repeated in the lake, o the eyes of Amaryllis in the mirror, so is the mere oral or written repetition of these forms, and sounds, and colors, and odors, and sentiments a duplicate source of delight" (POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. "The Poetic Principle", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 173.).
- 147 "Without a certain continuity of effort—without a certain duration or repetition of purpose –the soul is never deeply moved". POE, E. A. 1884. "Nathaniel Hawthorne", *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 115-116.).
- 148 "... monotone, both in sound and thought. [...] I resolved to diversity, [...] by adhering, in general, to the monotone of sound, while I continually varied that of thought..." POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. "The Philosophy of Composition", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 294.
- 149 Motivo por el que Poe prefiere optar por un animal con capacidad de habla antes que por un humano para pronunciar las recurrentes intervenciones del estribillo de "El Cuervo": "...the difficulty lay in the reconciliation of this monotony with the exercise of reason on the part of the creature repeating the word. Here, then, immediately arose the idea of a non-reasoning creature capable of speech and, very naturally, a parrot, in the first instance suggested itself, but was superseded forthwith by Raven, as equally capable of speech, and infinitely more in keeping with the intended tone". *Ibidem*, 296.
- 150 Tanto en sus cuentos –como por ejemplo en *Hop-Frog*, en cuyo primer párrafo surge la palabra "joke" (o derivados) en no menos de ocho ocasiones–, como en sus poemas, donde Poe suele hacer rimar, de vez en cuando, los dos últimos versos de alguna de las estrofas del poema a base de repetir exactamente la(s) misma(s) palabra(s) al final del verso, o inclusive duplicar el verso completo, en su integridad –como en algunos de los versos rimados de "The Raven" ("Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore; / Let my heart be still a moment, and this mystery explore; [...] It shall clasp a sainted maiden, whom the angels name Lenore, / Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore). El propio Poe cita textualmente al crítico que, ya en su época, identificara esta práctica como resultado de la emulación del estilo de Coleridge, palpable en algunas rimas de "The Ancient Mariner" ("For all averred I had killed the bird, that made the breeze to blow, / "Ah, wretch!" said they, " the bird to slay, that made the breeze to blow. [...] They all averred I had killed the bird, that brought the fog and mist. " "T was right," said they, " such birds to slay, that bring the fog and mist." POE, E. A. 1884. "Longfellow and other Plagiarists", *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 268.), práctica sobre la que, reviniendo al caso, Baudelaire tampoco olvidará instruir al lector: "...Poe concedía una importancia extraordinaria a la rima [...] Hace en particular un uso acertado de las repeticiones del mismo verso o de varios versos, retornos obstinados de frases que simulan las obsesiones de la melancolía o de la idea fija..." (BAUDELAIRE, C. & SANTOS, C. 1989. "Nuevas notas sobre Edgar Poe", *Edgar Allan Poe*, Visor, 108.).
- 151 Figura retórica muy utilizada por Poe para enfatizar el final de muchos de sus cuentos anteponiendo la conjunción "and" a las últimas frases, como, por ejemplo, en el último párrafo de "The Mask of the Red Death": "And now was acknowledged the presence of the Red Death. [...]. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all". POE, E. A. 2004. "The Mask of the Red Death", *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Wordsworth Editions, 251.
- 152 *Vid. supra*, notas 42 y 43.
- 153 De los que Eliot hará cumplida mención: "Poe had, to an exceptional degree, the feeling for the incantatory element in poetry, of that which may, in the most nearly literal sense, be called "the magic of verse". [...] It has the effect of an incantation which, because of its very crudity, stirs the feelings at a deep and almost primitive level..." ELIOT, T. S. 1992. "From Poe to Valéry", *To criticize the critic, and other writings*, University of Nebraska Press, 31.
- 154 Poe tiene una singular predilección por los versos aliterados con el sonido de la letra "l", contenida en el nombre de muchos de sus personajes femeninos – Annabel Lee, Ulalume, Valentine, Eulalie, Helen, Leonore, Ligeia, Morella – en memoria de su madre Eliza.
- 155 Que, para Poe, contiene, de la lengua inglesa, la vocal más sonora, ("o"), y la consonante más poderosa, ("r"): "... to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis admitted no doubt; and these considerations inevitably led me to the long « o » as the most sonorous vowel, in connection with " r" as the most producible consonant". POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. "The Philosophy of Composition", *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 295.
- 156 Cuyo credo artístico se encierra, en estado embrionario, en el siguiente comentario del propio compositor: « Je n'ai jamais éprouvé le besoin de formuler, soit pour autrui soit pour moi-même, les principes de mon esthétique. Si j'étais tenu de le faire, je demanderais la

- permision de reprendre à mon compte les simples déclarations que Mozart a faites à ce sujet. Il se bornait à dire que la musique peut tout entreprendre, tout oser et tout peindre, pourvu qu'elle charme et reste enfin et toujours la musique ». RAVEL, M. « Esquisse autobiographique », en: JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 204.
- 157 cuya fatal obstinación evoca el constante campanileo de *La Vallée des cloches*, calificada por Henriette Faure, alumna de Ravel, de *verdadero cloroformo musical*. FAURE, H. 1978. *Mon maître Maurice Ravel: son œuvre, son enseignement, souvenirs et légendes*, Les Éditions ATP, 79.
- 158 primordialmente en algunos pasajes de la segunda canción: el grito inaugural, « Aouah! », por tres veces, el compás sexto durante cerca de un minuto y los compases 38-41 durante aproximadamente medio...
- 159 « ...ces musiques d'hypnotiseur que sont [...] le « Boléro », ou « Le Gibet » opposent le « temps gnossien » ... C'est en quoi la musique de Ravel a été, par moments, incantation... ». JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 88-89.
- 160 “It was with difficulty that he reconciled his dreamy and incoherent feelings with the certainty of being awake”. POE, E. A. 2004. “Metzengerstein”, *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Wordsworth Editions, 243.
- 161 “...where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams. I am aware of these “fancies” only when I am upon the very brink of sleep, with the consciousness that I am so.[...] from the point of which I speak—the point of blending between wakefulness and sleep,—as to prevent at will, I say, the lapse from this border-ground into the dominion of sleep”. POE, E. A. 1884. “Marginalia. XVI”, *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 5, 193-195.
- 162 En el epígrafe de la partitura, Ravel utiliza un vocabulario repleto de imágenes: « Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu ; on distingue (A) une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au fortissimo (B)... ».
- 163 A partir del número 163 de ensayo.
- 164 “En la embriaguez no solamente existen encadenamientos de sueños, sino de series de razonamientos que necesitan, para producirse, del medio que les ha dado origen. Si el lector me ha seguido sin repugnancia, ya habrá adivinado mi conclusión: creo que, en muchos casos, no desde luego en todos, la embriaguez de Poe era un medio mnemónico, un método de trabajo, método enérgico y mortal, pero adecuado a su naturaleza apasionada”. BAUDELAIRE, C. & SANTOS, C. 1989. “Edgar Poe. Su vida y sus obras”, *Edgar Allan Poe*, Visor, 73.
- 165 *The Gold-Bug, The murders in the Rue Morgue, The mystery of Marie Rogêt o The Purloined Letter...*
- 166 “You will be surprised to hear me say that (omitting one or two of my first efforts) I do not consider any one of my stories *better* than another. There is a vast variety of kinds and, in degree of value, these kinds vary — but each tale is equally good of *its kind*. The loftiest kind is that of the highest imagination — and, for this reason only, “Ligeia” may be called my best tale”. POE, E. A. & OSTROM, J. W. 1948. “Edgar Allan Poe to Phillip P. Cooke”, *The letters of Edgar Allan Poe*, Harvard University Press, 327-330.
- 167 A propósito de Tennyson: “There are passages in his works which rivet a conviction I had long entertained, that the *indefinite* is an element in the true $\text{ct}\text{D}\text{D}\text{D}\text{D}\text{D}\text{D}$ ”. POE, E. A. 1884. “Marginalia. CCXV”, *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 5, 336.
- 168 “I *know* that indefinitiveness is an element of the true music—I mean the true musical expression” (POE, E. A. 1884. “Marginalia. CCXV”, *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 5, 336.). En su ensayo “George P. Morris” insiste sobre esta idea: “That *indefinitiveness* which is at least, *one* of the essentials of true music, must, of course, be kept in view by the song-writer; [...] It is, in the author, a consciousness—sometimes, merely an instinctive appreciation, of this necessity for the indefinite, which imparts to all songs, richly conceived, that free, affluent, and *bearty* manner, little scrupulous about niceties of phrase, which cannot be better expressed than by the hackneyed French word *abandonnement*,...” (POE, E. A. 1884. “George P. Morris”, *The works of Edgar Allan Poe*, A.C. Armstrong & Son, 6, 202-203.).
- 169 “Now the object, truth, or the satisfaction of the intellect, and the object, passion, or the excitement of the heart, are, although attainable to a certain extent in poetry, far more readily attainable in prose. Truth, in fact, demands a precision, and passion a homeliness [...], which are absolutely antagonistic to that beauty which, I maintain, is the excitement, or pleasurable elevation, of the soul”. POE, E. A., RICHARDSON, C. F. & COBURN, F. S. 1902. “The Philosophy of Composition”, *The complete works of Edgar Allen Poe*, G.P. Putnam's Sons, 1, 293.
- 170 “Let us dismiss, as irrelevant to the poem *per se*, the circumstance, or say the necessity, which, in the first place, gave rise to the intention of composing a poem...”. *Ibidem*, 290.
- 171 “Events not to be controlled have prevented me from making, at any time, any serious effort in what, under happier circumstances would have been the field of my choice. With me poetry has not been a purpose, but a passion; and the passions should be held in reverence; they must not — they cannot at will be excited, with an eye to the paltry compensations, or the more paltry commendations, of mankind”. POE, E. A. 2004. Prefacio a “The Raven and Other Poems (1845)”, *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Wordsworth Editions, 715.
- 172 Para José Luis Rodríguez García la literatura de Poe se muestra como un *ejercicio de la máscara*, como un *escrupuloso ritual de enmascaramiento de su identidad*: “Baudelaire tiene el acierto, a mi juicio, de subrayar ese enfrentamiento sociedad-yo del que, ciertamente, tenemos numerosas noticias. Poe debía ser consciente del conflicto: y masacrado en su infancia, decidió el ocultamiento. [...] Este es el signo insoportable para la mirada poeana, y de aquí su esfuerzo agónico por ocultarse a sí mismo, para hacer hablar a ese sosias

- oscuro y cargado de efectos memoriables que, férreamente, restablece el imperio de una frialdad que lo singular esquivaba”. GARCÍA, J. L. R. 1994. *Verdad y escritura: Hölderlin, Poe, Artaud, Bataille, Benjamin, Blanchot, Anthropolos*, 105-106.
- 173 –En rival desacuerdo con “creador de obras” y, por consiguiente, con el acento puesto en el carácter sintético de la gestión artística–
- 174 “... un falso *observador!* No conoce su papel de fabricante de *boaxes*. Pues, ¿qué es lo que debe inmediatamente, antes que nada [?], sorprender, impresionar la vista de un observador *verdadero...*”. BAUDELAIRE, C. & SANTOS, C. 1989. “Nota postliminar a la *Aventura sin par de un Tal Hans Pfaal*”, *Edgar Allan Poe*, Visor, 39.
- 175 BORGES, J. L., ARIAS, M. & HADIS, M. 2000. *Borges, profesor: curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Emece, 323.
- 176 « Mon objectif est donc la perfection technique. Je puis y tendre sans cesse, puisque je suis assuré de ne jamais l’atteindre. L’important est d’en approcher toujours davantage. L’art, sans doute, a d’autres *effets* [el subrayado es del propio Ravel], mais l’artiste, à mon gré, ne doit pas avoir d’autre but ». RAVEL, M. « Esquisse autobiographique », en: JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 204.
- 177 « Il faut avoir de la tête et du ventre, mais pas du cœur ». Stuckenschmidt recoge este comentario de Ravel, confiado en una ocasión, a su amigo Maurice Delage. STUCKENSCHMIDT, H. H. 1976. *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk*, Suhrkamp, 186.
- 178 A propósito de *Histoires naturelles*: “Il y a la musique instinctive, sentimentale, la mienne – bien entendu, il faut d’abord connaître le métier –, ... », en : JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 78.
- 179 A propósito de la música de Schönberg: « La sensibilité et l’émotion représentent le contenu réel d’une œuvre d’art ». RAVEL, M. “La musique contemporaine” (conferencia pronunciada con motivo del concierto celebrado el 7 de abril de 1928 en el Rice Institute de Houston/Texas), cit. en: LONG, M. 1971. *Au piano avec Maurice Ravel*, G. Billaudot, 99.
- 180 “Der Wille darf lediglich der aufmerksame Diener des Instinkts sein. Ein starker und kluger Diener, der verständnisvoll den Anordnungen seines Herrn gehorchen und sich auch der geringsten seiner Launen beugen muß; der ihn darin bestärken muß, seinen Weg zu gehen, und nie versuchen darf ihn von diesem abzubringen;...”. Anotación de Ravel a un programa de concierto para la «Revue musicale de la S. I. M.» (1912) cit. en: STEGEMANN, M. 1996. *Maurice Ravel*, Rowohlt, 16-17.
- 181 JEAN-AUBRY, G. « Profils Perdus, *Maurice Ravel* », en : RAVEL, F. M. 2004. *Cahiers Maurice Ravel*, Fondation Maurice Ravel, 8, 140.
- 182 ROLAND-MANUEL. 1948. *Ravel*, Gallimard, 69.
- 183 JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 10.
- 184 « Artificiel par nature » era su lema. ROLAND-MANUEL. 1948. *Ravel*, Gallimard, 168.
- 185 « Un artiste ne peut pas être sincère. Le mensonge, pris comme pouvoir d’illusion, est la seule supériorité de l’homme sur les animaux ; et quand il peut prétendre à être de l’art, la seule supériorité de l’artiste sur les autres hommes. [...] La vérité, c’est que l’on ne se contrôle jamais assez. Aussi bien, puisque nous ne pouvons nous exprimer sans exploiter et donc transformer nos émotions, ne vaut-il pas mieux en être au moins conscient et reconnaître que l’art, c’est la suprême imposture ? ». RAVEL, M. 1931. L’art comme suprême imposture. *La Petite Gironde*, Jul 12. Cit. en: JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 134.
- 186 *Epigrammes de Clément Marot, Daphnis et Chloé, Menuet antique, Tombeau de Couperin...*
- 187 *Ma Mère l’Oye, L’Enfant et les Sortilèges...*
- 188 Español (*Rapsodie espagnole, L’Heure espagnole, Habanera, Alborada del gracioso, Don Quichotte à Dulcinée, Boléro...*), griego (*Cinq mélodies populaires grecques*), oriental (*Shéhérazade*), gitano húngaro (*Tzigane*), hebreo (*Deux Mélodies hébraïques*), afro (*Chansons madécasses*), afroamericano (los préstamos del jazz)...
- 189 Del que Ravel fue un consumado maestro: «...Ravel simule la simulation elle-même. » « Ravel trouve la copie plus authentique que l’original... ». JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 149-150.
- 190 *À la manière de... Borodine, À la manière de... Chabrier...*
- 191 Ravel adoraba confundir al oyente en la percepción de los timbres de los instrumentos, haciendo pasar unos por otros, con equívocos que resultaban de “falsificar” sutilmente su sonoridad, mediante nuevas asociaciones, o de “forzarlos” a tocar fuera de sus registros habituales. Jankélévitch habla de instrumentación “*per contrarium*”. JANKÉLÉVITCH, V. 1995. *Ravel*, Seuil, 140.
- 192 En palabras del propio Ravel : « Au fond (il ne faut pas le répéter), nous essayons de duper l’auditeur. Il faut l’égarer [...] Mais si vous voulez séduire l’auditeur (séduire ? tromper ?) alors, sous la clarinette, vous allez mettre autre chose, que l’auditeur ne saisira pas : [...], par exemple des pizzicati de violoncelle. [...], mais cela va suffire à déformer légèrement le son de la clarinette [...]. Eh bien, c’est comme cela qu’on orchestre et c’est cela que j’appelle « tromper l’auditeur » ». ROSENTHAL, M. & MARNAT, M. 1995. *Ravel: souvenirs de Manuel Rosenthal*, Hazan, 77.
- 193 Baudelaire rechaza de plano el realismo en arte por considerarlo estéril.
- 194 “...recientemente un crítico se servía, para denigrar a Edgar Poe y debilitar la sinceridad de mi admiración, de la palabra *malabarista* [Barbey d’Aureville (Le Pays, 10 de junio de 1856)], que yo mismo había aplicado al noble poeta casi como un elogio”. BAUDELAIRE, C. & SANTOS, C. 1989. “Nuevas notas sobre Edgar Poe”, *Edgar Allan Poe*, Visor, 85.
- 195 «Great wit to madness nearly is allied» (POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “Fifty suggestions. XXIII”, *The Works of Edgar Allan Poe: Poems and essays*, A. and C. Black, 3, 485.). “...intoxication—a state which, like madness, frequently enables the victim to imitate the outward demeanour of one in perfect possession of his senses” (POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “Arthur Gordon Pym”, *The Works*

- of Edgar Allan Poe: *Tales-continued*, A. and C. Black, 2, 7.). Kayser plantea el encuentro con la locura como una de las experiencias básicas de lo grotesco: “in the insane person, human nature itself seems to have taken on ominous overtones... it is as if an impersonal force or alien and inhuman spirit had entered the soul. The encounter with madness is one of the basic experiences of the grotesque which life forces upon us” (KAYSER, W. J. 1981. *The grotesque in art and literature*, Columbia University Press, 184.).
- 196 “Object there was none. Passion there was none”. POE, E. A. 2004. “The Tell-Tale Heart”, *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Wordsworth Editions, 118.
- 197 “...observe how healthily - how calmly I can tell you the whole story”. *Ibidem*, 117.
- 198 Kayser desarrolla esta visión tremebunda de lo grotesco como acicate que infunde miedo a la vida (más que a la propia muerte) y que genera desconfianza de la realidad circundante, para justificarla, en última instancia, como un intento de invocar y dominar los aspectos demoníacos del mundo: «In spite of all the helplessness and horror inspired by the dark forces which lurk in and behind our world and have power to estrange it, the truly artistic portrayal effects a secret liberation. The darkness has been sighted, the ominous covered, the incomprehensible forces challenged. And thus we arrive at a final interpretation of the grotesque: An attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world».
- KAYSER, W. J. 1981. *The grotesque in art and literature*, Columbia University Press, 188.
- 199 Poe entendía *lo perverso*: “...as an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, which we may call perverseness, [...] I intend, it is, in fact, a mobile without motive, [...]. Through its promptings we act without comprehensible object; or, [...] through its promptings we act, for the reason that we should not. [...] ...these...actions...We perpetrate them merely because we feel that we should not” (POE, E. A. 2004. “The Imp of The Perverse”, *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Wordsworth Editions, 262-264.). Julio Cortázar, en su traducción de los cuentos de Poe, capta el auténtico significado sajón del término *perverseness*, que en inglés, a diferencia del castellano (perversidad), no tiene tanto el sentido de “gran maldad intencionada” como más bien de “encarnizamiento en hacer lo que no se quisiera y no se debiera hacer”. POE, E. A. & CORTÁZAR, J. 1981. *Cuentos 12*, Alianza, 497.
- 200 “We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss –we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from the danger. Unaccountably we remain. [...] It is merely the idea of what would be our sensations during the sweeping precipitancy of a fall from such a height. And this fall –this rushing annihilation– for the very reason that it involves that one most ghastly and loathsome of all the most ghastly and loathsome images of death and suffering which have ever presented themselves to our imagination –for this very cause do we now the most vividly desire it. And because our reason violently deters us from the brink, therefore do we the most impetuously approach it. There is no passion in nature so demoniacally impatient, as that of him who, shuddering upon the edge of a precipice, thus meditates a Plunge”. POE, E. A. 2004. “The Imp of The Perverse”, *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Wordsworth Editions, 263-264.
- 201 En *The Tell-Tale Heart*, la confesión llega acto seguido; en *The Imp of The Perverse*, al final de toda una vida.
- 202 Los protagonistas de *The Tell-Tale Heart* y de *The Black Cat*, en el momento inmediatamente anterior a la delación, acompañan voluntariamente a la policía hasta el lugar exacto donde se encuentra escondido el cuerpo del delito.
- 203 (1818) de M. Shelley.
- 204 El hombre no debería interferir en los designios de lo divino/la naturaleza: «...man that is born of a woman hath but a short time to live; he cometh up and is cut down like a flower!». POE, E. A. & INGRAM, J. H. 1883. “The man that was used up”, *The Works of Edgar Allan Poe: Tales-continued*, A. and C. Black, 2, 553.
- 205 *Vid. supra*, nota 110
- 206 Paul Fraisse, en su estudio *Psicología del ritmo*, explica el balanceo de la cabeza, del tronco o de los miembros, en niños muy pequeños o en determinados deficientes mentales, como una forma de *compás espontáneo motor* de regulación totalmente automática, que puede interpretarse, al mismo tiempo, tanto como la regulación de una tensión muscular, cuanto como fuente real de excitación:
- “En efecto, los balanceos aparecen en los niños sobre todo al momento de dormirse, cuando se encuentran privados de relaciones con el mundo exterior por las imposiciones del mismo lecho, de la soledad y la falta de luz. [...] Las situaciones de frustración los desarrollan. Son más frecuentes cuando el niño está enfermo y más entre los niños educados en instituciones que en los que viven en familia. Tienen asimismo gran importancia en los deficientes mentales, para quienes los intereses son menos y cuyas capacidades de relación con el entorno se hallan reducidas. [...] Parece que entonces el niño se entrega a una actividad muy sencilla, automantenida, [...] Esta actividad tiene por efecto producir una excitación, y hoy día sabemos que todos los seres tienen necesidad de esa excitación que produce una impresión de bienestar. [...] El balanceo es, pues, manantial de una satisfacción primaria. Constatamos, además, que algunas veces se acelera y se amplifica hasta arrastrar al niño a un verdadero espasmo que produce la descarga energética. [...] En general, la excitación producida por el balanceo puede reducirse poco a poco, pero también puede amplificarse inconscientemente, como sucede con los idiotas, que pasan horas enteras balanceándose o girando sobre sí mismos con frenesí. Las excitaciones que brotan del balanceo originan [...] juegos como el columpio, las montañas rusas, y asimismo las danzas de recreo o las sagradas, algunas de las cuales llevan hasta el vértigo o el éxtasis. Hay también una cierta continuidad entre el balanceo y algunas formas de las artes del ritmo, cuyo significado es muy importante”. FRAISSE, P. 1976. *Psicología del ritmo*, Morata, 50-55.