

VNIVERSIDAD D SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE LITERATVRA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



TESIS DOCTORAL

**LA MÚSICA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE VANGUARDIA
RELACIONES INTERARTÍSTICAS
(1918-1930)**

ALBA AGRAZ ORTIZ

DIRECTOR

JAVIER FRANCISCO SAN JOSÉ LERA

2019



LA MÚSICA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE VANGUARDIA
RELACIONES INTERARTÍSTICAS
(1918-1930)

ALBA AGRAZ ORTIZ

DIRECTOR

JAVIER FRANCISCO SAN JOSÉ LERA

El autor de la Tesis

Fdo. Alba Agraz Ortiz

VºBº

El Director de la tesis

Fdo.: Javier F. San José Lera

Él no había nacido aún,
solo es palabra y música;
y por eso todo lo que vive
indisolublemente lo vincula.
(Ossip Mandelstam)

Dans la boucle de l'hirondelle un orange s'informe, un jardin se construit.
(René Char)

They said, «You have a blue guitar,
You do not play things as they are.»

The man replied, «Things as they are
Are changed upon the blue guitar.»
(Wallace Stevens)

ÍNDICE

PRELUDIO.....	11
PARTE I. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	25
1. HISTORIA DE UNA AMISTAD: LA REFLEXIÓN MÚSICO-LITERARIA (DEL MITO A LA ESTÉTICA DEL s. XIX)	27
2. EL VÓRTICE LITERATURA-MÚSICA: EL CAOS INTERDISCIPLINAR Y SU ABORDAJE.....	38
3. LOS ESTUDIOS MÚSICO-LITERARIOS EN LA LITERATURA COMPARADA.....	46
3.1 Para una genealogía de los estudios músico-literarios: Literatura comparada y estudios interartísticos. Intermedialidad y estudios culturales	47
3.1.1 La literatura comparada y la rama interartística.....	47
3.1.2 Un paso más allá: intermedialidad y <i>Cultural Studies</i>	49
3.2 El lugar de los estudios músico-literarios	52
3.2.1 Jugando a las taxonomías.....	62
4. RECAPITULACIÓN Y PROPUESTA PERSONAL.....	75
4.1 La falacia de la metodología interartística	76
4.2 La música en la literatura: una propuesta (más) de taxonomía integradora.....	77
4.2.1 Componente formal (significante)	78
4.2.2 Componente léxico-semántico (significado)	80
4.2.3 Intertextualidad transartística	83
PARTE II. APROXIMACIÓN HISTÓRICA	85
1. FUNDAMENTOS HISTÓRICO-CULTURALES DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA	87
1.1 En la estela de la Modernidad estética	87
1.2 Vanguardias históricas: el último salto de la Modernidad.....	91
1.3 La Vanguardia en España	101
1.4 La <i>nueva música</i> en España.....	111
2. DOS MUNDOS EN CONFLUENCIA: MÚSICOS Y POETAS.....	115
2.1 Primeras aproximaciones: perfiles y amistades.....	119

2.1.1	Músicos + poetas: los talentos dobles	119
2.1.2	El magma interartístico: convivencia y relaciones personales.....	127
2.2	Instituciones y espacios compartidos	132
2.2.1	Vida musical de Madrid: sociedades y orquestas.....	132
2.2.2	La música en otras instituciones culturales del momento	138
a.	<i>La Residencia de Estudiantes</i>	140
b.	<i>Residencia de Señoritas y Lyceum Club Femenino</i>	146
c.	<i>Las veladas en casas privadas</i>	148
2.2.3	Fonografía y radiofonía: nuevos espacios para la transmisión musical	153
a.	<i>Las «máquinas parlantes»: fonógrafo y gramófono</i>	153
b.	<i>La telegrafía sin hilos: inicios de la radio en España</i>	157
2.3	La crítica musical: entre divulgación, pedagogía y ensayo literario.....	161
2.3.1	Espacios de la crítica musical en los veinte: prensa y revistas literarias...	164
a.	<i>Prensa diaria</i>	164
b.	<i>La crítica musical en las revistas literarias</i>	175
2.3.2	Temas y constantes de la crítica musical progresista	183
a.	<i>La definición de un género: crítica constructora, crítica creadora</i>	184
b.	<i>Una crítica orientadora: teoría de la nueva sensibilidad, pedagogía y público</i>	192
c.	<i>La nueva música. La tríada francesa como modelo. Manuel de Falla y la música «nacional»</i>	198
2.3.3	La literaturización: écfrasis musical de conciertos	204
a.	<i>Rivas Cherif: Crónica rimada del Tricornio</i>	204
b.	<i>Estampas de concierto: Guillermo de Torre y Moreno Villa</i>	212
c.	<i>Otros ejemplos: una narración «sentimental» (César M. Arconada) y un poema (Gerardo Diego)</i>	218
2.4	Recapitulación.....	222

PARTE III. POESÍA Y POÉTICAS..... 227

CAPÍTULO I

POÉTICA COMPARADA DE LA MÚSICA Y LA POESÍA EN LA VANGUARDIA. CLAVES GENERALES..... 229

1.	UN CAMBIO DE PERSPECTIVA: DEL «LENGUAJE DE LAS EMOCIONES» AL «OBJETO MUSICAL». LA MÚSICA EN EL NACIMIENTO DE LA ABSTRACCIÓN PICTÓRICA	229
3.	MÚSICA Y NUEVA MÚSICA.....	238
4.	ASPIRACIONES MUSICALES EN LA VANGUARDIA. PRINCIPIOS GENERALES.....	244

4.1	La palabra pura. Hacia el poema autorreferencial.....	244
4.2	Edificios sonoros: la arquitectura del poema.....	262
4.3	Disonancia, ambigüedad y reverberación. La poética de la imagen vanguardista.....	271
4.4	Estética de la yuxtaposición. Del fragmento en música y poesía.....	284
5.	RECAPITULACIÓN Y PÓRTICO	292

CAPÍTULO II

LOS INICIOS DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA: LA *MÚSICA EN IMÁGENES*..... 295

1.	DE LA NATURALEZA DEL ULTRAÍSMO ESPAÑOL	295
2.	PILARES SIMBOLISTAS DEL ULTRAÍSMO: LA CONCEPCIÓN ANALÓGICA DEL MUNDO	301
2.1	El «anticubismo dadaísta» de Lasso de la Vega.....	308
3.	SIMBOLISMO, IMPRESIONISMO, ULTRAÍSMO.....	313
3.1	Impresionismo musical: Debussy	316
3.2	Debussy en España. Su presencia en la poesía de los veinte	324
3.2.1	Consideraciones previas: sobre la novedad e impopularidad de Debussy en la España de los veinte	324
3.2.2	Rafael Lozano: dos motivos musicales	332
3.2.3	Gerardo Diego: un nido y un jardín con lluvia	339
3.2.4	Federico García Lorca: paisajes acuáticos y espejos. La música especular de «Debussy» y «Narciso»	346
3.2.5	Adriano del Valle: <i>interpretando</i> a Debussy.....	358
a.	Paratextos.....	361
b.	Orientalismo. Reciclaje de cuatro antiguos hai-kais.....	362
c.	El Debussy de Adriano del Valle: ultraísmo y neopopularismo	369
3.3	<i>Quasi una cadenza</i>	375
4.	PRAXIS ULTRAÍSTA: PAISAJES MUSICALES.....	377
4.1	El <i>poema-estampa</i> ultraísta y su universo musical.....	377
4.1.1	Alusión referencial.....	381
4.1.2	De la realidad no musical (A) a la realidad musical (B). Procedimientos metafóricos y metonímicos.....	384
a.	Dar voz al paisaje.....	385
b.	Tecnicismos musicales	387
c.	Metáforas de instrumento.....	398
4.1.3	Visualizar la música	410
a.	<i>Campanadas en fuga y horas bailarinas</i>	412

b. <i>Los cantos—cinta de las aves. Variantes</i>	414
4.2 Paréntesis mudo: silencio, estrella y pájaro cantor	420
4.3 Calas musicales en la construcción poemática: del acorde semántico y ensamblaje motivico	429
5. RECAPITULACIÓN	448

CAPÍTULO III

FUTURISMO Y TENDENCIAS FUTURISTAS. LOS NUEVOS SONIDOS DE LA CIUDAD..... 452

1. EN BUSCA DEL SONIDO PERDIDO: LA POÉTICA DEL GONG Y PRIMITIVISMOS DE VANGUARDIA	452
1.1 De Zúrich a Berlín: La aventura fonética dadá	453
1.2 Una mirada rusa: el cubofuturismo y la lengua <i>zaum</i>	465
1.3 Los <i>ruidosos</i> italianos: Russolo, Marinetti y la <i>vibrazione universale</i>	469
a. La creación musical desde el <i>suono-rumore</i>	471
b. La orquestación sensorial en la poesía futurista	477
2. FUTURISMO <i>ALLA SPAGNOLA</i> . VETAS FUTURISTAS DEL ULTRAÍSMO ESPAÑOL 489	
2.1 <i>La ciudad se levanta: cantar el ruido urbano</i>	493
2.2 La propuesta vertical de Guillermo de Torre	516
2.3 En los aledaños futuristas: Ludismo fónico y <i>poema en ejecución</i>	527
2.3.1 Un caso especial del poema con llaves: los <i>retablos farsescos</i> de Antonio Espina	534
3. IMAGINARIOS DE LA MÚSICA DESDE LA ICONOCLASTIA VANGUARDISTA.....	539
3.1 El vals, el piano, el mueré: caricaturas románticas	539
3.1.1 A ritmo de vals... ..	540
3.1.2 A vueltas con la música: Bergamín aforista	549
3.1.3 <i>Dramatis personae</i> : los instrumentos a escena	555
3.2 La nueva mitología de la modernidad musical: jazz, <i>dancing</i> y <i>music-hall</i>	562
3.2.1 Música de todos los días	562
3.2.2 Ritmos negros, tambores milenarios: jazz y proyecciones del jazz.....	571
3.2.3 Los poemas del <i>dancing</i> y el cabaret	590
4. RECAPITULACIÓN	608

CAPÍTULO IV

NEOPOPULARISMO DE VANGUARDIA: LAS HUELLAS DE LA POESÍA CANTADA 612

1. CAMINOS PARALELOS: LA TRADICIÓN COMO ENCRUCIJADA DE DISCIPLINAS CIENTÍFICAS Y CREACIÓN 612
 - 1.1 **La mirada vanguardista a lo clásico** 612
 - 1.2 **Nacionalismo y universalismo. Estilización y decantación** 621
 - 1.3 ***Mano a mano*: Filología y musicología, lo popular, lo culto y la tradición**.....625
 - a. El folclore: *pasado vivo* 625
 - b. La tradición musical culta española: de las cantigas a Scarlatti, pasando por los cancioneros 628
 - c. El crisol del CEH. La tradición cancioneril y romancística: música y poesía, la raíz popular 633
2. INTERLUDIO: UNAS OBSERVACIONES SOBRE EL NEOPOPULARISMO Y SUS RAMAS..... 638
3. LA POESÍA ES MUSICAL: EL MODELO DE LA LÍRICA POPULAR Y DE CANCIONERO EN EL NEOPOPULARISMO DE VANGUARDIA.....650
 - 3.1 ***Estribillo Estribillo Estribillo***..... 652
 - 3.1.1 Estribillos-eco y estribillos antifonales..... 675
 - 3.2 ***Naranja y limón, limón y naranja*: Paralelismo y variación** 682
 - 3.3 **Verso fluctuante: verso-melodía y verso-contraste**..... 708
 - 3.4 ***Arroyo claro, fuente serena* ... el folclore infantil** 727
 - 3.5 **Un apéndice con ritmo de danza: sobre las *suites* lorquianas y dos estampidas de Alberti**..... 754
 - 3.5.1 *Suites* lorquianas 754
 - 3.5.2 Las estampidas albertianas 758
4. DOS TEMAS SIN DESARROLLO: GUITARRISMO Y CANTE JONDO763
 - 4.1 **Guitarra**..... 764
 - 4.2 **Flamenco**..... 777
5. RECAPITULACIÓN 787

CODA 793

APÉNDICES..... 811

APÉNDICE I.....813

Procedencia de citas iniciales de capítulo y epígrafes

APÉNDICE II.....	815
Índice de imágenes	
APÉNDICE III.....	816
Tratados de estética y teoría musical hasta 1800	
APÉNDICE IV.....	817
La música en la prensa y revistas literarias de los veinte	
APÉNDICE V.....	824
Filología, musicología y estudios folclóricos en España	
BIBLIOGRAFÍA CITADA	831
I. METODOLOGÍA (ESTUDIOS INTERARTÍSTICOS)	833
II. FUENTES PRIMARIAS	844
1. CREACIÓN POÉTICA.....	844
a) Poemarios y antologías	844
b) Poemas publicados en revistas y prensa diaria.....	847
2. HEMEROTECA (PRENSA Y REVISTAS LITERARIAS)	853
3. OTROS (teoría estética, crítica literaria, musicología; epistolarios y memorias; narrativa, teatro y ensayo; música notada y grabada)	862
III. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.....	870

PRELUDIO

«Si poesim recte consideremus, que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque posita»: *si consideramos rectamente la poesía, esta no es otra cosa que ficción retórica puesta en música*, escribió Dante (*De vulgari eloquentia*, II: IV, 2). Quizá parezca desajustado querer aplicar esta definición de poesía a la época de la que se ocupa este trabajo, caracterizada precisamente por la ruptura radical con las convenciones y concepciones literarias que históricamente alimentaron la tradición occidental, de Grecia a la Ilustración. No vayamos tan lejos entonces, y digamos con Valéry: «Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens» (1960: 637).

Entre el sonido y el sentido: punto de encuentro entre poesía y música, encuentro que es también punto de fuga a la hora de estudiar las diferentes relaciones que la primera establece con la segunda. A la histórica hermandad entre las dos artes, estrechamente relacionada con el nacimiento oral de la lírica en las diferentes civilizaciones, pronto se le opone, en la cultura occidental, la hermandad poesía-pintura, según lectura divulgada de la fórmula horaciana del *Ut pictura poesis*. Desde entonces, el acercamiento interartístico a los textos literarios se ha movido entre estos dos polos: el de la poesía como imagen (artes plásticas, más tarde cine) y el de la poesía como sonido (música). Consideradas en el marco específico de la poesía española de Vanguardia, es este último binomio, el de la poesía-sonido, el que constituye el punto de partida y articula la perspectiva de estudio de este trabajo.

«Hay una palabra que describe perfectamente el período de los doce años que siguieron a la guerra europea. La palabra es “VANGUARDIA”» (Giménez Caballero, 1973: 48). La contundente afirmación de ‘Gecé’ en 1934, uno de los protagonistas de la *aventura estética* (palabras de Guillermo de Torre, 1962) que en el texto citado se propone definir, puede servir como fórmula concisa para dar cuenta de qué se entenderá en este trabajo por Vanguardia española: el período de doce años que arranca en 1918 y que se desarrolla fundamentalmente durante la década de los veinte. La demarcación cronológica es, como toda periodización fija, discutible y relativa. Se trata de una elección práctica para la delimitación del corpus estudiado y que, no obstante, refleja dos fechas significativas a la hora de abordar la Vanguardia española: 1918 es el año de cristalización del ultraísmo (presencia activa de Huidobro en Madrid, proclamas de Cansinos-Assens, manifiesto «Ultra» y fundación de la revista *Grecia*) y simboliza la entrada de la «joven

literatura» en el mundo de las letras. Por su parte, 1930 marca el umbral con esa nueva orientación poética que, al hilo del acontecer socio-político del país (y del continente), verificaba también Giménez Caballero en su artículo (rehumanización y compromiso político). Se ha preferido el año de 1930 al de 1931 (proclamación de la II República) como fecha límite del período estudiado por su mayor relevancia en el terreno literario: 1930 no es solo el año que cierra el ciclo propuesto por ‘Gecé’ («1918. Spanish Literature. 1930», se llamó originalmente el artículo citado), sino que es también el de publicación de *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández (especie de manifiesto de este nuevo período rehumanizador) y el de la encuesta «¿Qué es la Vanguardia?», realizada por Miguel Pérez Ferrero para *La Gaceta Literaria*, a la cual respondieron entre junio y agosto de 1930 más de una veintena de intelectuales y escritores, todos con un claro sentido de recapitulación y balance.

La insistencia en la consideración de *Vanguardia* para aludir a este momento de la historia literaria española tiene como finalidad el alejamiento de la tradicional visión reduccionista erigida en torno a la *generación del 27*, que desde los años cuarenta se ha perpetuado en la crítica de nuestro país (y que solo en las últimas décadas se ha ido deshaciendo, aun muy lentamente). Se trata de desmontar la falsa idea de una intrascendente y anecdótica Vanguardia a comienzos de la década (frívola, pueril, identificada con la actividad ultraísta), seguida de un período dorado de maduración (el de la canonizada generación) en el que la primera ha sido superada y en la que se establece una alianza entre tradición y novedad peculiar y distintiva del caso español (frente al experimentalismo radical europeo). En realidad, lo que se llamó «generación del 27» no fue una fase posterior, sino la Vanguardia española propiamente dicha: sus referentes culturales y estéticos fueron los mismos que los de los ultraístas y todos ellos (y muchos más) participaron de un mismo proceso de carácter internacional, el de la Modernidad estética occidental, que, en su último estadio, se autodenominó a sí mismo como Vanguardia. Así, aunque a menudo utilizaré la etiqueta de *Veintisiete* por su pleno arraigo en nuestra historia literaria, lo haré, sin embargo, con un sentido amplio, aludiendo a toda una época cultural y a un conjunto de artistas mucho más extenso que el definido por la crítica tradicional; en resumen, utilizaré *Veintisiete* como sinónimo de *Vanguardia española*.

Son inabarcables los estudios dedicados a nuestra literatura de la Edad de Plata y, de forma más concreta, a la década de los veinte. Desde los años cincuenta, y en la estela

de la noción generacional que instituyeron algunos de los propios protagonistas (Alonso, 1962 [1948]), se multiplicaron los trabajos al respecto (Cirre, 1950; González Muela, 1954; Cano, 1922; Cano Ballesta, 1972; Siebenmann, 1973; Geist, 1980; Díez de Revenga, 1987...). Aunque tempranamente se cuestionó esta etiqueta (Gullón, 1953; Torre, 1962: 277-281), discutiéndose tanto el propio concepto de «generación» y la reducida nómina (Marco, 1977; Zambrano, 1977; Soria Olmedo, 1980; Mateo Gombarte, 1996; Mainer, 2000; Anderson, 2005...) como la elección del año 1927 como aglutinador definitorio del grupo (González-Muela, 1954; Cernuda, 1957a; Debicki, 1968), solo muy lentamente y en las últimas décadas la crítica española parece haber superado esta construcción reduccionista y centrada en un puñado de personalidades individuales.

Ya en 1981, García de la Concha apuntaba la necesidad de ampliar horizontes y reubicar la producción hispánica de los veinte en el contexto internacional de la Vanguardia europea (García de la Concha, 1981). En esta línea aperturista, de la que ya se había mostrado pionero Guillermo de Torre (1925, 1962, 1965), se sitúan los trabajos de Urrutia (1980), Jiménez Millán (1984), Monegal (1988), Soria Olmedo (1988), Aullón de Haro (1989, 2010), García (2001), Crispin (2001), Díez de Revenga (2001, 2004), o Morelli (2007); así como los volúmenes colectivos de Morelli (1991, 1994), Bernal Salgado (1993), Harris (1994), Salaün (1996), Pérez Bazo (1998), Wentzlaff-Eggebert (1998, 1999), Jiménez Millán/Soria Olmedo (2010) y el número monográfico de *Ínsula* (enero 1991, nº 529), que lleva el significativo título de «Más allá de la Generación del 27: la década prodigiosa, 1920-1930» (tomado del artículo de García de la Concha en ese mismo número: García de la Concha, 1991).

La diversificación de perspectivas ha dado lugar en las últimas décadas a la proliferación de estudios contextuales y culturales, con especial atención a las revistas, en cuanto que plataformas de difusión privilegiadas en estos años, de «misión placentaria», en palabras de Ortega (Cossío, 1970; Paniagua, 1970; Medrano Illera, 1974; Rozas, 1977; Neira, 1978; Díez de Revenga, 1979; Molina, 1984, 1990; Soria Olmedo, 1988; Carmona, 1996; Barrera López, 1998a, 1998b, 2001; Morelli, 1999; Valcárcel, 2000; Osuna, 2005, 2006; Ramos Ortega, 2006; Olmo Iturriarte, 2010...) y a los manifiestos y poéticas, con recopilaciones como las de Brihuega (1979) para las artes plásticas y las de Ile (1969), Buckley/Crispin (1973), Rozas (1974) o Ródenas (2007) para el ámbito literario. La elaboración de antologías más englobadoras que amplían y rescatan poetas marginados (Mota, 1977; Gullón, 1981; Fuentes Florido, 1989; Miró,

1990; Díez de Revenga, 1995; García de la Concha, 1998; Soria Olmedo, 2007), las ediciones de obras completas de estos autores recuperados, la descentralización de la Vanguardia con atención a focos regionales como Canarias y Cataluña, o la investigación de géneros como el ensayo, la narrativa o el teatro, frente al privilegio de lo lírico, son otras de las vías transitadas en el estudio renovado de este período de la literatura española.

En esta apertura de horizontes se sitúa también la mirada interartística, con volúmenes colectivos y panorámicos como los de Cuevas (1997), Pérez Bazo (1998), Albert (2005) o Jiménez Millán/Soria Olmedo (2010), si bien existe una atención privilegiada al cine (Morris, 1980; Bonet/Palacio, 1983; Urrutia, 1984; Utrera, 1985, 1987; Sánchez Vidal, 1993; Pérez Bowie, 1996; Gubern, 1999; Albersmeier, 2001; Albert, 2005) y a las artes plásticas (Soria Olmedo, 1981; Crispin, 1983; Carmona, 1985, 1993, 1997; Bonet/Pérez, 1996; Carmona/Lahuerta, 1997; Singler, 1998; Bou, 2001; Henares Cuéllar, 2010). Desde esta misma óptica comparatista se han investigado las relaciones de la ciencia y la tecnología con la «joven literatura» (Cano Ballesta, 1981; Lorenzo, 1992; Gala, 2010).

En el caso de la música, aunque se ha señalado su importancia dentro del discurso interdisciplinar que propone la Vanguardia, ello se ha hecho desde una perspectiva muy tangencial y falta un estudio de conjunto, científico y sistematizado, que dé luz a un vínculo primordial en la configuración de la creación literaria de la época. Existen trabajos muy parciales, generalmente en forma de artículos dispersos en revistas o volúmenes colectivos que, más que estudios interartísticos, ofrecen panorámicas sobre la música de los veinte, desde el ámbito propiamente musicológico (Casares Rodicio, 1990, 2002a, 2010; Gallego, 1991; Ruiz Tarazona, 1993; Persia, 1998). Cuando se formula explícitamente la interacción entre poesía y música, los trabajos suelen ser de tipo contextual, muchas veces anecdóticos y con frecuencia centrados en relaciones biográficas o en aproximaciones generalistas (Ruiz Silva, 1984; Persia, 1988, 1994; Heine, 1995; Mainer, 1996; Chica, 1997; Gallego, 1997; Álamo Felices, 2000; Martín Moreno, 2010; Torres Clemente, 2010...). Avanzado muy brevemente su planteamiento en un artículo de 2016, la reciente tesis de Gómez Espinosa (2018), que *a priori* podría considerarse el trabajo más completo al respecto por su ambicioso título (*Puntos de encuentro: recursos y visiones compartidos por la poesía española y la música entre 1900 y 1936 a través de la poesía de Gerardo Diego*), cae, en realidad (a mi parecer, mucho

más que otros trabajos breves y de menor alcance) en cierto diletantismo filológico, analogías impresionistas y muestra una tendencia a la dispersión no concluyente. En cuanto al volumen colectivo editado bajo el título *La música en la Generación del 27. Homenaje a Federico García Lorca, 1898-1936* (Casares Rodicio, 1986), con ocasión del 50 aniversario de la muerte del poeta, aunque no constituye un trabajo exhaustivo ni analiza de forma interna el vínculo interartístico, sí juega un relevante papel a la hora de poner de manifiesto las relaciones de músicos y poetas en un clima cultural compartido.

Desde la aproximación músico-literaria, quizá el campo más explorado ha sido el de las relaciones de un autor concreto con la música; en este sentido destaca la monografía de Eladio Mateos Miera (2009) para Rafael Alberti y las de Ana Benavides (2011) y Ramón Sánchez Ochoa (2014) para Gerardo Diego. Sánchez Ochoa además ha estudiado intensamente la dimensión musical del santanderino, publicando diversos trabajos en torno al tema (1999, 2003, 2006, 2012) y ha llevado también a cabo la edición en dos volúmenes de la *Prosa musical* dieguina, en donde se recogen tanto artículos de prensa (2014) como ensayos de poética (2016).

En realidad, han sido Gerardo Diego y Federico García Lorca, dada su conexión explícita con la música (la formación musical y pianística de ambos, su doble vocación) los dos poetas en torno a los que la crítica ha focalizado el estudio de las relaciones músico-literarias. En el caso del primero, la investigación se ha mantenido más o menos en el ámbito filológico, con trabajos que abordan aspectos muy puntuales o poemas concretos (Hernández Valcárcel, 1974; Costas, 1976; Morelli, 1987, 1996b; Hernández, 1993; García Madrazo, 1996; López Castro, 1996; Ruta, 1997; Varela, 1998; Díez de Revenga, 2000a, Bernal Salgado, 2007: 73-81). Además de los citados libros de Benavides y Sánchez Ochoa, destaca la antología de Antonio Gallego en Cátedra (*Poemas musicales*, 2012), cuya introducción ofrece una visión de síntesis sobre la poética musical dieguina muy sugestiva y acertada.

No se puede decir lo mismo en el caso de García Lorca: la relación de música y literatura en este autor ha dado lugar a la proliferación de numerosos trabajos en distintas disciplinas (musicología, filología, periodismo, historia...) que, sin embargo, son de valía muy desigual; a menudo adolecen de superficialidad, diletantismo y deficiencias de rigor crítico, abusando con frecuencia del halo mítico de que se ha rodeado al poeta. Abundan los enfoques biográficos que pretenden dar cuenta de la música en la vida del autor (qué conocía, qué partituras poseía) y su faceta inicial de pianista y compositor (García Lorca, 1980: 423-430; Bardi, 1981; Gibson, 1986; Barbero de la Blanca- Barbero Consuegro,

2000; Heine, 2000; Ruiz López, 2000; López Castro, 2010) o la musicalización posterior de sus poemas (Trudu, 1990); destacan aquí los trabajos de Tinnell, dedicados a la catalogación musical y discográfica (1998) y al epistolario lorquiano con los músicos de su tiempo (2009). Son frecuentes también las aproximaciones desde el flamenco (Grande, 1978; Stanton, 1978; Plata, 1996; Maurer, 2000, Pineda Novo, 2007), que completan Rabassó/Rabassó (1998) con la vinculación al afrocubanismo y jazz, o aquellos que subrayan la dimensión folclorista de Lorca, a propósito de las *Canciones populares españolas* y proyectos afines (Onís, 1986; Attademo, 2006). La relación del poeta con Falla también ha sido un foco de atracción para la crítica (Nicolodi, 1989; Zapke, 1999; Walters, 2003; Orringer, 2011), que tiene su más importante resultado en la monografía de Nelson Orringer, *Lorca in Tune with Falla* (2014). Contribuciones sobre la impronta de la música en la propia escritura poética del granadino desde los estudios literarios y filológicos son las de Maurer (1986, 1987, 1989, 1994a), Higginbotham (1986, 1988), Walsh (1988), Hernández (1990), Sanz Hermida (1997), Persia (1998b), Artero Fernández-Montesinos (1999), Carreira (2004), Soria Olmedo (2004), San José Lera (2012), Le Colleter (2014) y Agraz Ortiz (2016).

Ante esta dispersión de horizontes, el objetivo que me propongo en este trabajo es el de establecer un panorama unificador sobre la presencia e impronta de la que se llamó entonces «nueva música» en la teoría y praxis lírica de los años veinte en España. Se trata de una aproximación en la que es el movimiento artístico y la sensibilidad estética compartida la que vehiculará la comparación; en este sentido, trabajos como los de M^a José Vega (2003) y Javier San José Lera (2007, 2012) apuntan a la dirección hacia la que esta tesis se dirige.

Como en cualquier ciencia, la necesidad abstraccionista y conceptual de la historia literaria ha llevado a simplificar el relato de la Modernidad estética y a trazar una línea evolutiva en dos fases: una inicial que abarca largamente (dependiendo del país es anterior o posterior) el siglo XIX (Romanticismo, simbolismo, Fin de siglo), identificada con un paradigma musical en el campo de las artes, y un segundo momento, el de la Vanguardias históricas, que vendría definido por el paradigma de las artes plásticas. Este cambio de paradigma artístico ha sido generalmente explicado por el paso del principio subjetivista al principio objetualista, cada uno de los cuales se identifica con música y artes plásticas respectivamente. Lo que justifica este trabajo, que se ocupa del diálogo poesía-música en

un momento en el que, en teoría, se entiende que la segunda ha sido sustituida por el modelo pictórico, es la necesidad de refutar un relato demasiado simplificado, que parte de un planteamiento erróneo: el de las artes consideradas *per se*, en su naturaleza, *subjetivistas* u *objetivistas*. Es falaz usar la noción decimonónica de música para construir el relato estético de la Vanguardia, como falaz sería usar la de la pintura. Valores como los de espiritualidad o inmaterialidad, que llevaron a la concepción de la música como arte por excelencia de los sentimientos, fueron progresivamente cediendo paso a otros que incidían en su condición formalista y autónoma, de modo que a principios de siglo el idioma musical se presentaba ante el resto de las disciplinas artísticas como la encarnación más perfecta del ideal antimimético: la música no remitía a otra realidad más que a sí misma, fondo y forma eran uno. Tal naturaleza fue la que inspiró explícitamente el nacimiento de la abstracción pictórica y es, en cuanto ejemplo de autonomía perfecta en el lenguaje artístico, la que fundamenta el propósito de esta tesis doctoral: explorar de qué forma la música se hizo presente en el discurso estético de la poesía española de los veinte, así como en su producción.

La necesidad de establecer un corpus definido manejable ha obligado a atender exclusivamente a una producción parcial de la literatura de este momento: la poesía en verso. Soy consciente del problema que supone hablar hoy, desde la perspectiva de la teoría literaria, de esta parcelación de géneros, máxime tratándose de una época como la que nos ocupa, en la que la hibridación experimental es una constante. Por eso he hablado de poesía *en verso* (sea este libre o no), excluyendo, por ejemplo, el cultivo del poema en prosa. Aun con estos inconvenientes, tal elección sitúa el foco en un terreno especialmente sensible al diálogo musical: recuérdese que las palabras de Valéry antes citadas no hablaban de la *hésitation entre son et sens* en la literatura, sino en el *poème*. Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta lo dicho antes respecto al principio de autonomía modélico en la música, no es en absoluto casual que se haya considerado la poesía como el género por excelencia de este momento histórico-artístico (de hecho, la polémica nómima inicial de la generación del 27 estaba exclusivamente constituida por poetas).

La misma necesidad de acotar ha llevado a la aplicación de un segundo criterio: el lingüístico-geográfico. De acuerdo con este, el corpus de análisis manejado comprende solamente la poesía producida en España y escrita en español, aunque puntualmente se pueda hacer referencia a otras tradiciones o autores fuera del marco elegido (es el caso del mexicano Rafael Lozano, afincado en París; de Vicente Huidobro, referencia

fundamental para Diego y Larrea a comienzos de la década; o de Jorge Luis Borges, activo participante del ultraísmo español durante su estancia de dos años en España).

Las dos fuentes básicas para la constitución del corpus han sido los poemarios de autor y las revistas literarias. Respecto a los primeros, se han considerado los libros publicados en el arco temporal fijado y se ha partido de una nómina bastante amplia de veintisiete autores (Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Manuel Altolaguirre, Rogelio Buendía, Juan Chabás, Ernestina de Champourcín, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Juan José Domenchina, Antonio Espina, Federico García Lorca, Pedro Garfías, Jorge Guillén, Juan Gutiérrez Gili, José M^a Hinojosa, Rafael Laffón, Juan Larrea, Concha Méndez, Pedro Pérez-Clotet, Emilio Prados, Pedro Salinas, Josefina de la Torre, Adriano del Valle, Fernando Villalón), si bien, como se verá a lo largo de la tercera parte del trabajo, no en todos ellos tiene la música igual importancia y, por lo tanto, no todos han aparecido después representados en los resultados aquí presentados.

Puesto que el objetivo es, además, el de analizar la huella musical en la poesía desde la perspectiva panorámica del movimiento literario y la sensibilidad estética epocal, se ha sacrificado el estudio en detalle de obras personales en favor de la visión de conjunto. En este sentido, las revistas literarias se revelan mucho más importantes que los poemarios de autor, en calidad de muestrarios sintéticos que aúnan las distintas tendencias del momento. Los propios protagonistas fueron conscientes de esta función y a ello se refería Guillermo de Torre en una nota aparecida como anónima en la ultraísta *Tableros*:

Todo el arte y la literatura genuinamente contemporáneas, todas las nuevas inquietudes espirituales que tejen las direcciones estéticas de vanguardia, tienen su cauce más puro y su expresión primicial más perfecta en las páginas sugestivas de numerosas revistas modernas. De ahí el máximo interés revelador que poseen esas *publicaciones, superando, en su cualidad de órganos fusionales de fracciones juveniles, el ámbito individual del libro*. Por ello, nadie que pretenda seguir al día y captar en su momento oportuno los matices y evoluciones de las nuevas y vivientes tendencias estéticas imperantes, debe ignorar el contenido y significación de las publicaciones vanguardistas. (*Tableros*, 15-I-1922: 4; subrayado mío)

Siguiendo la opinión de su maestro Ortega, que hablaba de la «misión placentaria» de estas publicaciones, Benjamín Jarnés insistía años después también en la importancia crucial de la revista literaria como plataforma cristalizadora de la Vanguardia:

La buena revista es como una antesala donde todo novicio creador de parcelas nuevas de arte ha de detenerse algún tiempo hasta ver definitivamente admitida o rechazada su frágil mercancía. Una ideal balanza pesa en las revistas cada porción individual de belleza, otorgándole el pasaporte que suele más tarde ser sólidamente refrendado en el libro.

De aquí la utilidad de las revistas, su alcance sustancial: nos ayudan a tasar, a comparar, a justipreciar de algún modo los valores, porque toda revista es un escaparate de valores. (Jarnés, *Revista de Occidente*, feb. 1927).

En total, se han analizado treinta y cinco publicaciones editadas entre 1918 y 1931, cuyas distintas orientaciones, localización y cronología ha permitido ofrecer un significativo y completo panorama del acontecer literario español en el período estudiado. En orden cronológico de aparición, las revistas consideradas son las siguientes: *Cervantes* (Madrid, 1916-1920; se han estudiado solo los números de 1919-1920, que es cuando la revista realmente asume un nuevo rumbo, bajo la dirección de Cansinos-Assens), *Grecia* (Madrid/Sevilla, 1918-1920), *Cosmópolis* (Madrid, 1919-1922), *Reflector* (1920), *Índice* (Madrid, 1921-1922), *Tableros* (Madrid, 1921-1922), *V_ltra* (Madrid, 1921-1922), *Horizonte* (Madrid, 1922-1923), *Alfar* (A Coruña, 1ª etapa: 1923-1926; 2º etapa: 1927), *Ambos* (Málaga, 1923), *Parábola* (Burgos, 1923; 1927-1928), *Revista de Occidente* (Madrid, 1ª etapa: 1923-1936), *La Verdad. Suplemento Literario* (Murcia, 1923-1926), *Ronsel* (Lugo, 1924), *Plural* (Madrid, 1925), *Sí. Boletín Bello Español* (Madrid, 1925), *L'Amic de les Arts* (Sitges, 1926-1929), *Favorables Paris Poema* (París, 1926), *Litoral* (Málaga, 1926-1929), *Mediodía* (Sevilla, 1926-1929), *Residencia* (Madrid, 1926-1935), *Carmen* (Santander-Gijón, 1927-1928), *Lola* (Sigüenza, 1927-1928), *La Gaceta Literaria* (Madrid, 1927-1932), *Ley* (Madrid, 1927), *Papel de Aleluyas* (Huelva/Sevilla, 1927-1928), *La Rosa de los vientos* (Santa Cruz de Tenerife, 1927-1928), *Verso y Prosa* (Murcia, 1927-1928), *Gallo* (Granada, 1928), *Manantial* (Segovia, 1928-1929), *Meseta* (Valladolid, 1928), *Meridiano* (Huelva/Sevilla, 1929-1930), *Poesía* (Málaga-París, 1930-1931), *Ddooss* (Valladolid, 1931). Además, pese a su carácter más generalista y fundamentalmente socio-político, se han revisado los números del semanario madrileño *España* comprendidos entre 1918-1924 (415 números), así como el magazine misceláneo *Atlántico* (Madrid, 1929-1933), puesto que sus páginas literarias poseen un enorme interés a la hora de completar el mapa de las inquietudes poéticas del momento.

El estudio de este corpus de acuerdo con los objetivos fijados ha llevado a organizar la tesis doctoral en tres partes, de las cuales las dos primeras quieren ser las perpendiculares metodológicas (comparatismo interartístico e historia literaria) que permitan desarrollar la tercera, punto de llegada y verdadero corazón del trabajo. De este modo, en la primera parte se ha realizado un exhaustivo estado de la cuestión sobre los estudios músico-literarios y, sostenida en las aportaciones previas (especialmente en las

anglosajonas, en la estela de Brown y Scher), se ha querido ofrecer una propuesta taxonómica personal que ayude a orientar el análisis posterior.

A este andamiaje teórico sobre la cuestión interartística se le suma en la segunda parte el enfoque histórico, que tiene por fin ubicar en su contexto cultural y artístico el corpus seleccionado. Lejos de ser un adorno historicista, el enraizamiento de la poesía española de los veinte en la tradición general de la Modernidad estética occidental y, de forma más concreta, de la Vanguardia, deviene fundamental a la hora de explicar la aparición de la música en el pensamiento estético y en la praxis de la lírica considerada. Esta segunda parte, a su vez, consta de dos capítulos: el primero, más teórico, traza la trayectoria de la Vanguardia española desde la historia literaria y la estética a nivel continental. El segundo se centra en la historia cultural del país en estos años y el papel de la música en el panorama artístico del momento. Se trata de un capítulo en el que se exploran las relaciones amicales entre músicos y poetas (a partir de epistolarios, libros de memorias, diarios...), las plataformas difusoras (orquestas, salas de conciertos, conferencias musicales...) que posibilitaron el acceso de los escritores a la nueva música o los espacios e instituciones compartidos que, como la Residencia de Estudiantes, potenciaron un rico trasvase de ideas y planteamientos artísticos entre diferentes disciplinas. Especial atención merece la crítica musical en la prensa diaria y la figura de Adolfo Salazar, quien, desde su tribuna en el diario progresista *El Sol*, ejerció una labor pedagógica sin precedentes en el campo de la nueva música (en la línea orteguiana de educación estética de las masas). A la vez, y de acuerdo con el ideal del momento de una crítica *creadora*, la alta conciencia estilística y el peso de la opinión e interpretación subjetiva convierte muchas veces a estos textos en verdaderos ensayos literarios, cuya forma de incorporar la música al discurso verbal permite establecer el puente con la tercera parte del trabajo.

En la encrucijada de la teoría interartística y la ubicación histórico-cultural se asienta el tercer bloque del trabajo, dedicado al análisis de la poesía de Vanguardia española en su diálogo con lo musical. Esta tercera parte se ha organizado en cuatro capítulos, los cuales dan cuenta de estas relaciones ordenándolas en tendencias estéticas distintas, aun dentro del universo vanguardista común. El primer capítulo es la introducción a una poética comparada de la música y la poesía en la Vanguardia; en él se desarrolla la ya aludida tesis de la que parte este trabajo: cómo el modelo de la música subyace a principios estéticos como el de la autorreferencialidad, la ambigüedad

semántica o la concepción arquitectónico-estructural de la obra, sirviendo de base general a los análisis específicos posteriores a partir de la noción general de autonomía y *pureza* en el arte. En los tres capítulos siguientes, y a partir del estudio de los textos, se definen tres grandes poéticas activas en esta década en las que la música adquiere un papel destacado.

El primero de ellos abordará la Vanguardia temprana española y el entorno ultraísta, atendiendo a la raíz simbolista de este movimiento y su vinculación, por tanto, con una cosmovisión analógica del mundo en la que la música se presenta como supra-lenguaje, desde su condición de ambigüedad e indeterminación semántica. En relación con ello, se estudia la relevancia de la figura de Debussy y su estética, que conecta la visión simbolista del mundo con una poética impresionista del instante, fundamental en la práctica poética de los primeros veinte en España.

El siguiente capítulo rastrea las tendencias más iconoclastas y experimentales en dos ámbitos: formal y temático. En el primero se aborda la tímida asimilación de los presupuestos futuristas en el entorno ultraísta, que conectan con la *Sound Poetry*, la poética de la onomatopeya y el *bruitismo* italiano. Desde un plano temático se estudia la incorporación al imaginario de Vanguardia de las nuevas músicas populares urbanas (jazz, tango, *music-hall*...) convertidas en símbolos privilegiados de la modernidad, junto al desarrollo del antipasatismo paródico como tema, encarnado esta vez en motivos musicales del XIX (piano, vals, salón burgués...).

El último capítulo revisa el denominado neopopularismo del 27, considerado dentro del marco general de la Vanguardia occidental: es decir, no como tendencia peculiarmente española, sino en estrecho diálogo con nociones como las de neoclasicismo o primitivismo. Además de subrayar los paralelos en el tratamiento del pasado entre la composición musical y la creación poética, en la primera parte del capítulo se estudia la repercusión que disciplinas como la filología, la musicología y la etnomusicología tuvieron sobre la lectura de la tradición en las diversas artes, mostrando cómo la estrecha colaboración entre ellas (el Centro de Estudios Históricos dirigido por Pidal es el paradigma de esta sinergia) incentivó también la mirada interartística en el terreno de la escritura. Una vez delineado el magma en el que nace esta tendencia, la segunda parte del capítulo analiza la base musical subyacente a la poesía neopopularista de Vanguardia (especialmente en su configuración estructural), como resultado de tomar como punto de partida una fuente en sí misma híbrida: la lírica popular antigua española. Asimismo, y

de forma más reducida, se hará una breve aproximación a la incorporación temática de dos realidades musicales, guitarra y flamenco, que en estos años cobraron gran relevancia, en el marco del entusiasmo por la tradición y su reformulación estilizada.

Tres líneas estéticas entonces, la ultraísta-simbolista, la futurista y la neopopularista, dentro del universo creativo global de la Vanguardia. Su intersección en este núcleo común permite dibujar una gran rueda en la que situar las diversas estrategias interartísticas que la poesía española de los veinte utiliza para incorporar la música al discurso literario, tanto en su dimensión formal como en la semántica o temática (mitades simbólicas del círculo). Hacia el encuentro con la música se extienden centrífugamente los radios. En el centro, la palabra poética, tensada y vacilante siempre *entre le son et le sens*.

Agradecimientos

El surrealismo, último eslabón de la Vanguardia, fue también la última tentativa de responder *sí* a una pulsión que recorre toda la Modernidad estética: la de la alianza entre arte y vida. Esta tesis doctoral es consecuencia, en cierto modo, de un planteamiento similar, aunque ligeramente distinto y bastante más modesto: ¿es posible la alianza entre universidad y vida/arte? La respuesta, de alcance solamente personal, no tiene importancia aquí; sin embargo, este punto de partida (pre-hipótesis, de alguna forma) justifica que mis agradecimientos vayan mucho más lejos de los puramente institucionales y académicos. Por supuesto, agradezco la financiación económica que me brindó la Fundación Universitaria Oriol-Urquijo durante los primeros ocho meses de la investigación, así como el contrato de Formación del Profesorado Universitario (FPU) durante los cuarenta meses restantes en la Universidad de Salamanca, a través del Ministerio de Educación de Cultura y Deporte de España (actual Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades). Más allá de esto, no obstante, quiero dejar constancia escrita de mi gratitud a las siguientes personas:

A mis padres, que me lo han dado todo; que confiaron en mí siempre y quisieron que viniese aquí. A mi madre, que me dio por segunda vez la vida cuando me enseñó a leer. A mi padre, que se hizo «de letras» conmigo y adivinó que la investigación del filólogo consiste en buscar de dónde le viene el rabo a la *a*.

A mi hermana Iris... que es Iris (como la música, concentra infinitudes, y me es imposible usar palabras sin empequeñecer).

A mis abuelos, que me dieron lo más importante en la vida: felicidad en la infancia.

A aquellos profesores que me hicieron creer en las Humanidades antes de Salamanca, especialmente a Vanesa, Begoña, Rafa y Rosa. A Begoña y a Rafa, mis profesores de literatura, que me confirmaron en mi vocación, que me prestaron libros cuando aún no había cerca bibliotecas y, por encima de todo, me regalaron su amistad.

A Javier, que me leyó siempre atentamente, maestro y amigo, director de tesis ejemplar (y todo cuanto diga no podrá nunca reflejar mi gratitud sincera... en todos los sentidos). A Emilio, con el mismo cariño, que el primer día de clase nos recibió con una de sus frases más sabias (y tiene muchas) respecto a la incoherencia de las lecturas obligatorias: «Yo no os puedo obligar a daros placer». A María Palacios, que me recibió en sus clases de musicología como oyente y siempre se mostró solícita a ayudarme. A mis buenos profesores de universidad (entre ellos, de nuevo, a Javier y Emilio). Y quizá también (las verdades son necesarias) a quien me enseñó *qué era la universidad y dónde estaba la puerta si no me gustaba (con todo lo que eso implica)*.

A Antonio, Dani, Germán, José, Julián y Maru, que siempre hacían que el día comenzase más feliz con una sonrisa.

A todos los que confirmaron, durante mi estancia en la Residencia de Estudiantes, lo que hasta entonces era solo el mito de la «Colina de los chopos». Gracias a Almudena y a Beatriz, que tan generosamente me recibieron; a los residentes becarios, que me hicieron ser una más entre ellos (con especial cariño, a Juan, Antonio, Raquel y Andrea); a José Miranda, que me regaló conversaciones infinitas; a Florín, que jugó conmigo a interpretar sueños.

A Sara, compañera generosa y modélica; amiga verdadera ante todo (amistad de albatros).

A mis *periféricos* Carmen, Javi, Luis, Israel y Víctor, que son para mí núcleo.

A mi *jonda* amiga Marina, con risas, llantos e interminables debates literarios; unidas siempre, a pesar de las distancias.

A todos los que llenaron tantas horas de trabajo con su música (*pure délice sans chemin*), muy especialmente a J. S. Bach, F. Chopin, F. Schubert y todos los renacentistas españoles.

A todos los que, a lo largo de estos casi cinco años, me hicieron seguir creyendo firmemente en la literatura, a pesar de los ultraístas y a pesar de Guillermo de Torre (Federico, V. Woolf, J. Á. Valente, A. Merini, JRJ, M. Tsvietáieva, A. Pizarnik, W. Stevens, e.e. cumings, E. Montale, E. d'Andrade, S. Quasimodo, G. Ungaretti, P.P. Pasolini, M. Zambrano, S. Weil, E. Dickinson, A. Camus, Hölderlin, A. Rimbaud, E. Lasker-Schüler, Novalis, Rilke, F. Farrojjad, S. Sepheri, al-Rumi, Al-Hallay, al Din Attar, I. Vilariño, J. Rulfo, M. Proust, J. Benet, M. Duras, P. Celan, G. Trakl, V. Holan, W. Shakespeare, L. Cernuda, J. L. Borges, G. Ekelöf, A. Ajmátova, G. Seferis, P. Éluard, R. Desnos, H. Michaux, R. Char, Mirabai, Kabir, C. Conde, E. de Champourcín, Ch. Maillard, Ibn Hazm, Ibn Arabi, Dante, A. Daniel, B. de Ventadorn, Hadewijch, San Juan de la Cruz, los sin nombre, etc., etc., etc.).

A todos los que creyeron en mí.

Mejor: a todos en quienes creo.

PARTE I

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

(INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS MÚSICO-LITERARIOS)

1. HISTORIA DE UNA AMISTAD: LA REFLEXIÓN MÚSICO-LITERARIA (DEL MITO A LA ESTÉTICA DEL s. XIX)

Entonces se alzó un árbol. ¡Oh pura elevación!
¡Oh, canta Orfeo! ¡Oh alto árbol en el oído!
(Rainer María Rilke)

In principio erat Verbum. Pero ¿qué verbo? ¿Un verbo cantado, ritmado, entonado? La palabra creadora ¿no estaría cerca de la fórmula mágica, en la que el hechizo sonoro actúa como forma primera? ¿Sentido o sonido? Si la cábala judía sacralizó el nombre y convirtió las propias letras en signos contenedores de un significado arcano (revelación divina), para los pitagóricos griegos era la música, y las relaciones entre intervalos de sonidos, el verdadero reflejo de la armonía cósmica. Nacieron todas las tradiciones líricas como alianza entre palabra y música: se cantaron los salmos bíblicos, se cantaron los textos del *Shī Jīng*, los himnos védicos se cantaron. El tracio Orfeo, el más famoso cantor de la mitología griega, que conmovió a los dioses del infierno y arrastraba con su lira a animales y plantas, murió despedazado por las ménades, pero su cabeza quedó intacta y, junto a su lira, llegó navegando a la isla de Lesbos. Allí, cabeza parlante, era venerada y pronunciaba oráculos (*logos*), y allí también su instrumento fertilizaría la tierra que vería nacer la lírica monódica occidental. Cabeza y lira: palabra y música. Esos dos atributos del cantor tracio, que la antigüedad no fue capaz de reducir a uno, son quizá el mejor símbolo para el hermanamiento originario de las dos artes que, sin embargo, contenía ya en germen la dualidad y la tensión: sentido y sonido, *logos* y número, cabeza y lira.

Si nos circunscribimos a Grecia como primer hito de la historia artística occidental, también en su origen histórico la diferenciación entre música y literatura resulta artificial o, cuando menos, inexacta: si la denominación de *música* abarcaba un campo mucho más amplio que incluía danza, poesía cantada y música instrumental (simbolizado en la advocación de *Apolo Musageta*, director del coro de musas), nuestro actual término *literatura* no tenía un equivalente y el más aproximado sería el de *poesía* (en oposición a la Historia como ciencia de *lo que ha sucedido*, tal como establece Aristóteles en la *Poética*, 1451a-b). El entramado melodía-danza-poesía en la Antigua Grecia y en fase preliteraria, minuciosamente estudiado por Koller (1963) y Rodríguez

Adrados (1976), no es, sin embargo, estable a lo largo del tiempo.¹ Si en la prehistoria de la lírica arcaica la palabra cantada nace como reforzador del sentido de la danza, que es el núcleo (junto al cortejo procesional) del rito religioso y la fiesta colectiva, en el mundo helenístico previo a la conquista romana, en el que se ha desarrollado una potente cultura filológica y erudita, el divorcio entre palabra cantada y palabra escrita (iniciado en el s. V a. C.) se ha hecho ya claramente explícito; si bien no se consolidará en la tradición culta hasta el Renacimiento (Rodríguez Adrados, 1980).²

Como señala Brown (1970a: 97) solo en este momento, una vez que inician su andadura particular ambas artes, se hace posible la influencia de una sobre otra. La diferenciación de naturaleza, de esencia identitaria construida por semejanzas y desemejanzas de una frente a otra, comienza cuando todavía palabra y melodía funcionan ensambladas de forma habitual, y se verifica principalmente por la independencia y creciente importancia que el *logos*, en un principio subsidiario, adquiere a lo largo de los siglos VII-V a.C. respecto a la música, imponiéndose a esta:

Los griegos captaban algo orgiástico, divino, algo que arrastra fuera de la propia personalidad, en la danza unida a la música: el texto poético no es, desde este punto de vista, otra cosa que un acompañamiento o consecuencia. (...) En todo caso es claro que el complejo danza-música da, dentro de las teorías griegas, la tónica para la interpretación de la poesía en sus diversos géneros. Poesía sin música es incomprendible (...). Incluso cuando, como en toda la época central de la poesía griega, es el texto el que orienta a la música y no al revés. Porque ambos forman, insistimos, un conjunto. (Rodríguez Adrados, 1980: 136).

Santiago Auserón (2015: 15-16) ha observado certeramente que esta inversión en la relevancia de ambas artes, con la escritura como estímulo principal, está directamente relacionada con el paso del *mythos* al *logos*, punto de partida de la filosofía occidental.³

¹ Sobre las relaciones entre palabra y música en la Antigüedad y Edad Media cristiana pueden consultarse también Seseni (1949), Gamberini (1962), Stevens (1986) o Pinault (2001). Estudios de la música en la Antigüedad griega son los de Chailley (1979), West (1992), Bélis (1999).

² El caso de la poesía popular es completamente distinto, dada su transmisión fundamentalmente oral, de modo que el divorcio no se llega a operar nunca (Cf. Bowra, 1962. Sobre la transmisión oral y los fenómenos de la «oralidad secundaria» en la cultura occidental posterior a la imprenta, *vid.* McLuhan, 1962 y Ong, 1982). En este sentido, el complejo música-poesía-danza en los orígenes de la lírica tiene un carácter netamente popular, vinculado a la festividad colectiva y ritual, previo a un desarrollo de lo literario tal como lo entendemos hoy; este es el planteamiento del que parte Rodríguez Adrados en el ya aludido *Orígenes de la lírica griega*, en cuyo primer capítulo examina los tipos de danzas de época arcaica y las derivaciones evolucionadas hacia formas monódicas y corales que darán lugar a la lírica del s. VII a. C. (1976: 41-45).

³ El autor desarrolla esta idea: «Las fases de ese proceso vienen señaladas por algunos hitos: el abandono del acompañamiento instrumental por parte de los rapsodas a lo largo del siglo VI; el traslado que hicieron los pitagóricos de las consonancias de la octava musical a la teoría general de las proporciones matemáticas; la proyección del modelo armónico en el terreno de la razón práctica desde época de Damón,

Con una perspectiva similar, María Zambrano parece sugerir esta correspondencia cuando en sus reflexiones sobre el paso del pensamiento mítico al racional en Grecia opone «número» a «palabra» (*logos*) y reconoce el triunfo de la última sobre el primero a través del modelo aristotélico, que se impone sobre el pitagórico (2007: 86 y ss.).

Y esta división esencial, la de número frente a palabra, con la adscripción de la música al primero (forma/pensamiento, sonido/sentido) reaparecerá explícitamente en la temprana Edad Media, en la organización bipartita de las siete artes liberales dentro del famoso modelo escolar de *Trivium* y *Quadrivium*: si en el primer grupo se incluían las disciplinas relacionadas con la *eloquentia* (gramática, dialéctica, retórica), en el segundo lo hacían aquellas vinculadas a las matemáticas, al número cuyo significado es sí mismo (aritmética, geometría, astronomía, música). Después, reaparecerá en el s. XVIII, a través de la polémica en torno al origen de la música, en la que los partidarios de un origen numérico («sonido natural» y relaciones armónicas), encabezados por Rameau, se enfrentan a la interpretación de la música como imitación lingüística (la melodía que imita el discurso humano, cargado de afectos), defendida por Rousseau (Dahlhaus, 1999: 49-54).

El doble impulso de atracción (reminiscencia de su hermandad original) y rechazo entre ambas artes, necesidad de acercarse y, a la vez, distanciarse para configurar una identidad propia, ha caracterizado las relaciones de música y literatura a lo largo de la historia.⁴ La expresión *vorrei e non vorrei* (palabras de Zerlina en el dúo de acto I, esc. 9, del *Don Giovanni* de Mozart) con la que Finck (2004) subtitula su estudio, ilustra precisamente esa actitud ambigua que el arte de la palabra ha mostrado hacia lo musical (señalado también por Cupers, 1988: 53, y Picard, 2010). A esta seducción/repulsa, en la que late la amenaza de ser absorbida por la disciplina hermana, Finck añade además un segundo par de opuestos, intrínsecos a la propia naturaleza musical y que, en la estela del

instructor de Pericles; la desconfianza con respecto a las formas musicales del llamado "nuevo ditirambo" entre los pensadores atenienses del siglo V; la falta de atención a los ritmos sobre los que se habían configurado las formas de versificación más eminentes, en favor del metro del verso consignado por escrito, cuya prosodia cuantitativa tendió a ser normalizada y a suplantar al ritmo en sus funciones; por último, el propósito aristotélico de regular las metáforas poéticas, ajustándolas a la clasificación lógica de géneros y de especies. Como resultado de esas transformaciones, a partir del periodo helenístico, la *mousikḗ tékhnē* y las artes del lenguaje correrán por cauces separados» (Auserón, 2015: 15-16).

⁴ Una completa y sucinta panorámica de estas relaciones en la historia occidental la ofrece James A. Winn en *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music* (1981), si bien la parte dedicada a la Modernidad estética presenta una visión demasiado anglocéntrica. De forma más reducida, Jean-Louis Backès dedica varios capítulos (V-IX) a trazar este recorrido en su *Musique et littérature* (1994). Vid. también Fubini (2001 [1995]: 57-151).

imaginario mítico de Jankélévitch (2005 [1961]), la caracteriza dicotómicamente: por un lado, la música ofrece una dimensión apolínea y luminosa que se corresponde con la armonía cósmica (música-arquitectura, música-forma pura, música-matemáticas); pero, por otro, frente a esta cara «civilizada», la música presenta una dimensión oscura y encantatoria (las Sirenas griegas, la flauta frente a la lira) que obstaculiza, «engaña» y enloquece a la razón humana: se trata del principio dionisiaco con el que Nietzsche identificaba el origen de la tragedia griega (2009).

Aunque planteadas desde el comienzo de su ruptura en el s. V a. C., estas relaciones problemáticas entre música y literatura no se asumirán en una reflexión interartística explícita hasta el s. XVIII, con la Ilustración y el nacimiento de la estética como ciencia. Lo que sí se produce, ya desde la Antigüedad, es una construcción de discursos teóricos progresivamente independientes, que queda reflejada en la diversificación de tratados especializados y cada vez más distanciados entre un ámbito y otro.⁵ La separación definitiva, antes de la cual el fenómeno trovadoresco constituye el último gran momento de unidad entre poesía y música (Winn, 1981: 74 y ss.), se produce en la Baja Edad Media, cuando la música logra liberarse del carácter complementario o de acompañamiento a la que había sido relegada con el creciente desarrollo de la lírica como ámbito de la palabra: esta liberación está encarnada en el *Ars Nova* y su desarrollo del contrapunto frente a la homofonía, que supondrá un progresivo perfeccionamiento de la música instrumental (emancipación que se consolidará en el s. XVIII-XIX; cf. Neubauer, 1992; Dahlhaus, 1999).⁶

Pero, como decía, la comparación entre las artes desde un plano especulativo no se aborda de forma directa hasta la Ilustración y Calvin S. Brown (1970a) apunta que,

⁵ El primer tratado que ofrece una síntesis del pensamiento musical de la Antigüedad es el *De Musica*, de Pseudo-Plutarco, del s. III d. C. (editado en Laserre, 1954). Para una historia del pensamiento musical occidental, *vid.* Ferguson (1935), Lang (1941), Strunk (1950), Fubini (1976a, 1976b) o Lippman (1992).

⁶ En la propia tradición trovadoresca se observa ya la división de las disciplinas, con algunos autores volcados al trabajo técnico de la arquitectura poemática y otros mucho más preocupados por la forma musical, como en el caso tardío de Guillaume de Machaut, el gran representante del *Ars Nova* musical (Sobre la música de los trovadores y su relación con el texto poético, *vid.* Van der Werf, 1972; Malizia, 1990; Aubrey, 1996). Por otro lado, en la tratadística musical se produce a su vez un divorcio entre la teoría y la práctica de la ejecución en el que la primera se dota de un prestigio intelectual y asume un carácter especulativo de raíz platónico-pitagórica (música de las esferas) que la acaba acercando más a la filosofía que a la propia evolución del arte musical (*vid.* Fubini, 2001 [1995]: 77-91; Strohm/Blackburn, 2001; Cullin, 2005). Esta división es heredera del pensamiento pitagórico-platónico y la clasificación medieval de Boecio en tres niveles: música *mundana* (música de las esferas), música *humana* (la que se revela en el alma humana) y música *instrumentalis* (la producida por el hombre).

junto a esta ausencia de interés teórico interartístico (a excepción, según el crítico, de la *Musica Poetica* de Joachim Burmeister, 1606), tampoco existe un verdadero intento de definición sistemática global del concepto «arte» tal y como lo entendemos hoy. La música, pese a la independencia alcanzada a nivel compositivo y técnico (el desarrollo polifónico del *Ars Nova* ya mencionado), en el plano teórico se pliega en el Renacimiento a la tradición de la retórica clásica y establece su fundamento en el *logos*.⁷ Este viraje de nuevo hacia la palabra estaba condicionado por la veneración humanista de la Antigüedad grecolatina, el estudio filológico de los textos y el descubrimiento a comienzos del s. XV de antiguas obras perdidas (la *Institutio oratoria* de Quintiliano, el *De oratore* de Cicerón) que ampliarán el concepto de retórica perpetuado en la Edad Media: como señala Winn, si hasta entonces esta disciplina se había reducido a una serie de prescripciones y pautas ornamentales en la construcción del discurso escrito, los humanistas extienden su campo de acción a lo estético y moral, elaborando toda una teoría comunicativa de la persuasión y conmoción del oyente (la famosa teoría de los afectos o *Affektenlehre*), que se desarrollará en los siglos siguientes (Winn, 1981: 122-123).⁸

Pese a la falta constatada de una reflexión interartística ordenada hasta el s. XVIII, Llorc Llopart (2011) encuentra, sin embargo, algunos referentes seiscentistas que, si bien desde un enfoque filosófico más que estético, pueden situarse en la base de dicha comparación entre las artes: así, en su *Atalanta Fugiens* (1617), Michael Maier propone la relación orgánica de las artes por medio de la alquimia, fusionando tres niveles de significación: imagen, sonido y conocimiento; por su parte, Marin Mersenne se refiere a la música en su tratado *Harmonie Unniverselle* (1636) como arte ejemplar para el perfeccionamiento de otras artes y ciencias (gramática, física, moral, medicina, teología...), mientras que Athanasius Kircher, en su *Musurgia Universalis* (1650), la

⁷ Tatariewicz señala que la polifonía del *Ars Nova* no se hace efectiva en la práctica hasta el s. XV, pero había sido formulada ya un siglo antes por los teóricos, siguiendo la concepción matemática-pitagórica de la armonía cósmica (1991, III: 308). James A. Winn encuentra en el desarrollo de varias voces melódicas la pérdida de la importancia semántica en la música vocal, consecuencia de la confusión sonora resultante de su superposición: la palabra, en este sentido, quedaría progresivamente reducida, en la práctica, a su componente fonético/sonoro (1981: 75). La referencia bibliográfica a tratados musicales o estéticos anteriores al XIX citados a partir de ahora se recoge en el Apéndice III de este trabajo.

⁸ El desarrollo de la retórica, enriquecido por esta recuperación de la tradición grecolatina, llevará, a su vez, al desarrollo de toda una poética sonora de las propias palabras y sus fonemas (Vega, 1992). Más allá de las prescripciones de fluencia dirigidas a la ejecución del discurso (desarrolladas ampliamente ya en los textos latinos), M^a José Vega ha estudiado la configuración de una auténtica teoría de los efectos y funciones del sentido verbal, que se inicia a finales del s. XV en los tratados latinos (con el hito fundacional del diálogo *Actius* de Pontano) y que pasará luego a las poéticas en lengua vulgar. Para una visión general de las relaciones de poesía y música durante el Renacimiento, *vid.* Vega (2011).

presenta como expresión analógica de las relaciones armónicas del cosmos (Llort Llopart, 2011: 17-20). Darío Villanueva (2014: 189) remonta estos inicios de comparación músico-literaria al s. XVI, con las *Istitutioni harmoniche* (1558) de G. Zarlino y los tratadistas contemporáneos, apuntando tres planos complementarios de examen: el de los aspectos rítmicos y eufónicos, el estructural (la *dispositio* retórica) y el que hoy denominaríamos «semiótico», es decir, la naturaleza del signo poético y musical en cuanto a su significado.

Con todo, los verdaderos inicios de la crítica comparada músico-poética en sentido estricto son relativamente recientes y su origen se encuentra en el esfuerzo ilustrado por hallar un fundamento estable que defina a todas las artes (Brown, 1970a: 98-99; Piette, 1987: 5). El carácter sistematizador y clasificador del momento y la construcción de una teoría estética basada en la universalidad, con la noción de «lo bello» como norte, hace florecer numerosos tratados dedicados a la comparación de las distintas disciplinas artísticas, proponiendo además su jerarquización según la naturaleza de cada una.

La adhesión a la preceptiva clásica que había instaurado el Renacimiento explica la subordinación de la música a lo literario en el nivel especulativo durante los ss. XVII-XVIII (pese al asombroso desarrollo técnico y compositivo de la música instrumental en paralelo), puesto que la reflexión estética partía de unas fuentes eminentemente logocéntricas (poéticas y retóricas que operaban fundamentalmente con el material verbal).⁹ En última instancia, todos estos tratados retóricos remitían siempre a un principio fundamental, que no es otro que el de la mimesis y que había sido canonizado por la *Poética* de Aristóteles: de este modo, toda reflexión estética que se realiza en la cultura occidental, desde la Grecia clásica hasta el cambio de paradigma del s. XVIII, fue llevado a cabo siempre bajo el prisma de la imitación.

Efectivamente, en un primer momento, el parámetro imitativo parece claramente conceder la supremacía a la palabra (frente a la música) como material idóneo para ello, dada su capacidad referencial a objetos e ideas. En este sentido, la música, por su naturaleza de «forma pura» (número y no *logos*) y ambigüedad semántica, se mostraba

⁹ Ya se ha señalado anteriormente (*vid.* n. 6) el desencuentro entre el discurso teórico musical y su desarrollo técnico y compositivo: el creciente interés por el plano armónico y el virtuosismo instrumental llevarán, a lo largo del XVII y XVIII, a la codificación del sistema tonal que se mantendrá durante todo el s. XIX y que sólo se romperá con el inicio de la Modernidad estética a finales de la centuria (*vid.* Morgan, 1999: 17-20).

muy limitada, desarrollando una serie de técnicas imitativas que pretendían adaptarse al contenido de la letra en el caso de la música vocal (madrigal renacentista y formas afines, textos de la liturgia en misas...), mientras que a nivel instrumental, se desarrollaron determinadas convenciones que, junto a la más básica imitación de sonidos de la naturaleza, intentaban expresar ciertos estados de ánimo o sentimientos (así, por ejemplo, G. Zarlino da precisas instrucciones para este fin, a nivel armónico, en sus *Istitutioni harmoniche*, 1558).

Cuando, en el s. XVIII, el espíritu ilustrado se vea impelido a encontrar un fundamento estable para la consideración de «arte», el sacralizado principio de imitación aristotélico resultará insuficiente, especialmente en el caso de la música, y se irá atenuando progresivamente hasta que la noción de *mimesis* sea sustituida por la de *expresión* (Llort Llopert; 2011: 23-24).¹⁰ La *Teoría general de las Bellas Artes* (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*) del suizo J. G. Sulzer es una monumental enciclopedia estética que, publicada entre 1771-1774, adelanta ya este cambio de paradigma y la nueva ordenación de las disciplinas artísticas en un sistema unificador. La valoración de la expresión como indicador estético se había ido desarrollando también ya entre los teóricos ingleses (especialmente a partir de la polémica obra de Charles Avinson, *An Essay on Musical Expression*, de 1752, así como en el *On the Arts, commonly called imitative*, de Sir William Jones, 1772; cf. Abrams, 1975: 162-172); en el fondo, se trataba de una sistematización de la *Affektenlehre* renacentista y barroca, donde el principio retórico de convencer al auditorio había ido derivando en la excitación y conmoción de este mediante la apelación a los sentimientos.¹¹

¹⁰ En este sentido, Enrico Fubini subraya el carácter problemático de la música para ser integrada en cualquier sistema que aspire a una noción integradora de las artes, y la señala como dinamitadora de la crisis de la imitación como paradigma estético: «Es preciso reconocer que todas las estéticas que tienden a una definición general y omnicomprendiva del arte, justamente a causa de los motivos que se han mencionado, realizan cierto esfuerzo para que la música quede dentro de sus definiciones; pero ya se ha dado el caso de que es la música, y no otro arte, la que pone en crisis una concepción estética en su totalidad, como aconteció, por ejemplo, con la estética de la imitación de la naturaleza a fines del siglo XVIII» (Fubini, 1994: 28). En esta misma línea, cuando Schopenhauer realiza su clasificación de las artes en miméticas (reproducen las Ideas de los objetos representados) y expresivas (expresan, sin reproducir, la Idea del objeto), señala que la Música, arte superior, no es integrable en este sistema, puesto que no reproduce Ideas, sino que es la presentación directa de la voluntad misma (Schopenhauer, 2004: 301 y ss.).

¹¹ De todos modos, este paso de la imitación a la expresión vinculado a la unificación de las llamadas «bellas artes» (música, poesía, pintura, escultura y danza), no es radical. Si en las obras de comienzos del s. XVIII se ha generalizado ya la noción de belleza (*lo bello*) como principio rector, no es menos cierto que hasta mediados de la centuria, aunque se pueden encontrar ya reflexiones ambiguas, la *mimesis* sigue siendo el argumento teórico infalible para definir lo bello. Así el *Traité du beau* (1714), de Jean-Pierre de Crousaz, el *Essai sur le beau* (1715), del jesuita Yves-Marie André o *Les beaux-arts réduits*

Desde esta apertura al plano emocional, se entiende la evolución natural de la conmoción retórica a la expresividad romántica, así como la consecuente inversión jerárquica de música y poesía, siendo ahora la primera entronizada como arte suprema y modelo para el resto. La inversión jerárquica se produce porque la ambigüedad semántica hasta entonces considerada deficiencia en la música se convierte en la cualidad más apta para dar expresión a lo más íntimo y profundo del yo.¹²

Junto a la cualidad de expresar lo más oculto del alma (adonde el concepto lógico no es capaz de llegar), otras razones refuerzan el privilegio que los románticos otorgaron a la música: por un lado, la vinculación de lo antimimético con la teoría del genio creador y la reivindicación de la originalidad (frente a la copia) como rasgo cualitativo en el arte a partir de ahora; por otro, como señala Lloret Llopart (2011: 49-50), la música encarna en el pensamiento alemán del momento el arte por excelencia capaz de aunar los contrarios (aspiración totalizante y universal): respondía así a los dos principios en que Schlegel fundamenta la estética, la ironía y el *Witz* (concepto cercano al de *ingenio* o *agudeza* gracianescos que se funda en el «encuentro de parecidos alejados»); y tenía al fondo la reminiscencia de la armonía cósmica pitagórica (en la cual lo discordante se unifica), encarnada en la música.

La aspiración a un sistema general de las artes había propiciado que en el s. XVIII aparecieran las primeras obras dedicadas netamente a la reflexión interartística (que se había reducido hasta entonces a comparaciones tangenciales en tratados especializados).¹³ Sin embargo, lo cierto es que la organización de las artes en un

à un même principe (1746), de Charles Batteux. Todos estos tratados y otros son analizados detenidamente por Lloret Llopart en la primera parte de *La memoria de las musas* (2011), en cuanto a la relación establecida con otras artes. Sobre la *Affektenlehre* y el pensamiento musical en la Ilustración, *vid.* Dahlhaus (1996) y Polo Pujadas (2010).

¹² En este sentido, debe tenerse en cuenta el giro ontológico y el desplazamiento que en filosofía se opera del objeto al sujeto como centro de la reflexión, y que supone el punto de partida de la Modernidad. Conviene, por otro lado, precisar, que la teoría de la expresividad en el Romanticismo alcanza más bien tintes metafísicos y, como apunta muy bien Carl Dahlhaus (1999), se opone a la teoría del sentimiento del XVIII, que quedaría dentro de un plano sensiblero y vulgar, vinculado a la sociedad burguesa y no sin cierta dimensión socializadora y moral: «La estética sentimental, que era una psicología exaltada, fue substituida gradualmente, a finales del siglo XVIII, por la estética romántica, que hablaba de la música utilizando categorías metafísicas. Y si el sentimentalismo (*Sentiment*), que buscaba la sensibilidad, era un sentimiento sociable —la música instauraba la simpatía, una fusión de las almas—, la “nostalgia infinita” nacía de la soledad: de la contemplación individual de una música que se calificaba de “sagrada”» (1999: 63). La ruptura no es tajante y pueden observarse matices, pero este posicionamiento es muy claro, por ejemplo, como apunta Dahlhaus, en autores como Novalis o Schlegel.

¹³ Específicamente centradas en la comparación de música-literatura, Calvin S. Brown (1970a) cita: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Paris, 1715) de Jean-Baptiste Dubos (pese a su título, la sección inicial incluye al final una larga reflexión sobre la música enfocada a la imitación musical y, de

«sistema», noción fundamental en el idealismo alemán, implica a la vez la necesaria individuación de cada una, de modo que las artes se sitúan en un todo por las relaciones de semejanza y desemejanza de unas respecto a otras. Esta necesidad de abordaje individual lo había reivindicado ya Herder en su *Kalligone* (1800), denunciando además la esterilidad de un debate sobre la jerarquía de las artes dada su naturaleza diversa (Llort Llopart, 2011: 51), y dará lugar a complejas taxonomías como las de Schleiermacher, Schelling (con la distinción básica de artes *reales* o figurativas frente a *ideales* o literarias) o Hegel, que establece una hermenéutica histórica con tres fases artísticas (arte simbólico, clásico y romántico), con el privilegio de unas artes sobre otras en cada una de ellas (Hegel, 1989).¹⁴ En el camino hacia este comparatismo interartístico marcado por la diferencia, el temprano *Laokoon* (1766) de Lessing se muestra pionero y, además de cuestionar la tradicional superioridad de las artes visuales sobre las verbales (según el viejo criterio de la mimesis), establece una distinción fundamental que vehiculará gran parte de las reflexiones comparatistas posteriores: la de las artes espaciales (pintura, escultura) frente a las artes temporales (poesía, música).

Al lado de este entusiasmo teorizador en el plano estético que inaugura el pensamiento ilustrado y que cristaliza en las primeras décadas del s. XIX, el fenómeno interartístico se convierte, además, con el Romanticismo, en centro de interés esencial para los propios creadores, dando inicio a una constante de la Modernidad estética, que se irá desarrollando hasta converger en su punto último: el de las Vanguardias históricas (punto de llegada y marco de desarrollo de este trabajo).

hecho, la traducción de 1748 al inglés lleva el título de *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*), *Of the Sister Arts* (London, 1734) de Hildebrand Jacob, *An Essay on Musical Expression* (London, 1752) de Charles Avison, *Observations on the Correspondence Between Poetry and Music* (1762) de Daniel Webb, *A Dissertation on the Union and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music* (London, 1763) de John Brown (con traducciones al alemán, francés e italiano), *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765) de Jean Chastellux, el *Laokoon* (1766) de Lessing o *An Essay Towards Establishing the Melody and Measure of Speech to be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols* (1775) de Joshua Steele. *Vid.* Apéndice III.

¹⁴ Hegel también propone una jerarquía de las artes y, aunque la música tiene una posición prioritaria por su dimensión subjetiva, expresión del espíritu, la supremacía la detenta la poesía, pues es la más liberada de lo material (frente a la dependencia musical del sonido) al operar únicamente mediante la libre fantasía (Hegel, 1989: 451-462). El sistema hegeliano y su hermenéutica histórica, con la división en tres períodos que suponen la evolución de lo particular a lo individual y, como punto culminante, a lo universal (identificado con el arte romántico, en el que la supremacía la detentan la música, poesía y pintura sobre la escultura y arquitectura), será reformulado por Bürger (que hablará de Arte sacro, cortesano y burgués según la finalidad, tipo de producción y recepción) para teorizar la Vanguardia como arte que dinamita estos tres estadios (Bürger, 1987: 102).

El interés interdisciplinar se manifiesta, en un primer momento, en el acercamiento imitativo de unas artes a otras, con la música como paradigma general para el resto y, en particular, para la poesía; modelo que se perpetuará hasta el simbolismo de Fin de siglo y el famoso «De la musique avant tout chose» verlainiano (*vid.* III. II).¹⁵ Este acercamiento no es, de todos modos, unilateral, y también la música buscará inspiración en lo literario, a través de nuevas formas como el poema sinfónico o la música vocal (*lieder*, ópera).¹⁶ Un paso más allá lo constituye el proyecto aglutinador del último romántico, Wagner, y su propuesta de la *Gesamkunstwerk* como obra de arte total en la que música y poesía tienen un papel protagonista.¹⁷

La propuesta metafísica romántica de la música como arte del espíritu y lo inefable se extiende a lo largo del siglo, pasando por Schopenhauer y Nietzsche, y se prolonga incluso en pensadores recientes como Vladimir Jankélévitch (1903-1985), siendo quizá la que predomina hoy en el imaginario colectivo general (*cf.* Picard, 2010). Sin embargo, la doble naturaleza de la música señalada arriba, esa tensión elemental que hemos definido entre el ser manifestación de lo más recóndito e irracional del hombre (arte del espíritu para el romántico) y, a la vez, número, forma pura, matemática, resurge también conflictivamente a mediados del s. XIX con la obra del musicólogo Eduard Hanslick *De*

¹⁵ Sobre las relaciones música y literatura en el Romanticismo, *vid.* Hollander (1970), Barry (1988), Chapple/Hall/Schulte (1992) o Donovan/Elliot (2004). La música jugará un papel determinante especialmente en los autores alemanes: Novalis, Tieck, E.T.A. Hoffmann... *Cf.* Arnaldo (1990).

¹⁶ En realidad, el caso de la música romántica es mucho más complejo y, en cierta medida, contradictorio (debe tenerse en cuenta, además, que lo que se entiende por Romanticismo musical ocupa un período de tiempo mucho más extenso que los «romanticismos» correspondientes en las demás artes, abarcando frente a estos prácticamente todo el s. XIX). Como ha señalado Winn (1981: 240), resulta paradójico que la apreciación de la ambigüedad musical como cualidad desde la que se construirá el mito de la música como arte de las pasiones, de lo vagaroso y de lo etéreo (aspiración para el poeta romántico, pero lastre sentimental del que abominará luego la Vanguardia), se realiza justo en un momento, el s. XIX, en el que la tradición occidental consolida modelos de articulación sintáctica y estricta construcción estructural de la obra musical a través del sistema tonal (proceso iniciado en el siglo anterior; *vid.* Neubauer, 1992). Aunque, a lo largo de la centuria, la música irá adoptando progresivamente técnicas de disolución sintáctica con diversos efectos semánticos, lo cierto es que estas no cristalizarán hasta el fin de siglo (de ahí la importancia de subrayar ese período de tiempo tan amplio que abarca el Romanticismo musical). Para un completo panorama de la estética musical romántica, desde la teoría de los afectos del s. XVIII al desarrollo de las teorías expresivas y formalistas, la música programática, las disputas operísticas y su herencia en el s. XX, *vid.* Dahlhaus (1996). También la antología en 4 vols. editada por Katz/Dahlhaus (1987-1991), en la que se recoge la teoría estética del s. XIX a través de los textos de la época.

¹⁷ Las ideas de Wagner respecto a la música (y la consecuente aplicación a sus obras) no son estáticas: es a finales de la década de 1840 cuando realmente establece los fundamentos de la *Gesamkunstwerk* con la que ha pasado a la posteridad, y que quedan reflejados principalmente en tres escritos teóricos: *Die Kunst und Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) y *Oper und Drama* (1850-51) (Wagner, 1872). Como introducción a la obra wagneriana, tanto musical como estético-filosófica, *vid.* Saffle (2002).

lo bello en la música (Vom Musikalisch-Schönen), en 1854.¹⁸ Frente a la dimensión metafísica que la filosofía, de Hegel a Schopenhauer, había construido respecto a la música, la reivindicación de Hanslick va en la dirección opuesta con una aseveración rotunda: «La forma, por oposición al sentimiento, es el verdadero contenido, el verdadero fondo de la música: es la música misma» (*apud* Nattiez, 1993: 56, traducción mía). Lo que el teórico alemán buscaba era la justificación de la música instrumental, sin objeto, por sí misma, y para ello rechazaba la pareja hegeliana de forma (apariencia) e idea (contenido), afirmando que, en la música, no existía una *forma* sensible (apariencia) que encarnase una serie de ideas o pensamientos (según Hegel), sino que la forma era propiamente el espíritu, la idea, el contenido (*cf.* Dahlhaus, 1999: 109-111).

La propuesta de Hanslick, su absoluta reivindicación de la autorreferencialidad musical, adelanta evidentemente el principio básico del formalismo ruso en el ámbito literario y es, asimismo, la reivindicación poética que elevan a credo corrientes como el parnasianismo francés (que se está desarrollando coetáneamente) y, de una forma mucho más sólida, la estética mallarmeana y la Vanguardia histórica. A pesar de todo, como observa Nattiez (1993: 55-58), el musicólogo alemán no niega la excitación emocional a través de la música (lo que atenuaría su condición de «formalista»), sino que considera que la belleza en la obra musical es inmanente, independiente de los sentimientos externos (que pueden estar en el compositor o ser provocados en el auditorio, pero que de ninguna manera son el *contenido* de la forma musical). Así, para Hanslick, como décadas después sostendrán Stravinsky (1946 [1942]) o Boris de Schloetzer (1947), la condición de *indecible* de la música no se explicaba por su referencia a un más allá inexpresable para el lenguaje humano, sino precisamente por lo contrario: porque no existía otra realidad más allá de su forma contenida en esta.

¹⁸ Una postura similar sigue dos años después (1856) el ensayo del historiador de la música August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie* (Piette, 1987: 9). Sobre la música absoluta como producto del Romanticismo, consúltese el fundamental estudio de Carl Dahlhaus (1999), quien matiza el formalismo hanslickiano (entendido según los parámetros actuales) y lo contextualiza correctamente en la disputa de su época entre música programática y música «absoluta». Combatiendo la «podrida estética del sentimiento» (como también lo hacían Novalis o Schlegel), pero también el acento en el espíritu (la *voluntad*, en términos schopenhauerianos) como algo más allá de la «apariencia sensible», forma, Dahlhaus advierte, sin embargo, que la propuesta hanslickiana parte, de forma implícita, de la interpretación metafísica romántica (1999: 30-32).

2. EL VÓRTICE LITERATURA-MÚSICA: EL CAOS INTERDISCIPLINAR Y SU ABORDAJE

Volvamos al comienzo: palabra y música, música y literatura. No se trata de una duplicación retórica de dos expresiones sinónimas, muy al contrario: este par de opuestos, música/literatura y música/palabra, expresan el gran escollo teórico que habrá que vadear para abordar la comparación que nos ocupa. Enseguida regresaré sobre ello, pero retomemos antes la historia de la especulación músico-literaria del apartado anterior, que habíamos dejado justo en la mitad del s. XIX: como se ha visto, desde que allá por la época clásica de la Antigüedad griega ambas artes iniciaran su andadura independiente, las reflexiones que sobre sus relaciones se han llevado a cabo en la cultura occidental se han realizado principalmente desde un enfoque único: desde la retórica primero y, a partir del s. XVIII, desde la estética como disciplina que aspira a una visión integradora del fenómeno artístico.

¿Desde dónde abordar hoy el hecho músico-literario?¹⁹ El triunfo del positivismo en la segunda mitad del s. XIX propició que en Europa se constituyeran como disciplinas independientes diversos campos del saber que hasta entonces se habían cobijado bajo el general de la filosofía, la historia o las letras, en su sentido más amplio. Entrados en la segunda década del s. XXI, la atomización de campos del saber es todavía mayor y así hoy nos encontramos, no con muy diversas disciplinas desde las que abordar un hecho en su naturaleza ya híbrido (y que, por tanto, parece exigir la interdisciplinariedad), como es el músico-literario, sino con un sinnúmero de escuelas y corrientes dentro de aquellas que se han aproximado desde muy distintas perspectivas (y, sobre todo, con distinto propósito) al diálogo de literatura y música.

El siguiente mapa conceptual (imagen 1) servirá de punto de partida para trazar las propuestas de abordaje y enmarcar la que aquí nos interesa, que es la de la literatura

¹⁹ Entenderé aquí por «hecho músico-literario» cualquier relación entre un arte y otra en sentido amplio, sea en forma de colaboración, sea en forma de influencia de una sobre otra, sea en paralelismos entre ambas observados *a posteriori*. Frente a este uso amplio en el que enmarcaré toda esta introducción teórica, Lieven Tack, por ejemplo, sostiene que, en rigor, solo podríamos denominar «objeto músico-literario» (*objet musico-littéraire*) a aquella manifestación en la que exista copresencia de dos planos artísticos diferentes sin que uno sea absorbido por el otro (1998: 769); es decir, en la práctica quedaría reducido a la música vocal (el fenómeno de «heterosemiotidad» de la que habla González Martínez, 1999: 13) y, quizá, de forma mucho más esporádica y cuestionable, a la inserción de partituras en la obra literaria. Puesto que no es este el ámbito de estudio de mi trabajo y ya que creo necesario establecer un panorama más amplio sobre el estudio de estas relaciones, utilizo la expresión «hecho músico-literario» con el sentido más laxo que señalo.

comparada. El esquema tiene un sentido doble: si, por un lado, quiere ofrecer un panorama de las principales disciplinas que a lo largo del s. XX (y s. XXI) han hecho de las relaciones música-literatura su objeto de estudio (ya sea de forma nuclear, ya sea tangencial), es a la vez un mapa de aquellas ciencias que, trabajando desde un campo determinado (y que sirve de marco metodológico fundamental a un estudio), pueden convertirse en ciencias auxiliares y brindar puntualmente un concepto, noción o punto de comparación que ensanche el enfoque principal elegido.

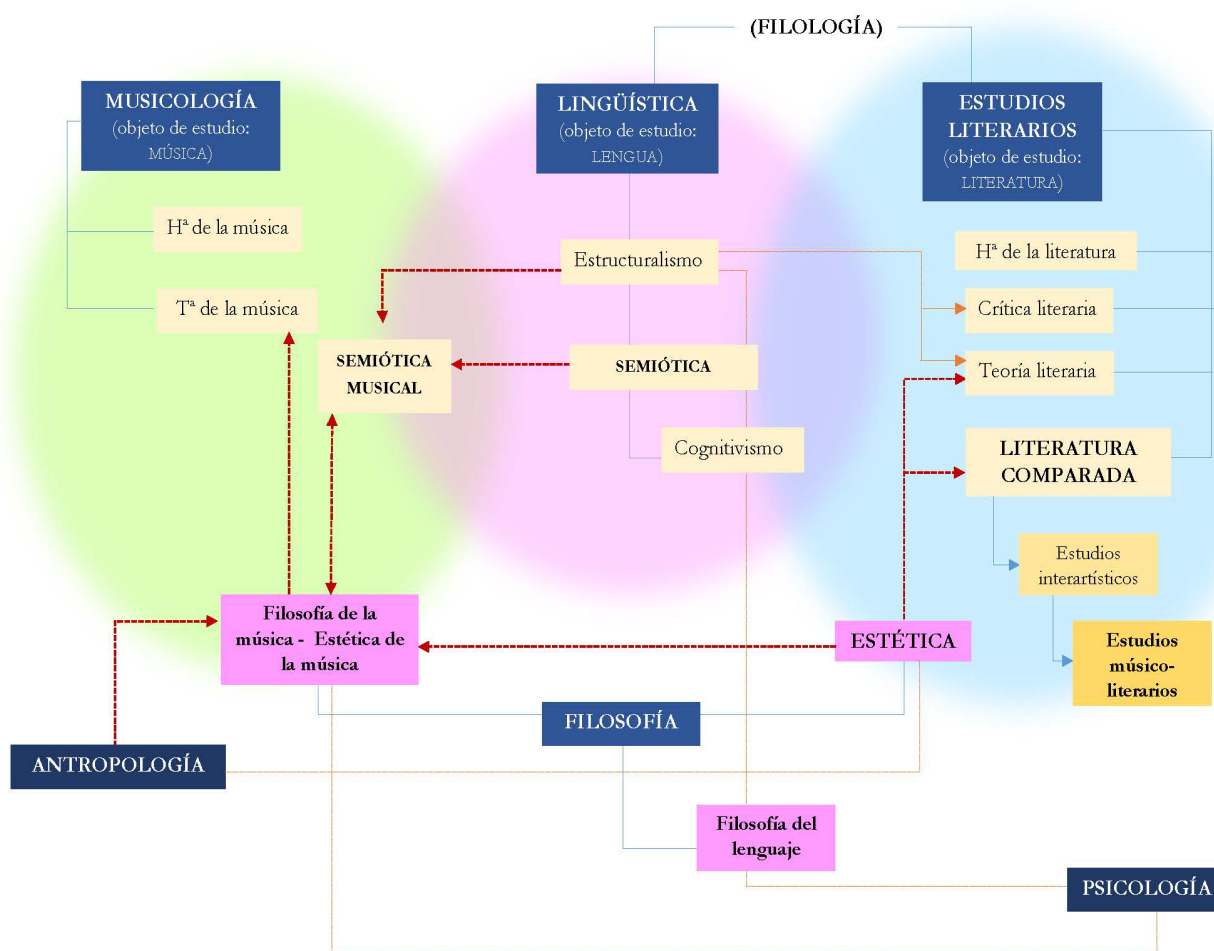


Imagen 1. Disciplinas implicadas en el estudio de las relaciones música-literatura (elaboración propia)

Parece lógico que iniciemos este acercamiento desde el aspecto más elemental y sencillo: ¿qué ciencia estudia la música? ¿Cuál la literatura? Y quizá aquí hallamos el principal problema al que antes aludía, problema que propiciará equívocos y aun errores de base en los trasvases interdisciplinares, y que viene determinado por la naturaleza que se le conceda al objeto de estudio. En este sentido, habrá dos aproximaciones básicas: aquellas que reflexionan sobre la interacción o relación de dos lenguajes (música y lengua) y aquellas que se proponen la comparación de dos sistemas artísticos (música y

literatura). En mi opinión, la primera aproximación es la más conflictiva, en dos aspectos: (1) la problemática condición de la música como «lenguaje» y (2) se parte de una comparación asimétrica, en la medida en que la lengua no es sino el material de la obra literaria (si por música se entiende, no el sonido, sino su arte combinatoria). Pero esta apreciación se circunscribe al interés de mi trabajo y, en general, al campo de los estudios literarios. Los diferentes propósitos condicionarán, en muchos casos, la licitud de un acercamiento u otro. Con esta observación previa, podemos entonces trazar las coordenadas de cómo las diferentes disciplinas han abordado la relación de las dos artes.

Ya se ha visto que durante los siglos XVIII y XIX es la estética, como rama de la filosofía, la que ha monopolizado las reflexiones a propósito de la comparación en cuestión; incluso cuando es un musicólogo como Hanslick quien la plantea, la reflexión se establece bajo la noción de «belleza» y, en última instancia, orientada a la naturaleza de la experiencia estética que produce. En el fondo, los acercamientos teóricos que proponía la estética se han desplazado en la actualidad —o más bien se han diversificado, paralelamente al declive de los grandes sistemas y a la imposibilidad de establecer un paradigma común a todas las artes: el «pluralismo estético» de Tatarkiewicz (1988: 14-15), frente al aforismo schumanniano que cita Fubini (2001: 17): «la estética de un arte es igual a la de otro; únicamente difiere el material»— y han sido asumidos por la especulación estética de solo una de las artes: filosofía de la música (como hay filosofía del teatro, de la danza o incluso de la literatura, que se correspondería con la teoría literaria). Desde la filosofía de la música (o *estética musical* para otros), el estudio relacional con la literatura es muchas veces secundario y sirve de punto de referencia (dado el logocentrismo con el que se han construido las ciencias humanas) para elaborar una investigación propia. La filosofía de la música, por otro lado, es muy diversa y sus enfoques suelen confluír o vincularse con disciplinas colindantes. Lo que fundamentalmente se persigue es una *ontología* de la música, explicar su naturaleza (qué es, cómo se ubica y en calidad de qué en el mundo humano). En este sentido, más que el diálogo música-literatura (influencias de una en otra, colaboración), lo que se plantea es la comparación teórica de ambas artes de forma independiente: paralelismos (el componente sonoro de ambas, su condición de artes temporales, frente a las visuales, como ya señaló Lessing, 1766) y diferencias (mayor grado de especialización en el músico, la necesidad de la música de actualizarse constantemente en la ejecución, la

referencialidad inherente a la lengua), con una atención privilegiada, como es lógico, al terreno del significado musical y su natural ambigüedad semántica.

Los trabajos sobre filosofía de la música son, por un lado, continuadores de la estética tradicional (Adorno 2006; Schloetzer, 1947; Brelet, 1947, 1949; Jankélévitch, 1961; Dahlhaus, 1996; Fubini, 1994, 3001 [1995]...), en cuanto que enfocan el fenómeno musical en su naturaleza artística. Sus autores no son siempre específicamente «filósofos» y las reflexiones provienen muchas veces de los propios compositores (Stravinsky, Schoenberg, Cage, Boulez, Stockhausen, Berio...) o de la musicología (es el caso de Schloetzer, Brelet, Dahlhaus o Fubini, con Hanslick como iniciador); no es extraño: el reflexionar sobre la música parece exigir frecuentemente conocimientos sobre su funcionamiento interno que requieren un alto grado de especialización (ya sea desde la composición, desde la ejecución técnica o desde la teoría). La especulación musical muchas veces rebasa la dimensión estética, adentrándose en las fronteras de otras disciplinas y abordando cuestiones psicológicas (Schoen, 1927; Lee, 1932; Langer, 1942; Cooke, 1956; Ferguson, 1960), poniendo el foco de atención en la emoción y recepción de la música en el sujeto (en la década de los ochenta- noventa derivarán hacia posturas cognitivistas: Sloboda, 1985; McAdams/Bigand, 1994; Lechevallier/Platel/Estucache, 2006. *Vid.* Vallespir, 2010); cuestiones sociológicas y políticas (con el ejemplo paradigmático de Adorno y su concepto de la nueva música, 2006 [1949], que ideologiza las posturas estéticas de Schoenberg y Stravinsky) o bien cuestiones de antropología cultural, como en el caso de Lévi-Strauss, que reflexiona expresamente sobre la oposición de música frente a literatura (1993) y establece la vinculación de la primera con la estructura del mito, frente a la palabra (2000: 162-163, 583-596).²⁰

Sin embargo, en la aproximación teórica a la naturaleza de la música sobresale, sin lugar a dudas, el problema de su significado; en este sentido, la confluencia con el campo de la lingüística es central. Más en particular: con la semiótica y la teoría de la comunicación. En realidad, aunque la semiótica se concibe, en principio, como rama de

²⁰ Lévi-Strauss esquematiza el campo de los «estudios estructurales» en torno a cuatro dimensiones o polos: matemáticas, lenguas naturales, música y mito; y jugando con dos cualidades: sonido y sentido. Un primer eje de oposición lo constituyen las matemáticas/lenguas naturales, pues las primeras están liberadas tanto de sonido como de sentido, mientras que las segundas implican e imbrican ambos. Un segundo eje, transversal al anterior, es el de la música/mito. En la música, la estructura se desprende del sentido (sin descarnarse completamente de él, como en el caso de las matemáticas) y se inclina al sonido, mientras que en el caso del mito sucede al revés (2000: 584).

la lingüística (pues parte del estudio del signo lingüístico en el sistema de comunicación), su nacimiento y desarrollo está estrechamente vinculado a la filosofía del lenguaje y a la hermenéutica. De hecho, su razón de ser se fundamenta precisamente en superar el lenguaje verbal como objeto de estudio para sustituirlo por el de *signo*, mucho más abarcador, en cuanto que incluye signos verbales y no verbales.

La semiótica deriva del estructuralismo lingüístico de los sesenta y el llamado «Círculo de Praga» (con origen, a su vez, en las teorías saussureanas de comienzos del s. XX), tradición lingüística fuertemente caracterizada por sus transferencias al terreno literario, con la figura referencial de Roman Jakobson. Como señala Mathilde Vallespir (2010), la transferencia metodológica de la lingüística a la musicología se inicia ya a partir de las corrientes estructuralistas, partiendo de la reflexión teórica inicial entre dos sistemas sígnicos independientes (música y lengua, *parole*).²¹ En esta intersección, los trabajos más relevantes son los de Ruwet (1972, 1975), que atiende fundamentalmente a aspectos de sintaxis y métrica; más tarde han seguido este camino Červenka (1981), desde la noción de «artefacto literario» y su naturaleza sonora/fónica, Stanger (1981), quien incorpora al modelo saussureano los de Meyer y Derrida para estudiar la música vocal, o Dalmonte (1987), que aplica el concepto de «expansión» de Martinet a los niveles fonológico, gramatical y semántico para estudiar la forma en la que la poesía se acerca a la música. Desde las teorías narratológicas de Greimas y en relación con la semiótica estructuralista de fondo mítico (a la manera de Lévi-Strauss), desarrollan también sus teorías Eero Tarasti (1996) y Marta Grabocz (1996).

No obstante, frente a esta escuela semiótica derivada del estructuralismo y que se desarrolla fundamentalmente en Europa, la corriente de la semiótica lógica, más activa en Estados Unidos y que tiene su centro en el modelo triádico de Peirce, es quizá la que ha encauzado más numerosas y relevantes aportaciones en lo que se refiere al ámbito musical. Los esfuerzos a partir de los setenta se han dirigido a construir una semiótica de la música autónoma y liberada de los presupuestos logocéntricos desde los que se había cimentado la semiótica como ciencia. Pionero en ello será Jean Molino (1975) y, sobre

²¹ Obsérvese que, hasta el momento, la relación interartística es *meta-*, es decir, interdisciplinar, en la medida en que no es el objeto de estudio en sí, si no la propuesta metodológica de estudio, la que plantea el diálogo entre sistemas diferentes. Ello no obsta para que desde estos enfoques científicos se aborden fenómenos híbridos como la música vocal: *vid.* González Martínez (1999), quien propone una semiótica específica para la música vocal («objeto heterosemiótico»), o los más recientes trabajos de Gribenski (2004, 2009), sobre la prosodia en este tipo de obras mixtas.

todo, Jean-Jacques Nattiez (1975, 1987, 1993, 2010), quien aborda de forma mucho más explícita la comparación entre el sistema semiótico verbal y el musical, con el fin de lograr para este un estatus propio. Siguiendo a Molino, para Nattiez la semiosis musical no es un proceso de *comunicación* sino de *simbolización* (1987), y de él toma también la triple división de niveles de acceso a la obra artística, *poiético*, *estésico* y *neutro*, el último de los cuales es el plano ideal de abordaje, mientras que los otros dos se relacionan con la producción y la recepción respectivamente. En esta misma línea se encuadran los trabajos de Barthes (1972), Martin (1978), Orlov (1981), Mireanu/Hascher (1998); y, dentro del ámbito hispánico, González Martínez (1999), con una propuesta específica para la música vocal basada en el «signo heterosemiótico», Baca Martín (2005) y Silvia Alonso (2001), a quien se debe también una antología, seleccionada y traducida por ella misma (2002), que ofrece al hablante de español el acceso a textos prácticamente desconocidos hasta el momento en nuestro entorno universitario.²²

En último lugar, y dentro de esta rápida revisión panorámica del abordaje música-literatura, se sitúa el otro gran dominio, junto al lingüístico, que arriba señalaba como eje de oposición a lo sonoro: el de lo literario. La conexión entre uno y otro (dominio lingüístico y literario) es evidente, puesto que el material fundamental de la creación verbal es la palabra, y muchos de los estudios semióticos que acabo de citar tienen como referencia de comparación la literatura (en lugar de la lengua). El estructuralismo lingüístico, como se sabe, estuvo también estrechamente relacionado con ella y, en fin, la tradición de la filología en España, con orígenes en los comienzos de siglo y el modelo pidaliano, asume esta dualidad. Con todo, relaciones y transferencias metodológicas no significan *identidad*. Parece innecesario hoy reivindicar las cualidades especiales que adquiere el lenguaje literario y que lo llevan a ser diferenciado de las lenguas naturales: conceptos como los de *literariedad*, *extrañamiento* y otros tantos principios fundamentales que asentara el formalismo ruso a comienzos del s. XX (y que tuvieron su continuidad a través de la *New Criticism* norteamericana y el estructuralismo

²² La antología no deja de ser limitada (como toda antología) y reúne solo seis artículos repartidos en dos bloques: «Música y poesía» y «Música y relato». En mi opinión, es además muy restringida en cuanto a perspectivas de enfoque, pues apenas se hace incursión en la tradición comparatista anglosajona (las ausencias de Brown y Scher son verdaderamente sorprendentes) y mezcla aproximaciones teóricas con propuestas concretas de análisis de un texto determinado. En la selección se observa, además, su preferencia por la dimensión semiótica y la comparación música/ lengua (tal y como expone en su monografía de 2001), con menor atención al hecho literario como fenómeno artístico, que es la opción desarrollada por el comparatismo anglosajón al que más abajo me referiré (y que es la orientación preferida también en este trabajo).

jakobsoniano) están perfectamente incorporados a la crítica literaria actual y, por supuesto, a la teoría literaria, que asume las reflexiones equivalentes a la filosofía de la música y estudia lo poético en su dimensión estética (y no en el plano de la comunicación ordinaria).

Por otra parte, resulta lógico pensar que, en el estudio de una relación como es la de música-literatura, las primeras disciplinas implicadas deberían ser las que tienen a cada una de las artes como objeto directo de estudio, en lugar de su material (la musicología, y no la física del sonido; la crítica y teoría literaria, frente a la lingüística). Se hace necesario aquí volver a la cuestión con la que iniciaba este epígrafe y que en su fondo responde a qué se compara: dos lenguajes o dos sistemas artísticos. Aun planteándolo en términos de perspectivas de enfoque no excluyentes, la primera opción se muestra problemática en esa doble dimensión ya señalada: ¿la música es un lenguaje (y, por tanto, un sistema de comunicación)?, ¿la literatura es *solo* lenguaje? Si lo es, es claramente distinto a la lengua natural y sus propósitos son otros: *sistema modelizador secundario*, en términos lotmanianos, la literatura «posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios» (Lotman, 1988 [1970]: 34).

Sin invalidar las aproximaciones lingüísticas (en las cuales, la confrontación de la música con la lengua es, muchas veces, solo un estadio hacia la construcción de una semiótica musical autónoma), la comparación entre dos sistemas artísticos es el punto de partida en autores como Piette (1987: 26-28) o Cupers (1988: 33-34), que enfocan el estudio desde la literatura comparada y rechazan explícitamente la opción lingüística. En este sentido, Kramer (1984) recoge la contraposición de medios frente a sistemas artísticos a la hora de definir los términos de la comparación, abogando también por la segunda opción:

To begin with, how do music and poetry compare as forms of expression? *It is important to emphasize that this question is aimed at the arts, not at their media* —sound and words; the arts themselves must be understood as “speech media” which, according to Nietzsche, serve «the desire to speak on the part of everything that knows how to make signs». (Kramer, 1984: 4-5; subrayados míos)

Si hasta ahora me he referido a las relaciones entre música y literatura como un todo, voluntariamente ampliando el campo de acción para dibujar el mapa interdisciplinar a su alrededor, lo cierto es que no todas las disciplinas poseen las mismas competencias

y herramientas para analizar un aspecto u otro de este diálogo interartístico. La elección de una u otra estará determinada, creo, por dos aspectos que se interconectan: (1) la naturaleza de la investigación, sus propósitos, y (2), de forma primordial, la naturaleza del objeto de estudio.

En cuanto al primero, y de forma muy elemental, podría distinguirse una perspectiva teórico-ontológica (música y literatura como artes/lenguajes en abstracto) y una perspectiva histórica (el hecho artístico considerado en sus manifestaciones concretas). Ya se vio antes cómo la especulación de la estética (y con ella la filosofía de la música, la antropología, etc.) fija su atención en la naturaleza de cada arte y su confrontación desde parámetros abstraccionistas y generales; la comparación suele ser aquí una herramienta *a posteriori* del teórico, si bien no se excluye la reflexión sobre un objeto artístico mixto como el de la música vocal. Junto al estético-teórico, el otro abordaje de comparación *a posteriori* es el histórico, y sus posibilidades son muy amplias: historia de la estética comparada (es lo que se propone Winn en la ya citada monografía de 1981 y, en la primera parte de la suya, Lloort Llopart, 2011: 15-82), relaciones personales y colaboraciones entre escritores y músicos o, quizá uno de los más fructíferos, el abordaje que parte de los movimientos artísticos como denominador común para el estudio de la sensibilidad estética de una época. Este enfoque, que es el que propusieron Ulrich Weisstein (1975) György M. Vajda (1981) para cualquier estudio interartístico, es el generalmente asumido por la literatura comparada y es también el que encuadra el presente trabajo.

El segundo aspecto al que me refería, la naturaleza del propio objeto de estudio, es quizá el más relevante a la hora de atribuir competencias disciplinares (mientras que el anterior, si bien con más o menos limitaciones, puede ser, hasta cierto punto, una opción personal del investigador). La interacción de dos sistemas artísticos se da aquí en el propio objeto, de modo que existen tres grandes posibilidades, definidas por Steven Paul Scher (1970, 1982) como: *Literature in Music*, *Music and Literature* y *Music in Literature*. En el primer caso tenemos una obra musical en la que, de alguna forma, se establece una relación con lo literario (a través del título, porque está inspirada por una obra literaria, porque sigue un programa verbal que pretende reproducir en música, etc.); el objeto artístico último es musical y su estudio correspondería de manera privilegiada al musicólogo. El segundo caso, *Music and Literature*, supone un objeto artístico mixto en el que texto y música aparecen ensamblados: se trata, en términos generales, de la música

vocal; el privilegio de un arte u otro determinará el campo de estudio, si bien (dado el carácter subsidiario del texto a partir del Renacimiento en la historia de la música vocal) su análisis ha sido tradicionalmente asumido por el musicólogo; no obstante, en las últimas décadas el interés de otras disciplinas por este fenómeno mixto ha ido en aumento, desde la semiótica o las ciencias del espectáculo (en el caso de la ópera) a la literatura comparada (normalmente con propuestas de críticos que poseen una sólida formación técnica en música). El último caso, *Music in Literature*, se refiere a una obra literaria que incorpora, de alguna forma, la impronta musical (sea temáticamente, sea por imitación estructural, etc.). En este sentido, el estudio de la «música en la literatura» será campo privilegiado del investigador literario, quien lógicamente ampliará su método crítico a partir de la literatura comparada y, más en particular, de los estudios interartísticos como rama dentro de ella.

Desde la perspectiva diacrónica antes señalada y que tendrá la Vanguardia artística como marco de acción, el objeto de estudio de esta tesis pertenece a la última categoría de las propuestas por Scher: el texto literario que incorpora una huella musical.

3. LOS ESTUDIOS MÚSICO-LITERARIOS EN LA LITERATURA COMPARADA

Delimitado el objeto de estudio al de la creación literaria, y con el enfoque diacrónico señalado, la literatura comparada se erige como la gran disciplina que vehicula esta investigación. Si bien sus inicios se remontan a la comparación de «literaturas nacionales» (Goethe y su *Weltliteratur*, de alguna forma continuada, bajo parámetros positivistas, por el comparatismo de Van Tieghem y la escuela francesa), a mediados de siglo se produce un giro en la disciplina que exigía el abandono de la mirada historicista para centrar la atención en la crítica textual pura (siguiendo el ejemplo del formalismo y estructuralismo de la época). En este horizonte, la mirada comparatista amplía su campo de acción y, ya en el emblemático *Theory of literature* de Wellek y Warren (1949), se dedica un capítulo completo (cap. XI) a la reflexión interartística, mientras que una década

después Remak (1961) incluye esta condición interdisciplinar como componente básico en la propia definición de «literatura comparada».²³

3.1 PARA UNA GENEALOGÍA DE LOS ESTUDIOS MÚSICO-LITERARIOS: LITERATURA COMPARADA Y ESTUDIOS INTERARTÍSTICOS. INTERMEDIALIDAD Y ESTUDIOS CULTURALES

3.1.1 La literatura comparada y la rama interartística

En la segunda mitad del siglo XX, si bien han existido reservas notables a las posibilidades interartísticas dentro de la literatura comparada (*cf.* Guillén, 1985: 126-129, que supone que es terreno exclusivo de la estética o semiología), su estudio ha alcanzado hoy un sólido estatus dentro del comparatismo y se han incorporado como rama integrante del mismo en los manuales generales sobre la materia (Weisstein, 1975; Schmitt-von Mühlenfels, 1985 [1981]; Gliksohn, 1994; Pantini, 2002), dando lugar a diversas monografías en las últimas décadas (Egri, 1988; Kronegger, 2000; Denizeau, 2008; Lloret Llopart, 2011) y tantos otros trabajos imposibles de reseñar aquí de manera exhaustiva.

Ciertamente, la reflexión sobre las relaciones entre las artes viene de antiguo y, como se vio para el caso específico de la relación música-literatura, se halla dentro de las coordenadas de la estética, configurada como disciplina unificadora a partir del Romanticismo. A comienzos de s. XX, siguiendo las categorías dicotómicas de Renacimiento/Barroco de su maestro, el historiador del arte Heinrich Wölfflin, Oskar Walzel opera la transposición de esta dicotomía a la literatura en *La iluminación recíproca de las artes (Wechselseitige Erhellung der Künste, 1917)*, línea que seguirán las obras de Sachs (1946) y Munro (1949). Pero el trabajo más ambicioso en establecer un sistemático panorama de la interrelación de artes en esta primera mitad de siglo es, sin duda, el de Étienne Souriau, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (1947). Como su propio título señala, la propuesta de diálogo viene del ámbito de la estética y propone una compleja sistematización de las bellas artes a partir de siete cualidades sensibles (*qualia sensibile*), que pueden dar lugar a dos tipos de artes: artes de primer grado o no representativas (corresponden al círculo interno del esquema) y artes de segundo grado o representativas (círculo externo). *Vid.* imagen 2.

²³ Para un sintético panorama de la historia del comparatismo literario, *vid.* Vega y Carbonell (1998).

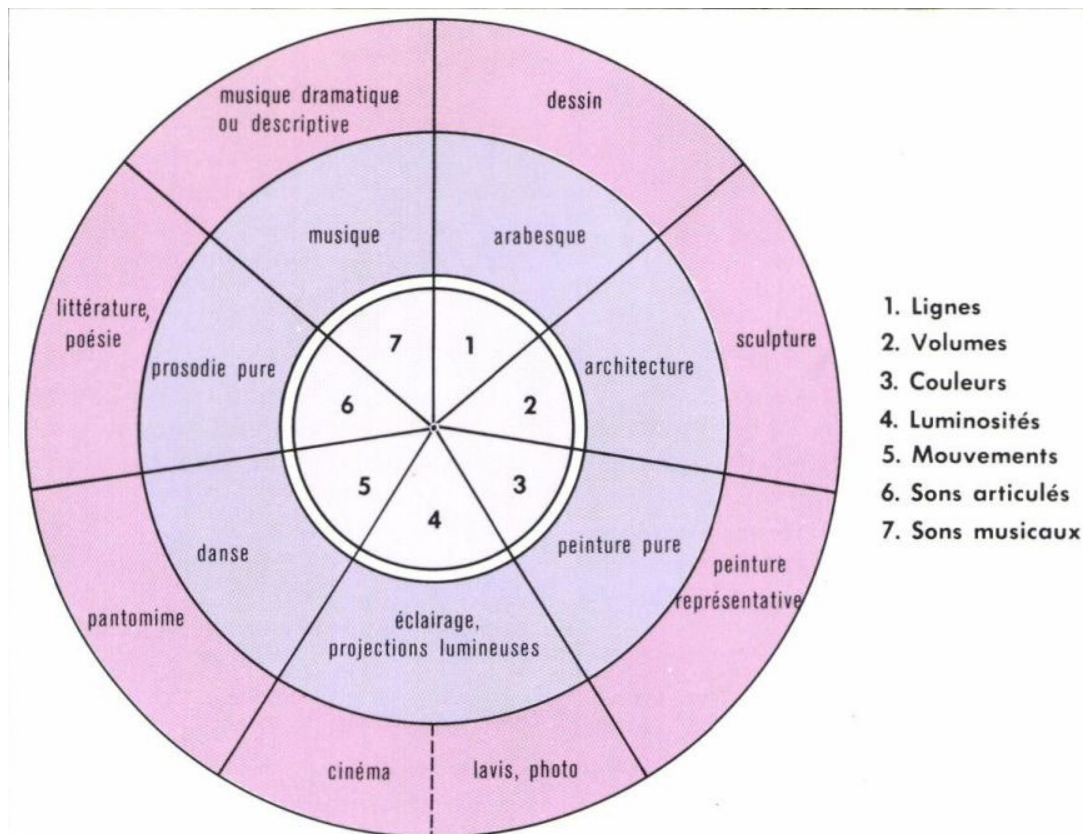


Imagen 2. Clasificación de las artes según sus qualia sensibles. Propuesta de É. Souriau (1947) [tomado de Archive Larousse, <http://www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedie/page/5049>]

Las parcelas establecidas por Souriau, a partir de estas cualidades sensibles básicas, resultan realmente artificiales y son operativas solo en el ámbito de la abstracción y especulación estética. Desde la literatura comparada de mediados del siglo XX, los esfuerzos se han dirigido al polo contrario: construir el marco desde donde iluminar las obras de arte concretas. Así, frente al traslado analógico de constantes abstractas (Wölfflin), Weisstein señala la necesidad de «actuar de un modo pragmático, empezando por investigar los contextos claramente determinables, es decir, los *rappports de fait*» (1975: 307); esa misma concreción es también la que ya reivindicaban Wellek y Warren (1953 [1949]: 155).

En este sentido, el estructuralismo fue el eje vehiculador que, partiendo de la noción de *sistema* (Lotman, 1988 [1970]; Jakobson, 1971; Peleš, 1981), sentó las bases de un comparatismo semiótico que parte, no de los medios, sino de la comparación entre las artes (*sistemas artísticos*). Evitando la abstracción y la especulación estética, György M. Vajda (1981) plantea que, efectivamente, el estudio del fenómeno interartístico desde el comparatismo tendrá como pilar fundamental la semiótica de raíz lotmaniana, donde las artes quedan caracterizadas como «lenguajes modelizadores secundarios», los cuales,

a pesar de sus diferentes códigos, pertenecen a un similar sistema de comunicación.²⁴ A esta concepción estructural de la obra de arte añadirá, además, la ya señalada intersección con la historia de la literatura y la visión diacrónica, en la que las corrientes artísticas (frente al concepto histórico de *época*) se presentan como denominador común desde el que establecer las relaciones. Es la misma postura que adoptaba Weisstein (1975: 308), a la hora de separar la vía comparatista de la abstracción teórica (precisando, no obstante, la necesaria colaboración de la historia de la música y del arte como ciencias auxiliares de referencia) y es, en general, la asumida por la literatura comparada (Gliksohn, 1994; Berthomier, 2009).

3.1.2 Un paso más allá: intermedialidad y *Cultural Studies*

En las dos últimas décadas, un nuevo concepto interdisciplinar, el de *intermedialidad* (vinculado al desarrollo de la intertextualidad desde su formulación por Kristeva en los setenta), se ha afianzado con fuerza en la crítica literaria, especialmente en el ámbito germánico y anglosajón (Broich/Pfister, 1985; Zima, 1995; Müller, 1996; Wagner, 1996; Lagerroth/Lund/Hedling, 1997; Helbig, 1998; Lund, 2002; Rajewsky, 2002; Arvidson/Askander/Bruhn/Führer, 2007; Rippl, 2015). Siguiendo el impulso de «traspasar fronteras» que inspiraba a la literatura comparada, los *Intermedia Studies*, denominación internacionalmente reconocida en el congreso «Interart Studies: New Perspectives» celebrado en 1995 en Lund (Suecia; *vid.* Clüver, 2007: 20), se presentan para estos autores como los sustitutos de un comparatismo interartístico que consideran desfasado hoy (Wolf, 1999a: 38-42, 2015; Moser, 2006; Clüver, 2001, 2007; Gess/Honold, 2016; Smith, 2016).

La modificación de etiquetas se funda, no solo en una cuestión de moda crítica, sino en un cambio de paradigma: el fin de los esencialismos en el pensamiento occidental y la crisis de la propia noción de arte, el rechazo de la *literariedad* como cualidad inherente a un texto y la necesaria reconsideración de los «artefactos culturales» como superadores del tradicional «artefacto literario» u «obra artística» (quedando abolida la distinción alta/baja cultura y desplazando el foco del «texto» a aspectos de recepción,

²⁴ Se trata de un planteamiento distinto al que apuntaba antes respecto a las propuestas semiológicas en el estudio de música y lenguaje: en estas propuestas se hablaba de sistemas de comunicación diferentes, mientras que lo que Vajda propone es un sistema de comunicación compartido, el artístico (frente, por ejemplo, al de la lengua natural), en el que se integran diferentes códigos.

producción, distribución y función socio-cultural) (Clüver, 2007). El cambio se justifica además por la creciente «intermedialidad» en los propios fenómenos de producción y creación actual, en la que las tecnologías tienen un papel privilegiado (cf. Smith, 2016: 1). Precisamente, Clüver (2007: 20-21) plantea los *Intermedia Studies* como discurso transdisciplinar que subsume tanto los antiguos *Interart Studies* (estudios interartísticos) como los *Media Studies* (ámbito de la comunicología y los llamados *mass media*). La reubicación se lleva a cabo, en realidad, en un ámbito mayor: el de los estudios culturales y el consecuente desplazamiento de las perspectivas formalistas a las sociológicas y contextuales.²⁵

El propio término de intermedialidad indica la noción sobre la que se levanta esta nueva «trans-disciplina»: frente al rechazado concepto de *arte*, el foco se pone ahora en el *medium*, los *media* que un artefacto cultural incorpora. ¿Cuál es exactamente la definición de *media*? He aquí uno de los grandes problemas del nuevo campo: la categoría «arte» (constructo cultural para la Posmodernidad y, por lo tanto, absolutamente vacío de un sentido inmanente o abordable) ha sido sustituida por una nueva categoría, «medium» (tomado del latín, con su plural *media*), que los propios teóricos no logran definir. Si en el prólogo al volumen colectivo *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft* (Bohn/Müller/Ruppert, 1988: 10) los editores hacían énfasis en el proceso de comunicación y subrayaban la condición *mediadora* del *medium* para transmitir un signo o combinación de signos entre los humanos, más tarde el propio Müller (2010) acentúa el rasgo *material* como característico de este (en oposición al concepto hermenéutico y semiótico de «texto»). Por su parte, Lars Elleström necesita formular tres subcategorías que permitan en la práctica lidiar con fenómenos intermediales en los que la diferenciación *material* en su sentido físico resulta insuficiente:

As a term, 'medium' should thus be divided into subcategories to cover the many interrelated aspects of the multifaceted concept of medium and mediality. As my arguments unfold, I will distinguish between 'basic media', 'qualified media' and 'technical media'. Basic and qualified media are abstract categories that help us understand how media types are formed by very different sorts of qualities, whereas technical media are the very tangible devices needed to materialize instances of media

²⁵ Este desplazamiento se ha llevado a cabo tanto en la crítica literaria como en la musicología, que desde los años ochenta del pasado siglo se han redefinido dentro de este marco (Kerman, 1985; Kramer, 1990; McClary, 1991; Cook/Everist, 1999; Born/Hesmondhalg, 2000...).

types. Consequently, when talking about a medium without specifications, the term can refer to both a media category and a specific media realization. (Elleström, 2010: 12).

Si la definición de *media* es compleja y los estudiosos la asumen evitando delimitarla, el fenómeno de la intermedialidad arrastra esta polivalencia, haciendo alusión tanto a las relaciones generales entre *media*, como a las transformaciones de uno en otro, transposiciones, adaptaciones, combinación o fusión. Este relativismo definatorio lleva finalmente a concebir cualquier fenómeno como intermedial, sin dar lugar a la existencia de *media* puros:

The notion of intermediality was based on the assumption that there are no (?) pure media and that media would integrate structures, procedures, principles, concepts, questions of other media which have been developed in the history of Western media and would play with these elements. (Müller 2010: 242; paréntesis del autor).

Esta amplísima definición extiende las fronteras de los *Intermedia Studies* hasta prácticamente deshacerlas. En puridad y así considerado, les concierne cualquier «artefacto cultural» y pierden de vista muchas veces el factor estético, convirtiéndose casi en una *omni-scientia* para la que «nada humano le es ajeno». La ampliación de fronteras en el objeto de estudio exige a la vez ampliarlas en los ámbitos de competencia del crítico: ¿hasta qué punto es ello posible? Si, por el contrario, se entiende que dentro de la intermedialidad cada estudioso trabaja y se especializa en un terreno más delimitado (ópera, adaptaciones cinematográficas, novela gráfica...), las macro-etiquetas de interdisciplinariedad quedarían en meras abstracciones: una nueva retórica para las antiguas y obsoletas categorías, que son en realidad las que muchas veces siguen funcionando bajo el discurso formalmente nuevo.²⁶

Si bien pueden juzgarse completamente legítimos estos enfoques (siempre que respondan coherentemente en su desarrollo a las coordenadas teóricas que ellos mismos se marcan), en este trabajo preferiré la perspectiva interartística antes trazada, donde es

²⁶ En mi opinión, la retórica de este nuevo discurso se apoya muchas veces en argumentos falaces que rechazan categorías y nociones anteriores con el argumento implícito de la moda. Es general en estos libros justificar la nueva disciplina con razones del tipo «es un campo en alza», «existe creciente interés de los investigadores», etc., proliferando aseveraciones efectistas como las siguientes: «any reader orienting herself/himself in the artistic and academic landscape in the western countries will realize that the epoch of isolated art products as wells as art and media studies *belongs to the past*», «the idea of the autonomous academic disciplines, born in the 19th century, must now be considered an *outdated concept*» (Arvidson *et al.*, 2007: 13; subrayados míos). En estos casos, la ambiciosa propuesta de la interdisciplinariedad parece convertirse en mera retórica de la novedad por la novedad.

el concepto de «texto literario» y no el de *medium* el que articula la investigación. No se trata de rechazar de forma absoluta la existencia del fenómeno intermedial, pero sí creo que los objetivos que se proponen son muy distintos a los aquí considerados. Lo que, en el fondo, supone este «giro intermedial», en su desconfianza radical hacia los tradicionales discursos «esencialistas», es la inversión de aquel llamamiento que Kramer hiciera para insertar los estudios músico-literarios en el dominio del comparatismo interartístico, superando así las frecuentes comparaciones entre dos «medios de expresión» o lenguajes: «how do music and poetry compare as forms of expression? It is important to emphasize that *this question is aimed at the arts, not at their media* —sound and words» (1984: 4; subrayados míos). Retomando entonces la oposición con la que iniciaba el apartado anterior, este trabajo partirá no de la comparación de música y lengua, sino de música y literatura: comparación de dos sistemas artísticos, tal como se conciben en la crítica lotmaniana.

3.2 EL LUGAR DE LOS ESTUDIOS MÚSICO-LITERARIOS

Melopoetics, Melopoiesis, Word and Music Studies... Términos más o menos intuitivos que se corresponden, en sentido amplio, con lo que denominaré de forma general como «estudios músico-literarios» (traduciendo la expresión inglesa más frecuentemente usada por la crítica anglosajona a partir de los setenta dentro del comparatismo interartístico: *Musico-Literary Studies* o la más frecuente, con la capacidad adjetivadora del sustantivo en inglés, *Music and Literature Studies*). Si las dos primeras (acuñadas por Kramer, 1989, y Barricelli, 1988, respectivamente) me parecen demasiado restringidas y, más que a una disciplina, parecen aludir a una noción o una forma relacional dentro de ella, creo que la expresión de *Word and Music Studies* sería contradictoria respecto a lo expuesto anteriormente, pues pone precisamente el foco en la «palabra» (*medium*) y no en el todo mayor que es la literatura.²⁷

¿Cómo se integran en el comparatismo interartístico los estudios músico-literarios? Como sub-rama de aquellos y, desde los planteamientos filológicos (frente a

²⁷ *Word and Music Studies* es la forma general que en las dos últimas décadas han adoptado, en el ámbito anglosajón y germánico, los estudios músico-literarios (cf. Bernhart/Scher/Wolf, 1999), conforme al enfoque intermedial señalado. Con todo, estos propios autores usan frecuentemente «musico-literary relations» para definir fenómenos de intermedialidad y categorías tradicionalmente utilizadas en el dominio del comparatismo interartístico. Wolf rechaza el término *melopoetics* por restricción de los campos aludidos (1999a: 38-39).

los filosóficos-estéticos), arrancan paralelamente a esta literatura comparada de nuevo cuño con los trabajos fundacionales de Calvin S. Brown. Sus dos tempranas monografías, *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948, con una segunda edición corregida de 1987, por la que citaré siempre) y *Tones into Words. Musical Compositions as Subjects of Poetry* (1953), así como los numerosos artículos dedicados a la materia (1944, 1970a, 1970b, 1978, 1984a, 1984b,...) y la dirección del número especial dedicado a «Music and Literature» de la revista *Comparative Literature* (primavera-1970), reflejan el esfuerzo incansable del crítico por dar a la disciplina entidad científica, hasta el punto de que, junto a las propuestas de autores como Scher o Cupers (a los que me referiré después), su labor sigue marcando las coordenadas teóricas que definen, a día de hoy, el campo de los estudios músico-literarios.

Antes de Brown (quien, por otra parte, no se halla ajeno a la revuelta contra el positivismo de mediados de siglo en el entorno americano y su reivindicación de una nueva literatura comparada), han de tenerse en cuenta las obras de dos musicólogos, Jules Combarieu y André Coeureoy, autores de sendas monografías dedicadas a las relaciones entre música y literatura. El de Combarieu, *Les rapports de la musique et de la poésie considérée du point de vue de l'expression* (1894), aunque tardío, se inserta en el debate abierto por Hanslick (1854) y Ambros (1856) sobre formalismo vs. expresionismo en música, posicionándose por este último. Si bien Combarieu inscribe su trabajo en el marco de la musicología, su interés por las cuestiones filológicas establece un precedente de equilibrio entre ambas disciplinas (Piette, 1987: 9). Por el contrario, el trabajo de Coeuroy, *Musique et littérature. Études de musique et littérature comparées* (1923), es de orientación netamente musicológica; cinco años después, su autor continuará esta vía de reflexión interartística con una obra dedicada a la influencia de la música en determinados escritores franceses (*Appels d'Orphée*, 1928).

Existen otros trabajos sobre el vínculo de música-literatura en la primera mitad del s. XX (Baldensperger, 1908; Manganaro, 1911; Hadow, 1926; Lightwood, 1931...), pero se trata muchas veces de ensayos no académicos (Martineau, 1923; Suares, 1928) y, en ocasiones, de reflexiones personales de los propios escritores sobre su concepción poética en relación con lo sonoro (el caso de Eliot, 1942).²⁸ Merece la pena, no obstante,

²⁸ Salvo el citado de Eliot, reeditado en recopilaciones de su obra ensayística, no he podido tener acceso a los trabajos aquí referidos.

antes de pasar a una revisión sistemática de los estudios músico-literarios a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, destacar el breve pero agudo ensayito de otro escritor, Aldous Huxley (1933), quien, desvinculado del movimiento académico en el que se integra Brown y sin voluntad de establecer una disciplina de estudio, hace un verdadero ejercicio de comparatismo interartístico y se anticipa al que será uno de los grandes asuntos de este campo: el de la taxonomía o enumeración de los recursos con los que cuenta la literatura para representar la música (*render music*), acompañándolo de un extenso catálogo de ejemplos (tomados de la literatura inglesa fundamentalmente, aunque cita a Proust también). Para el novelista británico, existen dos medios elementales: los onomatopéyicos (de cuya eficacia desconfía y, en todo caso, apunta que sus posibilidades musicales son muy limitadas) y las imágenes no musicales (*non-musical images*), con resultados mucho más fecundos, que tienden a expresar la música (o la experiencia de su recepción, más bien) según tres tipos básicos: imágenes puramente sensuales, imágenes naturales e imágenes de lo sobrenatural. Y añade finalmente Huxley un tercer recurso, bastante ocasional y reducido a aquellos autores con un amplio conocimiento teórico o práctico musical, que consiste en la representación de la música a través de términos técnicos. Aunque incompleta, esta clasificación resulta extremadamente operativa para estudiar muchas de las formas en las que la música aparece en lo literario y, de alguna forma, he tratado de que quede integrada en la propuesta taxonómica que ofrezco en I,4).

Pasemos, ahora sí, a los estudios músico-literarios como disciplina inserta en la literatura comparada. Si, como he dicho antes, los primeros intentos de Brown de darle consistencia científica datan de mediados de siglo, será realmente en los años setenta y ochenta cuando el campo asuma un papel verdaderamente importante dentro del ámbito. La publicación del citado número de la revista *Comparative Literature* (1970) dedicado a «Música y literatura» será seguido, en los ochenta, por otros monográficos en revistas de línea comparatista (*Yearbook of Comparative and General Literature*, 1983; *Mosaic*, Rempel/Rempel, 1985; *Revue de Littérature comparée*, Hazard/Baldensperger, 1987; *Revue des Sciences humaines*, Escal, 1987) y a lo largo de estos años irá creciendo el número de trabajos en torno al tema, generalmente en forma de breves artículos y aportaciones puntuales, llegando a alcanzar, entre 1953-1970, cerca de 150 nuevas entradas por año en la bibliografía anual de la MLA (*A Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts*) (Brown, 1970a: 100). De esta abrumadora proliferación

de trabajos puede deducirse ya el que será uno de los grandes problemas de este campo, desde sus inicios hasta la actualidad, que fue ya subrayado por Brown a la altura de 1970:

There is no organization of the work or the workers in the field of musico-literary relationships. Many a scholar publishes a single article in the field, usually involving a writer or aspect of literature in which he regularly works, and never returns to the relationship of the arts. A small number of scholars have a primary interest in the field and work in it intensively, but they do not form anything that could be called a group or coterie. Similarly, there are no organized or conflicting schools of thought, as there is no official point of view and no standard methodology. The entire field of study remains essentially individual and unorganized. (Brown, 1970b: 5-6).

La falta de cohesión y relación entre críticos, la ausencia de un método común o explícito, el diletantismo o el carácter esporádico y parcial son las consecuencias más reseñables de esa general dispersión o nula «organización» (*essentially individual and unorganized*) que Brown denuncia, y frente a la que alertarán sucesivamente autores posteriores (Scher, 1981; Piette, 1987: 12-13; Cupers, 1988: 71-73; Claudon, 2000...). En este sentido, quizá sea Steven Paul Scher el teórico que, junto a Brown, más llamadas ha hecho para hacer de los estudios músico-literarios un terreno de rigurosa investigación y metodológicamente acotado, publicando trabajos exclusivamente metadisciplinares (Scher, 1968, 1972, 1975, 1981, 1983, 1999) y subrayando el gran peligro a evitar en él: el abuso de una terminología imprecisa y vacía, con el trasvase de términos musicales no fundamentados (*musicalidad, leitmotiv, contrapunto, melodía, armónico...*; 1981: 219).

En esta dispersión crítica, no obstante, se pueden encontrar algunas constantes que han centrado la atención de los estudiosos a lo largo de más de cuatro décadas. Por un lado, siguiendo esta preocupación de dar estatus académico a la disciplina, han sido mucho los trabajos enfocados a delimitarla teórica y metodológicamente. La reflexión metadisciplinar se lleva a cabo generalmente a través de revisiones bibliográficas, balances y panorámicas (además de los ya citados de Scher, *vid.* Claudon, 2000; Gribenski, 2004; Berthomier, 2009; Picard, 2010; Vallespir, 2010; Villanueva, 2014), destacando, por el esfuerzo sistematizador, la tesis doctoral de Isabelle Piette, publicada en forma de libro (1987). Como subraya su título, *Littérature et Musique: contribution à une orientation théorique. 1970-1985*, la obra pretende ser un gran estado de la cuestión (hasta 1985, desarrollando especialmente esos quince años marcados por el crecimiento exponencial de la investigación interartística) y su aportación teórica en los capítulos tercero y cuarto es un desarrollo de las directrices marcadas por Brown y Scher (cuyas propuestas presenta como ejes centrales del segundo capítulo). Además de balances y

estados de la cuestión, suelen hacerse aportaciones y propuestas personales, en mayor o menor medida, dentro de esta línea de definición del campo. Así, por ejemplo, Lieven Tack se fija el doble propósito de definir qué es el *objeto músico-literario* (lo identifica prácticamente con la música vocal, al exigir la copresencia de dos planos semióticos distintos sin que uno sea absorbido por el otro; Tack, 1998: 766-769; *vid.* n. 21) y de definir la metodología de su estudio, que él plantea desde dos posibles aproximaciones: una teórica esencialista y otra histórica funcionalista. La primera queda en el ámbito de la literatura comparada (que se concentra en la categoría «música en la literatura» y que, por tanto, no analiza en rigor «objetos músico-literarios») y de la semiología (con acercamientos postestructuralistas a la reflexión sobre la naturaleza de música y lenguaje), mientras que la segunda (la que Tack parece preferir), estudia las funciones discursivas y culturales del objeto músico-literario partiendo de los planteamientos funcionalistas de Genette y Vouillaux.

Los autores de monografías sobre la materia suelen también dedicar una parte de ellas a establecer las coordenadas disciplinares, generalmente como introducción. Así lo hace Jean Pierre Barricelli, reutilizando un artículo de 1978 como introducción a su *Melopoiesis* (1988), libro que se presenta como colección de estudios sobre obras y autores concretos (Stefan Zweig, Balzac, Proust, Diderot, Thomas Mann...) ordenados según las tres categorías arriba citadas de Scher (1970, 1982). En la introducción, Barricelli insiste de nuevo sobre el peligro del diletantismo y lo que él denomina «analogías inferenciales», sin un fundamento de análisis crítico; su propuesta parece dar a entender que la clave de la transposición reside básicamente en el calco literario de estructuras musicales (es el enfoque que toman los artículos de su libro) y, aunque admite algunas orientaciones subsidiarias (perspectiva histórica, biográfica...), exige en el investigador músico-literario un sólido conocimiento técnico y especializado de la música. Profesor de Humanidades y de Literatura Comparada en la Universidad de California, Barricelli parece dejarse llevar por su condición, a la par, de músico profesional (compositor, intérprete y director de orquesta), e incluso llega a defender que la investigación del comparatista interartístico debe suponer una contribución tanto en el campo literario como en el musical. Esta posición de rigor crítico, sin embargo, parece olvidar que el estudio interartístico, desde el planteamiento de la literatura comparada, tiene como objetivo último la interpretación de la obra literaria y, desde esta perspectiva, la comparación interartística y el auxilio de otras disciplinas será importante solo en la

medida en que contribuya a enriquecer e iluminar su lectura (de la misma forma sucederá en la dirección contraria: si se estudia un poema sinfónico de Richard Strauss, a pesar del sustrato literario que haya al fondo, es ingenuo pretender realizar una contribución en lo filológico al mismo nivel que en lo musicológico; la obra de arte es la pieza musical, y esta constituye el objeto de estudio nuclear).²⁹ Frente a esta ponderación radical de la doble competencia (literaria y musicológica), Scher advirtió también de sus peligros y sus dimensiones contraproducentes:

Since the spectre of dilettantism looms large, no matter which side we come from, what ultimately matters is, I believe, that the degree of professional competence required for the particular comparison be commensurate with the individual scholar's ability, critical rigor, and appropriate background in both arts. Of course, adequate familiarity with philosophical, literary, and musical esthetics is also a must. *But it would be myopic and counterproductive to prescribe any further the nature and extent of all, in interart comparisons it often proves to be a definite advantage if the critic remains unencumbered by overly technical vocabulary and analytical practice derived from one or the other art.* (Scher, 1981: 218; subrayados míos).

Otras contribuciones en la delineación de las coordenadas de la disciplina son las de Kramer (1984), Cupers (1988), Backès (1994), Wolf (1999a, 1999b, 2007, 2015), Finck (2004) o, en el ámbito español, Llorca (2011: 133-158), con propuestas muy diversas.

El libro de Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After* (1984), aunque tiene una introducción generalista, está particularmente centrado en la poesía moderna (Romanticismo y posterior) y es, como él mismo indica en el prefacio, muy heterogéneo en cuanto al enfoque teórico: el sentimiento de la temporalidad y su manifestación en las obras musicales y poéticas de la Modernidad es el hilo conductor del trabajo; partiendo de la fenomenología y adoptando el concepto psicoanalítico de «catexis», Kramer denominará *ritmo catéctico* a la aparición latente en la estructura de una obra de la conciencia del yo, característico del Romanticismo y opuesto al modelo discursivo de la clasicidad. El estudio de Kramer, musicólogo, deriva muchas veces en la especulación metafísica y quizá su aportación más clara y relevante se encuentra en la

²⁹ De todas formas, ello dependerá siempre del propósito particular de cada investigación. Esto es evidente, por ejemplo, en el caso de estudios comparativos entre literaturas de distinto idioma: dependerá del objetivo del estudioso el que un poema de Lorca y un poema de Rilke sean enfocados con un mayor peso en uno de ellos o (en este caso sí, dada la naturaleza literaria de ambos objetos de estudio) con la atención equilibrada a ambos. El caso de la música vocal es quizá el más ambiguo y, no obstante, la investigación tenderá siempre a privilegiar uno u otro plano, dependiendo, repito, del objetivo perseguido.

introducción (recogida y traducida en la antología de Silvia Alonso, 2002: 29-62), en donde apunta a la necesaria comparación de artes y no de materiales (que marca la distancia entre las aproximaciones comparatistas y las semiológicas) y analiza la naturaleza material de cada arte: matizando la contraposición inicial de sonido musical (sin referencia externa convencionalizada) frente a palabra (referencialidad externa intrínseca, en cuanto que signo lingüístico), Kramer señala cómo ambas artes tienen los dos componentes, «mimético/connotativo» (referencial-semántico) y «combinatorio/formal», la distinción viene dada solo por el peso que adquieren en una y otra (el primero es el predominante en la literatura y secundario o accesorio en la música, mientras que con el segundo sucede lo contrario; 1984: 5-6).

La monografía de Jean Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire* (1988) tiene dos partes claramente diferenciadas: la primera («Questions de méthode») es una síntesis teórica y metodológica que, aunque menos sistemática y exhaustiva que la obra de Piette, resume en seis capítulos las principales cuestiones al respecto (enfoques, abordajes posibles, etc.), insistiendo, como Scher, en la justificación de la disciplina y la apelación a la rigurosidad crítica. La segunda parte es la aplicación del análisis músico-literario a la narrativa, tanto desde perspectivas formales (estudio de la novela cíclica) como temáticas (las figuras de los músicos románticos en las novelas contemporáneas).

Siguiendo la línea marcada por Brown y Scher, Werner Wolf reubica los estudios interartísticos sobre música y literatura en el campo de la intermedialidad a la que arriba me refería, como tipo especial de intertextualidad. En su *Musicalization of Fiction: Theory and History of Intermediality* (1999b), Wolf dedica una parte inicial (1-96) a reconsiderar los estudios tradicionalmente llamados músico-literarios o interartísticos en el contexto más amplio de los *Cultural Studies*, sumándose explícitamente a la tendencia anti-esencialista de la crítica literaria, y apoyado también en la propia creación de la Posmodernidad. Como apunta en la introducción (4), su trabajo está específicamente centrado en la literatura narrativa y sus procesos de «musicalización», por lo que muchas de sus consideraciones no siempre serán extensibles al caso de la lírica, en la que considera que los elementos sonoros (*sound, melody, rhythm*) tienen una importancia sustancial. Después de ocuparse brevemente de aspectos básicos como la comparación de las dos artes y de sus materiales (1-22) o el problema del significado (22-33), y una vez fijado el campo intermedial como marco de la investigación, dedica el tercer y cuarto

capítulo a desarrollar una compleja tipología (*vid. infra*, 3.2.1), que reformulará y corregirá en un artículo de 2015. La segunda parte del libro ofrece estudios concretos en la narrativa del Romanticismo, del *Modernism* inglés y de la Posmodernidad.

Frente a la línea anglosajona, en los años noventa se inicia en Francia una actividad creciente en el campo del comparatismo músico-literario que, como veremos, llega hasta la actualidad. El libro de Jean Louis Backès, *Musique et littérature: essai d'une poétique comparée* (1994), constituye una suerte de manual sobre la materia. Si bien carece del edificio metadisciplinar de los anteriores, quedando al margen de la discusión y prescindiendo de las directrices marcadas por Brown, Scher, Piette o Cupers, el libro ofrece diversas orientaciones o posibilidades de estudio desde las que enfocar el fenómeno músico-literario, sin pretensión exhaustiva ni sistemática. Así, se atiende a la música vocal y su relación con la recitación poética, a la inspiración literaria en la música, a los imaginarios músico-poéticos (mitocrítica) o a diversas trasposiciones (poema> música, literatura> ópera, música> novela), concediendo un importante espacio (caps. V-IX) al rastreo de relaciones históricas entre música y literatura (no desde la estética, sino desde las propias obras).

Pertenece también a la órbita francesa la más reciente monografía de Michèle Finck (2004) que, articulada en torno a la dicotomía atracción/rechazo de la literatura frente a la música (*vorrei e non vorrei*), posee un componente ensayístico y estético-filosófico muy alto (no extraño en la reciente crítica francesa sobre la materia); sin embargo, no cae en la especulación gratuita y está perfectamente integrada en el estudio directo de los textos, con muy sugerentes lecturas sobre poesía moderna (de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé a Bonnefoy, pasando por Michaux o Soupault y dando un protagonismo especial a Rilke). La introducción ofrece una propuesta metodológica (desarrollada también en Finck, 2008) que ella denomina «Audiocrítica» y que formula como instrumento de análisis interartístico dentro de la literatura comparada. En realidad, pese a esa «urgencia de una *poética del sonido*» (*poétique du son*) con la que la autora titula el primer epígrafe, la «audiocrítica» de Finck no establece ninguna herramienta metodológica nueva, sino que pone el foco del análisis lírico en la sonoridad intrínseca al texto e inseparable de su sentido (fundamento ya esencial en las teorías de la lírica, desde el formalismo ruso y la estilística hasta la poética de la Modernidad estética que propone Hugo Friedrich, 1974 [1956]).

En *La memoria de las musas* (2011), que es un compendio de bases metodológicas respecto a los estudios interartísticos en general, Victoria Lloort Llopart dedica parte del tercer capítulo a la poética músico-literaria (133-158). Como Backès, pero de forma mucho más breve, se esbozan diversas posibilidades de abordaje (aludiendo a los trabajos de Scher, Escal y, en el terreno semiológico, de Nattiez) sin pretensión sistematizadora.

Junto a estas reseñadas (además de las dos de Brown, 1948 y 1953), existen numerosas monografías sobre la materia que, sin embargo, no presentan un marco teórico o metodológico definido y suelen ser recopilación de trabajos sobre algún aspecto, autor u obra determinada: así el ya citado *Melopoiesis* de Barricelli (1988), los dos libros de Pierre Brunel (*Basso continuo*, 1991 y *Arpèges composés*, 1997) o el de François Escal (*Contrepoints*, 1990), que, dividido en dos partes (la música en el imaginario de la literatura y la literatura en el imaginario de la música), trabaja aspectos parciales como la aplicación en narrativa del *tema* musical, la crítica musical dentro de la escritura literaria, las formas musicales en la novela o la sonoridad del verso y sus posibilidades musicales. También monográficos, pero con un enfoque diacrónico-cultural, existen diversos trabajos que examinan la solidaridad de música y literatura en una época determinada, con privilegio absoluto de la Modernidad (no es casual: ya se vio antes cómo el Romanticismo formula un discurso expresamente interartístico, que se mantendrá con fuerza hasta las Vanguardias históricas y que, de alguna forma, sostiene también el grueso de esta tesis). Esta es la perspectiva de los trabajos de Hertz (1987), Rodríguez (1994), Longre (1994), Sabatier (1995), Coste (2003) o Dayan (2006, 2011), además de los citados de Kramer (1984) y Finck (2004), centrados en la poesía romántica y en la poesía moderna francesa respectivamente (si bien estos últimos poseen un alto contenido teórico y ampliable al fenómeno músico-literario en general).

Junto a la reflexión metodológica y a la perspectiva histórico-cultural, dos son los grandes asuntos que (aparte de los análisis de aspectos concretos, especialmente centrados en la trasposición de estructuras musicales a la narrativa, como puede verse en Wolf, 1999b, o Sounac, 2003), monopolizan los estudios músico-literarios: por un lado, normalmente integrada en los presupuestos teóricos de los trabajos, la reflexión sobre la naturaleza de cada una de las artes; por otro, las taxonomías o propuestas de sistematizar las formas en que la literatura se acerca a la música.

La caracterización de cada una de las artes en cuanto a su naturaleza material es, como ya vimos, el terreno propio de la estética y, en parte, de la semiótica. Pero se trata

de un paso previo necesario para entender después los fenómenos interartísticos que se dan de forma efectiva en los textos. Más allá de la referencialidad y la omnipresente cuestión del significado, de la que se ha ocupado profusamente el ámbito semiótico y de la cual Silvia Alonso (2001) ofrece un completo panorama de síntesis, quizá las reflexiones más operativas en el ámbito de la literatura comparada sean aquellas de tipo formal-funcional, y de las que se ocupó brillantemente Calvin S. Brown en su ya citada monografía fundacional (1987 [1948]).³⁰ Después de una introducción a los estudios interartísticos (cap. I), el crítico establece la división básica, siguiendo a Lessing (*Laokoon*, 1766), de «artes sonoras» vs. «artes visuales» (frente a la tradicional oposición de «bellas artes» vs. «artes aplicadas»). La división sustenta todo el sistema de comparación posterior y permitirá establecer las diferencias sobre este primer punto de semejanza, pues ambas, música y literatura, se definen como *auditory arts* en cuanto que se presentan al intelecto y a las emociones a través del sonido (1987: 10). Su condición sonora las situará entonces en el plano temporal, frente a las artes plásticas, cuya extensión, desarrollo y relaciones tienen lugar en el espacio. La diferencia esencial entre el inmanentismo sonoro en la música (los sonidos se relacionan entre sí, pero no remiten a ninguna realidad fuera de la composición) y la remisión a significados externos del sonido lingüístico (1987: 11), condicionará la mayor libertad del músico a la hora de la combinación de sonidos.³¹ En los capítulos III y IV, Brown continúa esta comparación que parte de la semejanza, analizando cualidades de la música (ritmo, tono, timbre, armonía) y sus posibilidades o equivalencias en literatura. El ritmo, en cuanto que «relación organizada de elementos individuales por el énfasis en la duración» (1987: 15), es consustancial a ambos sistemas artísticos, mientras que el tono (altura del sonido) y el timbre no son diferenciales en el funcionamiento lingüístico y, por tanto, su uso literario es muy limitado. Por su parte, los aspectos armónicos son solamente posibles de forma metafórica en literatura, y no en el sentido estricto de «simultaneidad de sonidos»

³⁰ Aspectos que ya había esbozado de forma más reducida en un trabajo previo sobre las formas musicales en literatura (1944). También Kramer anota interesantes observaciones comparando ambas artes (1984: 4-7).

³¹ No se trata de comparar música y lengua, pero la lengua sí es el material de la literatura y deben tenerse en cuenta los condicionantes que a esta impone. Si la música utiliza como unidad combinatoria el sonido, la literatura utiliza la palabra y, por ello, se halla sujeta a la significación fonémica de esta (los fonemas significan, y su cambio no se puede realizar de forma arbitraria dentro de la palabra). En este sentido, resultan también muy lúcidas las observaciones ya citadas de Kramer (1984: 5-6) respecto al diferente peso que adquieren en cada una de ellas dos componentes constitutivos de ambas artes: el «mimético/connotativo» (referencial-semántico) y el «combinatorio/formal».

(dejando a un lado la dimensión performativa: teatro o, incluso, en algunas realizaciones músico-literarias experimentales).³² Después de analizar cuestiones sobre la música vocal (caps. V-VIII), Brown vuelve a referirse a la naturaleza de cada una de las artes para desarrollar los capítulos dedicados a las influencias de la música en la literatura (IX-XVIII). En este sentido, los capítulos IX y X resultan muy iluminadores y apenas se han tratado en trabajos posteriores de la disciplina: en ellos estudia los principios estructurales que las dos artes comparten, señalando cómo los dos mecanismos básicos de estructuración, repetición-variación y balance-contraste, son comunes a ambas y su diferencia reside, una vez más, en el grado de uso y relevancia funcional.

Con estas observaciones sobre el funcionamiento estructural, Brown pretende sentar las bases para rastrear las transposiciones musicales en literatura, sin caer en peligrosas atribuciones de influencia que, muchas veces, resultan no ser tales. La organización de los veintiún capítulos de Brown responde, aunque de forma no explícita, a la taxonomía básica que Scher (1970, 1982) propondrá más tarde para clasificar los objetos susceptibles de estudio: junto al bloque introductorio, los capítulos V-VIII están dedicados a la música vocal (*Music and Literature*), los capítulos IX-XVIII a las influencias musicales en literatura (*Music in Literature*) y los tres últimos a las influencias literarias en música (*Literature in Music*).

3.2.1 Jugando a las taxonomías

La organización implícita de los capítulos en ese primer libro de 1948 adelanta las taxonomías que el propio Brown propondrá en sucesivos trabajos (1970a, 1984). El problema de estas clasificaciones es que mezclan criterios y confunden la diferenciación por la naturaleza del objeto (musical, literario o mixto) con el enfoque disciplinar o propósito de la investigación. En un primer artículo donde pretende establecer las bases del campo de estudio (1970a), una vez insertado en la literatura comparada, habla Brown de cuatro grandes dominios o ramas, proponiendo un «schematic sketch of the relationships between literature and music» (1970a: 104): la música vocal, las influencias de un arte en la otra (música en literatura; literatura en música) y los paralelismos y analogías entre ambas (sin que exista combinación o influencia directa); en este último

³² Sobre la armonía y la tonalidad en literatura, cf. Wolf (1999b: 21-22).

ámbito quedarían implicados tanto los enfoques estéticos o teóricos como los enfoques históricos (la comparación de estilos y corrientes artísticas). Cuando en 1984 vuelve sobre este esquema, Brown complica más la mezcla de criterios al desarrollar la segunda categoría anterior en dos nuevas divisiones: «reemplazamiento» e «influencia». Con la primera, «reemplazamiento», el crítico habla del intento de un arte para sustituir a la otra (desgranando, en el caso literario, los mecanismos que esta utiliza: análisis o descripción técnica, imitación sonora o estructural e interpretación), mientras que con «influencia» Brown parece referirse únicamente al calco de estructuras o técnicas de un arte a otra. En todo caso, él mismo especifica, para el caso literario, que muchas veces se confunde con el «reemplazamiento por imitación». En el siguiente cuadro (imagen 3) he intentado ordenar la reformulación última de Brown respecto a las relaciones música/literatura.

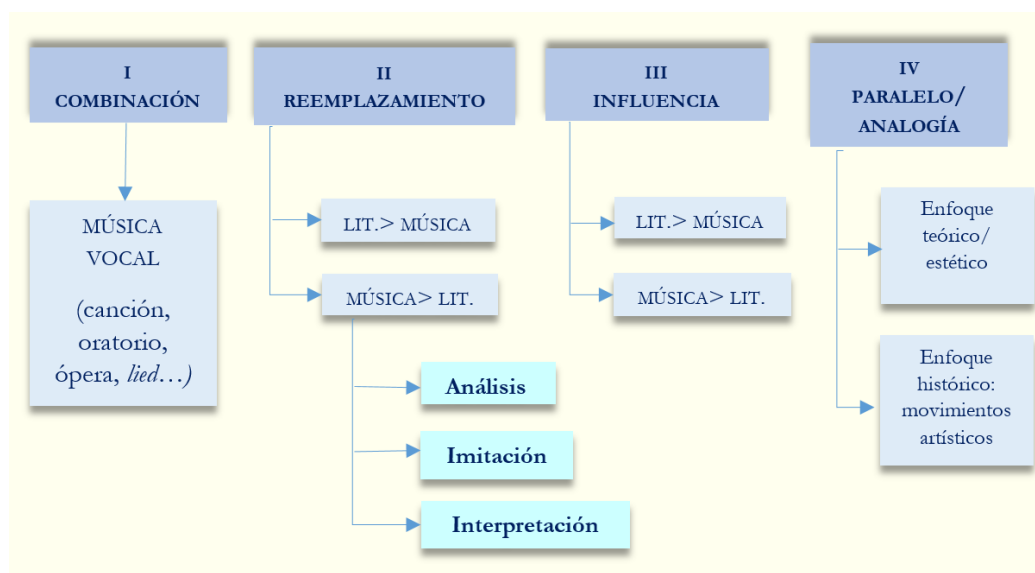


Imagen 3. Clasificación de las relaciones entre música y literatura (Calvin S. Brown, 1970> 1984)

A esta propuesta taxonómica de relaciones músico-literarias (y en donde se mezclan, como digo, los criterios de enfoque disciplinar, la definición del objeto de estudio y los recursos que en él se emplean para acercarse al arte hermana) se debe añadir, además, la clasificación ofrecida en *Tones into Words* (1953) por el mismo crítico sobre los recursos utilizados por la poesía para *traducir* una obra musical concreta. Trabajando sobre un corpus cerrado (que restringe a poesía en verso), esta temprana monografía de Brown dibuja el mapa de los recursos con los que la poesía intenta *reemplazar* a la música, pero, frente a las tres opciones dadas en 1984, aquí desarrolla cinco: «imitación», «descripción» (incluiría el análisis técnico, además de paráfrasis y descripciones sin lenguaje musical, la narración de ejecuciones de piezas o la descripción por símiles

sonoros), «sinestesia», «interpretación visual» (narrativización o descripción a través de imágenes) y «alegoría moral» (interpretación con un componente simbólico).

Pese a los esfuerzos y el mérito analítico de estas propuestas, considero que resultan demasiado atomizadas y operativamente son confusas, dada la ya señalada mezcla de criterios. Mucho más clara, en este sentido, es la contribución de Steven Paul Scher (1970, 1982). Una vez delimitados los campos de estudio en función de la naturaleza del objeto (las tres categorías básicas que vengo señalando: música vocal, literatura en música y música en literatura), el crítico desarrolla la que específicamente compete a la literatura comparada. Establece así tres medios básicos mediante los que el texto literario puede acercarse a lo musical: lo que denomina *Word Music* o el uso fonético de la palabra, el calco de estructuras y técnicas y la llamada *Verbal Music*, que supone básicamente la asunción de la música (sea una obra concreta, «re-presentación», o la fabulación ficticia, «presentación») en el discurso literario de forma fundamentalmente temática (Scher, 1970, 1982; *vid.* imagen 4). En esta última quedarían integrados la mayoría de recursos que Brown desglosaba en 1953: «descripción», «sinestesia», «interpretación visual» y «alegoría moral».

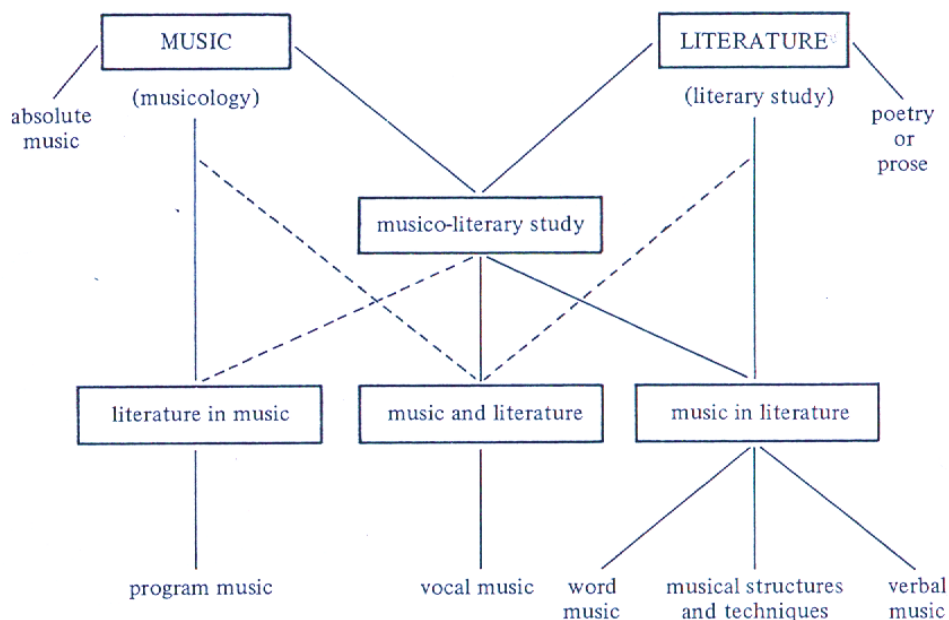


Imagen 4. Campos de estudio y relaciones entre música y literatura según S. P. Scher (1982: 237)

Partiendo de ambos autores, Isabelle Piette (1987) distingue, en el dominio de la «música en la literatura», cinco grandes enfoques desde los que abordar el estudio. Se trata de una división en cuanto a objetivos y metodología (frente a la enumeración de

recursos de Scher) que, no obstante, muchas veces vendrá determinada por los recursos de transposición que se utilicen en determinada obra literaria. Existe, en primer lugar, una investigación biográfica (relaciones de un autor con la música) que asume una perspectiva externa y que ha sido frecuente en los estudios tradicionales de historia de la literatura. Para Piette es una dimensión solo complementaria y, como el segundo caso, debería combinarse con otros enfoques. Esta segunda vía es la que la autora denomina «investigación temática»: no se trata de la *Verbal Music* de Scher, que enumerará como quinta categoría, sino, de nuevo, de una perspectiva historicista y sin valor hermenéutico que consiste en la mera recolección de elementos o alusiones musicales en las obras literarias. En estas dos líneas subsidiarias Piette intenta, en su propósito de ofrecer una panorámica completa de la materia, dar cuenta de los muchos trabajos que, a lo largo de la primera mitad del s. XX (y que continúan hasta la actualidad), reducen la cuestión de las relaciones músico-literarias a la dimensión biográfica o a inventarios acríticos. De las otras tres posibilidades que enumera Piette, dos de ellas coinciden con las de Scher: trasposición de estructuras musicales (a las que dedica más de la mitad del capítulo) y *Verbal Music*, la reproducción de los efectos emocionales de la música a través de procedimientos estrictamente literarios (siendo la imagen visual recurso privilegiado aquí). Sorprendentemente, Piette no contempla la opción de la *Word Music* o imitación fonética, quizá por ser la más obvia y la más limitada. En cambio, añade una nueva categoría que no estaba en el crítico húngaro y que considero de gran relevancia a la hora de completar el esquema de las posibles transposiciones: se trata de las que ella denomina *Citations musicales* y que incluyen tanto las referencias a una obra o compositor como la inclusión de fragmentos de partituras en el cuerpo del texto literario (1987: 51-55). La referencia de títulos y compositores puede muchas veces ser anecdótica o mera nota cultural/histórica; de su funcionalidad semántica dentro de la obra dependerá que sea considerada como tal o, por el contrario, como un mecanismo de inserción de la música en el texto verbal.³³

Aunque sin ser planteado en estos términos, estas citas musicales remiten directamente al fenómeno de la intertextualidad, entendiendo por tal, en sentido lato, la relación de un texto con otro u otros textos concretos previos (*cf.* Guillén, 1985; Plett,

³³ La autora ejemplifica el empleo significativo de la cita musical en tres obras: la novela *Romances sans paroles* (1982), de Yves Navarre, *La Traversée du Pont des Arts* (1979), de Claude Roy (siguiendo el análisis genettiano previo que de la obra realiza Pol Vandeveld), y *La insupportable levedad del ser* (1984), de Milan Kundera.

1991; Quintana Docio, 1992; Martínez Fernández, 2001).³⁴ Deberá entenderse aquí *texto* en el sentido semiótico de «sistema», de modo que en estos casos señalados por Piette encontraremos que un sistema semiótico (el musical) se inserta en otro de naturaleza distinta (el literario). La copresencia de dos sistemas semióticos ha sido definida para la música vocal como «heterosemiotividad» por González Martínez (1999), mientras que Tack (1998), que dejaba fuera del concepto «objeto músico-literario» los casos de literatura en música y música en literatura de Scher, nada dice al respecto, a pesar de dedicar buena parte de su artículo (1998: 766-772) a examinar la casuística desde la que establecer dicha definición. Según esta, «objeto músico-literario» solo será aquel en el que coexistan de forma autónoma dos registros diferentes (lingüístico y musical), irreductible el uno al otro; el fenómeno de la intertextualidad músico-literaria se plantea como caso límite: ¿hasta qué punto lo musical estaría *absorbido* por lo literario? El hecho de que la intertextualidad sea parcialmente prescindible parece dejarlo fuera de esta limitada definición.³⁵ Siguiendo a Genette, la citación por partitura en el texto sí constituye para Andrée-Marie Harmat (quien propone el término *intersemiotividad* para aludir a la presencia de la música en la literatura en sentido amplio) uno de los raros ejemplos de intertextualidad transartística (2010). Pero quedaría fuera la alusión o cita de títulos y compositor. Indudablemente, se trata de un fenómeno complejo de fronteras borrosas, pero el debate sobre la pertenencia a una categoría u otra resulta estéril cuando no aporta nada a la interpretación del texto. Lo cierto es que el fenómeno se da (y no esporádicamente, si se tienen en cuenta las citas que excluyen la notación musical) y, como en la intertextualidad exclusivamente literaria, la inserción en un texto de una partitura, así como el título de una obra o la referencia sistemática a un autor, supone en la mente del lector la evocación de un texto ausente (*texto artístico*, en este caso, musical) que queda incorporado a la recepción total de la obra en cuestión.³⁶

³⁴ Así entendida, la intertextualidad se aproxima más a lo que Genette (1982) llama *hipertextualidad*: relación entre un texto B (*hipertexto*) con un texto anterior A (*hipotexto*), donde B es el resultado, por transformación o imitación, de A. El concepto de *intertextualidad* en Genette es más limitado y se reduce prácticamente a la cita textual.

³⁵ Como señala Martínez Fernández (2001), la intertextualidad apela al bagaje cultural del receptor. De ello dependerá que esta sea más o menos detectada por el lector, pero no anula la recepción de la obra.

³⁶ Piette señala que las «Citations musicales» van dirigidas a un lector melómano (1987: 53). Evidentemente, dependiendo de la competencia cultural del lector, la información intertextual (ya sea en los casos interartísticos, ya en los exclusivamente literarios) será o no asumida en la recepción de la obra, pero, como decía en la nota anterior, no la imposibilita.

El modelo de Scher ha sido, sin ninguna duda, el que mayor aceptación y continuidad ha logrado en la crítica posterior. Sin embargo, la voluntad de integrar los estudios músico-literarios en el más amplio marco de la intermedialidad y los *Cultural Studies* desde los noventa en la escuela anglosajona ha producido algunos nuevos esquemas que reformulan aquel (Gier, 1995; Wolf, 1999a, 1999b, 2015). El problema de estas clasificaciones es que, en su intento de querer hacer modelos válidos para todo fenómeno intermedial, terminan convirtiendo lo que debería ser una herramienta de análisis en una compleja teoría abstracta con múltiples subdivisiones y confusa terminología, no operativa en la aplicación.

El caso de Werner Wolf es paradigmático: sus trabajos tienen, en principio, una marcada orientación narratológica que, combinada con las teorías intermediales le lleva a formular una primera reordenación (1999a, 1999b) cuya novedad radica en los conceptos de «intermedialidad directa» (*direct/overt intermediality*) frente a «intermedialidad indirecta» (*indirect/covert intermediality*) y «tematización/*telling*» frente a «imitación/*showing*».³⁷ La oposición de intermedialidad directa/indirecta refleja la combinación de dos *media* artísticos (*Music and Literature* de Scher) frente a aquellas obras en las que solo aparece un *medio* que absorbe al otro (tanto *Literature in Music* como *Music in Literature* en la terminología de Scher). Wolf habla de co-presencia de significantes verbales y musicales en el primer caso, mientras que en el segundo (*monomedial work*, Wolf, 2015: 461) aparece un único sistema semiótico: uno de los medios se presenta como «dominante», en forma de significante, y el otro, que denomina «no-dominante», se inserta en el primero en forma de significado y referente, como concepto y no físicamente (Wolf, 2015: 461). Dentro de este último tipo distingue los dos procedimientos básicos de *telling* o tematización (referencia mediante cita explícita) y *showing* o imitación, donde el significante del medio dominante *imita* el del no-dominante (imitación icónica de la música). Los recursos técnicos que la literatura puede emplear para la imitación son la *Word Music* de Scher, la transposición de estructuras (también en Scher) y una tercera, fundamentalmente a través de imágenes, que Wolf diferencia de la *Verbal Music* del húngaro (Wolf, 1999b: 49-50). Para el crítico alemán,

³⁷ Como se ve, parte de conceptos narratológicos para elaborar esta clasificación. Parece contradictorio que al comienzo de su trabajo Wolf rechace el término *melopoetics* para los estudios músico-literarios por la imprecisión y parcialidad que detecta en sus componentes léxicos, y considere adecuado basar todas las relaciones de música en la literatura en dos conceptos (*telling* y *showing*, explícitamente así denominados) cuya operatividad se circunscribe preferentemente al campo de la narratología.

la *Verbal Music* implica también la referencia explícita (*telling*: tematización), por lo que no puede situarse al mismo nivel que las otras dos técnicas; inserta, para ello, una categoría mixta entre *telling* y *showing*, que es la que denomina *Referential Forms*: en ellas, se usan las técnicas del *showing*, pero se incluye además la referencia del *telling* (bien mediante la referencia general a la música, bien a un género o composición específico). Sobre el esquema inicial de Scher, Wolf plantea uno mucho más atomizado y complejo (imagen 5).

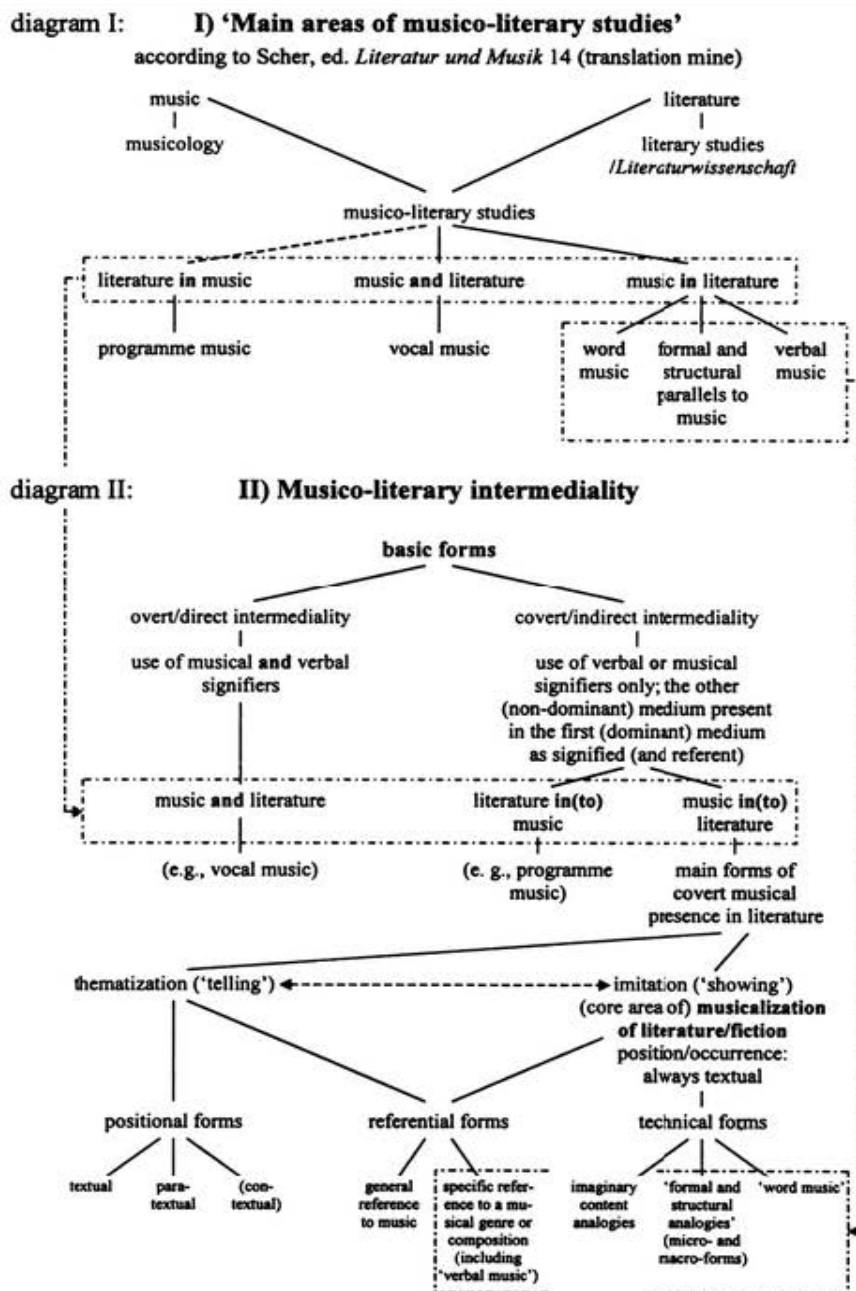


Imagen 5. La intermedialidad música-literatura según Wolf (diagrama II) y su relación con la clasificación de Scher (diagrama I). Wolf (1999a: 52)

Pero Wolf ha seguido repensando su propuesta y en 2015 ofrece un nuevo cuadro en el que, si bien se mantienen las áreas básicas del primero, modifica la terminología e inserta también algunos cambios en la conceptualización de categorías. En lo que respecta a las denominaciones, Wolf parece atenuar el marcado vínculo de su propuesta con la Narratología e intenta subrayar su dimensión intermedial (cayendo con frecuencia en el abuso de tecnicismos estériles, con una proliferación de términos cuyo significado parece solaparse y que no llega a usar de manera precisa en su explicación). La nueva categorización propone una nueva distinción previa entre «intermedialidad extracomposicional» e «intermedialidad intracomposicional», dentro de la cual se incluye todo el esquema anterior (2015: 460). La oposición responde a la separación entre crítica intermedial (es decir, la relación intermedial la establece el investigador al enfocar su investigación) y «artefacto» intermedial (la intermedialidad se da en la propia obra, en su material).³⁸ A continuación renombra los subtipos, de modo que la *overt intermediality* se denomina ahora *multimediality* o *plurimediality*, y la *covert intermediality* se convierte en *intermedial reference*. Ello supone un cambio significativo en el esquema anterior, pues la categoría mixta del *telling* y el *showing* asciende a un nivel anterior, y engloba a ambas (eliminando las *Referential Forms*, creadas *ad hoc* como categoría intermedia para explicar la *Verbal Music*).³⁹ El primero, el de tematización/*telling* se denomina aquí «referencia explícita» (*explicit reference*); el segundo, «referencia implícita» (*implicit reference*). La subdivisión de esta vuelve a ser renombrada como «evocación», «imitación formal» (absorbe el calco de estructuras y la *Word Music*) y «reproducción (parcial)», que es nueva y que contempla la inserción de fenómenos de cita intersemiótica (partituras en la obra literaria, cita de texto perteneciente a música vocal, etc.). El nuevo cuadro, reatomizado ahora, es el que aparece en la imagen 6.

³⁸ Los autores que trabajan la intermedialidad evitan sistemáticamente hablar de «obra de arte» u «obra artística», prefiriendo la expresión de «artefacto» cultural.

³⁹ Es lógico: en la taxonomía de 1999 (1999a, 1999b), la descripción del mismo Wolf de *Referential Forms* (en la que incluía no solo la referencia a una composición o género determinado, sino cualquier referencia general a la música) evidenciaba de alguna forma que cualquier tipo de *showing* implicaba un ya componente referencial (que él identificaba solo con el *telling*). En un trabajo posterior (2016) vuelve a reactivar y subrayar las denominaciones *telling* vs. *showing*, pero integradas ya en esta macro-categoría de *Intermedial References*, que agrupa todas las formas de Música en la Literatura.

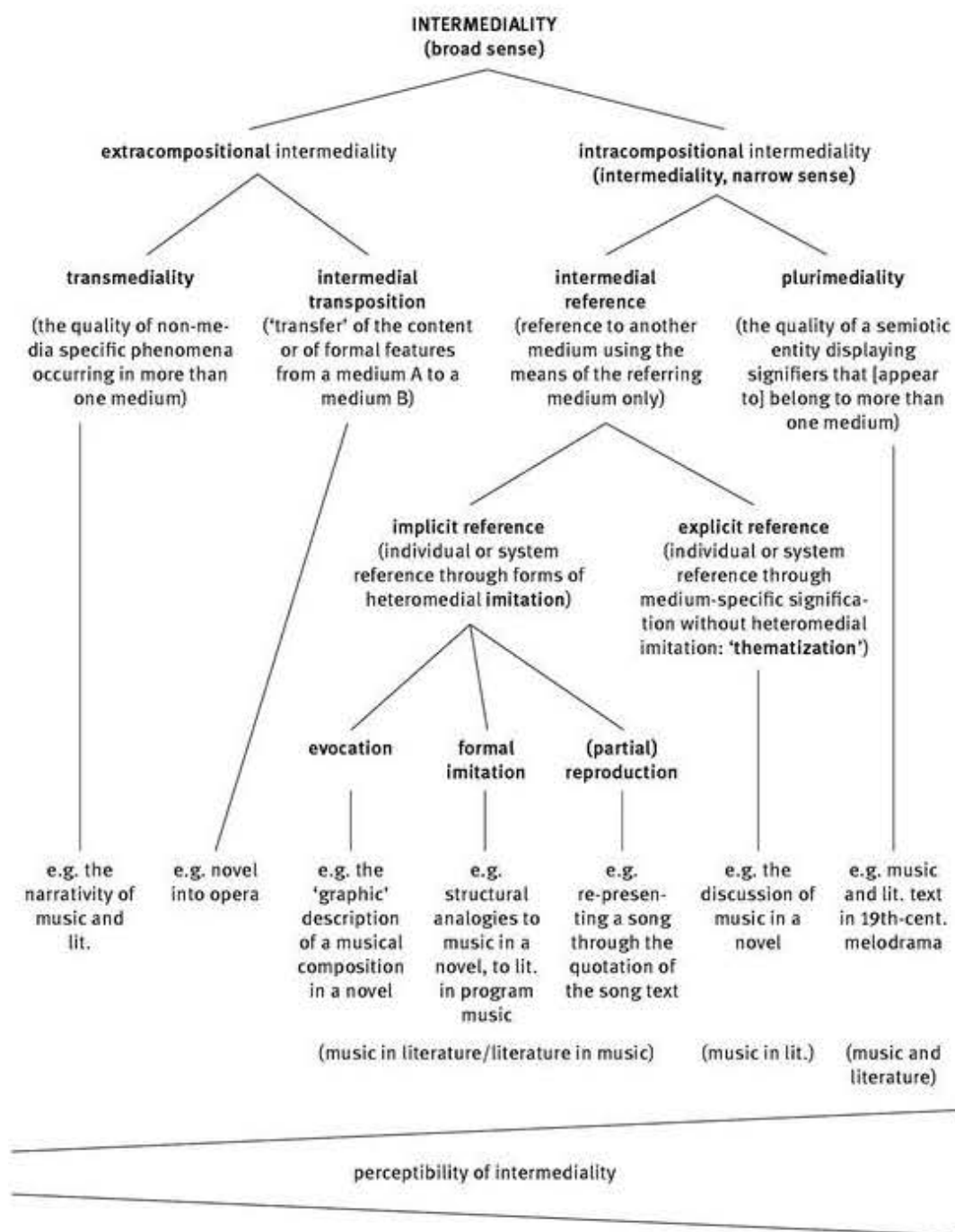


Imagen 6. Nueva tipología de la intermedialidad música-literatura de W. Wolf (2015: 468) [extensible a cualquier tipo de intermedialidad]

En general, los intentos clasificadores que se han hecho de las formas en que la música es asumida en el discurso literario se mueven en torno a las propuestas señaladas (Brown, Scher, Piette), muchas veces sin hacer referencia explícita a ellas y, normalmente, sin intención exhaustiva: se trata, más bien, de enumerar ejemplos o posibilidades sin agotar estas. Conviene, quizá, destacar dos más en los que sí parece

observarse el intento sistematizador. El primero, el de Timothée Picard (2010), es muy reciente, y parece combinar las propuestas anteriores proponiendo tres procedimientos básicos para la evocación musical en literatura: la «narrativización» o «impresión» (asimilable a la *Verbal Music* de Scher o a la «interpretación visual» de Brown), la cita intertextual (en la que él incluye inserción de partitura e inserción de un texto procedente de música vocal) y el uso del lenguaje técnico (correspondiente al «reemplazamiento por análisis» de Brown y también a la *Verbal Music* de Scher). Junto a estos procedimientos para la «evocación musical», Picard ofrece además la «macro-caracterización» con que Frédéric Sounac (2003) distingue las tres maneras en que la literatura inserta en sí la música: actitud *logógena* (evocación de la música sin comprometer estilo o forma), actitud *melógena* (deseo de «musicalizar» la lengua mediante el uso de asonancias, aliteraciones, efectos de repetición y de más recursos fónicos; característica esta de la lírica) y actitud *melomorfa* (adopción de procedimientos de composición musicales). De nuevo, tres actitudes fácilmente equivalentes a la taxonomía de Scher (*Verbal Music*, *Word Music* y calco de estructuras respectivamente).⁴⁰

La segunda clasificación, por último, a la que me quiero referir (cronológicamente anterior a la de Picard) es la de Rodney S. Edgecombe (1993), quien ofrece una elaborada taxonomía sin insertarse en la tradición comparatista de Brown y Scher. La propuesta de Edgecombe está enfocada fundamentalmente a lo que en los modelos anteriores se denomina *Verbal Music* o actitud *logógena*: la «traducción» de la música a través de la imagen y la semanticidad de la lengua (frente a su uso fonético-sonoro). El autor propone, además, el término «melófrasis» (*melophrasis*) para definir lo que considera un género literario, al modo de la *écfrasis* (2-3).⁴¹ Dentro de ella, y enumerando diversos ejemplos tomados de la literatura inglesa (de Milton a la lírica moderna), distingue hasta seis

⁴⁰ No me ha sido posible consultar la tesis de F. Sounac (dedicada a la novela alemana del s. XX) a la que Picard se refiere. Desconozco, por tanto, si esta división tripartita está inspirada en Scher, pero T. Picard no hace referencia a él (tampoco a Piette, a través de la cual algunos estudiosos franceses suelen citar a Brown y Scher).

⁴¹ Sobre la definición de melófrasis apunta Edgecombe: «I propose to systematize those works or parts of works that transcribe a music already in existence either as a notion (the music of the spheres) or as an actuality (a symphony by Beethoven or an aria by Bellini). (...) I have coined 'melophrasis' on the model of 'ecphrasis' by substituting a noun (melos=melody) for the preposition *ek*. *Melophrasis* by my definition is any verbal effort to evoke the experience of externally apprehended music. Just as ecphrases might transcribe imaginary (or at least imaginatively composite) artifacts (Keats's 'Ode on a Grecian Urn' for example) or actual paintings (Thom Gunn's 'In Santa Maria del Popolo') so melophrasis has a similar choice at its disposal» (1993: 2). Claus Clüver, sin embargo, propondrá ampliar el concepto de écfrasis a cualquier proceso intermedial en el que se pretenda ofrecer una representación de otro sistema; para Clüver, los casos de *melófrasis* serían también un tipo de écfrasis (Clüver, 1997, 1999).

posibles tipos: la «meditación platónica» alude, retomando la distinción renacentista de música especulativa/música práctica, a descripciones musicales en su dimensión cósmica o espiritual (la referencia musical no tiene encarnadura sonora, sino que parte de la contemplación metafísica); el *contrafactum*, que presenta como opuesto al anterior y que supone la inserción de un intertexto literario perteneciente a una música vocal (el proceso que propone es una modificación parcial de este, de modo que todavía sea reconocible y despierte en el lector la evocación de la obra musical conocida a la que pertenece); la «melófrasis hermenéutica», a la que atribuye una interpretación frecuentemente teológica; la «melófrasis programática» o descripción por asociación de imágenes (frente a la anterior, prima la sugerencia sensual); la «melófrasis caracterizadora» (que explica Edgecombe como la caracterización de un personaje literario por su reacción ante cierta música) y, en último lugar, la «melófrasis estructural», que lógicamente corresponde a la transposición de estructuras y formas musicales. La clasificación de Edgecombe es quizá demasiado fragmentaria y descompensada: la mayoría de los tipos de *melófrasis* que distingue son formas muy específicas de *Verbal Music* y, al mismo nivel, incluye un tipo muy específico de intertextualidad (sin tener otros en cuenta) y el trasvase de estructuras, que no parece corresponderse muy bien con el concepto «verbal» (y no formal) de melófrasis, según él mismo lo define.⁴²

La diversificación de taxonomías y propuestas metodológicas ilustra muy bien esa dispersión que lamentaba Brown en 1970 (1970b: 5-6) y que continúa hoy, casi medio siglo después, en este terreno del comparatismo. Más que de divergencias críticas, lo que se observa en los trabajos más teóricos de la disciplina es una ausencia de comunicación o voluntad de colaboración, con la omisión de los trabajos previos y coetáneos. Precisaré más: aunque ciertamente no puede hablarse de «escuelas» en sentido estricto, sí pueden detectarse dos grandes tradiciones, cronológica y geográficamente más o menos delimitables. En primer lugar, relacionada con la refundación de la literatura comparada a mediados de siglo (Wellek, Warren, Remak...) y el auge de los estudios interartísticos, podría hablarse de una tradición anglosajona, con Calvin S. Brown como gran referente,

⁴² Si el sentido de evocación musical que considera Edgecombe incluye también estos procedimientos formales (y entonces la *melófrasis* sería cualquier forma de «Música en literatura»), creo que es una contradicción, entonces, que excluya cualquier procedimiento fonético de ella: «what I shall be investigating here is not the vexed topic of verbal musicality, that search for the expressive parallelisms that relate music and meter (...). Such pursuits have occupied the mind and energies *inter alia* of Campion, of the French Symbolists (*De la musique avant tout chose*), of Ezra Pound ('melopoeia') (...)' (1993: 2).

vinculada a las universidades americanas y activa en torno a las décadas de los setenta y ochenta (Barricelli, Guetti, Kramer, Scher, Weisstein). Steven Paul Scher, crítico húngaro emigrado a EE.UU. en 1957 y cuyos trabajos se desarrollan en diálogo directo con los de Brown, es quizá el puente fundamental con Europa y, en su condición de profesor de literatura germánica, específicamente con el ámbito alemán (también Weisstein). En la década de los ochenta y noventa aparece así un considerable número de trabajos sobre las relaciones músico-literarias en lengua alemana, que atienden preferentemente a la dimensión estructural o formal (especialmente en narrativa): Petri (1964), Danuser (1975), Gruhn (1978), Gier/Gruber (1995). El propio Scher es el editor de una monografía colectiva en alemán dedicada al tema: *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (1984). Aunque en lengua francesa, se insertan también en esta tradición Jean-Louis Cupers (1979, 1982, 1988), Raphael Célis (1982), Francis Claudon (1987, 2000) e Isabelle Piette (1987). Esta escuela anglosajona tiene su continuidad en la *International Assotiation for Word and Music Studies* (WMA), fundada en 1997 y con sede en Graz (Austria). La Asociación celebra congresos bianuales (el segundo y el cuarto fueron un homenaje explícito a Calvin S. Brown y S. P. Scher respectivamente), cuyos resultados son publicados en la colección WMS. Las contribuciones de estos autores (Walter Bernhart, David Francis Urow, Michael Halliwell, Suzanne M. Lodato, Werner Wolf...) normalmente se circunscriben a un autor, obra o período, con predilección por el Romanticismo alemán y el *Modernism* inglés, y se llevan a cabo preferentemente en el territorio de la música vocal (ópera, *lied*...) o la vertiente performativa y narratológica. Se observa asimismo un especial esfuerzo, en la dimensión teórica, por incorporar los *Word and Music Studies* al terreno de la intermedialidad (tal como se ha planteado arriba, sustituyendo a los más tradicionales «estudios interartísticos»), destacando específicamente las contribuciones en el ámbito germánico y nórdico (Clüver, 2001, 2007; Lund, 2002; Grage, 2006; Gess, 2010; Wolf, 1999a, 1999b, 2015; Gess/Honold, 2016).

Paralelamente a esta, existe una tradición francesa, más reciente, que se inicia en los años noventa (Escal, 1990; Brunel, 1991, 1997; Backès, 1994; Sabatier, 1995) y alcanza una extraordinaria actividad ya en el s. XXI: Coste (2003), Locatelli (2001, 2011), Finck (2004, 2008), Gribenski (2004, 2010), Berthomier (2009), Harmat (2010), Picard (2010), Vallespir (2010), Lelièvre (2014). Frente al comparatismo anglosajón, heredero del estructuralismo y la *New Criticism* hasta los noventa, y reinsertado en las dos últimas

décadas en los estudios intermediales, los trabajos de los franceses tienden más a lo lingüístico-semiótico, la filosofía del lenguaje, la estética o la mitocrítica. Estos autores están organizados frecuentemente en torno a grupos de investigación o institutos interdisciplinares, como el grupo LIRE de Lyon (hoy integrado en el «Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités: *l'ihrim*», <http://ihrim.ens-lyon.fr/>), el grupo LITEMMU («Littérature et Musique») de la Université de Provence, que celebró anualmente durante 2004-2008 los «Rencontres Saint-Cécile» (encuentros internacionales consagrados a la literatura y música) o, el que es sin duda el más dinámico en la actualidad, el CRLC (Centre de Recherche en Littérature Comparée) de la Université Paris-Sorbonne, una de cuyas múltiples ramas está específicamente dedicada a las relaciones música-literatura, celebrando con regularidad coloquios y jornadas en torno al tema (http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_axe_recherche.php?P1=6), además de haber preparado el monográfico «Écrire (sur) la musique» de la revista *Comparatismes en Sorbonne* (2014).⁴³

La omisión recíproca de una escuela por otra es sorprendente, especialmente en la actualidad, época en la que el discurso globalizador e internacionalista más se acentúa.⁴⁴ La voluntad *interdisciplinar* que se alza como marco distintivo de estos estudios, parece sustituir a la colaboración entre colegas y al interés (que debería ser primario en toda ciencia) de edificar y enriquecer colectivamente.

⁴³ En el ámbito español, los estudios teóricos músico-literarios dentro de la tradición comparatista son prácticamente inexistentes, con contadas excepciones. Aparte del estado de la cuestión publicado recientemente por Darío Villanueva (2014) y los esfuerzos de Silvia Alonso por delimitar teóricamente el campo de la semiótica músico-literaria (2001), así como la antología ya citada (2002) en la que traduce y reúne textos de autores extranjeros como Kramer o Nattiez, sobresale el trabajo dedicado enteramente a la música vocal desde una perspectiva semiótica de González Martínez (1999), y la monografía sobre metodología del comparatismo interartístico también citada ya de Llorc Llopart (2011), que en su tercera parte ofrece una sección específica dedicada a los estudios sobre música y literatura. Los volúmenes colectivos de B. Lolo (2002) o Reboul/Gimbert/Fernández Villanueva (2006), contienen artículos muy diversos, donde la relación músico-literaria se trata tangencialmente y no es planteada en términos de comparatismo interartístico.

⁴⁴ La mayoría de los trabajos más recientes, además, son muchas veces accesibles de forma gratuita digitalmente (sobre todo los de los grupos de investigación franceses).

4. RECAPITULACIÓN Y PROPUESTA PERSONAL

Música y poesía, de nuevo. Punto de partida, punto de llegada. Si históricamente nacen hermanadas y caminan juntas, lo cierto es que su diferenciación es también temprana y que está radicada esencialmente en el material empleado: el sonido puro, en la música; la palabra, articulación de sonidos (la doble articulación) ligados a un significado externo, en la literatura. «Música y poesía son vividas en nuestra cultura como una relación de tensión, que las ha llevado, por una parte, a permanecer estrechamente unidas en su destino, y, por otra, a separarse tomando caminos opuestos», dice Enrico Fubini (2001 [1995]: 30); y justamente es en esa *relación de tensión*, diferencial, desde donde se hace posible la comparación.

Con todo, conviene señalar la necesaria cautela a la hora de establecer influencias de un arte a otra partiendo de esta diferencia básica, indeterminación semántica vs. referencialidad. En primer lugar, se ha de recordar que los términos de comparación son música y literatura, y no música y lengua natural. El funcionamiento semántico del lenguaje literario es sustancialmente distinto a esta: la *semiosis introversiva* (Jakobson, 1971: 704-705) característica de la música (lenguaje que significa a sí mismo) es, en parte, componente natural de la semiosis literaria en cuanto que, en ella, los elementos formales se semantizan (Lotman, 1988 [1970]: 34-35); es decir: como en la música, el proceso de semiosis se genera (si bien no de forma exclusiva) en la relación interna de sus componentes formales. Esto supone que, aunque con diferencia de grado, procedimientos de repetición, paralelismo o contraste deben ser contemplados como recursos naturalmente poéticos, y no trasposiciones sistemáticas de la técnica estructural musical.⁴⁵

La actuación de varios niveles de semantización en lo literario produce, por otro lado, una fundamental ambigüedad, plurivalencia de significados no excluyente, que es, en última instancia, rasgo definidor de la poesía (Jakobson, 1960). Esta ambigüedad

⁴⁵Aunque *a priori* parece un principio obvio, lo cierto es que en muchos estudios músico-literarios, especialmente los centrados en lo estructural, se observa frecuentemente el abuso de estos tipos de influencias, muchas veces infundadas. Cf. Brown (1944), Bernhart (1999) y Grim (1999).

inherente vuelve a acercarse a la poesía, en su propia naturaleza y no por imitación, a la otra caracterización típica de la música, la «indeterminación semántica».⁴⁶

Hechas estas precisiones, el objetivo de este trabajo es examinar la producción lírica de la Vanguardia española en diálogo con la poética musical y, en especial, con los presupuestos estéticos musicales del momento. Este objetivo determina doblemente la perspectiva de estudio: en primer lugar, el propósito fundamental de la investigación es el enriquecimiento del conocimiento e interpretación de los textos. Ineludiblemente se establece un diálogo crítico interdisciplinar (historia de la música, teoría de la música), pero en el marco de la literatura comparada como plataforma; frente a lo que exigía Barricelli (1978), no se pretende una contribución igual a dos disciplinas y sería ingenuo pensar que las aportaciones de este trabajo al campo musicológico van más allá de lo residual o secundario. Circunscrita al fenómeno de la «música en la literatura» que definiera Scher (1982), el estudio de las relaciones musicales tiene aquí el objetivo fundamental de ampliar e iluminar la lectura de la poesía de vanguardia española, así como su(s) poética(s).

En segundo lugar, y siguiendo este planteamiento en el que la música es término de comparación para la hermenéutica literaria, la investigación tiene además un cimiento diacrónico, de modo que esta comunicación poesía-música se analiza en un punto de anclaje muy específico: el de la Vanguardia artística. Más allá de lo histórico-biográfico, se toma como denominador común el movimiento artístico y la sensibilidad estética compartida entre diferentes artes (Weisstein, 1975; Vajda, 1981; Glicksohn, 1994; Berthomier, 2009).

4.1 LA FALACIA DE LA METODOLOGÍA INTERARTÍSTICA

Música en la literatura desde la literatura comparada. Cómo la música y el discurso estético musical se insertan en la poética y poesía española del período 1918-1930. Pero ¿cuál es el método de este comparatismo músico-literario, finalmente? Muchas veces, el

⁴⁶ Frente al rigor formalista de «la música no significa nada», la otra postura sería «la música significa todo». Esta es la tesis de Jankélévitch, que frente a *indécible* («lo inexpresable estéril de la muerte») habla de lo *inefable* («inexpresable fecundo de la vida, la libertad y el amor»), y apunta: «La música significa algo en general, sin querer decir nada en particular» (2005 [1961]: 98), y «Siempre significativa en general y nunca en particular, ¿no es la música el dominio de la ambigüedad? (...) La música de cerca no expresa sentidos definibles, sin embargo, es, *grosso modo*, expresiva y poderosamente expresiva. Incapaz de desarrollar, no apta para el progreso discursivo, ¿cómo podría expresarse sino “a grandes rasgos”?» (2005 [1983]): 100).

problema es el punto de partida y el error de calcar métodos o planteamientos de otras ciencias (filosofía, semiótica) que se revelan en última instancia inválidos, porque sus propósitos son otros. El objetivo último aquí, repito, será siempre iluminar el texto, la creación literaria.

Sin generalizar, por supuesto, creo que los grandes fallos a la hora de abordar la presencia de la música en la literatura residen muchas veces en ese intento de justificar una investigación *interdisciplinar* que resulta inoperante en sí misma: en los casos en los que el objeto de estudio es específicamente literario, la pretensión de aplicar análisis musicológicos o de semiótica musical puede anular el sentido de la investigación y hacer perder la perspectiva. Si una lectura demasiado restringida y poco atenta a las relaciones extraliterarias puede resultar miope, el *melocentrismo* radical puede ser igual de pernicioso, hasta el punto de hacer del texto estudiado mera excusa para la exhibición de conocimientos del crítico. Creo que no se puede establecer, más allá de unas coordenadas básicas o propuestas taxonómicas, un «método» definido general para estos estudios (música en la literatura). Cada texto, cada conjunto de textos o cada escritor requiere una lectura específica y la mayor o menor necesidad de atender a disciplinas auxiliares (que en absoluto rechazo, pudiendo ser completamente lícita y acertada la lectura según el análisis musical de un poema determinado) no depende de la naturaleza de la investigación, sino del propio objeto de estudio, de ese específico texto o textos que se está estudiando.

Sí: es necesario eliminar la terminología impresionista, las metáforas y los tecnicismos musicales vacíos dentro de la crítica músico-literaria; pero ello no significa construir una terminología «artificial», que al final resulta enrevesada y, pese a su pátina de rigor novedoso, vacía e ineficaz. Las obras literarias que incorporan la música (desde las que lo hacen en su médula estructural a las que simplemente la utilizan como imaginario evocador) se presentan, ante todo, como obras literarias: el estudio del elemento musical integrado solo es útil en cuanto que ilumine la lectura total final. De lo contrario, se quedará en mero rastreo arqueológico, herramienta hermenéutica que frustradamente se ha convertido en fin.

4.2 LA MÚSICA EN LA LITERATURA: UNA PROPUESTA (MÁS) DE TAXONOMÍA INTEGRADORA

Pese a mi reticencia a la hora de formular metodologías universales, considero de extrema utilidad el uso de cualquier herramienta ordenadora, siempre que se emplee justamente como tal: herramienta de análisis. De ningún modo debe pretenderse teoría autónoma y ajena al texto, inútil para su interpretación, pues entonces entraríamos, como señalaba Claudio Guillén a propósito de su desconfianza respecto al comparatismo interartístico (1985: 126-129), en el ámbito de la estética.

COMPONENTE FORMAL (significante)	COMPONENTE LÉXICO-SEMÁNTICO (significado): <i>Verbal Music</i>		INTERTEXTUALIDAD TRANSARTÍSTICA
	(RECURSOS)	(OBJETIVO)	
1. Uso fonético de la lengua (<i>Word Music</i>)	a) Léxico sonoro y/o musical - <i>Referencial</i> - <i>Metafórico</i>	1. Análisis técnico	1. Incrustación partitura
2. Tránsito armonía/simultaneidad (experimental)	b) Lenguaje figurado (Léxico emocional, temporal...)	2. Paráfrasis/descripción	2. Alusión/cita obra musical
3. Tránsito formas y estructuras musicales	c) Imágenes no musicales	3. Interpretación 3.1 <i>Visualización escenas- estampas</i> 3.2 <i>Narración</i> 3.3 <i>Alegoría</i>	3. Cita de textos de música vocal
		4. Creación atmósfera musical	4. Cita de notas musicales

Imagen 7. Propuesta taxonómica de la música en la literatura

4.2.1 Componente formal (significante)

La voluntad de aproximarse e incorporar la música se lleva a cabo mediante el componente sonoro y formal de la lengua, pudiendo distinguirse tres niveles. El más evidente es la potenciación del sonido y los recursos fonéticos como las onomatopeyas, aliteraciones o jitanjáforas. Como ya advertíamos, este empleo de lo sonoro es intrínseco a la lengua literaria (la rima propiamente se inscribe aquí), de modo que en muchas ocasiones no puede verse una voluntad expresa de *musicalización*, en términos interartísticos. Este recurso se corresponde con la «imitación» de Brown (1953) o la *Word Music* de Scher (1970), y es contemplado por la mayoría de los autores, quienes reconocen también sus limitadas capacidades (Huxley, 1933). En la clasificación de Sounac que sigue Picard (2010), representaría la «actitud melógena» del poeta frente a la música.

Los recursos fonéticos están relacionados con las cualidades de altura y timbre del sonido, que en la lengua natural no son significativos, pero en la música sí.⁴⁷ De ahí esa vinculación, incluso desde la terminología impresionista, de la poesía con lo *musical*. Junto a esta cualidad sonora «estática» de la lengua se encuentra otra «dinámica», el ritmo (que en poesía se organiza a través de la métrica; ya sea fijada por la tradición, ya construida por el propio poeta: el llamado verso libre nunca es tal, siempre sigue un ritmo interno). Esta doble condición sonora de la poesía, que es apuntada por Gerardo Diego en una conferencia de 1962 (2016: 303), es inherente a ella y, por lo tanto, su relación con la imitación musical es siempre muy arriesgada y cuestionable. Con todo, y como querrán las corrientes más experimentales de Vanguardia (dadaísmo, futurismo), el énfasis de lo sonoro hasta el vaciamiento semántico tiene como fondo la exaltación del sonido puro tal como le es natural a la música (modelo que no es ajeno a la poética mallarmeana y simbolista).

Otra cualidad de la música, que en literatura es prácticamente imposible, es la armonía: en pureza, la simultaneidad de sonidos. El problema de la lengua es que la simultaneidad de sonidos distintos anula la inteligibilidad del componente semántico en el plano de la enunciación, mientras que en la escritura no existe codificación para tal fenómeno de forma convencional. Existen ejercicios experimentales en lo literario que buscan la simultaneidad en la escritura desde la disposición visual. No obstante, aparte de su evidente limitación (el ser humano percibe la escritura de forma lineal), estos intentos no necesariamente suponen la influencia o imitación musical (las artes visuales, en su condición de «artes espaciales», son, en este sentido, otro ejemplo de simultaneidad al que a veces intenta aproximarse la literatura). En un plano performativo, los intentos de simultaneidad están vinculados a movimientos deconstructores y anuladores del sentido en la palabra: los entornos dadaístas y futuristas pueden funcionar como ejemplo límite de este intento «armónico», orquestal, de la lengua (*vid.* III.III,1).

⁴⁷ El timbre es significativo solo con valor fonológico (distinción de fonemas). Su carácter de rasgo diferencial en este nivel articulatorio restringe su libre combinación. En cuanto a la altura, no en todas las lenguas es irrelevante (sí en las lenguas occidentales actuales más difundidas). En las lenguas de acento melódico o musical (el japonés, el noruego, el sueco, el sánscrito...) la altura sí es rasgo distintivo. No es casual que, en el griego antiguo, una lengua también de acento melódico, el complejo de la *mousiké* formase un todo indivisible entre palabra y música en sus orígenes (la altura en la música tiene, en general, mayor relevancia que la intensidad, que es el rasgo acentual distintivo de la mayoría de lenguas occidentales actuales).

El último tipo de este grupo es el trasvase de estructuras o formas musicales, también identificado prácticamente por todos los autores que se han ocupado de la clasificación de procedimientos (Brown, 1953; Scher, 1970, 1982; Piette, 1987; Edgecombe, 1993; Wolf, 1999a, 1999b, 2015; Sounac, 2003). Se trata quizá del fenómeno de trasposición de música > literatura más estudiado, especialmente por los críticos literarios también musicólogos. Sobre todo en los casos menos explícitos (donde los paratextos, declaraciones del propio autor, etc. no ofrecen confirmaciones del supuesto trasvase o analogía; cf. Cupers, 1982: 29-31), el rastreo de este tipo de influencias puede ser peligroso y caer en la crítica impresionista.⁴⁸ De cualquier forma, el análisis de estos trasvases suelen realizarse con mucha mayor frecuencia en el terreno de la novela, especialmente en la narrativa de autores reconocidamente melómanos como Aldous Huxley, Julio Cortázar, Alejo Carpentier o Thomas Mann.

4.2.2 Componente léxico-semántico (significado)

Sin desdeñar complementariamente elementos fonéticos o formales, creo que es este ámbito donde la aproximación a la música desde lo literario se realiza con mayor éxito. Se trata, aproximadamente, de lo que Scher ha llamado *Verbal Music*, Sounac «actitud logógena» (*apud* Picard, 2010) y que, en cierto modo, se corresponde con la mayoría de casos de *melófrasis* de Edgecombe (1993): la evocación de una realidad musical extraliteraria (ficticia o real) a través del componente léxico-semántico de la lengua. Dada la confusión que se produce en algunos autores a la hora de ordenar los tipos de este procedimiento léxico-semántico, he preferido distinguir entre recursos y función/objetivo, pues, especialmente en Brown, estos criterios se mezclan.

Básicamente existen dos posibilidades para dar cuenta de la música desde esta perspectiva y son, en gran medida, las dos que señalaba Huxley en 1933 (junto a los recursos onomatopéyicos): el uso de un lenguaje sonoro y/o musical (más o menos técnico) y el uso de imágenes no musicales. El uso de la terminología musical (a) supone ya la evocación, de algún modo, de ese otro código semiótico, sea de forma referencial (la descripción de una obra), sea de forma metafórica. En este último caso, el léxico

⁴⁸ La relación, por ejemplo, de una estructura ABA en un poema con la forma sonata está muy extendida y se hace, muchas veces, de manera gratuita y superficial. Una buena síntesis teórica de este procedimiento estructural puede encontrarse en Brown (1944, 1987 [1948]: 100-177; 1953: 33-40) o Piette (1987: 55-90).

musical produce una «contaminación musical», atmosférica, del texto, sin que, en realidad, el objetivo final sea dar cuenta de una obra concreta (real o ficticia). Se trata de incorporar la música para producir un determinado estado de ánimo, la creación de una atmósfera musical (así he denominado la cuarta función), que en la poética ultraísta es capital y busca la saturación sinestésica del poema (*vid.* III.ii, 4.1). La inclusión aquí de léxico *sonoro* tiene que ver con la descripción no técnica de la música y el recurso fundamental al símil sonoro familiar, en el que la naturaleza resulta fundamental (*cf.* Brown, 1953: 62-64).⁴⁹

Existe una opción intermedia (b) que, sin llegar a constituirse como imagen, incorpora semánticamente la música a través de un lenguaje figurado, empleando un léxico emocional (*alegre, triste, melancólico...*), o a través del campo semántico del movimiento o la temporalidad (*ligero, rápido, lento...*). Generalmente se trata de léxico de apoyo cuando se usa un vocabulario musical no especializado o técnico (*cf.* Brown, 1953: 56-59). Huxley (1933) no contemplaba esta segunda opción, que él parecía sobreentender en el que he definido como tercer tipo, las imágenes no musicales (c). El novelista británico desglosaba además esta categoría y enunciaba tres subtipos: las puramente sensoriales, las de la naturaleza, y las imágenes de lo sobrenatural (en relación con conceptos espirituales y religiosos).

Estos tres recursos básicos pueden combinarse para *hablar de* la música de muy diferente forma. Siguiendo a Brown (1984), las tres opciones primeras que ofrezco (análisis técnico, paráfrasis/descripción e interpretación) forman parte en realidad de un *continuum* y se proponen dar cuenta de una obra musical (real o ficticia) más o menos concreta. Al contrario, el último caso (4), el de la creación de atmósfera musical, no busca «representar» una obra musical concreta, sino que la evocación de la música, en abstracto, se incorpora como un elemento más en la construcción poética. En los poemas-estampa del ultraísmo, la imagen funciona precisamente por acumulación sinestésica, lo musical es un elemento más para transmitir un todo mayor, una totalidad diferente.

Las otras tres funciones tienen como punto de llegada una obra musical, más o menos delimitada («Reemplazamiento» en Brown, 1984; *vid. supra*, imagen 3). El primer

⁴⁹ La descripción de la naturaleza en términos musicales, que es también muy típica en la poesía simbolista y ultraísta, es un ejemplo del caso anterior: léxico musical para dar cuenta de una realidad específicamente no musical.

caso, el del análisis técnico, es muy poco usual en lo literario (Huxley menciona esta opción como muy ocasional, restringida a escritores con altos conocimientos técnicos, y la ejemplifica con poemas de Browning). Pertenece más bien a la musicología o a la crítica musical, y se lleva a cabo a través de un léxico especializado (a).⁵⁰ La laxitud del «grado técnico» lleva a desplazar la función de *análisis* al de la *paráfrasis o descripción*, en la que la voluntad literaria prima sobre la científica. Los recursos léxicos se mueven desde el vocabulario musical más o menos técnico al lenguaje figurado, con el empleo no extraño de imágenes. A menudo se describen los efectos o emociones provocadas en el oyente, más que la música misma (persiguiendo, a su vez, que la literatura provoque estos efectos) y dentro de este tipo pueden encontrarse diferentes modalidades, como la específicamente centrada en la descripción tímbrica de los instrumentos (un caso paradigmático es el poema «Instrumentación», de Luis Buñuel, *Horizonte*, nov. 1922, que se estudia en III.III, 3.1.3) o aquella que narra la ejecución de una pieza y atiende las circunstancias contextuales de la representación (*vid.* II, 2.3.3; *cf.* Brown, 1953: 50, 56-62).

Un paso más allá en la recreación literaria de la música nos lleva al tercer tipo, «interpretación», donde la obra musical que inspira el texto es *interpretada* de una forma completamente subjetiva, sin voluntad de querer dar una reproducción fiel de la misma. En realidad, la línea que separa las descripciones menos especializadas (y con un alto componente de léxico emocional o subjetivo) de este tipo es muy delgada. Esta interpretación, más que por un léxico referencial (sea o no técnico), se caracteriza especialmente por el uso de imágenes, dando lugar a tres modalidades generales: una más visual, de tipo pictórico, a modo de estampas (abundan las imágenes naturales y paisajes; *cf.* Brown, 1953: 83-92); otra tendente a la narrativización y una tercera en la que la dimensión imaginística incorpora el componente simbólico o alegórico («*Moral Allegory*») de Brown, 1953: 97-109; «*Hermeneutic Melophrasis*» de Edgecombe, 1993).⁵¹

⁵⁰ El caso de la crítica musical es ambiguo y, como la literaria, dependerá mucho del autor su grado de subjetividad, así como la mayor o menor voluntad literaria en su estilo. La crítica musical de los años veinte tiene mucho de ensayo literario; a este respecto es paradigmática la de Adolfo Salazar (*vid.* II, 2.3). Para la crítica musical de dimensión literaria y su modo de incorporar la música, *vid.* Escal (1990: 93-107), que la analiza e ilustra con la del francés Jacques Rivière en *La Nouvelle Revue Française* (1909-1920).

⁵¹ Las clasificaciones que propone Brown varían y se reformulan continuamente. En su último trabajo, el de 1984, parece reordenar sus clasificaciones anteriores y, al hablar de «reemplazamientos» de la música en la literatura, distingue tres tipos: análisis (descripción técnica), imitación (busca despertar, a través de la palabra, los efectos de la música) e interpretación, a su vez dividida en escenas o narración visual y alegoría moral. En la monografía de 1953 (circunscrita a poesía), el análisis y la imitación se

4.2.3 Intertextualidad transartística

Esta última categoría, como decía arriba, reúne aquellos fenómenos comentados antes a los que hacían referencia parcialmente Piette (1987: 51-55), Edgecombe (1993), Wolf (1999a, 1999b, 2015) o Picard (2010). Como en la intertextualidad literaria, lo que supone esta cita es la activación en el lector competente de un intertexto previo (en este caso, con un sistema semiótico distinto, el musical) que se solapa mentalmente a la recepción total del texto literario. En rigor, cualquier intento de descripción de una obra musical concreta, previamente existente, implicaría ya este fenómeno de intertextualidad.⁵² De entre las opciones que contemplo, la incrustación de partituras es quizá la más evidente, pero también la más extraña y la que exige un lector más especializado. La no competencia del lector en la lectura musical supone que este recurso funcione como mera evocación atmosférica, su reconocimiento visual ligado a la música de forma vaga estaría cercano a los procesos del segundo apartado (si bien a través de un signo visual).

El caso de la alusión o cita explícita de una obra musical (mediante título, o bien por paráfrasis identificable) adquiere solo relevancia si, como señala Piette (1987: 51-52), no es mero dato anecdótico y tiene una función semántica en el texto artístico (es «le moyen de signifier», 1987: 52). Como siempre, la determinación de si una cita musical es relevante o meramente anecdótica dependerá de su relación con el todo y de su papel en él; es decir, el inventario de recursos por sí solo es completamente estéril (algo que ya remarcaba el propio Brown, 1970a: 106).⁵³

Existe una tercera opción, la que Edgecombe denominaba *contrafactum*, y en la que la intertextualidad *a priori* literaria lleva implícita, a su vez, la incorporación de lo musical: se trata de la cita de textos de música vocal. Este tipo de intertextualidad transartística es muy importante en la poesía neopopularista de los años veinte y tiene en

corresponden con «descripción» (con diversos subtipos), mientras que reservaba el término «imitación» para los procedimientos que explotan lo formal (imitación fonética o calco de estructuras musicales).

⁵² Es lo que reconsidera Werner Wolf al rehacer su esquema clasificador en 2015 (2015: 468). Lo que él llamaba *showing* implicaba ya el *telling* siempre. En realidad, Wolf no tiene en cuenta la posibilidad de no referencia a una obra mediante uso metafórico del léxico musical. Quedaría fuera del *telling* en la medida en que no busca representar una realidad musical (ficticia o real), sino, como decía antes, crear una determinada atmósfera sensorial en el texto verbal (tipo II. 4 del esquema superior, imagen 7).

⁵³ La alusión a una música podrá realizarse muchas veces mediante la cita del compositor. Así, por ejemplo, si en una novela se relata que el personaje toca a Chopin al piano, aunque no se haga referencia a una obra determinada, se está evocando una atmósfera muy concreta, y es fácil activar un hipotexto (difuso, estilístico) de forma latente en la mente del lector.

García Lorca (desde *Libro de poemas* a *Canciones*) y, en menor medida, en el primer Alberti un protagonismo notable. La poesía dieguina, por su parte, quizá la más melómana de todas, es muy rica en el uso de la intertextualidad transartística en sus diferentes formas.

El último caso de este grupo es el de la cita verbal de notas musicales: el solfeo podrá funcionar, de nuevo, bien como mero juego fonético o glosolálico (donde lo que importa es la fonética de esas palabras) o bien como remisión al sistema semiótico musical.⁵⁴

La delimitación y clasificación de estos procedimientos es, claro, una abstracción *a posteriori*, herramienta hermenéutica, útil para afrontar el estudio de los textos de los que me ocupo en mi trabajo. En la obra literaria suelen combinarse sin una separación patente e integrados en un significado poético mayor, donde la obra musical inspiradora ha quedado subsumida en un discurso poético más amplio. Como señala Brown (1953: 141-142), aquellos textos más apegados a la pieza musical primera, en los que prima el intento de traducción riguroso, suelen quedar en experimentos técnicos muchas veces frustrados. No es extraño: en palabras de Lorca, «no hay nada más imprudente que leer el madrigal hecho a una rosa con una rosa viva en la mano. Sobran la rosa o el madrigal» (1997a, III: 65).

⁵⁴ Este último caso supone muchas veces un caso de intertextualidad difusa, donde, en realidad, el intertexto no siempre es identificable; incluso en ocasiones no existirá intertexto como tal.

PARTE II

APROXIMACIÓN HISTÓRICA

1. FUNDAMENTOS HISTÓRICO-CULTURALES DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

1.1 EN LA ESTELA DE LA MODERNIDAD ESTÉTICA

Il faut être absolument moderne.
(Arthur Rimbaud)

Une œuvre d'art doit satisfaire toutes les muses—
c'est ce que j'appelle: Preuve par 9.
(Jean Cocteau)

La prueba del nueve: la obra de arte vanguardista es vocacionalmente trans-artística, pero no solo desde el plano especulativo (búsqueda *a posteriori* de un principio estable común a las diversas disciplinas), sino, y, sobre todo, desde la propia creación:

De la mescolanza de unos [artistas] con otros y sus doctrinas brotará la paligenesia del arte nuevo, el horóscopo para entenderlo; entendiendo por arte nuevo esa mezcla de literatura, pintura y demás músicas. (Gómez de la Serna, 1975: 8).

Último estadio de la Modernidad estética, la Vanguardia llevará a sus últimas consecuencias la necesaria condición de «ser moderno» que ya apuntara Rimbaud; desde tal autoconciencia, se rebela contra la mimesis clásica y proclama, en su forma más radical, el *non serviam* (en fórmula huidobriana) emprendido más de cien años antes por los románticos.

¿Cuál es el lugar, entonces, que ocupa la Vanguardia en la historia estética y cómo se explica? Es en la intersección de los siglos XIX y XX cuando se cumple el proceso de derrumbe ontológico y epistemológico que se venía arrastrando desde finales del XVIII en el mundo occidental. La crisis de valores religiosos abrirá las puertas a una potente corriente irracionalista que, iniciada en el Romanticismo, empujará al hombre finisecular a un relativismo subjetivo y de hondo pesimismo (Kierkegaard, Schopenhauer, Unamuno), enfrentándolo a un mundo fragmentado, inestable, que ya jamás podrá ser reordenado. Lo que se verifica en este cambio de siglo es la esencial discordancia entre el hombre y el mundo, discordancia que estaba ya formulada en el Yo/No-yo de Fichte y, en el fondo, en el pensamiento romántico, verdadera raíz de toda la poesía moderna.

Calinescu (1991) acuñó la pareja dicotómica de «Modernidad burguesa»/«Modernidad estética» para dar cuenta de la tensa dialéctica entre una modernidad-*momento histórico*, asentada en la doctrina positivista del progreso científico y los valores

político-económicos burgueses, y otra modernidad-*concepto estético*, que se opone radicalmente a la anterior:

Es imposible decir con precisión cuándo se puede comenzar a hablar de la existencia de dos modernidades distintas y en franco conflicto. Lo que es cierto es que en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental —producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo— y la modernidad como un concepto estético. Desde entonces, la relación entre las dos modernidades ha sido irreductiblemente hostil, pero no sin permitir, e incluso estimular, una variedad de influencias mutuas en su cólera por la mutua destrucción. (Calinescu, 1991: 50).⁵⁵

En realidad, existe un equívoco terminológico en torno a esta etiqueta como categoría periodológica. En el terreno histórico y filosófico, la época moderna comienza en el s. XVI: el giro antropocéntrico, la desaparición del feudalismo y la configuración de los llamados «estados modernos» (con el desarrollo de un aparato estatal y burócrata poderoso frente a las cortes medievales), el progresivo ascenso de la naciente burguesía, el racionalismo, la secularización, la industrialización y el capitalismo crecientes son quizá los componentes definidores de esta Modernidad primera. Todos estos elementos alcanzarán su punto álgido en el s. XIX, con la clase burguesa como protagonista fundamental. De este modo, la llamada «Modernidad estética», que nace precisamente del divorcio con este mundo burgués y utilitarista, lleva en su propia denominación la contradicción que la define: toma prestado su nombre justo de aquello con lo que desea romper. Es la tesis de la que parte Octavio Paz en su obra de referencia para la poesía moderna *Los hijos del limo*:

Desde su origen, la poesía moderna ha sido la reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo. De ahí la ambigüedad de sus relaciones (...) con los movimientos revolucionarios de la modernidad, desde la Revolución francesa a la rusa. (1974: 10).

Y, más adelante:

⁵⁵ Con todo, la actitud hacia la modernidad burguesa por parte de la estética resulta muchas veces ambigua y contradictoria, en un juego doble de atracción/ repulsión. La ciudad como tema privilegiado en la poesía finisecular (especialmente en Baudelaire), todavía muy cargada de repulsa y pesimismo, dará paso en las Vanguardias (en algunos ismos, como el futurismo, el cubismo o el vorticismismo, de forma mucho más agudizada) a una postura mucho más optimista, seducida ante los encantos del progreso tecnológico y científico: el automóvil, el aeroplano; la telegrafía sin hilos, la radio, el cine; la teoría de la relatividad de Einstein...

El romanticismo fue una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella: fue uno de sus productos contradictorios. Tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica, búsqueda de un principio distinto al de las religiones y negación del tiempo fechado de las revoluciones, el romanticismo es la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada: ambigüedad romántica: exalta los poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el otro no-racional, pero los exalta desde la modernidad. (Paz, 1974: 121).

Pero es una reacción en dos direcciones: diacrónica, según apunta Paz, en cuanto crítica a este pasado inmediato, pero a la vez sincrónica (de ahí la oposición terminológica de Calinescu), ya que los valores rechazados (racionalismo, capitalismo, materialismo) siguen plenamente vigentes (se consolidan) en el XIX. El divorcio entre el yo y el mundo que arriba señalaba viene a encarnarse, más bien, en la ruptura del artista con la sociedad (la «torre de marfil» finisecular).⁵⁶

Junto a esta dimensión negativa (la Modernidad estética se define, más que por sus aspiraciones positivas, por su oposición a la burguesía; Calinescu, 1991: 51), el elemento unificador que caracteriza a la poesía moderna es, en términos generales, la noción de novedad (inherente, en cierta forma, a la crítica del pasado).⁵⁷ La apología de lo nuevo se presentará rotunda en la Vanguardia histórica («Lo nuevo, en su pureza inicial, en su pureza de rasgadura del cielo y del tiempo es para mí la esencia de la vida», escribe Gómez de la Serna, 1975: 14), mientras que en el Romanticismo se enunció más bien como reivindicación de la originalidad y, en la Francia de la segunda mitad de siglo, con Baudelaire como teorizante primero, será el sentimiento del presente, la conciencia de este en cuanto que distinto al pasado, lo que define y justifique la denominación genérica de «moderno» (*modernus*: ‘recientemente, ahora mismo’; Calinescu, 1991: 24). En cualquier caso, la categoría de lo nuevo no es tanto un *épater* gratuito como una

⁵⁶ Aunque en el Romanticismo comienza la disociación del artista con su medio —el genio incomprendido que desea romper con su raíz burguesa—, existe a la vez el sentimiento del vate con función social, privilegiado captador del *Volkgeist* y encargado de transmitirlo a la comunidad. Frente a este optimismo social primero (Romanticismo y Revolución caminan juntos en las primeras décadas del XIX), en la poesía finisecular esta aspiración se ha desvanecido (volverá a ser retomada por el surrealismo y su vinculación al Comunismo transformador), de modo que para Paul Valéry la unidad entre aquellos autores que se han denominado simbolistas es únicamente esa ruptura con el gran público: si la Estética los dividía, la Ética los unía (Valéry, 1957: 691).

⁵⁷ No se trata de una constante estudiada y definida *a posteriori*; en los propios coetáneos está ya la conciencia de que el arte moderno se construye, en buena medida, por reacción a lo anterior y necesita del pasado para definirse. Así se expresa Fernando Vela en un ensayo de 1927, «El arte al cubo», a propósito del estreno de la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter: «El arte actual, sin duda, posee un valor substantivo, pero en buena parte existe como contragolpe de su antecesor, del que necesita como la pelota de la pared. Sin el impresionismo, el cubismo no bota» (Vela, 1927: 17).

condición implícita de la Modernidad estética: su fundamento, su razón de ser es, tal como señalara Octavio Paz con la acertada expresión de «tradición de la ruptura», la ineludible reformulación y violencia a sí misma, la dinámica constante de la autocrítica:

Desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica (...). Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora. Desde hace dos siglos la imaginación poética eleva sus arquitecturas sobre un terreno minado por la crítica. Y lo hace a sabiendas de que está minado... (...). El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica, sino que también es el crítico de sí mismo. (Paz, 1974: 20).⁵⁸

La necesidad de autocrítica que Paz percibe intrínseca a la Modernidad está directamente relacionada con la concepción de un arte autónomo, un arte que es fin en sí mismo (como ya expresara, aunque matizadamente, Kant en la *Crítica del juicio*) y que está en la base tanto de las corrientes estetizantes de la Francia postrevolucionaria (*l'art pour l'art* y la escuela parnasiana, actitudes del dandismo y decadentismo como forma de protesta) como de la *religión del arte* simbolista, donde el desasosiego nihilista en el campo epistemológico y religioso lleva a hacer de la poesía el único asidero de trascendencia y absoluto.⁵⁹ Lo que se halla en la base de esta concepción autónoma es la ruptura definitiva con el precepto de la mimesis clásica en cuanto principio rector de las artes: si a finales del s. XVIII y con el Romanticismo el acento se puso en la expresividad (la expresión individual, original del artista) y el mundo del espíritu en oposición a la representatividad, la poesía finisecular y especialmente el simbolismo, reprochando al romántico el descuido formal y los excesos de patetismo confesional, problematizará la propia noción de poema y lenguaje y llevará a las posturas radicales que culminan en las Vanguardias: abstracción plástica, formalismos, poesía pura, creacionismo huidobriano... El arte ya no *imita* una realidad, si no que la crea, la construye en la propia

⁵⁸ Esta forma de evolución desde la negación en el arte moderno occidental es ya advertida por Ortega y Gasset en «La deshumanización del arte» (1925), en el cual, pese a la violenta oposición al arte romántico (sentimentalismo, patetismo) que se advierte en el ensayo, vincula el arte nuevo con esa dinámica de la ruptura inaugurada precisamente por este: «Y es el caso que no puede entenderse la trayectoria del arte, desde el romanticismo hasta el día, si no se toma en cuenta como factor del placer estético ese temple negativo, esa agresividad y burla del arte antiguo» (Ortega y Gasset, 2004: 45).

⁵⁹ El pasaje kantiano que tradicionalmente se ha señalado como formulación de esta autonomía del arte es hoy muy discutido por la crítica, ya que su segunda parte establece un contrapeso social: «Arte bello, en cambio, es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social» (Kant, 1999: 260). Sea como sea, lo cierto es que dicha formulación dio pie a la interpretación autonomista que fundamenta toda la poesía moderna.

obra. Es lo que subyace al concepto de «deshumanización» orteguiano cuando opone una realidad específicamente artística a otra humana:

Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir de las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada *previa anulación de la espontánea*, es precisamente la comprensión y el goce artísticos.

(...)

El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. (Ortega y Gasset, 2004: 27, 35; subrayado mío).

1.2 VANGUARDIAS HISTÓRICAS: EL ÚLTIMO SALTO DE LA MODERNIDAD

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*.

(Vicente Huidobro)

El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador. Lo nuevo no es sólo lo diferente a lo anterior, sino lo que se asienta de modo especial sobre tierra fértil y asume la verdad despejada de la vida, teniendo condiciones asimilables en los pulmones nuevos.

(Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*)

No se explicará bien el fenómeno literario de nuestros días, aquí y allá, quien prescindiera de las formas determinadas por otras artes: la pintura, la música, la arquitectura, el cine... La verdad elemental de los vasos comunicantes no puede dejar de darse en las múltiples manifestaciones del carácter, de la sensibilidad de una época.

(Melchor Fernández Almagro)

Son las Vanguardias históricas la culminación de todo este proceso iniciado con el Romanticismo, el último estadio de la Modernidad estética, en su conquista progresiva de la emancipación artística mediante la «tradición de la ruptura», en la que el principio de lo nuevo actúa como dinamizador.

Qué es lo que separa a la Vanguardia de la creación inmediatamente anterior y hasta qué punto integra o rechaza los principios finiseculares es difícil de precisar; en primer lugar, porque tampoco existe un compartimento estanco de ese «movimiento» anterior que las precede: simbolismo, decadentismo, *Jugendstil*, *Art Nouveau*, *Modern Style* o modernismo son etiquetas en sí mismas problemáticas, utilizadas polisémicamente por la crítica y en donde se mezclan muchas veces criterios heterogéneos (estilísticos, cronológicos, etc.). No existe un estilo ni un pensamiento *Fin-de-siglo* uniforme porque

la Modernidad es, en sí misma, una contradicción constante. Y esa contradicción se verá continuada de la misma forma en los diversos ismos de Vanguardia (y aun dentro de una misma escuela). Antes de continuar, especifico que entenderé aquí por «Vanguardia» (con su variante en plural) la apellidada como Vanguardia(s) *histórica(s)*, haciendo referencia a las diversas escuelas y tendencias artísticas que se desarrollan en el mundo occidental durante la segunda y tercera décadas del siglo, aproximadamente (hasta la Segunda Guerra Mundial). Aunque soy consciente de que la etiqueta es discutible, en el fondo no deja de ser una etiqueta extendida, operativa en cuanto categoría periodológica que permite aglutinar, a la vez, toda una serie de manifestaciones artísticas que, de forma innegable se revelan como ese último estadio de la Modernidad estética que arriba he definido. El uso del plural, también bastante extendido, lo usaré preferentemente cuando quiera destacar el aspecto plural de las diferentes escuelas y tendencias integradas en este período.⁶⁰

En general, la Vanguardia, en cuanto categoría periodológica dentro de la Modernidad (Pérez Bazo, 1998a), viene definida por una radicalización de todos los aspectos anteriores, «coge prestados prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna, pero al mismo tiempo los frustra, los exagera y los coloca en los contextos más inesperados, haciéndolos casi completamente irreconocibles» (Calinescu, 1991: 10-101).

⁶⁰ Para la etimología y la historia del uso de *avant-garde*, vid. Egbert (1967), Briganti/Estivals/Fletcher *et als.* (1984), Enzensberger (1985b), Calinescu (1991: 99-122), Pérez Bazo (1998a: 8-13). Calinescu documenta ya la traslación metafórica de lo militar a lo literario en la Francia renacentista, en el contexto de la querrela entre antiguos y modernos, aunque no será hasta el siglo XIX cuando su empleo se consolide en el ámbito político y pasará posteriormente a operar en el terreno artístico, en el último cuarto de siglo. La divergencia entre Vanguardia política (asociada al comunismo leninista a comienzos del s. XX) y Vanguardia artística se hará pronto patente y se manifestará de forma significativa en la ruptura del grupo surrealista, ante la imposibilidad de aunar ambas vías (*cf.* Paz, 1974: 148-156). En cuanto a la pertinencia de «Vanguardia» como etiqueta para este último estadio de la Modernidad poética, ya Poggioli señalaba que la denominación tiene más de concepto histórico y sociológico que de estético (1968: 1-16). Su empleo para las tendencias experimentales del arte en la segunda mitad del s. XX (a veces llamada Neovanguardia) ha fomentado esta interpretación, derivando su teorización a términos de mercado e industria cultural (Poggioli, 1968; Enzensberger, 1985b; Adorno y Horkheimer, 1994). Este enfoque, que ha sido privilegiado por la crítica alemana y los países soviéticos, tiene, en última instancia y tras la experiencia de la II Guerra Mundial y los totalitarismos, un claro trasfondo político (*cf.* Benjamin, 2008 [1936]; Lukács, 1964; Adorno 2003 [1974], 2006 [1975]; Bürger, 1987 [1974]). Lecturas acusadamente histórico-ideológicas de la Vanguardia son también las de Sanguinetti (1969), Subirats (1985) o García (2001). Por otro lado, autores como Raymond (1960), Friedrich (1974), Paz (1974) o Enzensberger (1985a) prefieren aminorar las diferencias entre Fin de siglo y Vanguardia, enfatizando el *continuum* de la lírica moderna (equivalentes, en cierto modo, a la concepción englobadora del modernismo juanramoniano). Sobre el empleo de «Vanguardia» para el caso español, en donde apenas desarrolló un sentido político, *vid.* Siebenmann (1983).

Adrian Marino (1984), en una panorámica de las diversas tendencias estéticas que actúan en la Vanguardia, establece un bloque de «actitudes negativas» (antitradicionalismo, espíritu de revuelta, nihilismo y extremismo), otro de «actitudes positivas» o constructivas (en torno a la noción de novedad, libertad, experimentación, espíritu lúdico y autonomía de aspiración purista) y una serie de polaridades en las que se sitúan las coordenadas de estos movimientos (totalidad/dualidad/contradicción; afirmación/negación; destrucción/construcción; viejo/nuevo; pasado/presente/futuro; tradición/innovación; subjetivo/objetivo, irracional/racional...; vida/muerte, vida/ poesía; nacional/internacional).

Dentro de la macro-polaridad viejo/nuevo, Aullón de Haro ha puesto el acento en el carácter violento de dicha ruptura con la retórica artística inmediatamente anterior (la romántico-simbolista), el marcado espíritu interdisciplinar y la explicitud de postulados programáticos y doctrinales, especialmente patentes en la proliferación de manifiestos (1998: 41-42).

Si Octavio Paz hace hincapié en los paralelos entre Romanticismo y Vanguardia como los dos extremos que definen cronológicamente la Modernidad poética (1974: 147-148), Aullón de Haro insiste especialmente en la doble ruptura que conlleva la última: en primer lugar, y dentro de la tradición moderna, ruptura con la mimesis clásica; pero, a la vez, se trata de una ruptura con la poética romántico-simbolista, cuyo fondo último se asentaba en el subjetivismo idealista y filosófico (1998: 42-45).⁶¹

Aullón elabora todo un esquema retórico —aunque caracteriza a la poesía española, es extrapolable a la Modernidad europea— en el que pone de relieve el contraste de estos dos discursos, el romántico-simbolista y el vanguardista (Aullón de Haro, 1998: 47; 2010: 466):

⁶¹ La tendencia de Paz a asimilar el Romanticismo con la Vanguardia está determinada, en parte, por su afinidad personal con el surrealismo, con el que muchas veces parece identificar todos los movimientos de Vanguardia. Algo similar, pero desde una perspectiva contraria, sucederá con el diagnóstico orteguiano sobre el arte nuevo («La deshumanización del arte», 1925), en el que la oposición tajante arte/vida deja fuera buena parte de la creación de vanguardista, siendo quizá el surrealismo el caso más significativo y prolongado en el tiempo (pero también dadaísmo o futurismo).

ÓRGANO GENERAL RETÓRICO DE COMPONENTES DE MODERNIDAD EN LA POESÍA ESPAÑOLA	
I	II
COMPONENTES PARTICULARES DE ORIGEN ROMÁNTICO-SIMBOLISTA	COMPONENTES PARTICULARES DE ORIGEN VANGUARDISTA
Subjetivismo antimimético	Antisubjetivismo objetualista
Confusión sujeto-arte-mundo	Distinción sujeto-arte-mundo
Psicologismo	Vitalismo
Originalidad anticlásica	Novedad anticlásica y antirromántico- simbolista
Musicalidad	Plasticidad
El arte no tiene finalidad extrínseca	
Destrucción de la Retórica poética clásica	Destrucción de la Retórica poética clásica y romántico-simbolista
Integración de opuestos o contrarios	Superación material de la integración de contrarios

Estos dos sistemas, que el autor desarrolla a continuación en un esquema más detallado (1998: 48-49; 2010: 467-468), no son, claro, independientes y puede hablarse, más bien, de un «macrosistema de dos fases o conjuntos», en el que los componentes particulares romántico-simbolistas pueden disolverse, mantenerse o reformularse en el conjunto vanguardista, que introduce además elementos nuevos (cine, maquinismo, etc.) (Aullón de Haro, 1998: 50).

La diferencia central que este esquema revela entre Vanguardia y Romanticismo-simbolismo es el paso del subjetivismo idealista al objetivismo formalista (que para Aullón se evidencia en la suplantación de lo musical por lo plástico), «desubjetivización objetualizadora» (Aullón de Haro, 1998, 2000a: 89).⁶² Este paso del subjetivismo al objetivismo es también el punto de vista de Ortega y Gasset cuando, al explicar el concepto de «deshumanización» en el arte nuevo, apunta a una diferencia de perspectiva en la percepción de la realidad: frente a un arte que empatiza y se sitúa en el plano de la

⁶² La idea de la prioridad plástica en la Vanguardia, enfrentada al modelo musical romántico-simbolista, ha sido general en la crítica y, aunque tiene un evidente fundamento, necesita ser muy matizada y explicada. En general, este principio parte de un equívoco: identifica el arte musical con una idea muy específica de música: la del mito de lo etéreo y espiritual vinculada al Romanticismo. Concepciones de la música en su sentido estructural o arquitectónico, así como en su ausencia de referencialidad, desarman completamente este argumento e invitan a la reflexión sobre la pervivencia del modelo musical también en la estética de vanguardia —si bien desde otra concepción que la de la decimonónica—, como intentaré demostrar en el primer capítulo de la tercera parte (III.1).

«realidad vivida» (que identifica Ortega con la «humana»), la sensibilidad naciente se sitúa fuera de ella, en el plano de la «realidad contemplada» (2004: 21-25). La diferencia de planos pasa por el distanciamiento, que lleva a la tajante separación entre arte y vida (2004: 35), de modo que la esencia del objeto artístico es precisamente su irrealidad (2004: 18). La incompatibilidad arte/vida y la conciencia de un «arte artístico», artificio, «farsa» —el «fraude del arte», dice el filósofo madrileño— es lo que deriva en la sustancial intrascendencia del arte nuevo:

La aspiración al arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna —como sólo arte, sin más pretensión. (Ortega y Gasset, 2004: 52).

Es muy conflictiva esta caracterización general del arte vanguardista como «intrascendente» y, todavía más, la incompatibilidad manifiesta en él de arte/vida (obsérvese, por ejemplo, en el cuadro anterior, que para Aullón de Haro la Vanguardia se define por el «vitalismo», frente al «psicologismo» romántico-simbolista). Para Bürger, la Vanguardia significa todo lo contrario:

En resumidas cuentas, los movimientos históricos de vanguardia niegan las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual. La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital (Bürger, 1987: 109).

Esta visión del autor alemán se integra en la interpretación histórica y sociológica que hace de la Vanguardia como rechazo radical de la sociedad burguesa y del arte como institución en su seno: así, la empresa vanguardista sería precisamente reintegrar el arte en la praxis vital y no al contrario, como diagnostica Ortega.⁶³ Una perspectiva similar, insistiendo en el proyecto de transformación global y no parcelada que supone la Vanguardia, adopta Wentzlaff-Eggebert cuando, en un trabajo incluido en el volumen colectivo significativamente titulado *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura*,

⁶³ Gómez de la Serna, en su temprano ensayo «El concepto de la nueva literatura» (1909), se aproxima en gran medida a la visión de Bürger cuando contrapone a la vieja literatura sujeta a preceptivas y dogmas escolásticos (la institución «arte» de Bürger) una nueva sensibilidad cuya primera inspiración es la vida: «de aquí que al estudiarla [la literatura], haya que estudiar el intervencionismo de la vida» (Gómez de la Serna, 1909: 3). De manera semejante se expresa Apollinaire en «El espíritu nuevo y los poetas», artículo traducido y publicado en español póstumamente: «El espíritu nuevo es, ante todo, enemigo del estilismo, de las fórmulas y de todo servilismo. No lucha contra ninguna escuela, porque no quiere ser escuela, sino una gran corriente de la literatura que los englobe a todos, desde el simbolismo al naturalismo» (*Cosmópolis*, ene. 1919).

artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico, escribe: «Lo que define los movimientos de vanguardia europeos, incluso el surrealismo, es la convicción de sus protagonistas de que se precisa un cambio total: cambio no solamente de la literatura sino de las artes en general, del hombre, de la sociedad, del mundo» (1999: 9).

Como apuntó certeramente Hugo Friedrich en su clásico *Estructuras de la lírica moderna* (1974 [1956]), quizá lo más conveniente sea considerar el fenómeno de la poesía moderna desde esa contradicción nunca resuelta entre dos polos, que se corresponden respectivamente con los asentados por Rimbaud y Mallarmé: una vía vitalista, irracional («formalmente libre y alógica»), en la que vida y arte van unidos, y una segunda vía intelectual, cerebral, formalista, que podría acercarse más a la propuesta del filósofo español. Recurriendo a las categorías nietzscheanas, impulso dionisiaco frente a apolíneo. La *disonancia* entonces, como cualidad fundamental de la poesía moderna (Friedrich, 1974), vuelve a romper las fronteras clasificatorias situando la propia definición en la contradicción. En palabras de Friedrich:

El hecho de que en la lírica del siglo XX existan tales contradicciones y se formulen de un modo tan extremado, forma parte de su estilo general. Pero ello no autoriza a considerarlas como posiciones antitéticas de dos partidos literarios, pues solo lo son aparentemente. Su polaridad se repite, aunque con alguna alteración, en cada uno de los dos tipos mismos (...). *Se trata de la polaridad general de la poesía moderna, de la tensión que existe en casi todos los líricos entre fuerzas cerebrales y fuerzas arcaicas.* (1974: 186, subrayado mío).⁶⁴

Sin que puedan establecerse fronteras rígidas, estas dos vías nutren los diferentes movimientos de Vanguardia europeos, muchas veces con hibridaciones antitéticas que resultan de esa tensión entre dos polos: el cubismo pictórico y después literario, (reformulado en el creacionismo huidobriano) marca esta vía formalista-racionalista que se continúa en la poesía pura de Valéry, el neoclasicismo musical, el racionalismo arquitectónico de Le Corbusier, el grupo italiano *I Valori Plastici* o la *Neue Sachlichkeit* («Nueva objetividad») alemana. Una vía más irracionalista impulsa corrientes como la del expresionismo germánico de preguerra, el futurismo italiano y ruso, el dadaísmo o, como último hito, el surrealismo. La adscripción a uno de estos dos polos no es ni siquiera operante muchas veces dentro de los distintos ismos, a pesar de sus planteamientos

⁶⁴ Siguiendo a César Fernández Moreno, José Olivio Jiménez hace una división semejante al hablar, para la vanguardia hispanoamericana, de dos actitudes polares, la «hiperartística» (de línea purista) y la «hipervital» (la surrealista) (Jiménez, 2000: 16).

iniciales programáticos: el maquinismo futurista de Marinetti, por ejemplo, que muchas veces se alía con el cientificismo (en rechazo del patetismo «demasiado humano») no es en absoluto separable del impulso vitalista e irracional (acción vs. contemplación), en donde la participación activa en la vida (exaltación de la violencia y lo militar) juega un papel determinante. De igual modo, el «Manifest Antiartistic Catalá» que firman Dalí, Gasch y Montanyà en 1928, imbuido de un espíritu altamente combativo y provocador en la línea de las corrientes irracionistas- revolucionarias (su propio título revela esta ataque a la institución burguesa «arte», en los términos en que Bürger entiende la Vanguardia, 1984), aboga a la vez por una modernidad no ajena a la herencia cubista, afirmadora de la Grecia antigua, que abomina del Romanticismo (al que, desde la crítica purista/formalista, frecuentemente se vinculaba con el surrealismo) y finalmente se pone «bajo la advocación» de artistas claramente dispares, desde Le Corbusier y Ozenfant, propulsores de racionalismo arquitectónico de *L'Esprit Nouveau*, o Stravinsky como representante del neoclasicismo musical, a poetas dadaístas y surrealistas como Arp, Reverdy, Tzara, Éluard, Aragon, Desnos o Breton.

La oposición arte/vida está directamente relacionada con la dicotomía inteligencia/sentimiento (fundamental en la escritura del Juan Ramón de estos años), encauzada con frecuencia en la época a través del debate Clasicismo vs. Romanticismo y que, con la aparición del surrealismo, se reformulará en términos de arte consciente/ irracionismo. La defensa acérrima de la *inteligencia consciente* que llevan a cabo aquellos que reniegan de las propuestas surrealistas parte, en el fondo, de uno de los principios fundadores de la Modernidad poética: el de la obra artística como artificio, elaboración técnica (Poe, Baudelaire), opuesta a la inspiración espontánea que había sido mitificada abusivamente por los románticos.⁶⁵

La cuestión de la trascendencia es bastante más espinosa y supondría primero determinar qué se entiende por «trascendencia». En puridad, cuando Ortega y Gasset

⁶⁵ La esquizofrenia vanguardista entre clásico vs. romántico (que en la literatura española se evidencia con el giro de los años treinta) está presente a lo largo de los veinte y, ya en 1925, Guillermo de Torre relativiza sus diferencias para combatir el que él considera neoclasicismo *monopolizador* de lo nuevo (*Plural*, feb. 1925). Un punto de partida similar tiene el análisis de Manuel Abril, que recategorizará la oposición en *clasicismo pagano* y *clasicismo católico* (*Revista de Occidente*, dic. 1927). Con todo, la oposición primera señalada funciona activamente, como digo, en la construcción del discurso vanguardista, y es necesaria también marcarla a la hora de abordar el estudio de la poesía moderna; baste, sin embargo, esta nota para matizar las dicotomías reductoras que, aunque útiles, pueden derivar en abstracciones teóricas completamente alejadas de los propios textos.

define el nuevo arte por su carácter intrascendente (aunque inmediatamente lo relacionará con el sentido lúdico y el humor) se refiere, en principio y en términos filosóficos, a que el arte no busca una realidad ulterior a sí mismo (no *trasciende*); en este sentido, está estrechamente ligado a la autonomía del arte, que, como vengo insistiendo en esta introducción, había tenido ya una importancia decisiva en la poesía finisecular. Es cierto, sin embargo, que aquella absolutización de la forma (la de la poesía finisecular) resultaba ambigua y, tanto en Baudelaire como en Rimbaud o Mallarmé (y en la tradición hispánica, en Darío, Machado o Juan Ramón Jiménez), se percibía siempre ese anhelo de un ideal indefinido, que no es ya religioso pero que tampoco parece reducirse a la propia forma del poema (más bien este actúa como única llave reveladora de ese absoluto, Ideal, Belleza o Misterio, inaccesible por cualquier otro medio, y al que se opone el *spleen* o el *gouffre* mallarmeano). Hugo Friedrich, que aminora las diferencias entre la poesía finisecular europea y la de la primera mitad del XX, estudiándolas como una misma tradición evolucionada, habla de «ideal vacío», «trascendencia vacua», para dar cuenta de esta aspiración a un más allá vacío:

Lo desconcertante de esta modernidad es que está atormentada hasta la neurosis por el impulso de huir de la realidad, pero que por otra parte se siente incapaz de creer o de crear una trascendencia con contenido preciso y lógico. Ello conduce a sus poetas a una dinámica de tensión sin solución y a un misterio sin más objeto (...)

El ideal vacío, lo «otro», indeterminado, que en el caso de Rimbaud es más indeterminado todavía y en el de Mallarmé se convierte en la nada, y el misterio de la lírica moderna que se cierra sobre sí mismo, se corresponden perfectamente. (Friedrich, 1974: 65-66).

También Aullón de Haro ha señalado esa ambigüedad entre trascendencia/intrascendencia, tanto en la teoría como en la praxis vanguardista (1998: 44; cf. 2000b: 229-236). Por su parte, Adrian Marino habla de una verdadera «obsesión de absoluto» (*hantise de l'absolu*) que:

détermine tant l'antagonisme des pôles que leur réconciliation. Les avant-gardes se scindent et refont leur unité avec la même rage, la même passion. Dans les deux caso, on a affaire au même paroxysme, au même extrémisme, à la même soif de pureté. Bien entendu, le cadre des comportements littéraires et artistiques se trouve largement dépassé. L'obsession de l'absolu est en réalité un engagement existentiel, une forme de Weltanschauung dont l'origine romantique saute aux yeux. (1984: 772).

Lo cierto es que, junto a los alegatos antirrománticos de la época que reivindican la broma y el humor como características fundamentales de la Vanguardia (así en el citado ensayo de Ortega y Gasset, en *Le coq et l'arlequin* de Cocteau y el grupo de *Les Six*

francés o en «El arte al cubo» de Fernando Vela), convive una pulsión trascendente en la que pervive con fuerza la concepción del poeta-vate de estirpe romántica (muy clara en el creacionismo huidobriano, pero también en el ultraísmo, en torno a la figura de Cansinos-Assens, o incluso en textos como «L'esprit nouveau et les Poètes» de Apollinaire, 1918, autor considerado fundador del cubismo literario). El expresionismo alemán, que tanto debe al idealismo filosófico, y el surrealismo, cuya empresa es justamente la alianza de arte y vida en un todo integrador que había sido mutilado, son otras muestras claras de que la «intrascendencia» del arte vanguardista debe ser, al menos, relativizada y explicada.⁶⁶

En última instancia, la trascendencia no está reñida con el profundo sentido lúdico y humorístico que rige en el arte de los veinte: más bien, este componente funciona en él como balanza y contrapeso. El confesionalismo y la exacerbación patética romántica, pertenecientes al ámbito de lo sublime, son combatidos y sustituidos por esta poética de la broma y el juego (nuevos modos de reclamar la liberación artística respecto a lo utilitario y burgués, que había puesto en práctica ya el sublime romántico o *l'art pour l'art* de la Francia postrevolucionaria). Al fondo, sin embargo, el juego sigue siendo serio; es decir, el vanguardista es moderno y, como tal, más allá de las complicidades esotéricas y místicas, que no son extrañas a estos autores (es una de las aporías que Enzensberger señala, en contraposición al cientificismo tecnológico que al mismo tiempo es característico de estos movimientos; 1985b: 166), en él subsiste un anhelo, la pulsión de un absoluto que, aun sin concretar («ideal vacuo», lo llama Friedrich), permite diferenciar el arte moderno de la Posmodernidad. El Ramón que inventa la greguería y que exalta radicalmente el *sentimiento lúdico* de la vida, es el mismo que en el prólogo a *Ismos* (1931) hace la siguiente reflexión inmanentista sobre el arte, completamente inconcebible en el pensamiento posmoderno:

A veces la estilización parece vencida, pero no lo está. *Es lo único invencible*. Es lo único que se sobrepone al mundo en el mundo. Las revoluciones políticas pueden detenerse,

⁶⁶ También Ígor Stravinsky, paradigma en los veinte del neoclasicismo musical y defensor de esa conciencia ordenadora y cerebralista del creador frente a la inspiración libre de reglas, acaba su Poética musical con un discurso que otorga a la música un sentido ciertamente no intrascendente: «Porque la unidad de su obra tiene su resonancia. Su eco, que rebasa nuestra alma, resuena en nuestros prójimos, uno tras otro. La obra cumplida se difunde, pues, para comunicarse, y retorna finalmente a su principio. El ciclo entonces queda cerrado. Y es así como se nos aparece la música: *como un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser*» (Stravinsky, 1946 [1942]: 164; subrayado mío). Aunque estas seis lecciones fueron impartidas por Stravinsky en la Universidad de Harvard, en el curso iniciado en septiembre de 1939 al ocupar la cátedra de Poética, su posicionamiento teórico es extensible al período que nos ocupa.

duermen a veces, se eclipsan; pero *la revolución del arte es permanente*, abre su oficina cada nuevo sol.

El que se haya industrializado y hecho objeto comercial parece que la compromete; pero no, en seguida realiza de nuevo su soledad, su impavidez, y espera el mañana con tan virgen esperanza como siempre (Gómez de la Serna, 1975 [1931]: 13; subrayados míos).

De la misma forma, Antonio Marichalar, fiel discípulo del ideario orteguiano, en un ensayo sobre la estética deshumanizadora propia del arte nuevo y sobre la necesaria división arte/naturaleza (vida), acaba enlazando la autonomía artística con una especie de ascesis platónica hacia lo inmutable (es decir, presupone una verdad ulterior más allá de la obra):

El verdadero artista moderno busca la estructura y rechaza el accidente. El hecho, sólo le sirve en cuanto su apariencia le permita intuir la esencia permanente. En relación con la Naturaleza, tratará de reproducir la función, pero no de copiar el órgano. (*Revista de Occidente*, jun. 1926).⁶⁷

El espíritu vanguardista es, entonces, el de la poesía moderna renovado y extremado: la distinción más clara con la tradición finisecular es el aspecto que toma la exaltación de la novedad, integrada en un discurso optimista que ensalza la juventud y en el que se halla un profundo sentimiento lúdico, deportivo (en su sentido primero de ‘diversión’, ‘entretenimiento’, cf. Rota, 2000), directamente vinculado al vitalismo de raigambre nietzscheana (en oposición al pesimismo dominante de Fin de siglo).⁶⁸ El entusiasmo por las novedades tecnológicas (avión, cine, telegrafía sin hilos) y los valores de velocidad, dinamismo y simultaneidad que la nueva realidad urbana impone

⁶⁷ Solo después de la traumática experiencia de la II Guerra Mundial (el repetido tópico de «¿cómo escribir después de Auschwitz?»), y en paralelo al creciente protagonismo de la industria cultural y los *mass media*, es cuando en Occidente se verifica el fin de los grandes relatos, la disolución de las utopías y el descrédito de las Verdades, la Historia y el progreso: el superhombre nietzscheano y su ambicioso proyecto transformador quedaba totalmente abolido. Sobre la Posmodernidad, cuya teorización tiene un alto componente histórico y socio-político, vid. Lyotard (1979), Picó i López (1983), Fokkema (1984), Vattimo (1985) Huyssen (1986), Bauman (2000) y Murphy (2004).

⁶⁸ Sobre el humor en la Vanguardia, vid. Aullón de Haro (2000a: 81-86) y Martín Casamitjana (1996). La generalización optimista es, claro, matizable. Mientras que la victoria de la I Guerra Mundial contribuyó, en países como Francia o EE.UU., a la formación de este estado entre lo jubiloso y lo frívolo de los míticos *Happy Twenties*, el pesimismo filosófico y el sustrato idealista tendrán mucho peso en un movimiento como el expresionismo alemán, surgido precisamente en torno a los años previos al conflicto, y en el que el desasosiego existencial y la discordancia del hombre-mundo aparece con toda su crudeza y patetismo. De todas formas, el pesimismo postbélico se manifiesta también en Francia a través del dadaísmo y, más tarde, en su evolución surrealista, en donde la vía irracionalista se opone al objetivismo aséptico del cubismo de preguerra. Si a lo largo de los veinte los estragos de la guerra se disuelven en un clima de apariencia festiva y frívola, el optimismo se irá deshaciendo de nuevo a finales de la década, con el crack del 29 y el avance de los totalitarismos políticos; a lo largo de los treinta se iniciará un proceso general en Europa hacia la «rehumanización» y un arte socialmente comprometido.

contribuirán también de forma decisiva a configurar esta poética de lo nuevo desde una mirada adánica, con visos demiúrgicos a veces (las greguerías ramonianas, el creacionismo de Huidobro); la sorpresa, la desautomatización y la imagen como herramienta fundamental de esa creación *ex novo* (valores todos ellos desde donde se leerá la poesía de Góngora en la España de los veinte), junto a la liberación radical de normas castrantes y la tendencia al gesto activo (proclamas, manifiestos, actos públicos) dentro del proyecto literario constituyen las huellas más evidentes de este último intento de la Modernidad por rehacer, previa destrucción del pasado, una suerte de paraíso perdido latente, quizá, al fondo del *ideal vacuo*.⁶⁹

1.3 LA VANGUARDIA EN ESPAÑA

La Poesía hace el relámpago, y el poeta se queda con el trueno atónito en las manos, su sonoro poema deslumbrado.

(Gerardo Diego, «Poética»)

He aquí por qué no se debía hablar —para la caracterización total del arte novísimo— de una cosa deshumana, ni perhumana, ni inhumana, ni simplemente humana. Sino *eohumana*. La *eohumanización del arte*: Tal juzgo el verdadero postulado de la más avanzada estética: generación de un hombre inédito, de un ántropo auroral.

(Ernesto Giménez Caballero)

¿Qué lugar ocupa España respecto a esta acelerada renovación de los lenguajes artísticos en el continente? Ha sido general en la crítica subrayar la inédita sincronización que la literatura española alcanza respecto a la europea en los años veinte. Los propios autores tuvieron conciencia de esta «sincronía» y ya en 1925 Guillermo de Torre señalaba, a propósito de los ultraístas:

Uno de nuestros objetivos esenciales, en el espacio y en el tiempo, es llenar esa laguna de distanciaci3n que siempre ha aislado a Espa3a, haciéndola marchar en sus 3ltimas

⁶⁹ Para una visi3n de conjunto sobre la Vanguardia como fen3meno internacional en Europa, *vid.* Bergman, (1962), Goriely (1967), Szabolcsi (1969), Folejewski (1982) Kostelanetz (1982), Jim3nez Mill3n (1984), Weisgerber (1984, 1986), Butler (1994), Asholt/F3hnders (1995, 2000), Scheunemann (2000), Krzywkowski (2006), Tomiche (2015) y Bru (2018). Abundan especialmente los estudios con perspectiva francesa, dada la importancia de Par3s como centro cristalizador de la nueva est3tica durante las primeras d3cadas del s. XX, y entroncando con la renovaci3n l3rica de finales del s. XIX: Shattuck (1991 [1955]), Somville (1971), Silver (1989), Jenny (2002), Kircher/Klanska/Kkeinschmidt (2002), Bellow (2013). Para la configuraci3n de la Vanguardia art3stica desde la perspectiva de las artes pl3sticas, *vid.* Bozal (1978, 1991), Micheli (1979) o Brihuega (1996).

evoluciones literarias extemporáneamente y a la zaga del movimiento mundial. (Torre, 2002: 37).

En realidad, quizá se ha exagerado muchas veces este vanguardismo español acorde a Europa: en su condición de periferia, lo cierto es que las novedades artísticas llegan con retraso a la Península Ibérica, de modo que, si las primeras manifestaciones de *ismos* surgen en la década del diez (los manifiestos del futurismo italiano, el almanaque *Der Blaue Reiter* del círculo expresionista alemán, el cubismo literario o la formación del grupo dadaísta de Zúrich en 1916), pese a casos excepcionales como el de Gómez de la Serna (que prácticamente de forma contemporánea empieza a difundir en *Prometeo* el futurismo italiano, con la traducción de manifiestos y artículos en torno al tema), en España no se puede hablar de Vanguardia en sentido estricto hasta, como mínimo, 1918 (estancia de Huidobro en Madrid y nacimiento del ultraísmo), y no será hasta mediados de los veinte cuando empiecen a aparecer los frutos poéticos más sólidos de la renovación artística. En el caso de la música, cuya ejecución exige además unos recursos y estructuras orquestales de las que todavía adolece considerablemente España en estas décadas (*vid.* Palacios, 2008: 25-62), la distancia es más evidente: una obra como la *Iberia* de Debussy, de 1908, por ejemplo, no fue estrenada en Madrid hasta 1921.⁷⁰

Por otro lado, el relato construido *a posteriori* con la consagración de la «generación del 27» como grupo limitado, y en cuya obra poética se alían extraordinariamente innovación y tradición, ha tendido a desdibujar el perfil «vanguardista» del momento, considerando la Vanguardia mero juego experimental de carácter anecdótico (los ensayos ultraístas al comienzo de la década) y sin apenas relevancia en la poesía española.

Ciertamente es importante tener en cuenta que, pese a que la Vanguardia es un fenómeno internacional, en cuanto que evolución final de la Modernidad estética, en cada país adquiere, sin embargo, una fisonomía específica condicionada por las tradiciones literarias y circunstancias históricas particulares (Soria Olmedo, 1988: 10). En el caso español es determinante, en este sentido, la prolongada vida del modernismo poético,

⁷⁰ El caso catalán es diferente y, en su proximidad al epicentro vanguardista (como sucedió también en el caso de la poesía occitana o del Renacimiento italiano), su acercamiento al clima de renovación europeo (especialmente francés) es más temprano e intenso. Sobre la Vanguardia catalana, *vid.* Jardí (1983), Moles (1983, 2010), Resina (1997) y el catálogo de exposición *Vanguardias en Cataluña*, editado por Corredor-Matheos/Giralt-Miracle/Moles (1992).

progresivamente desgastado y reducido a fórmula, pero todavía vigente como corriente predominante en el género a la altura de 1918-1919, y, por otro lado, la importante huella del novecentismo o generación del 14, cuya influencia cae más bien en el terreno cultural-político.

Es quizá José Carlos Mainer el crítico que más empeño ha puesto en dar solidez al *continuum* «Edad de Plata» de la cultura española, enfatizando expresamente la infraestructura histórico-social y evidenciando cómo esta sucesión de corrientes renovadoras que en el ámbito artístico se producen en España en el primer tercio del s. XX (desde el modernismo finisecular al proceso rehumanizador de la literatura en la etapa republicana) están profundamente imbricados en la empresa mayor de la modernización del país (1975, 2010). En este sentido, la oposición Modernidad estética vs. Modernidad burguesa que Calinescu propone para definir este período general en Occidente (1991: 50-51) quedaría desdibujada en favor de una alianza entre artistas y burguesía liberal reformadora (en oposición a la corriente reaccionaria y conservadora dentro de la propia burguesía). Tal alianza tiene sus raíces en el krausismo y regeneracionismo de finales del s. XIX (la Institución Libre de Enseñanza desempeña un papel fundamental como aglutinador y de ella derivará la Residencia de Estudiantes, mítico crisol de la Vanguardia española) y queda evidenciada en el perfil bicéfalo, a caballo entre la literatura y la política (en sentido amplio), de los novecentistas y escritores del 98.⁷¹

Esta «anomalía» en el divorcio que en la Modernidad se produce entre burguesía y artistas ha sido señalado por Soria Olmedo para el caso específico de la Vanguardia española (1988), cuya tesis parte precisamente de la carencia en nuestro país de un aparato institucional fuerte contra el que poder operar en los términos revolucionarios e insurrectos de otros ismos europeos:

La vanguardia francesa, la catalana en parte, se rebela contra la existencia de fuertes aparatos escolares y universitarios (la École Normale Supérieure, la Academia, las grandes revistas) que determinan la reacción contra ellos. La vanguardia, allí, puede ser una «élite» de escogidos opuesta, no a la masa del pueblo (...), sino a la masa de los intelectuales adocenados y académicos. En España, por el contrario, la existencia de estas

⁷¹ Uso la etiqueta «noventa y ocho» como mera etiqueta periodológica. La separación que la historia literaria tradicional estableció entre «generación del 98» y «modernismo» está hoy suficientemente superada como para tener que argumentarla aquí y se acepta de forma ordinaria el movimiento englobador y heterogéneo del modernismo, tal como lo definió Gullón (1969) y antes Federico de Onís (1953 [1934]) o Juan Ramón (1962 [1953]). Para el novecentismo y la configuración del magma intelectual de prevanguardia en España, *vid.* Díaz-Plaja (1975), Urrutia (1980), Whol (1980), Carmona-Jiménez Franco (2002) o Menéndez Alzamora (2006).

instituciones «académicas», «burguesas», etc., es precaria, de tal modo que toda tendencia renovadora tiende a ser absorbida e incorporada al sistema. Por eso los proyectos de la vanguardia tienden a resolverse en un sentido constructivo, y en lo posible, interno a la evolución de la literatura, sin veleidades revulsivas en lo cultural ni lo social. De ahí que los dirigentes de las empresas culturales de la nueva burguesía (sobre todo Ortega) traten de asimilar las novedades llevándolas a su terreno. (Soria Olmedo, 1988: 78-79).⁷²

Miguel Ángel García (2001), que continúa el discurso de Juan Carlos Rodríguez (2001 [1980]), hace una lectura ideológica e histórica del Veintisiete siguiendo precisamente este argumento, pero exacerbándolo y desplazándolo, no al terreno de la crítica literaria, como hacía Soria Olmedo, sino al de la propia creación poética. Esta perspectiva lleva a García a construir, de nuevo, un discurso demasiado monolítico y empujador, reduciendo a «vanguardismo purista» de corte orteguiano y deshumanizado la mayor parte de producción lírica de los veinte (exceptuando la frustrada algarada ultraísta del inicio y la irrupción del surrealismo a finales de la década).

El direccionismo de Ortega y el intento de apropiación de la nueva estética para integrarla en su proyecto político-cultural de las «minorías selectas» es, sin duda, un factor relevante a la hora de caracterizar la Vanguardia en España; y ello no solo a través del célebre ensayo de 1925 «La deshumanización del arte» (2004), que, en cierto modo, no deja de ser circunstancial y escrito parcialmente por entregas en un diario (recuérdese, además, que el mismo autor afirma hacer un diagnóstico y no dictar norma), sino, sobre todo, mediante la *Revista de Occidente* (1923-1936, 1ª época) como aparato ideológico. Publicación verdaderamente ambiciosa en el terreno cultural, esta revista no se limitaba a la crítica artística o literaria, sino que daba cabida a ensayos filosóficos, históricos, sociales y políticos, alcanzando una envergadura intelectual y una dimensión internacional destacada por la crítica (López Campillo, 1972), que contaba entre sus colaboradores con destacados intelectuales europeos (desde fenomenólogos alemanes como Scheler o Simmel hasta narradores anglosajones de la talla de Huxley, D. H. Lawrence o J. Conrad; también E. R. Curtius, B. Russell o Huizinga publicaron en la revista orteguiana). Con el apoyo complementario de otras plataformas como el diario *El Sol* y, anteriormente, el semanario *España*, se realizará un proceso de intensa difusión en favor de un arte «puro», «deshumanizado», «irreal»: antisubjetivismo y objetivismo

⁷² Además de los citados trabajos de Mainer (1975, 2010), para la infraestructura cultural, social y política en la que se integra la literatura del momento, *vid.* Tuñón de Lara (1981), Queipo de Llano (1988), Ouimette (1998), Salaün-Serrano Lacarra (2006), Barriuso (2009), Aznar Soler (2010).

fenomenológico, formalismo de estirpe cubista, sentido lúdico, intrascendencia y separación arte/vida; elementos todos ellos no ajenos a los movimientos de Vanguardia europeos, pero con la eliminación sistemática de cualquier componente revulsivo o hibridación impura con la *demasiado humana* realidad.⁷³

Sin obviar esta influencia orteguiana en la generación del discurso estético de la época, es necesario ampliar la mirada contextual y, sobre todo, atender a los propios textos poéticos, que de ninguna forma pueden encerrarse en este corsé estrecho del purismo radical.⁷⁴ A la vez, es necesario tener en cuenta dos observaciones: en primer lugar, que el formalismo de línea clasicista y respetuoso con la tradición no es, en absoluto, como parece deducirse del ensayo de Miguel Ángel García (2001), atributo específico de esta Vanguardia hispánica que él presenta *domada* e integrada en el aparato institucional; como señalaba arriba, uno de los dos polos estéticos de la poesía moderna es precisamente este de línea mallarmeana que culmina en la «poesía pura» de Valéry, y que está

⁷³ Sobre las relaciones de Ortega con la Vanguardia y el arte nuevo, *vid.* Silver (1971), Cate-Aries (1988), Llera (1991) o Senabre (1993). Incide en el direccionismo y apropiación para fines propios de la Vanguardia por Ortega el magistral estudio de Soria Olmedo sobre la crítica literaria de la época (1988: 133-189) y García (2001, 29-61, 119-137), hecho del que Jorge Guillén, en retrospectiva, ya se había quejado al examinar la poesía de su generación («“Deshumanización” es concepto inadmisibles, y los poetas de los años 20 podrían haberse querellado ante los Tribunales de Justicia a causa de los daños y perjuicios que el uso y abuso de aquel novedoso vocablo les infirió como supuesta clave para interpretar aquella poesía. Clave o llave que no abría ninguna obra», 1969: 191). El distanciamiento respecto a esta línea cerebralista también es señalada por Dámaso Alonso en su famoso artículo de 1948, que admite que sí existió por aquellos entre los poetas de su generación, pero de la que se desdice completamente a la altura de 1948 (1965: 164-165, 175). De todas formas, la oposición a la estética deshumanizada es patente ya en los años veinte; en 1924, Gerardo Diego, a propósito de *Variété* de Valéry, escribe en la propia *Revista de Occidente* («Poética y Retórica», nov. 1924): «Este es el error fundamental de esas escuelas. Pretender emplear una palabra anulando sus esencias humanas, convirtiéndola en una ficha de valor ornamental, convencional, es tan ilusorio como querer que una mano pintada en un cuadro, por muy futurista que el pintor sea, deje de ser una mano con todas sus agravantes. (...) Poesía pasa de este modo a ser una creación humana, dejando de ser la imposible, la cercenada creación verbal que pretendía, y se cura de esa metálica frialdad a que la condenaba un empeño de retorizarla olvidando su verdadero y legítimo destino» (Valéry, *Rev. de Occidente*, nov. 1924: 285-286). Sobre la *Revista de Occidente* es fundamental el estudio ya citado de Evelyn López Campillo (1972). Para la influencia de la fenomenología alemana y especialmente de la Escuela de Maburgo (Natorp, Brentano, Husserl, Scheler) en la construcción del pensamiento estético orteguiano, *vid.* Orringer (1974, 1979) y Silver (1978). Escritos orteguianos que completan la perspectiva ofrecida en *La Deshumanización* son «Musicalia, I y II» (*El Sol*, 8 y 24-III-1921), *Ideas sobre la novela* (1925) o «Góngora 1627-1927» (1966c); especial consideración merecen sus reflexiones sobre teatro, con textos como «Meditación sobre el marco» (1966a) o «Elogio del murciélago» (1966b).

⁷⁴ Ciertamente hubo algunos poetas más próximos al ideario orteguiano, como Salinas o el propio Guillén, que funcionan muchas veces, en su calidad de *seniors*, como puente entre el Novecentismo y la joven literatura. La preeminencia de esta estética en la prosa de los veinte (Antonio Marichalar, Benjamín Jarnés, Antonio de Obregón, Mauricio Bacarisse...) es quizá más destacada (no se olvide que la reflexión estética del filósofo se continúa en *Ideas sobre la novela*, 1925). Pero de ningún modo puede hacerse dogma general: la poesía de Larrea, el Lorca de las *Suites* o el idealismo filosófico de Prados son ejemplos de direcciones poéticas no sometidas a esta decantación «deshumanizada» e «intrascendente» y cuya inspiración hay que buscarla en otros postulados estéticos complementarios.

relacionado también con otras tendencias de vanguardia como el neoclasicismo musical, el *ritorno all'ordine* de la pintura italiana o el purismo arquitectónico que promueven Le Corbusier y Ozenfant desde *L'Esprit Nouveau* (1920-1925). En segundo lugar, la propuesta de una Vanguardia militante y subversiva es ingenua en términos radicales y ya Enzensberger señalaba la integración de la vanguardia en la institución como una de sus inherentes aporías (1985b). Incluso un movimiento tan corrosivo como el dadaísmo mereció consideraciones por parte de Jacques Rivière, director de *La Nouvelle Revue Française* (de carácter equivalente a la *Revista de Occidente*).⁷⁵

Desde esta perspectiva, deben sumarse a los elementos embrionarios de la poesía española de los veinte el magisterio, por ejemplo, de un novecentista como Eugeni D'Ors (que vivió varias temporadas en la Residencia de Estudiantes de Madrid), a través de sus tempranas reflexiones estéticas sobre las artes plásticas y su propuesta de *clasicismo mediterráneo* (Anceschi, 1945; Aguilera Cerni, 1966, Suelto de Sáenz, 1969; Abellán, 1989). Pero sin duda es Juan Ramón Jiménez, también en la órbita de amigos de la Residencia y Jiménez Fraud, quien marcará más profundamente el quehacer lírico de los jóvenes poetas y, al menos hasta mediados de la década, se convierte en ejemplo y guía de la renovación poética española.

Más allá de su obra lírica como modelo estilístico, Juan Ramón fue también ejemplo de ética estética para los jóvenes, paradigma del escritor volcado en su obra. En su papel de maestro atento a las nuevas inquietudes poéticas, fundará la revista *Índice* (1921-1922); en ella, junto a la firma de escritores consagrados (Azorín, Ortega, Manuel

⁷⁵ Respecto a las actitudes explícitamente *antiartísticas* y *antiliterarias* (paradigmáticas del dadaísmo, pero no ajenas a otros discursos como el del «Manifest groc» catalán o, incluso, a veces, al ultraísta) deben entenderse dentro del ya señalado carácter esquizoide de la Vanguardia y, a la vez, como parte primera de una mecánica bastante repetida en esta década (al menos en el discurso teórico-estético), que es el de las fases destructivas > constructivas. La aspiración a un utópico nuevo estado de creación fuera del sistema burgués exigía la destrucción y *tabula rasa* de la institución «Arte». De cualquier forma, el carácter corrosivo y radicalmente escéptico de un movimiento como Dada, en el que el gesto y la acción efímera son la única vía posible frente a la Obra trascendente, están muy lejos de la actitud *frívola* y *sportif* a la que Ortega y Gasset se refiere con la «intrascendencia» del arte nuevo. Si el Dada llega a ese grado de descreimiento, no es por una voluntad de distanciamiento *inteligente* y separación arte-vida, sino, por todo lo contrario: «Dada soñaba con exteriorizar mediante la sola espontaneidad la verdadera naturaleza del hombre, y con liberar bajo la forma del escándalo sus fuerzas profundas. (...) aspiraba a barrer la razón y la lógica, a romper el molde del conformismo cocido y recocado, a abolir los tabiques del arte y a crear al movimiento regenerador de la invención permanente. (...) Quería que la poesía saliera de las páginas de los libros, y constituyera el soporte de la vida» (Hugnet, 1973: 138); cf. III.III, 1. La historia de Dadá, tanto en su versión zuriquesa y berlinesa como después francesa, fue detalladamente relatada por varios de sus protagonistas; *vid.* Tzara (1972), Hugnet (1973), Richter (1973), Ball (2005) o Hausmann (2011). Acercamientos desde la crítica artística y literaria son los de Cirlot/Triadó (1990) y Rasula (2016). Para las relaciones entre dadaísmo y surrealismo, *vid.* Ades (1983), Carnero (1984) o Waldberg (2004).

Machado o Alfonso Reyes), aparecen también poemas y textos de Guillén, Salinas, José Bergamín, García Lorca, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Juan Chabás o Antonio Marichalar, algunos de ellos claramente al margen a la vía ultraísta de revistas coetáneas.⁷⁶ Conforme avanza la década, se produce un progresivo distanciamiento con los miembros del Veintisiete, que llega, a veces, a la enemistad personal. Su ruptura con la *Revista de Occidente* ya en 1924 («Revista de Desorienté», la llamará en un aforismo; Jiménez, 1990: 218), su negativa a participar en el homenaje a Góngora o el explícito rechazo de la poesía de Valéry como artificio de malabarismo técnico no impide que, todavía a la altura de 1927, Benjamín Jarnés, fiel discípulo de Ortega y asiduo colaborador de la *Revista* de su maestro, escriba en *La Gaceta Literaria* un elogioso artículo sobre Juan Ramón, volviendo a destacar su ejemplaridad ética y estética para la juventud literaria (jun. 1927). Más allá de las rencillas personales (*vid.* García Lara, 1983; Dennis, 1985; Maurer, 1994b; Moreiro, 2014; y el epistolario del autor, Jiménez, 2012), el concepto de «poesía pura» juanramoniano determinó en gran medida las poéticas de los nuevos autores, contribuyendo a afianzar, no solo valores como la condensación expresiva, la severa disciplina escritural, el despojamiento del ornamento verbal y la exploración del verso libre (valores, en cierto modo, comunes a tantos otros movimientos vanguardistas), sino también un sentido trascendente del poema (de raigambre simbolista) que supone un fuerte contrapeso a la propuesta orteguiana de un arte frívolo sin mayor relevancia.

Con Juan Ramón y Ortega, dos nombres más deben ser añadidos a esta lista de influencias capitales en la configuración de la Vanguardia española: por un lado, y quizá con relevancia menor y más fugaz, Rafael Cansinos-Assens (Sevilla, 1882- Madrid, 1964), ese «Poeta de los Mil Años» (como él mismo se autodesignó en la novela en clave *El movimiento V.P.*) que acaudilló, desde su estética modernista, el primer núcleo ultraísta en torno a *Grecia y Cervantes* (*vid.* Soria Olmedo, 1991a; Oteo Sans, 1996; Barrera López, 2003). Un mayor protagonismo, con carácter pionero y presencia continuada en el panorama literario español de los veinte (publicando en las revistas de la joven literatura), tuvo el inclasificable Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888- Buenos Aires,

⁷⁶ Asimismo, se publicaron además seis libros de la «Biblioteca Índice» que, entre otros, incluía *Presagios*, de Pedro Salinas, *El cohete y la estrella*, de José Bergamín o *Signario*, de Antonio Espina. Más tarde editaría también dos nuevas revistas, de solo un número cada una: *Sí. Boletín Bello Español* (1925) y *Ley* (1927).

1963). Desde su juvenil aparición en la revista *Prometeo* que dirige su padre, en la que publicaría el tempranísimo ensayo «El concepto de la nueva literatura» (1909, discurso leído en el Ateneo con motivo de su ingreso como secretario de la Sección de Literatura) y a través de la que difundirá los primeros textos de Marinetti sobre el naciente futurismo, Ramón se convirtió en verdadero agitador de la estructura literaria imperante. Comprometido con todo lo nuevo, pero sin adherirse a ninguna escuela, su propia persona encarnó toda esa dimensión gestual, subversiva y de vitalismo desbordante que definió en gran medida el empuje inicial de la Vanguardia. Pero no solo fue gesto; el legado de Ramón a la joven literatura reside esencialmente en esa mirada adánica, nueva forma de mirar el mundo que fundamenta toda una estética y que está en la base de la greguería: la imagen desusada e insólita, la condensación plástica, el fragmentarismo, el instante, el fetichismo del objeto y el humor constituyen las claves principales (no extrañas a la poética general de la Modernidad, y no ajenas al influjo cubista) que heredará buena parte de la poesía del Veintisiete.⁷⁷

La renovación estética de los veinte en España tampoco es entendible sin el componente europeo importado. Ya desde comienzos de siglo, el viaje a París como meca del arte se había convertido para muchos escritores en punto de inflexión y estímulo de su personal evolución artística (desde los hermanos Machado al jovencísimo Gómez de la Serna de los años diez), y no solo escritores: para figuras como Picasso en la pintura o Falla en el ámbito musical la estancia en la capital francesa marcó su trayectoria y propició la gestación de un lenguaje estético propio. Con la creación de la JAE (Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas) por la Institución Libre de Enseñanza en 1907, la apertura europeizante amplió el marco geográfico más allá de París a través de pensionados académicos y estancias de investigación en muy diversos países, desde Alemania, Suiza o Gran Bretaña a Estados Unidos y América Latina, y para muy variadas disciplinas (biología, química, medicina; derecho, educación; formación artística; filología, filosofía, musicología...)⁷⁸ Por otro lado, aparte de los viajes de los

⁷⁷ La original individualidad y el personalismo de Ramón llevó a Melchor Fernández Almagro a hablar de «La generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna» (*España*, 24-III-1923), denominación que retoma García de la Concha para titular un trabajo posterior (1977), y el propio autor acuñó el unipersonal movimiento del «ramonismo» (*Ramonismo*, 1923). Además del artículo de Víctor García de la Concha, *vid.* Cernuda (1957b), primero en advertir la determinante importancia de Gómez de la Serna en su generación, Daus (1971), Dennis (1988), Nicolás (1988), Calvi (1991) o Morelli (2010).

⁷⁸ Para un panorama completo de la JAE, *vid.* el trabajo monumental de Laporta (1980), con 6 vols., y el catálogo de exposición *El laboratorio de España. La Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* (Sánchez Ron, 2007), que reúne, además de interesante material documental

españoles al extranjero, la Gran Guerra en Europa y la condición de país neutral de España favoreció la presencia aquí de artistas exiliados como el matrimonio Delaunay, el escultor Jacques Lipchitz o los pintores polacos Wladyslaw Jahl, Jozef Pankiewicz y Tadeusz Peiper, todos ellos muy vinculados al círculo ultraísta. Asimismo, y ante la imposibilidad de celebrarse en el París bélico, en 1917 se trasladó la «Gran Exposición del Arte Francés» a Barcelona, ciudad en la que también se había establecido el dadaísta Francis Picabia y desde donde difunde su revista *391* (derivada de la neoyorquina galería de arte *291*, dirigida por el fotógrafo Alfred Stieglitz, y su periódico homónimo). Los Ballets Rusos, presentes en España entre mayo de 1916 y 1918, actuaron de forma estable en el Teatro Real de Madrid y en Barcelona, programando además giras por provincias (la célebre visita a Granada) e incluyendo en su programa la pantomima *El corregidor y la molinera* de Falla (que se convertiría después en *El sombrero de tres picos*, con decorados y figurines de Picasso), el ballet cubista *Parade* (música de Satie, libreto de Cocteau, figurines de Picasso) o los ballets *El pájaro de fuego* y *Petrushka*, para cuya dirección musical acudió el propio compositor, Stravinsky (cf. Garafola y García-Márquez, 1989; Walsh, 1989; Nommick/Álvarez Cañibano, 2000). La estancia en nuestro país de creadores hispanoamericanos con un bagaje cosmopolita y europeo como en su día lo fue el de Rubén Darío (Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, el pintor uruguayo Rafael Barradas...) enriqueció igualmente estos núcleos emergentes en los años previos a la nueva década.⁷⁹

Una mención final merece, para cerrar este repaso al panorama artístico en el que nace la Vanguardia española, la difusión de los ismos europeos a través de la actividad editorial: traducciones, antologías y ensayos críticos que encuentran su medio idóneo en las revistas del momento. Aparte de los textos teóricos sobre el futurismo que publica pioneramente *Prometeo* (entre 1909-1910), las revistas del entorno ultraísta (*Grecia*, *Cervantes*, *Cosmópolis*) desarrollan una importante labor de divulgación, con frecuentes ensayos críticos sobre la nueva poesía extranjera (cubismo, dadaísmo, nunismo, reseñas

relativo a estatutos y textos históricos de la JAE, estudios sobre el funcionamiento de la institución, su praxis y su significado dentro del panorama cultural español de la época. Una síntesis muy completa se encuentra en Ribagorda (2009: 131-171). Otra herramienta fundamental para su estudio es el Archivo de la JAE, plataforma online (http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/ todavía en versión beta) alojada en el Portal Edad de Plata de la Residencia de Estudiantes.

⁷⁹ Un completo mapa de los vínculos y redes entre artistas y movimientos en la Vanguardia española lo ofrece Aránzazu Ascunce Arenas (2012), que centra su estudio en torno a los dos grandes focos culturales del país, Madrid y Barcelona.

y perfiles bibliográficos de nuevos autores...), que frecuentemente corren a cargo de Guillermo de Torre (salvo en el caso del expresionismo alemán, del que se ocupa exclusivamente Borges, dado su especial conocimiento del movimiento). La labor divulgadora, especialmente la crítica, continuará a lo largo de la década en publicaciones como *Alfar*, la orteguiana *Revista de Occidente* y, desde 1927, *La Gaceta Literaria*, mientras que aquellas frecuentemente asociadas a la generación del 27 (*Litoral*, *Carmen*, *Poesía*...) tienden a especializarse exclusivamente en la creación poética.

¿Cuáles son, entonces, los rasgos definidores de la Vanguardia española? Más que de ismos, debe hablarse de tendencias, teniendo en cuenta que no son excluyentes ni homogéneas y que, aunque se pueden establecer relatos cronológicos orientativos (ensayos ultraístas de raíz futurista-cubista entre 1918-1923; poesía pura, neopopularismo y gongorismo como grandes coordenadas en los años centrales; incipiente surrealismo a finales de la década y viraje rehumanizador en los treinta), en absoluto deben forzarse lecturas para adaptarse a este esquema crítico.⁸⁰ En la encuesta sobre la Vanguardia de *La Gaceta Literaria* (1930), respondía Guillermo de Torre en retrospectiva:

La vanguardia, tal como yo la entiendo, en su sentido más extenso y mejor, no ha significado nunca una escuela, una tendencia o una manera determinada. Sí el común denominador de los diversos ismos echados a volar durante estos últimos años. (*La Gaceta Literaria*, nov. 1930).

En la misma línea escribía Gerardo Diego, en carta a Ortega, en el verano de 1921: «el poeta de hoy es compatible con todos y con todo. No le estorba el simbolismo, el futurismo ni aun el romanticismo (...). Es más, creo que el poeta creacionista puede ser

⁸⁰ Sobre el surrealismo español se ha debatido mucho y es frecuente que se abuse de esta denominación para hacer referencia a cualquier manifestación irracionalista (en oposición al purismo y el arte «deshumanizado») o confundirlo con la rehumanización y el compromiso tan llevado y traído del período republicano. Asimismo, ha existido una tendencia a negar su influjo en la poesía de este momento. Aunque el primer manifiesto de Breton data de 1924, su presencia inmediata en España es muy superficial y aparece sólo reseñado en artículos teóricos que pretenden dar una perspectiva externa (así, el temprano «El suprarrealismo» de Fernando Vela en *Revista de Occidente*, dic. 1924; «Neodadaísmo y Surrealismo» de Guillermo de Torre en *Plural*, ene. 1925; o el artículo de Pierre Picon de ese mismo año, «La Revolución Super-realista», *Alfar*, jul. 1925). Su influencia en la creación, aun polémica, es ya de finales de la década (*Un río, un amor*, de Cernuda es de 1928; *Sobre los ángeles*, de Alberti, de 1929; *Espadas como labios*, de Alexandre, de 1932...). Sobre el surrealismo en España, vid. Bodini (1963), Ilie (1968), Morris (1972, 1991), Aranda (1981), García de la Concha (1982, 1987), García Gallego (1984, 1991), Scholz-Hänsel (1988), Granados Palomares (1991) o Marco (2001). Un núcleo de excepcional permeabilidad es Canarias, en donde durante la primera mitad de los treinta, y en torno a la revista *Gaceta de Arte*, se configura el grupo surrealista español más ortodoxo, afiliado al propio movimiento francés y en contacto directo con Breton (en Tenerife se celebrará la Segunda Exposición Internacional del Surrealismo, en mayo de 1935, a la que asistieron, entre otros, Breton y Peret). Vid. Pérez Minik (1975).

a la vez romántico y simbolista» (Diego/Ortega, 1996: 6). Es cierto que no todos los escritores de esta década asumirían conscientemente las etiquetas propuestas por Diego, pero el ejemplo es muy ilustrativo para dar cuenta del espíritu ecléctico y heterogéneo que caracteriza este momento y que no es, ni mucho menos, exclusivo de la Vanguardia española (son dogmáticos los manifiestos, la algarada inicial agitadora, el enfrentamiento teórico y las enemistades personales; cuando se trata de la escritura poética, es mucho más difícil establecer compartimentos estanco).

Igualmente habrán de ser considerados factores externos ya comentados como el direccionismo orteguiano o la insuficiente estructura institucional en España, incapaz de generar un verdadero movimiento subversivo en todos los órdenes, pero nunca partir de ellos para construir la lectura del poema que, al fin y al cabo —y no otra es la gran reivindicación de la Modernidad poética— se basta a sí mismo.

1.4 LA NUEVA MÚSICA EN ESPAÑA

Música ha sido por mucho tiempo sinónimo de melancolía, lirismo triste, encanto mágico. No era una musa, sino una sirena; siempre *musique de perdition*. (...) Por mucho tiempo, música fue sinónimo de vaguedad. Se iba al concierto a flotar y mecerse en las concavidades de la armonía. Pero esta música nueva es clara, alegre, y salta y danza equilibrada sobre las cuerdas del ritmo.

(Fernando Vela)

Si observáis con atención al aficionado, en los conciertos, notaréis que de todo lo que escucha lo único que le molesta —cuando no le agravia— es la música. Si a través de un barullo turbio de ruidos percibe un claro sonido musical, se sorprende, poniendo cara de asombro como si dijera: ¿qué es esto? Y, a veces, llega hasta a indignarse de que le limpien los oídos contra su voluntad, y grita y protesta y patatea como un niño sucio y mal educado.

El hallazgo musical de Ravel —su acierto pascaliano— ha sido demostrar que también la verdadera música se burla de la música.

(José Bergamín)

Mucho menos que en literatura, se habló de «Vanguardia» en la música española de los veinte. Dentro de esa clara conciencia de cambio y en paralelo al resto de las artes, la etiqueta predominante era la vaga de *música nueva*. «Introducción al estudio de la música nueva» titula Falla un artículo de 1916 en la *Revista Musical Hispano-Americana*). En paralelo a la denominación canónica de «generación del 27» en literatura, la crítica musicológica posterior ha desarrollado una etiqueta gemela para aludir a la renovación musical en España durante esta década (especialmente Casares Rodicio, 1986,

2002a, 2010). Si en lo literario resulta cuestionable por su construcción *a posteriori* y los aspectos reductores ya comentados, en música la etiqueta es directamente un calco de esta polémica designación. La acuñación musical es ciertamente tardía (últimas tres décadas) e inestable, y convive con otras denominaciones como «generación de la República», asentada tempranamente por Adolfo Salazar (1932) y continuada por autores como Valls Gorina (1962), pero también «generación de la Dictadura» (con la referencia a la de Primo de Rivera durante 1923-1931) o «Grupo de los Ocho», en alusión a los ocho compositores que, en noviembre de 1930, fueron presentados públicamente en una conferencia-concierto en la Residencia de Estudiantes a cargo de Gustavo Pittaluga.⁸¹

A partir de esta presentación pública, de la que da noticia *La Gaceta Literaria* en diciembre de ese mismo año, reproduciendo parcialmente la conferencia de Pittaluga (dic. 1930), se ha constituido la nómina de esos ocho compositores del entorno madrileño que dan nombre al nuevo grupo: Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Ernesto Halffter y el propio Gustavo Pittaluga. Aunque, como toda nómina, empequeñece la heterogénea realidad del momento, sí ofrece un panorama representativo de la ola renovadora que se desarrolla durante esta década en torno a Madrid.⁸²

En las propias palabras del conferenciante, que tiene visos de manifiesto, se adivinan algunas claves de la nueva estética, enunciadas desde un yo colectivo con una

⁸¹ Para una revisión de estas etiquetas en la historiografía musical, *vid.* Suárez Pajares (2003).

⁸² La conferencia fue publicada íntegramente por la revista *Ondas* un mes después, como reseña crítica al concierto ofrecido por Unión Radio el 20 de enero de 1931, desde los estudios de la emisora en Gran Vía (Arce Bueno, 2008: 259). Para un estudio de conjunto sobre la renovación musical madrileña de esta década es imprescindible la monografía de María Palacios (2008), que realiza un pormenorizado análisis tanto del lenguaje musical de estos compositores como de las estructuras y circunstancias contextuales que permiten que esta renovación se produzca. Frente a la tradición de la historiografía musical española, centrada en figuras aisladas, el trabajo de Palacios ofrece un completo fresco en el que las figuras individuales quedan correctamente insertadas en el contexto creador de la Vanguardia, en sentido amplio. Como la propia autora advierte (2008: 10), la extrapolación directa de estas constantes a todo el país puede resultar peligrosa, y se obvian otros elementos determinantes para la configuración de la vida musical en ciudades como Bilbao, Valencia o Barcelona. Desde una perspectiva historiográfica, son manuales clásicos sobre la música española de esta época los de Collet (1929) y Salazar (1930), escritos coetáneamente a los acontecimientos narrados, y, posteriormente, los de Sopena (1958), Valls Gorina (1962), Fernández-Cid (1973) o Marco (1983). Mucho más reciente y con un enfoque más amplio (superando la construcción historiográfica a partir de figuras aisladas) es el trabajo de Jorge de Persia (2012), dentro del volumen coordinado por González Lapuente dedicado a la música en España en el s. XX. El trabajo de Carol A. Hess sobre Manuel de Falla (2001) también ofrece un extenso panorama de esta renovación entre 1898-1936. *Vid.* igualmente el monográfico de revista «Los músicos de la República» (AA.VV., 1984), las síntesis panorámicas de Casares Rodicio (2002a, 2010), Gallego (1991), Ruiz Tarazona (1993) o Persia (1998), y los volúmenes colectivos de Casares Rodicio (1986), Casares Rodicio/Suárez Pajares (2002), Nagore/Sánchez de Andrés/Torres Clemente (2009) y García Gallardo/Martínez González/Ruiz Hilillo (2010).

acusada conciencia de estar protagonizando un momento insólito (si bien, dada la fecha tardía, más que de un programa de objetivos que conquistar en la praxis, se trata de una confirmación teórica sobre el trabajo que ha venido realizando el grupo, en el terreno de la composición, a lo largo de los veinte).⁸³ Con un discurso muy semejante al literario, Pittaluga insiste sobre todo en la autonomía de la música como arte *en-sí* («música auténtica, sin otro valor que este: musicalidad. Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin *golpes del destino*, sin física, sin metafísica», 13) y, como proponía también Gómez de la Serna en «El concepto de la nueva literatura» (1909), se pide la liberación de las normas constrictoras a la hora de crear («La gran música no comienza a hacerse hasta haberse desprendido de las leyes a que la habían sometido los escolásticos y canonistas»; 1930: 13), adoptando a la vez el sentido purista de la perfección formal y el anhelo de «belleza» con relación a ello. El otro elemento que definiría la nueva música según Pittaluga es el respeto y superación de la tradición, a través de su profundo conocimiento:

El músico de hoy se encuentra frente a su arte como jamás se encontró. (...) todo puede inventarlo: y para inventarlo tiene, como plataforma para servirse, toda la historia de la música. De ahí encontrarse como se encuentra hoy Europa, probablemente, en el momento más rico en diversidad de tendencias que jamás se dio: todas ellas, como todas las evoluciones, proceden del pasado, y, todas ellas, aun las más aparentemente dispares, coinciden en un punto común: 1930. (1930: 13).

Es cierto que la falta de iconoclastia y antipasatismo típicos de la Vanguardia puede achacarse aquí a la tardía fecha de la conferencia. Sin embargo, la música en España no tuvo realmente movimientos dinamitadores y propuestas semejantes a las de los futuristas italianos o el radicalismo contra la tradición que proponen en Alemania autores como Busoni (este en un aspecto, en realidad, solo teórico) y Schoenberg, mientras que sí los hubo en el ámbito literario (el ultraísmo, al menos en su discurso programático). Existe, por supuesto, un rechazo hacia cierta tradición (el Romanticismo

⁸³ En realidad, las actividades coordinadas como grupo fueron muy escasas. Antes de esta presentación en sociedad en la Residencia, la revista *Ondas* (adherida a la emisora Unión Radio, que funciona en la capital desde 1925 y que reserva un importante papel a la programación musical) es una de las pocas en las que se habla explícitamente de una «generación» o «grupo» de compositores afincados en la capital que aparece como estandarte de la renovación, si bien es cierto que la nómina varía y no coincide nunca con la lista exacta de 1930; otras apariciones conjuntas fueron los conciertos en Bilbao (18-XII-1930), en el Ateneo de Barcelona (enero 1931) o el concierto transmitido por Unión Radio en directo, desde sus estudios en Gran Vía (Madrid, 20-I-1930), todos ellos reseñados en *Ondas* (Palacios, 2008: 154-156). Una presentación previa fue la realizada en julio, en la conferencia-concierto de Juan José Mantecón en el *Lyceum Club* (reseñada por Arconada en *La Gaceta Literaria*, jul. 1930), pero en esta faltaban los nombres de Rodolfo Halffter y Rosa García Ascot.

de raíz alemana, fundamentalmente) y una conciencia de superación y creación de un estilo propio (dice Pittaluga: «El compositor de hoy debe olvidar, tanto los viejos tratados como los nuevos, pero después de haberlos aprendido»; 1930: 13), pero no se puede obviar que la renovación musical española de los veinte se sitúa, de forma mucho más acusada que en literatura, en el marco de un proyecto más dilatado en el tiempo, que arranca a finales del s. XIX y que está directamente emparentado con la construcción de una idiosincrasia nacional, con entidad propia frente a las influencias foráneas (fundamentalmente italiana en el teatro lírico y alemana en la música sinfónica).

Es la llamada «generación de los Maestros» (de Granados y Albéniz a Turina, Julio Gómez, Jesús Guridi u Óscar Esplá) la que explora estos caminos iniciales, dando gran prioridad a la recuperación del folclore y el pasado musical español anterior al XIX, con el magisterio de Pedrell (*cf.* III.IV, 1.2). Dentro de ella, Manuel de Falla se convierte en la figura fundamental, articuladora de todo el proceso de modernización del primer tercio del siglo en el país. Su estancia clave en París, entre 1907-1914, le permitirá asimilar el lenguaje debussista, que va a ser considerado como el motor inaugural de la música nueva y cuya influencia se perpetúa en España hasta bien entrados los años veinte.

Hacia 1915 se inicia además un verdadero giro en cuanto a las plataformas y estructuras que posibilitarán la expansión y desarrollo musical español durante los siguientes años. En palabras de Casares Rodicio:

Lo cierto es que durante estos años hay un auténtico giro, casi una conmoción en la música española con estos signos definidores: la reactivación de la actividad sinfónica y camerística; discusión sobre el tema de la ópera nacional y el estreno de grandes aportaciones dentro de este estilo (...); la creación de una infraestructura musical que posibilite la reforma, en gran parte movida por la nueva clase burguesa que demanda música: sociedades filarmónicas, camerísticas, corales, wagnerianas, etc.; aumento de publicaciones musicales y revistas; centuplicación de la crítica musical; renacimiento coral; regionalismo como nueva fuerza motriz al margen de Madrid y Barcelona; y, sobre todo, conciencia de la existencia de una Europa musical más avanzada en la que se busca la formación estética, y la asimilación de nuevos estilos como el nacionalismo progresista. (2002a: 24-25).

En este proceso se ha de destacar la creación de la Sociedad Nacional de Música y la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Bartolomé Pérez Casas y responsable, junto a la Sinfónica (activa desde 1903 y dirigida por Fernández Arbós) del estreno tanto de la nueva música europea (Debussy, Ravel, Stravinsky, Hindemith, Bartók) como de las primeras obras de los jóvenes compositores españoles de los veinte (Ernesto y Rodolfo

Halffter, Bacarisse, Pittaluga, Juan José Mantecón...), además de los mayores, pertenecientes a la generación anterior.

El ejemplo ético y estético de Falla para los jóvenes músicos es comparable al ejercido por Juan Ramón Jiménez en el terreno poético, con la salvedad de que la devoción por el gaditano se mantendrá intacta y en un primer plano a lo largo de los veinte y treinta, siendo él quien encabeza siempre la vanguardia del lenguaje musical: así, el *Retablo de Maese Pedro* (1923) y el *Concerto para clave* (1926) se convierten en paradigma y decantación sintética de los valores de la nueva música en España: tradición y vanguardia, depuración clasicista y cuidadísima técnica.

Al modelo de Falla hay que sumar además el protagonismo de una figura como Adolfo Salazar (1890-1958), el crítico musical más influyente de estos años que realizará una labor de pedagogía y guía estética en lo musical muy similar a la de Ortega, también en cuanto a ideario (arte puro y minorías selectas); se estudiará más en profundidad en el siguiente apartado. Salazar, que era además compositor y poeta aficionado, está estrechamente relacionado con los círculos creadores de Vanguardia, también literarios y pictóricos y, desde su tribuna en el diario progresista *El Sol* (aparte de sus monografías y estudios musicológicos), construirá el relato de la nueva música española (Falla como el gran maestro, Ernesto Halffter como la joven promesa) y afianzará sus coordenadas estéticas partiendo fundamentalmente de los modelos franceses (Debussy primero; Ravel, Stravinsky), en oposición al wagnerismo maximalista y al sinfonismo alemán.

2. DOS MUNDOS EN CONFLUENCIA: MÚSICOS Y POETAS

Otro designio nuestro (...) fue el acercamiento de la música a las demás disciplinas intelectuales y su inmersión en un terreno de ideas no sólo musicales. Para nosotros, el compositor era también un intelectual que debía, como tal, interesarse al lado de los otros intelectuales, por ocupar un primer plano en la vida cultural.

(Rodolfo Halffter)

No echo de menos los conciertos porque tenía mucho, muchísimo miedo, y pasaba muy malos ratos y unas angustias de muerte, pero sí echo de menos aquella vida tan encantadora y llena de sucesos gratos y conmovedores. Reuniones musicales, reuniones con poetas, reuniones vivificantes. Era vivir para llenar el alma...

(Rosa García Ascot)

Como señalaban Brown (1970a) o Piette (1987:47-48), el estudio músico-literario corre muchas veces el riesgo de quedarse en lo superficial, dando cuenta de una lista de datos biográficos o anécdotas que en modo alguno sirven para iluminar o apoyar la investigación del verdadero objeto de estudio: el literario (tal como expuse arriba, dentro del ámbito de la literatura comparada).

Es este apartado, por tanto, un peldaño fundamental para el estudio de la música en la poesía española de Vanguardia, pero no se agota en sí mismo y pretende servir solo de marco referencial desde el que abordar después las poéticas estudiadas en el tercer capítulo. Más que de documentar las relaciones de un autor concreto con la música, sus gustos musicales, su formación, etc., de lo que trataré a continuación es de dar cuenta de un fenómeno mucho más amplio y condicionante: no la relación de un poeta con determinado mundo musical, sino la propia atmósfera interartística que, más allá de la dimensión mitificadora, caracteriza este momento de la Vanguardia histórica, también en España.

El tan manido tópico del «diálogo entre artes» (cuyo origen, como se vio antes, es de cuño romántico) se verifica en los movimientos de Vanguardia de una forma no ya abstracta o filosófica (como en gran parte sucedía en la estética de los siglos XVIII-XIX), sino que realmente existe una convivencia real de disciplinas y mundos estéticos referenciales compartidos. Las revistas literarias de la época son un ejemplo evidente de este interés por artes ajenas, no sólo en los subtítulos de espíritu aglutinador (*Reflector: Arte. Literatura. Crítica; V_ltra: Poesía. Crítica. Arte; La Gaceta Literaria: ibérica: americana: internacional: Letras. Arte. Ciencia*), sino en el propio contenido de las mismas, que incluyen reseñas de arte y música, reproducciones de obras pictóricas y escultóricas e incluso partituras (*cf. Piquer Sanclemente, 2016*).

Precisamente, para intentar ordenar los puentes interartísticos que se establecen externamente en la España de los veinte, y que interesan específicamente para las relaciones de la literatura con la música, articularé este apartado en torno a dos ejes: por un lado, según apuntaba, el de la presencia de la música (y, en concreto, de la crítica musical) en publicaciones no especializadas (revistas literarias y prensa diaria), lo que evidencia no solo un interés espontáneo de los artistas por otras artes (que existe y es patente en las revistas poéticas), sino también cómo la música, a través principalmente del crítico y musicólogo Adolfo Salazar, se adhiere al proyecto cultural de *formación de gusto y creación de minorías*, alentado por Ortega y la *Revista de Occidente*. Por otro

lado, será necesario previamente atender también a los espacios culturales compartidos (instituciones, teatros y otros centros en donde se desarrollan actividades musicales), que ayudarán a entender los contactos *de facto* de los poetas con la música de su tiempo, tomando como centro de referencia, en su condición de centro cultural del país, Madrid.⁸⁴

Un último aspecto para completar el mapa del diálogo interartístico desde el punto de vista externo (y cuyo desarrollo preciso excedería el propósito de este trabajo) es el que concierne a las relaciones personales entre músicos y poetas, desde aspectos más biográficos y de amistad (documentable a través de escritos testimoniales, memorias o epistolarios, pero también de poemas y textos dedicados) a otros más técnicos como las colaboraciones músico-teatrales o las trasposiciones de textos literarios a obras musicales.⁸⁵ Si el recuento de amistades terminaría derivando en un mero estudio histórico-biográfico (y, no obstante, inevitablemente serán tenidas en cuenta como aproximación previa), los otros aspectos comentados quedan fuera de los límites de este trabajo, que se concentra en la poesía española de los veinte y la presencia de la música en ella. El camino inverso (cómo la literatura pasa a la obra musical) sería tema de otra

⁸⁴ A este perfil de Madrid como epicentro de la vida cultural, que en aquellos años fue «el único núcleo con capacidad para atraer, articular e irradiar por todo el país los elementos definidores de la modernidad cultural, literaria, artística, pedagógica y científica española», en palabras de Álvaro Ribagorda (2009: 16), pese a que existiesen otros centros con una importante actividad cultural (Cataluña, Sevilla, Bilbao), contribuía en buena medida el centralismo institucional por parte del Estado, con todo el aparato administrativo establecido en la capital. También la Universidad Central, única en que se podía cursar el doctorado, se encontraba en Madrid, de modo que era indispensable desplazarse a la ciudad si se quería continuar la carrera de la investigación en cualquier campo. Cf. Alonso Pereira (1981), Aubert (1989) y Ribagorda (2009: 16-19).

⁸⁵ A propósito de las dedicatorias como fuente de información de las relaciones interdisciplinares, ha escrito José Carlos Mainer: «El día que alguien estudie de modo sistemático las dedicatorias que consignan los poetas al frente de sus versos descubrirá la dimensión de un diálogo espléndido que, a menudo, dice tanto de la intención del autor como el propio poema y que siempre implica a pintores, músicos o escritores en revuelta complicidad» (1996: 106). Aunque no siempre tienen el mismo grado de significación (no es extraño que sean circunstanciales o que la personalidad o profesión del dedicatario nada aporten respecto a la lectura o comprensión de un texto), es cierto que pueden servir para dar idea de las redes relacionales establecidas entre artistas. A falta de un estudio sistemático, sirvan de ejemplo los numerosos poemas que Federico García Lorca dedica a diversas figuras del mundo musical, entre otros: a Adolfo Salazar («El concierto interrumpido», en *Libro de poemas*, y «Puesta de canción», de la suite «Remansos», que subtitula *Adolfo en 1921*), al guitarrista Regino Sainz de la Maza («Seis caprichos», sección del *Poema de Cante Jondo*, y «Ruina», en *Poeta en Nueva York*), a Gustavo Durán («Friso», *Canciones. 1923-1924*), al cantaor Manuel Torres, ‘Niño de Jerez’ («Viñetas flamencas», sección de *Poema del cante jondo*), a Encarnación López Júlvez, ‘La Argentinita’ (*Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*) o a Manuel de Falla («Oda al Santísimo Sacramento del Altar. Homenaje a Manuel de Falla») (cf. García Lorca, 2013). También Gerardo Diego dedicará poemas a, entre otros y considerando solo su obra anterior a la Guerra Civil, Antonio Gorostiaga, amigo juvenil del poeta y después profesor del conservatorio santanderino (*Paráfrasis a los Nocturnos de Chopin*), Adolfo Salazar («Carnaval», en *Imagen*), Manuel de Falla («Estética», *Imagen*), Rodolfo Halffter («Eco», *Manual de espumas*) y Óscar Esplá («Idilio», *Poemas adrede*) en los libros escritos antes de la Guerra Civil (cf. Diego, 1989, I). Sobre Alberti y su relación con los músicos a través de dedicatorias, *vid.* nota siguiente.

tesis y su estudio quedaría preferentemente en el ámbito de la musicología.⁸⁶ Por su parte, las colaboraciones que se producen en el terreno teatral —el proyecto de *La Pájara Pinta* entre Alberti- Esplá; los proyectos teatrales de Lorca con Falla; el ballet *La romería de los cornudos*, con coreografía de Encarnación López Júlvez, música de Gustavo Pittaluga, escenografía de Alberto Sánchez y libreto de Lorca-Rivas Cherif; el ballet *Don Lindo de Almería*, con libreto de Bergamín y música de Rodolfo Halffter o la ópera radiofónica *Charlot*, con música de Salvador Bacarisse a partir de textos de Gómez de la Serna—exceden también los límites de género aquí establecidos y su correcto análisis debería desarrollarse en el campo de los estudios teatrales.⁸⁷

⁸⁶ Especialmente reseñable es la musicalización inmediata de poemas de *Marinero en tierra* de Alberti, Premio Nacional de Literatura en 1925. En la propia edición de ese año en Biblioteca Nueva se incluyen ya, además de una carta-presentación de Juan Ramón Jiménez, las partituras de las tres canciones musicadas: la de Ernesto Halffter para «Mi corza» (fecha en «Madrid, 16-IX-1925»), la de Gustavo Durán para «Salinero» (fecha en «Madrid, julio 1925»), y de Rodolfo Halffter para «(Verano)» (fecha en 1925). No se trata de proyectos casuales, sino que la dedicatoria, a su vez, de poemas del libro a estos compositores (en la primera edición de 1925) evidencia una relación personal entre el poeta y los músicos: a Ernesto Halffter dedica «Trenes», del ciclo «El pino verde» (I parte), a Gustavo Durán dedica «Piratas» (II parte) y a Rodolfo Halffter el conocidísimo «[Si mi voz muriera en tierra]», que aparece sin título en el tercer conjunto de poemas de la II parte. Para la amistad de Alberti con estos tres músicos, *vid.* Mateos Miera (2009: 57-59). Por otro lado, según apunta José-Carlos Mainer, el propio Jorge Guillén proyectó la musicalización de varios de sus poemas y, con fecha de 1926, entregó a Óscar Esplá una colección de veintidós textos con dicho objetivo, aunque el proyecto nunca llegó a cuajar (Mainer, 1996: 110). Todos estos poemas que Guillén reúne se publicaron en revistas de los veinte (fundamentalmente en la *Revista de Occidente*) y fueron incluidos también en la primera edición de *Cántico* (1928); entre ellos se encuentran algunos tan célebres como «Cima de la delicia», «Beato sillón» o «El ruiseñor (a don Luis de Góngora)». Por otro lado, y desde una vertiente aficionada (tocados en veladas privadas y cantados por su esposa, Bebé Vicuña), el diplomático chileno Carlos Morla Lynch compondrá también música para numerosos textos de poetas del momento (todos ellos conocidos y amigos personales) durante los años 1933-1936, especialmente para poemas de García Lorca, pero no solo: Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Juan Ramón, Salinas o Villalón fueron otros también musicados por el chileno. Jorge Guillén, a quien Morla da a conocer su concepto de musicar la poesía, se muestra muy interesado y le lleva poco después algunos poemas con este fin (Morla Lynch, 2008: 421), sin embargo, el diplomático no da más noticia de este proyecto, y ni siquiera cita los títulos de los poemas que el poeta le ofreció.

⁸⁷ Para las colaboraciones músico-teatrales, pueden consultarse trabajos parciales, generalmente desde el ámbito de los estudios literarios, como el de Mario Hernández (1992) para la sesión de títeres granadina diseñada por Lorca y Falla en 1923, o el de Carlos Ruiz Silva (1984) y Mateos Miera (2009) para los proyectos músico-teatrales de Alberti. Sobre el *Don Lindo de Almería*, *vid.* la edición de N. Dennis (Bergamín, 1988) y su introducción al epistolario Bergamín/Falla (1995: 18-23), pues el escritor pensó en un primer momento en el compositor gaditano para que diese «plasticidad musical» a su proyecto (Carta a Falla, s.f., 1926?, en Bergamín/Falla, 1995: 59-60). Para el ballet *La romería de los cornudos* (1933), que contiene en germen el tercer acto de *Yerma* (1934) y que ha sido recientemente recuperado en una producción del Teatro Musical de Cámara de la Fundación Juan March, con dirección artística y coreografía de Antonio Najarro (disponible online en el Canal de la Fundación: <https://www.march.es/videos/?p0=11357&l=1>), *vid.* Tinnell (1998: 255), Gan Quesada (2010) y Bethencourt Pérez (2015). Sobre *Charlot*, de Bacarisse/Gómez de la Serna, *vid.* Heine (1998).

2.1 PRIMERAS APROXIMACIONES: PERFILES Y AMISTADES

2.1.1 Músicos + poetas: los talentos dobles

Dentro de esta revisión de nudos relacionales y vínculos afectivos que estructuran el panorama artístico del momento es importante tener en cuenta los llamados «talentos dobles» (o, en muchos casos, «múltiples»): figuras en las que se reúnen varias disciplinas artísticas (aunque, con frecuencia, una predomina sobre el resto). La formación musical no fue extraña a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX en las casas burguesas, y la existencia de un piano en el hogar era muy frecuente, vinculado a un repertorio de partituras de tradición clásico-romántica. El caso, por ejemplo, del poeta onubense Rogelio Buendía es muy característico y representa muy bien la trayectoria de muchos de estos escritores de provincias, iniciados en los modelos modernistas e incorporados progresivamente al mundo vanguardista desde las tertulias del entorno Ultra (de génesis propiamente modernista). Iniciado en los estudios de piano por su madre, Buendía continuó estudios en la Academia de Música de su ciudad y, ya adulto, nunca abandonaría esta vertiente musical, convirtiéndose, según testimonios, en excelente intérprete.⁸⁸ La familiarización con el repertorio clásico-romántico a través del piano del hogar burgués puede suponerse en tantísimos otros escritores de la época. Alberti, en *La arboleda perdida*, habla, por ejemplo, de las canciones de Schubert oídas en el piano materno (1975: 32), mientras que el poeta Emilio Prados recibió también clases de este instrumento en su Málaga natal (Carreira, 1990: 231; Chica, 1997: 322-333). A propósito de esta educación «artística y sentimental» común a los futuros poetas del 27 ha escrito Mario Hernández:

Es el momento de su iniciación poética y del reinado de Gustavo Adolfo Bécquer, como es el momento de la música de piano en los salones familiares de casas de Madrid, Granada, Santander, Málaga o Puerto de Santa María, cuando, junto a Federico García Lorca y Gerardo Diego, los poetas con educación musical más sólida, Emilio Prados se entrega a ejecutar piezas fantaseadas por una libérrima fantasía indisciplinada y Vicente

⁸⁸ Díez Urueña, en *Vida y obra de Rogelio Buendía* (1978), escribe: «De muy corta edad, se levantaba temprano y dedicaba largas horas a sus lecciones de piano (...). Por lo que se refiere a sus estudios de piano, es ese el único dato que nos permite explicarnos el que fuera, ya hombre, un excepcional intérprete de música clásica. Las personas que lo conocieron hablan de lo maravilloso que era oírle interpretar a Chopin, Mozart, etc. parece que él solía decir que «lo que él era, en realidad, era músico» (Díez Urueña, 1978: 17). Por su parte, en la presentación que Bruno Portillo y Vázquez de Aldana incluyen en su *Antología de poetas andaluces* (1914) se lee: «[Rogelio Buendía] Es un joven de 23 años, que sigue la carrera de medicina en la Universidad de Sevilla. Nació en Huelva, el 14 de Febrero de 1891; se hizo bachiller en el instituto de segunda enseñanza de aquella provincia, y en la academia de música de su ciudad siguió varios cursos del divino arte de Beethoven, de quien es entusiasta. Comparte sus aficiones entre la música y la poesía (...)» (*apud* Cueva Batanero, 2001: 8-9).

Aleixandre es sin duda testigo más de esa guirnalda de notas que adorna las casas burguesas de la época y se derrama por los balcones hacia los transeúntes de la calle. Aún no han llegado los modernos aparatos de reproducción mecánica y el piano concita simbólicamente todos los prestigios (como pocos años después todas las iras de Dalí y Buñuel) en torno a la devoción musical. (Hernández, 1993: 26-27).

Y concluye el estudioso: «El piano, pues, se constituye en instrumento de sala familiar y determinados nombres y partituras pasan de padres a hijos con una neta continuidad de la sensibilidad del XIX» (Hernández, 1993: 27-28).

Adolfo Salazar, compositor además de musicólogo, alternará la crítica musical, por la que será realmente reconocido, con unas marcadas inquietudes literarias, quizá muy condicionadas por sus círculos de amistades (y, en especial, el entorno de la Residencia de Estudiantes): además de crítica literaria (por ejemplo, la reseña que publica en *El Sol* sobre el *Libro de poemas* lorquiano) se ejercitará también en el ensayo lírico y en la creación poética a través del haiku.

En fin, las figuras de Federico García Lorca y Gerardo Diego, imprescindibles a la hora de marcar las relaciones música-poesía de estos años, se encuadran también en esta iniciación musical propia de los hogares de clase media-alta desde el siglo XIX y son los mejores ejemplos de «talentos dobles» respecto a poesía y música en la Vanguardia española. El caso del granadino es bien conocido y son innumerables las alusiones y testimonios sobre su formación musical, su primera vocación de pianista e incluso compositor, que abandonaría de forma profesional hacia 1918, con la muerte de su profesor Antonio Segura (García Lorca, [Francisco], 1980: 424; Gibson, 1985: 112). Todavía en una carta de la primavera de este año, respondiendo a la que Adriano del Valle le envía para felicitarle por *Impresiones y paisajes* (primer contacto entre ambos jóvenes), Lorca se autorretrata vocacionalmente dividido («escribo muchos versos y hago mucha música») y construye su etopeya a base de referencias musicales de estirpe romántica: «yo me siento un Gerineldo chopinesco», «me sumergí del todo al profesar la religión única de la Música y vestirme con los mantos de pasión que Ella presta», «yo sollozo ante mi piano soñando en la bruma handeliana», «por lira tengo un piano», etc. (García Lorca, 1997b: 48-50). Desde sus primeros libros publicados será frecuente asociar además la manifestación e influencia de esta prehistoria musical en su poesía, como lo hizo su amigo Fernández Almagro en una temprana reseña de *España* (13-x-1923):

Federico García Lorca —la gran revelación de la lírica reciente— cuenta veinticinco años. *De niño, iba para músico, y ha parado en poeta. Bien se comprueba la presión de tal*

antecedente en la obra literaria de este victorioso cazador de ritmos. Hoy, cede a la tentación de los lápices de colores, y el color se incorpora al ritmo, para componer estampas y poemas. (...) (Fernández Almagro, España, 13-10-1923; subrayado mío).

Si bien a partir de *Libro de poemas* (1921) el granadino aminora la referencia explícita musical (y la reconduce en este poemario hacia la intertextualidad neopopularista), los textos del período 1917-1920 (incluyendo *Impresiones y paisajes* pero, sobre todo, las prosas y poemas en verso dispersas; García Lorca, 1994a, 1994b) abundan en imágenes que evidencian una estrecha familiaridad con la ejecución del piano, en la línea romántico-modernista que revelaba la carta a Adriano del Valle: sinestesias y símiles con tecnicismos, títulos que remiten expresamente a formas musicales del repertorio romántico (sonata, romanza, aria...) o constantes referencias a compositores del XIX (Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin...); cf. Maurer (1994a).

Evidentemente, las relaciones de García Lorca con la música superan, con mucho, la tradición pianística burguesa. La vinculación con lo popular, por ejemplo, con el mundo del folclore vivo (a través de las empleadas de hogar en la casa familiar, por ejemplo) y su influencia permanente en la trayectoria del poeta la subrayó él mismo en numerosos escritos y declaraciones, y son célebres los diversos testimonios que recuerdan al granadino en el piano de la Residencia tocando música popular (Moreno Villa, 2006: 80; Alberti, 1945: 20-21; Halffter, 1986...). Los trabajos de campo sobre el romancero en las Alpujarras (colaboración con el proyecto de Menéndez Pidal), el aprendizaje del toque de guitarra, como él mismo relata entusiasmado en su correspondencia a Salazar (García Lorca, 1997b: 123), la preparación del Concurso de Cante Jondo con Falla, su larga amistad con el compositor gaditano o la grabación en los años treinta de las *Colección de Canciones Populares Españolas* con 'La Argentinita' son otras conocidas evidencias de la estrecha vinculación que mantuvo siempre con la música Federico.⁸⁹ Son antológicas estampas testimoniales del poeta como la que presenta Moreno Villa en su *Vida en claro*:

[García Lorca] Lo tocaba [el piano] muy bien y tenía un extenso repertorio de cosas clásicas, modernas y recién pasadas. Se había criado junto al piano de Falla, le había seguido en sus creaciones, compartiendo todo o casi todo lo que esto lleva consigo de meditación, enfoque, suma de factores, eliminación de adherencias, resonancias populares y alardes técnicos refinados. Con él aprendió a escuchar y recoger del pueblo sabroso.

⁸⁹ La bibliografía sobre las relaciones de Lorca con la música es amplísima y de muy diferente valor. *Vid. supra* («Preludio»).

Federico se sentaba al piano como un maestro, con pleno dominio. No importaba que entre pieza y pieza hiciera chistes y diabluras como un chico; recobraba el dominio en cuanto depositaba la yema de los dedos sobre las teclas. (...)

Después de oírle tocar Chopin o Schubert, Mozart, Debussy, Ravel o Falla, este amigo que hoy le recuerda, le pedía que se metiese de lleno con las tonadillas del XVIII y del XIX que iba coleccionando. La transfiguración que se operaba en él repercutía en nosotros. Ya no miraba las teclas. Levantaba la cabeza, cambiaba la mirada, de pérdida en picante, de divagada en precisa, quebraba hacia atrás la cintura, alargaba los brazos, sonreía con su gran boca iluminada y cantaba aquello de: *Corre que te pillo, —corre que te agarro, —corre que te lleno— la falda de barro*. Y después otra y otra. Todas las que luego arregló para la *Argentinita* y corren en discos por ahí. (Moreno Villa, 2006: 80).

También al piano lo retrata Carlos Morla Lynch, diplomático chileno en Madrid entre 1929-1939, gran melómano y compositor aficionado, cuya amistad con el poeta granadino le llevaría a agrupar sus notas diarísticas bajo el título *En España con Federico García Lorca*, tras la muerte del poeta. Son estas notas un riquísimo documento de la vida cultural madrileña de la época y, especialmente, de la musical (conciertos públicos y privados, veladas íntimas en su hogar, reuniones improvisadas) dados los intereses del diplomático (también de las crecientes tensiones políticas en el Madrid de los treinta). En marzo de 1929, mes en que consigna su primer encuentro con Lorca (2008: 60 y ss.), escribe:

Federico viene ahora casi todos los días, pero sin programa fijo. Entra y sale, se queda a comer o a cenar —o a ambas cosas—, duerme una siesta, se sienta al piano, lo abre, canta, lo cierra, nos lee un poema, se va... vuelve... Su presencia es celebrada y siempre grata, nunca extemporánea y jamás intempestiva. Trae consigo vitalidad, animación y optimismo. Acuden también ahora a casa —con él— escritores y artistas, músicos y pintores, entre los que destaca, después de Federico, Rafael Alberti, poeta también, muy joven: talento de gran vuelo.

Nos obsequiaron anoche con canciones del presente y del pasado: andaluzas, flamencos, asturianas, malagueñas, montañesas, villancicos, sevillanas, granadinas, peteneras, etc. (...)

Es inconcebible el hechizo que irradia Federico cuando se sienta al piano. Evoca los cantos españoles, en línea ascendente, a través de los siglos (...). Sus interpretaciones son de una sensibilidad y un fervor expresivos que conmueven hasta las raíces del alma. (Morla Lynch, 2008: 70-71).

Gerardo Diego, el otro gran poeta-músico del momento, compartió con García Lorca muchas tardes dominicales en el piano de la Residencia, al lado de músicos como Bal y Gay, Ernesto Halffter o Gustavo Durán (Bal y Gay, 2005b: 598; Diego, 2016: 277-278). Pero todavía estrecharía más su relación con el andaluz en los años treinta, años en los que las conversaciones entre ellos se enriquecen y aumentan, con frecuencia centradas en la música (2016: 277), y que recuerda así:

¿Cómo olvidar los coloquios a solas, bajo los árboles o junto al piano, siempre acordes nuestros gustos y juicios, en la Residencia o, más apartadamente, en su pisito de la calle de Goya, pisito interior soleado y con jardín debajo, en que nos hemos leído versos, bromeado sobre amigos, y tocado al piano vertical preludios de Debussy o mazurkas de Chopin? Eran mañanas libres en mi calendario de clases (a las que en mi vida falté, no como alumno, que hice más de una pira, sino como catedrático) en el próximo Instituto Velázquez, allá por 1933. (Diego, 2016: 266)

Junto a la polifacética vinculación musical de Federico García Lorca es necesario, por tanto, destacar la importancia del arte sonoro en Gerardo Diego, en quien adquiere un perfil profesional mucho más marcado. Precisamente recordando la amistad con el granadino, Gerardo se recrea especialmente en los momentos musicales compartidos:

Por los años de 1931 a 1935 se acumulan y enriquecen las conversaciones entre Federico y yo. Las cuales muchas veces se centraban en la música o alternaban con ella misma en persona, al tocar en el piano, él sus deliciosas y admirables improvisaciones armonizadas de cantos y bailes populares, y yo mazurkas de Chopin o preludios de Debussy.

En el decenio anterior a este lustro del 31 al 35 también charlamos muchas veces, no sólo en su cuarto o bajo los chopos de la Residencia, sino en torno al Pleyel donde tantas veces él tocó músicas preferidas o acompañó cantándolas con su inolvidable voz tonadas tradicionales o populares de todas las músicas de España. En cambio, en los años ya republicanos era un pianillo vertical el que, en su piso alquilado de la calle de Goya, fue confidente de nuestros entusiasmos y gozos musicales. (Diego, 2016: 277-278).

Con una formación muy temprana, el poeta santanderino aprenderá las primeras nociones de solfeo con su profesor Zubizarreta y se iniciará en el piano gracias a su hermano mayor José. Aunque muy pronto inició la carrera de Letras en la Universidad de Deusto, en la que trabó una gran amistad con Juan Larrea y en donde fue progresivamente afianzándose su vocación poética, nunca abandonó profesionalmente el mundo musical, desde muy diversas labores: pianista, enseñanza y conferencias, crítica e historiografía musical (especialmente desarrolladas estas últimas después de la Guerra Civil).⁹⁰ Inclineda la balanza, finalmente, del lado de la poesía como vocación primera (tanto en conferencias como en los artículos de crítica musical, siempre asume la posición de «poeta aficionado a la música»), él mismo subrayará la relevancia de esta disciplina en

⁹⁰ En su trabajo sobre el santanderino Ana Benavides inserta un catálogo de los artículos de crítica musical dieguinos clasificados según temática: instrumentos musicales; compositores; intérpretes, directores y musicólogos; autobiográficos; géneros y formas musicales; música y literatura; música y pintura; otros temas musicales (2011: 112-172). Existe además una recopilación de todos los artículos publicados en *ABC* (Diego, 2011), entre los que abundan los musicales (aunque los hay también de crítica literaria). Recientemente Sánchez Ochoa ha publicado en dos volúmenes la *Prosa musical* de Gerardo Diego, que recoge tanto los textos de crítica musical (I, 2014) como los de ensayo y reflexión estética dedicados a la música (II, 2016).

su propia obra literaria. En una charla de 1967 en el Ateneo de Madrid, trazando sus inicios poéticos de los años veinte, explica:

La música es siempre mi norte. Y el nuevo poeta imita, ya en lo exterior de la estructura de compases o pies prosódicos los ritmos y compases musicales, ya en la interior estructura sintáctica, en la órbita de la composición total o en la utilización de temas y desarrollo, las formas y lecciones de la música. (Diego, 2016: 305).

Y, un poco más adelante, continúa:

La música en mi poesía. La música y mi poesía. Frente a frente o hechas un solo cuerpo en un alma única. Yo soy poeta porque no puedo ser músico. Llamo músico no al que toca un instrumento, porque yo también lo toco, sino al que crea música. Por lo mismo que no llamo poeta al actor o recitador. Lo que yo siento, lo más mío y con mayor capacidad de emoción para mí y los demás, para los capaces de sacramento espiritual estético y artístico, sólo lo podría decir en música. Pero como eso me está vedado, apelo al verso, a la poesía (Diego, 2016: 306).

La carta de presentación con la que el joven se mostrará en 1921 al «maestro Falla» evidencia esta doble vocación desde sus primeros ensayos literarios, vocación en la que el interés por la música va mucho más allá del acercamiento aficionado al que modestamente suele aludir. Escrita con la excusa de enviar al compositor su poema «Estética», que le dedica, Diego se esfuerza por mostrar sus conocimientos y familiarización con la actividad musical del momento y especialmente con la del gaditano: le pide información para conseguir un ejemplar de partitura de «La danza del fin del día» (*El amor brujo*) y entra en detalle sobre sus gestiones frustradas para conseguirla (halago indirecto al que, por supuesto, Falla responderá enviándole un ejemplar). Al final de la carta vuelve a reiterar su devoción por el compositor (a quien se dirige como «Admirado maestro»):

Sírvame, pues, estas líneas de presentación ante V. a cuya música admirable debo tan espléndidas emociones; últimamente la de ese conmovido «Homenaje para Guitarra» sobre la tumba de Debussy, tan penetrante y perfecto. (Diego/Falla, 1988: 12).

No sin antes haber ofrecido un breve retrato propio, carta de auto-presentación en la que acentúa su relación con lo musical:

Mi afición a la Música supera aún a mi vocación literaria; actualmente preparo en este Ateneo un Curso de Historia (muy sintética) de la Música pianística; lecturas y comentarios, con un criterio vulgarizador, único modo de que el público saque algo en limpio, y único modo también de que puede intentarlo un profano atrevido como yo. (Diego/Falla, 1988: 12).

Es evidente que el jovencísimo poeta intenta ofrecer una buena imagen ante el consagrado maestro, potenciando su perfil musical. No obstante, esa labor de divulgador, a través de conferencias, cursos de historia de la música y recitales de piano ilustrados con comentarios serán actividades reales y regulares en Gerardo Diego desde 1917-1918, y continuará en ellas el resto de su vida (con periodos más centrados en la literatura, y con especial dedicación a la crítica musical, como digo, en el periodo franquista). En cartas sucesivas al compositor seguirá informando de esta tarea didáctica, que le explica en estos términos:

Creo que le dije que estaba dando en este modesto Ateneo un «Curso de Música de Piano»; he despachado cuatro sesiones y la gente parece aficionarse, que es lo que yo me proponía. Le envió (...) un ejemplar del programa. Es deficiente e incompleto, como Vd. verá, pero así todo, creo que mi labor de apostolado y vulgarización puede ser útil. Leo al piano las obras anunciadas y las rodeo de unos comentarios estéticos, históricos y analíticos... “Ad usum delphini...” (Diego/Falla, 1988: 21)

Aunque el poeta le envía los poemarios que va publicando e informa escuetamente de sus trabajos literarios, en general, el grueso de las cartas es de interés musical y en ellas queda ilustrado el alto grado de familiaridad y peso que la música tenía en la vida del santanderino: además de sus actividades de divulgación, comenta la adquisición o búsqueda de partituras y versiones para piano, se interesa por la marcha del trabajo del músico y da muestras de seguir su carrera con el comentario fervoroso de sus obras; da cuenta de sus intereses, su asistencia a conciertos y la actividad musical de la ciudad en la que reside (Soria, Oviedo, París, Buenos Aires...), etc.⁹¹

⁹¹ En la introducción a la edición de *Lola, la comedianta* (Alianza, 1981), el inconcluso proyecto de ópera con libreto de Lorca e hipotética música de Falla, Gerardo Diego narra la primera vez que, como espectador solamente, conoció a Falla: se trataba de un concierto de orquesta de cámara dirigida por Turina, en el que el propio Falla participaba como pianista. Asimismo, indica que asistió a la conferencia que, en homenaje a la muerte de Debussy, leyó el compositor en el Ateneo madrileño («El arte profundo de Claude Debussy»), ilustrado al piano por Rubinstein (Diego, 2016: 263). En un texto mucho anterior («Jardins sous la pluie», 1947), sin embargo, Diego parece recordar solamente este segundo evento como el primer acercamiento, en calidad de espectador, al músico gaditano (Diego, 2016: 290). A pesar de la ávida correspondencia que Diego mantiene con el músico a partir de 1921, el encuentro físico entre ambos no tendría lugar hasta la primavera de 1925. En la introducción citada en la nota anterior, Diego detalla también dicho encuentro y el siguiente: «Sólo pude al fin conocer y hablar largo y tendido a don Manuel de Falla en su Antequeruela Alta, en la Semana de Pasión de 1925, exactamente el 31 de marzo. No pude asistir por deberes profesionales de fin de curso al concurso de Cante Jondo, para el que muy amablemente me escribió e invitó el maestro. En todo caso, sí que hice un viaje a Madrid para ver la última temporada de los Bailes Rusos con el estreno en el Real de El sombrero. Inolvidable. Y no sé si fue en ese viaje o en otro posterior, para ensayar el Retablo en el Palacio de la Música, cuando pude conversar por vez primera nuevamente con él» (Diego, 2016: 264).

Un tono ligeramente distinto adquiere su correspondencia con Adolfo Salazar: además de que la diferencia de edad los acercaba generacionalmente y disolvía esa implícita jerarquía de maestro-admirador (presente en la relación con Falla, especialmente en los primeros años), en ella alterna el interés de especialista en la música (comentario de obras, adquisición de partituras, etc.), con el literario: aquí el componente poético aparece más equilibrado y son reveladoras muchas de las observaciones que Diego hace respecto a su propia obra literaria, orientada explícitamente desde lo musical, dada la complicidad en este terreno con su corresponsal.

Las observaciones que Gerardo Diego hace respecto a la influencia de la música en su propia poesía (generalmente en forma de artículo periodístico o conferencia) suelen ser retrospectivos y posteriores a la Guerra Civil. Sánchez Ochoa, en su edición de la *Prosa musical II*, recoge un total de quince textos dieguinos bajo el epígrafe «La música en mí» (Diego, 2016: 289-327), entre los que destaca, por sus claves hermenéuticas, «Música y ritmo en Gerardo Diego». La constante presencia de la música en la obra del poeta (a través de trasvases de estructuras, recreación de conciertos, evocación de obras y compositores, etc.) sobrepasa, con mucho, el interés de este trabajo, centrado en las confluencias de música y poesía en la década de los veinte y en torno a los parámetros estéticos de la Vanguardia. Aunque el santanderino estará muy presente en los diversos capítulos de la tercera parte, necesariamente quedará fuera gran parte de su poesía musical posterior a la Guerra Civil, en la que cambia sustancialmente la perspectiva aquí adoptada.⁹²

En última instancia, el catálogo de la biblioteca musical dieguina, recientemente editado por la Fundación Gerardo Diego (Diego, 2008), puede servir de síntesis ilustrativa y dar una idea del ávido interés del poeta por este arte (que supera con mucho la mera afición). Como detalla Sánchez Ochoa en el prólogo al catálogo (Diego, 2008: 10-11), la

⁹² Así, por ejemplo, analizando en una conferencia de 1962 las formas en que la música se incluye en su obra, afirma: «Y aún queda otro tesoro maravilloso de posibilidades. *La música como expresión del alma, el concepto romántico de la música*. Sí. Pese a la posición de ciertos maestros, necesaria en ellos pero que hacen mal en extender obligatoriamente a toda la música, *la música es consuelo, es confianza, es llanto feliz y aproximación al infinito. Es lenguaje del amor*. En ella descansamos para que nos interprete. ¿Qué sería de los enamorados sin el trujamán de la música y de su consecuencia, la poesía? No podrían expresarse. La música también como reviviscencia de otros momentos pasado. Todo eso lo canto en varios poemas de distintos libros, especialmente en mis recientes libros de poesía amorosa: *Amor solo* y *Canciones a Violante*, sobre todo» (2016: 308-309). A pesar de su eclecticismo, estas declaraciones tajantes habrían sido impensables en el Diego que en octubre de 1924 escribía, a propósito de la poesía: «Lo peor es cuando el canto todavía “quiere decir”» (*Alfar*, oct. 1924).

biblioteca está compuesta por más de medio millar de documentos entre los que abundan las monografías y las revistas especializadas (ejemplares que, en muchas ocasiones, están prolijamente anotados y subrayados, lo que da cuenta del cuidado con el que fueron leídos por su dueño). Un volumen ingente de historias de la música, manuales teóricos, catálogos y, especialmente, trabajos dedicados a diversos compositores (Debussy, Ravel, Fauré; Albéniz, Esplá, Granados, Turina, Mompou... y, sobre todo, Falla), además de numerosas partituras, prueban hasta qué punto el arte sonoro fue un pilar central en la construcción intelectual y artística del poeta cántabro.

2.1.2 El magma interartístico: convivencia y relaciones personales

Es frecuente destacar cómo a partir de la I Guerra Mundial (en parte gracias al enriquecimiento cultural que supuso el refugio en España de muchos intelectuales europeos) no solo es que la música española inicie un asombroso proceso de renovación (cuyas raíces venían de las dos décadas anteriores), sino que esta comienza a salir de la especialización restringida para ponerse en contacto con otras esferas de la vida cultural: «por primera vez, me parece, la música y el mundo de la cultura española se hermanan, en un movimiento estético de alta categoría y dimensión universal», escribe Andrés Amorós (1991: 42). Pese a la resonancia tópica y su encuadre en un discurso tradicionalmente idealizador de aquel momento, esta idea de colaboración no deja de mostrarse cierta y verificable. La recoge la cita inicial de Rodolfo Halffter con la que se abre esta sección (1992: 411), y es asimismo apuntada por Carlos Martínez-Barbeito en su introducción a las memorias de Jesús Bal y Gay y Rosa García Ascot, subrayando el cambio con la tradición inmediatamente anterior (la amusia de un Unamuno, por ejemplo); algo que, por otra parte, ya había advertido Sopeña (1976: 75; 1989: 11):

Por aquellos tiempos se reforzó la interrelación entre escritores y músicos, un tanto desvaída hasta entonces y que, salvo excepciones, relegaba a cada cual a su respectivo mundo profesional sin suscitarse excesivo interés ni curiosidad entre las gentes de letras y las de pentagrama. Tal vez Falla hubiera propiciado el acercamiento, pero creo que fueron sus principales artífices los poetas músicos del 27, de quienes fui tan amigo, y que eran Gerardo Diego y Federico García Lorca. Paralelamente, Adolfo Salazar estaba muy en el círculo, donde le conocí, de García Lorca, Aleixandre, Alonso y Cernuda, y había adquirido una amplia cultura musical. Por cierto, que algunos le discutieron esa formación alegando su falta de profesionalidad, en tanto que otros admiraban su saber y su tino crítico. En el mismo grupo estaba, no tan íntimo, Regino Sainz de la Maza. Y estaba, algo menos próximo todavía, Gustavo Pittaluga, al que, sin embargo, no conocí personalmente hasta que me encontré con él en la casa neoyorquina de don Fernando de los Ríos, mi maestro en los estudios del doctorado de Derecho. (Martínez-Barbeito, 1990: 12-13).

Precisamente Manuel de Falla (además de Adolfo Salazar, del que trataremos después a propósito de la crítica musical) funcionará como una figura de engarce entre distintos ámbitos artísticos; su influencia fue mucho más allá de ofrecer un modelo técnico para la renovación de la creación musical (fundamental en muchos compositores del momento) y se convirtió en paradigma ético y estético de artista (en su pulcritud, disciplina y honestidad para con su trabajo). Su copiosa correspondencia (que escrupulosamente registra y organiza, guardando a partir de 1914 borradores de todas las cartas que envía) permite rastrear la relación epistolar con numerosos escritores del momento: sabemos que Manuel de Falla intercambió cartas con Juan Ramón (20) o Eugeni D'Ors (27), así como con muchos de los jóvenes escritores de la nueva literatura, desde ultraístas como Xavier Bóveda (3), Rogelio Buendía (2), Adriano del Valle (7), Joaquín Romero Murube (9) o Guillermo de Torre (9) a su coterráneo Pedro Pérez-Clotet (39), Rafael Alberti (8), Manuel Altolaguirre (13), Jorge Guillén (4), Emilio Prados (8) o Pedro Salinas (1). Mención especial merece, por lo abundante, el intercambio epistolar con José Bergamín, con un total de 29 cartas cruzadas que han sido editadas por Nigel Dennis (Bergamín/Falla, 1995), así como las ya comentadas con Gerardo Diego y Federico García Lorca.⁹³ La relación con el último fue mucho más allá de lo epistolar y la coincidencia de ambos en Granada, especialmente en los primeros años de los veinte, auspició diversas empresas juntos: el I Concurso de Cante Jondo, la velada de títeres en enero de 1923, el proyecto inconcluso de *Lola, la comedianta*, el viaje a las Alpujarras para la recolección de romances... Lorca dedicaría a Falla su «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» (con cierta disconformidad respecto al contenido por el homenajeado) y visitaría con frecuencia, en torno a 1918-1924, el carmen granadino en el Albaicín del compositor (*vid.* Orringer, 2014). De una de estas tertulias privadas en casa del músico ofrece un magnífico testimonio John B. Trend, musicólogo inglés, amigo del granadino y enamorado hispanista, con gran implicación en las actividades culturales de la Residencia de Estudiantes.⁹⁴ Demorándose en la sensorialidad del paisaje y con un

⁹³ Dado el volumen inabarcable de la correspondencia falliana (con más de 23000 documentos alojados en el Archivo Manuel de Falla), no existe una edición completa de la misma. Por lo que respecta a lo literario, solo están editados los mencionados epistolarios con Bergamín (1995), en edición de Nigel Dennis, y Gerardo Diego (1988), en edición de Federico Sopeña. La correspondencia con Lorca ha sido editada por Tinnell (2009), que añade a las cartas enviadas por Federico (publicadas en el *Epistolario completo* por Anderson y Maurer: García Lorca, 1997b), las escritas por el músico.

⁹⁴ John Brande Trend (Southampton, 1887- Cambridge, 1958) estudió Ciencias Naturales en la Universidad de Cambridge, en donde conoció al musicólogo Edward Dent, que redirigió sus intereses hacia esta disciplina, a partir de 1908. Trabajó como periodista para *The Times* y revistas culturales *The*

lirismo estilizado, Trend relata que la que él denomina como su más memorable «Soirée de Grenade» (jugando con la resonancia debussyista) fue aquella en la que, tras un concierto en el Centro Artístico en honor a Falla, la reunión se trasladó al carmen de Fernando Vilches Jiménez:

But the memorable part of the evening began when the concert was over, and we were taken to a *Carmen* (a villa and garden), in one of the highest parts of the town, facing the Alhambra Hill. (...). The musicians took their “strange lutes” to a carefully chosen spot on the terrace, out of sight of the verandah, and by the side of a pool so that the utmost resonance might be obtained; and there they plated part of their programme over again. Some of our admiration may have been due to the unconscious and inevitable influence of the beauty of the night, and to the enthusiasm we all felt for Maestro Falla. (...) Here, in the “strange delight” of the garden, I realized how immensely the emotional and musical resources of guitar, lute and bandore are enchanted by the open air. It was not a case of romantic *Nachmusik* or sentimental association, as of Bach fugues played in a darkened college chapel. (...) Sr. de Falla, of course, has long realized what sort of music and what instruments are most suited to the gardens of Spain (...) (Trend, 1921:243-243).

Continuando con esta estampa idílica, la velada termina con la aparición de un joven poeta que, aunque Trend no explicita, se ha identificado con Federico García Lorca (quien, por entonces, se hallaría inmerso en la redacción de *Libro de poemas*):

Before leaving the Carmen, our host made us follow him upstairs to another verandah, just below the roof. (...) We shouted for the music of the Falla. And then, when the musicians had played till they were tired, a poet recited in a ringing voice an ode to the

Athenaeum, The Criterion Music and Letters, con artículos concernientes a la vida, música y literatura españolas; su devoción hispanista le llevaría a conseguir la primera cátedra de Español en Cambridge, en 1933, y desde allí propiciaría los lectorados de españoles como Bal y Gay o Robert Gerhard. Su amistad con Manuel de Falla data de 1919, cuando el escritor inglés se hallaba en Granada como corresponsal de *The Athenaeum*. Muchos de los trabajos escritos para la prensa los reúne Trend en el libro que cito a continuación, *A Picture of Modern Spain: Men and Music* (1921), que contiene también uno de los más tempranos testimonios sobre la Residencia de Estudiantes: «Oxford and Cambridge in Madrid» (1921: 33-44). Su comunión con el espíritu liberal de la Institución Libre de Enseñanza le llevaría a tener una presencia importante en la Residencia, siendo promotor del Comité Hispano-Inglés y participando en varias ocasiones con trabajos para la revista *Residencia* o conferencias en la institución (vid. *infra*, II, 2.3.1, b). Contribuyó a la investigación musicológica del Renacimiento español, con obras como *Luis Milan and the Vihuelistas* (1925) y *The Music of Spanish History to 1600* (1926), así como a la difusión de la música española contemporánea en el ámbito anglófono, especialmente de la figura de Manuel de Falla. En este sentido, introdujo *El sombrero de tres picos* en la *première* londinense (1919) y promocionó el primer montaje de *El retablo de Maese Pedro* (1924), escribió sobre el I Concurso de Cante Jondo organizado por Falla y Lorca en 1922, impulsó la publicación de numerosas partituras del compositor y fue autor de la primera biografía de este (*Manuel de Falla and Spanish Music*, 1929). Sus intereses en literatura española estuvieron muy ligados a lo musical (cantigas, madrigalismo renacentista y poesía del Siglo de Oro...), pero también dedicó varios escritos a la literatura contemporánea (en especial a Lorca, dedicándole un libro completo: *Federico García Lorca and the Spanish Poetics Tradition*, 1956). Vid. Christophoridis (2002), Garbisu Buesa (2008) y la introducción de N. Dennis al epistolario entre Falla y Trend (2007), así como el propio epistolario, que es una riquísima fuente de información tanto para rastrear la amistad entre ambos como para estudiar la relación de Trend con la cultura española del momento.

city of Granada. His voice rose as image succeeded image and his astonishing flow of rhetoric fell upon the stillness. (Trend, 1921: 243-44).

De esta relación de Falla con la joven literatura se pueden citar diversas anécdotas (por ejemplo, la intercesión del compositor para que Manuel Altolaguirre consiguiese un puesto de lector en Cambridge, a través de Trend; *vid.* Falla/Trend, 2007: 218-219). Quizá la más representativa, por lo que tal fecha tendría después de simbólica en la conformación historiográfica de la generación, sería la colaboración del compositor gaditano en el homenaje a Góngora de 1927. El fervor gongorino, que partía de círculos fundamentalmente literarios y filológicos, motivó la creación de nuevas obras musicales; si bien, en la realidad el vínculo resultó bastante forzado y los resultados fueron muy escasos respecto a las expectativas del proyecto inicial. Además de la edición crítica de las obras del cordobés, el comité que se había organizado de manera autónoma (sin vinculación a ninguna asociación o institución) pretendía también la publicación de «varios volúmenes, uno de prosa, otro de poesía y otros de música y artes plásticas, con trabajos inéditos dedicados a Góngora» (Diego, *Lola*, dic 1927). En carta de noviembre de 1926, Gerardo Diego, uno de los integrantes del citado comité, explica a Falla más detalladamente el proyecto musical, que coordinaría y recopilaría Ernesto Halffter:

Supongo que ya Ernesto Halffter y Federico G. Lorca, el sordomudo epistolar, le habrán hablado a Vd. de nuestro centenario y del cuaderno musical. Como Ernesto, que quedó encargado, nada me escribe, mi impaciencia me lleva a importunarle para pedirle su ayuda, si es que es posible. (...). El cuaderno musical, que se imprimirá por clichés de copias o autógrafos para evitar dificultades de tiempo, carestía y derechos de propiedad, y para que no se salga del formato moderado de toda la serie, consistiría en piezas inéditas, bien sobre letras de Góngora, o inspiradas en Góngora, o bien completamente libres pero dedicadas a su memoria. Cabe, por consiguiente, todo: largo o corto, vocal o instrumental, o incluso un fragmento de una obra suya en preparación, como hizo Strawinsky con «Le tombeau de Debussy» (...) (Diego/Falla, 1988: 76).

Pese al empeño que el santanderino puso en que saliese adelante el *Cuaderno musical*, solo se materializarán las dos obras que se citan como concluidas en la «Crónica del centenario» que publicaba el nº 1 de *Lola* (dic. 1927), mientras que las colaboraciones extranjeras que allí se sugerían y los proyectos de jóvenes españoles también apuntados nunca se realizaron:

Han concluido sus homenajes: Manuel de Falla: *Soneto a Córdoba* para canto y arpa. Óscar Esplá: *Epitalamio de las Soledades* para canto y piano. Ernesto Halffter, su hermano Rodolfo, Adolfo Salazar y algunos otros creo que trabajan o han terminado ya sus obras. Se proyecta un álbum en que se edite todo el homenaje musical, con autorización de los respectivos editores de cada autor. Músicos extranjeros como Ravel y Prokofieff. (Diego, 1927).

En enero de 1927, en pleno apogeo de los preparativos editoriales del homenaje, Gerardo Diego confesaba a Cossío sus dudas respecto a las contribuciones musicales: «Los músicos son los que me dan más miedo, porque a pesar de todos mis esfuerzos no consigo ponerlos de acuerdo. Sería una pena que faltasen» (*apud* San José Lera, 1992: 19). Finalmente, el álbum musical como tal nunca llegó a publicarse. Pese a que Falla sí finalizó (aunque con sucesivas revisiones) su pieza, la insistencia de Diego para que el músico se la enviara y pudiese imprimirse durante el año del centenario resultó infructuosa y prorrogada continuamente (en parte, porque Falla había firmado el contrato de edición de la partitura con la «Oxford University Press», de modo que su posterior reproducción estaba sujeta por derechos de autor a dicha publicación). Cinco años después, en la primavera de 1932, sale finalmente a la luz, dado el perfeccionismo del compositor gaditano y su insistente revisión de las piezas antes de entregarlas como definitivas, el *Soneto a Córdoba* con la editorial inglesa. Aun así, en el número triple que la revista malagueña *Litoral* dedicó a Góngora (en él aparecen también poemas, textos y dibujos en homenaje; oct. 1927), puesto que también Falla se había comprometido con ellos y ante el retraso de la publicación en la editorial inglesa, aparecieron los primeros ocho compases del manuscrito del *Soneto*, con una nota al pie indicaba: «Por indicación de Manuel de Falla hacemos constar que la brevedad de su colaboración en este homenaje sólo depende de la imposibilidad de dar ‘in extenso’ esta obra suya antes de ser publicada en la *Oxford University Press*». ⁹⁵

Al lado de este proyecto colectivo que, partiendo de lo literario, quiso implicar de forma integral al resto de artes (pese a que los resultados no fuesen los esperados), es interesante señalar, aunque no vaya más allá de la mera anécdota, la creación en 1926 (con mucho de broma propia del ambiente de Vanguardia) de la SIC, «Sociedad secreta para la difusión pública y aventurada de la literatura, el arte y la música modernos». ⁹⁶

⁹⁵ Para todos los detalles sobre la celebración del tricentenario gongorino, *vid.* Dehennin (1962), Morelli (2001: 1-40) y Cisneros Solá (2009). Por otra parte, además de Esplá y Falla, aunque Diego no lo cita en su crónica de *Lola*, también Fernando Remacha produciría una obra-homenaje, la suite orquestal *Homenaje a Góngora*, que era de obligada realización por la beca de la que disfrutaba en Roma (Cisneros Solá, 2009: 560, n. 42). La vinculación del compositor Óscar Esplá con la literatura de su tiempo ofrece también un interesante ejemplo de intercambio artístico, destacando las colaboraciones músico-teatrales con Alberti (*La Pájara Pinta*) y Rivas Cherif (*El contrabandista*). *Vid.* Ruiz Silva (1984), Lozano Marco (1996), Mainer (1996) y Mateos Miera (2009: 56-62).

⁹⁶ Probablemente la broma hace un guiño a la revista parisina *SIC (Sons, Idées, Couleurs)*, dirigida por el poeta Pierre Albert-Birot y editada entre 1916-1919, en la que participaron, entre otros, Apollinaire, Aragon, Reverdy o Soupault. La revista fue frecuentemente reseñada por las publicaciones españolas de la Vanguardia temprana (*Cosmópolis, Grecia, Cervantes*).

Según Jorge de Persia, se trata de «un movimiento del que apenas conocemos por ahora un pequeño manifiesto que hizo público en la prensa madrileña Cipriano Rivas Cherif y que, al parecer, tuvo una vida (...) efímera» (Persia, 1998: 436). En el habrían participado el propio Rivas Cherif, Manuel Abril (escritor y crítico de arte), Gustavo Durán (músico), Claudio de la Torre, Adolfo Salazar, Federico García Lorca, Antonio Espina, el cubano Mariano Brull y Melchor Fernández Almagro. A través de la SIC llegarían a organizarse un par de recitales de música, en los que participaron Gustavo Durán y Anabitarte, con un repertorio muy variado que incluía canciones antiguas españolas, los poemas musicados de *Marinero en tierra* del mismo Durán y los Halffter (*vid. n. 86*) y además obras contemporáneas de Durey, Ravel, Debussy y Poulenc (Persia, 1998: 436).⁹⁷ Pese a lo episódico de tal acontecimiento, la SIC vuelve a ilustrar esa convivencia en la que el criterio aglutinador, más que el ámbito artístico al que se pertenece, es el empeño de renovación estética, las aspiraciones compartidas cuyo discurso tiene en el la juventud y novedad el punto de partida.

2.2 INSTITUCIONES Y ESPACIOS COMPARTIDOS

2.2.1 Vida musical de Madrid: sociedades y orquestas

Un día y otro nos hacemos lenguas los propios aficionados del considerable aumento del gusto por la música en Madrid. Todas las tardes y las mañanas de los domingos se reparten los madrileños de una sala en otra, regalándose el oído con programas de conciertos cada vez más variados. No menos de tres orquestas y una banda funcionan regularmente. Y en cuanto a los conciertos de cámara, antes limitados a la Sociedad Filarmónica, o las audiciones espectaculares de tal cual virtuoso, van aumentando también, y si no con tan rotundo éxito, con indudable ventaja para el aficionado, por lo que hace a la calidad e interés de la música que en ellos se da.

(Cipriano Rivas Cherif)

⁹⁷ Aunque Gustavo Durán (Barcelona, 1907-Atenas, 1969) no fue incluido en la nómina de los *Ocho* compositores del entorno madrileño que se autopresentaron como la Vanguardia musical en la ya mencionada conferencia de 1930, estuvo activamente ligado al entorno de renovación cultural del momento. Llegado a la capital a comienzos de los veinte para estudiar en el Real Conservatorio, se instaló en la Residencia de Estudiantes y allí entabló amistad con el grupo de Dalí, Buñuel y Lorca. Si Durán fue uno de los primeros en poner música a un poema de Alberti («Salinero», *vid. supra*), también al granadino le dedicó dos piecitas (cuyas partituras se conservan en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca): la cancioncilla *El corazón de Hafiz*, que lleva la cariñosa dedicatoria «Para Federico, amigo en la vida y en el arte/ julio de 1923», y la *Berceuse (a la manera de Ravel) para dormir a Federico cuando se vuelva pequeño*, obrita para dos violines escrita en una cuartilla, en 1925 (Persia, 2012: 59). Por su parte, García Lorca, aparte de dedicarle a Gustavo el poemilla «Friso» de *Canciones* (García Lorca, 2013: 305), parece participar de un juego compartido en el entorno cuando titula un poemita lúdico de la misma época (descartado luego a la hora de publicar el libro) «*Berceuse a Rafael cuando se vuelva otra vez niño*», en el que incluso aparece explícitamente aludido Adolfo Salazar (2013: 686-687).

El asombroso crecimiento de la actividad musical que Rivas Cherif celebra en este texto de 1924 parece confirmar la regeneración iniciada al menos una década atrás en España (y, más específicamente, en Madrid). Se ha considerado, en general, 1915 como el *annus mirabilis* de la música española (regreso de Falla a España y estreno de *El Amor brujo* en Madrid, creación de la Sociedad Nacional de Música, creación de la Orquesta Filarmónica... Cf. Casares Rodicio, 1987). Aunque los límites cronológicos nunca pueden ser exactos, lo cierto es que, en torno a esos años de la década de los diez, gracias, en gran medida, al desarrollo progresivo de la infraestructura necesaria, se desplazará el foco de interés del teatro musical (al que prácticamente se limitaba entonces la crítica y el debate musicológico) al terreno sinfónico y camerístico. Ello supondrá un enriquecimiento y ampliación de horizontes, tanto en el terreno de la reflexión estética como en los nuevos planteamientos de composición.

María Palacios ha realizado un completo estudio de las plataformas (asociaciones, orquestas, instituciones), como paso previo al análisis interno de la música española del momento, plataformas que posibilitaron el avance de la creación (2008: 25-171). En definitiva, el conocimiento de la música no se cumple sino con la escucha: es decir, requiere de la interpretación. Parece lógico, entonces, a la hora de documentar su presencia en el mundo cultural y artístico de los veinte, partir de esta perspectiva y considerar las plataformas que posibilitaron su transmisión y a través de las cuales los escritores pudieron acercarse a ella.

Hasta la llegada del gobierno republicano en los treinta y la aparición de la Junta Nacional de Música, el apoyo estatal a la difusión musical en España es prácticamente nulo; la organización de conciertos es fruto casi siempre de iniciativas privadas y, en este sentido, adquirió una importancia inusitada el asociacionismo, que costaba los eventos a través de las cuotas fijas de socios (*vid.* Torres Mulas, 1987; Pérez Zalduondo, 1996; Casares Rodicio, 2001; Sobrino/Encina, 2001).⁹⁸ En general, aunque existían muchas sociedades filarmónicas, en su mayoría estaban supeditadas al interés económico y el

⁹⁸ Es una realidad que la música y el acceso a ella ha estado históricamente reservada a unas élites. Aunque en los años veinte existe claramente esta brecha social, lo cierto es que, de alguna forma, se aumenta el número de personas con acceso a estas esferas privilegiadas: aunque gran parte de los eventos musicales son de carácter privado para los socios de determinada sociedad o institución, existían también agencias musicales como «Casa Daniel», que organizaban conciertos a los que podía acceder cualquiera comprando la entrada en taquilla. Iniciativas como los «conciertos populares» del Círculo de Bellas Artes o la aparición de los primeros conciertos radiofónicos, supusieron también cierta «democratización» en el acceso a la música (Palacios, 2008: 28-29).

gusto conservador burgués, la música programada pertenecía fundamentalmente al repertorio clásico-romántico y a menudo la actuación de solistas y artistas extranjeros se utilizaba como reclamo para el público. En este primer tercio del XX y dentro del ámbito sinfónico madrileño, destacan por su alta actividad la Sociedad Filarmónica (fundada en 1901) y la Sociedad Nacional de Música (fundada en 1915). Más tarde, en 1922, aparecería la Asociación de Cultura Musical, de la que era asesor técnico José Subirá.⁹⁹

La Sociedad Filarmónica, pese a estar más sujeta a una programación de repertorio menos innovadora, era la que mayor número de conciertos realizaba, contaba con mayor número de asociados y era la que generaba mayor cantidad de ciclos estables (Palacios, 2008: 35-42). Sus principales sedes eran el Teatro Español y, desde 1923, el Teatro de la Comedia, centro este fundamental en los veinte para la música de cámara y sinfónica (*vid.* García Laborda, 2011).¹⁰⁰

Por su parte, la Sociedad Nacional de Música nace en 1915 estrechamente vinculada al espíritu regeneracionista y europeísta que inspiraba también a la *Revista Musical Hispano-Americana* (*vid. infra*, II, 2.3.1). De hecho, varios de sus colaboradores tendrían un papel destacado en la Sociedad: Miguel Salvador, presidente de la Sección de Música del Ateneo, fue su presidente y principal promotor; Manuel de Falla, recién regresado de París, junto a Turina, Pérez Casas y Amadeo Vives, formaba parte del comité artístico que decidía la programación; también se integraba en este Adolfo Salazar, que se encargaría de elaborar los esmerados programas de mano en los conciertos de la Sociedad.¹⁰¹ Inspirada en el modelo de su homónima francesa, surge de una demanda que

⁹⁹ El auge de las sociedades musicales está directamente vinculado al auge de la burguesía urbana en el XIX. A finales de siglo surgieron numerosas sociedades wagnerianas en las distintas ciudades españolas. Más tarde, a lo largo de las décadas de 1910-1920 nuevas asociaciones se sumaron al enriquecimiento del panorama musical madrileño: Asociación de Música de Cámara, Sociedad de Música Internacional de Cámara, Sociedad de Cultura Guitarrística, Sociedad Musical Hispanoamericana, Asociación Internacional de Música Contemporánea. (Palacios, 2008: 32).

¹⁰⁰ Una característica determinante en el desarrollo de la actividad musical madrileña de esta época es la carencia de salas de concierto adecuadas y dedicadas en exclusiva a ello. Las orquestas y sociedades debían alquilar las diversas salas teatrales con que contaba la ciudad, estando sujetas a su disponibilidad y el precio del alquiler. El cierre del Teatro Real en 1925, una de las salas más importantes para la actividad musical, provocó numerosos problemas para las orquestas. Otros espacios utilizados fueron el citado Teatro de la Comedia, el Teatro Price (que utilizaba preferentemente el Círculo de Bellas Artes para sus ciclos de «conciertos populares» con la Orquesta Filarmónica de Madrid), el Teatro del Centro (actual Teatro Calderón) o Teatro de la Zarzuela, entre otros. En la segunda mitad de la década empezó a ser también muy frecuente el uso de salas de cinematógrafo, como el de Fuencarral o el Monumental Cinema. El Palacio de la Música, de hecho, inaugurado en 1926 y que contaba con una orquesta propia (Orquesta del Palacio de la Música, dirigida por Lasalle), funcionaba alternativamente como sala de conciertos y de cinematógrafo.

¹⁰¹ La figura de Miguel Salvador (Logroño, 1881- Madrid, 1962) será fundamental en la vida musical española de la primera mitad del siglo XX. Habiendo estudiado piano y órgano, su labor más

venía repitiéndose en la crítica española años atrás: el necesario incremento de la producción española contemporánea en los programas de conciertos, hasta entonces con un protagonismo mínimo en las orquestas de la capital. Para Casares Rodicio es la Sociedad el mejor símbolo del cambio operado en estos años previos a la eclosión de los veinte: entre sus socios reunía a toda la intelectualidad del momento, la gran burguesía y la nobleza, y a través de ella se presentó en España la vanguardia musical europea, dando además una importancia central a la conformación del canon nacional español (Casares Rodicio, 1987: 321-322, 2001: 317-322). En un artículo retrospectivo de 1935, de tono bastante desalentado ante el panorama del momento, Salazar ofrece con nostalgia el retrato de lo que pretendía entonces la fundación de dicha asociación:

En el mes de febrero de 1915 se inauguraba en Madrid la Sociedad Nacional de Música. Veinte años justos hace. Quienes hace veinte años se preocupaban por *que España se pusiese a tono con el pulso del mundo* querían *que la música que artistas jóvenes producían* con aplausos de unos y asperezas de otros *se conociese entre nosotros, para que pudiésemos saber por propia experiencia, y no por referencias ajenas, qué era lo que pasaba en el planeta. Se luchaba para que nuestras orquestas trajesen un eco de la nueva armonía que agitaba a Europa* (en aquel momento rota por la feroz disonancia de la guerra). *Que nuestros músicos perdiesen un poco el polo de la dehesa y se europeizasen al contacto con el arte de creación nueva. Que nuestros teatros se ventilasen un tanto; que echaran fuera su olor mercado y su relente a barrios bajos. Que los teatros de mayor importancia lírica, como el Real, diesen entrada a nuevas maneras más pertinentes con el criterio escénico del mundo y nuevas obras menos entecas, limitando la necedad virtuosista, agradable al público aristocrático tanto como al zafio* (Salazar, *El Sol*, 27-II-1935; subrayados míos).

Pese a las serias dificultades con las que se encontraba la actividad concertística del momento (orquestas no profesionales, falta de ayudas estatales, precios abusivos de partituras por la ley de derechos de autor, ausencia de salas de conciertos propias y adecuadas...; *vid.* Palacios, 2008: 52-61), la eclosión y revitalización de ella en el Madrid de estos años no tenía parangón con la del resto de ciudades españolas (a excepción de Barcelona y, de forma más modesta, Bilbao, que contaban ambas con una tradición filarmónica fuerte desde principios de siglo, propiciada por el peso de la burguesía urbana en ellas). Un jovencísimo Bal y Gay, recién llegado de Lugo a Madrid para estudiar

destacada tiene lugar en el terreno de la divulgación y gestión cultural: además de ejercer la crítica desde la década de los diez (en *El Globo* durante 1904-1910, después en la *Revista Musical de Bilbao* y en su sucesora, la *Revista Musical Hispano-Americana*; también en el semanario *España*), desempeñó numerosos cargos institucionales, como los ya citados en el Ateneo y la Sociedad Nacional de Música, pero también en la Sociedad Filarmónica de Madrid, de la que fue fundador, y en el Consejo Nacional de Música, como vicepresidente. La actividad divulgadora la ejerció además a través de numerosas conferencias, generalmente en el Ateneo en la Universidad Popular de Madrid. (Casares Rodicio, 2002c).

Medicina, relata así la fascinación que le produjo la oferta musical de la capital frente a la provincia:

En cuanto descubrí que había una Sociedad Filarmónica y que existía una Sociedad Cultural me hice socio de las dos. La Sociedad Cultural pasaba un recibo cuya cuota era algo así como de tres pesetas, y ya con eso se entraba en los conciertos que daban. Cinco pesetas mensuales era la cuota de la Sociedad Filarmónica —era más cara—, que era la de los «viejos», y traían lo mejor que circulaba en plan de conciertos. Cuartetos, solistas, liederistas, etc. Me empapé de música. (Bal y Gay- García Ascot, 1990: 72).

Más escuetamente, Federico García Lorca, en carta de diciembre de 1919 a sus padres desde Madrid, escribía en términos semejantes: «No voy a teatros ni a cines sino a los conciertos, que los dan maravillosos» (García Lorca, 1997b: 65). Las sociedades musicales, que programaban ciclos de conciertos sinfónicos (además de camerísticos), requerían de la contratación de orquestas; si bien, estas contaban con ciclos propios. En la década de los veinte llegaron a estar activas hasta cuatro orquestas sinfónicas en la capital, aunque dos de ellas tardíamente: la Orquesta del Palacio de la Música, dirigida por José Lasalle, comenzó a funcionar en noviembre de 1926, mientras que la Clásica de Madrid, con Saco del Valle como director, se fundó en octubre de 1929, con lo que su actividad fundamental se desarrolló ya en etapa republicana.

Las dos orquestas de referencia, que funcionan desde las décadas anteriores, fueron la Sinfónica de Madrid (OSM), dirigida por Enrique Fernández Arbós desde 1904, y la Orquesta Filarmónica de Madrid (OFM), fundada en 1915 por su director Bartolomé Pérez Casas y muy próxima, en su espíritu renovador, a la empresa que se proponía la Sociedad Nacional de Música (nacida ese mismo año). Especialmente destacable, a propósito de la Orquesta Filarmónica, son los ciclos de «conciertos populares» organizados por el Círculo de Bellas Artes y que, inaugurados en 1914 por Tomás Bretón (presidente de la Sección de Música del Círculo), desde 1915 pasaron, durante catorce temporadas consecutivas, a ser realizados por la Filarmónica de Pérez Casas (*vid.* Temes, 2001 y Martínez del Fresno, 2011).¹⁰² Probablemente a uno de estos conciertos se refiere Alberti cuando, en *La arboleda perdida*, recuerda sus primeros años madrileños y su iniciación, de la mano de su amigo Celestino Espinosa, en la vida musical de la ciudad:

¹⁰² Sobre la Orquesta Filarmónica, *vid.* Cuadrado Caparrós (2007) y Ballesteros Egea (2010). Sobre el Círculo de Bellas Artes y su relevancia como espacio cultural madrileño en el primer tercio del XX, *vid.* Temes (2000), Rodríguez (2005) o Ribagorda (2009: 44-50).

Con Celestino Espinosa, que era el más músico de los tres, asistí a mi primer concierto. Fue en el circo de Price, bajo la batuta del maestro Bartolomé Pérez Casas, director de la orquesta Filarmónica. Sólo recuerdo hoy del programa algo que tal vez por estar dentro de mi espíritu de aquellos días me estremeció las médulas e inundó de una luz imborrable. Desde entonces siempre que vuelvo a oír la *Ifigenia en Áulide*, de Gluck, me siento tocado de la gracia, bañado de la más pura armonía. (Alberti, 1975: 142).

Alberti no era precisamente un melómano, pero por ello es más significativo e ilustra bien el espíritu interartístico que alienta en la juventud del momento: lejos de permanecer aislados en compartimentos estanco (en el caso del poeta gaditano y, por aquel entonces, la pintura), aspiraban, por el contrario, a enriquecer su ávido deseo de novedad a través de todos los cauces posibles.¹⁰³

En general, el grueso de la música ofrecida seguía siendo de repertorio (no estrenos), y con un predominio muy alto de la extranjera, que superaba con mucho (salvo en los conciertos del Palacio de la Música) la producción española. Pese al discurso estético marcadamente anti-germánico y anti-romántico (*cf. infra*, II, 2.3.2, c), fue precisamente la tradición alemana del XIX, con Wagner como autor más programado, la que predominó en estos años. Después de la alemana, la música más representada fue la española (por delante de la rusa y francesa), pero no se trataba de la compuesta por la joven generación, de la que apenas se estrenaban obras, sino de la de compositores ya consagrados a comienzos de siglo: Albéniz, Granados, Turina, Chapí, Bretón, Gerónimo Giménez, y en menor medida, Manuel de Falla (Palacios, 2008: 51-52). Con todo, aunque su porcentaje fue mucho menor, sí es cierto que el público madrileño de los veinte pudo escuchar obras fundamentales de la nueva música europea: desde Debussy y los franceses del cambio de siglo (Saint-Saëns, Dukas, D'Indy, Fauré) a los grandes referentes de Stravinsky y Ravel, pasando por Béla Bartók, Honegger, Vaughan Williams, Hindemith, Malipiero o incluso Arnold Schoenberg, cuya obra será prácticamente desconocida en España hasta los años cuarenta (Palacios, 2008: 235-236).

¹⁰³ Continúa Alberti recordando su asistencia al polémico estreno de la *Iberia* de Debussy, interpretada por la Filarmónica, bajo la dirección de Pérez Casas, en 1921. Alberti confunde las fechas y habla de 1919, año que, también erróneamente, señala como fecha de la muerte del francés (1975: 143). Cuenta también su iniciación en la ópera, invitado regularmente por su vecina (esposa del arquitecto del teatro) a su palco en el Real. En 1921, y desde ese palco, disfrutaría igualmente del estreno español de *El sombrero de tres picos* falliano, estrenado dos años antes en Londres (y, posteriormente, en París). *Vid. infra*, n. 171.

2.2.2 La música en otras instituciones culturales del momento

A la actividad de las orquestas y las sociedades filarmónicas debe sumarse el relevante papel que jugaron otras instituciones de carácter no específicamente musical en la difusión de la nueva música. Frente a los tradicionales conciertos sinfónicos en las grandes salas, instituciones como el Ateneo de Madrid, el Club Lyceum Femenino, la Residencia de Estudiantes y la Residencia de Señoritas, el Instituto Francés o el Círculo de Bellas Artes organizaron numerosos eventos, generalmente en forma de conferencias o conferencias-concierto (solistas o música de cámara), que ampliaron el campo de influencia de la música en la capital. Estos actos suelen tener un carácter más íntimo, están menos sujetos a los gustos mayoritarios del público y a las restricciones económicas a las que se enfrentaban las orquestas. Ello suponía, como señala Adela Presas, mayores posibilidades de dar a conocer tendencias nuevas, tanto de compositores españoles como extranjeros (Presas Villalba, 2004: 56).

Uno de los aspectos más atractivos de estos actos era que la música se difundía, en muchas ocasiones, acompañada de conferencias y comentarios didácticos (bien de musicólogos o críticos, bien de los propios creadores). El discurso explicativo (mucho más encaminado a la interpretación estética que al análisis técnico) reforzaba el puente dialógico y facilitaba la puesta en contacto de discursos artísticos. Ya se vio arriba como Gerardo Diego, en su carta de presentación a Manuel de Falla, insistía en su labor divulgadora informándole sobre su curso de historia de la música pianística en el Ateneo (Diego/Falla, 1988: 12, 21). Esta faceta de conferenciante la siguió cultivando profusamente el santanderino, con recitales-concierto en diferentes ciudades, como él mismo apuntaba:

Mi primera conferencia sobre música la di en Santander. Después he dado muchas. Ya son casi incontables. En Soria, en Segovia, en Gijón, siguiendo mi itinerario de profesor de Institutos provincianos; en Cádiz, en Madrid, en Portugal, en Filipinas, en América (...); en Ateneos, Filarmónicas, Institutos y Universidades. (J. M. Claver, «Media hora con el pianista Gerardo Diego», 1949; *apud* Benavides, 2009: 99).

Si a veces este tipo de sesiones tenían una dimensión didáctica o académica, abundaron las conferencias sobre las tendencias musicales más modernas y sus valores estéticos frente al modelo rechazado.

Desde la década de los diez, Miguel Salvador, Adolfo Salazar o el propio Manuel de Falla trabajaron esta parcela pedagógica-performativa (la célebre «Introducción al estudio de la música nueva» del compositor gaditano, publicada en la *Revista Musical*

Hispano-Americana en diciembre de 1916, y generalmente tomada como punto de partida teórico de la nueva música española, fue en realidad una conferencia leída en el Ateneo madrileño en 1915). Con ocasión de la muerte de Debussy, en abril de 1918, se despertó en Madrid un verdadero fervor debussysta que se extendería durante los primeros años de la década siguiente (*vid.* III.II, 3.2). Además de los conciertos-homenaje que empezaron a programarse, ese mismo mes el Ateneo celebró una velada dedicada al músico francés, con gran repercusión en la prensa del momento y consistente en una presentación-introducción de Miguel Salvador, una conferencia a cargo de Falla («Claudio Debussy y su arte») y diferentes ilustraciones musicales, en las que participaron Rubinstein, cuya presencia en España a través de giras fue muy frecuente en los veinte y treinta, el propio Falla y la cantante Aga Lahowska. El acto incluía también el *Prélude à l'après-midi d'un faune* por la Orquesta Filarmónica, dirigida por Pérez Casas.¹⁰⁴

Al conocimiento de la música francesa contribuyeron también las sucesivas visitas de críticos y musicólogos como Georges Jean-Aubry o Henri Prunières, que ofrecerían cursos monográficos a través del Instituto Francés de Madrid, y cuyo desarrollo va siendo minuciosamente documentado en la prensa de la época. En abril de 1920, por ejemplo, Jean-Aubry dictaría seis conferencias que, aunque también tocaron aspectos históricos (los clavecinistas franceses, el teatro musical francés hasta el s. XIX), se centraron fundamentalmente en la música francesa desde el cambio de siglo («Verlaine y los músicos franceses modernos», «Las orientaciones de la música francesa moderna», «Las relaciones musicales entre Francia y España», «Claudio Debussy»), con ilustraciones musicales de Ravel, Fauré o Debussy.¹⁰⁵ La reconocida clavecinista Wanda Landowska, cuya estrecha amistad con Falla alentaría la composición del *Concerto*, actuó también en

¹⁰⁴ Esta obra de referencia capital para la música debussysta fue estrenada en España el 14 de abril de 1906 por la Orquesta Sinfónica, suscitando una enorme polémica entre el público. La agitación ante la novedad duró poco: el *Prélude* se convirtió en pieza de repertorio a partir del quinto concierto de esa misma temporada.

¹⁰⁵ Con un programa similar, pero más centrado en las relaciones España-Francia, volvería Jean-Aubry a ofrecer una serie de seis conferencias-recitales en diciembre de 1921, en la Sala Aeolian. Probablemente a la visita de 1920 se refiere Gerardo Diego cuando rememora su primer encuentro con el francés con ocasión de su muerte: «Le recordamos cuando en uno de sus viajes a España, coincidiendo con una gira de los Ballets Rusos, dio una conferencia deliciosa ilustrada por rollos de pianola. El que aquel concierto fuese organizado por una casa especializada en el comercio pianolístico no estorbó la delicadeza y primor de las palabras del musicólogo. Ya se puede comprender por los datos que apunto que la fecha de este suceso queda muy atrasada en el tiempo. Era cuando los poetas ultraístas y creacionistas jugaban a traspasar las técnicas musicales y pictóricas del pentagrama y del lienzo a la cuartilla. A uno de estos poetas, que acababa de dedicar un poema a Manuel de Falla [se refiere a él mismo, obviamente] le fue presentado de pronto, en plena Gran Vía, un gentleman de arrebolado rostro que chapurreaba el español» («Un amigo de España», *ABC*, 1950. En Diego, 2016: 342).

numerosas ocasiones en el Instituto Francés durante los años veinte, y los propios profesores del Instituto, como Maurice Coindreau, contribuirían a difundir la tradición musical francesa, con especial énfasis en el nuevo siglo, a través de diversas conferencias extra-académicas.¹⁰⁶

a. *La Residencia de Estudiantes*

Pero, sin duda, si hubo un centro no específicamente musical que reunió a lo más granado de la nueva música, española y europea, en confluencia con la intelectualidad letrada y los jóvenes escritores, en eventos de diverso tipo (conferencias, conciertos camerísticos, conferencias-concierto, reuniones privadas), ese fue la Residencia de Estudiantes.

Es de sobra conocida la relevancia que la institución desempeñó en el panorama cultural de la época, gracias a la apuesta por la formación interdisciplinar y crítica, al margen de la rigidez del sistema universitario del momento.¹⁰⁷ La música, sin duda, tuvo un papel destacado en la institución y, desde los años de la Calle Fortuny (1910-1915, antes de su traslado a la Calle Pinar), estuvo presente en la vida de los residentes. Ya en aquella época, siguiendo el modelo británico de los *colleges*, se creó un coro propio, dirigido por uno de los residentes, Antonio Juan Onieva, y con un repertorio eminentemente folklórico, dado el creciente interés que los chicos mostraban por la

¹⁰⁶ La figura de Wanda Landowska, presente en los escenarios españoles (Madrid, Barcelona, Granada) desde, al menos, 1905 (Gonzalo Delgado, 2012) despertó gran admiración en el panorama español de los veinte, tanto por su virtuosismo como intérprete como por su reivindicación y recuperación de la música antigua. Su disciplina artística, en línea con el clasicismo del momento, fue elogiado por Jorge Guillén en «Alegoría de la emoción ordenada», así como por Eugeni D'Ors, al reseñar su visita a la Residencia en 1920 (*Residencia*, may.-ago. 1926). La amistad con Manuel de Falla se remontaba a la etapa parisina del español, pero fue reanudada con fuerza a partir de 1922, cuando Wanda visitó Granada y pasó varios días junto al músico. De esta visita, en la que la intérprete ofreció dos conciertos en el Hotel Alhambra Palace (organizados por la Orquesta Filarmónica de la ciudad), se conservan fotografías que muestran a la artista polaca y al compositor gaditano junto a otras personalidades de la intelectualidad granadina, entre ellos, los hermanos García Lorca; al año siguiente Falla evocó esta visita en su articulo «Wanda Landowska à Grenade» (*La Revue Musicale*, 1923). Sobre Wanda Landowska en España, *vid.* Torres Clemente (2013).

¹⁰⁷ *Vid.* Crispin (1981), Sáenz de la Calzada (1986), Pérez Villanueva (1990) y Ribagorda (2009: 177-212, 2011); también el catálogo de exposición *Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936)* (1983) y el número monográfico de la revista *Poesía* dedicado a la Residencia de Estudiantes con ocasión del centenario del nacimiento de Jiménez Fraud (AA.VV., 1983). Son asimismo interesantes los numerosos testimonios y recuerdos de muchos de sus protagonistas: destaca, por lo temprano, el retrato ofrecido por el hispanista y musicólogo John B. Trend, que en 1921 hablaba del centro como gemelo de los *colleges* británicos (1921: 33-44); asimismo Moreno Villa (2006: 74-110), Bal y Gay (1963, 1990: 72 y ss; 2005a, 2005b), J. R. Jiménez (1966) o el propio Jiménez Fraud (1948, 1972, 1989) ofrecieron sus particulares recuerdos de aquel momento.

música (Onieva, 1968; Presas Villalba, 2004: 66-70; Ribagorda, 2011: 58-60). Las veladas nocturnas, de carácter íntimo, tuvieron lugar desde los primeros tiempos y se continuaron en la etapa de Pinar. Era frecuente invitar a intérpretes o músicos para que estableciesen relación directa con los jóvenes, pero el ambiente predominante de estas tertulias era la complicidad amical, que Jesús Bal y Gay, residente entre 1924 y 1933, relata en estos términos:

Después de cenar —todo aquello ya era trabajo de los mismos residentes—, nos reuníamos de manera casi oficial. En vez de ponerle qué sé yo qué a ese grupo —a mí siempre me dio mucha risa—, se le puso el nombre de Sociedad de Deportes, porque allí se jugaba al baloncesto, se jugaba al tenis, se jugaba al hockey, etc., y allí me metí a organizar conciertitos para nosotros, de modo que yo, que no practiqué nunca ningún deporte (...) era el que llevaba a los músicos de por aquí —gracias a los «deportes»— a tocar, después de la cena, en el salón de siempre —no había más que un salón— y ya. Iban todos los buenos violinistas que andaban por aquí, todos los buenos «cellistas», pero siempre nacionales, porque yo no me metía a contratar —no había posibilidad por falta de dinero— a músicos extranjeros. Eran inalcanzables. (...) Como siempre se estaba muy escaso de dinero [en la RdE], no se le podía pagar como merecían, pero don Alberto me encargó que fuese yo el que tratase con los músicos, y me dijo: —Dígales que estamos muy agradecidos, pero tienen que cobrar la miseria que les vamos a dar, porque gratis, tampoco. (Bal y Gay-García Ascot, 1990: 87).

Las tardes dominicales que los residentes pasaban reunidos en torno al piano de aquel «salón de siempre» han sido rememoradas también y citadas en numerosas ocasiones como imagen emblemática de lo que la Residencia fue:

Los domingos, por la tarde, la Residencia se quedaba casi vacía. Buena hora para hacer música. Yo me iba al piano y en torno mío se sentaban los más entusiastas melómanos de la casa. Entre ellos estaba Edward Wilson —becario de Cambridge, dedicado a traducir las *Soledades* de Góngora— con el que leía una gran cantidad de música sinfónica clásica, transcrita para cuatro manos, que había en la biblioteca, perteneciente al legado del conde de Morphy o, a petición de José Solís, la emprendía con las mazurcas de Chopin leídas en una bella edición del siglo XIX, también perteneciente a aquel legado. José Navaz también era de los asiduos a aquellas sesiones musicales que, tras una breve pausa para merendar, se prolongaban hasta la hora de la cena. (...). Alternando con la música culta, solíamos ponernos a recordar canciones populares —tradición residencial de Federico García Lorca— y también —una tarde con gran regocijo de don Ricardo [de Orueta]— cuplés que ya empezaban a tener sabor de época. De vez en cuando aparecían por allí Federico, Alberti, Rodolfo Halffter, Vicente Salas Viu, Gerardo Diego y G[ustavo] Durán. Con ellos se dilataba de pronto el repertorio de aquellas sesiones. Halffter nos hacía oír algo que estaba componiendo por aquellos días, Federico sacaba de su memoria —folklorizando— canciones de su tierra o de otras tierras, Gerardo nos hacía ver la belleza de alguna obra clásica o romántica en que no habíamos quizá reparado o nos hablaba de un posible debate entre el vals y la mazurca, y Vicente nos mostraba sus primeros ensayos de composición. Algunos domingos dejábamos la Residencia para pasar la tarde en casa de José Cubiles, pariente de Solís. Allí, por supuesto, era Cubiles quien tocaba, a no ser que él quisiera oír alguna cosa mía, y en este caso tenía que sentarme yo al piano, no sin visible aprensión. (Bal y Gay, 2005b: 598)

Aparte de empapar los momentos ociosos de los residentes, y al margen del papel destacado que, junto a otras disciplinas (filosofía, literatura, historia, ciencia, arte), se le otorgaba desde la dirección como parte de la formación integral deseada en los jóvenes, la música se manifestó en la Residencia en forma de conciertos y conferencias-concierto públicos, a los que asistía la intelectualidad, aristocracia y alta burguesía madrileña. El repertorio, aunque no dejó de incluir piezas de la tradición clásico-romántica, sobresalía en el panorama madrileño por incluir las tendencias más novedosas de la música contemporánea (Ravel, Stravinsky, Poulenc, Milhaud, Alban Berg, Schoenberg, Kurt Weill, Vittorio Rieti), con una atención especial a la música española, no solo la de los consagrados Granados y Albéniz y la de la llamada generación de los Maestros (Turina, Esplá, Falla...) sino, y especialmente, la de los jóvenes compositores del Grupo de los Ocho. En noviembre de 1930 tuvo lugar la presentación en público de estos jóvenes compositores madrileños que habían decidido presentarse como grupo bajo la bandera de la nueva música. Introducido por la ya citada conferencia «Música moderna y jóvenes músicos españoles» (reproducida parcialmente en *La Gaceta Literaria*) de Gustavo Pittaluga (uno de sus integrantes), tuvo lugar un recital de piano en el que Rosa García Ascot, otra de las componentes, interpretó piezas de todos sus compañeros y de sí misma: Ernesto y Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Julián Bautista. Aparte de esta primera presentación, bastante tardía, ya en junio de 1923 se habían celebrado dos conciertos bajo el título de «Algunos aspectos de la música española actual, I y II», en los que el pianista Fernando Ember, acompañado del Quinteto Hispania en el segundo de ellos, interpretó obras de José M^a Franco, Ernesto Halffter, Juan José Mantecón Federico Mompou y Adolfo Salazar. El propio Salazar, que reseñaría ambos conciertos en *El Sol* (como haría también con otros muchos celebrados en la institución), subrayaba en el artículo escrito a propósito del primero la atrevida apuesta de la Residencia por las tendencias más nuevas de la música española en estos elogiosos términos:

La Residencia de Estudiantes ha tenido la idea, rara entre nosotros y digna del mayor aplauso, de acoger en su ambiente, lleno de inteligencia y cordialidad, algunas manifestaciones de la más moderna música española, del mismo modo que se acoge en otros centros la joven pintura, por ejemplo, o las más recientes manifestaciones literarias. (*El Sol*, 10-VI-1923).

Ya en los años treinta, y con la apertura del Auditorio de la Residencia en 1933 (que aumentaba notablemente el aforo), siguió programándose más música de los jóvenes

españoles y Gustavo Pittaluga dirigiría al Grupo de cámara y solistas de la Orquesta Filarmónica en cuatro conciertos (uno en 1933, dos en 1934, uno más en 1935) dedicados a la música española y contemporánea (Presas Villalba, 2004: 92-100). Del primero, que gracias a Morla Lynch podemos fechar el 14 de junio, escribe el chileno:

Otro concierto, hoy de música moderna, dirigido por nuestro joven amigo Gustavo Pittaluga, en el teatro de la *Residencia*. Interesante. Sala agradable y optimista. Obras de Milhaud, Rodolfo Halffter, Markevich y del propio Gustavo Pittaluga. (2008: 353).¹⁰⁸

Junto a este impulso de la joven música española, el mérito más celebrado de la Residencia fue quizás, a partir de la fundación de la Sociedad de Cursos y Conferencias (1924), la visita de relevantes figuras de la música europea como Maurice Ravel, que ofreció una conferencia-concierto en noviembre de 1928 (aprovechando su visita a Madrid), Darius Milhaud, que participó con otra conferencia, «Las tendencias de la nueva música francesa», en abril de 1929, o Francis Poulenc, que en abril de 1930 leería la conferencia «Les diverses tendences de la musique Française contemporaine» y participaría además como pianista en dos de los cuatro conciertos dirigidos por Pittaluga en los treinta.¹⁰⁹ Mención aparte merece la figura de Ígor Stravinsky, el compositor más programado en la institución (con obras de su etapa neoclásica) y visitante de esta en 1933 (donde él mismo participaría al piano en un concierto dedicado a su obra); antes, en 1931, fue en la Residencia donde tuvo lugar el estreno madrileño *La historia de un soldado* en su versión representada: sustituidos los tres actores requeridos por marionetas, las notas al programa de mano fueron de Salazar y la música estuvo a cargo del Cuarteto Rafael,

¹⁰⁸ También en esta época del Auditorio habla Morla Lynch del que considera «acontecimiento teatral en la Residencia de Estudiantes»: una representación bailada de *El amor brujo*, a cargo de «La Argentinita» y el bailar Rafael Ortega como protagonistas (15-VI-1933, Morla Lynch, 2008: 354-355). Sin embargo, Adela Presas se muestra cautelosa a la hora de determinar que tal representación tuviese lugar en la institución mencionada: «es difícil probar la representación de *El amor brujo*, que, aunque mencionado en varios escritos como seguro, sólo una fuente, las memorias de Carlos Morla Lynch, la sitúa, aunque de forma ambigua [?], en la Residencia (...). Sin embargo, la descripción que Morla hace del espectáculo coincide absolutamente con las características que tuvo la representación de la misma obra en el Teatro Español, el 15 de junio de 1933, que es donde lo sitúan las fuentes periódicas que dan cuenta de él» (Presas, 2004: 91). Muy probablemente, se trate de un lapsus de Morla en la localización.

¹⁰⁹ De estas visitas da cuenta la propia revista *Residencia*, en una larga reseña titulada «Músicos franceses en la Residencia (Ravel, Milhaud, Poulenc)» en la que, junto a fragmentos de las conferencias de los invitados, y de Salazar para el caso de Ravel, se incluyen varias fotografías del Archivo que reflejan la visita (*Residencia*, feb. 1933). Sobre Poulenc y su participación en eventos musicales posteriores, *vid.* Morla Lynch, quien da cuenta del concierto, bajo dirección de Pittaluga, en el que participó en mayo de 1935, interpretando junto a Leopoldo Querol su *Concerto para dos pianos y orquesta* (2008: 479).

el clarinetista Aurelio Fernández y los solistas de la Orquesta Filarmónica con dirección de Ernesto Halffter (Presas Villalba, 2004: 88-89).

Al lado de esta apuesta por la novedad musical en los conciertos públicos (pues en los nocturnos para los residentes primaba el clásico-romántico, considerado adecuado para su formación cultural; Bal y Gay, 1963: 79), en la Residencia se cultivó especialmente otra veta musical, ligada a la actividad del Centro de Estudios Históricos (en el que muchos residentes, como Torner o Bal y Gay, trabajaban): la música antigua culta y popular (*cf.* III.IV). La recuperación de la tradición renacentista y barroca, conforme al discurso neoclásico que imperaba en la nueva música francesa (y, por influencia, también en la española), tuvo su reflejo en los conciertos de la Residencia a través del recital de la clavecinista Wanda Landowska en una fecha tan temprana como 1920 (recordado por Eugeni D'Ors en «Wanda y los estudiantes», *Residencia*, mar.-may. 1926), la conferencia-concierto de Adolfo Salazar, con Andrés Segovia a la guitarra (en ella se interpretaron diversas piezas de John Dowland, Luis Milán, Robert de Visée y Bach: 25-XI-1928), los dos célebres recitales de madrigales ingleses por la formación *The New English Singers* (contratados a través de Trend y el Comité Hispano-Inglés de la Residencia, 1932 y 1934), o, siguiendo la inspiración del coro inglés, la actuación de los «Cantores Clásicos Españoles» en 1935, con ocasión del tricentenario de Lope de Vega, quienes interpretaron las canciones arregladas por Bal y Gay en su *Treinta canciones del tiempo de Lope de Vega*.

Entre los actos más próximos a la tradición popular y el folclore vivo, aparte de las conferencias que Martínez Torner prodigó a partir de 1919 (muchas veces conferencias-concierto, y en compañía de un segundo conferenciante como Bal y Gay, Menéndez Pidal o Díez-Canedo) son reseñables, por el puente explícito entre música y poesías, la conferencias-concierto ofrecidas por García Lorca en los años treinta. En mayo de 1933, acompañado por *La Argentinita* al canto, el granadino disertó sobre Granada y su tradición musical popular, tal como consigna en sus diarios Morla Lynch (2008: 345-346). Aunque el cónsul chileno no menciona el título, probablemente se trata de la reunida en sus *Obras completas* con el nombre de «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre» (1997a, III: 137-149), de la que Morla ofrece un detallado retrato:

En la Residencia de Estudiantes Federico nos habla de Granada. Ameniza su charla en forma deliciosa *La Argentinita*, interpretando cantares andaluces. Federico —cada vez que el caso lo requiere— interrumpe su disertación y se sienta sencillamente al piano para acompañarla. Se halla en la *Residencia* como pez en el agua: en su elemento. (...) La sala está llena de estudiantes de uno y otro sexo, de antiguas camaradas de Federico y de

amigos que lo admiran; (...). Todos le escuchan con gran cariño; han penetrado en la sala para oírlo hasta la cocinera, los pinches y marmitones de la cocina. (...)

Sobre el estrado: el piano, la mesa con su tapiz —que Federico quiso adamascado— y su jarra de cristal. (...) A su lado, sentada gentilmente sobre un taburete bajo, como una chavala, *La Argentinita*, con un clavel que sangra en la laca negra y brillante de sus cabellos.

En esta atmósfera simpática, comunicativa y llena de compañerismo, la conferencia de Federico —que parece una conversación celebrada en familia— fluye como las aguas de un arroyo cristalino, luminosa, fácil, placentera: un viaje a Granada, en el que participamos todos, esmaltado de fandanguillos y tangos andaluces que *La Argentinita* canta como jugando. Maneja las castañuelas como nadie y es incomparable también la gracia y el salero con que gira y ondula en torno a la mesa del conferenciante. Y Federico, a su vez, se pone a cantar como un chiquillo con Córdoba, Granada y Sevilla —con toda su Andalucía— en la garganta. (Morla Lynch, 2008: 345).

Un par de años después, en la primavera de 1935, Lorca da la conferencia «Canciones y bailes españoles», en la que el poeta fue acompañado por los bailarines Pilar López y Rafael Ortega (21-III-1935).¹¹⁰

Pese a la brillantez de estos actos, su singularidad en el panorama madrileño no era, como señala Adela Presas, absoluta: formaciones como el Cuarteto Rafael o el Quinteto Hispania eran las habituales en otras salas de música y el repertorio, a excepción de *La historia de un soldado* y algunas obras españolas contemporáneas, era también compartido con otras entidades en la misma época (2004: 91). Lo extraordinario de la Residencia fue su capacidad para sintetizar, concentrar y reunir las novedades musicales del momento (de acuerdo con sus posibilidades económicas y de infraestructura), e integrarlas a su vez en un programa pedagógico de largo alcance en el que, en lugar de limitarse al repertorio clásico-romántico esperable en la formación convencional de los jóvenes residentes, optó por insertar al estudiante en la actualidad cultural más avanzada del momento. La significación de la Residencia, además, en el diálogo músico-literario que centra este trabajo es cardinal: no interesa tanto documentar la aportación cuantitativa de música nueva al repertorio madrileño como de la efectiva convivencia de disciplinas, que se produjo en un clima donde lo profesional-académico permeaba la vida cotidiana y el ocio de la forma más natural. En definitiva, y volviendo a las palabras de Bal y Gay:

La música vivió y fue vivida en la Residencia de todos los modos posibles: conciertos públicos, conciertos privados, conferencias, reuniones de aficionados —ya en el salón, en torno al piano, ya en el cuarto de alguno de nosotros, ante el gramófono— y

¹¹⁰ La información de estas actividades la tomo fundamentalmente de los apéndices que Adela Presas Villalba ofrece en su trabajo sobre la actividad musical de la Residencia (2004: 92-100). Para un panorama más generalista sobre la música en la Residencia, *vid.* Persia (1986).

publicaciones. No se la cultivó allí como elemento más o menos ornamental, sino como elemento estructural de todo un sistema educativo que, al igual que en los demás planos de la cultura, trascendía los límites institucionales. Buena parte de lo hecho por la Residencia en este terreno llenó lagunas que los organismos especializados, a los que plenamente correspondía impulsar la vida musical española, iban dejando por timidez, desidia o falta de imaginación. (Bal y Gay, 1963: 77).

b. *Residencia de Señoritas y Lyceum Club Femenino*

Es natural hacer alusión, siempre que se habla de la Residencia de Estudiantes, a su equivalente femenino, la Residencia de Señoritas. Creada en 1915 bajo el mismo signo institucionista, fue dirigida por María de Maeztu, quien pretendió, sin embargo, hacer del centro un Liceo femenino, mucho más reglado que el modelo masculino, y con un programa sistemático de cursos teóricos a partir de 1922-1923. Esta orientación, que se alejaba del modelo pedagógico libre y natural propuesto en la Residencia de Estudiantes, estaba directamente relacionada con la situación socio-cultural de la mujer en la época: frente al grueso de residentes masculinos, que eran universitarios y postgraduados, las jóvenes alojadas en el centro de Maeztu eran en su mayoría estudiantes de bachillerato y desplazadas de provincias para estudiar los cursos de magisterio. El nivel educativo inferior llevó a su directora a organizar la vida de las residentes de una forma mucho más rígida y disciplinada. Las conferencias, como en su homóloga masculina, tenían una relevancia central, pero en su contenido se percibe cierta divergencia con el planteamiento de las organizadas en la calle Pinar: la preferencia por temas literarios y artísticos, con relegación de los de tipo filosófico, político o económico (de hecho, más de la mitad fueron impartidas por María de Maeztu y estaban dedicadas a cuestiones de orientación lectora, arte, música y docencia; Ribagorda, 2009: 233), revela que la Residencia de Señoritas, como su propio nombre ya deja intuir, no buscaba tanto formar a la minoría intelectual capaz de participar y reactivar la vida política y cultural de su país como la educación esmerada del modelo de «señorita» cultivada que se estimaba en la alta burguesía del momento.¹¹¹

Mucho más que la actividad cultural de la Residencia de Señoritas merece ser destacada la que se llevó a cabo en el Lyceum Club Femenino, presidido también por

¹¹¹ Entre las conferencias celebradas vinculadas a la Vanguardia, destacan las de Alberti, Bergamín, Gómez de la Serna y Salinas, así como la lectura de *Poeta en Nueva York* de Lorca y el recital de guitarra de Regino Sáenz de la Maza. Sobre la Residencia de Señoritas, *vid.* Vázquez Ramil (1989), Pérez Villanueva (1990), Moreno/Zulueta (1993), Ribagorda (2009: 213 y ss.) y Cuesta Bustillo/Turrión/Merino Hernández (2015).

María de Maeztu y en el que desempeñaron un papel importante varias residentes o colaboradoras de aquella (Victoria Kent e Isabel de Oyarzábal eran sus vicepresidentas, Zenobia Camprubí, sustituida luego por Ernestina de Champourcín, su secretaria, y entre sus socias se encontraban figuras sobresalientes en la cultura del momento como María Goyri, Hildegart Rodríguez, Concha Méndez o M^a Teresa León).

Se trataba de una asociación cultural fundada en 1926 dentro de la «Federación Internacional de Lyceum Clubs», con el modelo londinense como germen y directamente vinculado con la emancipación de la mujer. Siguiendo los ejemplos europeos, el Lyceum madrileño contó con numerosas secciones temáticas (social, musical, artes plásticas e industriales, literatura, ciencias, internacional, hispanoamericana), entre las cuales, como ha señalado María Palacios (2008: 128), la música tuvo una importancia muy destacada. Fueron frecuentes los recitales de piano o formaciones camerísticas con fuerte presencia femenina y, entre los diversos conciertos, destacan los relacionados con el mundo norteamericano y jazzístico (no en vano la profesora Helen Phipps era vicesecretaria de la Junta directiva), nada frecuente en las salas madrileñas de conciertos al uso (Palacios, 2008: 130-131).¹¹²

Asimismo, en el Club Lyceum tuvo lugar un hito fundamental para la música nueva española: una presentación previa del que unos meses después se autodenominaría «Grupo de los Ocho» en la Residencia de Estudiantes. En la conferencia-concierto celebrada en el Club Lyceum en junio de 1930, en la que no era Gustavo Pittaluga, sino Juan José Mantecón, el que actuaba como maestro de ceremonias, fueron presentados solo seis músicos (a los que en noviembre se sumarían Rosa García Ascot y Ernesto Halffter, consagrado por la crítica más avanzada del momento como gran promesa de la música española) y la parte musical corrió a cargo de Enrique Aroca al piano y Micaela

¹¹² Cuestión diferente es la presencia del jazz fuera de la esfera de la música culta y en relación con la nueva cultura popular urbana que se desarrolla en los bares y salas de baile nocturnas (*music-hall*), a al lado de los ritmos del foxtrot o el charleston (vid. III.III, 3.2). La brecha entre música culta y música popular es patente también a lo largo de estas décadas, no sin que existan puntos de confluencia, como la divulgación de repertorio clásico en cafés cantantes, no limitada a la copla o canción popular. A este respecto escribía Sopeña: «En esta época hay una singular, simpática y peligrosa forma de concierto: el café. Singular y simpática porque no pocas veces excelentes músicos hacían excelente música, (...), porque “vulgarizaba” en anchos campos a través de reducciones; peligrosa, porque el aplauso fácil, las concesiones a un romanticismo y a una bohemia inclinan tanto al éxito como al mínimo esfuerzo y resentimiento» (1958: 67). Una función similar tendrán las masas corales, orfeones y bandas de música (organismos todos ellos con gran protagonismo en provincias), que, dada su divulgación «fácil», adulterada y afinada en un repertorio conservador, suscitarán el rechazo explícito por parte de intelectuales como Adolfo Salazar. Cf. Amorós (1991: 35-37).

Alonso como soprano. En su reseña para *La Gaceta Literaria*, César M. Arconada subrayaba el carácter novedoso de tal evento, ya que ofrecía obras inéditas en los escenarios de la capital, y hacía hincapié en el espíritu renovador del grupo:

Juan José Mantecón ha querido prestar su concurso a una obra insistentemente reclamada por un auditorio de personas curiosas. Se viene desde hace tiempo hablando —y más aún afirmando— de los valores de los músicos jóvenes de España, y en realidad sucede que gran parte de estos músicos son aún inéditos o poco conocidos, y sus obras más logradas, más ilusionadas, no han sido sometidas al juicio público (...).

Y Mantecón, que conoce, porque lo está viviendo, ese fondo heroico, juvenil, entusiasta y valioso de nuestros músicos más recientes, ha realizado una obra generosa dando a conocer al público algunos testimonios de esa música que mañana, o pasado mañana —indudablemente algún día— conquistará los honores del triunfo. (*La Gaceta Literaria*, jul. 1930: 9).

c. *Las veladas en casas privadas*

Queda, por último, mencionar otro tipo de eventos que formaban parte de la vida musical de Madrid y que pudieron contribuir, de algún modo, a afianzar el diálogo interartístico en una esfera mucho más distendida e íntima como eran las tertulias y veladas musicales en casas privadas.

En el texto de Bal y Gay sobre las tardes dominicales en la Residencia que antes citaba hacía alusión el músico a como era frecuente trasladar la reunión a la casa del pianista José Cubiles, donde se desarrollaba de forma similar. Este tipo de reuniones, tertulias musicales improvisadas, no fue, sin duda, singular, y tenía una larga tradición en los hábitos burgueses del XIX. En la época, eran célebres en Madrid las veladas de música de cámara que se desarrollaban en la casa de Enrique Fernández Arbós, el director de la Orquesta Sinfónica: por ella pasaban las figuras más sobresalientes del panorama nacional e internacional (que actuaban luego públicamente en los conciertos de las orquestas e instituciones diversas de la capital).

De un carácter más íntimo y doméstico debieron ser las celebradas en casa de la compositora y pianista Rosa García Ascot, según ella misma relata, con gran nostalgia, en sus memorias desde México. García Ascot (Madrid, 1902- Torrelaguna, 2002), que más tarde se casaría con Jesús Bal y Gay, fue la única mujer que formó parte del «Grupo de los Ocho» presentado en la Residencia de Estudiantes en 1930 y desde niña mostró unas habilidades excepcionales para la música. Fue iniciada en el piano por su madre y ya a los cinco años se ejercitaba en la composición, todavía sin saber leer partituras. La fuerte presencia de la música en el hogar familiar, al que asistía con frecuencia Pedrell, muy amigo de sus padres, hizo que la niña pronto recibiese clases de Enrique Granados

y, cuando este murió, del propio Falla, por intervención del músico catalán.¹¹³ Rememorando esta atmósfera ideal, García Ascot escribe, agudizada la añoranza del paraíso perdido tras la experiencia traumática de la Guerra:

Mi madre tocaba muy bien, y esto fue probablemente —y la afición de mi padre también— la base del gran ambiente musical en mi casa. (...) En mi casa se hacían muchas reuniones musicales y, aunque soy desmemoriada —mucho—, recuerdo que se hacían con frecuencia. Más bien continuamente. Uno de los que iba siempre era Federico —Federico García Lorca, naturalmente—. Federico iba todos los días y yo tocaba. (Bal y Gay/García Ascot, 1990: 27)

Evoca a continuación largamente al poeta granadino, de quien incluye la «Corona Poética» que le regaló para su cumpleaños (García Lorca, 2013: 425-426), y vuelve a reafirmar la afición de Federico por la música popular (resaltada en todas las semblanzas del poeta) al reconstruir los diálogos de aquellas cotidianas tardes musicales (y que, quizá de forma exagerada, afirma que tenían lugar «todos los días»):

—Rosita, por favor, toca.

Y yo tocaba y le pedía que tocase él.

—Bueno, yo toco, pero tú tocas las cosas populares.

—Yo toco lo que tú quieras.

Y es verdad. Casi toda la música popular que sé se la debo al pobre Federico. Venía todos los días a nuestra casa de la calle Bailén. Federico había querido ser pianista, pero no sé por qué no se le hizo. Tocaba muy bien, dentro de lo posible, considerando que era un poeta que no se dedicó al piano, y las canciones populares que yo tomé de él —de oído, claro— él las tocaba maravillosamente. (Bal y Gay- García Ascot, 1990: 27).

Y completa con más detalles la entrañable atmósfera de aquellas visitas, a las que se suman compañeros de la Residencia de Estudiantes pertenecientes a disciplinas artísticas diversas:

Con mucha frecuencia, aunque no siempre, acompañaban a Lorca a mi casa nada menos que Buñuel, Luis Buñuel, el director de cine; José Bello y Emilio Prados —mi marido

¹¹³ Insiste García Ascot en lo excepcional de sus lecciones con Granados («Granados no daba ya lecciones a nadie, pero a mí sí, porque él era discípulo de Pedrell y sus discípulos lo adoraban», Bal y Gay/García Ascot, 1990: 32) y, sobre todo, con Falla, dedicando varias páginas a definir admirativamente su método y denunciando la confusión que promovió Salazar respecto a Ernesto Halffter como su discípulo predilecto: «(...) Falla no daba lecciones a nadie. Fui yo “el único discípulo” de Falla. Si Ernesto Halffter hubiera sido discípulo, lo hubiera sabido en el acto, porque Don Manuel me lo habría dicho. No hay que olvidar que Ernesto Halffter y yo somos —año arriba, año abajo— coetáneos» (Bal y Gay/García Ascot, 1990: 34). En su viaje a París en 1920, en el que acompañaría a su maestro tocando las «Noches en los jardines de España», el propio Ravel quiso ser maestro de la joven, a lo que Falla se negó (probablemente por objeciones moralistas) (1990: 41). Durante la Guerra y antes de marchar al exilio, recibió clases de Nadia Boulanger en París y estrechó la amistad con Ígor Stravinsky, asiduo visitante del matrimonio en los años mexicanos del exilio. Sobre Rosa García Ascot y su relación con el ambiente cultural del 27, *vid.* Clemente Estupiñán (2018).

incluyó un poema de Emilio Prados en sus «Cuatro piezas para canto y piano»—. Cuando Federico me regaló los poemas, era mi cumpleaños (...) y fueron los cuatro y me llevaron una preciosa bombonera de cristal llena de bombones. (...) Federico y los otros tres se habían hecho amigos inseparables en la Residencia de Estudiantes. Esto era unos años antes de que Jesús [Bal y Gay] fuese a vivir a ella. (Bal y Gay- García Ascot, 1990: 30).

La música estuvo igualmente presente, según relata Ramón Ledesma Miranda, en la casa familiar de los Halffter, en la que el padre Ernesto convocaba a diversos compositores, críticos musicales, autores de teatro y poetas:

Hacia ya muchos años que frecuentábamos la casa de don Ernesto Halffter, joyero alemán, casado con una dama catalana, en cuyo ambiente vino a formarse por entonces uno de los núcleos musicales de más intensidad y viveza de la sociedad española. Sucedió, en verdad, a aquellos otros de Cecilio Roda o de Miguel Salvador, de grato recuerdo. La casa de don Ernesto Halffter, en la calle de Los Madrazo, tenía algo de un hogar de los Mendelssohn, en Madrid, donde los negocios del padre daban una rica estructura al ambiente artístico de la familia y a la libre y desinteresada vocación de los muchachos. (...) Pronto fueron asiduos de la casa: Adolfo Salazar, Juan José Mantecón, Eduardo Marquina y el maestro Lasalle. Y también los poetas García Lorca y Alberti. (Ledesma Miranda, 1990: 109-110).

Estas reuniones tendrían, en muchas ocasiones, un carácter más social que estrictamente musical, y, como escribe Yolanda Acker a propósito del menor de los hermanos:

A pesar de todo esto, Adolfo Salazar sugiere que ninguno de los padres de Ernesto tenía una relación con la música demasiado estrecha (...). Ciertamente, como hemos visto, existían componentes musicales en la familia Halffter, pero todos ellos son típicos de las familias de la clase burguesa de principios de siglo (...) (1997: 27).¹¹⁴

En numerosas ocasiones, también Rodolfo Halffter ha hecho declaraciones acerca del poco interés de su padre por la música, su formación autodidacta y la tradición musical del hogar heredera de la madre y sus abuelos maternos (Iglesias, 1979: 11 y ss.). Lo que importa destacar, con todo, son esos nudos relacionales heterogéneos que, reuniendo a creadores e intelectuales de diversos ámbitos, y aun de diversas generaciones, propiciaban un clima de diálogo fluido entre las artes. Semejantes a las tertulias que tenían lugar en los cafés, pero con el añadido de un piano en torno al que fácilmente podría improvisarse

¹¹⁴ Según Rodolfo Halffter, respecto a la labor musical de su hermano Ernesto y él mismo en estos años, «Ernesto sigue dedicado exclusivamente a la música, yendo a tocar el piano a casa de Adolfo Salazar —Calle Abascal, esquina de Chamberí— muy cerca de nuestro domicilio, donde solía pasar casi todo el día; allí escribió su *Sinfonietta*» (en Iglesias, 1976: 16). *Vid.* también Iglesias (1991: 32-38).

una sesión musical doméstica, las veladas en casas privadas contribuyeron a afianzar los vínculos músico-literarios en el Madrid de los veinte.

Ya en los años de la República son destacables las reuniones privadas en el hogar del embajador chileno Carlos Morla Lynch. En su ya citado diario (2008) vemos desfilar a las figuras intelectuales más destacadas del momento, especialmente a los poetas. Aparte de la predilección por Lorca, en torno a quien hace girar estas memorias, su círculo de amistades próximas incluía al escenógrafo Santiago Ontañón, Rafael Martínez Nadal o al matrimonio de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, y no fueron extrañas las visitas de Alberti, Cernuda, Salinas, Guillén o Diego a las veladas privadas en su casa. A lo largo de sus páginas registra la asistencia a multitud conciertos del mundo madrileño, entre ellos, al celebrado en homenaje a Falla en el Real, en julio de 1928 (2008: 52), al dedicado a Stravinsky en marzo de 1933, por la Orquesta Sinfónica (2008: 336), al de la cantante estadounidense Marian Anderson, cuyo arte «embelesó a Federico», que lo acompañaba frecuentemente (2008: 534) o, también junto a Lorca, al concierto que el pianista Claudio Arrau ofreció el 5 de junio de 1933. Este concierto se convierte después en una animadísima tertulia en casa de Morla, en la que participan (además de Lorca) Cernuda, Gerardo Diego, y el mismo pianista:

Soirée en casa después del concierto, a la que concurren músicos y críticos. Atmósfera propicia. Segunda audición de mis canciones. Federico lee primero los poemas y luego Bebé [esposa de Morla Lynch] los canta. (...) No se le pide a Claudio Arrau que prodigue los dones extraordinarios que posee. Es una norma que he adoptado siempre cuando un gran artista nos favorece con su presencia. (...)

Pero, muy avanzada la noche ya, se sienta al piano espontáneamente y nos obsequia con un maravilloso concierto, que abarca una larga etapa —en línea ascendente— desde los clásicos hasta los ultramodernos. Interpretaciones insuperables en una atmósfera de atención emotiva. Federico me dice que él se siente nuevamente atraído por lo que califica de «música del alma». En el fondo es un romántico. (2008: 351-352).

Este tipo de reuniones se repite con frecuencia en casa de los Morla y en ellas se mezclan conversaciones de altura intelectual (política, literatura, música, arte...) con distendidos y festivos momentos amicales, en los que lo musical suele cobrar gran protagonismo. El 27 de noviembre de 1932, por ejemplo, en una velada nocturna a la que asisten Federico García Lorca, Martínez Nadal, Santiago Ontañón, Manuel Ángeles Ortiz y el músico chileno Acario Cotapos, entre otros, el diplomático registra la variopinta sesión que tuvo lugar con todo lujo de detalles:

Sesión de «cante jondo» para comenzar, en la que también toma parte Manolo [Ángeles Ortiz], sencillamente, sin hacerse de rogar, con una voz sugestiva y clara. Es andaluz, y con ello queda todo dicho. Fandanguillos, soleares y villancicos.

Luego Acario Cotapos (...) nos da a conocer en el piano algunos trozos de su «obsesión» musical, que está inspirada en una obra de don Ramón del Valle-Inclán: *Voces de gesta*. (...) Esta clase de música moderna —que, a mi juicio, ya ha dejado de serlo— es puramente cerebral y no me interesa.

Pausa y descanso... (para nuestros oídos y para el piano).

(...) Y como está en vena y bien dispuesto [Cotapos], nos declara que va a darnos un segundo acto de concierto. Pero —con gran asombro nuestro— rechaza ahora la guitarra que Manolo pone en sus manos. No se trata de fandanguillos ni de villancicos, sino lo nunca visto hasta aquí. Cuplés franceses de 1905 y 1909; los valeses de la época: *Amoureuse*, *Quand l'amour meurt* y, por último, *La Tonkinoise* y *Viens poupoule*, interpretados a modo de parodia con una mímica y un humorismo despampanantes.

Y luego se desencadena —siempre capitaneada por Federico— una de estas fiestas que no tiene igual. El circo de la feria. Acróbatas japoneses con abanicos y ademanes simiescos, prestidigitadores hindúes, encantadores de serpientes y juegos malabares. Cotapos se transforma en *poney* amaestrado con una pluma en la cabeza: levanta las manos con donaire, se arrodilla e inclina la cabeza pausadamente hasta el suelo, se alza «en las patas traseras» con la más absoluta seriedad. Llega a adquirir la fisonomía de un caballo, y aplaudimos. (Morla Lynch, 2008: 308-309).

El 23 de septiembre de 1933, en una velada nocturna previa a la partida de Lorca hacia Buenos Aires, documenta Morla:

Por la noche, se llena la casa. Tertulia en la que no se omite esfuerzo para que sea tan alegre como de costumbre. Se cantan mil romanzas. Obtiene un éxito especial la que me inspiró el poema de Luis Cernuda «Estoy cansado». Pero Luis —mañoso y taimado— no ha querido oírla. Federico interpreta personalmente «El cazador» y la «Canción tonta» con una gracia inefable. Se dan a conocer «cuecas chilenas», y luego Federico coge por su cuenta la guitarra. Está portentoso esta noche, como lo está muchas veces; pero diríase que siempre se supera. Nos da primero una audición de «cante jondo», y en seguida nos deleita con esos preciosos cantares por él armonizados: *El café de Chinitas*, *Las morillas de Jaén*, *Los peregrinos*, *Los cuatro muleros* y el incomparable *Anda, jaleo*. (Morla Lynch, 2008: 365).

Como último ejemplo de estas *soirées* (como las designa el chileno), en las que alterna lo musical, lo literario y lo festivo en simbiosis perfecta, sirva la noche del 2 de junio de 1934 («Día completo y noche inolvidable», la titula el autor), en la que participa también Pablo Neruda y en la que un performativo García Lorca ofrece una estrambótica danza oriental disfrazado, para continuar después cantando peteneras a la guitarra:

La *soirée* en casa dura hasta las cuatro de la madrugada. Puede decirse que han acudido todos los contertulios para conocer a Pablo Neruda. Reina animación y afinidad. Mucha alegría. Acario Cotapos se lanza —para comenzar— con brío inenarrable a la parodia de los «fuegos artificiales», que constituye uno de los mayores éxitos de su repertorio; Federico nos favorece con una danza oriental que improvisa envuelto en la alfombra de mi despacho, y luego canta peteneras acompañadas con la guitarra. Bebé, en seguida, interpreta mis composiciones musicales sobre temas de Federico, Alberti, Cernuda,

Manolito Altolaguirre, Gerardo Diego, Villalón, Pedro Salinas y Juan Ramón Jiménez, que son discutidas y comentadas dentro de un espíritu de benevolencia.

Muy tarde ya, cuando el clima de efervescencia, apaciguado, da paso a un período de quietud propicia, se anuncia la lectura de obras de Neruda. (...) Tras de un intervalo prolongado, Federico, gentilmente, sin emulaciones y lleno de una fraternidad adorable, nos lee algunos de sus poemas del «cante jondo», y aquello es como un arco iris después de la tormenta. (...) (2008: 394).

2.2.3 Fonografía y radiofonía: nuevos espacios para la transmisión musical

Junto a los espacios físicos que posibilitaron la difusión real, *viva*, de la música (compartidos a menudo por un espectro intelectual muy diverso en el que los escritores tuvieron gran participación), deben tenerse en cuenta, además, otros dos avances técnicos que facilitaron su transmisión: la industria fonográfica y la radiofonía. Su aparición no solo supuso una ampliación de los medios de acceso a la música, sino que marcaron un hito en la historia de esta, al separar la ejecución musical del momento de la escucha.

a. *Las «máquinas parlantes»: fonógrafo y gramófono*

Respecto a la primera, la industria fonográfica, la bibliografía para su historia anterior a la Guerra Civil en nuestro país es prácticamente inexistente (el trabajo más completo es la entrada de Javier Barreiro en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 2002). En la década de 1870 aparece el primer aparato capaz de reproducir sonidos mediante grabación mecánica analógica: el fonógrafo de Edison (1877). Una década después, Émile Berliner presentaba su gramófono, que sustituía el cilindro edisoniano por el disco plano. Ya en el siglo XIX se inicia la comercialización en España tanto de aparatos de reproducción (fonógrafo y gramófono, llamados frecuentemente en la época «máquinas parlantes») como de los discos producidos para el último (primero a través del sello Berliner, en 1899, y más tarde con la International Zonophone, desaparecida en 1912 al fusionarse con la francesa Gramophone-La Voz de su Amo).¹¹⁵ A mediados de los años veinte, la grabación mecánica, todavía bastante deficiente técnicamente, fue sustituida por la grabación eléctrica, mejorando sustancialmente la calidad y permitiéndole competir con el auge de la radiofonía. Las principales distribuidoras en España eran La Voz de su Amo y, sobre todo, Odeón

¹¹⁵ El fonógrafo, sucesivamente mejorado por Edison, convivió con el gramófono hasta, al menos, la Primera Guerra Mundial; en España y otros países siguió en vigencia durante varios años más (Arce Bueno, 2008: 135).

(compañías que se fusionan en 1935), entrando también en juego la neoyorquina Columbia y la francesa Pathé.

El repertorio era muy variado y, en el ámbito musical (pues hasta los treinta subsisten los que denomina Barreiro discos «anecdóticos»: chistes, recitados, discursos, monólogos, películas sonoras...), primaban los géneros populares más en boga del momento: ópera, zarzuela, opereta y otros géneros líricos como el cuplé, bailables (desde pasodobles de zarzuela o chotis a *foxtrots*, charlestones, *shimmies* y tangos, pasando por valeses, mazurcas y *one-steps*), flamenco y músicas regionales.

Luis Buñuel, durante su mítica etapa en la Residencia de Estudiantes (a la que llegó en el otoño de 1917 y en la que se forjaría su vocación artística, en paralelo a la influyente amistad con Lorca y Dalí; cf. Sánchez Vidal, 1996), poseía un gramófono que despertaba gran interés entre sus compañeros y que, con un repertorio discográfico orientado fundamentalmente al jazz y a la música norteamericana (aunque también clásica), amenizaría muchas de las tertulias íntimas en las habitaciones de los residentes, como recuerda el propio cineasta: «Me había comprado un gramófono y varios discos norteamericanos, que escuchábamos con entusiasmo mientras bebíamos grogs al ron, que yo mismo preparaba» (2003: 74). Esa misma afición a la nueva música urbana popular la compartía Buñuel con Dalí, excelente bailarín de charlestón y apasionado del blues en la década de los veinte (Rodrigo, 2004: 154-155).¹¹⁶ También Moreno Villa, al recordar los felices años de la Residencia, menciona la escucha del gramófono como rutina en su quehacer pictórico:

Pienso en mi cuarto lleno de sol mañanero, en un día de domingo. Yo ponía mis discos de fox o de zarzuelas antiguas, mientras pintaba. «La juventud eterna», los estudiantes,

¹¹⁶ A propósito de la estancia de García Lorca en la casa de los Dalí de Cadaqués, en el verano de 1927, dice Antonina Rodrigo: «Por entonces el delirio de los blues lo constituían Los Revellers y la orquesta de Paul Whiteman. Los preferidos de Salvador, que sonaban a todas horas, eran: *Dinah*, *Breezing along with the breeze*, *Moonlight on the Ganges*, por Los Revellers, acompañado al piano por la orquesta de Paul Whiteman; *Paradise Alley*, *Where the rainbow ends*, *Somebody loves me*, *Ukelele lady*... También se oían las sardanas de Pep Ventura: *La capritxosa*, *El toc d'oració*, *Per tu ploro*» (2004: 155). Relatando las diversiones en que los jóvenes se entretenían durante aquellos días estivales, escribe también la autora: «[Un día] sacaron los discos de La Voz de su Amo a la terraza y los esparcieron por el suelo, encima de los guijarros. El sol reflejaba en ellos transformándolos en negra luna de brillante eje. Anna Maria, sentada en el suelo, sostenía encima de sus piernas el fonógrafo con un disco. Previamente hizo que su joven amiga se mojara el pelo y lo peinara muy tirante; la cabeza agachada ofrecía a la luz del sol otro radio brillante como el de los discos. Y él mismo disparó la foto, que podemos admirar» (2004: 154-155). La fotografía aparece reproducida también en el volumen.

se esparcían por los campos de juego, cantaban bajo las duchas, tomaban baños de sol en las azoteas o discutían en sus cuartos. (2006: 76).

Aunque Javier Barreiro no da información al respecto, desde el principio se difundió también música clásica instrumental (hasta 1907, dado el desarrollo todavía primario de la fonografía, no fue posible la grabación orquestal, y los discos se limitaban a grabaciones de instrumentos solistas).¹¹⁷ Pese a que todavía está por hacer el estudio sistemático de la industria discográfica anterior a la Guerra en nuestro país, se puede seguir muy parcialmente su historia a través de la prensa de la época (publicidad regular a partir de comienzos de la centuria) y, sobre todo, a través de los catálogos anuales o suplementos que las propias distribuidoras editaron con fines comerciales. Estos catálogos suelen presentar clasificaciones por género («Bailables», «Cantos populares», «Ópera», «Zarzuela», «Couplets»...) y, a su vez, ordenan los discos por intérprete, lo que supone que muchas veces la hoy llamada «música clásica» aparezca sin distinción clara junto a música ligera o folclórica. Especialmente en el ámbito de la música vocal, se atiende con privilegio al intérprete (en cierto modo, herencia del divismo decimonónico), de modo que las arias de ópera (fundamentalmente *bel canto* italiano, Wagner, Bizet, Gounod...) se agrupan frecuentemente con piezas de zarzuela, cuplés o canciones tradicionales de distinta procedencia. Respecto a la música clásica instrumental, suele dividirse en sinfónica o para solista, de nuevo respondiendo a una ordenación por intérprete (en el caso de la sinfónica, bandas u orquestas encargadas) y no por compositor. El repertorio es similar al generalizado en los conciertos de la época, con predominio del periodo clásico-romántico y posromántico (Haydn, Mozart; Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms; Grieg, J. Strauss...), siendo muy abundantes las oberturas e interludios operísticos (Verdi, Rossini, Donizetti, Wagner...).

En cuanto a la nueva música, solo empieza a tener una tímida presencia a finales de la década: en el catálogo anual de discos que La Voz de su Amo publica en 1930, por

¹¹⁷ Hay que tener en cuenta que la duración de los discos de la época era muy reducida: dependiendo del diámetro y con un estándar de velocidad de 78 rpm, cada cara podía alcanzar hasta un máximo de cinco minutos (para los más grandes, de 12 pulgadas), aunque los más frecuentes fueron de tres minutos (10 pulgadas de diámetro). La música clásica que se grababa, que solía hacerse en discos de 12 pulgadas, era frecuentemente extractada: diversas partes de sinfonías y sonatas, valsos, mazurkas, nocturnos, arias, etc. (las sinfonías completas, por ejemplo, solían ocupar unos tres discos). En cierto modo, la limitación técnica condicionaba la difusión de unas u otras piezas. El disco de 33 rpm, que al reducir la velocidad alargaba la duración, no fue inventado hasta 1929, y su generalización no llegó hasta los años cincuenta, introducido por Columbia (a la vez que la Victor Talking Machine Company comercializaba los de 45 rpm). Para la historia técnica de la fonografía, *vid.* Osborne (2012).

ejemplo, aparecen apenas cuatro obras de Debussy (entre ellas, el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, al que se dedica un disco completo, interpretado por la Orquesta del Royal Albert), *La Valse* de Ravel y una colección completa de cuatro discos del ballet *Petrushka*, de Stravinsky (Orquesta Sinfónica de Londres), además de una selección de *El pájaro de fuego* en dos discos más (Orquesta Sinfónica de Filadelfia). En lo que se refiere a la música española, a Turina, Albéniz o Granados, con fuerte presencia ya (sobre todo en el repertorio de bailables y folclore) en la década anterior (al igual que Bretón, Chapí, Vives, Luna y demás compositores de zarzuela), se añade ahora una amplia representación de la obra falliana, que incluye *El Amor Brujo* completo en una colección de cinco discos (Orquesta Filarmónica de Madrid, bajo dirección de Pérez Casas), las *Noches en los jardines de España* (3 discos, Orquesta Sinfónica Gramófono), escenas de *El Sombrero de tres picos* (dos discos, Orquesta Sinfónica de Madrid) y de *La Vida Breve*, y algunas de las *Siete canciones populares*, interpretadas por Charles Panzera («Asturiana», «Berceuse», «Jota») y por el tenor Miguel Fleta («Jota» y «Nana»). Como se ve, con todo, todavía se trata de obras anteriores al estilo más depurado del gaditano (el consolidado en los veinte con el *Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto*), y que tienden a asimilarse a un repertorio nacionalista y folclórico. De los jóvenes compositores, a diferencia de lo que sucederá en la programación radiofónica, no aparece ninguna obra en el material documental consultado.¹¹⁸

Es fácil suponer que, como Luis Buñuel, Salvador Dalí y Moreno Villa, muchos de los escritores del momento (pertenecientes de forma mayoritaria a una clase acomodada con cierto poder adquisitivo) contaron con un gramófono, y con una colección discográfica mayor o menor dependiendo de sus intereses. Es interesante, a este propósito, la discoteca conservada en la Fundación Federico García Lorca: aunque está compuesta exclusivamente por grabaciones de flamenco y música folclórica (Tinnell, 1998: 431-434), con toda probabilidad el repertorio fue mucho más amplio. Recuérdense que el poeta relaciona el tercer acto de *Bodas de sangre* con la escucha de la identificada por la crítica (Maurer, 1991) como la Cantata BWV 140 de Bach:

Voces que te dicen: sigue por aquí, escribe esto, di lo otro. *Bodas de sangre*, por ejemplo, está sacada de Bach. Vuelvo a decir, no tiene nada que ver, pero ese tercer acto, eso de la

¹¹⁸ Como digo, falta una investigación exhaustiva y para este trabajo solo me ha sido posible la consulta ilustrativa de los catálogos comerciales digitalizados en la BNE, que son en su mayoría suplementos mensuales y muy centrados en la canción y los bailables.

luna, eso del bosque, eso de la muerte rondando, todo eso estaba en la cantata de Bach que yo tenía. Donde trabajo, tiene que haber música (1997a, III: 511).

Y su hermana menor, Isabel García Lorca, confirma también en sus memorias esta referencia, a propósito de la Huerta de San Vicente (lugar en el que la familia Lorca pasaba el verano y en donde el poeta trabajó en muchas de sus obras, como fue el caso de *Bodas de sangre*):

Teníamos un gramófono y Federico ponía muchos discos de música clásica –sobre todo de Bach y Mozart–, y de cante jondo. (...) Hay que decir que si él nos pedía silencio, nosotros también sufríamos su insistencia en oír una y otra vez la misma música. (2002: 268).¹¹⁹

b. *La telegrafía sin hilos: inicios de la radio en España*

Por su parte, la radiodifusión llegó también relativamente pronto a nuestro país: tres años después de que apareciese la primera estación del mundo en Pittsburgh (1921), surgió la primera emisora de radiodifusión comercial en España: Radio Ibérica (con precedentes experimentales y esporádicos en los años de 1921-1924; Arce Bueno, 2008: 31-35). Al año siguiente se multiplicaron las licencias para emisoras y, ya a finales de 1924 se constituye la que será la emisora más importante hasta la Guerra Civil: la madrileña Unión Radio. Aunque lógicamente los primeros tiempos fueron técnicamente deficientes, su rápido desarrollo hizo que en apenas unos diez años la radio pasase de ser un aparato minoritario a uno ampliamente generalizado y privilegiado en los hogares españoles en la década de los treinta (Arce Bueno, 2008: 152-156).¹²⁰

¹¹⁹ También por testimonio de Isabel García Lorca, Ian Gibson insiste en la importancia de la música clásica en el hogar familiar del poeta, a través del gramófono tempranamente adquirido por la madre: «Doña Vicenta no tocaba ningún instrumento, pero sí le gustaba extraordinariamente la música clásica. Hasta tal punto fue así que, cuando la familia se trasladó después a Granada [1909], no se perdía un solo concierto y compró tempranamente un gramófono, escuchando asiduamente los discos que ella y sus hijos iban adquiriendo» (Gibson, 1985: 46).

¹²⁰ En su fundamental estudio para la música en la radio de este período, Julio J. Arce Bueno (2008) señala la falta de datos estadísticos fiables respecto al número de oyentes y su evolución en España entre 1924-1936. En 1924 *El Sol* publicaba un artículo en el que calculaba unos 19000 aparatos de radio en la ciudad de Madrid (15000 de galena, 4000 de válvulas), mientras que de los años republicanos J. Augusto Ventín Pereira (1987: 85) registra un paso de las 43640 licencias de 1931 (impuesto que debían pagar los propietarios de receptores radiofónicos) a las más de 400000 en 1936. Los datos, con todo, son incompletos, pues no siempre los poseedores de estos aparatos cumplían con el pago de la licencia y, además, como señala Arce Bueno, debería triplicarse o cuadruplicarse este número, si se considera que el fenómeno radiofónico fue en estos años un entretenimiento colectivo y familiar: en torno a un único receptor se reunían varios usuarios. Debido todavía a las deficiencias técnicas del nuevo invento, la radio fue en este arco temporal un fenómeno fundamentalmente urbano, pues la intensidad de la señal era todavía muy débil y ya en las zonas del extrarradio de las ciudades con emisora era prácticamente imposible escucharla.

Propulsada por el joven ingeniero Ricardo Urgoiti (hijo del poderoso empresario Nicolás María de Urgoiti, que fue director general de la Papelera Española y fundador de los diarios liberales *El Sol* y *La Voz*; cf. II, 2.3), Unión Radio contaba con la participación de las principales eléctricas españolas y pronto asumió un papel monopolizador en el panorama radiofónico (*vid.* Ezcurra, 1974; Soria, 1974; Garitaonandía, 1984; Amorós, 1991: 217-229; Arce Bueno, 2008). Como los diarios liberales fundados por su padre, la orientación de la emisora estaba directamente ligada al ideario orteguiano de aristocracia intelectual y educación de las masas, por lo que desde el principio se esforzó por ofrecer programas de calidad en los que alternaba el entretenimiento con el elemento intelectual y pedagógico. Su política expansionista y monopolizadora (en la línea de las aspiraciones empresariales de Urgoiti padre en el ámbito periodístico y editorial), le llevó a crear en los años treinta una red de emisoras españolas (Unión Radio Madrid, Radio Barcelona, Radio San Sebastián, Radio Sevilla y Radio Valencia) adheridas al grupo Unión Radio, de modo que su proyecto cultural saltó de la capital a las más importantes ciudades del país.

Desde sus inicios, la música tuvo un papel destacado en la programación de las emisoras y, en principio, respondía a la imitación de sistemas de ocio y espectáculos públicos (conciertos, teatros, variedades, conferencias) arraigados en la sociedad (Arce Bueno, 2008: 12). La programación musical constituyó en Unión Radio entre un 50 % y un 80 % de la programación general durante 1925-1936 (siendo los años más bajos los correspondientes a los años republicanos, en los que los espacios de opinión e información política fueron ganando terreno). La extraordinaria calidad y cuidado en esta programación se debe, sin duda, a quien desde comienzos de 1926 y hasta su cierre al inicio de la Guerra fue su director artístico: el músico Salvador Bacarisse, uno de los integrantes del Grupo de los Ocho y amigo de Ricardo Urgoiti (que también había estudiado música y era aficionado a ella). La tipología de los programas privilegió a

Existieron además dos clases de aparato que respondían a una diferencia económica: las radios de galena, mucho más económicas y generalizadas, pero cuya señal era tan débil que su escucha solo era posible individualmente mediante auriculares, y las radios con válvulas amplificadoras («de lámpara»), cuyos altavoces potenciaban en gran medida la señal, pero mucho más caros y reservados para unos privilegiados; pese a todo, con el paso de los años se fueron abaratando y además fueron instalados en lugares de ocio público (cafés, clubs sociales, asociaciones, etc.), de modo que las clases más modestas tuvieron fácilmente acceso a este nuevo medio de comunicación (Arce Bueno, 2008: 152-156). Como estudios de conjunto sobre la historia de la radio en España, *vid.* Díaz (1997) y Balsebre (2001); para el período comprendido entre los inicios y la Guerra Civil, aunque con una desatención llamativa a lo musical, *vid.* Ezcurra (1974), Garitaonandía (1984) y Aubert (2005).

menudo la música en vivo (realizada en el propio estudio o transmitida desde los teatros), frente a la música grabada (dada las limitaciones técnicas que los registros de fonógrafo y gramófono ofrecían en su retransmisión), lo cual fomentó la demanda de artistas (cantantes, músicos, conferenciantes) y auspició la formación de agrupaciones musicales más o menos estables.¹²¹

El repertorio musical fue muy amplio y Arce Bueno distingue cuatro tipos básicos de programas monográficos, que incluían obras de teatro lírico (bien íntegras, bien extractos y selecciones), la entonces llamada «música artística» (música *culta* o *clásica* hoy, acompañada muy frecuentemente de comentarios y breves análisis explicativos, y que comprendía música sinfónica, de cámara, *lieder*, música de banda y música religiosa), los dedicados a un intérprete o grupo instrumental (solistas vocales o instrumentales, agrupaciones de cámara o sinfónicas) y los que denomina «programas temáticos» (dedicados a la música de un país o de una región, organizados en torno a un tema literario, etc.). Al lado de estos, existieron programas más distendidos y misceláneos, que dieron gran espacio a la música popular en sus diferentes cauces (y que eran, como se ha visto, las formas más privilegiadas en la grabación de discos): desde el cuplé y los diferentes bailables (con creciente importancia de los foxtrots y charlestons después) a la zarzuela en sus diversas manifestaciones. Asimismo el folclore, con especial atención al flamenco, pero también a otras músicas regionales, tuvo una importante presencia en Unión Radio y con frecuencia se acompañó también con conferencias de varios especialistas.

Aunque ciertamente no fue mayoritaria, la música nueva de los jóvenes compositores tuvo excepcionalmente un destacado lugar en la emisora de Urgoiti, en gran medida por la dirección artística a cargo de Bacarisse. No en vano María Palacios señala Unión Radio (junto al Conservatorio madrileño y la Residencia de Estudiantes), como espacio decisivo para la cristalización del Grupo de los Ocho (2008) y el propio Joaquín Turina, en un artículo de 1929, usó incluso la denominación de «Grupo de Unión Radio», en el que incluía a Bacarisse, Remacha, Bautista y José M^a Franco (Arce Bueno, 2008:

¹²¹ La más destacada, quizás, fue la llamada «Orquesta [o Gran Orquesta] de la Estación/ de Unión Radio», especializada en música sinfónica, ópera y zarzuela. Dirigida por José M^a Franco hasta 1929 y por Antonio Álvarez Cantos a partir de 1931, su plantilla era más reducida (a causa de condicionantes económicos e infraestructurales) que la de las orquestas ordinarias de los teatros. Para la música de cámara, igualmente, existió la denominación de «trío/cuarteto/quinteto/sexteto de la Estación o de Unión Radio», formando parte de ellos, hasta 1929, J. M^a Franco/J. Turina al piano, J. Francés y J. R. Otutumuro (violines), C. del Campo (viola) y J. Ruiz Casaux (violonchelo) (Arce Bueno, 2008: 93-97).

99).¹²² Este apoyo y difusión de la nueva música se hizo frecuentemente a través de los conciertos y la emisión de música en vivo: muy tempranamente, y apenas tres meses después de la inauguración de la emisora (28-IX-1925) se transmitió el programa titulado «Música de cámara de autores españoles», que incluía, junto a piezas de Chapí y Bretón, las *Canciones de Tagore* de José M^a Franco, el «Recitativo» y la «Marcha fúnebre» de la *Sonatina Fantasía* de Ernesto Halffter y la «Pavana» de *Heraldos* del propio Bacarisse. Dos años después se programó un concierto extraordinario en homenaje a Ernesto Halffter (17-IV-1927), para dar a conocer la recientemente estrenada *Sinfonietta*; en él se ejecutaron también piezas de Conrado del Campo, Turina, Falla, Esplá, Salazar, Franco y Bacarisse. A lo largo de los treinta se siguieron igualmente programando con regularidad obras de los jóvenes músicos, como el monográfico dedicado a Julián Bautista el 3-IV-1930 o la charla-concierto de Mantecón titulada «Un aspecto de la música española contemporánea», que incluía en el programa obras de Bacarisse, Bautista, R. Halffter, Pittaluga, Remacha y el propio Mantecón (21-VI-1930).

La difusión de las nuevas tendencias se completó además a través de una crítica musical de alta calidad en la revista *Ondas*, órgano de prensa de la emisora, en la que participó frecuentemente Mantecón con reseñas de los conciertos ofrecidos, en la línea de la realizada por Salazar en *El Sol* o el propio Mantecón en *La Voz* (*vid. infra*, II, 2.3.1).

En último lugar, la radio fue también un espacio de sinergias entre intelectuales de diversos campos y en ella colaboraron, con distinta asiduidad, personalidades destacadas de los núcleos culturales madrileños ya citados, entre otros: Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Luis Buñuel, Manuel Abril, Federico García Lorca (cuyas *Canciones populares españolas* junto a ‘La Argentinita’ se programarían en varias ocasiones durante los treinta) y, sobre todo, Ramón Gómez de la Serna (*vid. Ventín Pereira*, 1987; Dennis, 2005). Asimismo, el teatro radiofónico promovió numerosas colaboraciones entre músicos y literatos, en las que destacó la participación de Conrado del Campo, Mantecón y Tomás Borrás, además de la ya citada ópera radiofónica *Charlot*, de Gómez de la Serna-Bacarisse (*vid. Herrero Vecino*, 1999; Albert, 2005; Arce Bueno, 2008: 279-308).

¹²² Turina alude a «dos grupos de tendencias avanzadas» en Madrid: al lado de estos compositores vinculados a la emisora (y que, como apunta Arce Bueno, todos ellos tenían la común circunstancia de haber sido alumnos de Conrado del Campo en el Conservatorio), cita a otro grupo formado por los hermanos Halffter, Pittaluga, Ascot y Mantecón. De todas formas, también estos colaboraron con Unión Radio, de forma más circunstancial los primeros, y más activamente el crítico y músico Juan José Mantecón (Arce Bueno, 2008: 99).

2.3 LA CRÍTICA MUSICAL: ENTRE DIVULGACIÓN, PEDAGOGÍA Y ENSAYO LITERARIO

Al historiar el florecimiento musical que se produce en España durante el primer tercio del siglo XX es una constante hacer alusión, junto al desarrollo de plataformas e infraestructuras que posibiliten la interpretación y expansión de las nuevas creaciones, al crecimiento cuantitativo y cualitativo de la crítica musical como factor fundamental en la recepción de aquellas. El discurso que sobre la música de la época se elabora difiere en muchas ocasiones de la realidad del hecho musical descrito (adscripciones y genealogías forzadas, agrupación de compositores en grupos o escuelas, condicionantes políticos que reinterpretan lo estético...) y, sin embargo, será de vital importancia el estudio de aquel a la hora de establecer los vínculos con la poesía del momento, pues el relato mediado y la reflexión estética es la que canalizará, en la mayoría de los casos, la percepción e imagen de la música que el escritor asume y proyecta en su obra.

Durante los primeros años del siglo XX y en los previos a la I Guerra Mundial, se asentaron en nuestro país los cimientos que posibilitarían que, en la siguiente década, la crítica musical saltase a la esfera del interés público y general, superando la mera nota informativa y las gacetillas ordinarias de programación en teatros (a las cuales se reducía, hasta el momento, el espacio dedicado a la música en la prensa diaria).

Pero, al lado de la importancia que adquiere la crítica musical en las publicaciones generales, se ha de considerar también su desarrollo en la prensa especializada (paso previo y, a menudo, paralelo al desarrollo en la prensa generalista). Jacinto Torres Mulas documenta más de dos centenares de nuevas revistas musicales entre 1900 y 1939 (aparte de las que continúan su trayectoria iniciada en el siglo anterior) repartidas por toda la geografía española, que van de las de orientación más superficial a las de carácter erudito o profesional, pasando por los numerosos boletines vinculados a diversas entidades musicales (1991: 33-38). Este amplísimo panorama (indispensable, sin duda, a la hora de construir un relato completo de la historia musical del momento) se considerará para nuestro propósito aquí solo en relación con la difusión y el debate en torno a la música nueva susceptible de influir en la escritura poética.

Determinante para el enriquecimiento del debate y la reflexión de altura fue la *Revista Musical* de Bilbao, fundada en 1908 bajo la dirección de Ignacio Zubialde y que, con su traslado a Madrid en 1914, pasaría a renombrarse como *Revista Musical Hispano-Americana* (RMHA). De ella ha escrito Consuelo Carredano:

Si hubiera que elegir un espacio editorial que reflejara fielmente el primer rostro de la modernidad musical española en el siglo xx, ninguno mejor que la *Revista Musical Hispano-Americana* (1914-1918), aquella importante publicación que recogió los primeros trabajos críticos y musicológicos de Adolfo Salazar (...). (2004: 119).

La *RMHA*, que estuvo dirigida por Augusto Barrado hasta diciembre de 1915, pasó a partir de entonces a ser codirigida por Rogelio Villar y Adolfo Salazar (no sin grandes discrepancias entre ambos). Entre sus redactores, además de los directores, se encontraban figuras de avanzada en la modernidad musical como el ya citado Miguel Salvador o el pianista cubano Joaquín Nin, afinado en París y en contacto con las grandes figuras de la Vanguardia musical francesa de entonces. El propio Manuel de Falla, quien a su regreso de París gozaría del progresivo reconocimiento en España que antes de su viaje se le había negado, escribió también varios artículos para la revista, entre ellos, la famosa «Introducción al estudio de la Música Nueva» (31-XII-1916), en donde cimentaba el discurso que después canonizaría Salazar: antiwagnerismo; la recuperación de la tradición popular por los rusos y, en España, por Pedrell, como piedras de toque y precedentes de la nueva música; los modelos franceses, de Debussy a Stravinsky, como hitos dinamitadores de la modernidad musical. Fueron todas estas plumas —Miguel Salvador, Joaquín Nin, Falla, Salazar— quienes impulsaron el giro de la publicación desde el germanismo romántico por el que se inclinaba su antecesora bilbaína a las líneas estéticas que iban a consolidarse en la próxima década: impresionismo, magisterio de los rusos en el uso del folclore continuado por Stravinsky y, en general, discurso francófilo animado por las circunstancias políticas internacionales relativas a la Gran Guerra (Carredano, 2004: 128). Aun así, no existía una línea exclusiva (como sí sucedería luego en periódicos como *El Sol* o *La Voz*) y la codirección de dos figuras enfrentadas en sus posicionamientos estéticos dio cabida a discursos discrepantes que, sin duda, enriquecieron el debate musical, cada vez más centrado en la música sinfónica y de cámara, frente al protagonismo que la ópera italiana y la zarzuela habían tenido hasta entonces.¹²³

La actitud de la *RMHA* era muy favorable a la influencia europea y contó con colaboradores extranjeros como el crítico hispanófilo Georges Jean-Aubry (fundamental a la hora de articular el relato de la modernidad musical en España), e introdujo, por

¹²³ Sobre las enardecidas polémicas dentro de la propia *Revista Musical Hispano-Americana*, vid. Carredano (2004: 149-152).

iniciativa de Salazar, reseñas regulares de las principales revistas musicales del ámbito internacional.¹²⁴

En esta década previa a la eclosión de la crítica musical de los veinte existen también otras revistas especializadas que contribuyen al debate generado, entre ellas: *Lira Española* (Madrid, 1914-1915); *Arte Musical* (Madrid, 1915-1918), dirigida desde el nº 65 por José Subirá; la más conservadora *Harmonía* (Madrid, 1916-1959), bajo dirección de Julio Gómez y dedicada a la difusión de música de banda; o la madrileña *Música* (1917), en la que colaboran las personalidades más destacadas en la renovación musical del momento (Falla, Turina, Bretón, Guridi, Fernández Arbós, Pérez Casas, Saco del Valle, Conrado del Campo o Julio Gómez, entre tantos otros).¹²⁵

A lo largo de los veinte aparecen otras, como *Vida Musical* (Madrid, 1923) o la ya citada *Ondas* (Madrid, 1925-1935), órgano oficial la emisora Unión Radio que, aunque no dedicada en exclusiva al arte sonoro, tendrá un papel destacado en la difusión de la nueva música española. A finales de la década aparece en Madrid la publicación musical española más longeva, *Ritmo*, que, con la suspensión entre 1936-1940, permanece activa hoy. En su primera etapa (1929-1936) estuvo dirigida por Rogelio Villar y, con una orientación conservadora, tuvo una participación destacada José Subirá, que mantendría agrias polémicas con Salazar (cf. Cáceres-Piñuel, 2012), aunque también colaboraron otros autores de tendencia más progresista, como Joaquín Nin y José Lasalle, o el propio Adolfo Salazar. Editada ya en plena Guerra Civil (y, por tanto, fuera de los límites cronológicos marcados en este trabajo), merece la pena mencionar, no obstante, la revista *Música*, editada en Barcelona por el Consejo Central de la Música (organismo de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública),

¹²⁴ Esta atención a la musicología y crítica musical extranjera fue una constante en Adolfo Salazar, que en su labor en *El Sol* dedicó numerosos trabajos a reseñar textos de colegas europeos. A su vez, revistas de gran prestigio internacional, como *The Chesterian* (Londres, dirigida por Jean-Aubry) y, sobre todo, *La Revue Musicale* de París, fundada en 1919 por Hénri Prunières, contaron con colaboradores españoles como Pedrell, Mompou, Falla o el propio Salazar. La línea editorial de esta última y su promoción del neoclasicismo serán decisivas para la formación del discurso de la crítica española más avanzada en los veinte (vid. Piquer Sanclemente, 2012b).

¹²⁵ La consolidación de este tipo de crítica musical erudita y científica que se desarrolla progresivamente en los primeros años del s. XX debe mucho a la labor de musicólogos de fin de siglo como Asenjo Barbieri, Rafael Mitjana y, sobre todo, Felip Pedrell (compositor y maestro central del nacionalismo musical español). Fundador y director de revistas como *Notas Musicales y Literarias* (1882-1883), *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-1896), o *La Música Religiosa en España* (1896-1899), Pedrell participó además en numerosas revistas nacionales e internacionales, sentando un precedente fundamental para la crítica inmediatamente posterior y su salto a la prensa diaria (cf. Lolo, 1991).

con cinco números entre enero y junio de 1938. Se trata de una publicación de claro signo republicano que quiso mantener en activo la vida musical del país, aun durante la contienda, y en la que colaboraron destacadamente miembros de dicho Consejo, como Salvador Bacarisse, Martínez Torner, Robert Gerhard, Julián Bautista o Rodolfo Halffter (quien figura como director de la publicación en su último número, de mayo-junio). Además de los artículos de fondo, cada entrega va acompañada también de un suplemento dedicado a la edición musical, con partituras muy significativas desde el punto de vista de las relaciones música-literatura que se estudian en este trabajo: si el último número incluye una pieza de Enrique Casal Chapí sobre un villancico de Lope de Vega, el primero ofrece una de las más tempranas musicalizaciones de un poema lorquiano, «Barrio de Córdoba (Tópico nocturno)», de Julián Bautista, mientras que el segundo y tercero publican dos composiciones basadas en sendos poemas albertianos, «Nana del niño muerto» (de Salvador Bacarisse) y «Si me fuera, amante mía...» (de Gustavo Durán).¹²⁶

2.3.1 Espacios de la crítica musical en los veinte: prensa y revistas literarias

a. *Prensa diaria*

ADOLFO SALAZAR Y EL SOL

Si a lo largo del s. XIX la crítica musical se difunde principalmente en revistas especializadas, y todavía en los primeros años del XX las grandes polémicas en torno a los eventos musicales, estrenos y novedades tenían lugar en ellas, a partir del final de la I Guerra Mundial la crítica en prensa generalista va ganando terreno, hasta el punto de ser causa muchas veces del decaimiento y desaparición de muchas de aquellas publicaciones exclusivamente musicales (Hess, 2001: 48-49). Ello viene auspiciado por una

¹²⁶ Como ya se dijo arriba, la poesía albertiana fue tempranamente musicada y ya en *Marinero en tierra* se publican las composiciones de Gustavo Durán, Ernesto y Rodolfo Halffter sobre poemas del libro. Vid. el apéndice I de Mateos Miera (2009) para un catálogo completo de textos albertianos puestos en música. Respecto a Lorca, Morla Lynch menciona ya en 1933 haber escrito música para poemas lorquianos, («Despedida», «El cazador» y «Canción tonta», 2008: 349; «Murió al amanecer», «Camino. Gráfico de la petenera» y «Paso. Poema de la saeta», 2008: 386; «Memento» y «Danza», 2008: 399). Estas composiciones, que Morla compone siguiendo las clases de armonía de su compatriota Acario Cotapos, formaban parte de las veladas privadas en casa de los Morla, muchas veces interpretadas al piano por el propio Lorca, y cantadas por Bébé, esposa del diplomático (2008: 365). En esta época Morla compuso también música para poemas de Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Diego, Salinas o Villalón, a los que conocía personalmente también. Para la musicalización de la poesía lorquiana es fundamental el trabajo de Tinnell (1993).

transformación en los medios de comunicación a partir del cambio de siglo y un aumento de las publicaciones periódicas (Tuñón de Lara/Elorza/Pérez Ledesma *et al.*, 1975; Desvois, 1977; Cruz Seoane/Saiz, 1996), que iba asimismo acompañado de un cambio en la propia estructura de estas: se aumentó el número de páginas y se abrazó una perspectiva cultural más amplia que la meramente política, dando espacio a la reflexión y opinión sobre un espectro más amplio de temas de actualidad (Casado/Palacios, 2012: II). El incremento cualitativo y cuantitativo de la crítica musical en la prensa diaria se lleva a cabo de forma prioritaria en Madrid, ya que era en la capital donde tenían lugar los grandes estrenos y donde el debate sobre la novedad musical era más activo, en paralelo a la efervescencia en otros ámbitos artísticos y culturales del momento (*vid.* n. 84). Casares Rodicio se muestra muy tajante en su juicio y considera que, sin ninguna duda, se debe considerar el período que va de 1918 a 1936 como la «edad de oro de la crítica musical española», llegando incluso a afirmar que constituye la «mejor historia de la música» del momento (1987: 276).¹²⁷

De todas ellas, es el diario progresista *El Sol* el que canaliza y establece el modelo de la nueva crítica musical, con secciones prácticamente diarias y de una amplitud considerable (entre las dos y cinco columnas) a cargo de Adolfo Salazar, el crítico por excelencia del momento. Fundado en diciembre de 1917 por Nicolás María de Urgoiti, director de La Papelera Española, el periódico se inscribía en la órbita directa de Ortega y Gasset, su principal ideólogo y colaborador regular, quien iría publicando en él los ensayos de política, filosofía y estética que luego pasarían a *El Espectador*. La búsqueda de un público selecto, de una aristocracia intelectual, quedaba reflejada incluso en el precio del diario, por encima del de la media, y, como señala Parralejo Masa (2012: 64-68), despertó un gran recelo en el resto de la prensa (a su vez ya en relación tensa con el diario por el trato de favor que *El Sol* recibía en el precio del papel, monopolio de la industria liderada por el propio Urgoiti).¹²⁸

¹²⁷ Afirmación esta, como mínimo, rebajable y matizable: la prensa de la época, por su carácter efímero e inmediato, su parcialidad (dada la implicación de los propios redactores en la actividad musical descrita) y los condicionantes de ello derivado, debe considerarse una fuente primaria testimonial; documento imprescindible a la hora de abordar este periodo, pero nunca fuente historiográfica objetiva.

¹²⁸ Además del trabajo de Parralejo Masa (2012: 65-68), que trata *El Sol* en relación con la labor de Salazar en él, pueden consultarse como estudios generales sobre este diario los de Desvois (1970), Redondo (1970) y Aubert-Desvois (1986), así como el de Cabrera (1994), dedicado a la figura de Urgoiti.

Como vengo diciendo, la crítica musical de *El Sol* quedaría inevitablemente ligada al nombre de Adolfo Salazar, cuya influencia en el arte sonoro del momento puede compararse a la ejercida por Ortega y Gasset en el horizonte cultural de la España de su tiempo. Nacido en 1890, en Madrid (hombre, por tanto, a caballo entre la generación del 14 y los más jóvenes del Veintisiete), las condiciones económicas y familiares lo empujaron a una formación autodidacta, con una vocación musical muy temprana que habría de compaginar con el trabajo de funcionario en el cuerpo de Correos y Telégrafos desde la adolescencia.¹²⁹ Como se vio, su labor crítica comienza en 1914 en la *RMHA*, iniciando ya en ella la empresa a la que se entregará con verdadero fervor a lo largo de los años veinte y treinta: la difusión de la nueva música europea, la educación estética del público y el viraje del foco germánico al francés, con la intención de construir una identidad musical española alejada de influencias espurias y ajenas (*vid.* Carredano, 2004). Pero su formación musicológica, su interés y amplio conocimiento de todas las novedades europeas, era anterior; al menos desde 1911 seguía con fruición las revistas extranjeras (*Musical Times*, *Monthly Musical Record*, *La Revue Musical de Paris*, *Revista Musicale italiana*), gracias a las suscripciones de la biblioteca del Ateneo madrileño (Carredano, 2004: 129), y el viaje a París durante los años previos a la I Guerra Mundial lo pondría en contacto con la avanzada musical del momento (Ballets Rusos, Debussy, Ravel, Stravinsky), así como con los músicos españoles que allí residían, especialmente con Falla, quien a su regreso a España en 1914 se convertiría para el musicólogo madrileño en el modelo por excelencia de lo que la nueva música española debía ser (*cf.* Torres Clemente, 2009).¹³⁰

¹²⁹ Sobre las circunstancias biográficas de Salazar en relación con su labor musicológica, *vid.* Carredano (2008) y Casares Rodicio (2002b). El estudio de la figura de Salazar y su repercusión en el panorama musical de la época es muy reciente y se ha llevado a cabo apenas en los últimos diez años, a partir del cincuentenario de su muerte en 2008. Fruto de la celebración de este es la monografía colectiva *Música y cultura en la Edad de Plata. En el cincuentenario de Adolfo Salazar* (Nagore/Sánchez de Andrés/Torres Clemente, 2009). Anteriormente, son imprescindibles los trabajos pioneros de Casares Rodicio (1982, 1992), quien delineaba ya el modelo de crítica del madrileño y su influencia para la generación musical de los veinte (quizá con un enfoque demasiado mitificador), así como los de Carredano (2004, 2007). Otros trabajos que exploran la relación salazariana con alguna institución concreta o autor son los de García Laborda (2008), Sánchez de Andrés (2009, 2014) y Parralejo Masa (2012). Una selección, bastante limitada, de los textos publicados por Salazar en *El Sol* ha sido realizada por J. M. García Laborda y J. Ruiz Vicente (Salazar, 2009), que incluye también al final un útil apéndice con el listado de todos los artículos publicados por el musicólogo de 1918 a 1936 en dicho diario, con un total de 1680 entradas (2009: 174-412).

¹³⁰ Junto a la crítica musical, que a partir de 1918 asumiría como «misión de vida» (Carredano, 2008: xv), alcanzando una temprana repercusión en el panorama internacional (ya en los años veinte sus artículos eran traducidos en *The Chesterian* de Londres, *La Revue Musical* de París o *Le Courrier Musical* francés, principales revistas internacionales del ámbito), también desde muy joven se dedicó Salazar a

La consagración pública de Salazar viene, no obstante, de la mano de *El Sol*, en donde, desde que en la primavera de 1918 sustituyera al recién fallecido Joaquín Fesser, y hasta su cierre en 1936, escribiría incansablemente extensos artículos que superaban con mucho la tradicional gacetilla informativa y noticiosa propia hasta entonces en la prensa española.¹³¹ Como muy bien apunta Parralejo Masa, *El Sol*, verdadera plataforma de la *intelligentsia* española por su inusitado perfil elitista, reflexivo y universalista:

Sin duda, (...) catapultó la fama de Salazar al proporcionarle una plataforma individual de primer nivel. De hecho, no puede entenderse la trascendencia de Salazar sin asumir el impacto público de *El Sol*, puesto que fue el medio el que transformó al crítico madrileño, hasta pocos años antes un *outsider* ajeno a los ámbitos tradicionales de gestión del conocimiento, en una referencia nacional indiscutible, al asociar su firma a lo más selecto y granado de la cultura española del momento (2012: 71).

Este papel decisivo de la crítica dentro de lo que Bourdieu denomina «campo intelectual» (1995, 2002) no le era en absoluto ajeno al propio Salazar, que en «Crítica y mercado» subraya el poder de mediación y el carácter condicionante de esta a la hora de estructurar la actividad y el mercado musical (Salazar, 1928: 1-80). En un libro posterior, cuyo título —*Música y sociedad en el siglo XX (Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social)*— ya es suficientemente significativo al respecto, escribe también:

Si llega a producirse un estado de conciencia social es porque los tales iniciados se congregan en círculos de intercambio de opiniones y porque merced a un fenómeno especial, creado por el siglo XIX, *hay unos órganos de ligamento y de contacto que consisten en la literatura crítica, la prensa especializada y las sociedades artísticas. Se crea un estado de conciencia que ya no procede directamente de la emoción estética,*

diversas actividades de gestión cultural. Por un tiempo, y junto a Miguel Salvador, coordinó las actividades musicales programadas en el Ateneo. En 1915 impulsó además la creación de la Sociedad Nacional de Música, elaborando sus programas de 1915 a 1922 (lo cual le pondría en contacto con otras sociedades europeas de conciertos que apostaban por la música nueva). A partir de 1922 sustituyó a Pedrell como miembro del comité directivo de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea) y participó en numerosos congresos, comités y jurados de música locales e internacionales, estableciendo intensos vínculos con la música contemporánea europea, bien a través de viajes, bien a través de correspondencia (Carredano, 2008). Una tercera faceta musical de Salazar fue la de la composición, que estudió con Pérez Casas. Su obra compositiva data fundamentalmente de los años diez y veinte, y predominan las piezas breves para instrumento solista o para agrupación de cámara, como los *Tres preludios* para piano (1916), el cuarteto para cuerda *Arabia* (estrenado en la Residencia de Estudiantes en el ya citado concierto sobre nueva música que dio el pianista Fernando Ember, 1923) o el cuarteto de cuerda *Rubayat*, estrenado en la Sala Aeolian por el Quinteto Hispania en 1924.

¹³¹ Además de Salazar, otros críticos musicales ejercieron como corresponsales para *El Sol*: Joaquín Montaner desde Barcelona, o Corpus Barga y Rivas Cherif desde París. Ocasionalmente escribían también sobre música y temas puntuales Juan José Mantecón ('Juan del Brezo'), Rodolfo Halffter, Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu o Salvador Madariaga, entre otros (García Laborda/Ruiz Vicente, 2009: v). Muchos de estos son trabajos circunstanciales, en muchas ocasiones de carácter más ensayístico y divagatorio que de crítica musical en sentido estricto.

sino, secundariamente, de un trabajo de propaganda doctrinal. (Salazar, 2007 [1939]: 34, subrayado mío).

El propio Ortega y Gasset, cuyo proyecto de regeneración nacional se basaba en la educación de las masas por una aristocracia intelectual y cuyo ideario elitista sigue de cerca el musicólogo madrileño, establecía como plataforma fundamental para esta labor, por encima de cualquier otra, la prensa:

No existe en la vida pública más «poder espiritual» que la Prensa. La vida pública, que es la verdaderamente histórica, necesita siempre ser regida, quiérase o no. Ella, por sí, es anónima y ciega, sin dirección autónoma. Ahora bien: a estas fechas han desaparecido los antiguos «poderes espirituales»: [sic] la Iglesia, porque ha abandonado el presente (...); el Estado, porque, triunfante la democracia, no dirige ya a ésta, sino al revés. Es gobernado por la opinión pública. En tal situación, la vida pública se ha entregado a la única fuerza espiritual que por oficio se ocupa de la actualidad: la Prensa. (Ortega y Gasset, 1966d: 352; subrayado mío).¹³²

Desde esta posición privilegiada, el reconocimiento de Salazar como representante por antonomasia de la nueva crítica es muy temprano y traspasa el mero ámbito musical, entrando a formar parte por derecho propio en el plantel literario del momento. Guillermo de Torre, que en el verano de 1920 publica en varios números de *Grecia* (XLV, XLVI, XLVII, XLVIII) una sección titulada «Madrid-París. Álbum de retratos», ofrece en ella rápidas semblanzas de las figuras que él considera centrales en la Vanguardia europea y española. Entre franceses como Blaise Cendrars, Max Jacob, Jean Cocteau, Philippe Soupault, Paul Dermée o el matrimonio Delaunay, y otros artistas europeos como el escultor Jacques Lipchitz, Tristan Tzara o Francis Picabia, Torre incluía a diversos poetas del entorno ultraísta (Lasso de la Vega, Eugenio Montes, Vando-Villar, Pedro Garfias, Gerardo Diego), a Ramón Gómez de la Serna, a Juan Gris y, en el n^o XLVIII, a Adolfo Salazar; de él escribe:

Frente a los gacetilleros pasatistas que accidentalmente dedican sus elogios y su vocabulario de revisteros taurinos a los concertistas, la crítica musical de Salazar — perspicaz, hermenéutica, cordial—, prolongada en perspectivas intelectualistas, tiene un relieve y una matización dilecta aquí admirablemente insólitas. Su actitud no conformista

¹³² La relación con la prensa de Ortega y Gasset venía, en cierto modo, condicionada por la empresa familiar: nieto de Eduardo Gasset y Artime, fundador de *El Imparcial*, Ortega escribirá regularmente en esta publicación (en la cual participan también su tío Rafael Gasset, y su padre, José Ortega Munilla, como director de la hoja literaria). Más tarde, él mismo proyecta la creación del semanario *España* (1915-1924), cuya dirección abandonó en 1916. Con la creación en 1917 de *El Sol* por Nicolás María de Urgoiti, Ortega pasa a ser un colaborador habitual en este diario (Parralejo Masa, 2012: 64-68). En los años treinta emprendería otros dos proyectos periodísticos: *Luz* y *Crisol*. Vid. Redondo (1970).

frente a los triviales compositores españoles imperantes, le aísla en una desdeñosa soledad angular. (...) (*Grecia*, 1-IX-1920: 11).¹³³

Incluso César M. Arconada, también dedicado a la crítica musical en estos años y cuya evolución a lo largo de la década le llevaría, aun veladamente, a sostener un discurso enfrentado al oficial de Salazar (*vid.* Palacios, 2012), en un artículo para la ultraísta *Proa* (Buenos Aires) hace una elogiosa apología de la tarea de su colega, considerando su labor crítica paralela y complementaria a la que, en la composición, han llevado a cabo Esplá y Falla:

En realidad, puede decirse que mientras aquellos dos músicos han trabajado, Salazar ha luchado, y ha luchado con todo el esfuerzo, con toda la bravura del que está en primera línea. (...)

Cuando Adolfo Salazar llegó a la selva de la crítica, estaba todo por hacer, estaba todo — en nuestro país, se entiende— en estado salvaje —opinión, naturaleza, crítica, ambiente—. *Misionero de la gran misión de introducir la música moderna, él ha civilizado de sentido europeo nuestra chabacanería nacionalista, él ha abierto las puertas de los horizontes limitantes y ha dejado pasar, o mejor, ha trabajado para que pasara, la acuñación de las nuevas ideas musicales.* (...)

(...) Salazar ha creado su credo, ha creado su obra crítica minuciosa y analíticamente, siempre con la seriedad de quien sabe el norte de sus desenvolvimientos direccionales. (...) No sólo produce y comenta, sino que, bajo su proyectiva fronda confidencial, se forman músicos. (*Proa*, 1925: 51-52, subrayados míos).

La cita es larga pero ilustrativa, pues en ella se señalan (no sin cierta exageración irónica, a mi juicio) las claves del perfil salazariano durante los años veinte: vaca sagrada y predicador supremo de la modernidad musical, Adolfo Salazar se erige en referencia fundamental de la crítica del momento, bien para posicionarse a su lado, bien para enfrentarse a él.¹³⁴

¹³³ Recuérdese que, junto al interés musical (crítica y musicología, pero también gestión cultural y composición), las inquietudes literarias de Adolfo Salazar son notables en los primeros años de los veinte, aunque progresivamente van reduciéndose, como se apuntó antes. De todos modos, el elogio que Guillermo de Torre realiza aquí sobre la escritura salazariana se refiere exclusivamente al terreno de la crítica musical, sin tener en cuenta ni su labor de compositor ni la de poeta. La estimación de esta crítica, no obstante, no está exenta de peso literario, pues, como se verá a continuación, Torre abogaba categóricamente por una «crítica creadora», escrita necesariamente por poetas.

¹³⁴ Si la ironía en el texto citado de Arconada puede ser discutible, en otro de 1929 el escritor palentino realiza una reseña sobre *Sinfonía y ballet* de Salazar en la que se evidencia todavía más el juego al elogio ampuloso y la crítica velada. En ella insiste en cómo Salazar ha logrado ganarse, desde su tribuna privilegiada de *El Sol*, un público que aplaude y respalda sus posicionamientos en el campo musical: «(...) Pero ¿se venden los libros sobre música? Salazar me dice que de los suyos se agotó la edición. Esto es un gran síntoma, que revela, en principio, la existencia de un público adelantado y cultivado, (...). Claro es que, además de esto, Salazar tiene un público fiel que él ha cultivado en largos y difíciles monólogos desde las columnas de *El Sol*; y sus libros, en rigor, están hechos con una gran competencia y con un sentido

La canonización de Salazar como el inteligente y sagacísimo espectador de la música de su tiempo (la reminiscencia orteguiana no es accidental) se ha perpetuado hasta el punto de hacer de su discurso —necesariamente parcial e interesado, como protagonista del momento que describe (recuérdese que él mismo compone)— el discurso oficial de la historiografía musical española (*vid.* Palacios, 2009a, 2009b). Solo en los últimos años se ha comenzado a cuestionar la presunta objetividad de este discurso histórico y a reclamar una necesaria revisión de sus pilares, a la luz de otros testimonios de la época.¹³⁵

Siguiendo muy de cerca a Adolfo Salazar escribe Juan José Mantecón (Vigo, 1895- Madrid, 1964), apenas cuatro años menor que él y compositor también, que pasaría a formar parte de la nómina consagrada por la presentación de 1930 en la Residencia de Estudiantes bajo el marbete de «Grupo de los Ocho» (*vid. supra*, II, 1.4).¹³⁶ La afinidad

crítico —orientador y definidor—inmejorable». (Muñoz Arconada, *Atlántico*, 5-VII-1929). Iniciada la Guerra Civil y en la revista *Música*, denunciará también Rodolfo Halffter, esta vez sin ambages, la parcialidad acrítica de Salazar: «Adolfo Salazar, el ladino y astuto crítico musical, pudo ser, en determinado momento, el punto de convergencia de nuestros anhelos, la masilla aglutinante; pero sus vaivenes en el terreno de la estética, sus campañas periodísticas tendenciosas y su exclusivismo frenético nos apartaron pronto de él» (Halffter, *Música*, ene. 1938: 9).

¹³⁵ El discurso monolítico de Salazar en los veinte consagró a Ernesto Halffter como joven promesa de la música española en quien se cumplía toda la herencia de Falla, en un itinerario lineal que empezaba en Albéniz y que, obviando prácticamente al resto de compositores y tendencias, se aferraba a la construcción de una identidad nacional propia y universal a la vez. Los valores del neoclasicismo francés con el impresionismo debussyista como puerta de la nueva música y el antigermanismo fueron las otras constantes presentes en esta visión parcial del panorama musical de aquellos años (*vid. infra*, II, 2.3.2, c). Para la revisión crítica de esta construcción es fundamental, además de los artículos citados de María Palacios (2009a, 2009b), la tesis doctoral de la propia autora (publicada como monografía, 2008), en la que lleva a cabo un trabajo de conjunto sobre el Grupo de los Ocho manteniendo una postura crítica respecto al discurso historiográfico heredado. En la misma línea se sitúan los trabajos de Suárez-Pajares (2009), Parralejo Masa (2012) y, especialmente, Martínez del Fresno (2009a, 2009b), quien explora esa «otra generación del 27» en el terreno musical que, frente al elitismo y neoclasicismo imperante en el discurso oficial de los veinte, apuestan por uno alternativo, vinculado al compromiso político y al nuevo romanticismo, que tomará fuerza a partir de los treinta, en torno a las voces de compositores-críticos como Rodolfo Halffter o Salvador Bacarisse. *Vid.* también Gan Quesada (2009).

¹³⁶ Juan José Mantecón se había trasladado muy pronto a Madrid, para estudiar derecho en la Universidad Central (donde en los años treinta se doctoraría también en Filosofía y Letras). Como Salazar, se consideró siempre un músico autodidacta, cuya formación se debía al estudio autónomo de tratados de armonía, contrapunto y análisis de partituras. Su actividad en la divulgación musical fue intensa, no solo como crítico en la prensa (*vid.* sus artículos en *La Voz*, editados por Laura Prieto: Mantecón, 2001), sino a través de numerosas conferencias en diversas salas y centros, especialmente en la Sala Aeolian. Colaboró también en Unión Radio, así como en la revista de esta, *Ondas*. Como componente del «Grupo de los Ocho», actuó como embajador del mismo impartiendo la conferencia-presentación en el concierto organizado por la Associació de Música da Camera de Barcelona, celebrado en el Palau de la Música Catalán el 11 de febrero de 1931. De su obra compositiva destaca el tríptico para piano *Circo* (estrenada en el recital sobre nueva música que ofreció Fernando Ember en la Residencia de Estudiantes, 1923) y *Parada* (estrenada por la Orquesta Filarmónica en abril de 1928 bajo la dirección de Pérez Casas), que excepcionalmente aproximan la nueva música española al Grupo de los Seis francés y Satie (frente a la prevalencia del neoclasicismo stravinskiano y la vertiente impresionista), concediendo un protagonismo

estética entre ambos quedaba reforzada por una estrecha amistad, hasta el punto de que fue Salazar quien recomendó a Mantecón como crítico musical de *La Voz*, el periódico vespertino vinculado a *El Sol* en el que el músico gallego firmaría sus artículos bajo el pseudónimo de Juan del Brezo. En carta a Ortega y Gasset del 17 de junio de 1920 escribe el musicólogo madrileño:

Mi querido don José:

No sé si es imprudente o impertinente o poco discreto (perdone entonces) el hacer ya una recomendación para *La Voz*, pero yo quisiera recordar a usted —en el caso de que *La Voz* necesitase un crítico musical— que Juan José Mantecón es probablemente la única persona que haría una cosa de sentido. (...) (Salazar, 2008: 97).

En las cartas que escriben a Salazar (2008), es frecuente además que muchos de sus corresponsales no afincados en Madrid (Gerardo Diego, José de Ciria y Escalante, Federico García Lorca, Georges Jean-Aubry...) terminen sus cartas pidiendo que salude o dé recuerdos a Mantecón. La cercanía de ambos lleva incluso al crítico madrileño a pedir a su amigo mayor parcialidad a la hora de comentar su propia obra compositiva. En carta de finales de enero de 1924, le escribe:

Querido J[uan] J[osé]:

Te agradezco tu artículo, aunque me parece excesivo. Para que nuestra labor recíproca sea eficaz, tenemos que enfocarnos con toda frialdad, porque la gente está al cabo de la calle y no hace caso de cuanto le parece que obedece a miras o amistades particulares, compañerismo, etc. (...) (Salazar, 2008: 165).¹³⁷

fundamental al humor. Otras obras destacadas son los *Tres nocturnos* para pequeña orquesta (1924), la *Danza de la tarde* (1930) o la *Sonatina para orquesta de cámara* (1932), más cercana a los preceptos neoclásicos. Laura Prieto (2004) ha editado el catálogo completo de su obra. Sobre su doble labor de crítico y compositor, *vid.* además Sánchez Sánchez (1997, 2000) y Prieto (2001). Para el análisis de *Circo* como obra representativa de la nueva música, *vid.* Palacios (2008: 313-321).

¹³⁷ Aunque Consuelo Carredano no lo anota, muy probablemente se refiere a un artículo del 17 de enero de ese año, en que Mantecón comentaba un concierto del quinteto Hispania en la Sala Aeolian que incluía en su repertorio los *Rubaiyat* de Salazar (Mantecón, *La Voz*, 17-I-1924). Allí dedicaba Mantecón una larguísima columna a defender la obra de su amigo, frente a los ataques recibidos por amorfia, con un tono tendencioso y agresivo hacia el público (*burgués, filisteo*) que sostenía aquel juicio. Pese a tal advertencia, Salazar sería siempre tachado por la crítica rival de amiguismo ciego en su ensalzamiento exclusivista de Ernesto Halffter. En un artículo del mismo año en *El Liberal*, por ejemplo, se queja Julio Gómez de este partidismo injusto de lo que él denomina «caso Halffter»: «[Salazar] Tiene la valentía de proclamar genio desde sus primeros pasos en el arte, porque así lo crea honradamente, a un muchacho desconocido para los demás, sin que para ello sea obstáculo el salir de paseo juntos todas las tardes. (...). Nosotros creemos que en la música española, desde Barbieri a Amadeo Vives, hay muchas figuras de valor innegable, y que en las conclusiones da Salazar, por error, se comete una tremenda injusticia, tanto más lamentable cuanto que sus errores no son Hijos de ignorancia, torpeza o malas pasiones, sino de extravío de una privilegiada inteligencia que funciona con excepcional perfección» (*El Liberal*, 17-7-1924).

Aunque *La Voz* buscaba, como diario vespertino complementario de *El Sol*, un tono más desenfadado y ligero enfocado a un público más popular, los artículos de ‘Juan del Brezo’ daban continuidad al discurso oficialista y elitista de la modernidad musical y contribuyeron a consolidar los valores y modelos considerados de vanguardia por Salazar.¹³⁸

La figura del compositor-crítico como perfil profesional no fue extraña en estos años (como ya lo había sido en las décadas anteriores, aunque con preferencia por las revistas especializadas en lugar de la prensa generalista). De hecho, Casares Rodicio ha destacado este carácter intelectual del músico como decisivo en el cambio que se viene produciendo en la música española desde la década de los diez, inscribiéndola en el ámbito más amplio de la cultura general (1987: 295). De forma más o menos regular, compositores de esta generación como Gustavo Pittaluga, Julián Bautista, Robert Gerhard o Baltasar Samper practicaron la crítica. Sobre todo, a partir de los años treinta, Rodolfo Halffter y, de forma muy destacada, Salvador Bacarisse, fueron haciéndose fuertes en el «campo intelectual», con un discurso alternativo al sostenido por Salazar en la década anterior (*vid.* Gan Quesada, 2009; Martínez del Fresno, 2009a). La labor crítica de Bacarisse es, en sentido estricto, limitada y se reduce a los años republicanos de 1931-1934, cuando se ocupó regularmente de la sección musical en los diarios *Crisol* (1931-1932) y *Luz* (1932-1934), fundados sucesivamente por Urgoiti y continuadores, en cierta medida, del perfil anticlerical y republicano de *El Sol*.¹³⁹ Sin embargo, desde que en 1926 se encargó de la dirección artística de la emisora madrileña Unión Radio, Bacarisse venía ejerciendo un gran trabajo de difusión y pedagogía musical semejante al que podía realizarse desde la tribuna de la prensa. La ya citada revista *Ondas* (Madrid, 1925-1935), vinculada a la emisora, además de ofrecer la programación, contaba también con numerosas reseñas sobre los estrenos y la actividad musical de Madrid, dando cabida de forma significativa, aunque no exclusiva, a la nueva música de los jóvenes compositores

¹³⁸ El propio Mantecón, más cercano por edad a Salazar que a Ernesto Halffter (nacido este en 1905), se serviría de su tribuna para alimentar su consagración como joven promesa (el cual formaría parte, junto a él, del «Grupo de los Ocho»): «Sin lugar a dudas, la infraestructura crítica proporcionada al alimón por Salazar y Mantecón fue de vital importancia para la evolución del Grupo de Madrid, y Ernesto Halffter, aunque quizás fue, junto con su hermano Rodolfo, el músico más independiente del grupo, se benefició particularmente de esa infraestructura que le proporcionaba su pertenencia —al menos teórica— a él» (Acker, 1997: 35).

¹³⁹ Sobre la labor crítica de Bacarisse en estos periódicos, *vid.* Heine (2012). Para la historia de estas publicaciones, fundadas tras la dimisión de Urgoiti como presidente de La Papelera, *vid.* Redondo (1970).

(Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha...) y sumándose a las publicaciones que daban espacio al debate musical (Palacios, 2008: 154-157).

Por su parte, la que se ha tendido a considerar «crítica conservadora» estaba muchas veces asociada a compositores de la generación anterior («generación de los Maestros»), algunos de ellos con puestos de profesores en el Conservatorio de Madrid (Conrado del Campo, Joaquín Turina), entre los que se encontraban Rogelio Villar, Vicente Arregui o Julio Gómez. Muchos de estos críticos, aparte de estar vinculados a diarios de tinte claramente monárquico o católico (A. Barrado y Víctor Espinós en *La Época*, Julio Gómez en *El Liberal*, Arregui y Turina en *El Debate*, la libretista Matilde Muñoz y el crítico Carlos Bosch en *El Imparcial* o Ángel María Castell en el *ABC*), habían participado de forma activa en las polémicas sobre la nueva música sostenidas en revistas especializadas como la *Revista Musical Hispano-Americana* en torno a los años de la I Guerra Mundial (*vid.* Carredano, 2004). Ya allí su discurso se mostraba bastante renuente a las novedades francesas y, más o menos aferrados a la tradición decimonónica (con mucho poso wagneriano), se oponían a la ruptura de los principios canónicos de composición dentro del sistema tonal.¹⁴⁰

Con todo, la división simplificadora entre antiguos y modernos que se alimentaba también desde la propia crítica musical (y que es característica, en general, de las Vanguardias) tomaba, en muchas ocasiones, visos de exageración y retórica infundada. El ya mencionado artículo de Arconada en *Proa* (1925) presenta un mapa metafórico del posicionamiento bélico en España respecto a la música, muy iluminador respecto a esta división simplista: en el ala izquierda-progresista situaba a Falla, Esplá, E. Halffter,

¹⁴⁰ Todavía a la altura de 1930, en un artículo-balance del arte nuevo (*Ritmo*, 1930), Rogelio Villar sostenía un discurso marcadamente reaccionario e impugnaba los logros de este, al que acusaba de insuficiencia técnica, amorfia y carencia de buen gusto, al tiempo que denunciaba la intrascendencia y el sentido lúdico por vaciar a la obra de arte de su valor trascendente. Aquí unos extractos, a modo de ejemplo: «Música que no puede cantarse— se ha dicho repetidas veces que no es más que malabarismo y pirotecnia, onomatopeya, todo lo interesante que se quiera pero, al fin, prestidigitación sonora, cualidades que están en relación con el concepto que tienen del arte actual sus apologistas, (...) juego de sonidos donde la emoción está ausente—» (2); «Hay que velar por la pureza del lenguaje musical, por la limpidez y luminosidad del vocabulario clásico, empobrecido y deformado por el uso de la disonancia, el abuso sistemático de la resolución excepcional de todos los acordes y la brutalidad de un falso estilismo, en muchos casos deforme y caricaturesco de una técnica amanerada, rebuscada, en el fondo trivial» (3); «Por todo lo expuesto hay motivos para suponer que del desbarajuste de formas anárquicas que constituye lo que se llama arte nuevo, es muy poco lo que va a quedar; (...). Lo permanente del arte de todas las épocas es el estilo, difícil de encontrar en estas obras sin espíritu, llenas de tópicos musicales vacuos que, en su mayor parte, carecen de originalidad y buen gusto, ya que estilo sin facultad creadora no es más que imitación» (3).

Mantecón y Salazar, liderados por el director de la Orquesta Filarmónica Bartolomé Pérez Casas; en el ala derecha, y liderados por Fernández Arbós (director de la más moderada Orquesta Sinfónica), ubicaba a Moreno Torroba, Vicente Arregui, Julio Gómez, Rogelio Villar, Conrado del Campo y Joaquín Turina, definiéndola en estos términos:

Derecha. —Estamos, en la alambrada de este ensayo general, frene al sector derechista, ortodoxo y empecatado. Hagamos breve la incursión: hay sitios por donde uno tiene reparaos en cruzar, aunque sólo sea en ligeras alas teóricas. He aquí el verdadero campo de guerra, sorda y oculta: trincheras disimuladas, topografía pantanosa, balas perdidas, almas de topo. Trabajadores del arte, sin espíritu y sin talento, con una mano levantan su obra ridícula y pobre y con la otra tiran piedras al enemigo. Emboscados, agazapados, recelosos y pequeños, no luchan por ideas: como todos los espíritus pobres, especulan con baratijas menudas. Su afán está en luchar contra todo lo joven, contra todo lo noble, contra todo lo nuevo, contra todo lo que esté fuera del camino de su rutinarismo, seco y formulario. No echemos más agua sobre su estío perpetuo de emociones. (Muñoz Arconada, 1925: 53).

La hiperbolización del relato de Arconada es útil para tomar con mucha precaución la separación maniquea entre crítica reaccionaria y progresista que, quizá de forma más sutil, se alimentó en el propio terreno de la crítica musical, a ambos lados (y directamente relacionada, muchas veces, con enfrentamientos personales).¹⁴¹

Es incuestionable que existió cierto direccionismo manipulador en el relato de la modernidad musical y su recepción, realizado desde las plataformas intelectuales más progresistas y con una privilegiada posición de poder (por ejemplo, respecto la insistencia en la impopularidad de la música nueva, cuando en realidad la mayoría de las obras estrenadas durante los veinte de los que formarían luego el «Grupo de los Ocho» fueron muy aplaudidas y tuvieron una gran acogida por parte del público; *vid.* Palacios, 2008, 2009a, 2009b). Con todo, hay que tener precaución a la hora de levantar un contra-discurso que invalide el anterior y que incurra en la misma parcialidad. Aun teniendo en cuenta esas otras voces, discrepantes o simpatizantes, que conviven con la de Salazar, lo cierto es que, al menos en los años veinte (límite cronológico que se marca este trabajo), el discurso salazariano es el que predomina y condiciona de forma muy marcada la

¹⁴¹ Sobre la postura de Julio Gómez, defensor de un arte asentado en la tradición española que eluda el extranjerismo europeizante y alejado de la teorización abstracta que critica en Salazar, *vid.* el completo estudio de Martínez del Fresno (2003). Para un panorama sintético de la actividad crítica en la prensa del momento, *vid.* el apéndice que Carol A. Hess incluye en su estudio sobre Falla (2001), en donde aparecen listadas las publicaciones periódicas españolas que incluyen secciones de crítica musical, así como sus críticos principales, con un margen de casi 150 años y limitando la lista a la prensa madrileña y barcelonesa (2001: 294-295).

recepción de la música en los ámbitos artísticos y culturales más avanzados del momento (que son los que interesan a la hora de trazar las vinculaciones con la nueva poesía: es muchas veces el relato e interpretación, y no la música en sí, lo que sirve de punto de partida a la creación poética, cuyos autores no siempre cuentan con los conocimientos técnicos para analizar las obras en su interioridad formal). Como se verá en el siguiente capítulo, la propuesta salazariana no es aislada y, más allá de las colindancias con el pensamiento orteguiano, está en clara sintonía con las aspiraciones vanguardistas y su visión del arte en la década.

b. *La crítica musical en las revistas literarias*¹⁴²

Son también muchas las revistas literarias que incluyen secciones de música, más o menos regulares y más o menos desarrolladas, lo cual vuelve a poner de manifiesto el diálogo interartístico que se produce *de facto* en la Vanguardia española. En *Cosmópolis*, por ejemplo, esporádicamente se incluyen breves secciones de crónicas de conciertos o información de programación mensual bastante convencional (nº 26, 27, 28, 33, 35, 36); firmadas con frecuencia por el crítico musical Carlos Bosch, colaboraron ocasionalmente otros, como el propio Salazar (nºs 41 y 42, con textos sobre los ballets rusos y Stravinsky). Destaca en esta publicación, en relación con la nueva música y su teoría estética, la traducción de algunos fragmentos de Cocteau (nº 40), pertenecientes al manifiesto-presentación de «Les Six» publicado en francés en *Signause*, revista de Bruselas. Tanto en el texto de Cocteau, como en la breve nota introductoria (sin firmar), se subraya explícitamente la lucha contra el modelo impresionista de Debussy, lo cual no deja de ser sorprendente si se considera que el «Musicalia» de Ortega, en el que el músico francés aparecía como epítome de la nueva música, es solo un año anterior, de 1921.¹⁴³

En esta misma línea, revistas del entorno Ultra como *Grecia* o *Cervantes* publican muy ocasionalmente alguna crónica de conciertos o texto de actualidad musical, como también lo hará más sistemáticamente la sevillana *Mediodía* (1926-1929), con trabajos firmados por Rafael Porlán y Merlo y, en su segunda etapa (1927-1928), la revista que

¹⁴² Los artículos citados en esta sección están recogidos en el apéndice IV, un sumario completo de los artículos o secciones sobre música publicados en las revistas literarias españolas de los años veinte. En estas páginas se comentan solo los más destacados.

¹⁴³ Sobre fervor debussysta en España y su canonización como fundador de la *música nueva*, vid. *infra*, III.II, 3.2.

edita Eduardo de Ontañón en Burgos, *Parábola*. De mayor relevancia son los artículos que, con un tono mucho más ensayístico y rico, alineados en ese ideal de crítica «creadora» que aborda la reflexión estética y evita quedarse en la mera asepsia informativa (cf. *infra*, II, 2.3.2), se publican en revistas como *La Pluma* (1920-1923), las gallegas *Alfar* (1923-1927) y *Ronsel* (1924), la orteguiana *Revista de Occidente* (1923-1936), *Plural* (1925), *Residencia* (1926-1936), la granadina *Gallo* (1928) y, de forma mucho más regular, *La Gaceta Literaria* (1927-1932) y el magazine *Atlántico* (1929-1930).

En estas dos últimas escribe asiduamente César Muñoz Arconada (Astudillo, Palencia, 1898-Moscú, 1964), redactor-jefe de la primera y escritor polifacético que, si a partir de los años treinta, afiliado al Partido Comunista, se convirtió en uno de los representantes de la nueva novela social española de esa década (la línea del «Nuevo Romanticismo» de José Díaz Fernández), durante los años veinte destacó fundamentalmente como crítico musical, publicando asimismo trabajos en otras revistas citadas, como *Alfar* y *Plural*, y virando sus intereses al filo de 1930 hacia el cine y la literatura.¹⁴⁴ Como ha señalado María Palacios, Arconada se perfila como uno de los críticos musicales más complejos y contradictorios de esta época (2012). Limitado su ámbito a las revistas de arte y literatura (no a la prensa diaria), su excepcionalidad gravita en torno a dos condicionantes: la radicalidad de sus presupuestos estéticos para una verdadera vanguardia musical y, a la vez, sus nulos conocimientos técnicos de la música, lo que hace que sus trabajos aborden la cuestión desde planteamientos artísticos o sociales más generales.

Si los primeros trabajos de 1923 publicados en el semanario *España* intentan alinearse en el discurso oficial de Salazar, con el elogio a Ernesto Halffter (Palacios, 2012: 162), inmediatamente su posición se radicaliza y ya en los textos de *Alfar* (1924 en adelante) se evidencia su carácter iconoclasta y rupturista, que desarrollará ampliamente en *La Gaceta*, en la que propone la dirección hacia la que debe caminar la música y observa solo la creación presente en cuanto posible promesa de futuro, todavía no realizada. La radicalidad de los presupuestos del palentino, para el que Satie sería brújula

¹⁴⁴ Su abandono de la crítica musical a partir de los 30 lo hace él mismo explícito en el último artículo que firma respecto al tema en *La Gaceta Literaria*, en el que comenta que «hace tiempo que me dedico a la creación literaria y he abandonado la crítica, hacia la cual tengo cada vez menos vocación» (*La Gaceta Literaria*, ene. 1931).

de la nueva música (todavía por hacer) y la sonoridad urbana, en su vertiginosidad dinámica, el elemento clave que asumir, entraban en contradicción con la nula formación musical ya comentada, aspecto que le será reprochado como deficiencia de su discurso, velada o directamente, como hace Gerardo Diego en su reseña a *En torno a Debussy* para la *Revista de Occidente* (Diego, 1926).¹⁴⁵

Pero *La Gaceta Literaria*, ambicioso proyecto periodístico del que da cuenta su subtítulo («Letras-Arte-Ciencia») y al que alude el artículo de Ortega y Gasset que abre el primer número (*La Gaceta Literaria*, ene. 1927), pretendía también abarcar un radio informativo internacional, por lo que se incluyeron diversas secciones dedicadas tanto a centros culturales españoles alejados de la periferia (Levante, Cataluña, Castilla, Galicia, Canarias...) como a los diversos países europeos (Francia, Alemania, Bélgica, Italia, Rusia), así como a EE.UU. e Iberoamérica. En esta aspiración cosmopolita y totalizante, los artículos musicales de Arconada alternan con los de José Subirá, centrados todos ellos en la actividad musical catalana. La perspectiva de Subirá, contraria al discurso progresista salazariano (llegando el conflicto a la dimensión personal en los años de la República), apostaba por una musicología historicista y renegaba del prurito de modernidad y el diletantismo que él detectaba en la labor de Salazar en *El Sol* (divulgación en prensa frente a difusión en revistas especializadas), a quien acusaba de odio sistemático e infundado a lo alemán y al s. XIX (*vid.* López Calo, 2002; Cáceres-Piñuel, 2012). Junto a Arconada y Subirá, otras firmas esporádicas en *La Gaceta* dentro del ámbito de lo musical (con mayor o menor tendencia al ensayismo libre) fueron las de Benjamín Jarnés, José Antonio Balseiro, Óscar Esplá, Salazar y Chapela, Felipe Ximénez Sandoval, o Gómez de la Serna a propósito del *jazzbandismo* (*vid.* Apéndice IV).

Aparte de *La Pluma*, revista literaria dirigida por Azaña y Rivas Cherif en la que Adolfo Salazar publica sistemáticamente una serie de artículos panorámicos sobre la música en distintos países de Europa (Francia, Rusia, Italia, Inglaterra, Alemania y España), y cuyo carácter didáctico no está exento de la perspectiva personal y la búsqueda de formación de opinión parcial que mantiene en *El Sol*, la crítica musical incluida en otras revistas literarias es bastante miscelánea. En *Alfar* (La Coruña, 1923-1927), además

¹⁴⁵ Aparte del ya citado de María Palacios (2012), pueden consultarse los trabajos de Hyo-Young (1993), sobre la crítica musical de César M. Arconada, y Nagore/Piquer Sanclemente (2010), para el posicionamiento intelectual del escritor en los años veinte. Para una panorámica de toda su trayectoria, *vid.* Magnien (1973), Santonja (1982), Cobb (1986) o Guerrero Villalba (1990).

de los cuatro artículos de Arconada entre 1924-1925, se publica un ensayo psicologicista sobre los principios de la musicología de J. V. Viqueira (nº 36-37); otro sobre la actualidad de la música italiana, desde una perspectiva nacionalista y neoclasicista a la vez (al modo del discurso construido en Francia y los países latinos) del compositor Renzo Massarani (nº 48); una traducción de J. B. Trend, que se ocupa de la música medieval gallega (nº 49), y una reseña sin firma del libro de Collet *Albéniz et Granados* (nº 56).¹⁴⁶

Interesante también resulta la serie de artículos que Jesús Bal y Gay publica en la revista gallega *Ronsel* (1924): aparte de uno inicial dedicado a la figura de Wagner (nº 1, mayo 1924), los otros cuatro abundan en un tema de especial interés en la crítica musical del momento y reflexionan largamente sobre el público y su papel en la recepción de la nueva música (*vid. infra*, II, 2.3.2).¹⁴⁷

La *Revista de Occidente* (1923-1936), si bien dedica mucho menos espacio a la música que a otras disciplinas artísticas (pintura, literatura) o a cuestiones de sociología, filosofía y actualidad cultural (prueba de ello es que todos los trabajos sobre música se publican siempre en la sección miscelánea final de «Notas», sin entidad de artículo autónomo), ofrece, no obstante, algunos textos de gran interés para la formación de

¹⁴⁶ En realidad, las series «Nacimiento y evolución de la música» del psicólogo J. V. Viqueira (que traduce también el trabajo de Trend) se inician en el nº 20 de la revista, y continúan en el nº 30 y 31, cuando todavía la publicación se llama *Boletín de Casa América-Galicia* y todavía no ha adquirido netamente su perfil de revista de Vanguardia. La historia de esta publicación es compleja: se inicia en diciembre de 1920 como una revista que servía de enlace entre los emigrados y la región de origen, patrocinada fundamentalmente por las casas consignatarias de buques y demás estamentos relacionados con la emigración. La progresiva intervención de Julián del Casal, cónsul uruguayo en La Coruña, potenciará la conversión de boletín informativo en revista cultural. En septiembre de 1923, aunque se continúa la numeración anterior (nº 32), aparece por primera vez el título de *Alfar*, con el subtítulo «Revista de Casa América-Galicia». Como ha señalado Víctor García de la Concha en un artículo fundamental sobre esta publicación (y del que tomo todos los datos anteriores), *Alfar* será un crisol fundamental de la Vanguardia literaria española, en esos años que van de las postrimerías del ultraísmo a la exploración de nuevos rumbos estéticos, desde el neopopularismo al purismo, y ofrecerá tanto textos de creación en verso y prosa como ensayos y estudios de las diversas tendencias del arte actual, en muy diversos campos. Para los detalles de su compleja historia y etapas, *vid.* el citado artículo de García de la Concha (1971). Existe una edición facsímil en cuatro volúmenes dirigida por César Antonio Molina (1983), pero solo llega al nº 58 (el quinto volumen, que incluiría del 59 al 62, nunca se llegó a publicar). Para este trabajo he tenido solo en cuenta la primera etapa de *Alfar* (los nº 59 y 60, que ya no se incluyen en el facsímil citado, los he consultado en la Hemeroteca Municipal de Madrid. A partir del nº 60, el rollo se interrumpe y el siguiente número que aparece es ya el nº 65, de 1929 y editado en Montevideo, 3ª etapa).

¹⁴⁷ El primero de ellos, publicado en el nº 2, se titula «Trilátero. Música», mientras que el resto subrayan el carácter de serie o sección regular: «Preceptiva y posición (Perspectivas musicales)» (nº 4), «Fenómenos biológicos (Perspectivas musicales)» (nº 5) y «Patología del aficionado (Perspectivas musicales)» (nº 6). A ello volverá en su libro de estética musical *Tientos* (2006 [1960]), escrito en el exilio mexicano, en el capítulo «La afición». Para el pensamiento de Bal y Gay sobre las minorías selectas frente a las masas, *vid.* Labajo Valdés (2003).

opinión sobre la nueva estética musical. De Adolfo Salazar, asiduo columnista en *El Sol* y cuya apuesta por el elitismo cultural conductor de la masa se inscribe en la misma órbita de la línea editorial orteguiana, aparece en el nº 11 «*Polichinela* y Maese Pedro», artículo en el que queda establecido el paralelismo entre Stravinsky y Falla que se convertirá en canónico en la crítica española a lo largo de estos años, y donde asume el discurso predominante de la crítica francesa sobre el purismo clasicista y la claridad propia de los países latinos (en oposición al germanismo sinfónico, ahogado por la metafísica y el carácter grave y trascendental. Cf. Piquer Sanclemente, 2012b). Dos años después, en el nº 34, publica el musicólogo madrileño una larga reflexión sobre Isaac Albéniz a partir del ya citado libro de Collet *Albéniz et Granados* (reseñado en el nº 56 de *Alfar*); en él Salazar desarrolla otra de las prioridades temáticas de la crítica musical de los veinte en nuestro país: la de la construcción de una identidad musical española que sea a la vez original y universal (*vid.* II, 2.3.2 y III.IV, 1.2).

Los otros dos artículos de relevancia sobre música nueva en *Revista de Occidente* son los escritos por Gerardo Diego. El primer texto está dedicado a Ravel («Ravel, rabel y Rabelín», nº 13), uno de los tótems de la nueva música francesa (junto a Stravinsky, y a Debussy como iniciador) en la crítica española más avanzada del momento, y que recientemente había visitado España (primavera de 1924). Más allá de los valores clasicistas que solían ponderarse en el compositor, Diego subraya el carácter de juguete y parodia, de capricho (en el sentido del ludismo intrascendente del momento) que destila la obra de Ravel, tal como Fernando Vela teóricamente definía en «El arte al cubo» (1927: 13-15), y que Ortega había también exaltado como característica fundamental del arte nuevo (2004 [1925]: 49-52). El otro artículo musical de Diego es la reseña de *En torno a Debussy*, libro de Arconada publicado en 1926 en el que el palentino presentaba a Debussy como el final de una época, «último gran romántico», en contra del discurso generalizado por Falla y Salazar, en donde el francés aparecía como pionero de la nueva música. Rebatiendo la tesis de Arconada (apuntando, de paso, su incapacidad para el análisis formal de las obras), Diego subrayaba la novedad de los planteamientos técnicos debussystas, que en absoluto pueden considerarse dentro de la línea canónica decimonónica, y exigía dejar a un lado la «literatura» externa (indiscutiblemente romántico-simbolista) que sobre la obra musical se puede construir, sin tener en cuenta su propia arquitectura formal. En el fondo, aunque Diego jamás renegará de la emoción en la música (*vid.* Benavides, 2011: 181-250), dado su perfil bifronte amigo de la tradición

y la novedad a un tiempo (tanto en música como en literatura), en este texto sí que se posiciona implícitamente en favor de una concepción formalista. Y termina a la vez rechazando la impopularidad como consecuencia de la novedad de una obra (argumento, el de la popularización de Debussy y su progresiva aceptación por el público, que tomaba Arconada para tachar de no moderno al francés). Cercano a la concepción de los nuevos valores clasicistas y universalistas que se venían difundiendo en la *Nouvelle Revue Française*, y entroncando con el elitismo de la concepción del arte característico del momento, para Diego «todo verdadero arte es impopular, y lo será más cuanto más acendrado sea», por eso «lo clásico no ha sido nunca popular, y lo verdadero romántico tampoco» (1926: 398-400).

En la *Revista de Occidente* se publicará además por primera vez el ya citado «El arte al cubo» de Fernando Vela (nº 46), que se reedita en forma de libro ese mismo año en la colección de «Cuadernos Literarios» de *La Lectura*. Secretario de la *Revista* y colaborador de la misma, Fernando Vela aborda en sus ensayos diversos aspectos culturales (desde el cine y la poesía pura a la filosofía o antropología), de modo que, como el «Musicalia» de Ortega (*El Sol*, 8 y 24-III-1921), «El arte al cubo» es un ensayo de estética que toma la música nueva como punto de partida para la reflexión, pero que no es formulado desde un discurso estrictamente musicológico.

Frente a los textos publicados en la *Revista de Occidente*, mucho más cercanos a los postulados puristas y neoclasicistas, *Residencia*, publicación irregular de la Residencia de Estudiantes durante los cursos de 1926-1935, presenta un espectro temático más heterogéneo. Además, los artículos publicados suelen ser extractos o paráfrasis de conferencias ofrecidas en la institución. En la línea de interés por la tradición musical y los cancioneros que fomentaba el CEH (Centro de Estudios Históricos) se publican las dos conferencias de John B. Trend sobre madrigales españoles e ingleses (marzo-mayo 1926 y febrero 1932), así como una reseña de su libro *The Music of Spanish History to 1600* (marzo-mayo 1926). Más tarde, en el único número de 1935, se publica la edición íntegra de *Treinta canciones de Lope de Vega*, antología de treinta composiciones españolas del s. XVII con partituras transcritas por Jesús Bal y Gay, que ofrece al final un breve estudio sobre las mismas y apunta el propósito práctico de la edición (libre de «todo

lastre erudito» y «accesible para que los músicos y aficionados de hoy puedan darles vida renovada en la interpretación».¹⁴⁸

Junto a la orientación de recuperación de lo tradicional, en febrero de 1933 se publica también una larga crónica sobre la visita de tres músicos franceses a la Residencia, y que consiste más bien en extractos de las conferencias que acompañaban la audición. Aunque se publica en 1933, en realidad se hace alusión a tres eventos organizados por la Sociedad de Cursos y Conferencias en los años de 1928, 1929 y 1930 respectivamente (eventos ya citados antes, a propósito de los conciertos celebrados en la institución): el primero corresponde al concierto de Maurice Ravel en marzo de 1928, acompañado al violín por Claude Levy y por Madelaine Grey como cantante, e ilustrado por una conferencia de Adolfo Salazar; el segundo y el tercero, a sendas conferencias-concierto que ofrecieron Darius Milhaud (abr. 1929) y Francis Poulenc (abr. 1930), integrantes del grupo francés «Les Six». En realidad, todas las publicaciones en torno a la música en *Residencia* tienen carácter de memoria interna de la institución (se acompañan muchas veces, como en el último caso, de fotografías de archivo de la Residencia), por lo que su tono resulta siempre más didáctico que polémico o personalmente posicionado, como corresponde al carácter de la publicación.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Este «Cancionero de la Residencia», como Salazar lo denominó en su elogiosa reseña de *El Sol* (dedicándole una serie de seis artículos a lo largo de enero-febrero de 1936), entraba dentro del proyecto de Bal y Gay de crear una formación coral especializada en el repertorio de la música siglodorista española, a semejanza del coro «The New English Singers» que Trend había impulsado para la música inglesa coetánea (formación musical que actuó en la Residencia, como se dijo, el 13-XI-1932, presentados por la conferencia comentada sobre el madrigalismo inglés de Trend, y una segunda vez el 7-XI-1934; *vid.* Presas Villalba, 2004: 94-95 y Ribagorda, 2011: 230-233). Sobre la constitución del coro español en 1935 habla el propio Bal y Gay en sus memorias (Bal y Gay- García Ascot, 1990: 100-101), en un capítulo titulado «Mi coro», y dicha formación actuó, como se dijo arriba, en la Residencia de Estudiantes en mayo de 1935. Sobre la labor musicológica en el CEH, *vid.* III, IV, 1.3, c.

¹⁴⁹ En el texto de presentación del nº 1, en el que se anunciaba como revista cuatrimestral, se explicita la intención fundamental de ella: «Muchas son las palabras de cariño que todos los años nos llegan a la Residencia, invitándonos a ensayar un medio de relación continua entre los más distantes residentes, que acuse la comunidad de sentimientos creada por la convivencia residencial. Para responder a estas afectuosas excitaciones, nos decidimos ahora a fundar una revista cuatrimestral que informe sobre nuestra vida y nuestras obras a los que han pasado horas felices en la Residencia y guardan un grato recuerdo del esfuerzo con que ayudaron a sustentar los ideales de la casa; a los que simpatizan activamente con su obra educativa; y, en general, a todos los que desean adquirir noticias sobre su organización y funcionamiento. (...) Será más bien, por hoy, una enumeración de hechos salpicados de colaboraciones esporádicas, las cuales irán dibujando, cada vez con mayor precisión, las distintas secciones de que consta la revista. Pero si logramos satisfacer el anhelo de frecuente correspondencia que nuestros amigos y nosotros sentimos; si informamos, aunque sea fragmentariamente, sobre nuestra vida, a los que con tanta frecuencia nos piden noticia de ella; y si acertamos a reflejar las cruzadas influencias que forman el ambiente de nuestra institución, habremos cumplido nuestro propósito. (...)» (s.f., «Palabras de introducción», *Residencia*, ene.-abr. 1926).

Al lado de las revistas literarias en las que se gestó la poesía de Vanguardia, existieron publicaciones culturales más generalistas (en la línea de *Cosmópolis*), que también dieron cabida a artículos de fondo sobre música. Es el caso de *Atlántico* (1929-1930), magazine que incluye secciones de moda, deportes, toros, radio o difusión de novelas por entregas, o el del semanario *España* (1915-1924), más cercano a la prensa diaria. Como se dijo arriba, en la primera escribe regularmente Arconada, con la participación esporádica también de José Subirá o Salvador Bacarisse (*vid.* apéndice IV). Por su parte, *España*, si bien no es un diario e incluye secciones literarias (con críticas de Díez-Canedo y publicación de una poesía predominantemente anodina y epigonal, en la línea ruralista y hogareña de Luis García Bilbao, Martínez Corbalán o Fernando González), tiene una personalidad más cercana al periódico generalista y su orientación es fundamentalmente política (no en vano es definido en su subtítulo como «semanario de la vida nacional»). Se trata del primer proyecto periodístico de Ortega y Gasset, fundado en 1915 y vinculado en su origen a la Liga de Educación Política, aunque pronto asumirá una línea más socialista bajo la dirección de Luis Araquistáin entre 1916-1923. Con todo, y pese al carácter convencional de la sección literaria, ocasionalmente también publicaron en ella Juan Ramón, Machado, Unamuno y, de forma más destacada, Antonio Espina (*cf.* III.III, 2.3.1). En cuanto a la crítica musical, sin ser una sección regular, es frecuente la colaboración de Adolfo Salazar con artículos semejantes a los escritos para *El Sol* o *La Pluma*. En 1923 publica además Arconada aquellos artículos iniciales de los que antes se habló, en la línea salazariana, bajo el epígrafe general de «Comentarios musicales».

En último lugar, y aunque con un carácter mucho más esporádico y circunstancial, debe señalarse la publicación de partituras en estas mismas revistas literarias, de la misma forma que se incluían reproducciones pictóricas, dibujos y fotografías de esculturas (si bien, en el caso de las partituras, en un número mucho más limitado, que apenas alcanza la decena). En principio, la inserción de partituras participa del espíritu interartístico que alienta a las revistas de Vanguardia; sin embargo, probablemente su aparición no pasaba del mero adorno visual, y no todos los lectores podrían interpretarlas, pues la notación musical quedaría restringida solo a los familiarizados con dicho lenguaje. De cualquier forma, son muestra del interés por establecer, desde la propia línea editorial, un discurso de paralelismo y diálogo entre todas las artes del momento. De estas partituras (pueden verse enumeradas en el apéndice IV), merece la pena destacar, por la relevancia de su

autor en la renovación musical del s. xx, una de Arnold Schoenberg, perteneciente todavía a su etapa atonal y publicada en el nº 1 de la huidobriana *Creación* (editada en París y con una proyección internacionalista, la revista incluía textos en diversas lenguas). Con el título «Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang», se trata de una de las piezas que forman las *Sechs Lieder*, op. 3, y que toman como material la colección de cantos populares alemanes *Des Knaben Wunderhorn* ('El cuerno mágico de los muchachos'), recogidas por Brentano y von Arnim en 1805-1808. Por su parte, el nº 6 de la sevillana *Mediodía* (octubre 1926) incluye un fragmento manuscrito del *Concerto para clave* de Falla (inicio de la III parte), mientras que el manuscrito de los ocho primeros compases del «Soneto a Córdoba» fue reproducido, como ya se comentó (II, 2.1.2), en el triple número que la malagueña *Litoral* dedicó a Góngora (oct. 1927).¹⁵⁰

2.3.2 Temas y constantes de la crítica musical progresista

Pero ¿qué se entiende por «crítica musical» y en qué consiste este impulso y renovación enriquecida de la misma que se produce en los años veinte, cuando alcanza su edad dorada en España? Partiremos, en principio, de la definición que ofrece Xosé Aviñoa en un monográfico colectivo dedicado al periodismo musical español en la primera mitad del siglo xx (Cascudo-Palacios, 2012), en el que propone un primer acercamiento a la crítica musical como:

La propagación, a través de los medios de comunicación de masas, de la opinión ponderada de expertos acerca de manifestaciones sonoras en vivo, ya sean por medio de retransmisiones de radio o televisión o por medios cibernéticos o de manifestaciones sonoras grabadas por los distintos sistemas de conservación del sonido; la definición de crítica también incluye toda aquella actividad que interviene en la creación y pervivencia de imagen o prestigio artístico de obras y personas y a todo cuanto se refiere la industria musical. Hablamos, por tanto, de opinión que aspira a intervenir en el proceso de comunicación entre el producto sonoro y el destinatario. (Aviñoa, 2012: 351; subrayados míos).

Esa primera precisión, la difusión a través de los medios de comunicación de masas, sitúa la crítica musical (al igual que la crítica de arte o la literaria) en el campo de los géneros periodísticos y, dentro de ellos, en los llamados *géneros interpretativos* (Martínez Albertos, 1974: 149-150), que se definen básicamente por sumar al

¹⁵⁰ Para la vinculación específica de la revista *Litoral* con la música, con la figura de Falla como eje articulador, puede verse el trabajo de Francisco Chica (1997).

componente informativo (lo que implica novedad de algún tipo, e interés: un libro nuevo, una nueva edición de un libro, una exposición, un concierto) el componente interpretativo o valorativo.

La crítica además es normalmente, como señala Martín Vivaldi, un trabajo, en cierta medida, de especialización (1987: 141), que requiere un conocimiento solvente de la materia tratada, pese a estar sometida a los condicionantes que la «crítica inmediata» impone (brevedad, novedad, carácter divulgativo). Ese carácter a medio camino entre la divulgación y la especialización dota a la crítica periodística de un componente didáctico y orientador, que se hace especialmente destacado en la crítica de la Edad de Plata, con la referencia orteguiana de la «educación estética» como referente fundamental.

La conciencia del crítico como «mentor intelectual» y orientador de sensibilidad estética es tan alta en estos años que frecuentemente se infiltra en sus textos la reflexión metacrítica: cómo debe ser la crítica, cuál es su función. Y junto al comentario de novedades musicales, obras y compositores, se da gran espacio a la especulación sobre el propio género literario, a la vez que a cuestiones emparentadas con su función de tipo social-pragmático, con una acusada predilección por el tema del público en un sentido amplio. Veamos, a continuación, algunas de las constantes temáticas en los años veinte.

a. *La definición de un género: crítica constructora, crítica creadora*

Uno de los cambios más evidentes en esta nueva crítica de la década estudiada es la aguda conciencia estilística del autor, que muchas veces hace de las reseñas diarias verdaderos ensayos literarios en los que el componente informativo-periodístico (la novedad) queda diluido en la enjundiosa reflexión estética. El paradigma de este modelo es, evidentemente, Adolfo Salazar, cuyas inquietudes literarias se infiltran en textos como «Rapsodia marina» (*España*, 11-IX-1920) o «La gama “xántica” y la gama “ciánica”: consideraciones sobre el color musical» (*España*, 14-XII-1920), verdaderos ensayos libres que sustituyen a sus regulares colaboraciones de crítica en el semanario *España*. En puridad, no puede hablarse aquí de crítica musical, pues está ausente por completo el componente informativo que se le exige y se acoge al principio del ensayo según lo asentó Montaigne: el carácter digresivo, no exhaustivo, la intrusión del yo y sus vivencias, la

sensación de que el lector asiste, de la mano del autor, a la formación en proceso del pensamiento desarrollado.¹⁵¹

En el segundo texto citado, «La gama “xántica” y la gama “ciánica”...», a propósito de una observación de Moreno Villa sobre Velázquez —en la que el malagueño hablaba de la gama fría y la cálida en términos de evolución histórica en la pintura—, Salazar establece una teoría sobre la renovación musical en la historia, según la elección de una gama u otra y determinada esta por el *hartazgo* o agotamiento de la anterior. Si este artículo se encuadra todavía, pese al núcleo temático impresionista que lo inspira, en un discurso especializado de tintes musicológicos, con cita de compositores y corrientes estilísticas, el primero, «Rapsodia marina», es netamente un capricho literario en el que el autor se nos retrata frente a la playa, perdiéndose en sus pensamientos y llevándonos con él en busca de la inencontrada melodía del mar. Vale la pena citar el comienzo para ilustrar el estilo alejado ya completamente de toda crítica informativa:

Acostado en la playa, inmensa y vacía, los brazos abiertos, siento mi desnudez en un contacto total con la tierra, envuelto en el viento lleno de olores y de sonidos, me llega el mar, suave y rizado, hasta los pies: los moja y se retira luego. Entra el sol por cada uno de mis poros y tengo la sensación de ser translúcido.

En esta plena comunión con los cuatro elementos, mi ser animal goza de una beatitud serena. Algo me canta afirmativamente al sentir la vitalidad de mis raíces. ¡Parece como si comprobase la verdad de la vida a lo largo de todo mi cuerpo por esta inmersión total en la Naturaleza! (*España*, 11-IX-1920: 13).

A partir de esta comunión con la naturaleza, el yo comienza a reflexionar sobre cómo se ha representado el mar en la música («Los músicos no han encontrado todavía

¹⁵¹ Sobre el ensayo como género literario puede consultarse Marcos (1975), Gómez Martínez (1981) o Cervera/Hernández/Adsuar (2005). Sobre el ensayo hispánico y especialmente el del siglo XX, *vid.* Marichal (1971, 1984) o Gracia (1996). Ya se dijo antes que, sobre todo al principio de la década, el interés de Salazar por la literatura fue muy alto (seguramente influiría bastante su relación con escritores del momento, en especial, su estrecha amistad con Federico García Lorca) y llegó a ejercitarse en la creación, con textos directamente vinculados a la línea impresionista de esta época (*vid.* III.11). En el semanario *España*, aparte de sus colaboraciones de crítica musical, publica prosas como «Kodak» (18-9-1920), en la que narra impresiones de su viaje a Asturias, o «Polycanthos» (2-X-1920), breves notas y apuntes líricos sobre la escultura *Hermes* de Juan de Bolonia (1608). Especialmente sensible al japonismo literario del momento teorizará sobre el *hai-kai* en la revista literaria *La Pluma* (nov. 1920), llevándolo a la práctica en «Jornada (seis *hai-kais*)» (*Reflector*, 1920; con dibujos de Barradas) y «*Hai-kais* frescos» (*Vltra*, 15-III-1922); todavía en 1931, y a propósito de una antología edita en España, publicaría un nuevo artículo teórico en retrospectiva sobre el género (*El Sol*, 26-IV-1931). En *Grecia* publica «Tarjetas» (*Grecia*, 1-VII-1920), reflexiones estéticas tendentes al aforismo, y el nº 3 de *Índice* publica también el breve ensayo «Bocetos. Jeroglífico y arabesco» (1921), del que le pide opinión a Gerardo Diego en carta y este le hace una muy positiva crítica (Salazar, 2008: 142). También en *La Pluma* aparece un curioso texto en prosa rimada bajo el título de «Un manifiesto y dos poemas» (abr. 1921), en la que se observa un distanciamiento del entorno ultraísta mediante la parodia.

la melodía del mar. Han sentido el adjetivo del mar, pero no nos han transcrito “el mar” en la música»), cita a Wagner, Rimsky, Debussy..., pero de forma desordenada, al vuelo de sus propios pensamientos evocados por el paisaje que tiene frente a sí. Tras verificar que, pese a los intentos descriptivos y aproximativos, «ninguna música me ha dicho aún “yo soy el mar”», recupera la imagen primera del yo en la playa y concluye con un final impresionista cuasi narrativo y de tono lúdico, en clara sintonía con la prosa de Vanguardia de la década, especialmente cultivada en el entorno de la *Revista de Occidente* por autores como Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, Pérez de Ayala o Dámaso Alonso:

Una ola me sacude, impaciente. ¡Largo de ahí, gandul! Mi ser-humanidad se encoge bruscamente, de un modo repentino y doloroso, en mi ser-hombre con nombre y apellido.

Disgusto. La piel se me ha quedado estrecha. Me veo claramente dentro de mi ropa vacía y tengo la sensación de que voy a meterme en el cuerpo de un muerto. Movida por el viento, mi corbata me hace burla. (*España*, 11-IX-1920: 14).

Evidentemente, nos encontramos ya fuera del marco periodístico de la crítica para entrar de lleno en el literario: la divagación sobre la posible traducción musical del mar se queda dentro de lo que en el capítulo I definía como *Verbal Music*. La aproximación a la música desde la palabra se lleva a cabo no mediante la sonoridad de esta (forma, fonética) sino mediante su componente léxico-semántico: enunciación, tematización, evocación de una realidad musical (en este caso imaginaria o indefinida: *la música del mar*). Se trata, por supuesto, de casos extremos, en los que la crítica se ha desvanecido en favor de lo poético. Sin embargo, estos textos ilustran la clara conciencia estilística desde la que se escribe, y la mixtura de estos géneros no es en absoluto extraña en estos años: en un artículo de Benjamín Jarnés para *Alfar* («Pentagrama: Adam Szpak», 1925), por ejemplo, la reciente actuación del director de orquesta polaco con la Sinfónica en el Teatro Real sirve al escritor para, a partir del elogio a Szpak como «artista de la pura sobriedad», elaborar toda una reflexión estética sobre la pureza del arte nuevo y sus valores formalistas y antisentimentales. El propio «Musicalia» de Ortega, que enseguida abordaré, parte de una circunstancia concreta musical, el polémico estreno en Madrid de la suite *Iberia* de Debussy en 1921, para esbozar las coordenadas de lo que luego será *La deshumanización del arte* y elaborar su teoría estética sobre la impopularidad del arte nuevo.

En puridad, y atendiendo a las clasificaciones sobre las formas de trasvasar la música a la literatura que se expusieron en el primer capítulo, la crítica musical también pertenecería a ese terreno del ámbito temático-semántico, si bien, sus objetivos y recursos son muy distintos a los hasta ahora expuestos. Desde ese carácter informado y experto en su materia que se le presupone al crítico, el comentario de la obra musical se lleva a cabo desde el enfoque musicológico e implica la descripción y el análisis técnico, más o menos especializado, de dicha obra o interpretación. Se trata de la categoría que, dentro del reemplazamiento, definiríamos, siguiendo a Brown, como «análisis».

En sentido estricto, no puede hablarse de «imitación» (entendida como la reproducción de la impresión causada por la escucha musical) o «interpretación» (la descripción de escenas sugeridas por la música, o el comentario del mensaje musical), puesto que el objetivo, al menos primario, del texto no es ese: en la crítica al uso, fuera de estas que he revisado, la meta última es dar cuenta al lector de un evento concreto, y no expresar la subjetividad a propósito de la música. Sin embargo, dada la voluntad literaria que observamos en la crítica de la época (y de la natural carga subjetiva que implica el propio género periodístico de opinión) sí que secundariamente, a la finalidad pragmática, teorizante e informativa, se superpone aquí un impresionismo lírico que intenta armonizar con el tono de la obra comentada y dirigir la interpretación de la misma.¹⁵² Léanse algunos fragmentos del comentario que hace Salazar al estreno de *Daphnis et Chloé* de Ravel, bajo la dirección de Arbós, por la Orquesta Sinfónica:

Se comprende que ante una tan ejemplar maravilla como «Dafnis y Chloé», un director y una orquesta olviden el suplicio de los andantes y los allegretos, y pongan en la obra nueva toda su alegría de corazón y la más lírica vibración de su espíritu. El resultado lógicamente, naturalmente, es admirable, y el cronista musical deja de ser el doctor Purgón, crítico del tiempo, para convertirse en una especie de corifeo, que perdiendo el diapasón, destripase a su lira a fuerza de hacerla sonar en el tono más exaltado.

¡Qué sed de música en este desierto donde uno clama tan desesperadamente! Y no por obra de varón, sino por verdadero milagro, que abre en la roca un cauce torrencial,

¹⁵² Este cultivo estilístico de la prosa es un trabajo consciente. En una carta de Gerardo Diego a Adolfo, en la que le comenta una prosa metapoética escrita por Salazar para *Índice* («Bocetos. Jeroglífico y arabesco»), y que él mismo, en carta anterior, le había solicitado («También le agradecería crítica en vez de amabilidades sobre lo que vaya apareciendo en Índice, si es que le interesa.», carta 6-II-1922. Salazar, 2008: 141; subrayado del autor), escribe el santanderino: «(...) Por lo demás, su estilo ha encontrado a la vez su jeroglífico y su arabesco —más aquél que éste—. *El progreso ha sido admirable; ¡qué diferencia entre las prosas de hoy y los artículos de la Revista Musical [Hispano-Americana], muy interesantes de fondo, pero incómodos y retorcidos de expresión! Me interesa mucho el problema de la formación del estilo, y pienso si para el suyo, tan pleno ya de agudeza y reverberación, y a la vez tan extraño y personal, no habrá influido, por ejemplo, el inglés. La discreta adaptación de una... sindéresis extraña suele dar magníficos resultados.» (Salazar, 2008: 142; subrayado mío).*

inagotable, deliciosamente refrescante, sin igualmente puro, brillando al sol del genio en los más cegadores reflejos... ¡*Música [.] es tu agua solamente lo que aplaca nuestra sed!* Después del fuerte licor lleno de fuego de Stravinsky, o del éter impalpable y embriagador de Debussy, apenas podíamos imaginar un algo que reuniese en la más portentosa síntesis la potencialidad de ambas genialidades. (...) ¡Cómo danza el final de esos trozos admirables de «Dafnis y Chloé»! Si hay una música de pies de fuego, sólo puede ser esa. (Salazar, *El Sol*, 10-11-1919; subrayado del autor).

Efectivamente, como si de un ensayo se tratase, el cronista musical «pierde el diapasón» y deja de ser «doctor Purgón» para dejarse llevar por el entusiasmo subjetivo y el apasionamiento que suscita en él el tema tratado. Ahora bien, es que el crítico, en palabras de Guillermo de Torre, debía ser a la vez *poeta*.

La teoría del *crítico-poeta* que propone Torre queda definida en un texto aparecido en *Plural* («La crítica constructora y creadora», ene. 1925), y que después situará como «Frontispicio» en su monumental *Literaturas europeas de vanguardia* (2002 [1925]: 29-30). Allí, citando expresamente al Ortega de las *Meditaciones*, escribe:

La crítica, como nos aconsejaba Ortega y Gasset, debe ser «un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida». Suscribimos íntegra y férvidamente sus palabras: «Procede orientar la crítica en un *sentido afirmativo y dirigirla*, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto. La obra se completa completando su lectura» (*Meditaciones del Quijote*). En efecto, la crítica debe ser *colaboradora*, más bien que intérprete, de la obra glosada. Sólo así, situada *en un plano de tangencialidad anímica simpatizante*, logrará penetrar abiertamente en las estancias de las modernas estéticas (Torre, 2002: 29; subrayados míos).

Enfatizando la necesaria subjetividad y el acento personal, Guillermo de Torre postula una crítica «autónoma», válida por sí y no en dependencia del motivo tratado:

Y de esta suerte, por escalas ascendentes, el crítico podrá elevarse a la creación: la crítica no será esclava de su «motivo», adquirirá alas: autonomía y valoración propia. Pues, como presintieron varios esteticistas, y especialmente Wilde, y como afirma en nuestros días Alfred Kerr, la crítica es un arte, un nuevo género literario superior o distinto a los demás. (Torre, 2002: 29-30).

Y, a continuación, manifiesta el obligatorio carácter poético (en su sentido etimológico: *creador*, artístico) que esta nueva crítica ha de tener, exponiendo a la vez el modelo rechazado (académico y erudito):

¿El nuevo crítico será poeta, como condición *sine qua non*, según quieren algunos teorizantes de vanguardia? Por nuestra parte, lo afirmaríamos así, coincidentes. (...). Ante todo, liberrar a la crítica de los eruditos paleolíticos, los eclécticos insexuados [*sic*], los arribistas sin documentación y demás pingüinos de ese linaje, y restituirla su verdadera

misión al ponerla en manos de los poetas: Que, si no activos, pueden serlo, al menos, «in potentia», dotados de cierta capacidad y sensibilidad lírica. (Torre, 1925: 30).

La postura que asume Guillermo de Torre, imbuida de su típico estilo taxativo y jaleador, adquiere el tono bélico y antipasatista propio de las primeras Vanguardias y su rechazo del modelo «erudito» está directamente relacionado con el propósito dinamitador y negacionista de todo lo institucional que sostienen estas, batalla entre lo joven y lo viejo. Sin embargo, como a menudo sucede, la proclama enardecida incurre, a menudo, en la falacia y desarrolla contradicciones irresolubles entre teoría y práctica, y aun dentro de la propia teoría. Con su característico léxico extravagante, que a menudo entorpece la lectura, termina Torre definiendo los parámetros a los que debería atenerse esta nueva casta de «poetas críticos»:

Los POETAS CRÍTICOS —queremos augurar ya su aparición— emproarán resueltamente su simpatía dilecta hacia los nuevos territorios estéticos: Estimularán todos los impulsos juveniles rebasadores e insurrectos: No asumirán el papel de fiscales acusadores: Abdicarán de todo prurito didáctico: No invocarán los cánones ortodoxos para hacer abortar fragantes eclosiones: No se basarán empero únicamente en el gusto subjetivo (A pesar de que el principio del gusto que llamamos estética, según Kant, sólo puede ser subjetivo). Obedecerán a ciertas normas estéticas que tracen las leyes reguladoras de su época. Atenderán especialmente a realizar una valoración de calidades, procediendo radicalmente a las extirpaciones cruentas. (...) (Torre, 2002: 30).

La conclusión no es clara: no deberán caer en el gusto subjetivo...pero sí; no se adaptarán a los cánones ortodoxos, sino que obedecerán a «ciertas normas estéticas que tracen las leyes reguladoras de su época» (es decir, ¿existen unas leyes estéticas inmanentes a una época o están estas determinadas por el «gusto estético» que, siguiendo a Kant, solo puede ser subjetivo?). Una última contradicción: se decreta (para rechazar al crítico tradicional que combate) la abdicación de «todo prurito didáctico» y, no obstante, comenzaba el texto invocando la lección orteguiana del direccionismo orientador (eufemismo para esa «educación estética» de las masas que el filósofo se propone).

El texto con el que Salazar se estrena en *El Sol*, en abril de 1918, se iniciaba también con toda una declaración de intenciones en la que incidía en la necesidad de una crítica apasionada, personal, comprometida emocionalmente con el asunto comentado:

A saludar me ofrezco y a celebrar me obligo... ¿La labor del crítico puede ser algo abstracto, lejano y sin contacto con el credo estético? ¿O se admitirá sólo que el crítico debe atenerse a un sistema métrico que juzgue, clasifique y decida fría e inexorablemente según le dicten unas tablas? ¡Qué horror el de esta crítica neutra y aisladora que olvida que la obra es [¿una] resultante y a su vez una fuente de energía! No hay areómetro tal

que especifique el valor de la obra aislada: es sólo el de ella un valor de relación, de ambiente y, sobre todo, de propósito. La obra, el medio, la intención. Crítico, moralista, estético. (Salazar, *El Sol*, 29-IV-1918).

En un texto bastante posterior, de 1935, al hilo de la crónica del congreso anual sobre crítica celebrado en Florencia, vuelve a reafirmarse en los postulados de 1918:

pues que lo que más aprecio yo de la Crítica consiste en su variedad e independencia, en la espontaneidad de las reacciones de un crítico cuya sensibilidad viene trabajada en largos años de preparación; mas no sólo de preparación erudita y universitaria, sino en virtud de su experiencia de gustador, de apreciador de arte. (Salazar, *El Sol*, 17-VI-1935).¹⁵³

Haciendo hincapié en esa *sensibilidad trabajada*, no solo a través de la formación erudita, sino de la propia experiencia de «gustador, de apreciador de arte», Salazar exige para el modelo ideal de crítico (que es, a su vez, el que él practica) una predisposición especial, casi diríamos natural, para gustar la obra de arte; solo aquellos capaces de apreciarlo (de nuevo, subyace la tesis de la aristocracia de la sensibilidad estética de la época) podrán elaborar un discurso significativo al respecto de tal o cual obra.¹⁵⁴ Precisamente con este adjetivo, *significativo*, define el musicólogo, en otro texto de 1925, el tipo de crítica idóneo que él busca, contraponiendo las dos posibilidades de enfoque que él encuentra en tal labor: frente a la «crítica *significativa*» se encontraría la «crítica *formativa*», en donde lo que se evalúa de la obra estudiada son las cualidades comunes a un género, forma o época; el juicio positivo o negativo se emitirá en función de si la obra se adapta o no a ellas. Para Salazar, esta perspectiva es insuficiente y se queda en la mera

¹⁵³ Carlos Bosch, bastante lejano del discurso pro-modernidad de Salazar, escribía también en la ultraísta *Cervantes*: «El crítico debe ser siempre afirmativo para poder, cuando lo crea necesario, negar con razón y discutir conscientemente. (...) El crítico debe estar impresionado, influido por la obra de arte que comente, si no sus comentarios serán letra muerta, y los filisteos piden que no se apasione. Bien dice Óscar Wilde que hay dos maneras de aborrecer el arte: una, aborreciéndole; otra, amándole razonablemente. No importa llegar hasta la injusticia, si se revela algo del efecto receptivo de una idea inspirada. Pero la injusticia por exclusión es inadmisibile.» (Bosch, *Cervantes*, feb. 1919).

¹⁵⁴ Años más tarde, ya en el exilio, Jesús Bal y Gay vuelve a insistir en el bagaje musicológico del crítico, que debe ir mucho más allá de las nociones teóricas, pero que el compositor lucense define en términos de familiaridad con la praxis compositiva, frente al enfoque más inmanentista (sagacidad, gusto del crítico) de Salazar: «Concretando la cuestión al área de la música, ¿cuáles son los conocimientos exigibles al crítico? Aparte una indispensable y bien clara perspectiva histórica, un conocimiento práctico —no sólo teórico— de la música, es decir, haber estudiado y practicado las diversas disciplinas que se le exigen al compositor. Sólo aquellos que han tenido contacto con la materia musical, que han conocido directamente las resistencias e inspiraciones de ésta, (...) sólo aquellos están realmente capacitados para juzgar una obra musical en el terreno técnico. Porque no basta con saber lo que es un acorde, una cadencia, una sonata, tal y como nos lo explican los manuales al uso o los diccionarios. Es necesaria también la experiencia de haber sentido, vivas o inertes, en nuestras manos esas nociones» (Bal y Gay, 2006 [1960]: 127-128).

descripción formal, primer grado de la *significativa*, pero que debe ser completado con el juicio de valor personalizado:

El segundo punto de vista crítico [el significativo] sigue una trayectoria perfectamente contraria. Supone que el hecho de que una obra se ajuste a las condiciones generales de existencia de las obras de arte no es un motivo suficiente para valorarla; y hará residir su principio estimativo en aquellos aspectos personales, en aquellos puntos característicos que la den una “significación” especial. (...) Creo, pues, que este criterio es un producto más evolucionado, más complejo en organización mental, más rico y más elevado intelectualmente que aquél. (Salazar, *El Sol*, 14-III-1925).

Aunque, en principio, ha planteado la cuestión en términos exclusivamente objetivos, poco a poco se empiezan a infiltrar los juicios de valor y el artículo termina derivando en un ataque a sus rivales, que quedan identificados, fomentando la división maniquea que antes veíamos, con la crítica *conservadora*: un «falso y frío simulacro de crítica docta, conservadora, pero sin fundamento, capacidad ni preparación filosóficas, y aun técnica suficiente». La crítica *formativa* queda identificada así con una crítica academicista, impersonal por impotencia, incapaz de aquella sensibilidad estética que antes demandaba Salazar para el oficio:

[La crítica formativa] es el sistema de los críticos pedantes, que prestan consideración a los frutos secos y estériles de las escuelas y de las academias, a las obras «vacías del modelo clásico», a las simples reproducciones o a las que más se acerquen en su aspecto extremo a los grandes maestros, aunque sólo contengan en su interior una yerta e informe oscuridad vacía. (...) A falta de razonamientos, es menester que esa crítica se declare simplemente hostil por principio a toda novedad; reaccionaria “per se”, incomprensiva e ininteligente, cuando no mezquinamente interesada en asuntos profesionales. (*El Sol*, 14-III-1925).

Este sector conservador al que se refiere estaba integrado por críticos como José Subirá, que rechazaba los valores franceses encumbrados por el madrileño y reprochaba la vulgarización de la crítica musical al llevarla de la publicación especializada a la prensa. Otro de los que cabe deducir incluido en esta sección denostada sería el músico Julio Gómez, el cual, por su parte, siempre se opuso a la tendencia impresionista y literaria en la crítica musical y consideraba a Salazar un «músico intelectual», «excelente escritor de asuntos musicales», a la altura ensayística de un Ortega o un Pérez de Ayala, pero muy lejos de ser historiador o crítico: su prosa era ambigua y, en su opinión, tergiversaba la realidad, dada la obsesión por adecuarla a sus teorías abstractas (Martínez del Fresno, 2009b: 458).

b. *Una crítica orientadora: teoría de la nueva sensibilidad, pedagogía y público*

La oposición entre dos tipos de crítica es, en el fondo, reflejo de la oposición entre dos sensibilidades: la vieja y la nueva. Y en el discurso de la época se lucha, de un lado o de otro, por imponer una y descalificar a la otra. La oposición viejo/nuevo queda muchas veces redefinida en la retórica vanguardista en Romanticismo/arte nuevo, categorías a las que quedan asociados dicotómicamente los valores de sentimentalismo y formalismo o, más correctamente, emoción patética y emoción estética.

Es Ortega y Gasset quien consagra esta teoría en su famosa conceptualización de la «deshumanización» del arte (2004). En rigor, y como indica el epígrafe en el que contrapone ambas sensibilidades en su famoso ensayo de 1925 («Unas gotas de fenomenología»), se trata de una cuestión de percepción: empatía o distanciamiento, realidad vivida o realidad contemplada. Pero esta teorización estética que extiende a todas las artes fue por primera vez formulada en términos exclusivamente musicales (con toda probabilidad, como indicaba arriba, a propósito del estreno de la *Iberia* de Debussy en Madrid), cuatro años antes.

«El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy»: con esta afirmación iniciaba Ortega su artículo «Musicalia» (que apareció en *El Sol*, en dos partes, el 8 y 24 de marzo de 1921). Lo que esencialmente desarrolla en este texto es, vinculada a la diferencia de percepciones o sensibilidades, la cuestión de la impopularidad del arte nuevo (tópico vanguardista que muchas veces contradice la realidad). La propuesta orteguiana reduce a categorías abstractas una realidad mucho más compleja para poder operar la reflexión filosófica, de modo que, partiendo de la oposición básica apuntada (la de Romanticismo frente a arte nuevo), Mendelssohn (como Beethoven o Wagner) es popular porque apela a la emoción común, vulgar, «humana» (realidad *vivida*), mientras que el arte nuevo, que el filósofo identifica aquí con Debussy, supondría la apelación a una emoción estética, vedada para la masa, y de ahí su intrínseca condición de impopular.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ciertamente este artículo de 1921 resulta algo desajustado si se tiene en cuenta que Claude Debussy (1862-1918), compositor francés representante del llamado impresionismo musical, desarrolla su obra fundamental en la primera década de siglo, y aun en los últimos años del XIX, en clara correlación con el simbolismo literario de Fin de siglo. Había muerto además hacia tres años, en 1918. Otro famoso ensayo estético, a base de aforismos, *Le coq et l'arlequin*, del francés Jean Cocteau (1918), explicitaba por la misma época precisamente lo contrario: el combate del impresionismo debussysta, delicuescente y romántico, como arte del pasado, a través de una nueva escuela formalista e intrascendente (el Grupo de los Seis) que

Prácticamente parafraseando el discurso orteguiano publica el joven Arconada otro texto en *España* que retoma la querrela viejos/modernos ante las discrepancias en la recepción musical por el público. Sirviéndose del relato de una anécdota —asistencia a un concierto de música moderna que le parece admirable al autor, pero indigna al anciano espectador de al lado (y la contraposición de edades no es casual)—, reflexiona sobre la diferencia de lo que él denomina emoción *estética* y emoción *patética*, en clara correspondencia con las categorías orteguianas. Definiendo la forma de percepción decimonónica (encarnada en ese viejo espectador ofuscado), escribe:

Lo radial era la emoción patética; la otra, la estética, se consideraba como una cualidad inherente a aquella. Es más: casi siempre las dos emociones eran directamente proporcionales; a mayor emoción patética, mayor emoción estética.

Es decir que, con arreglo a esto, *el valor estético de una obra se medía por el efecto patético que producía*. Esta medida valoral se consideraba dogmática en el tiempo del subjetivismo. Era, en ese tiempo, cuando habíamos idolizado el corazón elevándole sobre sus funciones fisiológicas. (Muñoz Arconada, *España*, 22-IX-1923; subrayado mío).

Después de abundar en la pervivencia generalizada de esta forma sentimental de recepción en la actualidad (la masa frente a la élite), pasa a definir Arconada la nueva actitud perceptiva:

Al subir el crédito del objetivismo fue cuando las dos emociones adquirieron una independencia valoral. (...) *La emoción patética podría ser muy apreciada para las personas de corazón acorchado, pero no constituía, por sí, un valor estético.* (...) La música moderna es una justificación de estas cualidades diferentes de la obra. Nuestro vecino de butaca estaba confundido; *lo que acababan de tocar poseía únicamente emoción estética, emoción pura, emoción de arte, en sí*. Y lo que nuestro vecino echaba de menos era la emoción patética, efectista, literaria. (...) (*España*, 22-IX-1923; subrayados míos).¹⁵⁶

tenía en Satie y en su humorismo lúdico al maestro primero. Es obvio entonces que hay un desajuste y, sobre todo, que Ortega y Gasset habla con un conocimiento muy superficial de la música (él mismo anuncia esta ignorancia al comienzo del artículo), y también que está funcionando más bien por símbolos y oposiciones teóricas abstractas (sobre la formación musical de Ortega y su huella en su pensamiento estético, *vid.* García Laborda, 2005a; João Neves, 2015). En el fondo, lo que realmente hacía Ortega es seguir las directrices estéticas que Adolfo Salazar, musicólogo y crítico musical, venía estableciendo desde sus columnas diarias también en el diario *El Sol*. Ortega confunde y llega a equiparar a Debussy con el Stravinsky neoclásico, cuyas estéticas están técnicamente enfrentadas. Pero lo interesante de todo ello es comprobar la actualidad de Debussy a la altura de 1921 en el panorama estético más avanzado de España, y su necesaria reivindicación todavía frente al rechazo de un público no minoritario en las salas de conciertos. Para la recepción de Debussy en España en las dos primeras décadas del s. XX, *vid.* García Laborda (2005b) y João Neves (2015: 5-10). Para su huella en la creación poética, *vid.* III.ii, 3.2.

¹⁵⁶ En la misma línea, identificando emoción *estética* con proceso intelectual, se expresa Antonio Porras en un artículo de *Alfar*: «La emoción viene por dos caminos. Uno: la obra artística hiere, impresiona el alma. Otro: la obra artística hiere, impresiona el cerebro, el espíritu. La primera puede decirse emoción

Como se puede observar, el discurso no es solo estético, sino que se halla imbricado en el más extenso panorama socio-cultural del momento, en estrecha relación con la constante oposición de élite cultivada frente a masa. Las dos dicotomías, estética y socio-política (recuérdese que esa división es el eje vertebrador del discurso orteguiano), quedan, pese a la retórica de la «pureza» del arte, inevitablemente unidas. En este sentido, en la propia crítica musical del momento (de forma mucho más acusada que en la literaria, por ejemplo, donde la dicotomía más persistente es la de lo nuevo/viejo) se convierte en asunto privilegiado el público y la labor educadora por parte del intelectual. En una carta a Salazar del 12 de febrero de 1924 escribe Eduardo Martínez-Torner (1888-1955), destacado etnomusicólogo vinculado a la Residencia de Estudiantes e investigador en el Centro de Estudios Históricos:

Nuestro público está incapacitado, yo lo creo así, para comprender y sentir la música moderna por desconocimiento de la tradición musical (...).

Ya ve usted lo que ocurre con nuestro público. Cuando creemos que realmente avanzó y afinó su sensibilidad, de repente ¡zas! se revuelca, borracho de placer, en una obra zarzuelera en donde el chum del bombo es la parte principal de la instrumentación. Las melodías gangosas de un clarinete, sensibleras y ñoñas, acompañadas de toda la idiotez de un compositor de zarzuelas, ésa, ésa es la música de nuestro público. No creo que haya desaparecido ni uno solo de los melómanos cursis e italianizados, cuando no de gustos ordinarios, de los tiempos de Larra, Clarín, Valera, etc. Valses, valsos y más valsos. Estamos como estábamos, poco más o menos —admito el poco más.

(...) Creo que en España no hay más que pequeños grupos, muy pequeños, de hombres de verdadera cultura y de espíritu elevado y fino: unos pocos filósofos, otros pocos músicos, otros pocos pintores, algún escultor, etc., pero el gran público inteligente, apoyo de estos pequeños grupos selectos, está aún por hacer y no sé si por nacer. (...)

Por eso creo que debemos laborar con tesón hasta desarmar a la gente. Que deje de ser gente para convertirse en personas. En personas con todas las ventajas espirituales que ello implica. (Salazar, 2008: 167; subrayados míos).¹⁵⁷

La mirada paternalista y redentora del intelectual es muy patente, y Martínez-Torner se hace fuerte en un discurso que sabe compartido por su corresponsal. La conversión de la *gente* en *personas*, individuos, que invoca Torner al final tiene inevitables resonancias orteguianas (la conversión de la *masa* en *pueblo*) y su insistencia

sentimental, que es común y del patrimonio de la generalidad de las gentes; la segunda puede llamarse emoción intelectual, propia de ciertos núcleos nada más. Esta emoción intelectual única, es exclusiva de lo que ahora se dice el arte nuevo» (Porras, *Alfar*, sep. 1925).

¹⁵⁷ La carta abunda además en la deficiencia de infraestructuras y pobreza de plataformas para la difusión musical con que cuenta España, poniendo especial énfasis en el olvido de la música antigua (previa a la dominación del sinfonismo neoclásico-romántico) que, para la teorización de la música nueva (tanto en la tradición española, con el magisterio de Barbieri y Pedrell que hereda Falla, como en la francesa, con la atención al XVII-XVIII como rechazo del modelo germánico posterior) será fundamental y está, a la vez, próximo a esa vuelta de la Modernidad artística a lo primitivo o pre-canónico. Cf. III.IV, 1.

en la incapacidad del público para *comprender* la nueva música está emparentada, de nuevo, con las teorías del sentimentalismo empatizador, que se vincula con la tradición decimonónica («melómanos cursis e italianizados»), con una preferencia clara por la ópera frente a la música instrumental, los «vales y más vales» asociados al Romanticismo caduco, de estirpe germánica además, *cf.* III.III, 3.1).

La importancia de este asunto, en relación con la necesaria regeneración musical en España (que va ligada a la vitalidad de las estructuras de difusión, sociedades, orquestas..., y que está ya presente desde principios de siglo), ocupa, como digo, un lugar destacado en la crítica musical, pues cualquier concierto o evento sirve para reflexionar sobre la recepción del mismo. Manuel de Falla, en su «Introducción al estudio de la música nueva» ya citada, dedica más de una página (de un total de cuatro) a teorizar sobre los tipos de críticos (y es también, en el fondo, categorización de público) frente a la novedad musical, rechazando tanto a los cronistas reaccionarios como a aquellos auspiciadores de cualquier novedad (Falla, *RMHA*, 31-XII-1916). El mismo tema lo desarrollará Salazar en numerosos artículos, a propósito de casi cualquier tema. En una crónica, en principio, motivada por un concierto de Pau Casals con la Orquesta Filarmónica en noviembre de 1919 (*El Sol*, 22-XI-1919), Salazar dedica apenas el último párrafo al músico y emplea el resto del texto en teorizar sobre los tipos de espectador, siguiendo la clasificación básica que usaba Falla, pero aplicándolo expresamente al público: el burgués reaccionario, y el *snob* modernista, *filisteo*, que aplaude la novedad simplemente por ser novedad y se ciega en su verdad sin aceptar ninguna otra. Aunque en este artículo, Adolfo Salazar separa ambas figuras, «filisteo» y «burgués» suelen converger e identificarse en el discurso crítico de la época, pasando a simbolizar todo lo que se desea combatir: siglo XIX, institución, academicismo, incapacidad estética y gusto apasionado infundado.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Dice Salazar: «El burgués es una consecuencia del instinto gregario; se afilia a lo que se le da ya garantizado; no toma lo dudoso. (...) El filisteo es un resultado de la satisfacción ante la victoria. Cree de buena fe que si su ídolo ha triunfado, el triunfante es él, (...). El burgués, por su panurguismo, tendrá una humildad propicia a la admiración, (...). El filisteo se acercará al desplante y a la facha mosqueteril. (...) [El burgués] si no admite lo moderno es porque no cree que tenga aún suficiente respetabilidad. Si el filisteo lo rechaza es porque no le cabe en la cabeza que pueda ser hoy más modernista que lo fue antaño» (*El Sol*, 22-XI-1919). Sin embargo, ambos terminan siendo producto de una misma realidad y sensibilidad, a la que se opone el arte nuevo: «Filisteísmo y burguesía son un producto romántico. Aceptan estos la parte blanda, napolitana y sentimental. Aquellos, la pomposa, retórica y monumental. Al lado del burgués está lo cursi; al lado del filisteo, el rastacuero prepara sus fanfarronadas».

Los ejemplos de ataque a este «buen burgués» que funciona como rémora del arte nuevo se multiplican.¹⁵⁹ Los tres trabajos ya mencionados que Bal y Gay publica en *Ronsel* bajo el marbete general «Perspectivas musicales» (1924, nº 4, 5 y 6) están completamente dedicados al diagnóstico del público en estos mismos términos, con la tónica división en minoría y masa. A la altura de 1927 el discurso sigue todavía vigente: lo sostiene Leopoldo Gorostiza en un artículo de la tinerfeña *La Rosa de los Vientos* («Del oyente musical», abr. 1927) y también Fernando Vela, el secretario de la *Revista de Occidente*, en «El arte al cubo» (1927: 16); en 1928 y a propósito de Falla (supuestamente consagrado y reconocido de forma mayoritaria por el público español a lo largo de la década), reaparece, con la querrela viejos/modernos y focalizando en la crítica, en el nº 2 de *Gallo* (feb. 1928).

El concepto no es exclusivo de la música e inunda las beligerantes proclamas ultraístas de comienzos de los primeros veinte: el «filisteo» queda en estas identificado con el «buen burgués», caduco, anquilosado y acomodado en un arte ya moribundo y estéril. Sin embargo, en la literatura se desplaza el foco y, si bien se mantiene la brecha público-poeta, esta queda desdibujada y solo aparece secundariamente. La lucha de los ultraístas no es tanto con el público como con el viejo literato, escritores reconocidos por la Academia y aburguesados en la institución que suponen el verdadero obstáculo para la joven y revitalizante creación.

Sea respecto al público, sea respecto a la generación anterior o al crítico, lo que subyace a todos estos enfrentamientos es la oposición de una minoría selecta, dotada de una sensibilidad estética superior, a una masa mayoritaria, incapaz de *comprender* el nuevo arte por carencia de dicha sensibilidad. Aunque la referencia general que se viene a la mente en el ámbito español es el Ortega y Gasset de *La rebelión de las masas*, no se trata en absoluto de un discurso «con autoría». Como ha señalado Parralejo Masa a propósito del pensamiento de Salazar,

habría que minimizar la influencia de Ortega. No solo porque, como hemos visto, ambos parten de un universo de referencias común y, por tanto, resulta difícil establecer una influencia directa y unidireccional. También hay que hacerlo porque la formación de

¹⁵⁹ La expresión «buen burgués» es usada por Ortega en su «Musicalia» para contraponerlo a la emoción estética a que apela la nueva música. El filósofo madrileño usa además el término *filisteo* de forma general y como adjetivo meramente despectivo, sin hacer referencia al tipo preciso que define Salazar: «Llamad a un gran músico y haced que ponga en sonido esos sentimientos vulgares, filisteos, mediocres. El resultado será aquel trozo de la Sexta sinfonía que se titula “Sentimientos agradables al llegar al campo”» (Ortega, «Musicalia, I», *El Sol*, 8-III-1921).

Salazar, autodidacta y muy centrada en las publicaciones internacionales, mostró siempre una enorme dependencia de planteamientos provenientes del resto de Europa. De hecho, a través de sus numerosas referencias bibliográficas, traducciones y correspondencia, podemos reconstruir un complejo entorno de referencias intelectuales que, si bien se vincula claramente con Ortega y la generación española de 1914, demuestra una dependencia aún mayor respecto de determinadas corrientes historiográficas internacionales. Autores [91] como Georges Jean-Aubry, Henri Collet, Albert Soubiès, André Coeuroy, Adolf Weissmann y otros, todos defensores de una división dicotómica de la sociedad entre elites y masas, aparecen continuamente citados en los escritos de Salazar, muy por encima incluso de los propios textos de Ortega. (2012: 90).

Aunque no todos los artistas españoles contaron con unas coordenadas intelectuales tan amplias como las del musicólogo madrileño, puede hacerse extensible a otros ese «universo de referencias» común, esa conciencia separada del artista y la masa, que venía fraguándose desde el Romanticismo y que, como apuntaba Valéry (1957), se hizo característica definitoria del simbolismo finisecular. Un texto como *Le coq et l'arlequin* (1918), por ejemplo, de Jean Cocteau, tuvo una gran repercusión en la España de los veinte, y en él se dedicaban varias páginas, en términos muy similares a los comentados, precisamente al público. Se trata de un ensayo de estética sobre el arte nuevo (aunque, como indica el subtítulo, «Notes sur la musique», parte del modelo musical), compuesto a base de aforismos heterogéneos. Con el tono general de todo el libro, entre la intrascendencia lúdica, el elitismo y la provocación, en la serie de aforismos dedicada al público (1918: 42-48) Cocteau reivindicaba la necesidad de construir el arte siempre como oposición y revulsivo frente a aquel, considerándolo masa gregaria y acrítica, a la cual el inmovilismo y el rechazo de lo nuevo le son connaturales.¹⁶⁰

Pese a todo, y como vengo señalando, es necesario tomar precaución ante los discursos teorizantes de la época y establecer una distancia a la hora de asumirlos como fuentes objetivas que documenten la realidad del momento. La cuestión de la *impopularidad* del arte nuevo, como ha mostrado muy bien María Palacios a propósito de la música (2008, 2009a), es, con frecuencia, un tópico de la retórica vanguardista (y,

¹⁶⁰ De Cocteau se habla muy tempranamente en las revistas ultraístas (*Grecia*, *Cosmópolis*) y suele aparecer citado dentro de ellas en los artículos de divulgación sobre vanguardias europeas (generalmente de Guillermo de Torre), junto a otros autores como Apollinaire, Max Jacob, Cendrars, Reverdy, Tzara o Soupault, entre tantos. A lo largo de la década su presencia sigue siendo frecuente, generalmente asociado a su padrinazgo de «Les Six» y su propuesta musical anti-impresionista y lúdica. En este sentido, la alusión o cita de *Le coq et l'arlequin* es abundante. En el nº 2 de *Ambos* (1923) se traducen algunos fragmentos del opúsculo, casi todos dedicados al anti-sentimentalismo y al ataque del público. Salazar también lo cita desde, al menos, 1920; Arconada lo menciona en «Hacia el surrealismo» (*Alfar*, feb. 1924: 27). En los años treinta sigue tomándose como referencia indispensable a la hora de comentar las obras de Auric, Milhaud o Poulenc. Vid. Bonet (2001).

en general, de la Modernidad estética). El propio Arconada (alimentador, como veíamos en *Proa*, de esa división radical entre reaccionarios y progresistas), ya en un temprano artículo de 1923 sobre la música nueva, relativizaba la disputa:

Y es que hay una propensión a exagerar, o a admitir las exageraciones, que perjudica siempre a aquellos que no tienen autoridad íntima suficiente para organizar la independencia de su juicio. Así, en música, como en todo arte, han creado un fantasma, sin darse cuenta, de que, por demasiado entusiasmo o por demasiada indignación, han exagerado teóricamente al hablar de los nuevos aspectos estéticos. (*España*, 7-VII-1923).

Sin duda, resultaba necesario mantener la idea de un público mayoritario rechazando la nueva música, porque si no se vendría abajo la tesis desde la que se partía. En palabras de Ortega y Gasset, en «Musicalia», la tesis era la siguiente:

Verdad es que el gran público odia siempre lo nuevo por el mero hecho de serlo. Esto nos recuerda lo que en nuestro tiempo más suele olvidarse: que cuanto vale algo sobre la tierra ha sido hecho por unos pocos hombres selectos, a pesar del gran público, en brava lucha contra la estulticia y el rencor de las muchedumbres. (*El Sol*, 8-III-1921).

c. *La nueva música. La tríada francesa como modelo. Manuel de Falla y la música «nacional»*

Al lado de la reflexión sobre el propio género y la teoría sobre la nueva sensibilidad (canalizada en la oposición entre viejo y nuevo, masa y élite), la nueva crítica musical de los veinte, con la salazariana como paradigma, acomete la empresa de difundir y reivindicar la llamada «música nueva» y sus valores estéticos.

Pero ¿qué es la «música nueva»? Son inúmeros los textos del momento que recogen esta expresión en su título y en ellos mezclan diversas estéticas y paradigmas que van del impresionismo debussyista a la Segunda Escuela de Viena, pasando por Ravel, Stravinsky, Scriabin, Bartók o *Les Six* franceses, entre los más nombrados. En general, «música nueva» haría referencia, como indica García Laborda (1997: 718-719), a todas esas tendencias que surgieron a comienzos del siglo XX como reacción general al Romanticismo, todas ellas, vinculadas de alguna forma a esa noción elitista e *impopular* del arte y cuyo punto de inflexión puede localizarse aproximadamente hacia 1910, con la ruptura del sistema tonal como principio vertebrador.

Todas estas nuevas tendencias no tendrán la misma recepción en España y en nuestro país se identificará «nueva música» fundamentalmente con el modelo francés: Debussy como punto de partida y Ravel y Stravinsky como desarrollos cristalizados (*vid.*

Palacios, 2008: 219-252).¹⁶¹ En general, lo que se subrayaba de esta nueva música era el ideal de autonomía propio de la Vanguardia y, en el caso específico de la música, la reacción al sentido expresivo y patético que con el Romanticismo había alcanzado. Si recuperamos el texto de Salazar sobre *Daphnis et Chloé* de Ravel que arriba presentaba, puede encontrarse una precisa definición del ideal musical del momento:

En «Daphnis et Chloé» hay, como en la «Siesta de un fauno» el mismo *himno a la belleza pura del sonido*, a la cualidad única y esencial por lo que la música es música y no drama o filosofía o hamaca para nuestros ensueños amorosos. Hay el mismo deleite en lo que la música tiene de más bello: *el color del sonido, la pura belleza sonora*. Aspiran a que sus propias combinaciones —la armonía— tengan un propio valor expresivo y una específica belleza. Quieren que sea en la música la misma materia sonora lo que vibre y palpite en expresión. *Dignifican la cualidad del sonido para hacerlo objeto y fin*, y no un simple esclavo de un pensamiento o de un sentimiento reflejo. La «idea» musical será por ellos una entidad de un valor; algo que dejando de ser música dejaría de ser idea; *no quieren representar musicalmente el amor, ni el dolor, ni las montañas, ni las estrellas. Sólo quieren representar musicalmente la música*; algo que es sólo música y música nada más.... Por eso Debussy y Ravel son los colosos que se alzan a las puertas del arte nuevo; los que abren el nuevo mundo a la nueva generación... (Salazar, *El Sol*, 10-XI-1919; subrayados míos).

El énfasis en la autonomía de la música, en su independencia de cualquier significado extrínseco, continúa la línea formalista que inició Hanslick a mediados del siglo XIX (*vid.* I.1) y será la insignia del neoclasicismo musical que, a partir de 1923, enarbolará Stravinsky de forma programática (Messing, 1988; Hess, 2001: 181-190; Hyde, 2003). Pero el neoclasicismo de los veinte, sin entrar ahora en el papel que el retorno a la tradición tiene en él (*vid.* III.IV, 1.1), estaba estrechamente vinculado al concepto de «pureza» artística (que vuelve a remitir a la autonomía de la obra, ya frente a lo sentimental, ya frente a lo referencial o visual, en el caso pictórico) y al clasicismo defendido por la *Nouvelle Revue Française* (fundada en 1908 por André Gide y dirigida desde 1920 por el prestigioso crítico Jacques Rivière), que reivindicaba los valores de claridad, concisión, naturalidad, simplicidad, inteligencia crítica y universalidad.¹⁶²

¹⁶¹ Para la relevancia de Stravinsky en España, que visitó siete veces el país antes de la Guerra Civil, y cuyo modelo musical se canalizó en gran medida a través de Falla, *vid.* Jambou (1999a), Hess (2001:161-198), Cortázar (2006) y Piquer Sanclemente (2012a). Para Ravel, *vid.* Nommick (2003).

¹⁶² Para el neoclasicismo musical (o, más bien, para los diversos neoclasicismos) del primer tercio del siglo XX en Europa, su diálogo con otros discursos estéticos coetáneos y su relación con España son fundamentales, por su carácter de síntesis, los trabajos de Piquer Sanclemente (2012a, 2012b, 2013), así como la tesis doctoral de Álvarez Calero (2004). Para el neoclasicismo europeo y todos sus avatares, hasta la polémica Schoenberg-Stravinsky, *vid.* Faure (1997), Messing (1998) y Danuser (2004). *Cf.* Sabatier (1995: 307-312, 551-568), que hace una lectura comparada del fenómeno neoclasicista en el arte francés del primer tercio de siglo.

En realidad, la unión de estos tres autores (Debussy, Ravel, Stravinsky) bajo un mismo signo estético no dejaba de ser problemática, especialmente en relación con Debussy y el impresionismo, que ya desde 1918, con Cocteau, comienza a ser rechazado por su asociación al ensueño, la vagarosidad y, en el fondo, un sentimentalismo de estirpe romántica (tesis que recogió más tarde Arconada en *En torno a Debussy*, de 1926). De hecho, el propio Stravinsky se expresaba también muy tempranamente contrario al impresionismo por su ambigüedad vaga y su amorfía (Messing, 1998:89-91). Incluso Adolfo Salazar fue consciente de las contradicciones que implicaba la inserción de Debussy en el discurso del formalismo purista y desde muy pronto se esforzó en justificar tal reivindicación (necesidad de la época, dado el retraso en el que se encontraba la música en España) y en conciliarlo con la estética defendida, como hace claramente en el texto citando anteriormente a propósito del *Daphnis et Chloé* raveliano.¹⁶³

Efectivamente, se generó un discurso contradictorio cuya razón última subyace en su carácter político, más que estético: es decir, el ideal de la nueva música en países como Francia, Italia o España parece surgir más bien como oposición a lo germánico (que no al Romanticismo musical, *vid.* Porto San Martín, 2009), y en esta oposición de fondo político se crean las categorías conceptuales y atribuciones dicotómicas que se pretenden estéticas.¹⁶⁴ A la cultura alemana, que se identifica con el wagnerismo y el Romanticismo derivado de la Primera Escuela de Viena, se contrapone una *cultura mediterránea o latina* que deberá reformar, regenerar la decadencia musical adonde se ha llegado por el predominio germánico. De este modo, la contraposición geográfica se redefine en términos de viejo/nuevo, asociando la primera a la gravedad, complejidad y trascendentalismo metafísico (valores rechazados en ese concepto de la música como

¹⁶³ En 1920, comentando unos fragmentos de *Le coq et l'arlequin*, Salazar parece dar la razón a Cocteau y confirmar el carácter sentimental del impresionismo: «Si están [Los Seis] ya lejos de *Debussy* es porque veían que el impresionismo no era más que el «*contrecoup*» del romanticismo, los últimos rumores de la tormenta. Y su música es aún de la que hay que escuchar con la cara entre las manos. No. Una música de tal índole es todavía sospechosa. Lejos, lejos del teatro y del teatralismo. (...) Conviene adoptar una cierta actitud frívola. ¿Comienza la gente a reírse? Buena señal. (...)» (Salazar, *La Pluma*, jun.1920: 29). Ciertamente se trata de un discurso indirecto libre, que intenta reflejar el pensamiento de Cocteau, pero no existe ningún esfuerzo por corregir o rectificar (algo que es muy frecuente en el musicólogo: presentar una opinión ajena y rebatirla con sus propios argumentos si la cree errónea). Por otro lado, su defensa de la obra de Debussy como paradigma de arte puro e inauguración de la modernidad musical, siguiendo el discurso de Falla y de la historiografía musical francesa, no obstaba para que reconociese su vinculación con la estética finisecular y el simbolismo (*cf.* *El Sol*, 20-v-1918, 20-x-1919, 28-II-1920, 9-III-1922, 14-III-1922, 3-VII-1923).

¹⁶⁴ No me estoy refiriendo a la propia creación musical, sino al discurso crítico que la define e inserta en un relato histórico-estético.

«solo música» y «nada de filosofía»), y encarnando en la latinidad el ideal de pureza y valores concomitantes (claridad, sencillez de líneas, precisión, naturalidad, disciplina, concisión, transparencia, humor e ironía). Metafóricamente, a la bruma sajona se oponía la luz mediterránea (*vid.* Taruskin, 1993; Jambou, 1999b; Hess, 2001: 98-111, 161-198; Piquer Sanclemente, 2012a: 221-226).

Esta conceptualización a partir de caracteres nacionales (no ajena a pensadores españoles de la época como Ortega y Gasset o Eugeni D'Ors) se había ido gestando en Francia desde finales del XIX como consecuencia de la tensión política tras la Guerra franco-prusiana, y había ido creciendo en torno a los años previos a la I Guerra Mundial. En el ámbito musical, la reorientación académica fue muy clara con la fundación de la *Schola Cantorum* en 1894, por donde pasarían los grandes compositores del momento, incluidos Debussy y Satie. Como oposición al germanismo musical, la *Schola* propulsó la vuelta a los modelos clásicos anteriores a la Primera Escuela de Viena, recuperando a los clavecinistas franceses (Couperin, Rameau), el canto gregoriano o el contrapunto del XVI.¹⁶⁵ Al fondo de esta vuelta a los moldes antiguos estaba siempre la cuestión nacional, de modo que *pureza* remitía a *esencia*, y por esa línea el discurso estético convergía con el político, llegando a las nociones de *identidad* y *raza*.¹⁶⁶

En general, el gran problema que la crítica musical española se planteaba en la década de los veinte (aquella crítica que definí como «progresista» y alineada en los intereses salazarianos) era, más que el de la «nueva música», el de una música nacional. Heredando toda la retórica sobre el purismo clasicista latino de la crítica francesa (Collet, Jean-Aubry, Prunières...) y entroncando con el discurso propiamente español iniciado a finales de siglo (Barbieri, Pedrell), que buscaba también la construcción nacionalista a través de la recuperación de la tradición, paradójicamente se esperaba que, todos esos logros musicales basados en la pureza y autonomía de la forma, contribuyesen a crear un

¹⁶⁵ Aunque la *Schola Cantorum* estaba indudablemente ligada a un espíritu nacionalista conservador y católico, el clasicismo predicado en estos años en Francia se adscribió a diferentes corrientes de pensamiento. Así, la *Nouvelle Revue Française*, marcadamente de izquierdas, apostaba por un clasicismo que renegaba de modelos reaccionarios y abogaba por la universalidad. De todas formas, a lo largo de estas décadas y hasta la II Guerra Mundial, el clasicismo pivota entre esos dos polos de identidad nacional y universalidad, muchas veces dentro de un discurso que pretende integrarlos.

¹⁶⁶ Desde esta perspectiva, y atendiendo especialmente a la última producción debussysta (las *Sonatas*, por ejemplo), el discurso nacionalista francés de los veinte (Collet, Jean-Aubry...) ubicaba a Debussy como iniciador de esta escuela mediterránea, que se oponía al mundo alemán.

idioma característico, definidor de la esencia española, pero a la vez universal y alejado de cualquier tipo de regionalismo.

La búsqueda de un idioma nacional es abordada por Salazar en numerosos artículos y, de una forma u otra, esta idea está siempre al fondo a la hora de comentar las obras de los nuevos compositores del país.¹⁶⁷ Contrario al nacionalismo de tipo regional (limitado a usos que, por demasiado locales, son incapaces de significar más allá de la frontera), Salazar propone un nacionalismo de *esencia*, universal desde la autenticidad interior, y no por el adorno colorista de superficie.¹⁶⁸ Al hilo de dos citas, una de Ortega y otra del musicólogo alemán Weissmann, Salazar plantea el problema en estos términos:

Tal problema no es, pues, sino el “fare da se” de tal modo que su expresión tenga un valor universal y a la par sea original e independiente de ajena tutela. Porque, si se examinan despacio las dos opiniones supradichas, se ve que ambas coinciden en señalar el peligro de «provincialismo», es decir, de subordinación, de dependencia, de actividad secundaria y conclusa en un círculo reducido e intrascendente, por un doble camino: porque nuestra actividad esté supeditada al modelo extraño, como denuncia Ortega, o porque nuestra originalidad sea local en exceso y carezca de valores universales y trascendentes. (*El Sol*, 29-IX-1927).

Frente a la dependencia del modelo extranjero (léase germánico) o del excesivo localismo, se trata de buscar la identidad esencial con valor universal, y ello solo se puede llevar a cabo como tarea colectiva (no de músicos aislados) de índole nacional:

Una nación no perderá su provincialismo artístico, no conseguirá una reputación de potencia artística, mientras no se cumplan esas dos condiciones: que la expresión artística sea en ella una necesidad real, vital, auténtica, y no un fenómeno reflejo suscitado por la cultura; y, después, que los productos de esa necesidad creadora fundamental presenten una cohesión, un «corpus», una masa suficiente de hechos susceptible de que la crítica ejerza en ella su función discriminativa. (*El Sol*, 29-IX-1927).

A continuación, el crítico vuelve a construir su particular relato de la historia musical española, fijando los inicios de esta conquista nacional en Pedrell y Albéniz para hacer de Falla la cristalización:

¹⁶⁷ Como ejemplos de artículos dedicados a la cuestión nacional de la música española, todos ellos publicados en *El Sol*, vid. «La Música. El Nacionalismo Musical en España» (30-XI-1918), «La vida musical. El maestro Arbós y nuestro nacionalismo musical en el extranjero» (6-II-1923), «La vida musical. De Albéniz a Falla. La evolución de nuestra música actual. Un concierto de música español por Rubinstein» (14-IV-1923), «La vida musical. La creación de organismos regionales. Nacionalismo y Universalismo» (19-VI-1924), «Folletones de *El Sol*. España como nación musical» (29-IX-1927).

¹⁶⁸ Esta diferenciación, en principio objetiva, es problemática en el discurso de Salazar, como ha expuesto de forma clarividente Elena Torres Clemente (2012). Vid. *infra*, III.IV, 1.2.

La representación de todos esos esfuerzos colectivos recae directamente en el arte de Manuel de Falla, que es quien el espíritu español —son las mismas palabras de Weissmann— muestra su más atractiva y universal expresión. (*El Sol*, 29-IX-1927).

El artículo sigue elaborando el típico relato salazariano de Ernesto Halffter como genial discípulo del gaditano, y vuelve de nuevo a valorar y hacer la genealogía de los compositores españoles del momento. Dejando ya la implicación política del discurso, lo interesante es señalar cómo para Salazar, si el canto popular (que reivindicaba Pedrell) puede ser un resorte para ese camino al idioma nacional universalista, lo es mucho más agudamente, en su opinión, el «impresionismo francés» (no tanto en el sentido técnico, como en el de revulsivo para romper con lo anterior y buscar nuevos horizontes):

Mas, una fuerza nueva viene a ayudar poderosamente a los instintos nacionalistas de toda Europa, y muy especialmente a los españoles: el «impresionismo» francés. Su influencia en Albéniz y Granados es evidente, y gracias a él se comienza a producir un arte indígena que, independizándose de la forma idiomática universal, inicie la posibilidad de llegar a hablar por cuenta propia. En este sentido (...), conviene señalar el hecho de que siendo el impresionismo más bien una idea general que un procedimiento riguroso, como lo era la vieja gramática musical del lenguaje clásico-romántico, *su influencia sobre nuestros músicos fue más calificadamente la de despertar en su conciencia nuevas posibilidades de expresión que la de prestarles fórmulas estereotipadas*, caso, éste, universal en todas las influencias anteriores que constituyen nuestra historia. (*El Sol*, 29-IX-1927; subrayados míos).¹⁶⁹

De esta forma, Salazar integraba el desarrollo del «idioma nacional» (de valor universal) español dentro del marco generado por la crítica francesa de la latinidad frente a lo germánico. Reduciendo la importancia del impresionismo, más que a sus alcances técnicos, a su significación simbólica de emancipación respecto de la tradición alemana, se solventaban fácilmente los saltos estéticos entre Debussy y el neoclasicismo de los veinte. Se difundía así y se reivindicaba la nueva música por sus valores de pureza y autonomía; sin embargo, esa «autonomía» estética se inscribía claramente en un discurso político en términos nacionales (siempre desde el examen de la crítica del momento, no del hecho musical en sí).

¹⁶⁹ En estos mismos términos plantea Bal y Gay el nutriente impresionista en Falla: «Lo que en la poesía experimentaron hacia 1900 varios españoles de excepción bajo la influencia de Rubén Darío y su «modernismo» lo experimenta en la música uno solo —Manuel de Falla— al descubrir a Debussy y su impresionismo. *Para librar a la música española del vacío romanticismo academicista imperante era necesaria una cierta revolución en lo formal*, una libertad armónica lo suficientemente amplia, por otra parte, para acoger con holgura y frescor los tesoros recién descubiertos en la música popular. El impresionismo estaba quebrando muchas trabas de la armonía y ofrecía en este campo, así como en el orquestal, un marco amplio y flexible para los ritmos y tonalidades hallados en el folklore nacional» (Bal y Gay, 200c: 534).

2.3.3 La literaturización: écfrasis musical de conciertos

La música se escucha, pero también se mira, se contempla y así se la entiende mejor, viéndola, viendo al ejecutante —solista, orquesta, cantor— y viendo en arquitectura a la música misma, toda presente en cada instante de una duración simultánea. (...) Los sentidos mejores, no hay duda, son la vista y el oído.

(Gerardo Diego, «Los sentidos mejores»)

Es muy delgada la línea que separa el territorio de lo estrictamente literario del más ambiguo de la prensa, donde las crónicas musicales, pese a la mayor o menor intención estilística, siempre están supeditadas a los condicionantes impuestos por el género periodístico: aparte del límite de espacio y la inmediatez a la que el diario obliga, la veracidad y la informatividad. En este último epígrafe, y como puente ya al estudio de los textos poéticos de los veinte, recorreré algunos ensayos en los que la crítica musical se convierte en estrategia retórica dentro de un texto puramente literario.

a. *Rivas Cherif: Crónica rimada del Tricornio*

Un caso límite de crítica musical que satura al máximo los rasgos de literalidad es el texto publicado por Cipriano Rivas Cherif en *España* (28-II-1920), a propósito del estreno de *El sombrero de tres picos* falliano en la Ópera de París, en enero de 1920.¹⁷⁰ Aunque, en principio, se trata de una crítica al uso, pues pretende informar y orientar la recepción de un evento musical que realmente se ha producido (en este caso, espectáculo de ballet, lo que implica, además de los comentarios sobre la obra de Falla, apreciaciones sobre decorados, coreografía, etc.), la gran peculiaridad es el empleo de la rima, que automáticamente obliga al lector a repensar el género al que se está enfrentando.

¹⁷⁰ La figura de Cipriano Rivas Cherif (Madrid, 1891- México, 1967) es clave, más que en el ámbito musical, en la renovación teatral del primer tercio del s. XX en España. Su formación en Bolonia durante 1911-1914 fue decisiva y le permitió conocer de cerca las propuestas escénicas más arriesgadas de Gordon Craig. Fue uno de los redactores principales de *El Sol* y dirigió con Manuel Azaña la revista literaria *La pluma*. En la década de los veinte y treinta desempeñó un papel protagonista en todas las empresas renovadoras del teatro español y fue director de los teatros de cámara «El Mirlo Blanco» (en casa de los Baroja), el «Cántaro Roto» (1926, con sede en el Círculo de Bellas Artes) y «El Caracol» (1928-1931), colaborando además con La Barraca y el Club Teatral Anfistora. Director de la Compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español entre 1930 y 1935, estuvo vinculado a la renovación musical especialmente a través de sus confluencias con lo escénico (el interés en *El tricornio* de Falla es paradigmático y, como se verá, el autor muestra un gran interés por el «espectáculo total», más que por la música de forma autónoma). Autor teatral también y escritor de libretos (*El pelele*, 1925 y *Los Dengues*, 1927, de Julio Gómez; *El fandango del candil*, de Gustavo Durán, 1927; *El contrabandista*, de Óscar Esplá; y, en colaboración con Lorca, *La romería de los cornudos*, con música de Pittaluga), ejerció ocasionalmente la crítica musical en la *Revista Musical Hispano-Americana*, así como en el semanario *España*. Cf. Bonet (1999a: 524-526).

El propio título del texto, «Crónica rimada del baile del Tricornio, representada triunfalmente en París, el 23 de enero de 1920», es indicativo del carácter literario que asume y desde el comienzo subraya la estilización y el mimetismo farsesco adoptado, como contagio de lo que se va a narrar. Tanto la expresión «crónica rimada» como el adverbio «triunfalmente» contribuyen a crear una esfera de solemnidad hiperbólica que se continúa sistemáticamente a través de la prosa rimada. El texto no aparece dividido en verso, pero es fácilmente perceptible su avance en cláusulas por lo forzado de muchas de las palabras en rima. Sin mantener un esquema rítmico fijo, se tiende a establecer períodos más o menos unitarios en los que existe cierta regularidad métrica: alejandrinos («Los arábigos arcos de una plaza taurina; dos rostros femeninos con marco de mantillas; en el ruedo cuadriga clásica de mulillas»), octosílabos («Arrebatado en el viento, colgado de una cometa llega un galán pisaverde; se agita en loca pirueta de enamorado, y se pierde»), hexasílabos («Ya le da la mano, ya le saca sano pero chorreando calzón y casaca»)... En estos períodos se tiende a la monorrimia muy marcada, a veces reducida a pareados, sin ser extraña la asimilación arromanzada o rimas alternas; se juega mucho también con la consonancia y con las agudas buscando el efecto cómico al modo de la «rima lúdica» ultraísta (Aullón de Haro, 2000a: 81-86). Todos estos efectos formales a través de lo sonoro-fónico tienen como finalidad última la mimetización con el aspecto caricaturesco de lo narrado: en efecto, *El sombrero de tres picos* (1919) es la versión desarrollada de la original pantomima *El corregidor y la molinera* (1917), con libreto de María Martínez Sierra (nombre de casada de María de la O Lejárraga, que toma los apellidos de su marido, Gregorio Martínez Sierra) a partir de una narración de Pedro Ruiz de Alarcón.¹⁷¹ El propio género de la pantomima, recuperado como forma predilecta dentro de la renovación teatral del primer tercio del s. XX, potenciaba precisamente, en su condición de teatro sin palabras, el gesto exagerado y la simplificación argumental característica de

¹⁷¹ Esta versión primitiva, bajo el título de *El corregidor y la molinera*, fue estrenada en el Teatro Eslava, el 7 de abril de 1917, con la Orquesta Filarmónica dirigida por Turina, decorados de Amorós y Blancas, figurines de Rafael Penagos y dirección escénica de Gregorio Martínez Sierra. Posteriormente, y por sugerencia de Diáguilev, que vio en la pantomima un sugerente material para sus ballets rusos, Manuel de Falla arregló la composición, suprimiendo las partes más narrativas y extendiendo las bailables. Con decorados de Picasso y coreografía de Massine, la nueva obra, ahora titulada *El sombrero de tres picos*, fue estrenada en el teatro Alhambra de Londres el 17 de junio 1919, con gran éxito de público, y un año después en París, representación de la que da cuenta el texto de Rivas Cherif. En 1921 los Ballets Rusos regresan a España y estrenan la obra falliana en la capital, de lo que da cuenta Rafael Alberti en *La arboleda perdida* (1975: 144). *Vid.* Pahissa (1947), Sopeña (1988: 89-109), Crichton (1990: 65-76), Romero Ferrer (1997), Hess (2001: 87-160; 2005: 103-136) o Persia (2003: 183-191). Sobre la transformación del libreto y las relaciones profesionales entre Falla y María Lejárraga, verdadero nexo de unión del gaditano con el empresario teatral, *vid.* Torres Clemente (2014).

la farsa.¹⁷² El distanciamiento irónico establecido entonces por Rivas Cherif en su crónica no hace sino asimilarse al tono general de la obra de Falla, en la que, aparte de la comicidad fundamental del personaje del corregidor, aparecen también numerosos recursos musicales para provocar esta atmósfera de irrealidad farsesca.¹⁷³

Atendiendo a la clasificación del primer capítulo y, como sugería antes, la crítica musical es una forma de *Verbal Music*: la música es trasladada a lo literario desde lo semántico, a través del análisis o la descripción más o menos técnica. Sin embargo, el texto de Rivas Cherif, en esa pretensión estilística máxima, no solo recurre al componente léxico-semántico, sino que busca, también desde lo fonético —la rima lúdica, modulación de ritmos silábicos y acentuales—, asimilarse a lo descrito. No se trata, ni mucho menos, de intentar imitar con la palabra la línea melódica de la obra: en primer lugar, esta está concebida como espectáculo total y gran parte de la crónica se basa en comentar la línea narrativa-argumental que visualmente se desarrolla en escena (es muy evidente en el arranque, donde se demora largamente en los decorados y en la pintura costumbrista, así como en la presentación de personajes).¹⁷⁴ No obstante, el relato inserta numerosas alusiones musicales al hilo de la acción y el comienzo («La Ópera de París. Se hace el silencio, que rompe el bombo ya, marcando el paso al ánimo del público, en suspenso (...)») dibuja precisamente la obertura musical, que arranca antes de que se levante el telón con una fanfarria de timbales, a la que progresivamente se suman dos trompetas, dos trompas, castañuelas, palmas y *olés* de los todavía invisibles bailarines, que culmina

¹⁷² En estos términos, y a propósito de *El sombrero de tres picos*, define Salazar el género de la pantomima en *Sinfonía y ballet* (1929: 343-352). Sobre la pantomima como género en el s. XX, *vid.* Peral Vega (2008).

¹⁷³ El propio Rivas Cherif, en su crónica, subraya el carácter farsesco de la obra: «Falla lo canta a conciencia, *su orquesta ha tejido el hilo que a estas marionetas mueve* en tan difíciles brincos, y apoyándose en la tierra danza en el infinito» (subrayado mío). Lo humorístico de la música también queda remarcado por el cronista en apreciaciones del tipo «—¡cómo se ríe la orquesta!—» (comentando la llegada ofuscada del molinero celoso) o «La música ‘¡No me mates!’ canta con voz de zarzuela» (situando cualquier atisbo trágico de la acción al ámbito del sainete festivo). Sobre el humor en la música, *vid.* Casablanca Domingo (2000).

¹⁷⁴ El costumbrismo en el que Rivas Cherif se recrea, describiendo, en principio, los decorados de Picasso, venían a su vez suscitados por los elementos de evocación folclórica que emplea Falla (*vid.* Manzano Alonso, 1993), los cuales trascienden, por otro lado, el andalucismo fácil y son sometidos a un intenso proceso de estilización y elaboración, ampliando el radio geográfico, no solo al folclore andaluz, sino también al murciano, navarro y aragonés. No se trata, sin embargo, de una obra que emplee exclusivamente material popular: junto a las referencias regionales o canciones infantiles, aparece también la cita caricaturesca de, por ejemplo, la *I y V Sinfonías* de Beethoven, autocitas del propio Falla o motivos de evocación scarlattiana y mozartiana. *Cf.* Pahissa (1947), Demarquez (1968), Sopena (1988), Crichton (1990) o Hess (2001: 87-129).

con la irrupción del canto (Demarquez, 1968: 104-105).¹⁷⁵ Todavía sin levantar el telón, el público tiene tiempo de contemplar la estampa estilizada de Andalucía que presenta el decorado elaborado por Picasso, mientras suena lo que nuestro cronista define como «un canto jondo de seguidillas»: se trata, en realidad, del canto popular infantil «Casadita, casadita...», para mezzosoprano sin acompañamiento, que es seguido después por un tema folclórico de procedencia murciana (remisión al personaje del molinero, que es de esta región) esbozado por la orquesta.¹⁷⁶

Al alzarse el telón, el crítico se detiene en poner ante los ojos del lector el nuevo decorado (como había hecho con el telón de boca):

Se abre la escena y nace Andalucía —puente romano al fondo sobre el río; brocal de un pozo; entrada de un molino, negra la puerta, casa enjalbegada; y encalado también todo el paisaje, donde resalta en acusados trazos, a lo lejos, un pueblo sin camino. Todo estrellado azul la bambalina.

Siguiendo con un relato argumental-visual, el cronista nos hace ahora centrar la atención en la jaula del mirlo; introduce al protagonista, con la referencia al bailarín Massine («Miáassin molinero») y refiere ligeramente la broma del canto de la hora: el molinero le hace la señal de las dos, pero el ave canta (a través del flautín) las tres, con la consiguiente ofuscación y pataleo (cuerdas y madera) de su dueño, que le repite las señas a las que el mirlo obstinado responde equivocadamente, cantando las cuatro. Rivas Cherif no hace, sin embargo, alusión al enfado del molinero ni al enredo en torno a este motivo, y tan solo explicita (acelerando el ritmo de las cláusulas rimadas con hexasílabos agudos, para imitar las escuetas frases musicales de este infructuoso diálogo) que este «le enseña a cantar —prodigio del ritmo, batiendo el compás con solo los pies». Seguramente no percibió en la representación lo que recoge el argumento explícito en el libreto, y que Falla representa musicalmente. La entrada dulce de la molinera vuelve a recogerse en la crónica de forma visual (presentación física del personaje: «con falda de raso, hueca la bolera») y en términos balletísticos (es decir, la música se define por el movimiento de la danza ejecutada), explicitando de nuevo la identidad de la bailarina, Tamara Karsavina: «la divina bailarina Karsavina en carácter de andaluza molinera». Marcada su entrada con

¹⁷⁵ Si no se indica lo contrario, sigo en adelante el análisis musical de la obra propuesto por Suzanne Demarquez (1968: 104-115), utilizando además la partitura editada por Ivan Nommick y su introducción a esta, que incluye el argumento del libreto original (Falla, 1999).

¹⁷⁶ La introducción fue compuesta en Londres, antes del estreno, con la intención precisamente de dejar tiempo al espectador para disfrutar del decorado inicial de Picasso, y como sugerencia de Diáguilev.

un pianísimo en la partitura, apenas crece y se demora de nuevo en un solo de la flauta, gracilidad que el crítico percibe en el movimiento de la bailarina («Mas sale después, pimpante y ligera», «y ora pisa menudito como una paloma tierna, ora levanta en un vuelo de sevillana la pierna, ora ondula el busto grácil y de un paso en otro enhebra en el aire el sentimiento»). Según el libreto, la molinera, que subida a una silla cogía uvas y contemplaba divertida la escena del mirlo, lo que hace es saltar graciosa al suelo («pimpante y ligera»), y acercarse grácilmente al pájaro con un grano de uva entre los dedos, haciéndole a la vez la señal de las dos, a la que esta vez el mirlo responde correctamente (flautín, compases 161-162). Eludiendo el motivo de la hora (pese a la prolija descripción del libreto, este diálogo entre molinera y mirlo apenas sucede en cuatro compases), Rivas Cherif cierra esta escena con la alusión breve al dúo de marido y mujer, suprimiendo toda referencia a las imitaciones de las faenas agrícolas (sacar agua del pozo) que propone la música.

La descripción continúa en términos argumentales: pasa un petimetre; llega el viejo corregidor, rodeado de su cortejo formado por «seis alguacilillos y corchetes de parodia». La dimensión caricaturesca de este personaje viene marcada no solo por su aspecto («muy viejo, con más años que su abuela», dice Rivas Cherif), sino también por la marcha con la que es introducido: una conocida canción infantil, «El sereno» (Pahissa, 1947: 109), que degrada la solemnidad pretenciosa con la que el anciano avanza. Deja este caer sus guantes, los recoge la molinera coqueta, parte. A partir de aquí, se hace difícil seguir el relato del cronista conforme al verdadero desarrollo del ballet de Falla, así como el argumento del libreto. El cronista fusiona, sintetiza y trastoca escenas, de modo que, después de la salida del corregidor, suprime todo el galanteo del marido con la moza del cántaro, la escena de celos, la reconciliación y la nueva aparición, con mayor desarrollo caricaturesco, del ridículo pretendiente. Esta supresión elimina de la crónica una de las escenas más célebres de la obra, la «Danza de la molinera» (fandango), que se convertirá pronto en pieza de repertorio autónoma (ya en su versión orquestal, ya en su versión de piano).

Se demora ahora Rivas Cherif en la farruca del molinero, que pertenece ya a la II parte de la obra, y que será también, junto a la jota final, una de las piezas más interpretadas de forma individual («Danza del molinero») posteriormente. Esta danza, creada *ex profeso* para que el primer bailarín tuviese un solo equivalente al fandango de la molinera, tiene lugar durante la celebración de la noche de San Juan, reunidos los

vecinos en torno al molino y después del baile coral de unas seguidillas (danza que también omite el narrador). «La música, al rojo, rompe en magnífico ruido, trocando el minué grotesco, tema del tenorio huido, en el garrotín farruco, con que el marido celebra su triunfo», dice Rivas Cherif. Al introducir la farruca, no parece referirse al pianísimo lánguido y expandido con el que las cuerdas dibujan el reposo nocturno tras la seguidilla festiva y que preceden al baile del molinero; más bien, con el «minué grotesco» y «tema del tenorio huido», alude a la «Danza del corregidor» (posterior, conforme a la obra original, a la farruca) que, partiendo de la forma del minueto, levanta una danza verdaderamente grotesca que acabará con el viejo donjuán resbalando en el río. Celebra ampliamente el cronista la excepcional maestría del bailarín («Miassin, talle de culebra, baila ese sagrado rito»), que describe como hechizo telúrico («falto de ley ni norma conocida en libro escrito», «apoyándose en la tierra danza en el infinito») y que efectivamente debió de entusiasmar al público, pues es la única vez que Rivas Cherif interrumpe la narración del ballet para volcar la mirada en los espectadores:

Del oscuro gran mundo congregado en la sala —blanco y negro del sátiro vestido de etiqueta, salpicados del rosa de las ninfas desnudas— surge y extiende su ala clamorosa, el entusiasmo.

El relato regresa ahora al final del primer acto, que fácilmente se identifica por la referencia explícita a la canción popular «Con el capotín tin tin / que esta noche va a llover» mencionado por el narrador. Esta melodía era utilizada por Falla en la trompa del alguacil como signo irónico de mal presagio respecto a lo que sucederá después: en el desarrollo real, sucede a la huida del corregidor, furioso y burlado por el matrimonio (la conocida como escena de «Las uvas»), y abre el fandango con el que los esposos alegres, celebrando su burla, cierran la primera parte. Rivas Cherif parece fundir aquella chanza a la que era sometido el viejo (acto I) con la que tiene lugar ya en el segundo acto (no en vano esta recupera el motivo musical de aquella), una vez que el molinero termina su farruca e irrumpen los guardias para llevarlo preso. La danza bufa del ridículo galán (que antes fue calificada como «minué grotesco») termina, como decía, con el corregidor empapado en el río. Al salir, colgará su ropa mojada en la puerta de la casa y entrará en la alcoba de la molinera, resorte accional que permite la confusión posterior del marido, quien regresa liberado y la interpreta como prueba de traición conyugal. Cifrándose prácticamente al argumento narrativo, Rivas Cherif apenas incluye dos referencias musicales en esta última parte de su crónica: «La música “¡No me mates!” canta con voz

de zarzuela» alude a otra cita irónica de un aire popular (Pahissa, 1947: 109) que Falla usa para acentuar la caricatura del corregidor, atemorizado ante la molinera, que para defenderse empuña la escopeta de su marido. La otra referencia, el paréntesis «—¡cómo se ríe la orquesta!—», alude al contrapunto con el que la flauta, ante la ofuscación del celoso esposo al regresar al molino, remeda, burlona, el tema del corregidor. Señalando la diferencia con el final de la novela original, el cronista acaba su relato con la descripción de la apoteósica jota final, que reúne en danza festiva a todos los bailarines, y acaba, por último, apelando a la complicidad de caracteres entre lo ruso y lo andaluz, Diáguilev y Falla, jota y revolución («que este aire de jota cobra un son revolucionario...»), «Si es que el vagabundo ruso ve en el andaluz su hermano», «¡no sueltes a Karsavina, maestro Falla, de la mano!»).¹⁷⁷ La asociación se había sugerido ya al describir la farruca del molinero (escapando a las normas prescritas y analizadas por los eruditos, el baile de Massine es, sin embargo, bien conocido por «los gitanos que salieron del Egipto [sic] para Rusia y para España en los siglos de los siglos») y se desarrolla más en la nota final del texto, ya sin rima:

(...) No pretende, sin embargo, el cronista atribuir al autor y a los bailarines rusos de *El sombrero de tres picos*, una intención política, ni mucho menos. El concepto «revolucionario», empléase aquí en toda su extensión de «fuerza motriz», ajena a los fenómenos que de ella se derivan. Falla *ha inventado la música española en la mina cuyas galerías otros antes que él empezaron a abrir. Al hallarla en el pueblo, ha descubierto su expresión cabal: El baile, música de los ojos.* (Subrayados míos).

La conexión de la nueva música española y la rusa, con la piedra de toque del folclore como inspiración compartida, no era, ni mucho menos, una ocurrencia esporádica del escritor, sino que se trataba de un tópico afianzado fuertemente en la crítica musical del momento, alimentado en parte por el propio Falla e incluso por Stravinsky.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Este último emparejamiento, «¡no sueltes a Karsavina, maestro Falla, de la mano!», aparte de dar cuenta simbólicamente del enlace entre ambas culturas, se refiere, como se explica en la nota final, a un hecho circunstancial del estreno: una vez acabada la función, al saludo final de los bailarines en el escenario, se unió insólitamente el propio Falla («Aclamado por el público, presentóse Falla al final de baile a recibir los aplausos de la mano de sus intérpretes, cosa tan insólita en los escenarios de París, como usual e incluso procaz en los madrileños»).

¹⁷⁸ Posteriormente, la confluencia hispano-rusa que, en torno a 1918-1920, todavía se considera en una dimensión folclórica, será reconducida, conforme avanza la nueva década, en el discurso neoclasicista que continuaba comparando la obra stravinskiana con la de Manuel de Falla (en concreto, el *Retablo* y el *Concerto*). Vid. Hess (2001: 161-198).

La pirueta de la crónica rimada, que no abandona nunca el tono festivo y cómico, se cierra con un «Índice de algunos nombres y alusiones circunstanciales», ya en prosa ordinaria. A lo largo del texto Rivas Cherif se ha entregado a una narración lúdica más que a un comentario propiamente crítico de la función: «crónica» descriptiva, más que «crítica» como tal que, no obstante, y a pesar de su forma ingenua, incluye apreciaciones (como la señalada anteriormente a propósito del hermanamiento ruso y español desde la esencia folclórica) que no son ajenas al discurso oficial de la crítica musical progresista que encabeza Salazar.¹⁷⁹ Las notas finales en prosa no rimada, que enumeran sucintamente al decorador, a los bailarines principales y al compositor respectivamente —«Picasso (Pablo)», «Miássin (Leónidas)», «Karsavina (Thamar)» y «Falla (Manuel de)»—, aun en su brevedad y su tono ligero, vienen a subrayar el carácter innovador de la obra, contraponiéndola con un supuesto rechazo o reacción todavía hostil por parte del público español ante el arte nuevo. Ciertamente 1920 era todavía una fecha temprana para la Vanguardia española (recordemos que la *Iberia* de Debussy tendrá que esperar todavía un año para ser oída en Madrid, no sin generar polémica el día de su estreno) y Cipriano Rivas Cherif, como Adolfo Salazar, Mantecón o César Arconada poco después, sienten todavía muy fuerte la necesidad de cruzada por el arte nuevo, de modo que mantienen un discurso acentuadamente combativo (prolongado, como se vio antes, a lo largo de la década), que asienta toda reflexión sobre el eje dicotómico viejo/nuevo. En este sentido han de entenderse observaciones como «En España, el público apenas si conoce su nombre aureolado de cierto escándalo *filisteo*», en referencia a Picasso (subrayados del autor) o «compositor gaditano a quien los aficionados españoles suelen confundir con cierto grupo de músicos *nacionalistas*, (...). Reúne las cualidades características de la víctima propiciatoria al póstumo homenaje final», en referencia a Falla (subrayados del autor). El juego de pirotecnia, resonante y festivo, en el que Rivas Cherif disfraza su crónica no impide, sin embargo, que esta se adhiera al discurso general construido por la crítica musical del momento (así como a sus intenciones y empeño por influenciar la opinión pública), tal y como él la practica en otras ocasiones.

¹⁷⁹ El fuerte carácter narrativo de esta crónica es consecuencia, a la vez, de la propia naturaleza de la música para ballet (música incidental): se trata de una música programática, esencialmente descriptiva en sí misma, que apoya y refuerza un desarrollo narrativo coreografiado. Con todo, la diferencia con la pantomima es sustantiva y en el proceso de transformación de *El Corregidor* a *El sombrero* es claramente perceptible la depuración y estilización que difumina lo explícito descriptivo.

A caballo entre el juego poético y la crítica, entonces, esta «Crónica rimada de *El Tricornio...*» ofrece un ejemplo extremo del grado de literariedad que alcanza la crítica musical de la época y sirve para ilustrar algunos mecanismos de trasposición de música > literatura que serán desarrollados en el terreno de la literatura de creación.

b. *Estampas de concierto: Guillermo de Torre y Moreno Villa*

Fuera ya de la crítica musical se encuentran textos literarios que han perdido toda función informativa; no existe ningún evento musical para cuya recepción se oriente al público y significativamente no aparecen en la prensa, sino en revistas propiamente literarias. Se trata de prosas líricas que, no obstante, toman como punto de partida el formato de la reseña periodística de concierto; en ellas se hace referencia a un evento musical cuya veracidad es irrelevante y actúa solo como pretexto, tema literario sobre el que levantar la escritura.

«PERSPECTIVAS DE LOS CONCIERTOS», DE GUILLERMO DE TORRE

En el nº 13 de la revista madrileña *Vltra* aparece publicado «Perspectivas de los conciertos», de Guillermo de Torre (10-VI-1921). Se trata de un texto típicamente torresiano y se presenta como una estampa visual de un concierto en la que predomina la tendencia cubista (desde el propio título: *perspectivas*) y el simultaneísmo, el deseo de capturar en una especie de fotograma un dinamismo múltiple.

Con un lenguaje de estirpe futurista-nunista a base de los tecnicismos, neologismos y esdrújulos característicos del autor («impelente», «atáxica», «subitáneo», «cataléptico», «hialina», «velivolente», «arcos voltaicos», «ciliar», «brújulas», «mareómetros»), Torre construye una prosa de textura más pictórica que musical.¹⁸⁰

En realidad, más que la música en sí, como tema, lo que interesa aquí es el evento social del concierto, abriendo la vía a la parodia de la burguesía adocenada y caduca que tanto abunda en esta época, dentro de la contraposición Romanticismo/arte nuevo.¹⁸¹ Se

¹⁸⁰ Esta prevalencia de lo plástico sobre lo musical es definitoria del estilo del escritor y, en cierta medida, condiciona también su teorización estética sobre la vanguardia. La música en Guillermo de Torre aparece de forma muy superficial y vinculada fundamentalmente al ruidismo futurista. *Vid.* III.III, 2.2.

¹⁸¹ Es muy frecuente en los textos de los veinte esta visión decadente-trasnochada de la sociedad burguesa: el espacio del teatro a la italiana, decimonónico, y especialmente la ópera, se convierten en el

trata de una especie de crónica de sociedad, un cuadro costumbrista desde la estética vanguardista en el que la música aparece solo a modo de color superficial; se usan esporádicos tecnicismos («intermezzos», «trémolos asordados»), pero estos aluden especialmente a su realidad material y, por tanto, visual, en calidad de objetos que *mirar* y no *oír*. Se mencionan así partes del teatro («orquesta», «anfiteatro», «escenario») y aparecen objetos relacionados con el ámbito de la ejecución («batuta del director», «programa [de mano]», «partituras», «arpas/arpistas») que funcionan en la prosa como formas y volúmenes en un cuadro cubista.

La ascensión más profunda de la música en el discurso retórico es, quizá, la imagen sinestésica que aparece al final:

El escenario, mientras el intermezzo del descanso se desliza, desbordante de luz, plantado de facistoles y algunos instrumentos sobre las sillas, y desierto, solamente estremecido por los trémolos asordados que la arpista, fidelísima, arranca a su arpa, tiene una imagen sugeridora: *Semeja un trigal castellano en un medio día ardoroso, en que se verticalizan los ígneos rayos solares, ahuyentando a los segadores al sesteo, mientras el campo se queda solo consigo mismo, madurándose y calcinándose al ritmo somnoliento del estridor de las cigarras.* (Torre, *V_ltra*, 10-VI-1921; subrayado mío).

La arpista pulsando las cuerdas de su instrumento durante el intermedio, a modo de ensayo, motiva una imagen de doble inspiración. La primera es visual e identifica las cuerdas verticales con varas de trigo doradas por los rayos del sol de mediodía. La sonorización llega por la identificación del sonido producido en el ensayo con el chirriante canto de las cigarras, que armoniza con la imagen bucólica antes presentada del trigal. Esta saturación de sensaciones en una imagen es de estirpe ultraísta, así como la asociación música-paisaje, mucho más característica de la poesía impresionista que se analiza en III.II, 4, que de la línea maquinista-futurista cultivada por Guillermo de Torre.¹⁸²

espacio simbólico de lo caduco, frene a nuevos referentes músico-sociales como las *jazz-bands* o los *cabarets*. Vid. III.III, 3.1.

¹⁸² En 1945 Gerardo Diego publica en la revista *Música* el texto «El placer de la orquesta», en el que se deleita en pintar con una mirada mucho más musical todos los preparativos de la orquesta, a propósito (como se revela al final) de un concierto de la Orquesta Nacional. Sirvan unas líneas de muestra, acerca del ensayo previo en el escenario: «Y llega el momento de la afinación, del contraste solitario y mutuo, del ensayo plástico de los dedos, de los labios sobre trastes, orificios y boquillas. Estos son los instantes de la suprema delicia para el avaro de los timbres (...). Prodigioso caos, vibradora niebla de mezcladas luces esta que los instrumentos anarquizan en el patio de la espera, donde suenan del modo más profundo, simbólico y virginal los irreductibles timbres de voz de las enemigas familias, que luego una tiranía superior ha de reconciliar. Larvas de melodías, tanteos y tectos de timbres, ritmos y percusiones, desgarros y quejas

Un planteamiento similar, en cuanto que se adopta como punto de vista ficcionalizado el yo cronista, lo ofrece el texto «Evocaciones musicales» que José Moreno Villa publica en el segundo número de *Horizonte* (nov. 1922). Sin embargo, la configuración estilística de esta composición es muy diferente y mucho más rica desde la perspectiva interartística que la prosa de Guillermo de Torre. Se trata de una serie de breves apuntes que se presentan al lector como impresiones aisladas de diversas audiciones musicales. El recurso metaficcional de la nota a pie de página las agrupa y da la clave para interpretarlas:

Algunos amigos sostienen que estas Notas son de interés: acaso de un interés psicológico, digo yo. Ni arte ni artificio puse en ellas. Estando en un concierto se me ocurrió, en vez de hacer dibujos a lápiz, como suelo, de los músicos o del público, anotar a vuela pluma, lo que cada frase musical suscitara de un modo fulminante, y resultó lo que aquí doy, accediendo al parecer de mis amigos. Tal vez, sabiendo taquigrafía, se pudiesen conseguir interpretaciones muy ajustadas y verdaderamente interesantes.

Especie de introducción orientadora, en ella encontramos al yo del ficcionalizado reseñista diletante, no profesional, que confiere a todo el texto un aire de intrascendencia lúdica, de juguete lírico, muy propio de la Vanguardia.

Con un estilo impresionista a base de estructuras nominales y yuxtaposición, los fragmentos son descripciones estructurales y formales de las piezas enunciadas en los subtítulos, que parecen tomados de un programa de concierto para violín y piano, a pesar de la vaguedad e imprecisión con que son citadas: «*Allegro molto*. Primera sonata de Mozart», «Minueto: Mozart», «Berceuse: Fauré», «Canción de amor (francesa). Siglo XV» y «Serenata: ¿Franz Dria?».¹⁸³ Si las obras de Mozart parecen hacer referencia a la *Sonata n.º 2 en re mayor*, para violín y piano (KV 7), que fue editada como Op. 1, y cuyos primer y tercer movimientos responden precisamente a los esquemas «allegro molto» y «minueto», la *Berceuse* de Fauré debe de remitir al Op. 16 (1879), así titulado, también para violín y piano, que aparece desde, al menos, 1905, en el repertorio concertístico

humanísimas de las cuerdas (...) Placeres preliminares de la orquesta que yo prefiero al organizado y previsto en sus mínimos detalles del concierto». (Diego, 2016: 334-335).

¹⁸³ Es difícil concretar el concierto del que Moreno Villa toma la cita de estas obras. Los recitales para instrumento solista o agrupaciones de cámara fueron muy frecuentes. Ni siquiera es seguro que todas ellas hubiesen sido escuchadas en un mismo concierto, aunque, a juzgar por la nota, y, sobre todo, por los instrumentos participantes (violín y piano) en cada una de las piezas mencionadas que son identificables es muy probable que sí.

madrileño.¹⁸⁴ La nombrada como «Canción de amor (francesa)» no he podido identificarla y se posiblemente se tratara de un arreglo para estos dos instrumentos. La última obra, cuyo autor aparece entre interrogaciones, fue quizá una propina de los intérpretes y, quizá por ello, Moreno Villa la anota por aproximación (muy significativo de la vaguedad con la que menciona estas piezas, de las que no parece tener mayor conocimiento que la escucha en el hipotético concierto). La «Serenata» citada, que es la más frecuente, junto a *Souvenir*, de las obras programadas de este autor en el primer tercio del s. XX en España, corresponde a la *Serenata n.º 1* e La mayor, para violín y piano (1901), del violinista y compositor checo František Drdla (1868-1944; muchas veces nombrado en la prensa de la época, efectivamente, como «Franz Dría», aunque su nombre germanizado es Franz Drdla), y que se hizo célebre por estar dedicada a su compatriota Jan Kubelik.

Son varias las posibilidades que maneja el autor para construir el tejido intersemiótico en el que la música queda inserta en el discurso literario. El primer nivel, y el más evidente, es paratextual: el de los títulos de cada fragmento. Apelando al bagaje cultural del lector, funcionan como la cita estrictamente literaria en el fenómeno de la intertextualidad. No obstante, el hipotexto A aquí no es verbal, sino musical. Se activa así, implícita y paralelamente, un código semiótico latente, el de la música, que se solapa con el explícito literario.

Las citas de obras y compositores musicales refuerzan también la consideración de cada fragmento como *Verbal Music*: el hecho musical se convierte en objeto temático del texto. Según las distintas funciones que se consideraban en el cuadro-guía arriba propuesto, más que paráfrasis o descripción, Moreno Villa lleva a cabo una interpretación de lo escuchado mediante la visualización de escenas.¹⁸⁵ ¿Qué recursos se emplean para expresar esta escucha visualizada? En primer lugar, el uso de tecnicismos o léxico musical que, frente al texto de Guillermo de Torre, aquí son mucho más abundantes y significativos, ya que sí buscan definir el desarrollo de la música: «notas», «retornelos», «escalas», «trémolos», «cuerna» [o «cuerda»], «compases», «frase», «final»,

¹⁸⁴ La «cuerna zumbona» que el autor utiliza para describir la *Berceuse* no parece muy apropiada para los instrumentos de cuerda usados en esta pieza. Quizá se trate de una errata por *cuerda*.

¹⁸⁵ En la terminología de Brown (1984), el procedimiento correspondería al «reemplazamiento por interpretación», mientras que Edgecombe (1993) habla en estos casos (sucesión de escenas para describir la música) de «melófrasis programática».

«trémolo»... Con todo, son usadas de modo bastante libre e impresionista (Moreno Villa carecía de formación musical y sus intereses artísticos se centran en la pintura y la poesía), de modo que una «cuerna zumbona» quiere describir lo escuchado en una pieza para violín y piano como es la *Berceuse* de Fauré, la expresión «su poquito de trémolo» parece usar también arbitrariamente el tecnicismo musical y el frecuente empleo del plural sin determinante («notas», «escalas», «compases») testimonian el carácter impreciso y la profunda vaguedad de unas «evocaciones» que no se pretenden análisis certeros de obras completas, sino *impresión*, apunte instantáneo por sugerencia.

Otro de los medios usados para la verbalización musical es, en segundo lugar, la imitación fonética (es decir, estrategias concernientes a la forma para reforzar la tematización de la música y su descripción) a través de la onomatopeya (*Word Music* en la categorización de Scher). Se trata, en realidad, de un empleo excepcional, que solo se usa en el minueto mozartiano, con sentido además estructural (dividiendo y ordenando el texto):

MINUETO: MOZART

Tiene siempre un envite y luego un desfallecimiento y una queja, y luego una especie de borrachera en redondo. Escalas. Notas sueltas de agua.

Tari-taró tari taró

Nuevamente ímpetu oratorio, «demanda afanosa», trémolo al repetir la demanda. Una nueva demanda que nace con timidez y pasa rápida a la demanda impetuosa. Borrachera en redondo.

Tari-taró-tari-taró

En la línea de la poética impresionista propia del Ultra (*vid. infra*, III.II) y que apuntaba a propósito de la vaguedad de los tecnicismos, se emplean también imágenes naturales para traducir visualmente las piezas propuestas: se habla de «agua que cae» para la sonata mozartiana o de «notas sueltas de agua» para el minueto.¹⁸⁶

¹⁸⁶ El campo semántico del agua asociado a la música está, a la vez, estrechamente relacionado con el imaginario musical impresionista, con títulos como *La Mer*, «La cathédral engloutie» (*Préludes*, I) y «Reflets dans l'eau» (*Images*, I), de Debussy, o los *Jeux d'eau* de Ravel (*cf.* Fleury, 1996: 256-267; Pistone, 2013). Por otra parte, el mundo acuático adquiere un protagonismo central buena parte de las *Suites* lorquianas, así como en la serie «Tres retratos con sombra» de *Canciones* (más especialmente en la pareja dedicada a Debussy: «Narciso» y su sombra) (2013: 324), desde una estética directamente emparentada con el simbolismo impresionista (*cf.* San José Lera, 2005: 239-240). También en Diego resuenan estos ecos acuáticos de línea debussista, en poemas como «D'après Debussy» (inspirado, según él mismo analizó, por la libre escucha de *Jardins sous la pluie*), «Reflejos» o «Movimiento perpetuo», todos ellos incluidos en *Imagen* (1922). Precisamente la tercera sección de este poemario, titulada «Estríbillo», y adscrita expresamente a la fluidez musical en contraste a la anterior «Imagen múltiple» (ligado a lo plástico) lo identifica el poeta con el elemento acuático (el anterior quedaba simbolizado por el árbol creado

Pero la forma principal de dar cuenta verbalmente de la música es, sin duda, mediante la descripción rítmico-agógica de la pieza. No se trata ya de ofrecer la imagen suscitada (*interpretación, impresión, estampa evocativa*), sino de definir la música en su condición durativa, de desarrollo: es decir, un sonido en relación con otro. Y no se hace de una forma científica, como encontraríamos en un análisis musicológico (definición de compases, tipos de figuras, marcas de dinámica y agógica), sino mediante el estilo impresionista que caracteriza el texto, trasponiendo el movimiento sonoro a los ejes semánticos de espacio y tiempo principalmente, reduciendo además la evocación de la pieza al momento que personalmente ha llamado la atención del comentarista. Además de los conectores adverbiales y marcas de temporalidad («a trechos», «enseguida», «luego», «nuevamente», «después»), se emplean para ello verbos y sustantivos abstractos, normalmente deverbales y referentes a eventos dinámicos. Palabras como «envite», «impulso», «pinchazo» o «demanda» se usan figuradamente para describir variaciones de intensidad y velocidad, mientras que «ensueño», «borrachera en redondo» o «se deshace en explicaciones» indican ralentizaciones en el desarrollo (velocidad, duración). Por su parte, expresiones del tipo «se sutiliza», «se lamenta», «queja» introducen matices de intensidad y altura.

Además, aunque no se trata en modo alguno de calco de estructuras musicales (la propia condición fragmentaria del texto así lo impide), sí que se observa el plegamiento de la sintaxis al dibujo rítmico musical. En la penúltima descripción se devela este mecanismo de «sintaxis imitativa» con la propia explicación metalingüística:

CANCIÓN DE AMOR (FRANCESA). SIGLO XV.

«Si yo te dije que tú debías subir y subir.» Esto es, una frase larga, insistente y lamentable. Su poquito de trémolo, y final.

Estas «Evocaciones», en definitiva, deben leerse como texto literario que, si bien fabula sobre una escucha musical real, poco puede ayudar, sin embargo, a descifrar o seguir la partitura del hipotexto (no lo pretende). Como el propio Moreno Villa muy bien

huidobriano): «Y esta vez el símbolo será el agua, fugaz, eterna y transparente, capaz de todas las melodías sobre su ritmo infinito y torpe, friso corriente siempre en la misma deliberada postura»; Diego, 1989, I: 137). Cf. III.II, 3.2. La música en relación con el agua parece remitir todavía al imaginario simbolista (música como flujo interno y continuado, en el sentido schopenhaueriano), frente al concepto arquitectónico que va adquiriendo en los veinte, y que convive (en el propio Diego) con el del fluido infinito. En última instancia, el agua genera en la música impresionista los juegos de especularidad y refracción que tanto contribuyen a crear la ambigüedad deseada.

define en la nota a pie, la relación con la música que lo inspira no va más allá de la sugerencia subjetiva que esta provoca en el oyente en el momento de la audición («anotar, a vuela pluma, lo que cada frase musical suscitara de un modo fulminante»). Esta condición fabuladora y poco apegada a la fuente musical no supone, en absoluto, aminorar el diálogo músico-literario que se produce en el texto. Como señalaba en la introducción teórica, la creación poética será siempre, en última instancia, un objeto literario: el auxilio de claves musicales para su iluminación en ningún caso debe confundirnos y querer hacer de ella un instrumento hermenéutico para la obra musical base.

c. *Otros ejemplos: una narración «sentimental» (César M. Arconada) y un poema (Gerardo Diego)*

Existen otros textos literarios que usan en mayor o menor medida determinados rasgos de la crítica musical de forma ficcional o poética. César M. Arconada, al lado de textos que estrictamente se enmarcan en el terreno periodístico, publica en el nº 8 de *Atlántico*, y sustituyendo a su habitual colaboración como cronista musical, el relato «Carnet sentimental de un melómano» (*Atlántico*, ene. 1930). Dividido en doce secciones (cada una titulada con un mes del año), a través de una historia de amor con fondo de conciertos se hace una parodia de la recepción musical romántica (la identificación con la emoción humana opuesta a la emoción estética, «artística» y distanciada). El desarrollo del romance tiene lugar a lo largo de un año y en cada sección el narrador se detiene en el concierto que sirve de fondo al avance de la relación amorosa (César Franck en febrero, Haydn en marzo, Schubert en abril, Mozart en junio, etc.), de modo que, aunque construido desde la ironía (pues el narrador es el protagonista del romance y enfoca la audición desde el sentimentalismo empático), asistimos a una serie de écfrasis de conciertos en las que estos son descritos con recursos similares a los de la crítica musical (no en vano Arconada la cultiva durante estos años). La diferencia, subrayada con intención paródica, es la preeminencia del yo individual y su interpretación de la música como mero adorno o corroboración de sus sentimientos humanos. Esperando el inicio de la nueva temporada escribe en septiembre:

Por lo demás, mujer adorable, no puedo vivir sin ti y sin la música. He escrito una carta a todos los músicos, para que se afilen pronto los dedos. Deseo que vuelva el frío, aunque no me gusta que haya gentes que duerman en la intemperie ni perros vagabundos por las calles. Te espero. Hay unas nubes en el horizonte que traen lluvia (143-144).

La temporada musical ansiada (por el reencuentro amoroso que supone) se abrirá con Chopin, música que el narrador considera solo en términos de identificación afectiva:

Es horrible. ¡Porque la música de Chopin me acerca tanto a Ella!... (...)
Otra vez Chopin. Para un solitario, para un hombre sentimental que ama a una mujer adorable, esta música es irresistible. Si hoy hubiesen tocado alguna cosa moderna y estúpida tal vez mi amor se hubiese roto, mi vida hubiese continuado fracasada y mi provenir seguiría oscuro. Pero el azar ha estado a mi favor: Chopin es irresistible. (144).

Y, si en julio había renegado de la música stravinskiana por su carácter deshumanizado, totalmente antiético:

¡Qué horror! ¡Qué horror! Este hombre es un loco, un bárbaro. Esto no es música. ¡Basta! ¡Basta! Esta es la música más espantosa que he oído en mi vida. Es una *música cruel, dura, inhumana*. Es un anuncio de catástrofe, de decadencia. Esta es una música que *desune a la gente*, que la *mecaniza*, que la endurece. Es una *música perversa, antisocial*. ¡Deben perseguirla, prohibirla!
¡Y yo, que necesito, al contrario, una música calurosa, afectiva, blanda, humana, que me aproxime a la gente, que me haga más dulce la vida y que, sobre todo, arrulle el celo de este encantado amor!... (143; subrayados míos).

La historia amorosa terminará felizmente en diciembre, con la apoteosis orquestal beethoveniana (recuérdese que Ortega utilizaba en «Musicalia» al compositor alemán como paradigma del gusto patético y vulgar del «buen burgués»). Al celebrar esta música «grandiosa, hermosa», el narrador insiste precisamente en los valores éticos y humanos que se echaban en falta en el compositor ruso:

Ella está a mi lado, y la orquesta toca música de Beethoven. Esta sí que es una música grandiosa, hermosa. *Esta sí que es una música cordial —humana—, que une a las gentes y las hace amarse*.
Yo tengo apretada su mano y miro en sus ojos cómo se reflejan las emociones. ¡Nos amamos! La música *nos engrandece, nos espiritualiza, nos hace puros y buenos*. ¡Nos amamos! Esta música hace que nuestros corazones tengan el mismo pulso y que nuestros sueños duerman bajo el mismo calor. ¡Nos amamos! Esta música llena de oro nuestra pobreza, llena de alegría nuestra vida y llena de heroísmo nuestra timidez. ¡Nos amamos! (144; subrayados míos).

Mediante la narración paródica, Arconada no hacía sino insistir en la denuncia de la «emoción patética» que hacía siete años realizaba en el texto antes citado del semanario *España* (22-IX-1923). A través del yo ficcional y sus exaltados comentarios sobre los conciertos, ahora se permitía la caricatura de aquella crítica reaccionaria que en el ensayo de *Proa* (abr. 1925) situaba en el flanco derecho del metafórico campo de combate.

El modelo de la crítica musical puede encontrarse incluso, aunque más desdibujado, en poemas en verso. Si en composiciones como «Ópera Real» de Antonio Espina se emplea con una función semejante a la de Arconada y, en cierto modo, se acerca al enfoque que vimos en Guillermo de Torre —écfrasis de concierto (ópera, en este caso) de tono paródico para retratar el caduco mundo burgués; *vid. infra*, III.III, 2.3.1— en un texto como «Espectáculo», de Gerardo Diego (que cierra el libro *Manual de espumas*, 1924; 1989, I: 199-200), el espíritu crítico contra la recepción sentimental decimonónica desaparece completamente:

ESPECTÁCULO

A la derecha un resplandor

Es el rubor del cielo
o el calcetín immaculado
arco iris del suelo

Todo está intacto

El pichón aprende el canto
y las reglas del vuelo
Hoy se renueva el río y el amor sin pacto

La música dirige el concilio de dioses
y la luna hace el entreacto

Otra vez el mar

Se ha declarado en huelga
y no quiere acompañar

El piloto descuida la estrella y el violín
y mi mano abanica los veleros cansados

Es como un solo de jardín
entre el murmullo de los prados

Buenos días

Es la primera vez que sale el sol sin hacer ruido

Y yo consulto en la guía
dónde se hace el trasbordo sin cambiar de vestido

Pasan las horas llevando mi equipaje
No sé si llegaré a tiempo al desenlace

Las estrellas se revelan por turno

Última hora

Un instante se ha visto
Era el astro anular
o la aureola de Cristo

El bosque y la orquesta lloran
En mi reloj son las cuatro
Cae sobre el mar la lluvia
como un telón de teatro¹⁸⁷

De la crónica musical aquí queda solo la voluntad de dar cuenta, a través de la palabra, de la audición a la que el yo asiste: la perspectiva de espectador-comentador de concierto, reseñista, que carece totalmente, sin embargo, de intención orientadora o pedagógica.¹⁸⁸ El poema de Diego es una celebración panteísta de la naturaleza concebida como gran «espectáculo», concierto que el paisaje despliega ante los ojos del yo, que es sonoro pero también plástico. En una línea típicamente creacionista y de vocación adánica, con un tono además marcadamente lúdico y naïf, la voz lírica describe la puesta en marcha del concierto-mundo (que se concibe más bien en términos de ópera o teatro musical, dadas las referencias a los «entre actos», el «desenlace» o a la reunión final coral de las estrellas). Se trata, de nuevo, de un ejemplo de *Verbal Music* basado en la enumeración de los distintos intérpretes (pichón, luna, mar, jardín, prado, estrellas...) y su función dentro del todo. Los mecanismos de musicalización del paisaje que el poeta emplea entran dentro de la estética impresionista y fragmentaria que domina la poesía en la Vanguardia temprana española (*vid.* III.II) y, en relación con ella, responde a una concepción simbolista del cosmos (reformulada luego con el creacionismo) en la que cada componente se inscribe en la red de analogías y teje con los otros el mensaje cifrado del mundo. Con todo, el versado conocedor del ámbito concertístico que es Diego (bien desde su tarea de divulgación didáctica, bien como intérprete musical en recitales pianísticos, o como simple espectador melómano) confiere al poema un desarrollo descriptivo del hecho musical que lo acerca y hermana a la crónica de conciertos.

¹⁸⁷ A lo largo del trabajo, citaré los poemas con numeración de versos solamente en los casos en los que utilice la referencia a dicho número en el cuerpo del texto (en este caso, por tanto, la suprimo).

¹⁸⁸ Ese yo espectador-reseñista es a la vez el yo-viajero-del-mundo («Y yo consulto en la guía / dónde se hace el transbordo sin cambiar de vestido», vv. 20-21), el yo explorador del cosmos que no puede dejar de ser espectador del gran «espectáculo», concierto del mundo. Por otro lado, no es extraña esta perspectiva teatral del mundo-naturaleza en la poesía creacionista de Diego, donde el yo se presenta como un espectador adánico ante las maravillas que le puede ofrecer el mundo; *cf.* «Paisaje acústico» (*Grecia*, 12-X-1919), «Retablo» (Diego, 1989, I: 68), «Panorama» (Diego, 1989, I: 188-189) o «Nocturno funambulesco», que comienza: «El muelle es el escenario. Desde allí diviso el vario, / brumario y extraordinario / panorama» (Diego, 1989, I: 64-65).

2.4 RECAPITULACIÓN

Las claves interpretativas de «Espectáculo», de Gerardo Diego, van, por supuesto, mucho más allá de las apuntadas con relación a la crítica musical (que no dejan de ser coyunturales) y debe leerse, como digo, a la luz del creacionismo e impresionismo poéticos. Sin embargo, permite ilustrar muy bien la comunicación natural de estos mundos en confluencia que he querido subrayar en este capítulo: al igual que las prosas literarias de Guillermo de Torre, Moreno Villa o Arconada, así como la crónica de *El tricornio* que rimaba Rivas Cherif o la voluntad de estilo perceptible en las reseñas canónicas de Adolfo Salazar, el poema de Diego refleja cómo la presencia de la música en el discurso literario de estos años no funciona como mero adorno o tema circunstancial esporádico, sino que dialoga activa y naturalmente con él dentro de un común universo estético.

Los vínculos afectivos entre creadores de diferentes disciplinas se han convertido en tópicos a la hora de construir cualquier relato sobre esta «década prodigiosa» de la literatura española, y han tenido en el Grupo del 27 y la Residencia de Estudiantes su emblema por excelencia (el triángulo Buñuel-Lorca-Dalí es, quizá, el más popular y difundido). A día de hoy, la que ha sido definida en alguna ocasión como «generación de la Amistad» (Cano, 1973: 14) ha sufrido una fuerte revisión crítica desde la perspectiva historiográfica y, no obstante, si bien se ha desdibujado el primitivo núcleo de los diez poetas consagrados, esta década sigue fuertemente ligada a la configuración de una amplia red de amistades y relaciones personales, que generó también un fructífero diálogo artístico entre distintas disciplinas. En el número 14 de *La Gaceta Literaria* (1927) publicaba Giménez Caballero el mapa del «Universo de la literatura española contemporánea», que después se utilizaría como imagen base para la exposición «La Generación del 27: ¿Aquél momento es ya una leyenda?», comisionada por Andrés Soria Olmedo y celebrada en 2009-2010 (Soria Olmedo, 2010).¹⁸⁹ Allí se ofrecía un retrato mucho más ramificado y extendido de la joven literatura que la imagen limitada y cerrada

¹⁸⁹ El mapa de Giménez Caballero se incluía en *Carteles* (1927), original libro que reunía los más de sesenta «carteles» elaborados entre 1925-1927. Estos «carteles literarios» sustituían la crítica al uso por una originalísima representación visual, con mucho de *collage* y poesía caligramática, y fueron expuestos por primera vez las salas de las Ediciones Inchausti (Madrid, 1927), y poco después en las Galerías Dalmau de Barcelona (enero, 1928). En 1994, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en colaboración con la Universitat de Barcelona, organizó la exposición «Madrid-Barcelona. Carteles literarios de Gecé», comisionada por Martí Peran (Peran, 1994).

que más tarde se forjó. Con todo, el «universo» que *Gecé* ofrece allí no deja de ser, aun en su pluralidad, una reducción y, para dar una imagen más veraz de lo que fue la actividad literaria del momento habrían de tenerse en cuenta muchos otros «cuerpos celestes» que, pertenecientes a otros sistemas artísticos, inevitablemente convergieron con los literarios y contribuyeron a perfilar su identidad estética.

La convivencia de creadores en el entorno de la Residencia de Estudiantes, pero también en el más amplio de la vida cultural madrileña (tertulias en cafés, encuentros en casas privadas, centros culturales como el Ateneo o el Lyceum Club) y aun de otras ciudades españolas (cuya actividad artística quedaba manifiesta en las diversas revistas literarias que funcionaron fuera de la capital, y en los lazos comunicativos establecidos entre ellas) supuso, más que un intercambio entre disciplinas, una confluencia sincrética de presupuestos y coordenadas estéticas que se sintieron compartidas, y donde la otredad no se concebía tanto en términos de campos artísticos como generacionales: el arte nuevo frente al viejo.

La escritura, en su condición natural de lenguaje compartido (que, como apunta Pantini, organiza el pensamiento humano y, de alguna forma, vehicula la reflexión sobre todas las artes; 2002: 223) formó parte de la exploración creadora que músicos, pintores y artistas no estrictamente literatos llevaron a cabo paralelamente a sus actividades principales (es el caso de Adolfo Salazar, cultivador del haiku en los primeros veinte, o de los escritos surrealistas de Buñuel y Dalí, entre tantos otros). Al mismo tiempo, la condición de talentos dobles (Gerardo Diego, músico-poeta; Moreno Villa, pintor-poeta) o el desplazamiento de una actividad a otra (de la música a la poesía en Lorca, de la pintura a la poesía en Alberti), así como las colaboraciones interdisciplinares (especialmente desde el terreno del espectáculo, como arte multifacético e integrador) son indicadores de la fluencia permeable que a lo largo de esta década se produjo entre las artes.

En el caso de las relaciones música-poesía, la convivencia y los vínculos afectivos de creadores estuvieron reforzados por el papel relevante que progresivamente la música había adquirido en la esfera general de la cultura y el ocio de la sociedad española (frente al carácter más hermético y circunscrito al terreno especializado en las décadas inmediatamente anteriores). Superando la condición de entretenimiento trivial y socializador que había tenido hasta entonces (formación pianística tradicional en el hogar burgués, ópera y zarzuela como puntos de encuentro sociales más que artísticos), la

música amplió en estos años sus horizontes y se situó en el mismo plano intelectual que las otras artes, entrando en diálogo con ellas e incorporándose al camino estético general del arte nuevo.

A esta actualización expansiva contribuyó, en gran medida, todo ese proceso revitalizador que desde comienzos del siglo se venía produciendo en la infraestructura musical española (sociedades, orquestas, oferta concertística), así como el progresivo acercamiento a la renovación europea, convirtiéndose 1915 en el año emblema del despegue definitivo. La labor de la Sociedad Nacional de Música o la apertura al repertorio contemporáneo europeo, especialmente francés, que promovía la Orquesta Filarmónica de Pérez Casas fueron cuajando en los años veinte y verificaron ese cambio de orientación decisivo para la música de esta década, que fue el paso del debate sobre la ópera nacional a la atención a la música sinfónica y de cámara (mucho más acorde con los ideales de «arte puro» que definían a las Vanguardias). Aun dentro de las limitaciones de esta oferta musical en Madrid (comparada con capitales europeas como París o Berlín, que contaban infraestructura mucho más desarrollada y potente, también a nivel estatal), el florecimiento de la vida musical fue vivido con entusiasmo por sus propios protagonistas y, como subrayaba la cita de Rodolfo Halffter con la que iniciaba este capítulo, los propios compositores conscientemente se sumaron a la construcción y devenir de la nueva estética. La conciencia de que «el compositor era también un intelectual que debía, como tal, interesarse, al lado de los otros intelectuales, por ocupar un primer plano en la vida cultural» (Halffter, 1986: 38) confirma la importancia nuclear que en este proceso tuvo, junto a la revitalización de plataformas difusoras, la crítica musical, y la reflexión estética llevada a cabo desde ella. Como se ha visto, la mayor parte de los críticos musicales de los veinte que se pusieron al frente de la defensa de la nueva música (con la excepción de Arconada), eran al mismo tiempo compositores: desde Falla, con sus escritos en la *Revista Musical Hispano-Americana* y en otras revistas europeas como *The Chesterian* (Londres) o la *Revue Musicale* (Paris), a diversos miembros de la nueva generación, como Juan José Mantecón, Rodolfo Halffter o Salvador Bacarisse, con la figura central de Adolfo Salazar, «el crítico musical del 27». A la vez, el hecho musical fue privilegiado a la hora de teorizar la nueva estética desde campos de la cultura no musicales, con el precedente fundamental de Ortega y Gasset en su «Musicalia» (*El Sol*, 8 y 24-III-1921), pero usado también por Fernando Vela en «El arte al cubo» (1927) o, ya

en el ámbito europeo, *Le coq et l'arlequin* de Cocteau (1918) y, más tempranamente, Kandinsky en *Sobre lo espiritual en el arte* (1911).

La relevancia que la crítica musical adquirió fuera del terreno especializado se manifiesta en la conquista de medios en los que habitualmente había estado ausente, como su presencia en las revistas literarias y, de forma más determinante, en la prensa diaria. En este sentido, el diario *El Sol*, con las crónicas regulares de Salazar, se convierte en paradigma de la nueva crítica, definida doblemente por (a) su empeño en la difusión de la nueva música y, en relación con esta, la construcción de una identidad musical nacional; y (b) su marcada voluntad estilística, que la acerca muchas veces al ensayo literario, con un alto nivel especulativo además, que la lleva continuamente a abordar temas de estética, con privilegio del de la recepción y la propia definición del género (metacrítica).

Su importancia como generadora de discursos tiene una influencia destacable en la recepción, la propia composición y el mercado (programación, repertorio consagrado...). Este direccionismo de la crítica, implícito en su naturaleza en cuanto género que «aspira a intervenir en el proceso de comunicación entre el producto sonoro y el destinatario» (Aviñoa, 2012: 351), fue muy acusado en la década que nos ocupa y se inscribe dentro de la cultura de élites intelectuales y la necesaria «educación estética» de la masa. Su consideración, lejos de ser accesorio, es determinante a la hora de estudiar la presencia de la música en la creación poética en los años veinte, pues la influencia se ejerce por doble vía: la de la propia realidad musical (en los más familiarizados con el lenguaje musical: Gerardo Diego sería el ejemplo más evidente) y, a la vez, la de la mediación de tal recepción mediante el discurso generado en torno a la música (es decir, la crítica musical).¹⁹⁰

En último lugar, el estudio de la reflexión en torno a la nueva música que se lleva a cabo en el período estudiado, a la vez que permite comprender cómo fue recibida y cómo se incorporó al discurso general del arte nuevo, sirve de punto de partida, como he

¹⁹⁰ Por supuesto, el discurso crítico no mediatiza con exclusividad la forma en que la música es asumida en la literatura, aun cuando los escritores carezcan de formación técnica en el arte sonoro y su acercamiento sea superficial. Un ejemplo decisivo es el del imaginario jazzístico en la poesía de estos años, como referente de modernidad (*vid.* III.III, 3.2), que está prácticamente ausente tanto de la composición como de la crítica española del momento (no así en Europa, donde el jazz y la música popular urbana penetra en la esfera de la música culta, con gran importancia en el grupo de «Les Six» francés y su predecesor Satie. *Vid.* Palacios; 2008: 203-210).

intentado demostrar sucintamente al final de este capítulo (y desde su condición ambigua de texto literario), para detectar los mecanismos con los que cuenta el escritor para incorporar la música a la creación poética. En la tercera parte de este trabajo se estudiarán detenidamente estos procedimientos, siempre contextualizados y definidos de acuerdo con una poética o tendencia estética más amplia, que evitará siempre la mera enumeración de estrategias retóricas como tales.

PARTE III

POESÍA Y POÉTICAS

CAPÍTULO I

POÉTICA COMPARADA DE LA MÚSICA Y LA POESÍA EN LA VANGUARDIA.

CLAVES GENERALES

1. UN CAMBIO DE PERSPECTIVA: DEL «LENGUAJE DE LAS EMOCIONES» AL «OBJETO MUSICAL». LA MÚSICA EN EL NACIMIENTO DE LA ABSTRACCIÓN PICTÓRICA

La música, en todo tiempo y a pesar de la utilización que se haya hecho de ella, es radicalmente un arte *abstracto*, el único capaz de expresar, sin apoyarse en palabras que necesariamente representan conceptos ni en imágenes que necesariamente representan cosas, las realidades trascendentes que el artista intuye allá en lo más recóndito, activo y elevado de su intelecto.

(Jesús Bal y Gay)

Ocurre que en tiempos modernos (...) la «materia» de las demás artes, de la pintura, especialmente, ha alcanzado tal depuración y refinamiento que asume calidades que, generalmente, se estiman como cosa «musical».

(Adolfo Salazar, «De un músico acerca de un pintor»)

Se ha hablado de un cambio de paradigma estético, y sustitución del modelo musical por el pictórico, a la hora de historiar el cambio de siglo y el paso del simbolismo (como continuación evolucionada del Romanticismo) a las Vanguardias. En el ya citado trabajo de Aullón de Haro en el que sistematiza el órgano retórico de estas, escribe el teórico:

El relevo, por ejemplo y porque es fundamental, del concepto de musicalidad romántico-simbolista hubo de llevarse a término necesariamente mediante la praxis de un concepto de plasticidad, pues esta era la única alternativa transitable, tanto en sentido puramente artístico como antropológico. El dominio idealista de la música en tanto que la más grande de las artes en virtud de su calidad metafísica, subjetiva y máximo grado de integración de contrarios en la ópera, no ofrece más opción que la suplantación plástica, sea pictórica, poemática o de representación objetualista en general. (Aullón de Haro, 1998: 42).

Esta afirmación categórica busca ratificar el principio estético y epistemológico básico con que se fundamenta la Vanguardia y la conquista definitiva de la autonomía del

arte: el regreso a la objetualidad, como reacción al proceso de subjetivación alcanzado en el siglo anterior.

Desde esta perspectiva, la música queda asimilada a la proyección del yo, porque en la tradición romántica representaba el ideal espiritual desligado de toda materia y, como consecuencia, el sistema más apto para la expresión del sentimiento. Si a esta ordenación de las artes se había llegado a través de una revisión del concepto de *imitatio* que, como se vio arriba, durante los siglos XVII-XVIII se recategoriza en términos de expresividad (*teoria degli affetti*), para pasar luego a categoría metafísica (Hegel, Schopenhauer), el proceso habría sido el inverso en el caso de la Vanguardia: de nuevo el foco se desplazaba al objeto, tras la exaltación máxima del sujeto en el XIX.

Ahora bien, el carácter «objetualista» que, de forma acusada, va a definir al arte occidental a partir de los años diez está directamente relacionado con el inmanentismo de la obra: en lugar de ser medio para la expresión del yo, del *sujeto*, la obra ahora se expresa a sí misma. Por tanto, aunque paradójico *a priori*, el amor a la *cosa* del arte vanguardista se desarrolla en paralelo a la rebelión contra la mimesis y, especialmente en pintura, contra la representatividad.¹⁹¹ Que, desde este punto de vista, la música se convierta en el arte modelo de la autorreferencialidad buscada, como sugiere Bal y Gay en la cita inicial (2006: 29-30; *cf.* también Winn, 1981: 286-340), parece más que razonable;

¹⁹¹ La contradicción entre objetivismo y no representatividad será el punto de partida para el nuevo giro plástico que, hacia mediados de los veinte, emprende la pintura alemana y la *Neue Sachlichkeit* («Nueva objetividad»). Franz Roh hace expresa esta contradicción en el famoso ensayo sobre *Realismo mágico* de 1925: «La objetivación no puede ser conseguida en todas las artes de modo igualmente decisivo. La música no reproduce objetos; crea de la nada, puesto que sus fenómenos no aspiran propiamente a referirse a la naturaleza. La arquitectura no pretende tampoco esta referencia. Pero la pintura, a la que casi siempre perteneció en alguna forma la naturaleza, había rechazado, en el transcurso del expresionismo, su sentido representativo, imitativo, cuando le fue posible; lo específicamente objetivo se hizo sospechoso de falta de espiritualidad; en el futurismo, el mundo objetivo aparecía en forma abrupta y dislocada. En cambio, el post expresionismo pretende reintegrar la realidad en el nexo de la visibilidad. La alegría elemental de volver a ver, de reconocer las cosas, entra nuevamente en juego» (*Revista de Occidente*, jun. 1927: 279). De todas formas, el «retorno al orden» y la vuelta a la representatividad en lo plástico estaban ya presentes en la pintura metafísica italiana (Chirico, Carrà, Morandi) y la revista a ella vinculada, *Valori Plastici*, que se publicó en francés e italiano entre 1918-1922. La abstracción extrema a la que se había llegado por el expresionismo y el cubismo se percibió agotada y sin salida, de modo que solo era ya posible el retorno. La atención al pasado como forma de revitalizar el arte no fue, por supuesto, exclusivamente pictórico, sino que está directamente vinculado con el nuevo clasicismo propuesto por la *Nouvelle Revue Française*, que tanta influencia ejercerá sobre los discursos estéticos de Vanguardia, el «rappel à l'ordre» que Cocteau emplearía para titular una serie de ensayos en 1926 y, en el plano musical, al neoclasicismo stravinskiano y afines. Sin embargo, este rápido boomerang que tiene como punto de inflexión el final de la Guerra, en nada desmonta la tesis defendida de la música como inspiración de la primera Vanguardia pictórica, al tiempo que se produce el repliegue de lo subjetivo en favor de lo objetivo como principio general estético. Sobre el «retorno al orden» posbélico y sus principios estéticos, *vid.* Cottington (1984), Lubar (1990) o Carmona (1995).

mientras que su descrédito en cuanto paradigma romántico o sentimental se explica solo por una lectura limitada, una interpretación y discurso construido sobre ella (en concreto, el de la expresividad elaborado durante los siglos XVIII y XIX), más que por su propia naturaleza.¹⁹²

La música también es objeto. La habitual consideración de «inmaterial» es la que ha servido para alimentar su asociación con el espíritu, la concepción de la música como arte idóneo para su expresión, en contraste con la materia (en los términos dualistas de la tradición occidental alma/cuerpo que también operan en la filosofía idealista del XIX).¹⁹³ Desde ahí, la vinculación con el sentimiento (que es siempre subjetivo, del *sujeto*), a la que se había llegado por una adaptación del principio de mimesis, favoreció una imagen estereotipada de la música, en la que se la relegaba al polo opuesto de lo objetivo y, a la vez, a un plano irracional en el que es la emoción, y no la especulación intelectual, la que actúa en su creación y recepción. Sin embargo, esta interpretación no deja de ser eso: *interpretación*. Siguiendo la línea formalista de Hanslick, la teoría estética de la música que se desarrolla en los años de la Vanguardia contradice y rebate estas argumentaciones, precisamente haciendo de su natural no-representatividad (que no inmaterialidad) el signo más claro de un arte puro y autónomo. La concepción formalista de la música es, también, objetualista: considera el sonido en cuanto materia concreta sobre la que trabajar, de modo que la labor fundamental del compositor, como propone Stravinsky en su *Poética musical*, es la ordenación del movimiento de los sonidos (1946: 48-49). A partir de 1923, el compositor ruso llevó a cabo una sistemática propaganda de la «música objetiva», con el ejemplo práctico de su propia obra. En una entrevista para *ABC* durante su visita a Madrid para el estreno de *Pulcinella*, afirma:

No quisiera estar encasillado ni llevar una medalla con la inscripción «Yo soy un músico objetivo». Sin embargo, soy más bien objetivo que subjetivo, más bien constructivo que lírico. Yo presento al auditorio objetos musicales; me oculto detrás de la obra hasta que me retiro; el público se pone en contacto con esos objetos, con esos hechos, y siente emoción o no la siente. (Stravinsky, *ABC*, 25-III-1924).

¹⁹² Ello no significa que este discurso sobre la música vinculada al sentimentalismo y a la metafísica romántica no opere activamente en la construcción de la estética vanguardista (*vid.* III.III, 3.1): como en el caso de la crítica musical, los discursos conviven, a veces en contradicción flagrante, con los hechos o realidades artísticas. La asunción de ambos, en contradicción irresuelta, apunta de nuevo a la idiosincrasia de la Vanguardia (y, más extensamente, de la Modernidad estética).

¹⁹³ Nótese que, desde el punto de vista de la física del sonido, este sí sería un fenómeno material, puesto que es necesaria la materia para que la onda vibracional se propague. *Vid.* Taylor/Campbell (2001: 760-761).

La concepción inmanentista del objeto musical es también la que vertebra el discurso español en torno a la nueva música, como ya se vio antes en las reseñas de Salazar, y la sostiene categóricamente Rodolfo Halffter, al definir la poética de sus compañeros de generación y de sí mismo:

Nosotros, los compositores del Grupo, aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. (...) Tal concepción «purista» lleva implícita la consideración de que cualquier trozo musical es, en primer lugar, *un objeto sonoro, cuyo contorno está delimitado por su estructura formal*. Dada la índole abstracta de la música, las frecuentes polémicas acerca del contenido y la forma son una misma cosa.

(...)

La música, pues, carece de contenido ajeno a su propia sustancia: rítmica, melódica, armónica, tímbrica... la música es, en sí misma, un fin. (1986: 39; subrayados míos).¹⁹⁴

Jesús Bal y Gay, cuya concepción formalista de la música, de cuño stravinskiano, dejará formulada en el ensayo musical *Tientos* (2006 [1960]), ya en los años veinte combatía el confesionalismo sentimental y en sus memorias narraba así un «experimento» que llevó a cabo por esa época para demostrar la irreferencialidad absoluta de la música:

Hice entonces, durante mi estancia en Santiago y como miembro del Seminario de Estudios Galegos, una labor experimental que creo resultó muy satisfactoria. Con el fin de que no hubiese prejuicios yo improvisaba al piano —no debía conocerse la música que se tocase— y cada uno de mis amigos —eran todos del Seminario— apuntaba en un papel lo que le sugería la música escuchada. *Tenia yo ya un prejuicio de la imposibilidad de que la Música represente algo. La Música es Música. La Música no es un lenguaje articulado y no representa ideas, ni figuras*. Al ser tan solo un lenguaje insinuante, puede únicamente sugerir (Bal y Gay-García Ascot, 1990: 76; subrayado mío).¹⁹⁵

¹⁹⁴ Esta concepción formalista, que es general entre los jóvenes compositores, es la que tan enardecidamente combatía Rogelio Villar en el artículo antes citado (n. 140) de *Ritmo* (jun. 1930). Sin embargo, no es exclusiva de la entendida como tendencia más reaccionaria de la música y el propio Manuel de Falla, maestro de la joven generación, en su también citada «Introducción al estudio de la música nueva», se esforzaba por investirla de trascendentalismo espiritual, definiéndola como «arte mágico de evocación de sentimientos, de seres y aún de lugares por medio del ritmo y de la sonoridad» (*Revista Musical Hispano-Americana*, 31-XII-1916: 5). Es evidente que las creencias religiosas del gaditano influyen en esta consideración, pero sin necesidad de apelar a ellas, téngase en cuenta que Falla es hombre finisecular (nacido en 1876), más afín al pensamiento de Machado, Juan Ramón Jiménez o el propio Debussy, que al Stravinsky neoclásico (pese a que admirará al compositor ruso) o a los jóvenes compositores de los veinte. *Vid.* Hess (2001, 2005).

¹⁹⁵ *Cf.* el temprano texto «Peregrinación al margen», en donde el autor sigue la teoría orteguiana del distanciamiento en el arte nuevo (*Alfar*, dic. 1925). Bal y Gay ingresa en el Seminario de Estudios Galegos en 1927, año en el que se traslada de Madrid a Santiago de Compostela para realizar el servicio militar (al año siguiente regresa a la capital y comienza a trabajar en el CEH; Bal y Gay-Ascot, 1990: 73-77). La asociación Stravinsky- Bal y Gay no es gratuita: la admiración que profesa el músico lucense por el ruso se afianzará a partir de la Guerra Civil y el exilio mexicano, época en que la amistad se estrechará hasta el punto de que el español considera que «la amistad con Ígor Strawinsky justificaba no el deseo, sino la necesidad de vivir» (1991: 146) y que «Strawinsky dio sentido a la vida en México» (1991: 147). Más

La autorreferencialidad como esencia definidora de la música es, en realidad, una conquista histórica, un cambio de paradigma, como apunta Dahlhaus (1999: 5-13), que tiene lugar en el s. XIX para justificar la música instrumental frente a la vocal (*vid.* también Morgan, 1984). Pero lo que importa es que ese paso, el de la autorreferencialidad (que cuenta con antecedentes en el XVIII, como la teoría armónica de Rameau o las ideas del primer Romanticismo alemán en la última década de este siglo), se verifica primeramente en la música.¹⁹⁶ Cuando en el s. XX la pintura, última de las artes en desprenderse del principio de representatividad (dada su naturaleza espacial-visual), dé el salto a la abstracción, lo hará partiendo directamente del modelo musical, como prototipo de la autonomía buscada. Desde este punto de vista, Javier Arnaldo, en su introducción al catálogo de exposición *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos* (Arnaldo, 2003), así como en la presentación de cada una de sus secciones, ha explorado pormenorizadamente los diferentes vínculos establecidos por parte de la nueva pintura con la música, y cómo las nuevas propuestas intentan adaptar los principios de esta a la plástica.¹⁹⁷

En el entorno alemán, el nacimiento del expresionismo pictórico está directamente emparentado con la consolidación, en el siglo anterior, de la idea de «música absoluta».

allá del vínculo afectivo (en cierto modo, derivado de las relaciones de su esposa, Rosa García Ascot, con Stravinsky y su hija Vera), el propio libro de *Tientos* (2006[1960]) se asemeja bastante a la *Poética musical* (1946 [1942]) del ruso (aunque con un carácter más ensayístico y menos «dogmático», adjetivo con el que el propio Stravinsky define su propuesta): como el de aquel, es fruto de una serie de lecciones ofrecidas en la Universidad (en el caso de Bal y Gay, en la UNAM; en el de Stravinsky, en Harvard) y ambos tienen cierto enfoque retrospectivo (más para el caso de Jesús Bal y Gay, que escribe en 1960, pero, de algún modo, también para Stravinsky, que desarrolla estas lecciones en el curso de 1939-1940 y que, aunque la polémica con Schoenberg está entonces en plena vigencia, en ellas aborda principios que, en puridad, se remontan a la estética asumida en los veinte).

¹⁹⁶ La reivindicación de la autonomía en lo literario se encuentra ya en la teórica poética romántica, ciertamente (Novalis es, quizá, el máximo representante). Sin embargo, su afirmación sólida (que encuentra en Poe, recogido después por Baudelaire, su formulación primera) no se realizará de forma práctica hasta las últimas décadas del s. XIX, con la poesía mallarmeana.

¹⁹⁷ Anterior al de Javier Arnaldo (2003), que constituye un completo panorama de esta confluencia pictórico-musical a comienzos del XX e ilumina sólidamente el nacimiento de la abstracción pictórica, en sus muy diversas facetas, a partir del modelo sonoro, existen otros trabajos previos (muchos, como el de Arnaldo, en forma de catálogo de exposición) que han marcado el crucial influjo de la música sobre la pintura en las dos primeras décadas del siglo; *vid.* Lockspeiser (1973), Maur (1985), Parrat (1993), Sabatier (1995: 479-496, 665-690), Denizéau (1998), Bosseur (2008 [1999]), Petrova (2000) o South (2001). Aparte de la relación Kandinsky-Schoenberg (*vid.* correspondencia, Kandinsky/Schoenberg, 1987) y las relaciones entre música y expresionismo (Poirier, 1995), el pintor más sometido a este enfoque ha sido Paul Klee, no solo por su evidente vinculación a la música en términos biográficos (violínista profesional desde niño, hijo de una cantante de ópera y un profesor de música, casado con la pianista Lily Stumpf...), sino porque su concepto polifónico de la pintura y su sentido del «módulo» en la composición parten directamente de la música, considerada en su dimensión arquitectónica o estructural (*vid.* Kagan, 1983; Boulez, 1989; los escritos del propio autor, Klee, 1956, 1987; y el catálogo de exposición *Klee et la musique*, 1985). Para la exposición que sigue, parto del trabajo de Arnaldo (2003).

El célebre opúsculo *De lo espiritual en el arte* (1912), con el que Vasili Kandinsky explicita el intercambio de principios estéticos de un arte a otro, partía de la tradición metafísica del XIX y la consideración de la «forma» en un sentido interno, esencial (consideración no ajena al propio Hanslick, para quien «las formas, que se constituyen mediante sonidos, son espíritu que se conforma de dentro afuera», *apud* Dahlhaus, 1999: 109). La propuesta de Kandinsky no nace aislada, sino que se encuentra imbricada en el magma artístico del entorno muniqués del momento: la Nueva Asociación de Artistas de Múnich, creada en 1909, y su inmediato sucesor, el círculo *Der Blauer Reiter*, fundado por el propio Kandinsky y Marc Franz dos años después. Formado por pintores como August Macke, Gabriele Münter, Alexei von Jawlensky, Marianne von Werefkin o Paul Klee, *Der Blauer Reiter* llegó a organizar dos exposiciones y publicó, además, en 1912, el almanaque homónimo *Der Blauer Reiter*, en el que se incluían varios estudios sobre pintura en el los que la música estaba muy presente. Las relaciones del círculo con Arnold Schoenberg, pintor también y cuya amistad con Kandinsky produjo un fecundo intercambio epistolar desde el punto de vista estético (Kandinsky/Schoenberg, 1987), la condición de «talentos dobles» de varios de ellos (Kandinsky tocaba el piano y el violonchelo, Paul Klee era un excelente violinista) y la activa comunicación con la pintura soviética postsimbolista (en la que la música estaba jugando también un destacado papel, por ejemplo, en la obra de los compositores-pintores Aleksandr Scriabin y Mikalojus Konstantinas Čiurlionis) agrandan y contextualizan la perspectiva de la música como determinante en el nacimiento del lenguaje abstracto en la historia de la pintura occidental.

Pero el núcleo expresionista, cuya reivindicación de lo espiritual en el arte estaba, en el fondo, enmarcado en la metafísica de la retórica romántica, no es el único punto de unión entre música y pintura. A la autofinalidad y la *necesidad interna* que Kandinsky veía ejemplificadas de modos más perfecto en ella, se sumaban otras cualidades a la música que atrajeron como modelo artístico a pintores del entorno cubista francés o del futurismo italiano. Aspectos como el dinamismo y el ritmo (la introducción de la noción de temporalidad en la pintura) fueron cruciales en la obra de Robert Delaunay, máximo representante del cubismo órfico, o en la del checo František Kupka, ambos con una gran proyección en los círculos expresionistas alemanes (expusieron en la muniquésa de *Der Blauer Reiter*, pero también en la galería berlinesa de H. Walden, director desde 1910 de la revista *Der Sturm*). El cubismo francés estaba a la vez en contacto directo con la

creación norteamericana y, sobre todo, con el círculo del fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz. Por su parte, afincados en París desde 1909 y 1911 respectivamente, los estadounidenses Morgan Russell y Stanton Macdonald-Wright fueron un puente importante entre ambos países; en junio de 1913 expusieron su obra en *Der Neue Kunstsalon* (Múnich) y en ella se autodenominaron por primera vez «pintores *sincromistas*»: partiendo de la concepción prismática del espacio y la descomposición de la luz de Delaunay, bajo el nombre de *sincromismo* Russell y Macdonald-Wright articularon una pintura abstracta, basada en los contrastes y gradaciones cromáticas, en las que el uso del color reclamaba una trascendencia sinestésica (Arnaldo, 2003: 212). Por esos años, también Francis Picabia, que entre 1909-1911 estuvo vinculado al cubismo y al grupo parisino de Puteaux, actuó como pasarela estética entre Francia y América, residiendo en Nueva York de 1913 a 1916 y colaborando allí con la revista *291* de Stieglitz (modelo que tomaría para crear la dadaísta *391*, durante su estancia en Barcelona en 1918). Picabia estaba entonces especialmente interesado en el espectáculo dancístico y musical, como reflejan incluso los títulos de algunas obras de estas fechas (*Star Dancer on a Transatlantic*, 1912; *Chanson nègre*, 1913). La atracción por la nueva música (jazz, tango) no era solo temática en Picabia, sino que partía de presupuestos comunes al cubismo (representación del dinamismo, relaciones rítmicas de las formas) y estaba, sobre todo, muy cercana al concepto orquestal y multisensorial desarrollado por la pintura del futurismo italiano, con obras como las de Gino Severini o Giacomo Balla (*vid.* Morgan, 1994).

La propuesta cinemática de Delaunay, que, según Javier Arnaldo, «fue entendida tempranamente como una superación de los límites de la representación pictórica a favor de una pintura cuyo modelo estaba en la música» (2003: 211), tuvo también una repercusión notable en el entorno plástico madrileño más avanzado, gracias al afincamiento en el país de Robert y Sonia Delaunay durante la I Guerra Mundial, que no le sería ajeno al propio Rafael Alberti, llegado a Madrid en 1917 y, por entonces, todavía pintor (*vid.* García Calero, 2003; Mateos Miera, 2009: 40-42).¹⁹⁸

¹⁹⁸ Cecilia García Marco, que estudia la vinculación musical del cubismo y su huella en la Vanguardia pictórica española, enfoca la cuestión de un modo más superficial (también más evidente), enfatizando en la introducción de instrumentos musicales en los cuadros cubistas (2016). Muy interesante a este respecto es el artículo que Adolfo Salazar publica en *Alfar* (feb. 1924) bajo el significativo título «Consideraciones de un músico acerca de un pintor: la pintura de Vázquez Díaz»; en él, el musicólogo analiza la obra plástica del artista onubense desde el comparatismo interartístico y establece una analogía

En definitiva, no se puede hablar de un modelo plástico preponderante y exclusivo, en detrimento del musical, en la Vanguardia, porque precisamente la nueva pintura toma como modelo explícito, para configurar su estética, los principios considerados entonces definitorios de la música (autorreferencialidad, dinamismo, forma como contenido). La música en sí no es un arte *sentimental* o *metafísico* por definición, sino que lo es en virtud de una interpretación o paradigma estético (el del siglo XIX, en este caso), que así lo explica. La interpretación formalista que va tomando fuerza en la segunda mitad del siglo XIX, apoyada en la práctica por el desarrollo progresivo de la música instrumental, favorecerá que la poética autonomista hacia la que caminan las diversas artes desde el Romanticismo (en rechazo del principio mimético) encuentren en la música, durante las primeras décadas del XX y dentro de esa última pirueta de la Modernidad estética que es la Vanguardia, un modelo probado de autorreferencialidad absoluta.¹⁹⁹

Ciertamente, y sin ser obstáculo para el argumento expuesto, en el imaginario de la Vanguardia está fuertemente arraigado el *topos* de la música como símbolo por antonomasia del patetismo romántico, que en la literatura del momento se explota a menudo con intención paródica. Consecuencia de las teorizaciones metafísicas del siglo anterior (de Hegel a Schopenhauer), y de su trivialización en la sociedad burguesa (que termina confundiendo el inefable especulativo con la expresión sentimental), el ataque, sin embargo, se dirige normalmente hacia un tipo específico de música, la del XIX, y a través de unos tópicos muy concretos: el vals, la ópera, el piano, el violín (*vid.* III.III, 3.1). La música nueva reacciona igualmente contra ese pasado musical, porque la oposición que funciona aquí no es la que se da entre disciplinas artísticas, sino la que constituye el motor de la Vanguardia: la oposición entre lo viejo y lo nuevo. Como se ha visto a

entre la construcción musical y la pictórica desde el punto de vista de la estructura: «¿No es en esos dibujos donde la melodía—la línea— de Vázquez Díaz se muestra más a las claras? (...) Como en tanta música moderna, la melodía de este pintor aparece fundida, como empapada, en la masa sonora total de la obra. Se nota que es el sistema vertebral que la sostiene en pie y que forma su eje estructural; pero no quiere ser visto, no le gusta ya el viejo hábito de mostrar sus encantos al exterior, puro disfraz de una anémica musculatura» (18-19); y termina: «Aquí se ve por qué tanta pintura moderna es poco más que un puro fenómeno cromático, estrechamente paralelo al puro fenómeno sonoro» (20).

¹⁹⁹ Aunque el concepto de «música absoluta» como paradigma estético es un producto del s. XIX centroeuropeo (Dahlhaus, 1999), el desarrollo de la música instrumental en Occidente se inicia a finales del XVII – s. XVIII, con Bach como modelo primero (Schloezer, 1947). También desde la propia teoría, a la corriente principal que la asimila al lenguaje/*logos* (Rousseau) se opone la propuesta armónico-arquitectónica de Rameau (Dahlhaus, 1999: 47-54). Sobre la música del s. XVIII, *vid.* Neubauer (1992) y Rosen (1997).

propósito de la crítica musical, la obra de Beethoven puede considerarse música para el «buen burgués» y apelar a la «vulgar emoción humana», pero a ella la Vanguardia opone una nueva música «clara, alegre, [que] salta y danza equilibrada sobre las cuerdas del ritmo» (Vela, 1927), una «música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios» (Halffter, 1986: 39), una música, en fin, que respondía de manera privilegiada al ideal autorreferencial que la nueva estética reclama.

Afianzada la música instrumental como arquetipo característico de la esencia «música» a lo largo del s. XIX (frente, por ejemplo, al complejo *logos-danza-sonido* que la definía en la Grecia antigua), en este último estadio de la Modernidad estética que tiene lugar en el primer tercio del XX, la música resultaba ser el modelo extremo y perfecto de la autorreferencialidad buscada en la obra de arte. Y si fue un incentivo determinante para la abstracción pictórica, no deja tampoco de estar presente en la nueva poesía que, tal como apuntaba Apollinaire a propósito del cubismo plástico, caminaba hacia la depuración referencial ya conquistada en su arte hermana:

Así se va caminando hacia un arte enteramente nuevo, que será a la pintura, tal como se la había considerado hasta aquí, lo que la música es a la literatura.

Será pintura pura, lo mismo que la música es literatura pura.

El aficionado a música experimenta, al oír un concierto, un gozo de orden diferente que la alegría que experimenta al oír los ruidos naturales como el murmullo de un arroyo, el estruendo de un torrente, el silbido del viento en un bosque o las armonías del lenguaje humano fundadas en la razón y no en la estética.

Así también, los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas únicamente a la armonía de las luces impares. (Apollinaire, *España*, 21-XI-1918: 13).²⁰⁰

²⁰⁰ El texto original de Guillaume Apollinaire es de 1913 y pertenece a la introducción «Sur la peinture» del opúsculo sobre la nueva pintura titulado *Les peintres cubistes. Meditations esthétiques* (Paris, Athéna). Con ocasión de la muerte del poeta en noviembre de 1918 (en marzo había muerto Debussy), Enrique Díez-Canedo, responsable de la sección literaria en el semanario *España*, traduce y publica, bajo el título «Páginas de Guillaume Apollinaire», una pequeña muestra (narrativa, ensayística, poética) del que será una referencia constante en la teorización ultraísta española. Además de los fragmentos de «Sur la peinture», Díez-Canedo ofrecía aquí dos poemas de *Calligrammes* («La colombe poignardée et le jet d'eau», «El canto de amor», pp. 13-14) y un fragmento de «La desaparición de Honorato Subrac» (p. 12; relato recogido en la colección *L'Hérésiarque et Cie.*, de 1910). Los textos iban precedidos, además, de una introducción al autor del propio Díez-Canedo, en la que se resaltaba el perfil interdisciplinar del francés y su relevancia en la configuración de la nueva estética: «En Guillaume Apollinaire, mejor que en ningún otro escritor de las nuevas generaciones francesas, se define esa aspiración a unir, en una obra total, las experiencias de la vida con las aportaciones de todas las artes» (11).

3. MÚSICA Y NUEVA MÚSICA

Sencillamente, los compositores combinamos notas: eso es todo.
(Ígor Stravinsky)

Como se intuye a partir del discurso que la «nueva música» levanta contra la tradición heredada (dentro del precepto general de ruptura que caracteriza a la Modernidad estética y, de forma más violenta, a la Vanguardia), es evidente que los principios técnicos y formales de los compositores del XX se distancian de sus precedentes. Si se puede hablar de un acercamiento de la poesía o de la pintura a la música, en cuanto arte en abstracto (dado el modelo que ofrecería su natural condición autorreferencial), es cierto también que este acercamiento es solo posible porque ha cambiado el discurso estético y la praxis de la propia música. Si a lo largo del XIX se había ido conquistando, con la progresiva prevalencia de la música instrumental, el estatus de arte del «sonido puro» (Dahlhaus, 1999) y, consecuentemente, modelo de arte autotético, en el nuevo siglo se produce una serie de desafíos técnicos que irán acompañados de una depuración en el plano del discurso estético, rechazando la interpretación metafísica de la que nunca se deshizo del todo el siglo anterior.

En el ensayo que, a propósito del director de orquesta Adam Szpak, publica Benjamín Jarnés en *Alfar* (feb. 1925), el escritor zaragozano plantea el cambio de enfoque y hace expresa la diferencia respecto al pasado musical inmediato:

No se piensa ya en la obra grande, sino en la obra densa. Ahora el gran arte recoge mucho sus contornos. Un sencillo acoplamiento de sonidos tiene ya tanto valor como el tema más profundo, más nutrido de intenciones. *Se ha libertado la música del lenguaje estrecho, turbio de pasión. Una página sonora bien trazada es admirable como lo es una pizarra repleta de ecuaciones bien ordenadas.* (...)

La sensibilidad nueva busca bellas sonoridades por sí mismas. La armonía por la armonía. Desdeña los grandes temas. Si fue desterrada la epopeya y espantoso cuadro histórico, también es desterrada la gran sinfonía y desdeñados los motivos «colosales». Queremos sencillamente, colores, ritmos, matices...

(...) Cada época agota ciertas calidades. No parece preferir esta lo sublime. Desdeña lo grandioso, lo grandilocuente. ¡Tantas veces halló sólo hinchazón! Prefiere contornos más ceñidos. (*Alfar*, feb. 1925: 5; subrayados míos).

Las ideas, efectivamente, no son singulares y aparecen formuladas también en textos ya citados anteriormente de Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Fernando Vela o Gustavo Pittaluga: música pura, música sin literatura, sin filosofía, sin interpretaciones sentimentales y patéticas. No se trata solamente de eliminar una interpretación *a*

posteriori, sino de concebir la música, en su composición, como objeto puro: la comparación con las matemáticas («pizarra repleta de ecuaciones bien ordenadas») en contraste con su asimilación al lenguaje «estrecho» y «turbio de pasión» (más que a la música vocal, se refiere a la analogía lingüística en su funcionamiento: al hecho de que la música quiera expresar un pensamiento o afecto más allá de sí misma). En la misma línea, por comparación con formas que considera arqueológicas en literatura y pintura (epopeya, cuadro histórico), Jarnés desprecia las formas «colosales» encarnadas en la «gran sinfonía» (precisamente aquella forma que se había sacralizado en el Romanticismo, bajo la égida beethoveniana, como paradigma de la «música absoluta»; Dahlhaus, 1999). El rechazo de la sinfonía y los motivos «colosales» es, en principio, producto de la poética anti-sublime, que «desdeña lo grandioso, lo grandilocuente» (cualidades propias, por otro lado, del maximalismo germánico del XIX: Wagner, Mahler, R. Strauss), a las que se contraponen una estética de la «preciosa miniatura», en palabras del propio Jarnés en este artículo, tendente a «los lindos juguetes musicales» (6) que tanto caracterizarán la nueva propuesta musical francesa.

Sin embargo, a la preferencia por la forma breve y el rechazo de la sinfonía, modelo de la composición instrumental decimonónica, subyace, en cierto modo, la problematización del andamiaje estructural desde el que se partía, es decir, el derrumbe del sistema tonal (y las consecuencias acarreadas), que se ha considerado el denominador común de todas las tendencias heterogéneas que en el primer tercio del s. XX se agrupan bajo la etiqueta «música nueva». Para entender las consecuencias de esta crisis compositiva hay primero que ser consciente de qué es el sistema tonal y cuál fue su papel en la música occidental entre 1700-1900 aproximadamente. Robert P. Morgan habla de la «práctica común de la tonalidad» como aquella sujeta a:

un sistema en el cual los tonos están organizados de forma que un tono concreto predomina sobre el resto formando un «centro» y el resto de los tonos ocupan una posición concreta y única a través de la cual adquieren un significado determinado. (Morgan, 1999: 18).

Basado en este fuerte engranaje sintáctico, hacia el final del s. XVIII se había consolidado una especie de «lenguaje musical universal», uno de cuyos rasgos más característicos era la «capacidad de proporcionar, a amplios espacios de música, un sentido claramente definido, un final dirigido» (Morgan, 1999: 18). La propiedad de la modulación dentro de este sistema, continúa el musicólogo, que posibilitaba el

reemplazamiento temporal de un centro tonal original por uno nuevo, era la que permitía una gran movilidad a la hora de crear estructuras musicales largas y autónomas. Vinculado, además, a este sistema se desarrolló una serie de ritmos y tipos formales generalizados (forma sonata, rondó, canción) cuya construcción quedaba supeditada a la dinámica relacional y jerárquica que marcaba el centro tonal (Morgan, 1999: 18).

La disolución de este sistema fue un proceso lento y ya en el propio siglo XIX, a la vez que se encuentra fuertemente arraigado y codificado (y precisamente por eso), se inician las exploraciones de cromatismos y discordancias que llevarán a las prácticas del XX, si bien todavía con funcionalidad: es decir, la disonancia, su no resolución, *significa* dentro del sistema tonal (el *acorde Tristán* de Wagner es muy ilustrativo), tiene un valor expresivo (desesperación, angustia, inquietud, caos...) y no es aún valorada en sí misma por su valor estético.²⁰¹ Como indica Morgan, una serie de cambios en la tonalidad del XIX (las relaciones tonales consideradas como carácter «motívico» y no convencional; la generalización de la tonalidad suspendida, disolviendo la diferencia entre pasajes modulantes y pasajes dentro de la tonalidad definida, por eliminación de la resolución; introducción de relaciones modales y elementos folclóricos ajenos al sistema canónico como consecuencia de las tendencias nacionalistas...; Morgan, 1999: 19-22) hizo que ese lenguaje «universal y convencional» con el que se había iniciado el siglo XIX se viese en su cierre «fragmentado en distintas tendencias de composición, todas ellas divergentes entre sí», de modo que el siglo XX heredaba «un sistema tonal agitado en sus bases y

²⁰¹ El uso de la disonancia como valor expresivo, así como su teorización en cuanto antítesis de la consonancia, no es, ni mucho menos, un producto del s. XIX tampoco. La definición de consonancia se remonta a los pitagóricos y la Grecia preclásica, cuando, partiendo de las relaciones proporcionales de números enteros entre las vibraciones emitidas, se interpretó como «agradable» o «desagradable» al oído la conjunción de determinados sonidos (simultáneos: acorde, o sucesivo: intervalo melódico). Aunque a lo largo de la historia la categorización disonancia/ consonancia articuló el discurso teórico de la música occidental, la consideración de qué combinaciones eran o no consonantes fue variando: si para los antiguos griegos solamente eran consonantes los intervalos de octava y quinta (*consonancias perfectas*) desde la Edad Media se incluyeron también los intervalos de tercera y sexta (*consonancias imperfectas*), mientras que los de segunda y séptima fueron considerados disonantes. La «naturalidad» o su condición de patrón cultural de la consonancia ha sido muy discutida (si bien la física del sonido evidencia las diferencias entre combinaciones que emiten armónicos claros y distinguibles de los que no) y Schoenberg legitimaría la disonancia como producto natural del devenir histórico de la música. Desde el nacimiento de la teoría armónica en Occidente (el paso de la composición horizontal polifónica a la concepción de la obra en términos verticales, en torno al s. XVI), se han empleado los acordes disonantes en mayor o menor medida con sentido expresivo (angustia, caos, desorientación...). En el siglo XIX se fue progresivamente ampliando la ambigüedad tonal, desde Chopin y Liszt a Wagner y Strauss. Pero en ellos todavía funcionaban con un significado discordante de acuerdo con el sistema tonal en el que se inscriben.

encaminado ya hacia su total destrucción» (Morgan, 1999, 23-24; cf. Stravinsky 1946: 55-56).

La brecha se ha fijado en torno a los años 1908-1912 y en la figura de Arnold Schoenberg (Viena, 1874-Los Ángeles, 1951) como predicador del atonalismo (etiqueta que él rechazaba, prefiriendo la de *pantonalismo*, en oposición a lo que él llamó *monotonalismo*, y que, en los años veinte, sustituirá por su sistematización en el serialismo dodecafónico; Dudeque, 2005). Como veíamos antes, Schoenberg estaba muy próximo al entorno de *Der Blauer Reiter* (en cuyo almanaque publicaría un artículo sobre música vocal, «La relación con el texto») y había iniciado su carrera en la Viena finisecular del *Jugendstil* (basado en poemas de Stefan George compuso el ciclo de canciones *Das Buch der Hängenden Gärten*, Op. 15, 1908-1909). Sus primeras obras, tanto musicales como pictóricas, se inscriben en la órbita que va del simbolismo vienes al expresionismo, con un acusado interés en la música vocal y con un talante cercano al subjetivismo de estirpe romántica de la «necesidad interior» de Kandinsky. Obras como el *Cuarteto de cuerda n.º 2* (Op. 10, 1908), *Ertwartung* (Op. 17, 1909) o el *Pierrot lunaire* (Op. 21, 1912) inauguran y exploran en la praxis la atonalidad que teóricamente exponía en su célebre *Tratado de armonía (Harmonielehre, 1911)*, una atonalidad que el compositor creía resultado de una evolución natural, conforme se iban aceptando históricamente las disonancias, y producto de la necesidad expresiva del artista. Schoenberg habla de la «emancipación de la disonancia» en la época moderna como conclusión de este proceso histórico, en el que, según él, quedaría equiparadas consonancia y disonancia.

En la misma dirección de liberación tonal y formal, publicarán sus textos teóricos también en *Der Blauer Reiter* el ruso Nikolai Kulbin (músico y pintor, activo miembro del futurismo entre 1913-1914) y el ucraniano Thomas A. von Hartman, con los significativos títulos de «La música libre» y «La anarquía en la música» respectivamente (cf. Kandinsky/Marc, 1989 [1912]). Unos pocos años anterior a estos es el opúsculo de Ferruccio Busoni, *Apuntes sobre una nueva estética de la música (Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Trieste, 1906)*, publicado primeramente en alemán (Busoni, 1911). Aunque de origen italiano, la formación y el desarrollo de la carrera de Busoni (Empoli, 1866-Berlín, 1924) están íntimamente ligados al mundo alemán y centroeuropeo, ejerciendo durante mucho tiempo su profesión de pianista y director de orquesta en Berlín, donde moriría. Mucho más rupturista que en su obra compositiva, en los *Apuntes*

sobre una nueva estética de la música Busoni se opone tanto a la música descriptiva como al concepto consolidado a lo largo del s. XIX de «música absoluta»; para él, esa etiqueta había sido usada por los musicólogos para reducir este arte a un formalismo cerrado y vacío cuando, según él, la música *absoluta* debía ser todo lo contrario: inmaterial y libre de todo constreñimiento formal. La concepción de liberación formal de Busoni está próxima a los intereses schoenbergianos de aquella época (existió una cordial amistad entre ambos y, efectivamente, el vienés conocía la obra de Busoni, puesto que él mismo le envió un ejemplar dedicado; García Laborda, 2004: 45); a la vez, el carácter iconoclasta contra el academicismo imperante entra en clara sintonía con las reivindicaciones futuristas y, en España, con el discurso ultraísta y el más temprano de Gómez de la Serna en «El concepto de la nueva literatura» (*Prometeo*, 1909). Sin embargo, las ideas de Busoni estaban todavía apegadas a una idea de la música demasiado romántica (en el sentido de su inmaterialidad y su vinculación al espíritu), que no iba a ser la que triunfase en los años siguientes.²⁰²

Al lado del expresionismo alemán derivado de Schoenberg, y aun anteriormente, otras prácticas extremaron la experimentación con el sistema tonal hasta suprimir su funcionalidad convencional de valor dinámico y estructural. En el mundo latino, acentuado además por el discurso historiográfico que se desarrolló en la década de los veinte (*vid. supra*, II, 2.3.2, c), la figura de Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862- París, 1918) surge como la gran puerta a la nueva música y, en parte, ello se debe

²⁰² El expresionismo musical alemán no tuvo demasiada repercusión en España y, en su «Introducción al estudio de la música nueva» (*RMHA*, 31-XII-1916), Falla rechaza el atonalismo schoenbergiano (todavía sin sistematizar en el dodecafonismo). Adolfo Salazar, que sin duda lo conoció (quizá no con demasiada profundidad), tampoco fue nada proclive a su defensa y, en un artículo de 1920, a propósito del estreno en la Sociedad Filarmónica del *Cuarteto en Re menor* (Op. 7, 1905) escribe: «Por nuestra parte, vamos a poner nuestra voluntad al servicio de un ideal que no es el nuestro. Defendemos el derecho común al defender el de Schoenberg y Scriabin de escribir, según sus ideas y su inspiración; solamente que la categoría estética y el valor ideológico de ellas es radicalmente opuesto al nuestro», y acaba el comentario de la obra: «No hay equívoco: se trata de una personalidad sumamente notable, que en una obra de indudable valor técnico y experimental se propone demostrar que no tiene nada que decir en música y que lo demuestra de la manera más antimusical posible» (*El Sol*, 23-III-1920). En 1924 dedicó dos artículos a comentar la obra teórica de Busoni, pero más bien a modo de reseña anecdótica que con un interés en su posible influencia en la nueva música (*El Sol*, 4 y 26-IX-1924). A la altura de los veinte, en la capital solo se conocían obras schoenbergianas anteriores a sus exploraciones atonales de 1907-1908: el ya mencionado *Cuarteto en Re Menor* (op. 7, 1905), y la *Noche transfigurada* (Op. 4, 1899), que se estrenó en 1921, más de veinte años después de su composición (*cf.* Palacios, 2008: 235-236). La influencia del atonalismo fue también escasa en los compositores españoles del momento, excepción hecha del catalán Roberto Gerhard, que entre 1925 y 1928 estudiaría en Viena y Berlín con el propio Schoenberg, y a quien se debe la prolongada estancia (ocho meses) del compositor alemán en la Barcelona en de 1931 (*vid.* Homs, 1987; Russ, 2017). Sobre el ambiente expresionista previo a la I Guerra Mundial en el que surge el atonalismo, *vid.* el ensayo de perspectiva interdisciplinar de Harrison (1996).

a la redefinición armónica que lleva a cabo en su obra. En Debussy, el acorde no servirá ya para hacer avanzar la pieza, sino que tendrá valor en sí mismo y será observado en su color sonoro, creando atmósferas estáticas que no caminan hacia ninguna resolución ni centro tonal. Al negar el carácter estructural de la armonía, la tonalidad crece en imprecisión y se introducen escalas «exóticas», ajenas al sistema occidental convencional (escala pentatónica, cromática, de tonos enteros, modalidad medieval), que permiten explorar la armonía en su valor autónomo (Morgan, 1999: 65-67; García Laborda, 2000: 124-125; Devoto, 2003; Pomeroy, 2003).

La *emancipación de la disonancia* está ligada, en el fondo, a la *emancipación del acorde*, a la reivindicación del sonido en sí mismo desentendido del lugar que ocupa en una estructura lineal. En su *Poética musical* Stravinsky explica el proceso de desfuncionalización y liberación; dentro del sistema tonal (en el «lenguaje escolar», escribe él): «la disonancia es un elemento de transición, un complejo o intervalo sonoro que no se basta a sí mismo y que debe resolverse, para la satisfacción auditiva, en una consonancia perfecta» (1946: 55). En el desarrollo de este sistema, la exploración de disonancias y la ambigüedad tonal crece a lo largo del XIX y las resoluciones perfectas dejan paso a la sugerencia y alusión:

Pero del mismo modo que el ojo completa, en un dibujo, los rasgos que el pintor conscientemente ha omitido, el oído puede ser solicitado igualmente para que complete un acorde y proporcione una resolución no efectuada. La disonancia, en este caso, tiene el valor de una alusión. (1946: 55-56).

Cuando ha desaparecido la necesidad de resolución y la proliferación de la disonancia pierde su valor alusivo, el proceso se ha cumplido, y el sistema tonal queda agotado, ya no funciona:

Todo esto supone un estilo en el que el uso de la disonancia estipula la necesidad de una resolución. Pero nada nos obliga a buscar constantemente la satisfacción en el reposo. El caso es que, desde hace más de un siglo, la música ha multiplicado los ejemplos de un estilo del que la disonancia se ha emancipado, y ya no está remachada a su antigua función. Convertida en una cosa en sí, sucede que no prepara ni anuncia nada. La disonancia no es ya un factor de desorden, como la consonancia no es, tampoco, una garantía de seguridad. La música de ayer y la de hoy unen sin contemplaciones acordes disonantes paralelos que pierden así su valor funcional y permiten que nuestro oído acepte naturalmente su yuxtaposición (1946: 56).

Esta emancipación del acorde constituye un ejemplo celular de la autonomía reclamada por la Modernidad estética. Como se verá a continuación con más detalle, está

emparentado con el predominio del encanto fónico en la poesía, el valor puro de la imagen y el avance estructural del propio poema a través de yuxtaposición y fragmento (tal como se suceden los bloques de acordes paralelos en Debussy).

Con tendencias disímiles muchas veces, en las primeras dos décadas del siglo y a través de compositores como Ígor Stravinsky, Manuel de Falla, Béla Bartók, Charles Ives o Paul Hindemith, la exploración de las posibilidades armónicas en la música occidental caminó por el campo de la politonalidad, la bitonalidad y la introducción de escalas complementarias a la diatónica que desdibujaron el sistema heredado, desplazando el foco estructural hacia aspectos, hasta el momento, secundarios y adyacentes como eran el timbre, la textura o el ritmo.

A continuación, se señalarán las coordenadas generales que permiten hablar de una confluencia de principios estéticos entre la música y la poesía en la Vanguardia (muchos de ellos enraizados en la más general poética de la Modernidad) y su plasmación en la escritura, para pasar después, en los capítulos siguientes (III.II, III.III, III.IV), a analizar aspectos y tendencias muy definidas que ayudan a definir tres grandes vectores estéticos de la lírica española de los veinte.

4. ASPIRACIONES MUSICALES EN LA VANGUARDIA. PRINCIPIOS GENERALES

4.1 LA PALABRA PURA. HACIA EL POEMA AUTORREFERENCIAL

Quise ante todo la emoción pura y desnuda del poema
(Juan Chabás)

Poesía pura es todo lo que permanece en el poema
después de haber eliminado todo lo que no es poesía.
(Jorge Guillén, «Epistolario»)

La Música, arte pura y perfecta en sí por definición, exclusivamente abstracta, es siempre música, música en verso o música en prosa. La pintura, arte concreta que se puede hacer abstracta a voluntad—o a inteligencia—del pintor, es siempre pintura, poética o literaria. La Poesía es a la vez abstracta y concreta.
(Gerardo Diego, «Defensa de la poesía»)

La cualidad de la autorreferencialidad con la que iniciaba este capítulo, y su consecuente independencia del mundo real, será el principal centro de atracción que vincula la poesía con la música en esta última fase de la Modernidad (y es también la que, de algún modo, organiza y determina las otras formas posibles que más abajo se desarrollan).

En el ensayito «Tarjetas», publicado en *Grecia* en julio de 1920, Adolfo Salazar ofrecía una serie de reflexiones estéticas que cerraba con el epígrafe «Poesía y música». En él, y bajo el eco de Apollinaire (la música como literatura *pura*), sintetizaba el modelo de independencia que la música ofrecía a la nueva lírica:

(...) El lenguaje no obra más que por alegorías, mientras que la música obra por «entidades». *Quitar a la imagen su valor accidental*, y por sugerencias sucesivas llegar a una forma de visión, autónoma, *libre de toda dependencia con su fuente original*, como la música pura lo está de la sensación que la hizo nacer. Esta es la ambición de la poesía moderna. Música: lenguaje de ultra-sensaciones. Poesía: lenguaje de ultra-imágenes. (*Grecia*, 01-VII-1920: 6; subrayado mío).

Un año después, en el número 3 de la juanramoniana *Índice* («Bocetos: jeroglífico y arabesco», 1921), el musicólogo publica otro artículo en el que profundiza más detalladamente en esta cuestión: el punto de partida real y su transmutación en la obra de arte. Desde una perspectiva fenomenológica, habla Salazar del «perfil» como el aspecto de las apariencias materiales que permite penetrarlas y llegar a su esencia:

De la múltiple apariencia con que se revisten las cosas para alcanzar la plenitud de su «ser» —/ser acción de la esencia)— que es el ser conocidas, el perfil es su aspecto más henchido de significado y más estremecido de patetismo.

El «perfil» es el gesto mudo de las cosas (...). *Ese límite con que la cosa se recorta en el espacio* tiene el gesto de un embozarse en el secreto, *de encerrarse en sí misma*, dando un adiós tremolante al mundo, un adiós de banderola. (...)

Por la virtud del perfil alcanzará el hombre su actividad humana y su cualidad divina (...), entra en lo divino, fresco y desnudo, después de haberse despojado de su cáscara utilitaria (...) *cuando el perfil, soltándose de la cosa*, desprendiéndose de todo contacto con la materia, espíritu puro, comienza para él su danza vertiginosa. (*Índice*, 1921: 11; subrayados míos).

El «perfil», entonces, como la delimitación de la cosa que permite salir de su apariencia material múltiple para abstraerla y aprehenderla. A continuación, pone Salazar en juego los otros dos conceptos que dan título al artículo y que definen desde dos perspectivas contrarias el *perfil* abstraído: «jeroglífico» y «arabesco». Mientras que el primero funciona como «clave» interpretativa y ofrece un significado utilitario (describe el contenido de la cosa, la *lógica determina la forma*), el arabesco apela al sentido

eurítmico del perfil, es el estilo y su significado es el artístico (*la forma determina la lógica*). Lo que interesa como aspiración final del arte es precisamente el arabesco, que Salazar relaciona con la danza y la música, frente al jeroglífico (interpreta, rellena con contenido), que queda vinculado a la representatividad de la pintura y a la narratividad:

Lo «decorativo» nace en el arabesco tanto como la grafía viene del jeroglífico. Decoración y pintura tienen así orígenes radicalmente opuestos en proyección, aunque con un común entronque. La pintura, narrativa en esencia, sale del jeroglífico, sin conseguir llegar a un término trascendente más que cuando halla su propio arabesco. (12)

El arabesco es, para Salazar, un «fragmento» del perfil, forma pura cristalizada de esa ya esencializada percepción de la cosa:

El arabesco es un fragmento cristalizado de la danza del perfil. Nacido fuera del tiempo y del espacio, tiene la trascendencia de ese momento. (11)

(...) el arabesco es un primitivo brotar de las cosas, un verterse de su profundo contenido, linfa virgen cuya expresión luce clara y luminosa por sí misma. (...)

Trascender las cosas es eternizar su perfil. Es «construirle» en arabesco. (12)

No cabe para él «lectura»: «El jeroglífico construye su expresión para que se le interprete. El arabesco es la interpretación construida de la expresión» (12). Efectivamente, la división salazariana recuerda a la establecida por Étienne Souriau entre artes *de primer grado* (no representativas) y artes *de segundo grado*, en su doble círculo de siete *qualia* (1947; *vid. supra*, I, 3.1). Para Souriau el arabesco se originaba en la línea y su correspondiente arte de segundo grado era el dibujo, mientras que la danza surgía del *qualia*-movimiento y su equivalente arte de segundo grado era la pantomima. Pero el crítico madrileño no habla del arabesco como categoría, sino como concepto abstracto dentro de la fenomenología propuesta; el arabesco salazariano responde, en cierta medida, a la búsqueda de la *forma interna* kandinskiana:

De nada es representación el arabesco, por ser *soporte y fin de su propia esencia*. Su valor está en él mismo; aquel [el jeroglífico], no. Es un *ciclo acabado*; aquel, no. El jeroglífico es símbolo de algo; el *arabesco es el símbolo puro*. En realidad, la expresión «símbolo de algo» es frívola y viciosa, y atenta contra su propia trascendencia. El *símbolo no es representativo ni alusivo* (...).

Nace al mundo el «ser» de cada cosa al través de la forma; y al *desprenderse de su materia* y volar por la región transparente, encuentra su símbolo en el arabesco. (12).

Símbolo frente a *alegoría*, como proponía en «Tarjetas», al contraponer los mecanismos de poesía y literatura: el símbolo se dice a sí mismo, no tiene más contenido

que su propia forma. Y a ello es a lo que ha de aspirar la nueva lírica: arabesco puro, fragmento de perfil en el que la cosa referencial se ha desvanecido por completo.²⁰³

El creacionismo huidobriano, en cuanto escuela de Vanguardia de cuño propiamente literario (a partir del cubismo plástico), parte para su formulación exactamente de la premisa de la irreferencialidad pura:

Os diré lo que entiendo por poema creado. Es un poema cada parte constitutiva del cual y cuyo entero conjunto presenta un hecho nuevo, *independiente del mundo externo, desprendido de toda otra realidad fuera de la suya propia*, porque hace acto de presencia en el mundo como un fenómeno particular aparte y distinto de los demás fenómenos. Este poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta, no es hermoso por recuerdo, porque reproduzca cosas vistas que eran hermosas, ni porque describa hermosuras que no nos es fácil ver. *Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. No puede concebirse fuera del libro.* (Huidobro, *Favorables Paris Poema*, 1926).

Efectivamente, el credo de Vicente Huidobro, autor prolijo en manifiestos desde el final de la I Guerra Mundial y que va ligeramente variando y evolucionando su teoría poética a lo largo de los veinte (del cubismo órfico al antisurrealismo, *cf.* Costa, 1984, 1996), se mantiene inalterable en su concepción del poema como objeto puro, «creado», tal como reivindica ya el célebre epígrafe de *Horizon Carré*, de 1917: «Faire un poème comme la nature fait un arbre» (Huidobro, 1996: 62).

En el proceso de independencia que la poesía se propone respecto al mundo real, la dimensión fónica del lenguaje, más que el componente semántico (inevitadamente más subordinado a la referencialidad) cobra una singular importancia, en la estela de la lírica finisecular (Mallarmé, el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa*). Reivindicando la

²⁰³ Como término artístico, «arabesco» se empleó originariamente en arquitectura, con un sentido decorativo fundamentado en la línea curva y las formas orgánicas de inspiración natural. De gran importancia en el *Art Nouveau* (la obra de Gaudí es muy ilustrativa al respecto), el término «arabesco» fue también utilizado en música, especialmente desde el Romanticismo y en relación con la ornamentación melódica o armónica de las piezas para piano. En el sentido ornamental fue usado igualmente por Debussy, que tituló así dos piececitas para piano (*Arabesques*; Op. 74, 1890-189) y que describía como la «delicada tracería» del canto gregoriano, en alusión a la melodía libre de «curvas naturales» (Morgan, 1999: 60). El estatismo armónico de Debussy se extiende a la melodía a través de la composición mediante el arabesco-unidad (Pomeroy, 2003: 159), de modo que, como quería Salazar para el arabesco conceptual que define, se convierte en un fragmento congelado «fuera del tiempo y del espacio» de la «vertiginosa danza» que es el perfil. Fleury describe el arabesco debussyista subrayando la delectación en la forma pura y sensorial, fuera de referencias y conceptos abstractos intelectuales: «La satisfaction tirée de l'arabesque résulte ainsi d'une sensation pure: le plaisir ressenti à la perception d'un objet beau en lui-même» (1996: 468). Con mucha probabilidad, y aunque el musicólogo no hace referencia explícita a la obra del francés, Salazar tenía muy presente la estética de Debussy a la hora de escribir este ensayo. Sobre el concepto de arabesco debussyano, *vid.* Gervais (1958), Eigeldinger (1988), Jarocinski (1976: 119-122), Fleury (1996: 467-470) y Bhogal (2013).

sonoridad de la poesía escribe Gerardo Diego en 1924, en un artículo sobre Góngora y contestando a la afirmación machadiana «Con las palabras se hace música, pintura y mil cosas más; pero sobre todo, se habla»:

Cierto. Pero también se canta.

Un canto sin música. El verdadero canto. Lo peor es cuando el canto todavía «quiere decir», quiere ser útil, además de deleitar por su sola melodía. (*Alfar*, oct.1924).

En esta misma línea definía Paul Valéry la poesía mallarmeana:

Aquel poeta, el menos *primitivo* de los poetas, mediante la combinación insólita, sorprendentemente canora, en cierto modo estupefaciente de las palabras; mediante el brillo musical del verso y su singular plenitud, daba la impresión de poseer aquello que fue lo más poderoso en la poesía original: *la fórmula mágica*. (...) Nada más antiguo ni, por otra parte, más natural que esta creencia en la fuerza propia de la palabra, de la que se pensaba que obraba menos por su *valor de comunicación* que por ignotas resonancias que debía excitar en la sustancia de los seres» (1995: 218-219; subrayados del autor).²⁰⁴

La condición magicista de la lengua está formulada repetidamente en los manifiestos huidobrianos de estos años, algunas de cuyas afirmaciones rozan la mística del lenguaje próxima a la cábala.²⁰⁵ El chileno problematiza la brecha entre la palabra y la cosa («El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra no podrá comprenderme»; Huidobro, 1996: 96) para apelar enseguida a la desautomatización y a

²⁰⁴ Hugo Friedrich, comentando la herencia mallarmeana en la poesía del s. XX, apunta igualmente a la negación de los valores pragmáticos en pro de la «magia del lenguaje», subrayando la prevalencia de lo sonoro sobre el sentido lógico de la palabra: «La condición previa para una pureza poética es, pues, la desobjetivización. En este concepto, tal como Mallarmé lo empleó y lo legó a la posteridad, se engloban asimismo todas las demás características de la lírica moderna: repudio de todas las materias de la experiencia cotidiana, de todo contenido didascálico o de cualquier otra índole utilitaria, de toda verdad práctica, de todo sentimiento vulgar, de la “embriaguez del corazón”. Con la exclusión de todos estos elementos, *la poesía adquiere la libertad de dejar imperar la magia del lenguaje. En el juego de las fuerzas del lenguaje, situadas por encima y por debajo de las funciones de mera comunicación, se logra la musicalidad dominadora y desvinculada de todo significado que confiere al verso la fuerza de una fórmula mágica*» (Friedrich, 1974: 177; subrayados míos).

²⁰⁵ En el texto teórico «La poesía», que fue publicada como prólogo a la edición española de *Temblor del cielo* (1931), se reproducen fragmentos que, como indica el subtítulo, pertenecen a la conferencia leída en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1921. En ella, a propósito del estado supra-real al que llega el poeta por medio de «los llamados» de las palabras, se puede leer: «Allí todo cobra nueva fuerza y así puede penetrar en la carne y dar fiebre al alma. Allí coge ese temblor ardiente de la palabra interna que abre el cerebro del lector y le da alas y lo transporta a un plano superior, lo eleva de rango. *Entonces se apoderan del alma la fascinación misteriosa y la tremenda majestad*. Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir, porque el siempre vuelve a la fuente» (Huidobro, 1996: 96, subrayado mío). La contemplación de esa *majestad* recuerda ciertamente a las visiones de los místicos judíos medievales y no es extraño que la retórica del chileno fascinara en 1918 a Rafael Cansinos-Assens, apasionado hebraísta y aglutinador por entonces del incipiente círculo ultraísta. Las doctrinas esotéricas, que estuvieron muy extendidas entre los artistas de Fin de siglo, efectivamente interesaron mucho a Vicente Huidobro en sus años parisinos y así lo evidencia la retórica de sus enérgicos escritos teóricos.

la necesidad de separar el lenguaje poético del ordinario, en el que la palabra está supeditada siempre a la comunicación en detrimento de su *esencia*. Haciendo referencia también a esta separación entre lenguaje poético y lenguaje utilitario, y a la dificultad que generaba el hecho de que ambos códigos partiesen de un material compartido, el poeta francés Paul Valéry (Sète, 1871- París 1945), discípulo de Stéphane Mallarmé y principal teorizador de la «poesía pura» (en oposición a la doctrina del Abad Bremond), estableció en diversas ocasiones una comparación explícita entre música y literatura, a propósito del material de ambas. En «Palabras sobre la poesía», conferencia leída en la Université des Annales en diciembre de 1927 (1998: 135-156), Valéry plantea la diferencia central entre el material «puro» con el que opera la música, exclusivamente destinado a la composición, y el material «impuro» de la poesía, que ha de compartir con otros fines.²⁰⁶ Lo primero que le aparece evidente a Valéry es la distinción ya instituida entre sonido y ruido (que es la misma que se da entre «lo puro y lo impuro», «el orden y el desorden»):

Vivimos a través del oído en el mundo de los ruidos. Es un conjunto generalmente incoherente e irregularmente alimentado por todos los incidentes mecánicos que ese oído puede interpretar a su manera. Pero el oído mismo separa de ese caos otro conjunto de ruidos particularmente relevantes y simples, es decir, bien reconocibles por nuestro sentido, y que le sirven de referencia. Son elementos que tienen relaciones entre sí y que nos resultan tan sensibles [esas relaciones] como esos mismos elementos. (...) Son los *sonidos*, y esas unidades sonoras están capacitadas para formar combinaciones claras, implicaciones sucesivas o simultáneas, encadenamientos y crecimientos que podemos llamar *inteligibles*. (...) (1998: 87-88; subrayados del autor).

El hecho de que esa distinción ya esté codificada evita que el compositor tenga que llevarla a cabo por sí mismo cada vez que se dispone a emprender una nueva creación:

Por lo tanto, el músico se encuentra en posesión de un conjunto perfecto de medios bien definidos que hacen corresponder exactamente las sensaciones a actos; todos los elementos de su juego están presentes, enumerados y clasificados, y este conocimiento concreto de sus medios, de los que no sólo está informado sino penetrado e íntimamente armado, le permite prever y construir sin preocupación alguna respecto a la materia y mecánica general de su arte (1998: 142-143).

²⁰⁶ Las ideas expuestas aquí son reformuladas, a veces muy literalmente, en dos textos posteriores: «La invención estética» (publicado en 1938 en el volumen colectivo *Invention*) y «Poesía y pensamiento abstracto», conferencia leída en la Universidad de Oxford en 1939 (Valéry, 1998: 203-207 y 71-103). Los fragmentos que cito a continuación están tomados indistintamente de los tres textos, según la mayor o menor claridad expresiva de cada una de ellas.

Lo que interesa al poeta francés es la contraposición con el caso de la poesía, en donde la delimitación entre el mundo de los sonidos y el mundo de los ruidos que tan clara se manifiesta en la música no encuentra un equivalente, de manera que:

[El poeta] no tiene ante sí, dispuesto para un disfrute de belleza, un conjunto de medios hechos expresamente para su arte. Tiene que tomar el lenguaje: esa colección de términos y de reglas tradicionales e irracionales, caprichosamente creadas y transformadas, caprichosamente codificadas (...). Aquí, ni físico que haya determinado las relaciones de esos elementos, ni diapasones, ni metrónomos, ni constructores de gamas o teóricos de la armonía (1998: 88).

Y ante la carencia de tal delimitación:

(...) completamente diferente del músico y menos afortunado, el poeta se ve obligado a crear, en cada creación, *el universo de la poesía* —es decir: el estado psíquico y afectivo en el que el lenguaje puede cumplir un papel muy diferente que el de significar lo que es o fue o va a ser (1998: 206; subrayado del autor).²⁰⁷

Constatada la ausencia en la poesía de la biunivocidad entre material y disciplina existente en música, todavía observa Valéry una nueva dificultad que contribuye a la «impureza» del material poético. Aun en el inverosímil caso de que fuese posible operar con un conjunto catalogado y ordenado de palabras de uso exclusivo en literatura, la propia naturaleza dual de la lengua, que aúna sentido (*sens*) y sonido (*son*) de manera arbitraria, complica el proceso de creación del poeta:

[El lenguaje] constituye (...) una mezcla de excitaciones sensoriales y físicas perfectamente incoherente. Cada palabra es una reunión instantánea de efectos sin relación entre sí. (...)

²⁰⁷ Gran admirador de Mallarmé y asiduo a sus tertulias en sus últimos años de vida, la grandeza que Valéry subrayó siempre en su maestro era esa: la tarea titánica de sistematizar por sí solo todo el material confuso e informe de la poesía para decantarlo en el objeto puro. En «Carta sobre Mallarmé» (1927) escribe: «Un día le dije [a Mallarmé] que el suyo era el genio de un gran sabio. (...) yo no podía dejar de considerar inevitable la proximidad entre las construcciones de una ciencia exacta y el designio, visible en Mallarmé, de reconstituir todo el sistema de la poesía mediante nociones puras y distintas, claramente aisladas mediante la finura y justedad de su juicio, y alejadas de la confusión que, en los ingenios que razonan sobre las letras, causa la multiplicidad de los oficios del lenguaje» (1995: 207); «Intenté imaginarme las vías y los trabajos del pensamiento de su autor. Me decía a mí mismo que aquel hombre había meditado todas las palabras; había considerado y enumerado todas las formas» (1995: 210); «Mallarmé el estéril; Mallarmé el preciosista; Mallarmé el muy oscuro; pero Mallarmé el más consciente; Mallarmé el más perfecto (...). Aquella cabeza tan misteriosa había sopesado todos los medios de un arte universal; (...) había eliminado de la poesía los prodigios burdos; juzgado y aniquilado, en el seno de sus largos y hondos silencio, las ambiciones particulares para elevarse a concebir y a contemplar un principio de todas las obras posibles; en lo más alto de sí misma había encontrado un instinto de dominio del *universo de las palabras* absolutamente comparable al instinto de los más grandes hombres del pensamiento que se han ejercitado en el dominio (...) de las *formas*, de todas las relaciones posibles del *universo de ideas*, o del de los números y las magnitudes» (1995: 212-213; subrayados del autor).

He ahí al poeta enfrentado con esa materia moviente demasiado impura; obligado a especular por turno sobre el sonido y sobre el sentido, a satisfacer no sólo a la armonía, al período musical, sino también a condiciones intelectuales variadas: lógica, gramática, sujeto del poema, figuras y ornamentos de todos los órdenes, sin contar con las reglas convencionales (1998: 145).

Insistirá Valéry, en último lugar, en que la diferencia entre poesía y prosa (que parece identificar directamente con el lenguaje común) reside precisamente en esa característica que los formalistas rusos defendían, por la misma época, como rasgo de literariedad: la necesaria inmutabilidad de su forma en cada nueva recepción («La poesía se reconoce en esta propiedad de hacerse reproducir en su forma: nos excita a reconstruirla idénticamente», dice Valéry, 1998: 93).²⁰⁸

La reflexión valéryana va mucho más allá de una especulación anecdótica. La comparación entre el quehacer poético y musical, a la que el poeta vuelve en diversas ocasiones (*vid.* n. 206), y que se enfoca siempre desde la óptica del creador, revela el intenso esfuerzo del francés por conseguir una técnica precisa en poesía, examinando su funcionamiento a partir del modelo musical, considerado a este respecto perfecto.²⁰⁹

La presencia de Valéry en el mundo poético español de los veinte fue destacada y a ello favoreció tanto la apertura europeísta y el auge del formalismo estético (especialmente en torno al Centenario de Góngora) como las visitas a España que realizó

²⁰⁸ En la conferencia de 1939 sigue la comparación de Malherbe entre prosa-marcha frente a poesía-danza. A continuación, y para explicar la inmutabilidad formal de la poesía, utiliza la ilustrativa imagen del péndulo y su vaivén en torno a dos polos, sentido y sonido; mientras que, en el lenguaje común, una vez recibido el mensaje, la forma se desvanece, en la poesía actúa como péndulo: lanzado desde el sonido, el péndulo se desplaza al lado del sentido, pero necesariamente debe volver al sonido (1998: 94). Considerando esta cualidad sonora de la poesía, Gerardo Diego también la equipara a la música en un artículo de 1956: «Es precisamente esto, el misterio de la música creándose cada vez, y creándose más que por las manos, por los oídos de los que la gozan, lo que constituye la idea, el núcleo sensible del poema» («*Allegro* de concierto», en Diego, 2016: 298-299).

²⁰⁹ Sobre la música en Valéry, *vid.* Suhami (1966), Stimpson (1984) y Mattiussi (2001). Como señala Stimpson, que estudia los trasvases técnicos de modelos musicales en la creación del francés, las analogías músico-poéticas que el poeta expone teóricamente son muchas veces confusas y erróneas desde el punto de vista musicológico. Valéry no poseía formación musical y su acercamiento a este arte es muchas veces de índole filosófica y abstracta (y en relación directa con su interés en las ciencias exactas). Sin embargo, la música estuvo muy presente en su obra (tanto como modelo técnico como teórico) y a la hora de estudiar su huella en el texto literario no solamente interesa la realidad del mecanismo sonoro, sino también la lectura y recepción que el creador hace de este para adaptarlo a su disciplina. Por su parte, Mattiussi (2001) enfatiza las diferencias entre Mallarmé y Valéry respecto al modelo musical en poesía, observando un privilegio de lo arquitectónico-material en el segundo frente a la concepción heurística y abstracta del primero.

el poeta en 1924 (invitado por la Sociedad de Cursos y Conferencias), en 1932 y en 1933 (vid. Blanch, 1976: 236-271; Allain-Castrillo, 1995).²¹⁰

La polémica que en Francia estalla entre Valéry y el Abad Bremond a propósito de la «poesía pura» —mientras que el primero defendía un formalismo absoluto que se agotaba en la propia forma del poema, el segundo hablaba de «poesía pura» en referencia a una realidad misteriosa superior, que solo secundariamente se manifestaba en el texto— tuvo una inmediata repercusión en España a través de la *Revista de Occidente* y el resumen panorámico que Fernando Vela, secretario de la publicación, ofrece a los lectores en el número de noviembre de 1926. Además de hacer una síntesis de las posturas de los intelectuales franceses y establecer la genealogía mallarmeana, Vela recoge una serie de textos de escritores españoles que se pronuncian ante el asunto: Antonio Machado (que absolutamente la condena), Jorge Guillén, Antonio Espina. De ellos, el texto de Guillén, que aparece fragmentariamente (como citas de una carta privada a Vela), y que será reproducido íntegro en el segundo número de *Verso y prosa* (ene. 1927), es quizá el más significativo para entender la naturaleza de la *poesía pura* española.

El vallisoletano, que ha sido considerado el poeta que más ortodoxamente siguió el credo formalista de Valéry en España (si bien con diferencias marcadas y personalidad poética propia), comienza su carta rechazando la tesis de Bremond y postulando el inmanentismo del poema frente a cualquier otra realidad o estado al que pueda remitir:

Bremond ha sido y es útil: representa la apologética popular, una como catequística poética para el domingo por la mañana. Y su discurso es un sermón. Pero, ¡qué lejos está todo ese misticismo, con su fantasma metafísico e inefable, de la poesía pura, según Poe, según Valéry o según los jóvenes de allí o de aquí! Bremond habla de la poesía en el poeta, de un estado poético, y eso ya es mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema, —y de ningún modo puede oponerse al poema un «estado» inefable que se corrompe al realizarse, y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático: lo que el buen abate llama confusamente «ritmos, imágenes, ideas, etcétera».

²¹⁰ De estos tres viajes fue, sin duda, el primero, el de mayor repercusión literaria (el segundo fue un viaje privado, mientras que el tercero, que realizó invitado al Comité de Letras y Artes del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones celebrado en Madrid, se producía ya en una época de clara deflación formalista). En mayo de 1924, Valéry se alojó en la Residencia de Estudiantes y fue ampliamente agasajado por la intelectualidad española (Ortega y Gasset, Díez-Canedo, Jiménez Fraud...), visitando Toledo y Aranjuez en compañía de José Bergamín, Antonio Marichalar y Jorge Guillén. Además de la conferencia titulada «Baudelaire y su descendencia» (recogida en la *Revista de Occidente*, jun. 1924) que ofreció en la Residencia, disertó también en el Instituto Francés sobre Ronsard y los poetas renacentistas de La Pléyade. Después de pasar una semana en Madrid, prolongó su estancia durante otra más en Barcelona (lo que también haría en la visita de 1933) (Blanch, 1976: 236-271).

Parafraseando al propio Valéry, Guillén parece entonces decantarse por su definición de «poesía pura»:

Poesía pura es matemática y es química —y nada más, en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry, que han hecho suya algunos jóvenes, matemáticos o químicos, entendiéndola de modo muy diferente— pero siempre dentro de esa dirección inicial y fundamental. El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana de la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. —Pura es igual a simple, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial.

Esta concepción de «pureza» en la poesía así planteada está evidentemente emparentada con la «deshumanización» orteguiana del arte nuevo, en cuanto que supone la eliminación de todo elemento anecdótico, sentimental o emocionalmente humano (en los términos en que veíamos arriba que se oponían emoción estética y emoción patética). Sin embargo, después de identificar ese tipo de poesía *simple* (esencial, pura) con los experimentos creacionistas de Gerardo Diego (que no con toda su producción), de nuevo Guillén retrae su péndulo y se sitúa en una posición intermedia:

Como a lo puro lo llamó *simple*, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una «poesía bastante pura» *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento simple en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico. (Subrayados míos).²¹¹

Efectivamente, el ideal de «poesía pura» en su más estricta formulación es reconocido por el propio Valéry como un imposible práctico, funcionando solamente como ideal al que aproximarse, tendencia, dirección, pero nunca realización completa (Valéry, 1995: 247). De cualquier modo, aunque a mediados de esta década en España se habló a menudo de «poesía pura», lo que significase esta etiqueta era muy borroso y nunca

²¹¹ La matización del ideal purista parece consecuencia de la evolución y maduración creativa del poeta (cf. *supra*, n. 73, a propósito del distanciamiento de la deshumanización orteguiana en los años cincuenta). Cabe pensar que, en los primeros años de la década coincidentes con su estancia en París (durante la cual visitaba frecuentemente a Valéry; cf. Guillén, 1999a), la apuesta por la poesía pura sería más radical. En una carta de mayo de 1923 a José María de Cossío, el poeta parece celebrar entusiasta el concepto restrictivo de «poesía pura» que luego en 1926 rechaza: «Estoy enfrascado, con deleite, en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de nuestro don Luis. ¡Y pensar que no se sabe aún, que no se sabe bastante que ese gran poema es, en este sentido, la cumbre de la poesía española! En este sentido, quiero decir, en el *sentido preciso de poesía pura* —lo que significa poesía sólo compuesta de poesía— aunque parezca redundancia y contradicción paradójica: *poesía sin pensamiento intelectual, sin símbolos, sin emociones, sin contenido humano*: poesía, que sea sólo plástica, música, arquitectura de la composición más rigurosa; esa belleza, esa “poesía pura” que algunos buscamos, está concebida y realizada —y con qué esplendor arquitectónico, musical y plástico!— en la *Fábula de Polifemo*» (apud San José Lera, 1992: 11; subrayado mío). También García Lorca, unos años después, disertará sobre la poesía gongorina como ilustración decantada de la poesía pura (1997a, III: 51-77).

tuvo una delimitación teórica precisa como la que propuso el poeta francés. A todas las tendencias «depuradoras» activas en el momento, desde el cubismo francés y corrientes afines que tanto había difundido teóricamente el ultraísmo, hasta el «nuevo clasicismo» de la *Nouvelle Revue Française*, el ideario de la *Revista de Occidente*, el culto gongorino y, en general, el anti-romanticismo de la época (entendido como lucha contra el patetismo y la sentimentalidad melodramática de tinte burgués) se unía una herencia fundamental en la poesía española, que no era otra que el magisterio de Juan Ramón Jiménez. Como he propuesto antes, creo que el trascendentalismo idealista de su poesía (cf. Jarnés, *La Gaceta Literaria*, jun. 1927) supuso una fuerte balanza a la hora de formular un ideal *purista* de lo literario. También Antonio Blanch (1976), a pesar de que las manifestaciones teóricas en el entorno español apelan siempre a Valéry y no a Bremond, identifica en la *poesía pura* de nuestro país una tendencia ciertamente más próxima al último («purismo creador») que al primero («purismo formal»).²¹² Es la perspectiva que parece deducirse de las observaciones de José Bergamín al respecto (ferviente devoto, no se olvide, hasta su ruptura en los treinta, de Juan Ramón; cf. Dennis, 1985), cuando realiza su particular exégesis sobre el concepto de «poesía situada» de Max Jacob (*Mediodía*, dicc. 1926; cf. también *Verso y prosa*, ago. 1927). El propio concepto de «forma» que Manuel Abril defiende a propósito del nuevo arte plástico (*Revista de Occidente*, dic. 1926) está más vinculado a las ideas de Kandinsky y a la «necesidad interna» de la obra que al carácter constructivo de Valéry. Sintetizando su propuesta en nueve conclusiones, Abril distingue cuatro clases de formas (estética, práctica, moral y absoluta) a las cuales corresponden sendas clases de emociones (la de lo bello, la de la verdad, la del bien y la del amor/religiosidad), abundando a continuación en la primera pareja, que es la que interesa a la teoría artística:

²¹² Escribe Blanch en su introducción al estudio de la poesía pura española: «(...) Tres son, por consiguiente, las modalidades de la poesía pura francesa del siglo XX: la de la pureza expresiva [Reverdy, Jacob], la de la pureza formal [Mallarmé > Valéry] y la de la pureza creadora [Bremond]. A lo largo de este estudio hemos de mostrar cómo los que llamaos poetas españoles de la poesía pura se aproximan sobre todo a los de la tercera modalidad, aunque tienen en cuenta también a los de la primera y segunda» (1976: 13). Sobre la «poesía pura» en España han tratado también Monterde (1953), Charpentier (1965), Carnero (1990, 1993), Allain-Castrillo (1995), Díez de Revenga (2000b) o Dehennin (2004). Sobre la «poesía pura» como fenómeno literario en los años de la Vanguardia occidental, *vid.* Decker (1955), Charpentier (1965), Mossop (1971), Leonard (1974). Cf. Rodríguez (1994), quien, pese al título de su monografía (*La poesía, la música y el silencio. De Mallarmé a Wittgenstein*), apenas menciona el modelo musical en la poesía pura (1994: 58-60; 64) y, cuando lo hace, muy trivialmente (1994: 58-60, 64); el término «música» en el título parece más bien justificarse por el espacio que dedica a la ópera *Moisés y Aarón*, de Schoenberg, en un breve capítulo (1994: 40-45).

(...) la emoción y la forma estéticas se caracterizan por formarse en función de sí mismas, con arreglo a un fin intrínseco, y no como las demás en función de fines, que no residen en la forma misma.

(...) Por lo tanto, *lo que vulgarmente se entiende por forma —la estructura material, geométrica de los cuerpos— es una de las varias formas posibles —la forma física—, independiente, por lo tanto, de la forma estética* (Abril, *Revista de Occidente*, dic. 1926: 357; subrayado mío).

Lo que le interesa al escritor es, sobre todo, justificar la autorreferencialidad de la forma estética, liberándola de la representación mimética (con una orientación, en principio, específicamente plástica): «la forma estética no tiene que parecerse a nada ni atender a más leyes y condiciones que las propias, las de sus propios elementos en función del efecto que produzca en cualquier espíritu apto» (357). Esta concepción kandinskiana de la forma (también en estos términos la concebía Hanslick para la música, *cf.* Dahlhaus, 1999: 109) lleva a Abril a insistir en que la autonomía en la obra plástica no supone nunca el solipsismo técnico.²¹³ Al final del ensayo reúne cinco objeciones a las que responde apelando al modelo consolidado de la música:

Quinta objeción. El «orden», como base del arte, tal como lo defienden el cubismo y todos los puristas, o sea, la relación matemática, numérica, como fundamento de toda obra estética, convierte el arte en abstracción y hace de la emoción artística un frío juego intelectual, no sensitivo.

Réplica. Todo músico estudia lo que pudiera llamarse la matemática del arte, y no por eso la obra musical, construida con las reglas de esa matemática, resulta una ecuación, ni necesita ser difrazada [*sic*, ¿descifrada?], con ayuda del cálculo, sino que es apreciada por la sensibilidad, como si allí no hubiera intervenido el menor elemento reflexivo (361).

(...)

Tan ungido de íntima y solemne emoción nos parece el arte así entendido, el arte que se fundamenta en las leyes de la armonía —leyes numéricas siempre, si bien no sólo numéricas—, que lejos de parecernos frío nos parece «religioso» (363).

La postura de Abril, quien unos años más tarde (ya en plena deflación formalista) publicará en la revista de Bergamín *Cruz y raya* un artículo explícitamente favorable a la teoría de Bremond (oct. 1933), ofrece un buen ejemplo de cómo el discurso vanguardista, *a priori* pretendidamente intelectual y elusivo de lo sentimental humano, acaba siempre, de alguna forma, aferrándose a un ideal trascendente del arte (que apela, en última

²¹³ Esta concepción de la «forma» esencial de la obra por encima del andamiaje estructural en el que se resuelve en su superficie, es general de la época y la recoge también Bal y Gay en su poética musical *Tientos*: «Porque en la música hay formas y forma. Las formas constituyen el conjunto de moldes que aparecen descritos y prescritos en los manuales de composición y análisis: la fuga, la sonata, el rondó, etc. la forma, así en singular, ya es otra cosa, (...) Las formas pertenecen a la artesanía; la forma, al arte. (2006: 40); «Lo importante, lo vital, no son, pues, las formas, sino la forma, así, en singular, ese sentido inefable de los imperativos de la materia musical, de las proporciones, del equilibrio, de la textura, etc.» (2006: 44).

instancia, a una *emoción* muy ambigua que parece salirse de lo estrictamente estético). Si Manuel Abril separaba, al comienzo del ensayo, la «emoción estética» de la «emoción absoluta» (correspondiente esta al *amor* o *religiosidad*), al final del mismo traza un paralelo y equipara los principios no miméticos del arte nuevo con la religión (363-368).

Por lo demás, la etiqueta de «puro» referida al arte nunca funcionó en España con un sentido fijo y cerrado (de ahí que Guillén quisiese especificar con «simple», ante las confusiones que generaba el otro adjetivo), sino que fue usada de modo heterogéneo y prácticamente se convirtió en cliché retórico y convencional para designar cualquier propuesta de «arte nuevo»: *poesía pura* era, así, *poesía nueva*.²¹⁴

Para cerrar este apartado dedicado a la autorreferencialidad poética con el modelo musical como norte, volvamos a Jorge Guillén, genuino representante de esa «poesía pura» *ma non troppo* que, sin ser escuela, abundó en los años centrales de los veinte en España. Aunque cualquier poema de *Cántico* podría servir para este propósito, tomaré uno publicado en *Verso y prosa* (oct. 1927), por la relevancia que su motivo central, el cisne (que le da título), tuvo en el imaginario modernista-simbolista. Es el siguiente:

²¹⁴ Un ejemplo claro es el intencionario que aparece en el primer número de la sevillana *Mediodía* (1926-1929), bajo el título de «Nuestras normas». Esta publicación, que surge como proyecto continuador de *Grecia* a partir del grupo ultraísta hispalense (dirigida por Eduardo Lloset, su secretario será Rafael Porlán y Merlo, el administrador Alejandro Collantes de Terán y el redactor-jefe Joaquín Romero y Murube), quiso desde el comienzo presentarse con un espíritu ecléctico y sintetizador de todas las corrientes nuevas del momento. Aunque a lo largo de los tres años de vida de la revista publicaron en sus páginas todos los poetas que luego constituirían la nómina de la «generación del 27» (Alberti, Aleixandre, Alonso, Altolaguirre, Cernuda, Diego, Guillén, Lorca, Prados, Salinas), y también narradores y ensayistas consagrados en la órbita madrileña, como Bergamín, Jarnés, Marichalar o el propio Muñoz Arconada, lo cierto es que el núcleo central de la revista y su dirección estaba todavía bastante anclado en los modelos obsoletos de un ultraísmo exagerado y todavía de resabios modernistas. El texto aludido, «Nuestras normas», presenta la revista con una clara vocación *andalucista* y, declarándose heredera de la «conciencia artística y tendencia novísima, aunque clásica» que ofrecían revistas como *Grecia*, *Cervantes*, *V_ltra*, *Tableros*, *Perseo* o *Reflector* (todas ellas ultraístas, movimiento del que renegaban la mayoría de los escritores a mediados de la década). *Mediodía* se pretende condensadora del arte maduro de vanguardia, «arte *puro* de hoy, pleno, perfecto, conseguido»; sin embargo, aunque se insiste en este perfil *purista* («para ello una sola norma: *depuración*»; «Hoy solo hay arte. *Are desnudo; verdad; creación pura*, perfecta, conseguida», subrayados míos), lo hace paradójicamente a través de una retórica ampulosa de tinte ultraísta-modernista («novísimo», «grupo de liróforos», «el grito jocundo y armonioso de una juventud que trabaja y sueña», «Ella es la adolescencia de nuestros días traspasada por la inquietud de mil estrellas epifánicas»...). Poesía «pura» es, así, para los editores de *Mediodía*, prácticamente todo: desde los poemas tardo-modernistas de Collantes de Terán o Romero y Murube (incluidos en la revista) hasta los arquitectónicos sonetos que publican Diego y Guillén, pasando por las prosas surrealistas de Hinojosa o el neopopularismo en boga del momento.

El cisne, puro entre el aire y la onda,
tenor de la blancura,
zambulle el pico difícil, y sonda
la armonía insegura.

5 ¡Gárrulas aguas! ¡Inútil pesquisa
de músico relieve!
Picos sin presas recoge la brisa
que va tras lo más leve.

10 Quiere después con la voz el Esbelto
desarrollar su curva,
¡Ay, discordante aprendiz!: se ha resuelto
la soledad en turba.

15 Pero... ¡Callados los blancos! Se extrema
su acorde: su fanal.
Todo el plumaje dibuja un sistema
de silencio fatal.

Y el cisne, fiel, a través de una calma
de curso transparente
contempla, muda y remota, su alma:
deidad de la corriente.²¹⁵

Se trata de un poema de factura clásica, conforme al modelo gongorino y al ideal purista del momento —y que será tan característica de la poesía guilleniana—. El endecasílabo y el heptasílabo alternados, en rima consonante también alterna, forman estrofas de cuatro versos (cuarteto-lira, típica combinación italianizante): forma cerrada, estructura de perfil definido que, como estudiaré en el siguiente epígrafe, no deja de estar en sintonía con el ideal arquitectónico con el que se tiende a definir la música en esta época. Pero ¿qué es lo que fluye dentro de este cauce estructural? Fluye el propio contenido semántico luchando por hacerse forma; como avanza el cisne, avanza la propia imagen del cisne haciéndose poema, forma, no hay más que el cisne encerrado en la arquitectura del poema, un espacio hermético, de atmósfera enrarecida y casi estática.

Efectivamente, se trata de un texto metapoético que juega conscientemente con el símbolo del cisne, vertebral en la tradición inmediatamente anterior. Desde el cisne rubeniano a todos los cisnes que pueblan los todavía modernistas primeros poemas Ultra, el ave se convirtió en signo de la Belleza simbolista, Ideal inaprensible y absoluto que,

²¹⁵ Sigo la versión de *Verso y prosa*. El poema se incluyó en la primera edición de *Cántico* (1928) y permaneció en el poemario en las cuatro ampliaciones siguientes, con mínimas variantes que afectan exclusivamente a la puntuación (*vid.* la edición crítica de Blecua en Guillén, 1970: 201-202).

ya en su origen, se muestra incógnito y esfinge (la interrogación del cuello, que subrayará Rubén). Pero hay todavía un cisne más famoso, y que está claramente presente en el poema de Guillén: se trata del que protagoniza un célebre soneto mallarmeano, «[Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui]», escrito hacia 1885 y más conocido como «Soneto del cisne» o, simplemente, «El cisne» (Mallarmé, 1945: 67). La vinculación mallarmeana es todavía más evidente si se tiene en cuenta que una versión primitiva mucho más reducida de este texto fue publicada en *España* cuatro años antes (17-III-1923) bajo el significativo título «Don Estéfano» (o sea, Stéphane Mallarmé, o *Estéfano*, de acuerdo con la tendencia de la época de castellanizar los nombres).²¹⁶

Un estudio intertextual y en diálogo con el imaginario del cisne en la tradición (tanto en la modernista como en Mallarmé, pasando por la resonancia wagneriana) nos llevaría muy lejos y excede el propósito ilustrativo. Baste decir que la imagen central del soneto del poeta francés era la de un cisne atrapado en un lago de hielo, que lucha inútilmente por escapar, quedando apresado en él («Il s'immobilise au songe froid de mépris / que vêt parmi l'exil inutile le Cygne»).

El texto de Guillén no sigue completamente el espíritu mallarmeano y, más acorde a su propia poética, elimina la carga de nostalgia (en el soneto francés es omnipresente la alusión al pasado perdido) y la angustiosa bruma del paisaje, que el vallisoletano transforma en una atmósfera mucho más luminosa, clara, «mediterránea» (en la terminología estética de la época), en la que el frío climático, el invierno y el lago helado apresador, de tinte legendario, han desaparecido.²¹⁷ El cisne además se nos presenta diáfano al comienzo, desde el primer verso y aun desde el título (eludiendo toda la perífrasis enigmática a la que jugaba Mallarmé); avanza «*puro* entre el aire y la onda» (es decir, blanco y *virginal*, como el mallarmeano, pero también con la resonancia de

²¹⁶ El poema, que en esta primera versión se compone solo de seis endecasílabos pareados, aparece como pareja, en realidad, de otro poemita, «Don Luis», formando con este el díptico titulado «Los dos valientes». La asociación Mallarmé-Góngora es una constante en los veinte, pero venía además propiciada por la relación establecida con el poeta español desde el propio simbolismo francés. El texto primitivo del poema, cuyos versos simétricos y cerrados se harán más fluyentes en la reelaboración con quebrados y encabalgamientos, se mantiene levemente modificado en sus dos primeras estrofas, pero la última es desechada completamente y sustancialmente ampliada en el nuevo poema, a través de las tres últimas estrofas. Por su brevedad, ofrezco a continuación el texto primitivo completo: «El cisne cano en la canora onda/ zambulle el pico y la armonía sonda. // ¡Gárrulas aguas! ¡Inútil pesquisa! / Picos sin presas exhuma la brisa. // ¡Cisne, silencio! Callada blancura / Cele tu canto en canora clausura».

²¹⁷ El régimen de la luz y claridad ha sido constantemente señalado a propósito del *Cántico* guilleniano como uno de los rasgos más sobresalientes del poemario; cf. Dehennin (1969), Ivask/Marichal (1969), Macrí (1976: 162-165), García Berrio (1985: 137-254), Lledó (1995).

precisión: forma pura delimitada entre *aire* y *onda* acuática, vemos al cisne deslizándose en toda su corporeidad); a partir de aquí el texto se afana en caracterizar al ave a través de dos atributos básicos: el color blanco y su cualidad canora, sintetizado en el sintagma «tenor de la blancura».

El cisne avanza; ¿hacia dónde? Hay un deseo de algo, hay una búsqueda, un intento que no se deja del todo cumplir: sumerge el pico, «difícil» por desplazamiento calificativo, en el agua aún indescifrable, que no se ofrece nítida, «armonía insegura» (y la resonancia musical no es casual, más adelante se hablará de «*músico* relieve»). Inútil la pesquisa (v. 5), continúa el obstáculo hacia el logro buscado. Poco a poco se va dibujando la lucha, sonora y material, del cisne con el lago (y vuelve el eco mallarmeano, con el angustiado pájaro rebelándose contra el hielo): a las «gárrulas aguas» y su caos acústico (al ruido confuso que denota el adjetivo se suma también la abrupta división del verso, que rompe el ritmo fluyente del endecasílabo) el ave quiere oponer su canto («Quiere después con la voz el Esbelto / desarrollar su curva»: *con la voz*, puesto que con *el pico* no ha logrado penetrar la superficie).²¹⁸ El cisne parece finalmente emitir su canto, pero este es paradójicamente mudo, mudo y encerrado en la campana de cristal (*fanal*). El «canto silenciado» estaba ya en los versos con los que se cerraba la versión primitiva de 1923 («¡Cisne, silencio! Callada blancura / Cele tu canto en canora clausura»), y también en ellos aparecía la sinestesia de la blancura-silencio, subrayada aquí en la cuarta estrofa. El silencio del canto se contrapone al alzamiento del vuelo, sugerido con la imagen tan plástica y arquitectónica de la segunda parte del cuarteto: «Todo el plumaje dibuja un sistema / de silencio fatal». *Sistema*: arquitectura; la visión del cisne alzando el vuelo se concibe como una sucesión fugaz de arcadas blancas (la espuma que regularmente levanta el ave al agitar sus alas, también blancas, tomando carrerilla para su huida). Silencio y fuga. El cisne de Guillén sí escapa, vuela (el de Mallarmé quedaba agónicamente apresado en el hielo: «songe froid de mépris / que vêt parmi l'exil inutile le Cygne»), pero su canto es inmutablemente silencio. Destilado el acorde en su fanal, encerrado (la «canora clausura» de 1923), el cisne, ya desde arriba, liberado y, sin

²¹⁸ Sobre la masa de agua, mar o río, cuya primera percepción se presenta informe y contra la que se lucha en el poema por ordenar en un volumen definido y preciso, *vid.* el romance «El aparecido», en la última sección de *Cántico*, en el que se leen versos como los siguientes: «Se me escapa de los brazos / el mar, incógnito, díscolo» (vv. 1-2), «Se insinúan torpes, bruscas / pululan formas de ídolos / recónditos. Irrupciones, / desperezos entre giros» (vv. 13-16), «Eses de móviles algas, / los murmullos en añicos» (vv. 21-22) (Guillén, 1970: 219-220).

embargo, *fiel*, contempla el canto encerrado («su alma») deslizarse mudamente en el agua, ya calma y en reposo tras la turbación de espumas.²¹⁹

Homenajeando a Mallarmé, Guillén transforma la soledad hermética y muda, la blancura angustiosa abocada al solipsismo del soneto francés, en un poema todavía más autónomo que el modelo, donde ha sido neutralizada tanto la interpretación referencial como la alegórica, al eliminar las connotaciones de negatividad.²²⁰ El campo semántico del vacío-nada (en juego sinestésico de sonido y color: silencio y blancura a lo largo de todo el texto) refuerza el sentido del cisne como símbolo de la poesía *pura* (*simple*, en palabras de Guillén, sin sentido restrictivo ahora de escuela) que, liberada de toda impureza (valga la redundancia), lleva irremisiblemente al silencio de la pura forma (o el contenido como forma del que hablaba Hanslick en la música: la forma se significa a sí misma). Con todo, el hermetismo de este poema (no en el sentido «críptico» del término, sino en el de «cerrado en sí mismo») aminora, como digo, las lecturas explícitamente alegóricas (la sustitución del título «Don Estéfano» por el más neutro de «El cisne» contribuye a ello) en favor del canto gozoso del puro existir del cisne. Es decir, el subjetivismo ensimismado al que se exponía la poética simbolista es desplazado por el objetivismo de tinte fenomenológico que constituye, como el propio Guillén afirmó, el verdadero eje del *Cántico*: gozoso canto del existir de las cosas. En definitiva, la cosa en sí.²²¹

²¹⁹ Según la tradición, el cisne solo canta antes de morir. De este modo, el testamento que el cisne emite es significativamente el silencio. El alzamiento del vuelo contemplando su propia alma en el río pulsa la connotación (sin hacerla evidente, ni mucho menos) de la tradición clásica y la travesía acuática de las almas *post mortem*. En este sentido, Guillén trabaja la poética de la ambigüedad reverberante que se analiza más abajo (III.1, 3.3).

²²⁰ Una visión semejante del solipsismo poético (empleando también la isotopía blancura-silencio), aunque desde una perspectiva más irónica que de homenaje, aparece en el poema que García Lorca dedica a Juan Ramón Jiménez en el tríptico central de *Canciones*, «Tres retratos con sombra» (García Lorca, 2013: 326).

²²¹ «¡Dependo de las cosas!», exclama el yo poético en el poema «Más allá». Y, haciendo exégesis de su obra, escribe también el poeta: «“¡Luz! Me invade / Todo mi ser. ¡Asombro!”». Estos versos —que pertenecen a la primera estrofa del primer poema en la primera parte de *Cántico*— resumen el hecho inicial que da origen al mundo expresado por esta obra: el amanecer frente al despertar. La luz renace. Y renace en los ojos y la conciencia de un hombre removido por una emoción radical del asombro. Ese hombre se conoce así gracias al contacto con un más allá que no es él. Nada sería el sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos. Ahí están por sí y ante sí, autónomos, y con una suprema calidad: son reales. (...). El mundo vale porque es, está, existe de veras, porque es real» (Guillén, 1999b: 747). Esta dimensión fenomenológica del libro, tan cercana a la propuesta orteguiana del prólogo de las *Meditaciones* (cf. Harard, 1983), ha sido unánimemente destacada por la crítica, así como el deleite continuo en los volúmenes, las formas y el geometrismo definido de la realidad percibida (abundan términos del tipo «perfil», «relieve», «exactitud», «terso»...), que no es ajeno a las tendencias cubistas y constructivistas coetáneas. Vid. Macrí (1976: 38-42) y Soria Olmedo (1995). El deleite objetivista en la realidad material,

Volviendo de nuevo al objetualismo vanguardista con el que iniciaba el capítulo, la percepción plástica y material del mundo no es negación del modelo musical, sino reorientación de su concepción. En la línea de los *Dinggedicthe* («poemas-cosa») de Rilke, Guillén canta una realidad externa que, sin embargo, al entrar en el poema se cierra sobre sí misma («no hay más poesía que la realizada en el poema», decía en la citada carta a Vela). Como en la música, la estructura relacional entre sus componentes no puede explicarse fuera de los límites de este y, como el cisne se extrema en su acorde, el poeta se extrema en depurar lo posible su texto (recuérdese que la «poesía pura» en la práctica solo podía ser una aspiración) para ofrecer una realidad autónoma en la que la forma sature, a través de la imagen desbrozada de idea, lo máximo posible el contenido.

Evidentemente Jorge Guillén, visitante asiduo de Paul Valéry durante sus años parisinos (1917-1923, en los que ejerció de lector en la Sorbona y corresponsal para el diario español *La Libertad*), era un gran conocedor tanto de la obra poética (traduciría *Le cimetière marin* y, anteriormente, «Les grenades»; *vid. Zardoya, 1968: 215-240*) como de la teoría estética del francés. Su tardía incorporación a la creación lírica, pese a que se llevará a cabo de una manera personal y no emuladora, tiene indudablemente en cuenta la propuesta arquitectónico-musical del poeta de Sète, especialmente durante esta segunda década del siglo XX.²²²

En las décadas posteriores a la Guerra Civil la presencia de la música en la poesía guilleniana se incrementará notablemente a través de títulos explícitamente musicales en sus poemas («El concierto», «Contrapunto final»...) y que parten de una experiencia o realidad musical (*vid. Macrí, 1976: 140-147*; y el artículo de Diego «Un concierto

en contraste con el idealismo simbolista, es, por otro lado, una de las líneas de fuerza de los nuevos movimientos de Vanguardia, y está presente también en el imaginismo anglosajón o el acmeísmo ruso.

²²² El entusiasmo inicial del vallisoletano respecto a la poesía de Valéry («Paul Valéry, el poeta más puro de España», escribía a la altura de 1923, en un artículo en el que, junto a Proust, lo consideraba la figura central de las letras francesas después de la Guerra; *El Norte de Castilla*, 1-v-1923) fue progresivamente aminorándose para, como es ya patente en la temprana carta a Fernando Vela (fecha de abril de 1926 y en la que se decanta por una «poesía pura, *ma non troppo*»), reivindicar un vitalismo humano que la rigidez teórica valéryana excluía; *cf. Zardoya (1968)*. De todas formas, y pese a la trayectoria personal del vallisoletano, la influencia de Valéry en su concepto de poesía es innegable, especialmente en lo relativo al rigor técnico y arquitectónico del poema. Al mismo tiempo, la disciplina formal que postulaba Valéry era también, junto a la potencia metafórica, el valor fundamental que en este momento se reivindica en Góngora (recuperado ya por la tradición simbolista francesa), de quien Jorge Guillén realiza su tesis doctoral en estos años (fue leída en 1925; *vid. Guillén, 2002*) y a quien dedicará posteriormente otros estudios (1999c), participando también activamente en el homenaje orquestado en torno a 1927 por la celebración del tricentenario (*cf. Dehennin, 1962; San José Lera, 1992*).

comentado» [1966], 2016: 252-254). Con todo, si no a través de una obra o forma concreta, la música en el *Cántico* de 1928 (y en sus revisiones sucesivas, por supuesto) cobra ya un fuerte protagonismo, no solo a través del principio de autorreferencialidad, la identificación forma-contenido de tendencia purista y la concepción arquitectónica del poema que hemos visto en «El cisne», sino también a través de lo que podría denominarse una *poética del acorde* o *poética del instante*: las epifanías luminosas que recorren todo el poemario a menudo aparecen relacionadas con el «acorde» y la «armonía» (con clara resonancia de la «música celeste» pero, también, arraigado en una concepción simbolista del cosmos, *vid. infra*, III.II, 2), apelando así a la oximorónica cualidad de la música de eternizar y congelar el devenir (*cf.* Jankélévitch y su concepto de «tiempo estilizado», 2005: 185).²²³

4.2 EDIFICIOS SONOROS: LA ARQUITECTURA DEL POEMA

Solo percibimos *estructuras*. Por eso el mundo no es sino *estructuras*.
(Amédée Ozenfant)

No cesa de excitarme para que divague sobre las artes. Las conjunto y las distingo; quiero oír el canto de las columnas y figurarme en el cielo puro el monumento de una melodía. Esta imaginación me conduce muy fácilmente a poner, de un lado, la música y la arquitectura, y del otro, las otras artes.

(Paul Valéry)

De punta a punta de arpa un arquitecto
recorriendo su playa infatigable
calculaba el perímetro perfecto
(Gerardo Diego, «Fábula de Equis y Zeda»)

²²³ Oreste Macrí (1970: 139-140) señala excepcionalmente una composición musical concreta como inspiración de un poema del primer *Cántico* (1928): *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky (y, más concretamente, su segunda parte), del que, según el crítico, parte «Salvación por la primavera», último poema de la primera sección (Guillén, 1970: 120-127). Jorge Guillén había ya tratado este ballet en una prosa en forma de diálogo novelizado publicado en *La Libertad*, en su etapa de corresponsal en París (18-I-1921). Desde la ironía, en este texto ponía en escena a dos espectadores que debatían sobre el salvajismo del ballet, uno de ellos, Alec, horrorizado ante la música y la danza espasmódica. El poema, articulado en nueve partes, ciertamente parece hacer referencia, desde el título, a esta pieza stravinskiana. Sin embargo, y pese a que Macrí subraya el fonosimbolismo de las oclusivas en correlación con el ritmo sincopado y alterado del ballet del ruso, el poema de Guillén no tiene prácticamente nada que ver, desde una perspectiva técnica (mesurada sucesión de coplas heptasílabas de ritmo constante), con la obra de Stravinsky. La relación puede establecerse solo desde una perspectiva temática, más perceptible en las partes I-IV, si bien termina convirtiéndose en un poema que exalta la unión amorosa y que en nada discuerda del tono general del *Cántico*.

La identificación del contenido con la forma y el principio de la autorreferencialidad que, en música, se consolidan en este tránsito del XIX al XX, realzan su condición matérica, de «objeto» artístico delimitado frente al inefable espiritual o metafísico del Romanticismo. Comentando el poema «El concierto» de Guillén (tangencialmente citado antes y perteneciente ya a la versión de 1950 del *Cántico*), Gerardo Diego subraya esta percepción de la música desde el yo poético:

Convengamos que el asunto de la música pone a prueba una poética singularmente plástica, corpórea, esencial. ¿Qué va a pasar aquí? ¿Por dónde agarrará el cantor los pliegues de la gran fluyente, de la Dafne siempre escurridiza y metafórica? Pero no. *El poeta sabe muy bien que también la música es bulto, es cuerpo, es arquitectura y simultaneidad perenne.* ([1966], 2016: 252; subrayado mío).

La música, entonces, se concibe como «bulto, cuerpo», pero, ante todo, como *estructura*: organización relacional de componentes para formar un todo orgánico (triunfo de la concepción matemática sobre la concepción lógico-lingüística de la música, cifra vs. logos). En el segundo número de la revista huidobriana *Création*, editado ya en París y que reunía trabajos y poemas en diversas lenguas, publican los arquitectos Ozenfant y Jeanneret (más conocido este como Le Corbusier) el texto «Intégrer», en la línea del purismo racionalista que ambos difunden en *L'Esprit Nouveau* entre 1920 y 1925. Su teoría estética partía precisamente de la concepción del mundo como estructura, materia organizada:

L'œuvre d'art est un organisme artificiel, un appareil destiné à mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur.

(...)

L'époque a besoin d'un art qui lui procure une sensation de nature mathématique (...); *c'est par les formes, par leurs proportions, les réactions de leurs propriétés, leur organisation dans un ensemble*, que le cerveau est préparé à jouir de cet état spécial de nature mathématique.

L'une des plus hautes délectations de l'esprit humain est de *percevoir l'ordre*; de percevoir l'ordre de la nature et la propre participation de l'homme à l'ordre des choses. Une œuvre d'art est un chef-d'œuvre d'ordre humain. (*Création*, nov. 1921; subrayados míos).

Teorizada por Ozenfant y Le Corbusier desde la arquitectura, la concepción de la obra como organismo complejo organizado según las relaciones y proporciones entre sus partes será también la postulada como esencia musical. Partiendo de esta definición de la música, por ejemplo, Adolfo Salazar abstraía el principio constructivo característico de

la composición en esta y lo trasponía a la pintura del momento (y, se deduce, también a la literatura):

Componer debería definirse, en música tanto como en pintura, el trabajo de disponer las partes desde el punto de vista del todo. Un trabajo de acomodación, en suma, donde cada cosa se halla subordinada a la efectividad del conjunto (*Alfar*, feb. 1924: 18-19).

A priori, y teniendo en cuenta el ya citado derrumbe del sistema tonal en la historia musical, podría parecer paradójico que la crisis del fuerte engranaje sintagmático que este suponía derive en una confianza férrea en la estructura. Aunque, en parte, es cierto que voces como la de Busoni, en sus *Apuntes para una estética de la nueva música* (1911 [1906]), la composición por bloques estáticos debussyana o el futurismo italiano de Balla y Pratella reclaman una disolución total del concepto de forma/estructura en la pieza (Busoni desde planteamientos idealistas, los futuristas desde una poética del ruido), existe paralelamente una tendencia dominante en la música por encontrar una nueva forma de organizar los sonidos, una vez que la tonalidad funcional se ha venido abajo: el interés en la música verbal (donde la palabra ofrecía un apoyo arquitectónico a lo sonoro) o el dodecafonismo de los veinte son las respuestas que Schoenberg explora para dar respuesta a este vacío. Por su parte, Stravinsky (y con él, la tradición francesa), que define la música como ordenación de sonidos en el tiempo, explica el necesario arraigo en la estructura como un imperativo esencial en el que la desfuncionalización de la tonalidad solo significa un cambio de método:

Llegados a este punto, no es menos indispensable la obediencia, no a nuevos ídolos, sino a la eterna necesidad de asegurar el eje de nuestra música y de reconocer la existencia de ciertos polos de atracción. La tonalidad no es sino un medio para orientar la música a estos polos (Stravinsky, 1946: 57; subrayados míos).

De este modo, y agotado ya el sistema tonal, Stravinsky buscará un nuevo modo de estructurar la obra, que considera siempre imprescindible:

Componer es, para mí, poner en orden cierto número de estos sonidos según ofertas relaciones de intervalo. Tal ejercicio conduce a la búsqueda del centro hacia el que debe converger la serie de sonidos que utilizo en mi empresa. Me dispongo entonces, una vez establecido el centro, a encontrar una combinación que le sea apropiada, o bien, en el caso de tener ya una combinación, todavía no ordenada, a determinar el centro hacia el que debe tender (Stravinsky, 1946: 59).

La analogía arquitectura-música se convirtió así en un lugar común en la teorización estética del momento y extiende al resto de disciplinas la idea de que la

artisticidad de la obra es producto siempre de la voluntad del autor por ordenar el caos de la materia de la que parte (Valéry, Stravinsky, Guillén). En el ensayo *Eupalinos, o el arquitecto*, un diálogo al modo platónico entre Fedro y Sócrates ya muertos, Valéry reflexiona sobre el arte de la arquitectura y, en su capacidad abarcadora, la asimila a la música. Después de separar estas del resto de disciplinas («Esta imaginación me conduce muy fácilmente a poner, de un lado, la música y la arquitectura, y del otro, las otras artes», según reza la cita que encabeza esta sección), dice Sócrates:

Une peinture, cher Phèdre, ne couvre qu'une surface, comme un tableau ou un mur: et là, elle feint des objets ou des personnages. La statuaire, même, n'orne jamais qu'une portion de notre vue. Mais un temple, joint à ses abords, ou bien l'intérieur de ce temple, forme pour nous une sorte de grandeur complète dans laquelle nous vivons... Nous sommes, nous nous mouvons, nous vivons alors dans l'oeuvre de l'homme! Il n'est de partie de cette triple étendue qui ne fut étudiée, et réfléchi. Nous y respirons en quelque manière la volonté et les préférences de quelqu'un. Nous sommes pris et maîtrisés dans les proportions qu'il a choisies. Nous ne pouvons lui échapper. (1944: 49-50).²²⁴

Más precisamente expresa Valéry esta relación en la conferencia «Histoire d'Amphion» (1932), a propósito del melodrama *Amphion*, con música de Honegger y libreto del propio Valéry, estrenado en junio de 1931 en la Ópera Garnier de París (con Ida Rubinstein como bailarina principal). La temática del drama tratado, el de la música y la arquitectura reunidos en el personaje mitológico de Anfión, lleva al poeta a plantear la reflexión comparada de ambas artes. El punto de partida de la comparación lo sitúa el poeta en la naturaleza no mimética de ambas:

Il est clair que musique et architecture sont des arts qui se passent également de l'imitation des choses; ce sont des arts dans lesquels la matière et la forme ont des relations beaucoup plus intimes entre elles que dans les autres; l'un et l'autre s'adressent à la sensibilité la plus générale. Ils admettent tous deux la répétition, moyen tout-puissant; ils recourent tous deux aux effets physiques de la grandeur et de l'intensité, par quoi ils peuvent étonner les sens et l'esprit jusqu'à l'écrasement. Enfin, leur nature respective permet ou suggère tout un luxe de combinaisons et de développements réguliers, par lequel ils se rattachent ou se comparent à la géométrie et à l'analyse (Valéry, 1962: 75).

²²⁴ El ensayo de Valéry, que fue escrito por encargo de la revista *Architecture*, no abunda tanto en esta relación música-arquitectura como en la especulación misma sobre la belleza. Este fragmento, que es de los pocos del libro en los que aparece explícitamente la analogía musical (unas líneas antes de las que cito, Sócrates ha clasificado los edificios en tres tipos: los mudos, los que hablan, y los que cantan, siendo evidentemente los últimos los perfectos) apareció en la primera página de *La Gaceta Literaria* (sin especificar el traductor), en el número especial dedicado a la Arquitectura (abr. 1928), junto a textos de arquitectos de vanguardia como Le Corbusier, Auguste Perret, Bruno Taut o J. J. P. Oud.

Y todas estas cualidades, derivadas de la naturaleza antimimética, convergen en el que, para Valéry, es eje de toda creación artística, en cuanto que supone el paso del caos al orden: la *composición* (*construcción*, lo llama en otro lugar del texto) como principio primario (que aparece solo secundariamente o mezclado en las artes dedicadas a la reproducción). Escribe:

J'oubliai l'essentiel: la *composition* —c'est-à-dire la liaison de l'ensemble avec le détail— est beaucoup plus sensible et exigible dans les œuvres de musique et d'architecture que dans les arts dont la reproduction des êtres visibles est l'objet, car ceux-ci, empruntant leurs éléments et leurs modèles au monde extérieur, au monde des choses toutes faites et des destins déjà fixés, il en résulte quelque impureté, quelque allusion à ce monde étranger, quelque impressions équivoque et accidentelle. (Valéry, 1962: 75; subrayado del autor).²²⁵

También Benjamín Jarnés, parafraseando las palabras de Adam Szpak, describía pormenorizadamente, en su artículo ya citado sobre el director polaco, la obra musical como edificio metafórico, enfatizando el paralelo compositivo o constructivo:

Él [Szpak] habla de cimientos, de masas coloreadas, de planos sonoros... Como buen hijo de su tiempo, sustituyó el frenesí por el equilibrio. Es un infatigable ingeniero del ritmo, además de ser un prodigioso catador de sonidos. Concibe la interpretación como una ideal arquitectura. (...)

Nada —nos dice— puede construirse sin tener bien clara percepción del ritmo peculiar de cada frase. Estos son los cimientos. (...) Luego es preciso conocer la calidad de los muros, el color de cada plano, la densidad, el valor relativo de cada instrumento en cada instante. (...) es preciso agrupar los sonidos como se agrupan los colores en el lienzo y las frases en el poema; medir sus grados de robustez, de emotividad; percibir la intensidad de cada choque (...).

Y, por último, la cúpula; es decir, la expresión. Fijar el contorno puro, diseñar ágilmente el arabesco, huir de toda fruición morosa. (Jarnés, *Alfar*, feb. 1925: 5).

Gerardo Diego, por su parte, dotado de privilegiada comprensión musical, plantea con regularidad el paralelismo entre las dos artes. En el artículo «Un cilindro y un acorde» (aunque publicado en 1950, responde completamente a los planteamientos formalistas de los veinte), Gerardo insistirá en la naturaleza corpórea de la música que señalaba a propósito del poema de Guillén, para lo que emplea la comparación analógica con la

²²⁵ El personaje mitológico de Anfión sobre el que Valéry vertebra su drama (que él define, ante la inadecuación de términos del tipo «ópera», «ballet» u «oratorio», como «ceremonia de carácter religioso», 1962: 81) participó en la construcción de la muralla de Tebas junto a su hermano gemelo Zeto. Sin embargo, mientras que este lo hizo de forma manual, a Anfión le bastaba con tocar la lira, y las piedras se elevaban solas y caminaban hasta su correspondiente lugar. Al narrar el argumento de la obra, Valéry resalta el sustrato germinal que hace a la música matriz de la arquitectura: «Amphion, homme, reçoit d'Apollon la lyre. La musique naît sous ses doigts. Aux sons de la musique naissante, les pierres se meuvent, s'unissent: l'architecture est créée» (1962: 81).

arquitectura: habla el poeta de «elementos puros absolutos» (el cilindro, el acorde), pertenecientes totalmente a un plano especulativo-abstracto; sin embargo, insistiendo en que la música no es solamente abstracción, llega después a los «elementos puros relativos» (la columna, el acorde de séptima dominante dentro del sistema tonal), que suponen la concreción funcional y estética de lo meramente abstracto (2016: 11-13). Esta concreción que le interesa destacar en la música la identifica Diego, en otro artículo de 1951 («El secreto de la música»), con su potencialidad expresiva que evita, sin embargo, lo representacional:

Para un músico, (...) sigue siendo un enigma cómo se puede considerar la esencia de la música sin entender que sea por naturaleza orden. Orden numérico, como el de la arquitectura, su hermana en abstracción (aunque lo de abstracción no me gusta porque parece indicar el término de un proceso evolutivo desde algo concreto), orden matemático, astronómico, orbitado, calculado de resistencias y de elasticidades y por añadidura, esto es lo bueno y lo misterioso, expresivo aunque no representativo. (Diego, 2016: 14).

También analizando la influencia del arte sonoro en su propia obra poética, el santanderino concede un lugar destacado al modelo arquitectónico-estructural que ofrece al escritor:

Ante todo, [la música puede servir al poeta] como maestra de formas. Si el poeta ha de ensayar algo más que el «suspirillo germánico», que la copla o cantar de una o a lo sumo dos dimensiones, si aspira al verdadero poema en volumen, con dimensión de profundidad y órbita dilatada, la música y el conocimiento que de sus formas posea le puede ser utilísimo. (Diego, 2016: 291).

Y, en un trabajo dedicado a Fray Luis de 1928 («Actualidad poética de Fray Luis»), vuelve a hacer explícita esta cadena arquitectura-música-estrofa:

Todos los que han intentado *construir* y rematar poemas saben lo penoso que es dar cima a la labor, cuando el poeta se propone *edificar un poema*, es decir, una poesía con principio, medio y fin, con tres dimensiones... Es la arquitectura —y su hermana la música, arquitectura de lo sucesivo— la guía maestra de nuestras bellas artes. (Diego, 2000: 597).

El empleo de formas musicales para vehicular la poesía, que el propio Diego practicará (Diego, 2016: 306-309; cf. Bernal Salgado, 1993, y Morelli, 1996b), se asume de la misma manera que el uso del estrofismo ya codificado en la tradición lírica española. Lejos de concebirse en términos conservadores, el empleo de moldes métricos clásicos (tal como sucede en el neoclasicismo musical) adquiere en la poesía española de los veinte un carácter de soporte «útil», instrumento y no ley (por tanto, susceptible de modificación

y juego sobre este), a través del cual frenar la disolución de la forma con la que amenazaba el versolibrismo ultraísta.²²⁶ Esta tensión entre la proclamación de una libertad métrica disolvente y el empleo del estrofismo canónico en la poesía española está integrado en la dinámica general de la Vanguardia de período destructivo> periodo constructivo (teorizado coetáneamente) y tiene lugar a mediados de la década, una vez que se desinflan los ensayos ultraístas y a medida que van consolidándose las diversas teorías europeas de sesgo clasicista (que, en España, encuentran un patrocinio especial en la *Revista de Occidente*).

El ensayo titulado «La vuelta a la estrofa», publicado por Gerardo Diego en el primer número de su revista *Carmen*, sintetiza el significado de la recuperación de esquemas métricos cerrados en estos años: en los mismos términos que Stravinsky se expresaba respecto a la tonalidad. Diego postula más la necesidad de una «forma» (esquema, arquitectura) para la poesía, sea cual sea, que el hecho en sí de que se usen moldes del pasado. Por eso, al comienzo del texto, define la estrofa como implícita al concepto de poema: «¿Qué es una estrofa? El múltiplo del verso. O el divisor del poema. No hay poema sin estrofas, varias o una si es tan corto que nace y muere en una sola curva» (*Carmen*, dic. 1927). Obligado pues, el poeta, al empleo de la estrofa, Diego defiende el uso de los moldes clásicos («estrofa vieja»), frente a la invención de «estrofas nuevas», dado lo circunstancial de estas y, sobre todo, dada su endeble historia, que las hace susceptibles de plagios y emulaciones despersonalizadas (frente a la «estrofa antigua, centenariamente cultivada y que, por ello, se ha hecho ya casi naturaleza»). Con todo, como decía, el estrofismo clásico no significa nunca someterse a un decir conservador y anquilosado, sino que, al contrario, debe servir de acicate y punto de apoyo para la innovación:

La estrofa vieja, en cambio, puede ayudarnos, a condición de que sus resonancias no nos arrastren al pasado con su sintaxis abolida, sino que, por el contrario, nos ofrezcan una sabrosa materia de contraste, un maduro equilibrio de premisas e intenciones, de supuestos y de fugas. ¿Retórica? Evidente: retórica. Pero todo es retórica, y el huir de ella una manera de retórica negativa, mil veces más peligrosa.

²²⁶ A este peligro del versolibrismo ultraísta, a partir de la imagen como centro del poema (*vid.* siguiente apartado, 3.3), parece referirse también Antonio Espina cuando, en carta a Rogelio Buendía agradeciendo el envío de *La rueda de color* (21-X-1923), le escribe, como en retrospectiva, a propósito de las exploraciones de los años 1918-1922: «Fuimos demasiado adelante con la imagen solo. Hay que recoger algo de metro y música presimbolistas para no extraviarse en la incoherencia y el vacío. (...)» (*apud* Mas Ferrer, 2001: 232).

No. No debemos huir de nada. El arte se ha de hacer buscando, reuniendo, integrando. Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras porque nos da la gana. Magnífica razón, única plena del artista. (Diego, *Carmen*, dic. 1927).

El ensayo acaba subrayando el carácter instrumental y susceptible de manipulación de la estrofa, tal como Fernando Vela teorizaba en «El arte al cubo» a propósito de la música. Así, termina Diego:

Pero hay una diferencia con nuestros razonables abuelos del XVIII. Para ellos, la estrofa, la sonata o la cuadrícula eran una obligación. Para nosotros, no. Hemos ya aprendido a ser libres. Sabemos que esto es un equilibrio, y nada más. Y es seguro que sentiremos muchas veces la bella y libre gana de volar fuera de la jaula, bien calculado el peso, el motor y la esencia para no perdernos como una nube a la deriva. Estrofa, siempre estrofa, arriba o abajo, esclava o sin nombre. Todas son iguales en el amor que las crea o las recrea. La esclavitud está abolida. Y la pereza pasó de moda. Al yunque, jóvenes prosistas, al yunque. Ya es hora de trabajar, ¿no os parece? (Diego, *Carmen*, dic. 1927).

Pese a todo, el paradigma de la música como arquitectura pura no será exclusivo en la Vanguardia literaria (la cual, por otro lado, recordemos que se define por la pulsión contradictoria). El ideal de lo etéreo-espiritual heredado del siglo anterior (vigente todavía en el simbolismo y su concepción schopenhaueriana de la música como movimiento fluido del alma; cf. Hertz, 1987: 33-63), convive con la propuesta formalista y, muchas veces, la música en abstracto (es decir, no la de un periodo X) se convierte, en el imaginario poético, en símbolo del mundo decimonónico y burgués contra el que reacciona el arte nuevo. Esta concepción de la música aparece de una manera temática siempre y la mayoría de las veces se emplea como cliché ambientador (piano, vals, palco de ópera), si bien, no está exenta, en mayor o menor medida, de un trasfondo estético y reflexión metapoética. Si cerráramos el apartado anterior con un poema de Guillén, «El cisne», como ilustración del purismo desanecdótico que camina hacia la poesía *pura*, sirva ahora, como ejemplo de la observación apuntada y para cerrar este, un poema de Valbuena Prat, cultivador de una poesía pura *alla spagnola* en estos años. Con el título «Mi oración de completas» apareció en *Mediodía* (oct. 1928), junto a otros dos poemas de línea purista, esta especie de *Ars poética* que juega sobre el molde tradicional de la glosa y remata las estrofas arromanzadas con el pareado-estribillo «cuatro pilares tiene mi cama, / cuatro ángeles que la guardan». Jugando con la conocida coplilla infantil, Valbuena Prat sustituye las «esquinitas» tradicionales por unos arquitectónicos pilares que simbolizan el ideal poético al que aspira; y este ideal, identificado con el rigor intelectual y técnico, se define a través de un imaginario arquitectónico-plástico,

geometrizable y de perfil definido: «de mármol quiero mi sábana», «entre pilares contengo», «entre esquinas se limita», ángeles de «mirada serena» y «alas recortadas» que guardan el lecho del yo poético, un «lecho arquitectural / que en firmezas se afianza». Renegando del «humo y la locura / el crepúsculo y la pátina», lo arquitectónico-plástico combate una estética de la vagarosidad emocional en la que el imaginario modernista-simbolista queda claramente definido por la música. He aquí el poema completo que, reafirmando esa idiosincrasia de la contradicción natural de la Vanguardia, viene a contraargumentar el principio de la música como modelo arquitectónico que acabo de desarrollar:

MI ORACIÓN DE COMPLETAS

Yo no me quiero dormir
entre frondas y entre gasas
—el violín se sumó al cielo,
y el suspiro a la guirnalda—.

5 La rosa cuajó en papel
—de mármol quiero mi sábana—
contra el humo y la locura
y el crepúsculo y la pátina,
10 *cuatro pilares tiene mi cama,
cuatro ángeles que la guardan.*

Entre pilares contengo
musicalidad de llamas,
entre esquinas se limita
la sombra de amor, profana;
15 y plomada y cartabón
rigen la luna y la lámpara
—hoy mi lámpara es de vidrios
en el blanco de la sala—,
y puede decir, seguro
20 de sumisión y constancia:
cuatro pilares tiene mi cama.

Velan en las cuatro esquinas
los ángeles de mi guarda,
con su mirada serena
y sus alas recortadas.
25 El uno lleva un cincel,
otro sostiene una basa,
los demás: línea partida,
o leve ademán de lanza
—lanza de la geometría,
30 sin colores ni palabras—.
Seguro contra los malos,
los espíritus de lágrimas,

mi lecho arquitectural,
en firmezas se afianza.
35 *Cuatro ángeles que lo guardan.*

Nube, ya no volverás.
Atardecer, eres nada.
Mediodía, a ti mi mano.
Serenidad, en mi palma.
40 *Cuatro pilares tiene mi cama,
cuatro ángeles que la guardan.*

Evidentemente, y como señalaba arriba, la identificación es muchas veces tópica («violín», «musicalidad de llamas»: elementos más de la serie *suspiro- guirnalda- humo- crepúsculo-atardecer- nube- lágrimas*) y elude una reflexión más detallada sobre la naturaleza en abstracto de cada arte. Sin embargo, no puede pasarse por alto y esta modalidad, la de la música-símbolo dentro de la retórica general viejo vs. nuevo, deberá tenerse en cuenta, aun coexistiendo con otras antitéticas, a la hora de ofrecer el panorama completo de la música en la poesía española de los veinte (*vid.* III.III,3.1).

4.3 DISONANCIA, AMBIGÜEDAD Y REVERBERACIÓN. LA POÉTICA DE LA IMAGEN VANGUARDISTA

Quitar a la imagen su valor accidental, y por sugerencias sucesivas llegar a una forma de visión, autónoma, libre de toda dependencia con su fuente original, como la música pura lo está de la sensación que la hizo nacer. Esta es la ambición de la poesía moderna. Música: lenguaje de ultra-sensaciones. Poesía: lenguaje de ultra-imágenes.

(Adolfo Salazar, «Tarjetas»)

Al lado de la primacía de lo sonoro y formal a la hora de procurar que el poema se acerque a la autorreferencialidad propia de la música, existe una vía paralela que, en lugar de sobre el plano fónico, se apoya para ello sobre el plano semántico de la lengua. A primera vista, esta formulación podría parecer contradictoria (dada la condición utilitaria y referencial de la palabra en su dimensión semántica); sin embargo, la exploración del extrañamiento poético que no renuncia al significado de la palabra será fundamental en la lírica finisecular y, mediante el trabajo de la ambigüedad semántica y la sugestión polivalente, culminará en la poética de la imagen vanguardista.

Lo que interesa no es transformar la poesía en música, sino conquistar para ella la autonomía exhibida por esta. Y para ello, como subraya Diego en su revelador ensayo

«Posibilidades creacionistas» (*Cervantes*, oct. 1919: 26), se habrá de recurrir al material propio de la disciplina («Para rivalizar con ella hemos de valer nos de nuestros propios medios, si no queremos caer en el ridículo»; 28).²²⁷ Retomando la sentencia de Apollinaire en la que establecía la fórmula lógica de «cubismo es a pintura tradicional lo que la música a la poesía», el poeta español reflexiona y apunta el desequilibrio de la comparación:

Recordaréis la frase profunda de Apollinaire: «el cubismo es a la pintura tradicional lo que la Música a la Literatura». (...) Sin embargo, la frase, con su aspecto matemático, no es simétrica. Observad que en la primera razón: «cubismo es a la pintura tradicional», ambos términos son especie de un solo género; el cubismo es aún Pintura y utiliza los mismos materiales que la pintura histórica. ¿Por qué, pues, no ensayar una nueva proporción? ¿Por qué no buscar dentro de la misma Literatura algo que represente al cubismo, a la Música? La nueva proporción sería esta: cubismo es a pintura tradicional lo que a la Poesía tradicional es X, Así, a priori, habíamos de concluir la posibilidad, la existencia virtual de esa X, o Poesía = Música; a buscarla, pues, nuevos Leverriers de nuestro Neptuno (26).²²⁸

Para Diego, el camino a esa X es la imagen, en su sentido amplio:

El creacionismo había dado el paso decisivo purificando y extrayendo de la sucia mezcla retórica la imagen, como instrumento único, como célula primordial e íntegra. Pero la imagen aún no es la música, aunque sea el camino para ello (26).

Efectivamente, la imagen se convierte en la estética de los veinte en la quintaesencia de lo poético, desde muy diferentes tendencias (*vid.* San José Lera, 2005). Si para Ortega la metáfora es el álgebra superior de la poesía (2004: 36), para Guillermo de Torre es su célula fundamental («protoplasma primordial, la substancia celular del nuevo organismo lírico»; *Cosmópolis*, sep. 1920: 89; *Alfar*, oct. 1924: 20) y para Antonio Espina su «alcaloide» y «principio activo» (*apud* Vela, *Revista de Occidente*, nov. 1926: 238). Modelada desde mediados de la década sobre el parámetro gongorino —así la conferencia de Lorca sobre el poeta cordobés (1997a, III: 51-77), los estudios de Dámaso Alonso y Guillén, etc.—, las primeras teorizaciones sobre la imagen vanguardista en

²²⁷ Algo implícito también en el citado artículo de Salazar, «Tarjetas», en el que hablaba de la música, desligada de la sensación originaria de la que surge, como lenguaje de «ultra-sensaciones», en paralelo a la poesía, cuya ruptura con el accidente material originario la convertía en lenguaje de «ultra-ímagenes» (*Grecia*, 01-VII-1920: 6).

²²⁸ La cita de Apollinaire no es literal y Diego la sintetiza reforzando su aspecto lógico. En sus *Méditations esthétiques*, escribía el francés: «On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau [cubismo], qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure» (1913: 12).

España tienen lugar en el entorno ultraísta y creacionista.²²⁹ Estas propuestas insisten siempre en la necesaria independencia del mundo real (como vimos antes con Huidobro) y para ello es preciso cortar las vinculaciones descriptivas y referenciales, tanto de los elementos entre sí evocados como de estos con la realidad de la que parten. Contraponiendo la «estética pasiva de los espejos» (polo impresionista que se recrea en el ambiente), Jorge Luis Borges reivindica la que él denomina «estética activa de los prismas» (que sitúa en el «polo expresionista»), y define su aspiración metafórica marcando la distancia con la cultivada tradicionalmente:

(...) enunciaré las intenciones de mis esfuerzos líricos:

Yo busco en ellos la sensación en sí, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia; es decir, volver de la emoción a la sensación, y de esta a los agentes que la causaron. Yo —y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas— anhele un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces. (Borges, *Vltra*, 20-v-1921).²³⁰

En otro artículo de *Cosmópolis* el escritor argentino definirá la metáfora como la «identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos» (nov. 1921: 396) y, partiendo de este elemento diferenciador, la Vanguardia fundará su poética de la imagen en el máximo alejamiento de los elementos convocados en ella, prácticamente hasta abolir la relación lógica que podía hallarse, pese a su dificultad, en la metáfora barroca. García Lorca, en la conferencia gongorina, la define en estos términos:

²²⁹ Rogelio Buendía publica un ensayo en *La Gaceta Literaria* que, bajo el título de «Góngora, autor de la creación pura en la lírica moderna», subrayaba igualmente la maestría metafórica del poeta barroco y, además, la vinculaba con la estética ultraísta-creacionista, afirmando que era un «creacionista consciente», «porque nadie como él supo inmiscuir al aliento humano de la lírica el sentido cosmogónico y, sobre todo, cosmogénico, cosa que quisieron descubrir con el *creacionismo* y la *creación pura*, y que dejó ya *creado* nuestro poeta andaluz» (Buendía, *La Gaceta Literaria*, abr. 1927; subrayados del autor).

²³⁰ La liberación de la «sensación» originaria para dejar solo en la obra la *emoción pura* es la misma que Salazar postulaba en sus «Tarjetas», a la hora de establecer el paralelo música-poesía («Quitar a la imagen su valor accidental, [...] libre de toda dependencia con su fuente original, como la música pura lo está de la sensación que la hizo nacer», Grecia, jul. 1920: 6; *vid. supra*). La oposición entre impresionismo vs. expresionismo en la poesía española es extraordinaria y personal de Borges. Durante su adolescencia en Ginebra (1914-1919), adonde se traslada con toda su familia para que el padre sea operado en una clínica oftalmológica especial, entre otras lecturas aborda con avidez el idealismo alemán y la nueva poesía expresionista. Durante los dos años afincado en España, también con toda su familia y antes de regresar a Argentina (1920-1921), participará activamente en las revistas del ámbito ultraísta, en las que publica poemas y ensayos teóricos como el citado, pero también antologías, traducciones y breves introducciones al expresionismo alemán (en paralelo a las sucesivas entregas que Torre realiza sobre las distintas escuelas de la poesía francesa en *Grecia*, *Cervantes* y *Cosmópolis*). *Vid.* Vega Expósito (2007) y García (2015).

La metáfora *une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre* que da la imaginación. El cinematográfico Jean Epstein dice que «es un teorema en *que se salta sin intermediario* desde la hipótesis a la conclusión». Exactamente. (1997a, III: 60; subrayados míos).

En un trabajo de 1924, Torre recoge algunas citas de «L'Image» de Reverdy (*Nord-Sud*, 1918), en las que se pone de relieve esta dislocación de semejanzas:

La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la *proximidad de dos realidades más o menos alejadas*.

Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte y poseerá más potencia emotiva y más realidad poética. (Reverdy, *apud* Torre, *Alfar*, oct. 1924: 20; subrayado mío).

El otro disputante de la paternidad del creacionismo, Vicente Huidobro, formuló también en repetidas ocasiones la alquimia de la imagen poética al reunir elementos que naturalmente y por sí mismos nunca podrían hacerlo: «Inventer, c'est faire que deux choses parallèles dans l'espace se rencontrent dans le temps ou vice-versa, présentant ainsi dans leur conjonction un fait nouveau» (Huidobro, *Création*, nov. 1921). En la ya mencionada conferencia del Ateneo madrileño (diciembre de 1921), acentuando el carácter esotérico del lenguaje (*cf.* n. 205) y la función de vate del poeta, Huidobro afirmaba también:

El poeta hace cambiar la vida a las cosas de la Naturaleza, saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado, *tiende hilos eléctricos entre las palabras* y alumbrando de repente rincones desconocidos, y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados.

(...)

[El poeta] *hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga* a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en lo superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio.

(...) Porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista *en donde los extremos se tocan*, en donde no hay contradicción ni duda (1996: 95-97; subrayados míos).

Esos «hilos eléctricos entre las palabras» no pueden sino recordar, evidentemente, a uno de los puntos centrales del manifiesto futurista «Distruzione de la sintassi- Immaginazione senza filli-Parole in libertà» (Marinetti, 1914 [1913]). En él, Marinetti definía la *immaginazione senza filli* precisamente en términos de analogías distantes que eliminan los puentes lógicos:

Per immaginazione senza fili, io intendo la libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici e senza alcuna punteggiatura. (...) V'è in ciò una gradazione *di analogie sempre più vaste*, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi. L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia. (Marinetti, 1914c: 138-139, subrayados del autor).²³¹

También en la greguería ramoniana opera el resorte de la desemejanza o extrañamiento de dos realidades distantes como medio desautomatizador. En un texto ya tardío, «Las palabras y lo indecible» (*Revista de Occidente*, ene. 1936), Gómez de la Serna todavía hace de este choque de términos el principio fundamental de la magia poética, enlazando además con ese poder y autonomía concedido a las palabras desde la poética simbolista. Escrito en el estilo aforístico propio del autor, leemos:

La nueva poesía y la nueva literatura han libertado las palabras, y las palabras obran por su cuenta, según una ley inconsciente y segura. (56)

Hay que poner más mar entre las palabras y no hacer caso de ese que cree que están juntas, que se emparejan fácilmente y que sólo pueden ayuntarse las primas hermanas. (57)

No creemos en las cosas lógicas que hay para llenar el vacío, y por eso nos precipitamos en respuestas incongruentes, en palabras sueltas, en frases inauditas, con las que aspiramos a conminarle (63-64).

En el momento de no poder coordinar un ideal hay que lanzarse a lo incoordinado [*sic*] y se encuentra la belleza de las palabras, y la química de sus combinaciones, trastornando el sentido de cada cosa con un adjetivo lejano que no le corresponde, o poniendo cosa con cosa en una vecindad que supone una tercera cosa dubitante, monstruosa, con uñas de concha, con leontinas de ubres. (69)

En fin, y entre tantos otros ejemplos, en agosto de 1922, *Cosmópolis* reproduce el manifiesto «Poesía sin lógica», del francés Émile Malespine (adscrito primero al dadaísmo y director, entre 1922-1928, de la revista *Manomètre*, definida como «suridealista»). En este manifiesto el autor relataba la historia de la poesía en tres fases,

²³¹ Esta idea, formulada literalmente, había aparecido ya en el «Manifiesto tecnico della letteratura futurista», de 1912 (Marinetti, 1914b: 89-90), en donde anunciaba ya la noción de *immaginazione senza fili* (1914b: 94) que titula manifiesto de 1913 citado. En el «Manifiesto tecnico» postulaba la irrelevancia de la ininteligibilidad y proponía llevar la analogía hasta su último término eliminando incluso el primer término de esta (1914b: 94); y esta abolición debería llevarse a cabo mediante la abolición de la sintaxis tradicional, que era el lastre que anclaba la analogía a lo estático y pesado, sin dar lugar al vuelo libre y dinámico que Marinetti quería: «La sintassi era una specie di cifrario astratto che ha servito ai poeti per informare le folle del colore, della musicalità, della plasticità, e dell'architettura dell'universo. // La sintassi era una specie d'interprete o di cicerone monotono. Bisogna sopprimere questo intermediario, perchè la letteratura entri direttamente nell'universo e faccia corpo con esso. (...) Perchè servirsi ancora di quattro ruote esasperate che s'annoiano, dal momento che possiamo staccarci dal suolo"? Liberazione delle parole, ali spiegate dell'immaginazione, sintesi anagogica della terra abbracciata da un solo sguardo e raccolta tutta intera in parole essenziali» (Marinetti, 1914b: 95-95).

la última de las cuales identifica con el momento actual. Define la primera como «época colectiva» basada en ritmos sencillos acompañados de música y pocas imágenes (y vinculada a lo religioso-totémico); la segunda se desarrolla a través del trabajo creciente del ritmo, que alcanza su punto álgido en el simbolismo (*de la musique avant tout chose*) y que, según Malespine, acaba derivando en un virtuosismo huero. La tercera etapa queda vinculada a la imagen, y su relación con la música no es a través del ritmo, sino por el dinamismo implícito en el encadenamiento alógico de imágenes. Titulando esta tercera etapa: «Música, +...», escribe:

Hay un más, es la imagen. La imagen aventaja el ritmo. La imagen es la palabra de evocación sensorial fuerte. *La poesía resulta música de imágenes*. Las palabras tranqueadas de toda cortapisa nacen al azar de las asociaciones. (Palabras en libertad.) (Malespine, *Cosmópolis*, ago. 1922).²³²

La yuxtaposición de contrarios que subyace a este juego de analogías distantes aparece prácticamente en todas las escuelas de Vanguardia, desde las más precoces de la década de los diez hasta el «hallazgo» surrealista. No es necesario hacer derivar toda esta poética del contraste, como parece sugerir Aullón de Haro al estudiar la teoría lírica española de estos años (2010: 204 y ss.), del programa futurista italiano, por el hecho de que este contase con la expresión explícita en manifiesto más temprana. Se ha asociado frecuentemente además al cubismo y al collage plástico del momento, lo que en el poema se tradujo en la yuxtaposición sintáctica (de forma más extrema, la *distruzione de la sintassi* de Marinetti). Ahora bien, la estética de la disociación no es, en realidad, un producto vanguardista y se remonta a la poesía finisecular (y, más que finisecular, a la tradición francesa de la segunda mitad del XIX, desde Baudelaire), que hará de la música una pauta nuclear, desde diversas interpretaciones, para la renovación lírica. Para Hugo Friedrich, el concepto mismo de «disonancia», clave en la ruptura musical de entre-siglos

²³² Malespine sigue definiendo esta «música de imágenes» como «poesía alógica», insistiendo en la ambigüedad y polivalencia semántica: «He aquí por qué el poeta busca la imagen. La imagen, más que el ritmo despierta la cenestesia. Pero la imagen, en sí misma, no es sino una suma de sensaciones. Otra imagen dándonos sensaciones elementales análogas se emparentará con la primera. Se establecerá la comparación entre las dos. Es suficiente que estas imágenes sean análogas; que una despierte en nosotros la misma modificación cenestésica que la otra. El poeta después de hacer un paralelo entre estas imágenes las identifica. Metáfora. El poeta aquí no satisface a la lógica. (...) *A la lengua lógica substituye la lengua cenestésica. Para producir en nosotros una emoción, la frase debe permanecer vaga*» (*Cosmópolis*, ago. 1922; subrayado mío).

(no en vano el autor cita la *Poétique musical* de Stravinsky), define la poesía moderna en su totalidad y explica su oscuridad:

Podemos dar a esta coincidencia del hechizo con la ininteligibilidad el nombre de disonancia, pues de ella resulta una tensión que se acerca mucho más a la inquietud que al reposo. Ahora bien, esta tensión disonante es uno de los objetivos del arte moderno. (Friedrich, 1974: 21).

De modo que en el poema moderno funciona siempre el impulso de:

alejarse cuanto sea posible del empleo de expresiones unívocas. El poema aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, *cuyo significado irradie en varias direcciones* y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas prerracionales, pero que ponga también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual. (Friedrich, 1974: 22; subrayados míos).

El concepto de poesía pura que nace con Mallarmé y su conocida máxima de que «la poesía no se hace con ideas, sino con palabras» reclamaban la necesaria autonomía de estas y apuntaba en la dirección señalada por Friedrich. Cortando el anclaje referencial, las palabras aparecerían en toda su polivalencia, multiplicaban sus sentidos y entraban además en un juego de espejos y contrastes entre ellas. El texto se convertía entonces en una constelación de palabras en tensión reverberante (los *prismas* borgianos), tanto de ritmos (sonido) como de sentidos. En «Crise de vers» lo resumía Mallarmé, subrayando esa necesaria «cesión de iniciativa» del poeta a la palabra misma:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poëte, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (1897: 246).

En las dos últimas décadas del s. XIX, el wagnerismo penetró con fuerza en el círculo simbolista y, a través de la *Revue wagneriène* (1885-1888), se puso en marcha toda una reflexión músico-literaria canalizada a través de estudios y poemas en prosa que intentaban traducir la obra musical. La ambigüedad tonal wagneriana funcionó como modelo para el proceso de imprecisión polivalente al que se deseaba someter el lenguaje del poema e hizo del concepto de armonía, con un sentido semejante al que planteaba Mallarmé (reverberación de ritmos y sentidos), la directriz poética que eludía la denotación directa y lógica (*vid.* Hertz, 1987: 40-52; *cf.* Guichard, 1963; Hillery, 1980; Winn, 1981: 325-328; Backès, 1987; Landi, 2001; Jenny, 2002: 15-69; Hernández Barbosa, 2013). En realidad, la expresión oblicua y la elusión descriptiva en poesía habían

sido una conquista de Baudelaire, y también en ella se hallaba la música como inspiración. Como apunta David M. Hertz, la intensa capacidad de sugestión de la música fascinó a los escritores y los ensayos baudelaireianos sobre ella tuvieron un impacto editorial sobresaliente, que evidentemente repercutió de forma directa en la poética simbolista. Lo que el poeta parisino subrayaba era, en palabras de Anna Balakian:

El poder de la música para provocar, a través del estímulo de un solo sentido, un plano multisensorial de imágenes. Esto implica que si la música puede sugerir más de un nivel de imágenes, las palabras en poesía pueden asumir la misma función como notas musicales estructuradas, creando más allá de la descripción de una sensación la sensación misma, e incluso esa complejidad de sensaciones que llamamos «estado de ánimo». (Balakian, 1969: 69).

Partiendo de un concepto muy definido de recepción musical (la música generadora de imágenes, que la mayoría de melómanos actuales desaprobaba), Baudelaire hizo de la música el paradigma de sugestión sinestésica que él quería lograr a través de la palabra.²³³ El poema habrá de esquivar la comprensión racional propia del logos en favor de una cognición analógica y vertical, para lo cual la poesía deberá fundarse en la ambigüedad, la multiplicidad de evocaciones y la sinestesia.²³⁴

La colisión de impresiones sensoriales, que Borges analiza como tipos de metáfora (las identidades se establecen entre diferentes sentidos o planos; *Cosmópolis*, nov. 1921) fue ganando terreno hasta hacer que la base de la metáfora tradicional, arraigada en la semejanza entre dos elementos, fuese sustituida por la superposición de ellos: es decir, lo que interesa no es la semejanza, sino la reunión sintética de elementos en un mismo plano que solo es posible lograr a través de la poesía. Aunque existe un empleo muy vacilante de la terminología (Borges, por ejemplo, habla siempre de *metáfora*), esta es la idea que parece subyacer a la teorización de los veinte en España: la *imagen* disuelve la semejanza,

²³³ En sus notas sobre la metáfora, Borges señala también que la percepción visual es la que, por naturaleza, prima en la mente humana: «Nuestra memoria es, principalmente, visual y secundariamente auditiva. (...) Nombrar un sustantivo cualquiera equivale a sugerir su contexto visual y, hasta en palabras de subrayadísima intención auditoria como *violín-tambor-vihuela*, la idea de su aspecto visual precede siempre a la de su sonido y se opera casi instantáneamente. De ahí que la metáfora que se limita a aprovechar un paralelismo de formas existente entre dos visualidades sea la más sencilla y la más fácil» (*Cosmópolis*, nov. 1921: 394, 397).

²³⁴ La liberación del logos-racional a través de la música está presente también en Nietzsche (recordemos que, en sus inicios, era un wagneriano devoto). Por otro lado, la innovación técnica de Wagner no obsta para que sus interpretaciones filosóficas (la concepción tética del *Volkgeist* alemán, el significado del motivo musical en detrimento de su immanentismo, etc.) fueran relegadas por los simbolistas, que sí conservaron, sin embargo, la noción schopenhaueriana de la música como movimiento de la voluntad pura del alma (*vid.* Hertz, 1987: 52-55).

punto de partida en el tropo tradicional, y busca una condensación múltiple de sensaciones y planos.

La propuesta multisensorial de Baudelaire es un embrión, en el fondo, de la orquestación de sentidos propugnada en la Vanguardia por movimientos como el futurismo italiano o el ultraísmo español, pero también el imaginismo de Pound (Winn, 1981: 333-396) o el expresionismo sinestésico del entorno de *Der Blaue Reiter* (cf. Arnaldo, 2003). Guillermo de Torre, cuya poética se desarrolla fundamentalmente a partir de la noción de simultaneidad dinámica de raíz futurista (*vid.* III.III, 2.2), definía la nueva lírica francesa en estos términos:

El simultaneísmo emotivo, la transmutación sensorial —exacerbada en permutaciones múltiples— y un jovial pragmatismo de risueños arabescos, son las características diferenciales, espejadas multiédricamente en las obras de estos poetas, y, nuclearmente en las obras de Apollinaire y Reverdy. (Torre, *Grecia*, 30-X-1919: 8).

A la vez, la poesía baudelairiana abría la vía, desde la ambigüedad, a esa tensión de las semejanzas distantes que cada vez más se resuelven en puros contrarios: la alucinación traslaticia y el «sagrado desorden» rimbaldiano que *fija* y yuxtapone realidades.

Volviendo ahora al artículo de Diego «Posibilidades creacionistas» (*Cervantes*, oct. 1919), y a su indagación sobre esa «X» o «Poesía-Música» con la que rehacer la fórmula de Apollinaire, el poeta hablaba de la «retórica de la imagen» creacionista como camino a ella, pero sin ser todavía la meta. ¿Cuál es, entonces? Trazando una evolución gradual de la imagen, establece una cadena que parte de la *imagen directa* («la palabra en su sentido primitivo, ingenuo, de primer grado, intuitivo, generalmente ahogado en su valor lógico, de juicio, de pensamiento»: 26), a la que siguen la *imagen refleja o simple* («la imagen tradicional estudiada en las retóricas»: 26), la *imagen doble* (que «representa, a la vez, dos objetos, contiene en sí una doble virtualidad» y «disminuye la precisión, aumenta el poder sugestivo»: 26) y la *imagen triple y cuádruple*, prolongada esta fórmula sucesivamente en *quíntuple*, *séxtuple*, etc., conforme multipliquen las identidades simultáneas. Para Diego, tanto la imagen *doble* como las *triples* y *cuádruples* eran las que habían logrado hasta ahora los poetas creacionistas, y, a propósito de las últimas, señala el alejamiento decisivo de la literatura tradicional:

Estas imágenes que se prestan a varias interpretaciones, serían tachadas desde el antiguo punto de vista como gravísimos extravíos, de ogminidad, anfibología, extravagancia, etc.

El creador de imágenes no hace ya prosa disfrazada; empieza a crear por el placer de crear (poeta-creador-niño-dios); no describe, construye; no evoca; sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad en sí misma. (Diego, *Cervantes*, oct. 1919: 26-27).

«Va aspirando a», pero todavía no la ha logrado, porque:

Desde el momento en que puedan ser medidas las alusiones y tasadas las exégesis de un modo lógico y satisfactorio, aún estará la imagen en un terreno equívoco, ambiguo, de acertijo cerebral, en que naufragará la emoción. La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. (Diego, *Cervantes*, oct. 1919: 27).

Efectivamente, en los poemas huidobrianos de 1917-1920, no es difícil encontrar en las imágenes un fondo de identidad o equivalencia lógica, aunque expresado de forma insólita y desautomatizadora. Cuando el chileno asocia en *Poemas árticos* la luna y el reloj (poemas «Luna», «Luna o reloj»; Huidobro, 1996: 83-84), a tal asociación subyace una relación de semejanza visual (la luna llena como esfera de reloj, que se refuerza por los cambios del astro y su analogía con la medición visual del tiempo por las agujas del reloj); en la imagen «La lluvia afilada empieza a coser la noche» («Poema funerario», Huidobro, 1996: 119-121) es fácil seguir el movimiento rápido de las gotas de agua convirtiéndose en agujas afiladas respuntando el cielo; o, en fin, cuando en «Apaga tu pipa» (Huidobro, 1996: 81-82) se pregunta por «CÓMO APAGAR LA ESTRELLA DEL ESTANQUE» (mayúsculas del autor) parece evidente que se está evocando el reflejo de una estrella sobre el agua. Diego quiere otra cosa, el último salto: la imagen múltiple. Esta es aquella que:

No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la Poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico, es esencialmente ajeno a ella. La Música no quiere decir nada. (*Cervantes*, oct. 1919: 27).

La eliminación de cualquier referencia es la *imagen múltiple*. Y esta se da puramente (recuérdese que Apollinaire hablaba de «pintura pura») solo en la música. En la sección «Imagen múltiple» de *Imagen* (poemario compuesto entre 1918 y 1921), vuelve a reforzar esta alianza con la música desde el precepto autorreferencial en el texto en prosa que la encabeza:

Imagen múltiple. No reflejo de algo, sin apariencia, *ilusión de sí propia*. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del *organismo autónomo*. Y, sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica.

Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía—esto es—Creación. Que la obra viva por sí sola y resucite en cada hombre una emoción distinta. No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas. (...) (Diego, 1989, I: 101; subrayados míos).

El principio objetualista de la Vanguardia, que elimina el subjetivismo decimonónico (algo presente ya en Mallarmé, cuando reclamaba la desaparición elocutiva del poeta para ceder la iniciativa a la palabra misma) quiere en la palabra un poder evocador polivalente (tal el que Baudelaire advertía en la música), jamás significador de un concreto estado de ánimo, emoción o intención del yo escritor, sino resonante por sí y *múltiple*, capaz de reunir en sí todas y cualesquiera emociones.²³⁵ Se corresponde esta «imagen múltiple» dieguina, más o menos, con lo que su amigo Larrea define por estos años como «poema puro o *in*», que en carta del 12 de noviembre de 1919 a Diego explica así:

El poema *puro*, perfectamente creado, música, imagen múltiple como tú decías muy bien, asociación de imágenes activas, delirio cordial, y en el que caben un clasicismo, romanticismo y novecentismo procesales. En esta especie suprema el simbolismo y cuanto signifique cerebralismo es un parche poroso, disonante y molesto. Es éste el poema a que hoy aspiro del que rudimentariamente y sin saberlo perseguía en épocas anteriores. Lo llamo el poema *in* (infinito, impreciso, ilimitado, etc. etc). (Larrea, 1986: 110).

El «poema *in*», además, lo presentaba también Larrea como culminación aún no realizada de una escala en la que aparecían el *poema cúbico* («Más imperfecto [...]. La técnica más complicada, hijo más de la visión, descoyuntado, anguloso, sorprendente») y, en la parte inferior, el *poema descriptivo*, asociado al ultraísmo español por el que ambos amigos sienten cada vez más desprecio. Esta clasificación no es esporádica y las cartas de Larrea a Diego (que se remontan a 1916) abundan en los años 1917-1922 en reflexiones poéticas que buscan un posicionamiento estético dentro de las nuevas tendencias, con especial predilección por Huidobro y el creacionismo.²³⁶ En cartas

²³⁵ Comentando la poesía dieguina, Enrique Díez-Canedo subrayará también el sustrato musical de la ambigüedad en la imagen y su capacidad sugestiva, relacionándolo ya, a la altura de 1926, con el gongorismo en pleno auge: «El resultado último a que este arte alcanza en Gerardo Diego está en una sugestión de sentimientos generales que llegan a producir un vago estado de ánimo semejante al que causa la música. (...) Cada poema va creando, por lo menos, su atmósfera musical. Pero quizá no es distinto el caso de evocar con la poesía una realidad concreta, a semejanza de las artes plásticas, del de sugerir una indeterminada emoción, una síntesis de sentimiento, como la que produce la música. ¿No nos habrán traído estos creacionistas a las fronteras de dos artes, y necesitaremos pronto un nuevo Lessing que haga el deslinde?» (Díez-Canedo, *La Verdad. Suplemento Literario*, 8-IX-1926).

²³⁶ La admiración de los dos amigos por la labor huidobriana se manifiesta tanto en la correspondencia que entre ellos intercambian (Larrea, 1986), como en la que establecen ambos

anteriores, Larrea expresa ideas muy próximas a las que Diego formula en «Posibilidades creacionistas», como la que considera la imagen creacionista como intento todavía imperfecto (pues aún «se comprende») en el camino hacia la imagen ideal que aspira a la pureza emocional de la música:

(...) los creacionistas quizá sin intentarlo han preparado el camino, y en realidad algunos de sus poemas, se acercan extraordinariamente a la música. El valor que han dado a la imagen, depurándola *como instrumento único* que yo espero ha de ser significa una posibilidad manifiesta. La imagen por sí sin expresar nada puede emocionar, es capaz de complicarse con nuevas imágenes, tener vida propia, simultanearse en acordes, etc. (...) El mismo *Ecuadorial* [poemario de Huidobro, 1918] es una sinfonía modernamente instrumentada. Pero igual que el actual creacionismo tiene para mí el defecto de que algunas cosas, muchas a veces, casi todas frecuentemente, se comprenden. (carta del 24-VI-1919, Larrea, 1986: 97-98; subrayado del autor).²³⁷

De hecho, el poeta bilbaíno parece muchas veces objetar en los poemas de su amigo (que este le envía previamente y de los que Larrea hace un detallado y crítico análisis en sus cartas) la excesiva musicalidad o sonoridad del verso («exceso de flauta»),

paralelamente con el chileno a partir de 1920 y 1922 (Huidobro, 2008). Mientras que Larrea siempre se muestra más retraído en su creación, Gerardo ejercerá la labor de intermediario, insistiendo y mediando para conseguir que su amigo se integre en los círculos editoriales y que su poesía inédita se publique. Es él quien le insta a que inicie el carteo con Huidobro, después de más de un año compartiendo con él su propio intercambio epistolar con el maestro. Separadamente (por motivos de trabajo), los dos amigos realizarán sendas visitas a la casa parisina del chileno, quien considerará a los jóvenes como sus acólitos en España, a través de los cuales querrá predicar su creacionismo y combatir el decrepito ultraísmo (con cuyos integrantes no tardó en enemistarse). El entusiasmo de los dos amigos por Huidobro se desinfla a medida que avanza la década, de forma más brusca y tajante en Larrea, más diplomática en Diego. Con todo, aun en los años 1919-1923, en los que más activamente se adhieren al credo huidobriano, el epistolario entre ellos (Larrea-Diego) denota una mayor intimidad y, si apasionadamente se comentan uno a otro las estancias parisinas (Larrea, 1986: 179 y ss.; Bernal-Díez de Guereño, 1995: 14-15), también es cierto que ya desde 1919 Larrea muestra cierto desdén y superioridad respecto al maestro («A Huidobro lo comprendo tan perfectamente que a veces me parece anticuado. Hay que hacer aún mucho más», 1986: 91) y, tras leer la carta con la que contesta la primera carta de Diego, escribe a este: «vamos con la carta de Huidobro (...). Para sacar una impresión más segura hubiera necesitado conocer tu carta. Pero no ha sido necesaria para sacar esta conclusión: 1º que Don Vicente es de lo más tarabilla charlatán que se conoce. 2º que posee un envidiable espíritu infantil con su pequeña manía persecutoria y todo. 3º que es un maleducado ya que ni se le ocurre darte las gracias por la dedicatoria ni animarte con alguna alabanza [Diego le dedica el poema “Gesta”]. Está en plan de idolillo. 4º que me parece, esto no lo aseguro, que en sus intenciones conscientes está en un lugar que nosotros hemos sobrepasado. 5º que es una necedad decir como Canedo que no sabe francés. Es más justo afirmar que no domina el castellano, y 6º que es un intuitivo admirable» (Larrea, 1986: 127).

²³⁷ En una carta dos días anterior a la citada, Larrea reflexionaba también sobre la renuncia a la «comprensión» lógica del poema, lastre que todavía quedaba camuflado en los textos creacionistas: «Se me ocurre preguntar ¿Es necesaria la comprensión para la sensación estética? Y estoy por estampar un rotundo NO. Y un poeta venidero, estoy por asegurarlo, nos hará llorar con las imágenes y palabras solas, sin que comprendamos la sucesión, como con sonidos dispersos. Y esta será la perfección. Muchas cosas se me ocurren en este sentido que paso por alto. Los poemas de los creacionistas se pueden llegar a comprender aunque no se comprendan» (Huidobro, 1986: 93; mayúsculas del autor). Con una negativa a la inteligibilidad respondía igualmente, unos años antes, Marinetti (también a propósito de la analogía *senza fili* antes comentada): «Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi, non è necessario» (1914b: 94).

le dice; Larrea, 1986: 161), en detrimento de una depuración sustancial del poema, musical en esencia y no en superficie. En carta del 5 febrero de 1922, a propósito de *Imagen*, Larrea le escribe con cierta brusquedad:

Tiene el creacionismo algo de música, cierta sugestión musical que no cabe en el pentagrama; pero tú de una comparación para justificar que no es necesario para producir emoción estética la comprensión has hecho una jaula y en ella te has encerrado después de sacarte los ojos con total abnegación. (...) (Larrea, 1986: 146).

Suavizando a continuación la crítica y reconvirtiéndola en consejo constructivo:

¿Quiere esto decir que tu estética de la imagen múltiple no sea aceptable? Más bien creo que lo es, ahora que no como tú hasta aquí la has aplicado. Sin cercenarle nada y aplicada ampliamente y sin prejuicios puede producir bellezas magníficas y en ella puede caber el más puro creacionismo. Trabaja en adelante prescindiendo de la música y conseguirás aciertos musicales *para todos los sentidos* que es lo que creo que debe ser nuestra intención. *Para todos los sentidos* sin excluir los interiores pero no olvidando que los ojos son nuestros mayores ventanales y que la creación no será perfecta mientras no se vea, aunque luego se deriven de ella, por la manera de expresarla, sugestiones invisibles. (Larrea, 1986:147; subrayados del autor).²³⁸

En realidad, Larrea propone aquí lo mismo que Diego en sus «Posibilidades creacionistas»; sin embargo, en la práctica, el santanderino atenderá tanto a esa «imagen múltiple» que teoriza como a la música *sonora* (en complemento a esta otra *callada* o de esencia que propone su amigo). En efecto, la natural inclinación musical de Gerardo se hace muchas veces explícita en su poesía a través de lo formal-rítmico (como se intuye a propósito de sus palabras sobre la estrofa antes citadas, así como en escritos posteriores sobre el modelo estructural que la música puede ofrecer a la literatura) y es natural que, aun en estos primeros años de compenetración y complicidad con Larrea, entrase en divergencia con la «reconocida amusicalidad» que declara el bilbaíno le es propia (1986: 37). Incluso en su etapa ultraísta-creacionista (1918-1922), sobre la que retrospectivamente dirá que «el ritmo casi desaparece. El poema es sólo una seca, vibrante notación entrecortada, mientras otras veces se crece o hincha en envergaduras valientes» (Diego, 2016: 165), el protagonismo fónico/sonoro es indiscutible y así, a la sección

²³⁸ A ello volverá unos meses después, en noviembre de 1922, comentando ya *Manual de espumas* (que no se publicará hasta 1924): «Si me preguntaras ¿qué defecto principal adviertes? Contestaría: un exceso de flauta. (...) en mis comentarios a *Imagen* creo que te decía encontraba defectuosa la propensión a la contextura musical en detrimento de la pictórica y que el creacionismo por esencia debía perseguir cierta plasticidad objetiva (Algo parecido nos dijo Huidobro también si mal no recuerdo)» (1986: 161).

«Imagen múltiple» del libro *Imagen* sucede «Estríbillo», cuyo encabezamiento teórico (en respuesta al anterior; *vid. supra*) es el siguiente:

Paralelamente, estos otros ensayos más musicales que plásticos, dejándose ir cauce abajo en un deleitoso entresueño cerebral. Aspiran a una perfección más tersa que construida, y más que forma quisieran ser materia pura. Poesía de vacaciones cantada entre siestas perezosas y lejanos ritornelos infantiles. Estribillos, repetidos o no, que aun éstos quisieran serlo por su ingenua espontaneidad involuntaria. (...) (Diego, 1989, I: 137).

Gerardo Diego, así, no renuncia a los dos cauces que la palabra, sonido y sentido, para aproximarse a la música. Quizá por eso, porque simultáneamente a la exploración de la imagen múltiple superpone la exploración rítmica (*cf.* Diego, 2016: 304-305), la poesía del autor santanderino aparece como el más decantado y perfecto logro de las tendencias creacionistas al filo del cambio de década, integrando tanto las técnicas de imagen como las fónico-estructurales que toman la música como norte.²³⁹

4.4 ESTÉTICA DE LA YUXTAPOSICIÓN. DEL FRAGMENTO EN MÚSICA Y POESÍA

Para completar esta primera aproximación general a la poesía de Vanguardia en relación con la música, todavía quedaría por citar un elemento decisivo en su caracterización (derivado, en gran medida, de la poética de la imagen): la dislocación sintáctica y tipográfica, el fragmento, la discontinuidad (derivación que en los textos citados de Marinetti se hace explícita). Dos precisiones deben ser hechas al respecto: en primer lugar, la aparente contradicción que supone en relación con el concepto arquitectónico de la obra que hemos visto antes (III.I, 3.2); y, en segundo lugar, que el vínculo de este rasgo poético con la música coetánea no es tanto en términos de influencia,

²³⁹ La genealogía aquí trazada de la imagen vanguardista respecto al modelo musical no quiere descartar las posibles influencias pictóricas y cinematográficas en la misma, especialmente del cubismo plástico respecto al creacionismo, que, según René de Costa, no fue otra cosa que el nombre dado al cubismo literario (1975: 13). Sí ampliar una perspectiva que, muchas veces, es parcial: la de la pintura como paradigma de la poesía vanguardista (recuérdese además cómo parte del cubismo plástico, especialmente en Delaunay, está directamente relacionado con la música; *vid. supra*). Para las relaciones entre cubismo pictórico y poesía creacionista/cubismo literario, centradas sustancialmente en el montaje por yuxtaposición y la gramática del texto, *vid.* Rutter (1978), Yúdice (1981), Hadermann (1984), Costa (1985, 1996: 51-61), Soria Olmedo (1991b), Benko (1993), Hernández (1996), Cano Ballesta (1997) o Díaz de Guereñu (2001), así como los artículos coetáneos de Malraux (*La Connaissance*, ene. 1920), Raynald (*Les Feuilles Libres*, mar.-abr. 1923) y Diego (*Revista de Occidente*, ago. 1927). Sobre la influencia del cinematógrafo en la joven literatura, *vid.* Morris (1980), Sánchez Vidal (1993), Gubern (1999) y San José Lera (2005: 409-410).

modelo o inspiración (como sí lo era en los casos anteriores) como sí de un paralelismo o tendencia estética común a ambas disciplinas.

La autonomía y autorreferencialidad que, en los albores de la Vanguardia, la música ofrecía como cualidades modélicas al resto de las artes, tendrá un desarrollo diverso en poesía, ratificando de nuevo la idiosincrasia de los contrarios en la lírica moderna. La evolución de la imagen a finales del s. XIX, que intensifica progresivamente la dimensión sinestésica y la ambigüedad, supuso una modificación sustancial de la estructura sintáctica del poema y el eje horizontal (engarce lineal en el tiempo) cedía poco a poco el protagonismo al eje vertical (solapamiento de sentidos y planos en una misma imagen). David M. Hertz (1987: 1-23), estudiando la poesía francesa, habla del paso que se produce de una estructura hipotáctica (presente todavía en Baudelaire y en sintonía con la jerarquía tonal de la música coetánea) a una estructura paratáctica, ejemplificada en Mallarmé y que corre paralela a la innovación wagneriana en música (el desarrollo de motivos secuenciales sin relación tonal, que cristalizará realmente con Debussy ya en el cambio de siglo). Como el propio Hertz sugiere, mientras que el cambio estructural es un proceso paralelo en las dos artes, el operado a nivel semántico (la genealogía de la imagen antes trazada) sí presenta una relación de dependencia de la poesía respecto de la música.²⁴⁰

La reivindicación de la autorreferencialidad de la obra que, en el s. XX, llevan a cabo primeramente el futurismo italiano y el círculo expresionista *Der Blaue Reiter* (vinculado, como se vio, a la música), iba estrechamente ligada a la reivindicación de la libertad, en sentido amplio: liberación de las estructuras sociales y burguesas que constriñen al hombre (el antipatasismo y anti-academicismo futurista, también manifestado por Gómez de la Serna en «El concepto de la nueva literatura», *Prometeo*, abr. 1909; la regeneración espiritual del individuo alienado que quiere el expresionismo, presente también en el dadaísmo y el surrealismo), a la par que liberación formal del

²⁴⁰ Según Hertz, el cambio estructural es el que desencadena o posibilita la exploración semántica hacia la sinestesia y la evocación liberada de la lógica (1987: 21). En mi opinión, sin embargo, la relación causa-consecuencia no es tan clara y, en todo caso, y según los ejemplos y el desarrollo discursivo del propio Hertz, sería al contrario: si es Baudelaire quien desarrolla la poética de la evocación sinestésica, y es analizado por el autor como modelo de sintaxis hipotáctica aún, en correlación a las sonatas de Beethoven, parece lógico que se deduzca de ello la relación inversa: la sinestesia y su desarrollo es la que llevaría a la modificación del modelo sintáctico. De cualquier forma, no creo necesario (ni adecuado) plantear en términos de causalidad un proceso que evoluciona de forma homogénea y cuyo origen no está en Baudelaire, sino que se retrotrae (tanto formal como imaginísticamente) al Romanticismo. Sobre Baudelaire y su acercamiento a la música, *vid.* también Finck (2004: 29-32, 47-73).

molde y la retórica tradicional (el verso libre; la propuesta disolvente de la estructura externa musical en los citados *Apuntes* de Busoni, 1911; la abolición de la perspectiva y la mimesis en la nueva pintura...).

Es en esta *liberación formal*, o *ruptura formal*, técnica, en la que se plantea la contradicción antes apuntada entre la concepción arquitectónica de la música y el poema (Stravinsky, Valéry, Guillén) y la poética del fragmento, que verticaliza y reduce la esencia poética a la célula de la imagen. El origen es el mismo: la autonomía artística, la autorreferencialidad; su interpretación o desarrollo, sin embargo, es divergente. Incluso en el propio Mallarmé se produce esta ambigüedad: por un lado, Hertz lo toma como ejemplo de la ordenación paratáctica en detrimento de la hipotaxis y es asimismo citado como jalón indispensable en cualquier poética del fragmento, punto de partida de la disyunción sintáctica y tipográfica desarrollada en la Vanguardia (especialmente en *Un coup de dés...*); por otro lado, no obstante, su concepción orgánica del *poema-bloque* se convierte en el modelo formalista por excelencia de la lírica moderna que será continuado por Valéry.²⁴¹

En gran medida, esta dualidad irresuelta (un mismo presupuesto estético, que se proyecta en dos polos opuestos) es también explicable por la propia ambigüedad de la noción de «forma» que existe en la época. La *forma* de Kandinsky, de Busoni o de Hanslick era una forma interna, en cierto modo, conceptual, abstracta o espiritual (*De lo espiritual en el arte* se titula la famosa obra kandinskiana de 1912), como también lo era la que definía Manuel Abril, según se ha analizado antes. El concepto de forma-esencia

²⁴¹ Verhesen señala precisamente la coincidencia formal o visual de disyunción sintáctica en la poesía mallarmeana y en la poesía dadaísta-surrealista, que, sin embargo, tiene un impulso y una razón de ser muy dispar: «Le carcan typographique était, de toute manière, brisé, et que la liberté conquise le fût au profit d'une composition équilibrante des silences-blancs et des vers (Mallarmé), ou d'une diffusion des pouvoirs «magnétiques» de l'image, le visage du poème était à jamais et fondamentalement modifié : les avant-gardes allaient désormais le voir de la sorte et toute autre apparence ferait aujourd'hui figure de portrait d'ancêtre (reconnaissons objectivement qu'il en est parfois de beaux)» (1984: 805). La relación de Mallarmé con la música es compleja y se proyecta en distintas líneas de acción, aparte de que su poética no es estática y evoluciona desde la sugerencia simbolista y reverberante (la indeterminación semántica) a una concepción cada vez más estructuralista del poema, que refuerza la configuración formal del mismo a través de los engarces verticales o armónicos de las palabras, así como de los blancos y la puesta en página (con todo, la música como estructura es para Mallarmé abstracción, modelo intelectual de relaciones, *ars combinatoria* que se resuelve en silencio y no en sonido; Mattiusi, 2001). Al mismo tiempo, y desde la consideración del poema-partitura, desarrolla el componente performativo de la poesía en su última etapa, que es la dimensión musical estudiada privilegiadamente por Acquisto (2007: 62-80). Sobre la relación de Mallarmé y la música, *vid.* Bernard (1959), Mattiusi (2002), Finck (2004: 34-38), Acquisto (2007: 48-80), Hernández Barbosa (2010) y Bonnet/Frange (2016). Sobre la poesía de Mallarmé, *vid.* Abastado (1970), Friedrich (1974: 125-182) y Brown (1998).

no está en absoluto ausente de los que podríamos citar como representantes de la tendencia arquitectónica o estructural (Stravinsky, Valéry, el gongorismo español, el constructivismo de Le Corbusier y Ozenfant...), pero su *expresión*, su encarnación en la obra de arte se resuelve a través de un principio matérico-objetualista (la forma como *materia*), que en poesía tiende a enfatizar el andamiaje sonoro y métrico de la lengua (sin renunciar, como se veía en Guillén, al absoluto semántico, a la palabra, como quería Mallarmé, polisémica y sin contextualizar en el anclaje referencial). El idealismo latente heredado del Romanticismo que recorre, aun camuflado, los movimientos de la Vanguardia histórica, es el que explica las tensiones y contradicciones nunca superadas que se generan al analizar los presupuestos teóricos activos en el arte nuevo.²⁴²

Aclarado esto, y partiendo de la base de que, junto a esta tendencia desintegradora que ahora nos ocupa, convive una constructivista-formalista, veamos brevemente las constantes de una poética comparada de poesía-música respecto a la primera tendencia (y que serán desarrolladas más detalladamente, y acorde a unas estéticas concretas, en III.II y III.III).²⁴³

La crisis del sistema tonal que, en música, organiza prácticamente todas las modificaciones técnicas producidas en el primer tercio del s. XX (afecta a la armonía, pero también al timbre, melodía o ritmo) evidentemente favoreció la composición paratáctica,

²⁴² Aunque podría resultar tentador esquematizarlos y ordenarlos en escuelas opuestas, en realidad no es posible, pues estos principios contrarios se mezclan y se manifiestan simultáneamente en un mismo movimiento, o la teoría entra en discordancia con la práctica. No se puede olvidar, en el fondo, que las etiquetas de «expresionismo», «futurismo» o «surrealismo», como la general de «Vanguardia», son solo abstracciones conceptuales y, en cierta medida, herramientas de análisis (creadas también programáticamente de forma contemporánea a su aparición, pero aun en esa formulación doctrinal, se da la aporía; cf. Enzensberger, 1985b). La definición de esencialmente contradictoria para lo que se ha llamado Vanguardia (y que, no obstante, permite establecer unas constantes aglutinadoras y distintivas; *vid. infra*) no debe verse como subterfugio exegético para solventar lagunas, sino consideración previa indispensable a la hora de estudiar este periodo y evitar forzar teorías postizas y cerradas sobre una realidad que las contradice.

²⁴³ Aunque podría establecerse (y a menudo se ha hecho) un esquema cronológico y concatenado de ambas tendencias (insertándolas en el codificado período destructivo> constructivo), quizá sea mejor considerarlas de forma simultánea. Si el expresionismo, el futurismo o el dadaísmo podrían ser movimientos paradigmáticos de esta voluntad liberadora, el cubismo pictórico, que en principio es modelo por antonomasia del montaje desarticulado y la yuxtaposición, tiene un poso conservador y constructivista en su ideario (cf. Costa, 1996: 55-56), vinculado al nuevo clasicismo predicado desde, al menos, los años anteriores a la I Guerra Mundial en Francia. También en los años previos a esta, a la desintegración sintáctica y ortográfica predicada por el cubofuturismo ruso se opone el «Taller de los poetas» de los acmeístas, fundado por Gumilev en 1913 y que se caracteriza por una especial atención a la construcción formal del poema. Entrando ya en la década de los veinte, el auge de las tendencias clasicistas y el *rappel a l'ordre* que se produce en diversos campos artísticos y en diversos países (*vid. supra*, II, 2.3.2) convivirá, a su vez, con un movimiento tan disolvente como el surrealismo. En el fondo, Mallarmé/Rimbaud, Valéry/Breton, las dos fuerzas polares que según Friedrich estructuran la poesía moderna (1974).

discontinua o fragmentada de un modo mucho más ineludible que en la poesía. La trabazón jerarquizada que suponía la práctica de la tonalidad, al quedar disuelta, dejaba al compositor sin un andamiaje sólido sobre el que sustentar el desarrollo de la pieza, de modo que debía explorar otras alternativas. Como comentaba antes, el interés, por ejemplo, de Arnold Schoenberg en la música vocal durante los primeros años del siglo, y sus conceptos de «variación desarrollada» y «prosa musical», que evitaba la cuadratura tonal como patrón métrico y la simetría de secciones en favor de un despliegue melódico continuo, estaban directamente vinculados con la necesidad de buscar nuevos medios de estructurar y prolongar en el tiempo la pieza musical (cf. Dahlhaus, 1987: 105-119, 128-133; Morgan, 1999: 79-94; García Laborda, 2000: 305-314). Las obras schoenbergianas del periodo atonal (1908-1914) se caracterizan generalmente por la brevedad y, en los años veinte, terminaría por codificar un nuevo sistema (el dodecafonismo) para solventar la falta de un método estructural seguro al que atenerse. La tendencia stravinskiana a la composición por módulos melódicos yuxtapuestos en los ballets de los años diez (*Pájaro de fuego*, *Petrushka* y, más acentuadamente, *La consagración de la primavera*), además de relacionarse con la dinámica impuesta, en cierta medida, por la representación escénica para la que se conciben, nacía de una desfuncionalización tonal y la aparición de campos armónicos estáticos. Partiendo de las reflexiones que el propio Stravinsky hacía sobre los polos y centros de atracción en su *Poética musical* (vid. *supra*), Robert P. Morgan explica así el abandono de subordinación temática propia del período clásico-romántico y el desarrollo de una nueva técnica compositiva en estas obras del autor ruso:

Este nuevo, y más extensamente definido, sentido de la centralidad tonal transformó lo que básicamente había sido un concepto dinámico y esencialmente diatónico en otro enormemente estático que se podía aplicar igualmente a contextos diatónicos y cromáticos. (...) Por otra parte, este nuevo tipo de tonalidad fue el que permitió que Stravinsky desarrollara el tipo de técnicas formales que aparecen en sus tres grandes ballets. El brusco corte transversal que se produce entre los planos armónicamente estáticos (al ser cortado un nivel musical, de forma repentina, por otro para volver a ser retomado como si nada hubiera pasado) sería imposible de mantener dentro de un contexto tonal tradicional, al igual que resultarían imposibles los cambios continuos de un conjunto de módulos melódicos fijos. (Morgan, 1999: 120).²⁴⁴

Otro pionero fundamental de la nueva música, más que por sus logros técnicos, por su excéntrica personalidad y estética inubicable, fue Erik Satie (1866-1925), a quien

²⁴⁴ Para François Sabatier la yuxtaposición brusca se da de una forma tan marcada en Stravinsky que, aun sin establecer una influencia o diálogo directo, lo considera el mejor ejemplo de los paralelismos entre cubismo y música (1995: 448-449).

el grupo francés de «Les Six», capitaneado desde la literatura por Cocteau, tomaría como referente de su poética musical en los veinte (*Le coq et l'arlequin*, Cocteau, 1918: 29-30). Además del elemento humorístico (tanto desde títulos y paratextos verbales en partituras, como desde la frustración de expectativas respecto al desarrollo formal de la pieza o las parodias de obras clásicas), su acercamiento en el siglo XX al *music-hall* y su concepción intrascendente de la música («música de cada día», «música de mobiliario»), la composición por estructuras de tipo mosaico, cultivada desde la década de los ochenta, adelantaba también la armonía estática y centraba el desarrollo compositivo en una sucesión de unidades independientes, combinadas «por medio de sucesiones, realizadas aparentemente al azar, sin que se den conexiones estrictamente lógicas entre ellas» (Morgan, 1999: 68).²⁴⁵

Pero es sobre todo Claude Debussy (1862-1918), contemporáneo y amigo (en ocasiones rival) de Satie, quien encarna la ruptura con el desarrollo temático tradicional en favor de una composición por yuxtaposición y una armonía estática sin valor estructural. La música debussyana, cuyo credo estético queda dentro del simbolismo (poética de la sinestesia y evocación, la impresión, el matiz y la sugerencia frente a la descripción, creación de atmósferas apoyadas por los títulos líricos...), supuso a nivel técnico, sin embargo, un hito en la desfuncionalización tonal de la nueva música (idea fuertemente reforzada, como vimos, por la crítica francesa de las primeras décadas del XX). Si, por un lado, a través de la ambigüedad tonal, el trabajo del color armónico y la textura, sus piezas invitaban a la ensoñación vagarosa y polivalente que Baudelaire había exaltado en la música (cualidad de atribución visual y sensorial que, vinculada al

²⁴⁵ La carrera de Satie fue verdaderamente insólita. De su Normandía natal, y huérfano de madre, se trasladó a los 12 años a París, pasando por el Conservatorio como alumno mediocre y siendo expulsado sin obtención de diploma en 1882. Integrado en la vida bohemia de la capital e instalado en Montmartre, comenzó a ganarse la vida como pianista de cabaret y compositor de canciones de *music-hall*, ambiente que influyó de forma clara en su creación de concierto. A los cuarenta años, en 1905, sorprendentemente decide ingresar en la *Schola Cantorum* parisina, mencionada ya en el capítulo anterior como centro fundamental del clasicismo riguroso, conservador y antigermánico que fue creciendo en Francia desde finales del XIX. Hacia 1915, su poética minimalista e irreverente atrajo la atención de los jóvenes músicos y Cocteau lo convierte en ejemplo primero de la estética proclamada en *Le coq et l'arlequin* (1918). Con libreto del poeta, Satie escribiría la partitura del ballet *Parade*, llevada a escena por los Ballets Rusos (figurines y escenografía de Picasso; coreografía de Massine) en mayo de 1917, y en el que el humor y el minimalismo de la composición satieniana se combina con el imaginario de la modernidad (circo, *music-hall*, jazz, cine americano...), en una especie de *collage* musical. Todavía en 1918, el músico volvería a un tipo de neoclasicismo extremadamente austero con *Socrate*; mientras que, en 1920, pocos años antes de su muerte y en colaboración con Milhaud, compondría la *Musique d'ameublement*, que anticipa el concepto actual de «música ambiental» o «música de fondo» (Morgan, 1999: 67-71, 180-181; cf. III.III, 3.2.1). Vid. Orledge (1990), Shattuck (1991: 103-161), y los propios escritos de Satie (2005).

imaginario finisecular, será rechazada por el clasicismo aséptico de un Cocteau, o por el agresivo antipasatismo del grupo surrealista catalán), por otro, la emancipación del acorde, el valor absoluto concedido al sonido en sí mismo, se convertía en símbolo del principio autonomista del arte. Esta concepción armónica, además, obligaba a un desarrollo horizontal de pura yuxtaposición (no hay un principio del que se derive el resto de material, ni un punto de llegada hacia el que se dirija este), que acerca a Debussy a la poética del instante o del fragmento extremada en la Vanguardia histórica.²⁴⁶

Ahora bien, y a la vista de los casos comentados, no debe entenderse el fragmentarismo o la yuxtaposición como meras consecuencias, forzadas e irreflexivas, de la caída de la tonalidad. Si se produce este derrumbe es precisamente porque, a lo largo del s. XIX, las exploraciones de los compositores en torno a los cromatismos y la ambigüedad armónica, aun dentro del sistema, estaban minando ya su solidez y caminaban hacia su cuestionamiento. En este sentido escribe Dahlhaus:

La aspiración estética y de la religión del arte hacia una materia de la música que fuese «pura», *dada por naturaleza y no hecha por el hombre*, fue tan poderosa en el siglo XIX que *la teoría musical nunca abjuró de la idea según la cual la armonía tonal de la modernidad estuviese fundada en el sonido natural*, pese a algunas objeciones —en primer lugar, que la serie de los armónicos produce, además de la tríada mayor y con la misma «naturalidad», también elementos musicalmente inutilizables; y en segundo lugar, que la estructura de los acordes permitía una deducción física, pero no su encadenamiento, que es realmente lo que importa— tan graves, que se requeriría una fuerte resistencia interior para no dejarse convencer por ellas. (Dahlhaus, 1999: 145; subrayados míos).

Pero en el siglo XX sí se abjura, sí se cuestiona el carácter de ley natural de la tonalidad. La confianza en este orden no se vino abajo, con todo, de la noche a la mañana. Su derrumbe se inscribe, evidentemente, en la más amplia crisis del sujeto moderno, agudizada a finales del siglo XIX y exacerbada más tarde con la I Guerra Mundial; en ella se refleja la fragmentación perceptiva del hombre, a quien ya le es imposible la fe en un universo estable y ordenado. El progresivo abandono de este sistema como patrón organizativo de la obra implicaba así un fuerte componente rupturista y el sondeo voluntario de nuevas fórmulas acordes a una nueva visión del mundo. En palabras de Robert P. Morgan:

²⁴⁶ La influencia de Debussy en España, acreditada en la crítica musical más progresista por las figuras de Falla y Salazar, así como su repercusión en la poética de los veinte, se estudian por extenso en el siguiente capítulo (III.II, 3.2).

el derrumbamiento de la tonalidad fue uno de los síntomas del intento de fijar las bases para una nueva forma de vida destruyendo los principios de la vieja. (...) Se puede percibir un elemento indudable de negación y provocación en los desarrollos musicales que se llevaron a cabo durante los primeros años del siglo XX. (...) Visto desde un punto de vista positivo, la caída de la tonalidad permitió la llegada de un momento de extraordinaria liberación y relajó, que hizo posible un estado, aparentemente ilimitado, de posibilidades que anteriormente hubieran resultado inimaginables. Los compositores, al haberse deshecho de las ataduras del viejo sistema, comenzaron a investigar en áreas desconocidas del pensamiento musical. (...) Parecía como si de repente, tras dos siglos de dominación de un único dogma musical, se hubiera materializado, de forma milagrosa, un mundo nuevo. (Morgan, 1999: 32).

La tendencia disolvente de la forma poética se remontaba también a las últimas décadas del s. XIX y, como siempre, su arranque puede rastrearse en el Romanticismo (Coleridge, Schlegel, Novalis, Hölderlin), que hizo del fragmento un género autónomo (*vid.* Levinson, 1986: 5-60; Aullón de Haro, 2000c; Wanning Harries, 2005).²⁴⁷

Esta ruptura de la linealidad discursiva está en relación directa con una reconsideración perceptiva del tiempo y, durante los años diez y veinte, la exaltación dinámica del instante jugará un papel clave en la teorización lírica europea, desde el futurismo al ultraísmo español, pasando por toda la poética francesa afín del entorno cubista (Apollinaire, Epstein, Reverdy, Huidobro...) y llegando al surrealismo (con las *Illuminations* rimbauldianas como referencia central).

La teoría de Guillermo de Torre, que no es más que una mescolanza de presupuestos vanguardistas europeos expresados en una retórica tensada y extravagante, centra su idea de la nueva poesía en el simultaneísmo dinámico (desde presupuestos más plásticos que musicales, ciertamente, en este autor), mientras que el impresionismo de la imagen cultivado a principios de los veinte por los ultraístas revela tanto el influjo del japonismo (poética del instante del haiku) como el eco de una concepción simbolista del mundo (el acorde y las correspondencias verticales), tal como se desarrollará en el siguiente capítulo (III.II).

²⁴⁷ Cuando hablo del Romanticismo como primer hito de la Modernidad estética me refiero principalmente al alemán, que es el que verdaderamente posee el sustrato filosófico transgresor y pionero en el camino a la autonomía artística, desde el *Sturm und Drang* y el Círculo de Jena a E.T.A. Hoffmann (también, en menor medida, al inglés, con Blake y los poetas lakistas). El Romanticismo francés, y mucho más el español, careció de esta fuerza motriz y su *ruptura* fue muy superficial a nivel artístico. La expresión transgresora se vinculó mucho más a la revolución burguesa política (Victor Hugo sería el paradigma) y por ello mismo Octavio Paz habla del simbolismo francés (en sentido amplio: la poesía de las últimas décadas del XIX) como el verdadero Romanticismo galo, que adquiere en la historia de la poesía moderna occidental una importancia crucial (1974: 101).

En este sentido, el fragmento como clave estética de la modernidad (que es también rasgo definitorio de la nueva novela y fundamental en un poema como *The Waste Land*, de Eliot) remite a la ya aludida sustitución de la causalidad lógica (concatenación horizontal), por una visión analógica del mundo (*cf.* Breton, 2000: 26-27); y esta percepción analógica, favorecedora de la verticalidad (la imagen múltiple, la concepción de polifonía en Pound) revela, en su fondo (fondo que es romántico-simbolista), una percepción musical en detrimento de lo lingüístico-lógico (*logos*) que otorga a la lírica moderna esa cualidad de disonancia (alianza de hechizo e ininteligibilidad) con la que la definía Friedrich (1974: 21).²⁴⁸

5. RECAPITULACIÓN Y PÓRTICO

La reconsideración del papel de la música en la estética de la Vanguardia histórica, superando el cliché del privilegio plástico atribuido a un cambio de paradigma estético, permite ampliar la perspectiva atomizada de los diversos ismos del XX y situarlos de una forma mucho más coherente en la trayectoria de la lírica moderna occidental (con arranque en el Romanticismo y consolidación en el Fin de siglo).

La consolidación de la idea de «música absoluta» en la centuria anterior, al margen de la interpretación metafísica que se hizo de ella (desde los primeros románticos a Schopenhauer y Wagner), fijó la esencia de este arte en el sonido puro y la emancipó del enfoque lingüístico desde el que se la había considerado en la tradición estética del XVIII —Abad Dubos, Rousseau, Herder (Dahlhaus, 1999)—. Desde 1854, el formalismo hanslickiano supuso un fuerte contrapeso a las teorías expresivas y fue afianzando progresivamente la consideración de la forma como contenido mismo de la música. La crisis de la mimesis que encara la pintura a comienzos del XX (anunciada ya en las décadas previas, a través del impresionismo, postimpresionismo y simbolismo) verá entonces en la música el modelo perfecto de arte no mimético y partirá de ella a la hora de definir sus

²⁴⁸ Se han establecido frecuentes comparaciones entre la poética vanguardista de la discontinuidad (fragmentarismo, circularidad, ruptura de la linealidad horizontal, forma abierta) y la música experimental de la segunda mitad del XX (Stockhausen, Boulez, Berio...); *vid.* Verhessen (1984: 808-818). Para este trabajo, articulado en torno al paralelismo de la poesía vanguardista con el discurso musical coetáneo, no se atenderá a esta *segunda* Vanguardia musical (comparable a la Neovanguardia literaria posterior a la II Guerra Mundial), sino a ese complejo heterogéneo que se ha denominado «nueva música» y desarrollado paralelamente y en diálogo directo con la Vanguardia literaria histórica.

aspiraciones autonomistas. La abstracción pictórica entonces, desde Kandinsky y el expresionismo alemán al cubismo órfico francés, la obra de František Kupka o Paul Klee, el sincronismo de MacDonald-Wright y Russell, el futurismo italiano, Picabia, el círculo neoyorquino de Stiegliz o la pintura de Scriabin y Čiurlionis, nace directamente vinculada al referente musical, que ofrecía el ejemplo cumplido de inmanentismo y autotelicidad buscado.

Sería un error, por tanto, prolongar el discurso canónico de la estética vanguardista como negación de lo musical y privilegio de lo pictórico/ visual. El giro objetualista que en ella se produce, no puede, de ningún modo, identificarse unívocamente con las artes plásticas y, como hemos visto, el propio discurso musical se va reafirmando en la idea del objeto sonoro (en detrimento de la condición amorfa y etérea topicalizada previamente). Parece entonces lógico, al estudiar la poesía de un período como el de la Vanguardia histórica (en el que la colaboración y el sincretismo interartístico llegan a su punto álgido), extender la mirada a la música, más allá de la visión estereotipada que la encasilla en el sentimentalismo decimonónico y subjetivista.

La autorreferencialidad de la obra y la importancia de la sinestesia (en un sentido amplio), que juegan un papel decisivo en la configuración de la nueva estética (con el modelo musical al fondo), no pueden, por otro lado, desligarse de la trayectoria general de la Modernidad artística. Deben considerarse, por tanto, y pese a las distancias y modificaciones establecidas, en relación con los logros conquistados por la poesía simbolista y finisecular. En este sentido, y no obstante a las contradicciones y fuerzas enfrentadas en el discurso estético de Vanguardia, la concepción analógica del mundo (en detrimento de la lógica y lineal) subyace a la *poética del instante* y de la «imagen múltiple», en sus diversas variantes y escuelas, que se configura en los años diez y veinte (imagen creacionista, «estética de los prismas» borgiana, *analogia senza filli* futurista o reunión de contrarios en Breton, entre tantos otros).

Establecidas las coordenadas generales desde las que enfrentar el diálogo de la poesía de los veinte con la música (autorreferencialidad, concepción estructural o arquitectónica, ambigüedad semántica que lleva a la imagen vanguardista, fragmentarismo), en los siguientes apartados se estudiarán en detalle tres grandes ámbitos en los que, en la lírica española de esta década, la música adquiere una relevancia destacada, desde diferentes ángulos (modelos técnicos, material temático, paralelismo de objetivos...).

Desde esta perspectiva, y como ya señalé en la introducción, no se establecerá el foco en la relación personal que un autor tiene con cierta tradición musical o compositor (el caso de los poemas de Diego sobre Beethoven o Mozart), en los intentos aislados de aplicar estructuras musicales determinadas (por ejemplo, la forma sonata) o en los de traducir una obra musical concreta, sino que se privilegiará el estudio colectivo de constantes o tendencias en torno al denominador común del universo cultural y artístico epocal. Lo que se quiere demostrar, en fin, es hasta qué punto la música como ideal artístico y, a la vez, los discursos estéticos de la época generados en torno a ella, están presentes e informan la poesía de Vanguardia española.

CAPÍTULO II

LOS INICIOS DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA:

LA MÚSICA DE IMÁGENES

1. DE LA NATURALEZA DEL ULTRAÍSMO ESPAÑOL

Si alguna virtud se puede encontrar en el ultraísmo español, tardío movimiento de Vanguardia en comparación con sus respectivos europeos, es la de haber sido el acicate y la pasarela renovadora hacia la poesía española del s. XX. A la altura de 1918, esta se hallaba atrapada en un modernismo agotado y academicista: metros fosilizados en una sonoridad retumbante por inercia, imaginario y léxico estereotipados, mezcla de un sentimentalismo de salón, paisajismo fácil y preciosismo verbal estéril.²⁴⁹

Pese a los esfuerzos que llevaron a cabo sus integrantes (en especial, Guillermo de Torre) por presentarlo como movimiento sincrético y, a la vez, original y autóctono, lo cierto es que los resultados poéticos del Ultra como escuela fueron muy exiguos, mientras que la aparente sobreabundancia de corpus teórico (manifiestos y ensayos apologeticos) fue solo cuantitativa: el credo ultraísta, como se ha venido señalando, es una mezcla heteroclita de propuestas (procedentes, básicamente, del futurismo de Marinetti y del cubismo literario francés) expresadas de forma a menudo superficial y

²⁴⁹ A todo ello escapa excepcionalmente la obra de Juan Ramón Jiménez, cuya exploración lírica de forma individual (y en paralelo al período de mayor agitación vanguardista en cuanto a iconoclastia y proclama teórica) supondrá, como ya se dijo, un formante decisivo de la poesía española moderna. La creación poética de autores como Antonio Machado o Miguel de Unamuno, aun constituyendo también caminos alternativos a la tónica general de estos años, tendrá un papel bastante más limitado a la hora de ejercer un modelo práctico para la nueva generación (mucho menos relevante, evidentemente, el del escritor vasco). Un caso aparte puede considerarse el Valle-Inclán de *La pipa de Kif* (1919), en cuyo lirismo lúdico, anitretórico y naïf la crítica ha destacado acertadamente las concomitancias vanguardistas (Barbosa-Torralbo, 1992; Pérez Bazo, 1998b; Aullón de Haro, 2000a...), a pesar de atenerse, en muchas ocasiones, a parámetros modernistas. De todas formas, el antirretoricismo y la ironía son ya elementos presentes en el último modernismo o posmodernismo, desde *El canto errante*, de Darío (1907) o *El mal poema* (1909), de Manuel Machado. La genialidad y pionerismo del gallego, por otra parte, cuyas conquistas son más bien un proceso individual (frente a la posible influencia, muy superficial, de las tendencias nacientes), se manifiestan en su plenitud en la renovación escénica de los veinte. La poliédrica obra de un autor como Valle invita de nuevo a reflexionar sobre lo reductor de marcar una ruptura tajante entre modernismo y Vanguardia, favoreciendo más bien la visión global propuesta por Friedrich (1974) o Paz (1974).

confusa, cuyo principio único claro es la ruptura y el nacimiento de una nueva lírica. En definitiva, retórica iconoclasta que careció de ideario sólido y cuya realización la contradice, pues con frecuencia los poemas ultraístas (especialmente de 1918-1920), no son más que repetición de clichés modernistas con algunos adornos de «modernidad» temática superficial (cinema, aeroplano, tranvía...).²⁵⁰ En este sentido, Antonio Espina, que ocasionalmente publicaría en *Grecia* (1918-1920), primera revista del movimiento, ya en 1920 definía el ultraísmo en términos ácidos y escépticos:

El ultraísmo no es una escuela, ni una doctrina, ni casi una comunidad literaria. Es apenas una orientación y un buen deseo. Al ultraísmo —¿para qué vamos a andar con rodeos?— le falta talento. Exceptuando a Gerardo de Diego, Vando-Villar y algún otro, está formado por una colección de señores muy simpáticos todos, pero de pocas ideas en la cabeza. Se nutre de escritores faltos de sindéresis o de fracasados de otros «sistemas». (...) En una palabra, con el ultraísmo, no pasa nada. Algunos poetas suyos, los que como hemos dicho antes tienen talento, harán su obra personal si pueden y se salvaran solos. Pero, si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable» (Espina, *España*, 16-X-1920).

Ultraísmo: «apenas una orientación y un buen deseo». Algo semejante parece expresar Gerardo Diego en su «Intencionario», para explicar la diferencia con el creacionismo:

Por última vez. Ultraísmo es género. Creacionismo, especie. Ultraísmo es voluntad. Creacionismo, afirmación estética. Para ser ultraísta de derecho, basta con querer serlo. Para serlo de hecho, basta con acertar a serlo. Para los primeros, mi simpatía. Para los otros, mi admiración. Todo creacionista español es ya ultraísta desde el momento en que ha ido más allá. Pero se puede ser ultraísta de muchas otras maneras. Los creacionistas por ahora. Es decir: creo que el creacionismo es el camino necesario para avanzar; pero es el camino, no la tierra de promisión» (Diego, *Grecia*, 15-VII-1920).

Sobre la diferenciación de creacionismo y ultraísmo ha debatido bastante la crítica y fue cuestión asimismo debatida en la época, en la que frecuentemente se mezcló la delimitación teórica con las rencillas personales. La visita de Vicente Huidobro a Madrid en el otoño de 1918 fue, sin lugar a dudas, determinante y su importancia en la formación

²⁵⁰ El primer trabajo que se ocupa de forma seria del ultraísmo es el de Gloria Videla (1963), con un carácter historiográfico y catalogal. A este siguieron los de Barrera López (1987), dedicado exclusivamente al ultraísmo sevillano y volcado, fundamentalmente, a la antologización de textos (aunque no solo) y el de Fuentes Florido (1989), cuyo mérito reside también en la recuperación de textos. Como estudios de conjunto, *vid.* Bernal Salgado (1988), Soria Olmedo (1988: 65-133), Urrutia (1991), Bonet (1996) o Pérez Bazo (1998b). Recientemente, y articulado en torno a cuatro figuras fundamentales de la primera Vanguardia española (Gómez de la Serna, Cansinos-Assens, Guillermo de Torre y Vicente Huidobro), Andrew A. Anderson ha publicado una monografía recapituladora y sintética del movimiento (2017).

del Ultra la reconocen tanto Cansinos-Assens (*Cosmópolis*, ene. 1919; *Cervantes*, jun. 1919) como Guillermo de Torre (*Cosmópolis*, nov. 1920) al historiar el movimiento (cf. Valcárcel, 1995). Sin embargo, al margen de la megalomanía del chileno, que le lleva muy pronto a la ruptura con la mayoría de los ultraístas (los posicionamientos respecto a la paternidad del creacionismo, a favor de Huidobro o Reverdy, fueron decisivos), la poesía española ultraísta muy restringidamente se podría definir como «creacionista», tanto por lo limitado de sus logros imaginísticos, que no consiguen escapar del todo al descriptivismo (a excepción de Diego, Larrea y, en parte, Pedro Garfias), como por lo confuso y endeble de su ideario, dada la adopción de postulados contradictorios (iconoclastia y nihilismo dadaísta, por ejemplo, que choca con el trascendentalismo creacionista). Aunque según el texto citado de Diego, el ultraísmo se mostraba primeramente como un campo amplio de posibilidades experimentales, dentro del que el creacionismo era solo un camino («pero se puede ser ultraísta de muchas otras maneras»), el Ultra nunca llegó, en realidad, más allá: fue un tanteo frustrado en el que los mayores logros técnicos procedían de la enseñanza creacionista (y, por extensión, del cubismo literario francés), mientras que las aportaciones futuristas tuvieron un carácter meramente anecdótico.²⁵¹

El período de acción del ultraísmo fue relativamente breve y, aunque se señala la fecha de su fundación a finales de 1918, bajo el auspicio de Cansinos y el estímulo que supuso la citada visita de Huidobro a Madrid, los primeros textos teóricos datan de 1919 (el primer manifiesto lo publica *Cervantes* en enero, y lo vuelve a reproducir *Grecia* en su número de marzo), mientras que el declive del movimiento se percibe ya hacia 1922, perviviendo en clara deflación hasta 1923-1924 (con ecos muy apagados a lo largo de la década). Como ha señalado la crítica (Videla, 1963; Soria Olmedo, 1988: 67; Fuentes Florido, 1989: 11), la principal plataforma del Ultra fueron las revistas y, complementariamente, las «veladas» o reuniones (*vid.* Sarmiento, 2013), en las que se

²⁵¹ La desilusión de Diego (y antes Larrea, pues ambos exploran juntos las posibilidades de la nueva escuela) fue temprana con respecto al Ultra español, como se muestra en la correspondencia entre ambos amigos y Huidobro (Huidobro, 2008: 116). Díaz de Guereñu considera que el creacionismo nunca logró constituirse como «escuela» (en gran medida, por las fuertes personalidades poéticas de sus cultivadores: Huidobro, Diego, Larrea) y su aportación a la poesía española fue solo técnica, con un mayor peso incluso en la poesía del 27 (sentido constructivista del poema, yuxtaposición, imagen; 2001: 34-39) que en el propio ultraísmo. Sobre el deslinde creacionismo/ultraísmo y la repercusión del primero en la vanguardia española, especialmente en Larrea y Diego, *vid.* Costa (1975), Pérez (1989), Morelli (1991, 1995, 1996a), Díaz de Guereñu (1993, 2001), Valcárcel (1995), García de la Concha (2000). Para la génesis del interés creacionista en Diego y Larrea, *vid.* Costa (1993).

leían manifiestos y poemas que luego se recogían, acompañados de crónicas más o menos extensas, en estas mismas revistas.

En realidad, dentro de esta primera sacudida de renovación que quiso ser el ultraísmo, pueden percibirse al menos dos grandes tendencias estéticas, como después detallaré, y, al mismo tiempo, una evolución cronológica en relación con dos centros geográficos: Sevilla y Madrid. El ultraísmo más primitivo, que tiene a *Cervantes* y *Grecia* como órganos de difusión primeros, está estrechamente vinculado a la capital andaluza (vid. Videla, 1963; Barrera López, 1987), hasta el punto de que las dos primeras «veladas» del movimiento (2-V-1919 y 2-III-1920) se celebran aquí y no en Madrid (en donde se celebrarán las restantes, a partir de 1921). *Grecia* (oct. 1918- nov. 1920), revista que nace modernista bajo la advocación de Darío, se editó hasta su número XLIII en la capital hispalense y estaba dirigida por el sevillano Isaac del Vando-Villar, mientras que Adriano del Valle, también sevillano, figuraba como redactor-jefe. *Cervantes* era, por su parte, una revista más longeva (1916-1920) y de orientación igualmente modernista que, aunque editada desde el comienzo en Madrid, en enero de 1919 inicia su andadura ultraísta, una vez que Cansinos-Assens sustituye en la dirección a González-Blanco, y con este cambio de dirección, estrecha también la relación con los poetas sevillanos.²⁵²

La división geográfica, evidentemente, no es absoluta, y desde el principio publican en *Grecia* y *Cervantes* tanto poetas andaluces (Rogelio Buendía, César A. Comet, Rafael Lasso de la Vega, Luis Mosquera, Pedro Raída, José María Romero, Isaac del Vando-Villar o Adriano del Valle) como escritores madrileños (Antonio Espina, los hermanos Humberto y José Rivas Panedas, Lucía Sánchez Saornil, Guillermo de Torre, Francisco Vighi) o asentados en la capital (Ernesto López-Parra, los gallegos Xavier Bóveda y Eugenio Montes, Joaquín de la Escosura, Eliodoro Puche, etc.). Debe recordarse, además, el carácter centralizado de Madrid como núcleo cultural, ciudad a la que, en mayor o menor medida, cualquier escritor que quisiese hacer carrera literaria

²⁵² Rafael Cansinos-Assens, sevillano de nacimiento, se había trasladado siendo adolescente a Madrid, ciudad en la que residiría hasta su muerte y en la que lideraría, en los años diez, la célebre tertulia de El Colonial. Con todo, la relación con su ciudad natal actuó como puente efectivo entre el movimiento renovador de esta y el madrileño. Su colaboración en *Grecia* fue constante, participando en cada uno de sus números con prosas poéticas, poemas versolibristas y traducciones, a la vez que es invocado siempre en sus páginas como «maestro iniciador del nuevo arte» y figura como destinatario de numerosos textos en ella publicados. Su pontifical magisterio en el nuevo movimiento será breve y, desencantado de este, escribirá la novela en clave paródica *El movimiento V.P.* (1921), en la que aparecen caricaturizados los que un día fueron sus fieles acólitos, que en el relato están capitaneados por la dictadura del “Poeta Más Joven”, Guillermo de Torre.

terminaba desplazándose (ya sea con carácter ocasional, ya para realizar estudios en la Universidad Central, ya con asentamiento definitivo).²⁵³

En general, este primer ultraísmo del foco andaluz se mantiene bastante apegado en la práctica a los modelos tardo-modernistas, especialmente en cuanto a imaginario decadentista y sentimental (aunque también en esquemas métricos). La encendida defensa de la novedad y el rechazo vocinglero a la tradición se traduce en referencias superficiales a la modernidad técnica y urbana (aeroplanos, cinema, tranvía, *jazz-band*...) y, sobre todo, en un versolibrismo bruto según el modelo cansiniano de los ciclos «Poemas del Ultra».

Sin que quepa aquí la discusión sobre la naturaleza del «verso libre» (*cf.* Paraiso, 1985), lo cierto es que el ultraísta se parece muy poco, por ejemplo, al verso libre juanramoniano, al utilizado posteriormente en los poemarios «surrealistas» del 27 o incluso al predicado por el creacionismo (al que, sin embargo, poco a poco se va aproximando el movimiento español). En realidad, estos primeros poemas ultraístas son verdaderas tiradas prosaicas y arrítmicas, en las que lo narrativo (por ejemplo, el relato de una noche bohemia en las calles urbanas) se mezcla con el tono himnico y la celebración exaltada del «nuevo canto», hasta el punto de convertirse en *poemas-*

²⁵³ En este sentido, el caso de *Grecia* y su traslado en sus últimos siete números a la capital es significativo: cerrada en su número L (I-XI-1920), Vando-Villar fundará una nueva revista ultraísta, *Tableros*, cuyos cuatro números, entre 1921 y 1922, se publican íntegramente en Madrid. Asimismo y en la estela ultraísta, se editaron en la capital las revistas *Perseo* (1 número, may. 1919, dirigida por Luis Elía y con Santiago Vera como orientador artístico), *Reflector* (con un solo número en 1920, dirigida por José de Ciria y Guillermo de Torre como secretario de redacción), *Vértices* (1923, con tres números dirección de José Ojeda), *Tobogán* (con tres números durante 1924 y dirigida, según Barrera López, por Manuel de la Peña; Barrera López, 2001) o la ya tardía *Plural*, dirigida por César A. Comet (2 números, ene.-feb. 1925). A todas ellas hay que añadir la que fue publicación vertebral del movimiento, *Vltra*, revista quincenal que dio a la luz 24 números en el transcurso de poco más de un año (ene. 1921-mar. 1922) y cuya iconoclastia ácrata predica desde el primero que «*Vltra* no tiene director, se rige por un comité directivo anónimo». Pese a la centralidad madrileña, el ultraísmo contó también con dos publicaciones periféricas, la homónima ovetense *Vltra*, anterior a la de la capital y dirigida sucesivamente por Augusto Guallart y Joaquín de la Escosura (5 números quincenales, entre noviembre de 1919 y enero de 1920; *cf.* Bernal Salgado, 2002) y la onubense *Centauro* (1920-1921), dirigida por Rogelio Buendía y en la que el peso modernista es todavía muy acusado. Por otro lado, el embrión del cambio se halla ya en revistas del decenio anterior, como *Prometeo*, de Gómez de la Serna (1908-1912) y *Los Quijotes* (1915-1918), de un modernismo epigonal evidente pero que recoge ya firmas de futuros ultraístas o cercanos a su órbita, (desde Cansinos-Assens a un Guillermo de Torre de apenas 16 años, pasando por César A. Comet Huidobro, Lasso de la Vega, Rogelio Buendía, Xavier Bóveda, José Rivas Panedas, Ernesto López Parra o Adriano del Valle, entre otros). Existieron, asimismo, revistas transicionales, en las que las tendencias ultraístas conviven con nuevas direcciones estéticas; las más representativas fueron *Horizonte* (Madrid, 1922-1923, dirigida por Pedro Garfias, en colaboración con Rivas Panedas y Juan Chabás en el primer número) y la coruñesa *Alfar* (1923-1929). Sobre las revistas españolas de vanguardia, *vid.* Rozas (1977), Soria Olmedo (1988), Molina (1990) Barrera López (1987, 2001) y Osuna (2005) y Ramos Ortega (2006).

manifesto. Ejemplos paradigmáticos de ello son textos como la «Balada del Ultra», de Lasso de la Vega (*Vltra*, 20-II-1921), «Poemario ultraísta. Canción nueva», de Ernesto López Parra (*Vltra*, 20-II-1921; este todavía con rima arromanzada) o el «Scherzo ultraísta» que Miguel Romero y Martínez leyó en la primera velada del Ultra (reproducido previamente en *Grecia*, 15-IV-1919).

De este primer ultraísmo, todavía impregnado de un acusado retoricismo preciosista y empeñado en la lucha de lo nuevo vs. viejo desde un tono mesiánico, van poco a poco derivándose dos tendencias, que conviven y se confunden con una poesía claramente finisecular y continuista. Sin que pueda establecerse una división precisa, el influjo del creacionismo marcará la progresiva depuración retórica y dará lugar a una poesía de base imaginista que, sin embargo, no pierde su raíz simbolista de aspiración trascendente. Paralelamente, el modelo de Guillermo de Torre, basado en la experimentación visual y la tensión fónica del poema (mucho más que en la imagen, a pesar de sus teorizaciones), origina una línea de tipo futurista, cuyos rasgos distintivos son la acumulación de onomatopeyas, los juegos tipográficos y la temática urbana y tecnológica. Esta tendencia, que se estudiará en el siguiente capítulo (III.III, 2), fue realmente minoritaria y coyuntural: aparte de Torre, la transitaron vagamente César A. Comet, Xavier Bóveda y Francisco Vighi, con incursiones muy esporádicas de otros autores, como Rogelio Buendía o Humberto Rivas.

Lo que me propongo estudiar en este capítulo es, por tanto, esa primera dimensión señalada, la imaginista, del Ultra español, que es la que verdaderamente lo caracterizó: poética impresionista evolucionada a partir del ultraísmo primitivo y decantada gracias al modelo de síntesis y yuxtaposición huidobriana. Una poética del instante, de la impresión congelada, que hunde sus raíces, en el fondo, en una percepción simbolista del mundo (y, por tanto, musical).

2. PILARES SIMBOLISTAS DEL ULTRAÍSMO: LA CONCEPCIÓN ANALÓGICA DEL MUNDO

Yo comprendo toda la pasión del bosque:
ritmo de la hoja, ritmo de la estrella.
(Federico García Lorca, «Invocación al laurel»)

La materia y la energía inseparables, a nuestra observación, se muestran en el cosmos como casos de movimiento. Todo es movimiento, vibración, combinación de vibraciones, es decir, ritmos. El universo no es más que una inmensa orquestación de ritmos.

(Antonio Espina)

En febrero de 1920, un año después del primer manifiesto *Vltra*, publica Rafael Cansinos-Assens (todavía aliado del movimiento en esta fecha) un artículo titulado «Instrucciones para leer a los poetas ultraístas». En él se proponía explicar la aparente «oscuridad» de la nueva lírica («oscuridad», recuérdese, que hacía Friedrich definitoria de toda la poesía moderna, 1974), que, según el poeta sevillano, se cifraba en la naturaleza de la analogía empleada:

En presencia de un nuevo modo de poesía, se habrá de buscar, pues, la fórmula de la ecuación que en ella se nos ofrece, la fórmula nueva mediante la cual expresa disfrazándolo, *un aspecto de la eterna analogía percibida por el arte*. Esta fórmula es más o menos asequible, mas nunca totalmente hermética, ya que hasta en la simple coordinación de palabras, como ocurre en los delirios apreciables por el termómetro, nunca falta un nexo de asociación que permite formar oraciones completas, por un procedimiento semejante al que se sigue para llenar las tiras telegráficas.

El arte procede por analogías, y es claro u oscuro en la medida que estas analogías puedan ser apreciadas. Cuanto más explícito sea un arte, tanto menos oscuro habrá de ser. (*Grecia*, 29-II-1920; subrayados míos).

Habla Cansinos de la «eterna analogía» en los mismos términos en los que lo hacía el simbolismo finisecular: las correspondencias que, en el mundo sensible, remitían y expresaban una realidad ulterior (*vid.* Balakian, 1969, que rastrea detalladamente las raíces swedenborgianas y románticas en la primera parte de su obra). La mayor o menor explicitud de la comparación determinará, según él, la cualidad de oscuro del poema. Evidentemente, esta idea recuerda a las examinadas antes a propósito de la imagen pura y, sin embargo, para Cansinos la ininteligibilidad absoluta no es posible (para Larrea o Marinetti, como vimos, sí), precisamente por la confianza en esa unidad-verdad última a la que remiten las correspondencias («por mucha originalidad del poeta, por lejos que vaya a buscar los motivos y formas de su inspiración, nunca logrará romper por completo los hilos telefónicos que le unen con los demás cerebros», escribe unas líneas antes).

Rastreando la evolución de la analogía en la historia de la poesía occidental, Cansinos-Assens la describe como un proceso cada vez más agudizado de ocultación del nexo, hasta llegar a la estética simbolista, en la que la ecuación se presenta «implícita, sugerida»: «Fía el poder evocador de la palabra principal y rehúsa las implicaciones, aboliendo las palabras-puentes» (*Grecia*, 29-II-1920).

Si Mallarmé, frente al conceptismo gongorino (en el que las relaciones ecuacionales son claras), «aspira a sugerir, a economizar los medios verbales» y «para entenderle es necesario suplir las palabras que él nos niega, completar su visión», lo que la nueva lírica hace, según Cansinos, no es otra cosa que extremar la sugestión (o sea, desdibujar todavía más los nexos y las relaciones). Siguiendo muy de cerca la definición que Diego hacía en «Posibilidades creacionistas» sobre la imagen múltiple (publicada unos meses antes: *Cervantes*, oct. 1919), el escritor andaluz explica el procedimiento analógico de la nueva escuela como una agrupación sintética de dos o más analogías simples:

Los modernos poetas, cuya lírica evoluciona paralelamente al cubismo pictórico, pretenden extremar la posibilidad de sugestión, haciéndola múltiple. Obtienen la imagen duple o triple, como flores polipétalas, mediante una más alta presión en sus invernaderos. Dan así imágenes desdoblables que desorientan a primera vista; pero sólo se trata de una fórmula de ecuación más compleja, un poco más difícil, porque resume dos o más analogías, pero obtenible siempre por diálisis separadas. Cuando Huidobro dice, por ejemplo: «Los pájaros beben el agua de los espejos», no hace sino resumir en una, dos ecuaciones: «El cristal de los espejos es como un agua.»—«Los pájaros sedientos picotean el cristal de los espejos, semejante a un agua.»—De igual modo podrían explicarse otras imágenes modernas, obtenidas mediante síntesis abreviativas que nos hablan de una gran pericia en el artista o de una gran perfección en su instrumento. (Cansinos-Assens, *Grecia*, 29-II-1920).

Si para Gerardo Diego (por influjo de Huidobro) este estado era solo previo a uno ulterior que debería alcanzarse, independizado de la referencialidad analógica, Cansinos omite ese último paso y afirma implícitamente que es imposible ir más allá:

Estas imágenes sorprendentes, al pronto inverosímiles, se justifican siempre que se las desdobla en sus elementos. Porque siempre existe un nexo que permite su comprobación. (...) Se trata del empleo de fórmulas de ecuación sorprendentes, más siempre comprobables, pues *siempre, toda poesía*, obra de mixtificación, ya que suplanta la realidad por una imagen, *ha de conservar un nexo con esa realidad que permita entrever la habilidad de la suplantación*. (Cansinos-Assens, *Grecia*, 29-II-1920; subrayado mío).

Esa es la frontera ambigua que separa el mundo finisecular (al que pertenece Cansinos y, en gran medida, la mayor parte de poetas *convertidos* al ultraísmo) de la

mirada vanguardista: frontera *ambigua*, sin embargo, puesto que la diferencia o ruptura no es tan evidente como *a priori* se podría pensar. Existe en el ideario ultraísta una esquizofrenia entre el discurso inmanentista de la obra en sí, entre la «premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí» (Borges, *Grecia*, 31-I-1920), creación de mundos autónomos por la palabra, y la concepción de una verdad trascendente a la que el lenguaje humano remite. Esta disyunción irresuelta, en la que se mezcla asimismo la cuestión de lo subjetivo/ objetivo, es, en el fondo, una aporía común al discurso general vanguardista: la autonomía de la obra de arte (conquista de un largo proceso iniciado cien años atrás, con el Romanticismo) enmascara, bajo el rechazo de lo referencial, la confianza en una verdad ultrasensible (que está en Hegel, pero también en la concepción simbolista). Al objetualismo exaltador de la materia, con el que Aullón de Haro pretende definir y diferenciar este periodo frente al finisecular, subyace, en realidad, el sentimiento de la estructura-símbolo, aunque de una forma mucho menos explícita. Estas palabras de Amédée Ozenfant, pintor cubista e impulsor, junto a Le Corbusier y el poeta Paul Dermée, del purismo constructivista difundido en *L'Ésprit Nouveau*, pueden ilustrar muy bien el pivotar entre autonomía creada y vinculación a una naturaleza-unidad ulterior, subyacente a los discursos más formalistas del momento:

Sólo percibimos estructuras. Por eso el mundo no es sino estructuras, y el dios de los hombres es el artista. Esta frase tiene doble sentido; lo concedo: analogía, cábala.

La menor cosa del mundo, la menor nota sonora, la menor forma, la menor idea, se acomoda a una ordenación universal, (...). Panteísmo de la ley de las ondas. Dios, en suma, que vibra, y de quien cada vibración fundida en un ritmo, es un individuo. Obra de arte, estructura de doble consecuencia: enlace con el mundo, enlace con el hombre.

El artista debe tener noción de estas relaciones.

Esta gracia del espíritu confiere a las obras resonancias para estos aparatos receptores: los sentidos, el espíritu, el corazón. El mundo no cabe en los diez dedos de un artesano; sólo el espíritu tiene el poder de enlazar unánimemente las apariencias contradictorias, y el de fundirlas en la unitaria. Esta es la fusión del arte. No hay arte verdadero sin este espíritu. Todos los grandes espíritus de siempre, y en todas las artes, son aquellos para quienes el mundo de las apariencias no es sino un aspecto melódico de la armonía universal. (Ozenfant, *Revista de Occidente*, sep. 1928: 273).

«Ordenación universal», «armonía universal», «mundo de las apariencias» o «espíritu» son todas expresiones de filiación directamente simbolista y aun romántica. La vigencia de este pensamiento no es esporádica, sino que se presenta generalizado en la teorización poética del momento. Antonio Espina, en un artículo titulado «Reflexiones sobre la poesía», pone de nuevo el acento en la analogía o imagen como clave penetradora del mundo cifrado al que no es capaz de acceder la «inteligencia» (razón lógica):

La percepción multiplicando sus datos, establece relaciones cuya lectura sería imposible a la inteligencia.

La clave que descifra y liga estas relaciones reside en lo subconsciente que parece tener su lógica aparte. Su notación poética es la imagen. La imagen que, como decía Leibnitz, es el vértice de la percepción distinta y elevada. «Y el alma es tanto más perfecta cuanto [sic] más percepciones distintas posee». (Espina, *España*, 1-I-1921: 10)

Y, al final del ensayo, reconoce explícitamente la vigencia del simbolismo:

Continúa la vigencia de la tesis grande (la tesis simbolista) en la lírica de hoy, y su invariable principio, expresado por el filósofo y poeta francés [Adolphe Lacuzon, a quien acaba de citar] en estos términos: El símbolo poético integra el conocimiento en potencia. el ritmo, factor emotivo, le identifica a la vida psíquica y crea la poesía. (Espina, *España*, 1-I-1921: 10).

Para Octavio Paz, efectivamente, es el pensamiento analógico, con todas sus implicaciones filosóficas y estéticas, el fundamento aglutinador de la lírica moderna, en todo su *continuum* (Romanticismo — simbolismo/modernismo/poesía finisecular — Vanguardia). A propósito de su genealogía, escribe en *Los hijos del limo*:

A pesar de esta vertiginosa diversidad de sistemas poéticos —mejor dicho: en el centro mismo de esa diversidad—, es visible una creencia común. Esa creencia es la verdadera religión de la poesía moderna, del romanticismo al surrealismo, y aparece en todos los poemas, unas veces de una manera implícita y otras, las más, explícita. He nombrado a la *analogía*. La creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos es anterior al cristianismo, atraviesa la Edad Media y, a través de los neoplatónicos, los iluministas y los ocultistas, llega hasta el siglo XIX. Desde entonces no ha cesado de alimentar secreta o abiertamente a los poetas de Occidente, de Goethe al Balzac visionario, de Baudelaire y Mallarmé a Yeats y a los surrealistas.

La analogía sobrevivió al paganismo y probablemente sobrevivirá al cristianismo y a su enemigo el cientismo. (Paz, 1974: 85; subrayado del autor).

Se trata, como insinúa Antonio Espina, de una forma alternativa de percepción o conocimiento, alternativa tanto al científicismo lógico («establece relaciones cuya lectura sería imposible a la inteligencia») como a la religión. Así explica Paz el proceso y su doble función en la poesía (es principio, pero es, a la vez, sinónimo, identificación de esta):

En la historia de la poesía moderna su función ha sido doble: por una parte, fue el principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones; por otra parte, hizo coincidir ese principio con la poesía misma. La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico. El poema es una secuencia en espiral y que regresa (*sin* cesar, sin regresar jamás del todo, a su comienzo. Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos *leer* el universo, podemos *vivir* el poema. Por lo primero, la

poesía es conocimiento; por lo segundo, acto. De una y otra manera colinda —pero sólo para contradecirlas— con la filosofía y con la religión. La imagen poética configura una realidad rival de la visión del revolucionario y de la del religioso. (Paz, 1974: 85-86; subrayados del autor).

Esa lectura relacional del universo y su reproducción en el poema mismo (que es la que proponía Cansinos) se encuentra también en un poeta como Paul Valéry, cuyo formalismo purista se ha malinterpretado muchas veces. En la ya citada conferencia «Palabras sobre la poesía» (1927) definía el francés la *emoción poética* como «sensación de universo», y aclaraba al respecto:

He dicho: *sensación de universo*. He querido decir que el estado o emoción poética consiste en una percepción naciente, en una tendencia a percibir un *mundo*, o sistema completo de relaciones, en el cual los seres, las cosas, los acontecimientos y los actos, si bien se parecen, *todos a todos*, a aquellos que pueblan y componen el mundo sensible, (...), están, por otra parte, en una relación indefinible, pero maravillosamente justa, con los modos y las leyes de nuestra sensibilidad general. Entonces esos objetos y esos seres conocidos cambian en alguna medida de valor. Se llaman unos a otros, se asocian de muy distinta manera que en las condiciones ordinarias. Se encuentran —permítaseme la expresión— *musicalizados*, convertidos en conmensurables, resonantes el uno por el otro. (Valéry, 1998: 136; subrayados del autor).

Esta idea es de clara raíz mallarmeana y Valéry se debatirá constantemente en sus ensayos estéticos entre la concepción simbolista (remisión analógica a un mundo oculto) y su superación (inmanentismo absoluto de la obra). Algo semejante sucede con el creacionismo huidobriano: recuérdese que, para justificar la independencia del poema respecto al mundo externo, recurría a las relaciones invisibles entre palabras que solo eran percibidas por el poeta (*vid. supra*, III.I, 3.1). La carrera en la conquista de la autorreferencialidad había sido, en el fondo, una lucha contra la mimesis en favor de la analogía; en lugar de reproducir una imagen, esta es explicada por medio de otra: jamás puede verbalizarse su contenido, sino que solo es posible aprehenderla por el envío reflejo a otra, que vuelve a remitir a otra, y así sucesivamente. El trascendentalismo de la Vanguardia, pese al discurso de lo lúdico y el humorismo, reside en la confianza de fondo en una red relacional, inexpresable, ininteligible, si no es por medio del salto analógico. Y, por ello, la saturación de la forma de la que antes hablaba a propósito de la poesía pura no hace sino responder a este modelo: frente a la explicación verbal o lógica, la imagen.

Desde esta perspectiva, es insostenible que la Vanguardia sustituya como principio estético el carácter musical por el plástico, pues no es sino una agudización hasta su extremo del primero. El sonido no reproduce ni tiene un contenido lógico, sino que su

«inteligibilidad» reside en su relación con otros sonidos, no se puede ir más allá en la asignación de contenido: desvío reflejo, número frente a logos, ese es el mecanismo que funciona en la imagen de la poesía moderna.

El carácter musical de la relación analógica se hace expreso al final de la definición que Valéry da de «sensación de universo» (los seres y objetos que «se llaman unos a otros», decía, «se encuentran *musicalizados*», «resonantes el uno por el otro», 1998: 136, subrayado del autor). De una forma mucho más acusada y detallada, Valéry pone el acento en la música a la hora de explicar la gestación e historia de la «poesía pura» (nacida, para él, con Baudelaire) y la revolución que supuso el simbolismo respecto a la tradición anterior. Si en «Existence du Symbolisme» hablaba del rechazo del gran público como aglutinador del movimiento (1957), sin encontrar una constante estética para definirlo, en la introducción que hace al libro de Lucien Fabre, *Connaissance de la déesse* (1920), escribe:

Aquello que fue bautizado: el *simbolismo*, se resume muy simplemente en la intención común a varias familias de poetas (por otra parte, enemigas entre sí) de «recuperar los bienes de la música». No es otro el secreto de este movimiento. La oscuridad, las rarezas que tanto se le reprocharon; la apariencia de relaciones demasiado íntimas con las literaturas inglesa, eslava o germánica; los desórdenes sintácticos, los ritmos irregulares, las curiosidades del vocabulario, las figuras continuas..., todo se deduce fácilmente tan pronto como se admite el principio. (...) Estábamos nutridos de música, y nuestras cabezas literarias únicamente soñaban con obtener del lenguaje casi los mismos efectos que producían las causas puramente sonoras sobre nuestros entes nerviosos. (Valéry, 1998: 14-15; subrayado del autor).²⁵⁴

Y en una conferencia de 1937, «Necesidad de la poesía» (Valéry, 1998: 157-171), de nuevo incide en esta comunión musical como epítome de lo que significó la religión de lo bello para aquellos jóvenes, ante el fracaso de asideros religiosos o metafísicos:

Nuestra certidumbre era nuestra emoción y nuestra sensación de la belleza; y, cuando nos encontrábamos, los domingos, en los conciertos Lamoureux, en los que coincidían los jóvenes y sus maestros, cuando escuchábamos toda la serie de sinfonías de Beethoven, los deslumbrantes fragmentos de los dramas de Wagner, se creaba una atmósfera extraordinaria. Salíamos del circo como fanáticos, como devotos, como prosélitos del

²⁵⁴ El texto fue recogido después con el título «Introducción al conocimiento de la diosa» en la entrega de *Variété* de 1924 (Valéry, 1998: 11-25). La inclusión del autor en ese «nosotros» remite a su participación en el movimiento, bajo el magisterio de su admirado Mallarmé, en la última década del XIX (Valéry había nacido en 1871). Su regreso a la poesía, tras un silencio de más de veinte años (crisis vital y creativa), se produce en 1917 con *La jeune Parque*, a los 46 años. El teorizador de la poesía pura, que a menudo se ha considerado exponente del formalismo más solipsista, es, pues, un hombre maduro que, como se percibe a poco que se lean con detalle sus reflexiones estéticas, conserva en buena medida la cosmovisión adquirida en sus años de juventud.

arte; entonces, ningún subterfugio, ninguna duda, ninguna interposición entre nosotros y nuestra luz. (Valéry, 1998: 160-161).

Más que los referentes concretos (Beethoven, Wagner), que, como se vio antes en relación con el discurso musical de la época (II, 2.3), fueron explícitamente combatidos en la Vanguardia, en cuanto signos de verbosidad ampulosa y sentimental, lo que importa señalar es el modelo musical para llevar a cabo la depuración buscada. Valéry repasa en este ensayo los métodos que los simbolistas utilizaron para esta aproximación a la música: la desanecdótica o eliminación de contenidos intelectuales no expresables musicalmente (descripciones, sentencias, moralidades, pensamiento filosófico y abstracto); potenciación de la ambigüedad semántica; trabajo de la prosodia y experimentos sinestésicos como la audición coloreada, la combinatoria de aliteraciones o la traslación tímbrica de la orquesta al verso (escuela instrumentista de René Ghil); recuperación de formas de la lírica popular (Valéry, 1998: 15). Aunque el poeta francés marca su distanciamiento respecto a ellas, prácticamente todas estas estrategias perviven, de alguna forma, integradas en los distintos movimientos de Vanguardia.²⁵⁵

Volviendo ahora al ultraísmo español, es cierto que, a nivel especulativo, la atención se puso preferentemente sobre el cubismo pictórico (aun en lo endeble de tal especulación que, como digo, es casi siempre superficial y postiza). En mi opinión, ello es consecuencia del monopolio que prácticamente fue asumiendo Guillermo de Torre en la teorización del movimiento, y de su mayor cercanía al mundo plástico (se casó con Norah Borges, una de las pocas pintoras ultraístas), en detrimento de lo musical, que en su poética queda reducido al dinamismo orquestal y ruidismo (tomado, por otra parte, del futurismo; *vid.* III.III, 2.2).

²⁵⁵ Las dos primeras tienen que ver con el camino hacia el poema puro y la poética de la imagen, tal como se han planteado en el capítulo anterior. La recuperación de formas populares está ya presente en Baudelaire, y su tendencia al uso de la forma circular, con repetición de estrofas de apertura y cierre; el definido como «neopopularismo» para la lírica de los veinte españoles tiene en ella su fundamentación y se estudiará en III.IV. Respecto a la explotación de los recursos fónicos de la lengua, esta vía está presente tanto en la poesía dadaísta y su evolución al letrismo francés como en la integración onomatopéyica de la poesía futurista, movimiento que está especialmente interesado, además, en el sincretismo sinestésico en todas las disciplinas; *vid.* III.III, 1.

2.1 EL «ANTICUBISMO DADAÍSTA» DE LASSO DE LA VEGA

Más allá de Guillermo de Torre, en diciembre de 1920 aparece en *Cosmópolis* (en la sección «Estudios cosmopolitas») un curioso artículo del extravagante poeta Rafael Lasso de la Vega (Sevilla, 1890-1950), titulado «La section d'or». En él, sin que falte su característica obsesión por atribuirse hallazgos y presentarse pionero de cualquier novedad, ataca el privilegio de lo plástico-cubista en el creacionismo para reivindicar una poesía fundada en lo musical.²⁵⁶ Tomando el título de las *Méditations esthétiques* de Apollinaire, para oponerse luego a su teoría, se trata de un largo artículo no exento de sesgos personales y cuyo fondo refleja las rencillas entre escuelas y egos del momento (enemistad con Guillermo de Torre y, sobre todo, con el odiado Vicente Huidobro); sin embargo, hace interesantes observaciones respecto a la trayectoria de la poesía moderna y su propuesta de creacionismo *anticubista* merece la pena ser citada aquí, aunque solo sea por la relevancia que concede a la música en ella y por la certera detección de las carencias ultraístas (carencias achacables, por otro lado, a prácticamente toda su poesía).²⁵⁷

Empieza Lasso —y no sin intención polémica— reivindicando la filiación de la nueva poesía con el simbolismo y, especialmente, con Rimbaud (a quien considera primer

²⁵⁶ Formado en el modernismo rezagado de los años diez y vinculado más tarde al entorno ultraísta de Cansinos, Rafael Lasso de la Vega había llegado a Madrid hacia 1906-1907 y a partir de 1918 publicó poemas en las principales revistas del movimiento (*Grecia, Cervantes, Vltra, Tableros, Tobogán*), además de participar en las veladas madrileñas de 1921. Su excéntrica personalidad y su esnobismo empeñado en diferenciarse de la mediocridad española le llevará a ficcionalizar todo un personaje, inventa títulos de libros nunca publicados (*Galerie de glaces*, en estos años), de los que incluso ofrece datos editoriales; modifica la fecha de sus poemas adelantándolos diez y veinte años (con el objetivo de aquilatar su figura de adelantado y precursor); presume de escribir indistintamente en francés y español (ofreciendo, en las revistas españolas, autotraducciones de sus poemas escritos en el idioma galo); e incluso es muy dudosa su estancia en París a comienzos de la década, de la que una y otra vez hace ostentación, para situarse en la vanguardia europea más puntera frente a la medianía española (Bonet, 1999b).

²⁵⁷ Lasso señala al principio del artículo la relación del título con Apollinaire y su teoría estética: «Este nombre [*section d'or*] dio Apollinaire en sus *Méditations esthétiques* al plano mágico en el cual aspiraba a desarrollarse el cubismo. Alcanzar ese plano es el anhelo de todo el arte contemporáneo, y la poesía, lo mismo que la pintura y la escultura, gira actualmente alrededor de esa abstracción estética, reino del arte puro y la poesía excelsa» (Lasso de la Vega, *Cosmópolis*, dic. 1920: 642). La etiqueta, en realidad, está asociada al *Groupe de Puteaux* y dio nombre a la exposición cubista celebrada en octubre de 1912, en la *Galerie de la Boétie* (París), en la que participaron, entre otros, Archipenko, los tres hermanos Duchamp, Gleizes, Gris, Léger, Metzinger o Picabia. El mismo año de 1912, Gleizes y Metzinger publicaron también el tratado *Du Cubisme*, para definir la nueva orientación pictórica. Bajo el nombre de «Section d'Or» se editó también una publicación cuyo primer número (9-X-1912) estaba consagrado a la citada exposición y era presentado por un breve texto con carácter de manifiesto («Jeunes peintres ne vous frappez pas!») firmado por Apollinaire, en el que se explica la denominación y la nueva aspiración estética. Después de la Guerra, Albert Gleizes quiso resucitar el espíritu del *Salon de la Section d'Or*, celebrándose una nueva exposición, la *Exposition de la Section d'Or*; sin embargo, el intento de reunificar el movimiento fracasó, ante las nuevas fuerzas dadaístas. *Vid.* Debray (2000) y Cottington (2004).

poeta creacionista), para aminorar la importancia de los tan reivindicados «precursores» en estos años: Apollinaire y Max Jacob. Son estos ensalzados precursores, «que tantas afinidades tienen con Rimbaud», quienes, sin embargo, han errado el camino al teorizar «atentos a los atisbos del cubismo» (*Cosmópolis*, dic. 1920: 645). Continúa a partir de aquí el tono combativo y opone la tendencia cubista a la «dadaísta», que es para él el verdadero *creacionismo*. Es evidente que el escritor sevillano usa el término *dadaísmo* de un modo bastante arbitrario y como alternativa desde la que hacerse fuerte frente a Huidobro; apenas profundiza Lasso en la filosofía del movimiento y se queda en la polémica superficial entre escuelas: la reciente disputa entre cubistas y dadaístas en el agitado panorama artístico del París de 1920.²⁵⁸

Con todo, pone de relieve una contradicción fundamental entre el discurso teórico y la práctica de la poesía ultraísta española (que él denuncia también en Huidobro, pero que es asimismo achacable a su propia obra): si por un lado se teoriza la supresión de lo descriptivo y anecdótico, en la praxis los poemas se presentan como estampas eminentemente descriptivas. A continuación, el poeta sevillano expone su teoría sobre incompatibilidad de poesía y cubismo, dada la naturaleza no espacial de la primera:

La pintura—arte de animar una superficie plana—se atiene a las dos dimensiones del plano en que se desarrolla; es decir, ni siquiera es tridimensional (...). A medida que el Arte está más lejos de la materia se va desprendiendo del concepto dimensional del espacio. Así vemos que la escultura—arte de animar mazas—es tridimensional y la

²⁵⁸ ¿Qué entiende Lasso por *dadaísmo*? En el texto comentado escribe: «¡Dada! Bajo este nombre inquietante para muchos y hermético e inexplicable para casi todo el mundo, *militamos en la actualidad los artistas de vanguardia, los verdaderos creacionistas*» (*Cosmópolis*, dic. 1920: 647, subrayado mío), con lo que parece dar a entender que se trata de una nueva escuela y entonces ignoraría su historia zuriquesa (Zúrich fue el centro fundamental de Dada desde su fundación en 1916 hasta 1919). A continuación, se detiene pormenorizadamente en «dar pruebas» de su participación activa en la nueva escuela, confirmando casi rasgos épicos a la lucha entre dadaístas y cubistas por el estandarte de la *section d'or*, en el célebre café de la Closerie des Lilas. Esta narración de la reunión parisina, que Lasso quiere relatar como testigo presencial, hay que tomarla con mucha distancia, dada la ficcionalización biográfica constante del autor: más bien se trata de un atropellado resumen del texto de Dermée al que él mismo alude (391, mar. 1920). Sobre la participación del autor en el grupo dadaísta, es cierto que el sevillano había sido incluido en la lista de «presidentes» del movimiento en el *Bulletin Dada* («Quelques présidents...», feb. 1920), pero también lo es que en ella figuraban aquellos a los que él mismo ataca y pretende oponerse estéticamente: Cansinos-Assens, Guillermo de Torre (quien tradujo en varias ocasiones textos de Tzara, Picabia o manifiestos dadaístas para las revistas ultraicas españolas) y el propio Vicente Huidobro. Está claro que la oposición radical entre creacionismo y dadaísmo en lo literario no es tan claramente asumida por el propio grupo dadaísta, y la disputa tiene, en muchas ocasiones, tintes personales, más que reflejar una realidad estética práctica (cf. todo el número 12 de 391 que cita Lasso, mar. 1920, y que incluye varios trabajos contra el cubismo, entre ellos, un manifiesto de Picabia y un artículo de Ribemont-Dessaignes; *vid.* también el artículo que Gleizes publica en contra de estos: *Action*, abr. 1920). Por lo demás, el dadaísmo, más que una propuesta estética o método técnico concreto (como parece querer Lasso de la Vega) propone una revolución vital en todos los órdenes, que tiene en el carácter destructivo y corrosivo su centro de acción; cf. n. 75.

pintura bidimensional. *Este primer grupo es independiente de este otro: Poesía y Música*, de que hablaremos. *Estas dos artes nunca pudieron ser cubistas, ni siquiera pueden ser dimensionales*. Esta es la equivocación de muchos mal avisados en España. ¿Cuándo van a rectificar? Supongo que cuando se enteren. (*Cosmópolis*, dic. 1920: 648; subrayados míos).

La semejanza que propone entre música y poesía, por tanto, tiene su fundamento en la naturaleza temporal compartida por ambas, que las obliga a funcionar de manera diferente a la plástica:

La poesía no es un arte plástico; por lo tanto, no se desarrolla en el espacio, sino en el tiempo. Es, como dije antes, un problema de Tiempo y no de Espacio, problema que tiende a abolir todo lo que sea dimensión-perspectiva (en el caso literario *descripción*) para ser enumeración (o sea tiempo), por la cual las imágenes se ordenan en el recinto del poema *lui-meme* (me suena mejor en francés) según conviene a lo más importante de un poema creacionista: a la inspiración del poeta en su modo de concebir estructuralmente todas y cada una de sus imágenes que en ningún modo pueden obrar a un simple capricho o fría combinación, sino a su sensibilidad, nueva hija de su posición pura, libre de todo recuerdo literario anterior, ante las cosas. (*Cosmópolis*, dic. 1920: 649; subrayado del autor).

Identificando «dimensión-perspectiva» con la «descripción» y oponiéndola a la «enumeración», Lasso parece querer enfrentar la representatividad o el anclaje referencial a una libre asociación de imágenes (ordenadas «según la inspiración del poeta», según «su sensibilidad»). Esta idea, en realidad, está en la base de la poética general de la imagen moderna, como estamos viendo, y la postulaba tanto el creacionismo de Huidobro como la *immaginazione senza filli* de Marinetti y, por supuesto, la «imagen múltiple» de Diego. Lasso no está diciendo, por tanto, nada nuevo, pero sí pone de relieve la condición musical que esta poética de la analogía y la sinestesia llevaba implícita (algo que, por otro lado, había hecho de forma mucho más coherente y razonada el poeta santanderino en su citado «Posibilidades creacionistas» un año antes, *Cervantes*, oct. 1919).²⁵⁹

Después de un caótico intento por justificar la teoría de la creación pura desde un discurso pretendidamente novedoso (a partir de un argumento pseudofilosófico del Tiempo, pp. 649-652), vuelve a la carga contra la poesía española actual, a la vez que

²⁵⁹ Aunque no es posible asegurarlo, con mucha probabilidad Lasso de la Vega habría leído el texto de Gerardo Diego en *Cervantes*, revista en la que él mismo publicará varios poemas. No es descabellado pensar que dicho artículo, que se proponía explorar las *posibilidades* de esa nueva «Poesía-Música» todavía no alcanzada, habría inspirado el punto de partida de este otro de Lasso, quien se guarda muy bien de hacer ninguna referencia al santanderino (de acuerdo con su esnobismo narcisista y su necesidad de mostrarse siempre pionero y adelantado de la mediocridad española).

hace una obsesiva propaganda de su obra y la sitúa como representativa de la nueva empresa dadaísta. Subrayando (por si no nos habíamos dado cuenta) la originalidad y singularidad de su propuesta, Lasso se detiene ahora en detallar en qué consiste esta aproximación musical en la poesía:

La poesía creacionista está, en efecto, más que con la pintura, identificada con la música: La imagen creada dentro de una atmósfera propia. A lo largo de mis meditaciones y estudios para la *trouvaille* de un *creacionismo puro desligado del cubismo y acorde con mi temperamento*. Encuentro en uno de mis cuadernos de notas e impresiones, las siguientes líneas escritas en francés y que traduzco:

«El ideal de la lírica moderna es hacer una música por medio de las imágenes y los conceptos ideológicos, lejos de toda lógica escolástica; poesía por sí misma, consigo misma y para sí misma, cantar por cantar. Pero la gente pregunta siempre qué quiere uno decir. ¿Qué dice la música? Lo que cada uno, meciéndose en sus ritmos, quiere que le diga. Nada más. El lector de mis versos actuales debe dejarse mecer por la orquestación de las imágenes a lo largo de la melodía temática del poema. La misma pintura aspira a ser música alejándose de la forma para orquestarse en color, acordes de color.» (Cosmópolis, dic. 1920: 655; subrayado del autor).

Se trata de una mezcolanza de ideas ya consabidas y generalizadas en la poética general vanguardista, pero de las que el autor se quiere hacer ahora inventor: la atmósfera independiente de la realidad típica del «poema creado» huidobriano; el acercamiento de la pintura a la música, en calco de la ya comentada cita de Apollinaire en sus *Méditations*; la negación del «querer decir», que estaba ya explicitado, de nuevo, en la «imagen múltiple» dieguina (también en la renuncia a la inteligibilidad de Marinetti); la orquestación sensorial futurista... El pastiche tiene el mérito, sin embargo, de subrayar la filiación musical común a la poética de la imagen vanguardista.

La última «apropiación» de la que da cuenta Lasso es la defensa del dinamismo vertical del poema («Quiero menos cubismo y más simultaneidad armónica. Nada de líneas y planos, ahí quietos y proyectados»), algo que al propio autor inevitablemente tenía que aparecersele como característica de la retórica torresiana.²⁶⁰ Más que con el larguísimo poema que inserta (de nuevo, «escrito en francés» y traducido benévola-mente al castellano para el lector español), que es un poema-manifiesto en nada diferente a los

²⁶⁰ Si queremos creer la fecha del artículo de Lasso, agosto de 1920 (pese a que se publica en el número de diciembre), no podía conocer el manifiesto *Vertical* que Torre edita como hoja suelta en Madrid, en noviembre de 1920. Pero no hace falta acudir a este manifiesto para advertir que el «Simultaneísmo nunista» que una y otra vez predica el escritor madrileño estaba siempre acompañado por el discurso del dinamismo vertical (algo tomado, por otra parte, del Futurismo italiano).

típicos del ultraísmo primitivo, Lasso quiere ejemplificar su teoría con un futuro libro, «totalmente creacionista», en cuya composición está inmerso:

(...) Todo esto me trae hondamente preocupado. Me he pasado el día trabajando. Compongo un libro en diez poemas, *La multiple chanson*, totalmente creacionista, completamente nuevos. Todo lo he abandonado para escribirlo; quiero acabarlo dentro de cinco días. Son poemas creacionistas, poemas íntegros iluminados por las sensaciones de los cinco sentidos. Tienen color, luz, sonido, perfume; la forma, que no se ve, es palpable sin embargo; el movimiento es múltiple. Es una música; una música; una amplia y diversa orquestación de imágenes infinitas. (...). Tumulto de fuente bajo el surtidor constante, donde las imágenes caen sobre las imágenes como el agua sobre el agua, sin intervalos, vertiginosa y mágicamente en una perennidad vertical gloriosa y renovada. No he visto nada semejante. (*Cosmópolis*, dic. 1920: 655-656).

Evidentemente, no hay noticia editorial de este libro, pero en abril de 1920, unos meses antes de este trabajo, se habían publicado en *Cervantes* tres poemas de Lasso bajo la nota «de *La múltiple canción*, libro próximo a publicarse». Se trata de «Pantomime des étoiles», «Diaphane lumière» y «Ombre céleste ouverte», tres largos poemas autotraducidos del francés, compuestos a partir de la yuxtaposición caótica de versos que, elidiendo algunos signos de puntuación y jugando levemente con los sangrados, no marca diferencia alguna con lo practicado por Huidobro (más bien, sus imágenes se muestran mucho más evidentes y descriptivas que las del chileno, a veces incluso copia las de este, mientras que la tirada arrítmica y enumerativa de versos resulta prosaica y monótona, en la línea del primer ultraísmo español). Ofrezco solo el fragmento inicial del primer poema, para dar una idea de esta *nueva lírica* de Lasso:

Pantomima de las estrellas
hablan por gestos
persuasión misteriosa
cuando yo miro
el cenit ensancha
los cuatro horizontes en círculo
no bien en el azul
los espacios nocturnos ahondan
expresión de la luz
las celestes geometrías lejanas
tulipas resplandecientes
que callan para dejarse oír.
Las lámparas se balancean
levanta los ojos
no existe la tierra más que en un punto
bajo la bóveda altísima
gira el vértice en silencio.
Sepulto en el ángulo de la sombra
todo lo que es color
canta

delator de su forma.
Inefable concierto
lo invisible
danzas en sueño
rumores de lo impalpable
que pasa gravitando
trama inconsútil
sin color.
(...)

La descripción del firmamento en términos geométricos nada ajenos al cubismo literario de Huidobro («los cuatro horizontes en círculo» parece querer corregir y apostillar el *Horizon carré* de 1917) se mezclan con una aspiración sinestésica bastante explícita («Sepulto en el ángulo de la sombra / todo lo que es color / canta / delator de su forma») y la apelación a una armonía cósmica de raíz orfista-simbolista («Inefable concierto / lo invisible»). El poema sigue en esta línea, hasta alcanzar los 62 versos.

Aparte de los enfrentamientos personales y entre escuelas, y de esta reivindicación general de la música como modelo de la poesía *creacionista* (frente a las artes plásticas), la conclusión más clara del artículo (en absoluto novedosa, como pretende) parece ser la apuesta por la «orquestración de sentidos» en la imagen poética, «imagen-sensación (no reproducción)», cuyo discurso, encabezado por esa búsqueda de la «Section d'Or», se hallaba inscrito de lleno en el trascendentalismo simbolista.

3. SIMBOLISMO, IMPRESIONISMO, ULTRAÍSMO

Como se deduce del texto de Lasso de la Vega, en el ultraísmo aparece de forma mucho más acusada que en otros movimientos de Vanguardia la herencia finisecular (la propia denominación, *ultraísmo*, fue muchas veces alternada con la de *ultramodernismo*, evidenciando la continuidad o parentesco).²⁶¹ La falta de un «simbolismo» de escuela generalizado en España, como el que sí existió en Francia (dada la entidad individual de obras como las de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Valle-Inclán, los únicos

²⁶¹ Esta perspectiva fue conscientemente fomentada por Cansinos, pero es extensible al movimiento general (recuérdese que la mayoría de cultivadores son «emigrados» del modernismo tardío). Por supuesto, y pese a su autodefinición de *dadaísta*, consideraré a Lasso de la Vega como un claro exponente del ultraísmo español, especialmente del ultraísmo más prolijo, ligado al primitivo versolibrismo cansiniano (frente a la síntesis hacia la que luego evoluciona), al que se suma un imaginario claramente finisecular, con toques de creacionismo emulador.

autores españoles que casi exclusivamente cabe definir como simbolistas, en alguna de sus etapas) llevó al ultraísmo a volcar su iconoclastia en la «academia» (el versolibrismo y la «liberación de normas» son el gesto más nítido), proceso que había operado tres décadas antes de forma colectiva el movimiento francés. Pese a los rasgos de modernidad importados (automóvil, cinema, aeroplano, la ciudad, etc.), el ademán ultraísta se manifiesta en muchos casos abiertamente romántico (frente a la contención formalista o al nihilismo corrosivo de Dada) y su exagerado mesianismo (que no falta en movimientos como el creacionismo o el futurismo de Marinetti, por otro lado), al no contar con una doctrina fuerte ni unos objetivos claros, está, las más de las veces, ligado a las coordenadas del Fin de siglo.

Junto al trascendentalismo de tipo simbolista, y atendiendo más bien a ese segundo ultraísmo técnicamente más depurado del que antes he hablado —aquel que, frente al modelo cansiniano y de foco andaluz (*Grecia*, 1918-1920), tiene su paradigma en la revista madrileña *Vltra* (1921-1922)—, es el impresionismo el otro gran nudo que define, desde la tradición finisecular, al movimiento.

Es muy problemático el estatus del impresionismo como categoría estética interdisciplinar. En cuanto escuela y movimiento artístico, el impresionismo solo existió en la pintura y alude al grupo de pintores que, nacidos entre 1830-1840, hicieron su primera manifestación pública en la exposición del Salón de Artistas Independientes celebrada en París, en la primavera de 1874. Con el claro precedente de Manet y de la Escuela de Barbizon, en ella se incluían obras de Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas y Morisot. La nueva escuela, que terminaría aceptando la etiqueta despectiva de un crítico ante *Impression, soleil levant* de Monet, proponía una radical transformación de la técnica plástica que rompía con la rigidez academicista imperante en los salones del momento: técnicamente, el impresionismo puso el foco en el estudio del color y la luz, especialmente en sus variaciones y matices, y relega a segundo plano el dibujo para privilegiar la forma y la mancha de color. Su filosofía, y ahí estrecha más la relación con la poética que nos ocupa, era la de capturar el instante, su condición efímera y cambiante (los objetos no tienen color propio, sino que dependen de la incidencia de la luz), que respondía necesariamente a su procesamiento por una conciencia: el artista reproduce lo que percibe, y esta percepción es, por ello, inevitablemente subjetiva (Francastel, 1974: 20-21; Fleury, 1996: 33-63; Martín, 2005; cf. Mauclair, 1902). He ahí la colisión paradójica

que se produce en el impresionismo entre el impersonalismo naturalista y la percepción subjetiva.

La denominación de «impresionismo» aplicada a la literatura ha sido muy discutida y, frente a lo que sucede en la pintura, no puede ser considerada más que como técnica o estilo, nunca alusiva a un movimiento artístico organizado y epocalmente delimitado (para muchos, ni siquiera podría considerarse deriva o transposición directa del estilo pictórico; Kingma-Eijgendaal, 1983: 353). A pesar de ello, sí puede establecerse para el impresionismo literario una franja temporal comprendida aproximadamente entre finales del XIX y las primeras décadas del XX, especialmente patente en la narrativa (de Daudet, Zola y los Gouncourt a Proust o Gide en Francia; los narradores del *Modernism* inglés como Conrad, Joyce o Woolf; cf. Matz, 2001; Gabriel Miró en España, etc.). Más allá de la técnica escritural semejante (sintaxis yuxtapuesta, tendencia al nominalismo, léxico sensorial...), estos textos comparten una concepción de la realidad de raíz fenomenológica y estrechamente emparentada con la filosofía bergsoniana del devenir señalada para la pintura impresionista.

Beverly Jean Gibbs (1952) enraíza la tendencia literaria en las propias corrientes narrativas de la Francia del siglo XIX, y la concibe como una evolución del realismo y naturalismo: si la estrategia de la observación científica e impersonal en aquellas buscaba la reproducción fiel de una realidad considerada objetiva e inmutable en sí misma, el ojo impresionista ha perdido ya la confianza en tal realidad no contingente y su propósito es ahora reproducir con fidelidad, no la realidad en sí, sino la *impresión* o *sensación* que esta produce en una conciencia. Partiendo de los estudios alemanes al respecto de los años veinte y treinta, Amado Alonso y Raimundo Lida lo plantean así:

Las cosas provocan impresiones sensoriales y emocionales, y son estas impresiones las que el impresionista toma ahora como objeto o tema de su arte. En este sentido de objeto-tema, frente al objeto-cosa, los impresionistas son tan objetivos como los realistas; ellos representan su objeto elegido (las sensaciones) con tanta fidelidad como los realistas el suyo (las cosas). (Alonso- Lida, 1956: 139-140).

Algo semejante plantea María A. Kronegger, cuando señala el desplazamiento de un carácter conceptual del lenguaje a uno sensorial:

With impressionist literature, language is no longer understood as thought and as concept, but as sensation and sound image. Impressionists state phenomena in the order of their perception, before they have been distorted into intelligibility. (Kronegger, 1973: 37).²⁶²

Si, por un lado, el impresionismo permanece en el ámbito de la subjetividad (continuando entonces el paradigma romántico), ya que su punto de partida es fenomenológico y requiere de una conciencia que filtre y analice la percepción, por otro lado, su apuesta por lo sensorial-matérico lo distancia del idealismo de aquel, y refuerza la desanecdoticación y el impersonalismo que caracterizan la poesía moderna en sus últimas fases (simbolismo y Vanguardia).

Antes de abordar la práctica poética del ultraísmo español en relación con el impresionismo literario (término que me parece más operativo técnicamente que la etiqueta vacía de «ultraísmo»), es necesario tener en cuenta un último nudo en este juego de trasvases de etiquetas: el que alude al impresionismo musical.

3.1 IMPRESIONISMO MUSICAL: DEBUSSY

Los problemas que esta etiqueta genera en la musicología se explican no solo por sus dudosas o cuestionables relaciones con la pintura impresionista sino también porque el impresionismo musical se identifica prácticamente con un solo compositor: Claude Debussy.²⁶³ La denominación, que empezó a usarse en la crítica musical coetánea de finales del s. XIX (Fleury considera el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de 1894, como obra inaugural; 1996: 25-26), partía de una analogía con la revolución operada por los pintores impresionistas en cuanto a la disolución de perspectivas y contornos:

En peinture, l'impressionnisme confondait les perspectives, abolissait ou estompait les contours, visait l'impression d'ensemble; en musique, mélodie, harmonie, rythme tendront à s'amalgame en un tout confondu. (Cupers, 1971: 207).²⁶⁴

²⁶² Para el impresionismo literario, además de los trabajos citados de Gibbs (1952), Alonso y Lida (1956) y Kronegger (1973), *vid.* Benamou/Howarth/Ilie/Brown/Saisselin (1968), Kingma-Eijgendaal (1983), Matz (2001) y la más reciente revisión de Pouzet-Duzer (2013), así como los estudios interartísticos de Moser (1952) y Ocampo (1981) (el último bastante menos relevante y exhaustivo).

²⁶³ En realidad, se ha definido también como «impresionista» parte de la obra de compositores como Maurice Ravel o Manuel de Falla (las *Noches en los jardines de España* o *Psiqué*). Michel Fleury, además, tiene en cuenta una serie de compositores menores que, más que en la estela debussyista, se sitúan en la wagneriana (Frederick Delius, Franz Schreker, Sigfrid Karg-Elert, Joseph Marx...) (Fleury, 1996).

²⁶⁴ Para un estudio detallado de las relaciones entre Debussy y las artes plásticas de su tiempo, *vid.* Nectoux (2005).

Ciertamente, la música debussysta actúa en su terreno artístico con el mismo carácter demoledor y novedoso con el que los impresionistas irrumpieron en los salones parisinos dos décadas antes. Como se ha explicado ya, tanto la crítica francesa como la española más progresista (con Salazar a la cabeza, y continuadora del discurso del país vecino), establecieron en Debussy el arranque de toda la Modernidad musical que habría de venir en los siguientes decenios y que tenía su punto de partida en el ya comentado derrumbe del sistema tonal (*vid. supra*, III.1, 2). Aunque, a partir de la década de los diez y conforme se entraba en los veinte, se fomentó el discurso del Debussy *clásico*, representante de la claridad francesa en oposición al influjo germánico (*vid. supra*, II, 2.3.2, c, más acorde a su último período, con obras como el *Martirio de San Sebastián*, 1911, o las dos *Sonatas* de 1915), su labor más destacada en la historia de la música se desarrolló en paralelo a las corrientes estéticas finiseculares, y fue dentro de ellas desde donde abordó la desfuncionalización de la armonía característica de su obra.

La exploración de cromatismos a través de escalas ajenas a la tradición occidental de los dos últimos siglos (tonos enteros, octatónica, pentatónica, modos medievales...), cuyo fin último se encaminaba a la emancipación del acorde y la valoración del sonido en sí, contribuyó a crear la sensación de sonoridades diluidas y difuminadas por las que pronto se caracterizó (muchas veces despectivamente) al impresionismo musical. La concepción *inmanentista* de la armonía suponía la delectación en una «melodía libre», un avance de la pieza liberado de las reglas tonales y los valores relacionales de los acordes: hablaba Debussy, en este sentido, del «arabesco» musical, cuyo movimiento caprichoso y de curvas naturales independientes de esquemas prescritos encontraba ejemplificado en Bach. En el primer número de la revista *Música* de Charles Joly (oct. 1902), en el que se preguntaba a varios compositores sobre el futuro de la música francesa, respondía Debussy:

Lo que mejor podría desearse para la música francesa es procurar que se suprima el estudio de la armonía, tal y como se enseña en el conservatorio, ya que constituye la forma más solemnemente absurda de ensamblar sonidos. Además, tiene el grave defecto de unificar la escritura hasta el punto de que todos los músicos, casi sin excepciones, armonizan de la misma manera.

El viejo Bach, que abarca toda la música, se burlaba —creedlo— de las fórmulas armónicas. Prefería el libre juego de las sonoridades cuyos movimientos, paralelos o contrarios, preparaban la plenitud inesperada que adorna con belleza imperecedera el más modesto de sus innumerables cuadernos.

En esa época florecía «el adorable arabesco» y la música participaba también de las leyes de la belleza inscritas en el movimiento total de la naturaleza. (Debussy, 1987: 61).

Y un año antes, también a propósito de Bach, escribía en *La Revue Blanche*:

Allí [concierto en *sol* para violín que cita antes] encontramos, casi intacto, ese «arabesco musical» o, más bien, ese principio del «ornamento» que es la base de todas las formas del arte. (La palabra «ornamento» no tiene nada que ver aquí con la significación que se le da en los manuales de música).

Los primitivos, Palestrina, Victoria, Orlando di Lasso, etc., utilizaron este divino «arabesco». Encontraron su principio en el canto gregoriano y apuntalaron los frágiles almocárabes con resistentes contrapuntos. Bach, retomando el arabesco, lo hizo más flexible, más fluido y, a pesar de la severa disciplina que este maestro imponía a la Belleza, pudo moverse con esa libre fantasía, siempre renovada, que todavía asombra en nuestra época.

En la música de Bach no es el actor de la melodía lo que emociona, es su curva; incluso, más a menudo, es el movimiento paralelo de varias líneas cuyo encuentro, sea fortuito, sea preparado, despierta emoción. Según esta concepción ornamental, la música adquiere la seguridad de un mecanismo que impresiona al público y que hace brotar imágenes. (Debussy, 1987: 34-35).²⁶⁵

Junto a la ruptura con el canon y la apuesta por la abolición de reglas, la importancia de la naturaleza en la concepción musical de Debussy (en los títulos de obras, pero también en su pensamiento musical; *cf.* Debussy, 1987: 41-44, 155-158) ha sido otro de los elementos que se han usado para argumentar la relación con el impresionismo pictórico, dada la importancia del paisaje en este (Fleury, 1996: 255-335; Simeone, 2003). En un artículo del 19 de enero de 1903, en *Gil Blas*, se ocupa el músico de un tema que, en su propia formulación, tiene ciertas resonancias que lo acercan a la pintura de los impresionistas: los conciertos «al aire libre».²⁶⁶ Escribe Debussy:

Se puede concebir una orquesta numerosa incrementada con la participación de la voz humana (el orfeón, ¡no!... por favor). Y por lo tanto en la posibilidad de una música compuesta específicamente para «el aire libre», toda en grandes líneas, con audacias vocales e instrumentales que se esparcirían por el aire, planeando alegremente sobre la copa de los árboles. Ciertas sucesiones armónicas que parecerían anormales en el espacio cerrado de una sala de conciertos, alcanzarían al aire libre su justo valor. ¿Quizás desaparecieran así esas minúsculas manías formales y de tonalidades arbitrariamente precisas que atenazan a la música de forma tan molesta?

²⁶⁵ Sobre el arabesco en Debussy y su relación con la forma pura del arte vanguardista, *cf. supra*, n. 203. En varias ocasiones, el músico francés cuestionó los principios teóricos armónicos y, como en el primer texto citado, abogó explícitamente por la composición al margen de estos, convertidos en dogma en la enseñanza musical reglada de la época. En un artículo del 23 de marzo de 1903, publicado en *Gil Blas*, escribía: «Nada hay más misterioso que un acorde perfecto. A pesar de tantas teorías antiguas o recientes, no podemos estar seguros, en primer lugar, de que sea perfecto y luego de ¿por qué otro acorde arrastra el castigo de ser imperfecto o disonante? Por eso, la música debe liberarse cuanto antes del mandarínismo con que los Conservatorios tratan de lastrarla» (Debussy, 1987: 120). *Cf.* también, por ejemplo, sus negativas opiniones acerca del Premio de Roma, en relación con su carácter institucional lastrante y encorsetado (1987: 155-157, 165-167; 259)

²⁶⁶ Los impresionistas, con el precedente de la Escuela de Barbizon, fueron los primeros en salir del estudio del artista y apostar por la pintura «al aire libre», la observación directa del paisaje que inspiraba la obra.

Es necesario comprender que no se trata de trabajar «al por mayor» sino «a lo grande», tampoco se trata de abrumar al eco haciéndole repetir trompetazos excesivos, sino de aprovecharlo para prolongar el sueño armónico en el alma de la multitud. La colaboración misteriosa de las ráfagas de aire, del movimiento de las hojas y del perfume de las flores se haría realidad y la música agruparía a todos estos elementos en un conjunto tan natural que parecería participar de cada uno de ellos... Y los árboles, tranquilos, nos darían la impresión de ser los tubos de un órgano universal, y ofrecerían el apoyo de sus ramas a racimos de chiquillos que aprenderían las bonitas rondas de antaño, tan desafortunadamente reemplazadas por los ridículos estribillos que deshonran a los jardines y ciudades de hoy. Volveríamos a encontrar, por añadidura, ese «contrapunto» del que hemos hecho un trabajo de chinos y con el que, sin embargo, los antiguos maestros del Renacimiento francés sabían hacer sonreír (Debussy, 1987: 68-69).

Es evidente, sin embargo, que, más allá de la superficial relación entre una «música al aire libre» y la pintura «al aire libre», el texto de Debussy enlaza mucho más directamente con el credo simbolista y su concepción analógica del universo (cf. Potter, 2003; Hernández Barbosa, 2010: 55-75, 2013: 186-210). En otro texto en el que el compositor explica la razón de ser de su drama *Pelléas et Melisande* («Por qué he escrito *Pelléas*», 1902), esta relación se hace más evidente:

Quería, para la música, una libertad que la música atesora tal vez más que cualquier otro arte, al no limitarse a reproducir la naturaleza más o menos exactamente, sino las correspondencias misteriosas que existen entre Naturaleza e Imaginación. (Debussy, 1987: 57).²⁶⁷

Críticos como Célestin Deliège (1962) y Stefan Jarocinski (1976) se han mostrado muy reacios a la caracterización impresionista del compositor francés y han puesto de manifiesto las incoherencias y malentendidos que tal uso de la etiqueta aplicada a Debussy genera. Estos autores subrayan la genealogía simbolista y ponen de relieve la propia simpatía que mostró el compositor por el movimiento poético, su vinculación personal con los escritores protagonistas (asistió, desde la década de los noventa, a las

²⁶⁷ El fragmento citado, con muy leves modificaciones, había sido incluido dos años antes en otro artículo que Debussy publica en *La Revue Blanche*. Allí se ocupaba también de «La música al aire libre» y comenzaba la reflexión con una cita de Baudelaire alterada: «Voici venir le temps où, vibrant sur sa tige, / Chaque *musique militaire* s'évapore ainsi qu'un encensoir»; «*musique militaire*» sustituía a la original «*fleur*» para poner de relieve el monopolio de la música militar y de banda en los quioscos y zonas de recreo al aire libre en París, que Debussy deplora y lamenta. Los versos citados corresponden al principio del poema «*Harmonie du soir*», paradigma del simbolismo analógico baudelairiano y cuyo tercer verso («*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*») da título al cuarto preludio del Primer Libro (*Préludes*, op. 125, 1909-1910). La intertextualidad con este verso, ahora con remisión al compositor antes que a Baudelaire, la retomará Gerardo Diego en su soneto-homenaje «A. C. A. Debussy» (1938): «*Sonidos y perfumes, Claudio Aquiles, / giran al aire de la noche hermosa*» (vv. 1-2). La cita de Baudelaire por parte de Debussy es otro ejemplo más de su familiarización con el corpus simbolista, del que musicará muchos textos, especialmente en el período 1880-1900.

tertulias de los martes mallarmeanas, así como a los cabarets frecuentados por aquellos), puso en música numerosos poemas de estos autores, etc. (*vid.* Wenk, 1976). También Jean-Louis Cupers, uno de los más activos representantes de los estudios músico-literarios (*vid. supra*, I, 3), sin anular las relaciones con el movimiento pictórico, ha querido señalar la estrecha correspondencia entre el simbolismo literario y el llamado impresionismo musical (1971). Establece Cupers una serie de paralelismos entre ambos que van desde la búsqueda de creación de atmósfera (sugerencia, en detrimento de la descripción explícita) y el gusto por lo esotérico hasta la liberación y creación de nuevas formas, y el culto al arte como fin (*culte du métier parfait*, 1971: 218); en la misma línea, señala el autor, el privilegio del sonido en sí mismo, emancipado del sistema tonal en música, tenía su equivalente en la exaltación de la sonoridad de la palabra (frente a su valor semántico) en poesía.

De todas formas, el propio Cupers apunta a la miopía de querer reducir el asunto a una cuestión de etiquetas enfrentadas:

Comme tout terme historique ou typologique, ces mots d'impressionnisme et de symbolisme ne sont que des hypothèses de travail projetés a posteriori sur des œuvres existantes dans le but de les éclairer, sans intention aprioriste de réduction. Il va de soi que les œuvres transcendent ces approches. La musique est heureusement plus importante que la musicologie, la littérature que la critique! (Cupers, 1971: 199)

Pese a la innegable vinculación entre Debussy y el simbolismo literario, la negación obcecada en la denominación de «impresionismo» no solo limita su obra musical, sino que presupone una homogeneidad a todas luces falsa en el movimiento poético. Más que con el simbolismo como restringido grupo poético (*cf.* Balakian, 1969), debe relacionarse al músico parisino con el espíritu finisecular del momento que, en sentido amplio, se ha llamado «simbolista». Cabe, de esta forma, como hace Michel Fleury (1996), abrir la constelación del impresionismo y, en lugar de limitarlo a la pintura del célebre grupo (o a cualquier trasposición directa de sus técnicas, que es lo que denunciaban Deliège o Jarocinski respecto a su uso en Debussy), ponerlo en diálogo y simbiosis con la estética general finisecular. Fleury define el impresionismo debussysta a partir, principalmente, de dos grandes líneas de fuerza: la que él denomina *esthétique du rêve et des lointains* («estética del sueño y las lejanías»), y una segunda fundamentada en la exaltación del instante. La primera está explícitamente relacionada con las correspondencias baudelairianas y, por ello, como el propio Fleury señala, conserva una relación clara con el Romanticismo:

Par son affinité avec les correspondances baudelairiennes, elle conserve un lien avec le romantisme. Elle en a gardé la quête d'absolu. Elle cède elle aussi à cet appel des lointains au travers duquel le paysage impressionniste semble rêver un radieux «au-delà de l'horizon». Par ce qui'ils recèlent de mystère, par leur imprécision même, les lointains semblent toujours plus beaux que l'environnement immédiat. (Fleury, 1996: 43).

Esta caracterización vagarosa, la disolución de contornos y abolición de la forma (que en pintura se traduce en el privilegio del color sobre el dibujo) serán los componentes destacados en los años veinte para combatir y rechazar el impresionismo musical, en cuanto último baluarte romántico (cf. *En torno a Debussy*, de M. Arconada). Jean Cocteau, en su ya citado *Le coq et l'arlequin*, en el que se hace adalid de la nueva estética clasicista y aséptica, declara su guerra a la ensoñación indefinida («Nous ne sommes pas de rêveurs. Nous sommes des explorateurs réalistes», 1918: 11) e insiste de forma explícita en la necesidad de superar el debussismo como residuo romántico (que es también wagneriano, y *brumosamente* simbolista), a partir del modelo limpio y clásico de Satie:

De nouveau, la pédale fond le rythme, crée une sorte de climat flou, propice aux *oreilles myopes*. Satie reste intact. Ecoutez les *Gymnopédies* d'une ligne et d'une mélancolie si nettes. Debussy les orchestre, les brouilles, enveloppe d'un nuage l'architecture exquise. De plus en plus, Debussy s'écarte du point de départ posé par Satie et entraîne tout le monde à sa suite. La grosse brume trouée d'éclairs de Bayreuth devient le léger brouillard neigeux taché du soleil impressionniste. Satie parle d'Ingres; Debussy transpose Claude Monet à la russe.

Or, tandis que Debussy épanouissait délicatement sa grâce féminine, promenant Stéphane Mallarmé dans «le Jardin de l'Infante», Satie continuait sa petite route classique. (...) (Cocteau, 1918: 28).

Para Cocteau (como para Arconada), Debussy es la otra cara de la moneda wagneriana: impresionismo y wagnerismo abusan de la retórica difuminadora de líneas puras (en este sentido ataca el pedal como elemento que disuelve del ritmo en el fragmento citado), así como del trascendentalismo metafísico que achaca al espíritu germánico: «Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums la nuit; il nous faut une musique sur la terre, UNE MUSIQUE DE TOUS LES JOURS» (1918: 32, mayúsculas del autor).²⁶⁸

²⁶⁸ Ya se ha comentado el peso del elemento político-nacionalista en el discurso estético musical francés del momento (*vid. supra*, II, 2.3), que está muy presente en todo el ensayo de Cocteau de forma expresa. A este nacionalismo estético no fue ajeno el propio Debussy, cuya obra se enmarcó siempre en el antiwagnerismo y en la necesidad de devolver a la música un perfil puro francés, ajeno a los elementos germánicos importados en los últimos 150 años. Desde esta perspectiva se explica su exploración de la

Sin embargo, junto a este perfil del ensueño vagaroso, el impresionismo musical se suma (aun en su raíz simbolista) a la lucha contra el sentimentalismo y el idealismo romántico, así como contra la explicitud descriptiva. Como Mallarmé y los simbolistas, Debussy opone al Romanticismo el filtro de la sugerencia y la impersonalidad (dejar la iniciativa a los sonidos, como en la poesía a las palabras, en lugar de dar voz al yo del artista). No se trata, entonces, de un regodeo o estancamiento en la estética romántica sino, y dentro de la «tradición de la ruptura» que caracteriza a la Modernidad estética, de un nuevo estadio que prepara el espíritu vanguardista del s. XX. Jankélévitch ha puesto de relieve magistralmente la revolución que supone el impresionismo musical respecto a la tradición anterior y la superación del que él llama *espressivo* romántico.

El antirromanticismo reaccionó de dos modos distintos contra la furia expresionista [expresión de sentimiento]: llamamos impresionismo a la primera de estas reacciones, y búsqueda de lo inexpresivo a la segunda. (Jankélévitch, 2005: 60).

En lugar de ser última fase del Romanticismo-wagnerismo, como proponían Cocteau o Arconada, para Jankélévitch es la primera fase de una reacción contra este, que se completa después con el formalismo de los años veinte («búsqueda del inexpresivo»).
Escribe el filósofo:

(...) la impresión reduce la expresión, la cual es exhibicionista y subjetiva. La impresión, en cuanto centrípeta, baja la temperatura del *pathos* del alma y atenúa la necesidad de distensión mediante la voluntad de desapego. Nuestra conciencia introvertida se libera gracias a la impresión atmosférica. (...) En otras palabras, uno de los medios que el hombre tiene para no relatarse a sí mismo es hablar de las colinas de Anacapri, del viento en la llanura o de las campanas a través de las hojas. (Jankélévitch, 2005: 60-61).²⁶⁹

música antigua y los clavecinistas franceses (con numerosos artículos en defensa de Rameau y su estética de la claridad purista). Este asunto no deja de ser contradictorio, evidentemente: el punto de partida de Debussy es wagneriano, es decir, ampliación de los cromatismos y abundancia en un proceso ya iniciado de disolución del sistema tonal. La historiografía musical francesa fomentó especialmente la oposición Debussy vs. Wagner para construir el relato coherente y continuado de la historia musical nacional, que alcanzaba en los veinte el ideal de claridad y pureza opuesto al brumoso espíritu germánico. La crítica española progresista asumió también este posicionamiento, heredando asimismo la dicotomía geográfica de lo mediterráneo francés frente a lo alemán.

²⁶⁹ Jankélévitch alude transparentemente a títulos de obras debussystas: «Les Collines d'Anacapri» y «Le Vent dans la plaine» son la VI y III piezas respectivamente del primer Libro de *Preludios* para piano (op. 125, 1909-1910), mientras que «Cloches à travers les feuilles» es la primera de las tres piezas que componen la segunda serie de *Imágenes* (op. 120, 1907). Esta visión no elimina, en el discurso de Jankélévitch, la estrecha relación del compositor francés con el simbolismo; cf. su monografía *Debussy et le mystère* (Jankélévitch, 1949).

Seguidamente, Jankélévitch relaciona esta expresión oblicua y elusiva, pretendidamente huidiza, con la brevedad y el sentido efímero del mundo (que prima en la Vanguardia, frente a la «eternidad pasional del sentimiento» anterior):

Los *Preludios* de Debussy no dejan a la vida afectiva el tiempo de demorarse, y lo mismo sucede en los minúsculos cuadros de Federico Mompou, en las *Rikadla* de Janáček, en las *Pribaoutki* y las *Canciones de cuna del gato* de Stravinski, así como en los *Sports et divertissements* de Erik Satie. (...) La braquilogía significa el temor de recalcar y la preocupación de no insistir. El «momento musical» en Debussy se convierte en instante musical. Porque el «impresionismo» en sí mismo es ya un pudor del apasionato. (Jankélévitch, 2005: 62).

También con la exaltación del instante conecta Fleury (1996) la tendencia de Debussy a la sugestión elusiva, la desanecdoticación y el privilegio de lo sensorial (frente al idealismo metafísico). Elementos todos ellos que, si bien son característicos de la poética simbolista, enlazan igualmente con el sentimiento bergsoniano del devenir y su triunfo en la pintura impresionista. Efectivamente, la «poética del instante», fundamental en la Vanguardia (*vid. supra*, III.1, 3.1, 3.4), tiene su origen en la estética finisecular y es común tanto al simbolismo poético como al impresionismo pictórico. Si elijo usar la etiqueta «impresionista» como estilo interdisciplinar, superando las delimitaciones de grupo generacional o trasposición directa de una a otra arte, es porque la creo más ilustrativa y transparente en sí misma: el que tal denominación nazca primero en pintura no obsta para que sea operativa, aun sin que tenga que expresar un parentesco directo, para definir este estilo musical y literario.²⁷⁰ La poesía simbolista es muchas veces impresionista como lo es también mucha de la poesía vanguardista, pues ambas parten de un presupuesto común: la valoración del instante, la sensación (*impresión*) efímera congelada y capturada en la revelación del poema, epifanía vertical de la sensación, sin glosa, anécdota o explicación ulterior. Lúcidamente, y muy cercano a la tesis de Jankélévitch, Salazar expresó esta vinculación de estéticas, marcando el distanciamiento en ambas del Romanticismo, a propósito de Debussy:

²⁷⁰ Por su parte, para Camille Mauclair, crítico literario, musical y artístico participante del movimiento simbolista, el impresionismo pictórico (como el simbolismo poético) es un «arte musical», inspirado directamente en la naturaleza de la música: «La peinture impressionniste emprunte à la musique ses procédés. Elle symphonise avec sept couleurs qui sont sa gamme. L'impressionniste a le même langage technique que le musicien. Ils ont en commun les mots: ton, gamme, note, étude, chromatisme, harmonie, valeur, thème, motif, et ils s'en servent avec des acceptions presque identiques» (1904: 258). Sobre la concepción de Mauclair de una creación convergente de las artes («fusión interior») así como de una crítica interdisciplinar, dentro del pensamiento simbolista, *vid. Hernández Barbosa* (2009).

Debussy ha sido el músico de Monet, de Baudelaire, de Verlaine, de Maeterlinck y de Rossetti. Ha sido el músico del «impresionismo» y del «simbolismo». Y si en la música estos términos son harto inexactos, tienen a lo menos una significación clara: la de que, reconocido su procedencia romántica (expresivista), muestran al artista muy separado ya de sus fuentes sentimentales de inspiración, por virtud de un largo proceso de selección y aquilatamiento espiritual. *El «impresionismo» en la música sirvió para dar carta de naturaleza a una sensación de orden plástico, en lugar de un choque sentimental.* (De ahí el llamado "naturismo" de ciertas obras de Debussy). (Salazar, *El Sol*, 3-VII-1923; subrayado mío).

3.2 DEBUSSY EN ESPAÑA. SU PRESENCIA EN LA POESÍA DE LOS VEINTE

Cuando el rumor de Mozart se hace demasiado angélico, acude como equilibrio el canto de Beethoven, demasiado humano. Cuando los dioses de Wagner hacen demasiado grande la expresión artística, llega Debussy narrando la epopeya de un lirio sobre el agua (...)
(Federico García Lorca, «En honor de Lola Membrives»)

Toda la música de Debussy, el colibrí tornasolado de la música de Debussy, parece refugiarse en una estrella.
(Adriano del Valle)

3.2.1 Consideraciones previas: sobre la novedad e impopularidad de Debussy en la España de los veinte

Ya se comentó arriba, a propósito de la crítica musical y el discurso de la impopularidad del arte nuevo, cómo Debussy era todavía, a la altura de 1921, reivindicado por la España más avanzada como figura de modernidad, en oposición al sentimentalismo romántico (arte este que apelaba a las masas y a la «emoción humana», en lugar de a la «emoción estética»: ese y no otro es el punto de partida del «Musicalia» de Ortega).²⁷¹

Teniendo en cuenta que el compositor había muerto en 1918 y que ese mismo año Jean Cocteau rechazaba ya en *Le coq et l'arlequin* la estética impresionista por su raíz romántica que remitía al arte *viejo*, como acabamos de ver, parece observarse cierto

²⁷¹ Ese mismo punto de vista vuelve a formularlo Ortega en *La deshumanización del arte* (1925), con la oposición Debussy vs. Beethoven (equivalente a la inicial Debussy vs. Mendelssohn en «Musicalia»). Adriano del Valle, en una colección de aforismos poéticos en torno a temas musicales, «Pentagramario», dedica varios a la figura del músico francés y, en el titulado «Pirámides», hace expresa de nuevo la oposición Beethoven vs. Debussy, retratando al segundo como revolucionario que invierte por completo el sistema heredado. Dice el texto del sevillano: «Lo más lógico será sustentar sobre la tierra, por su ancha base, la gran pirámide del arte musical, como hizo Beethoven. Lo maravilloso es sostenerla por su vértice, en un ingrátido equilibrio, como ha hecho Debussy» (*Alfar*, ene. 1925).

desajuste y retraso respecto a Europa en la recepción de Debussy en nuestro país (cf. n. 155).

Es cierto, sin embargo, que la música del compositor francés había penetrado tímidamente en las salas de conciertos españolas hacía más de dos décadas. Obras como el *Cuarteto para cuerdas* (op. 91, 1892-1893), los *Deux arabesques* (op. 74, 1890-1891) o diversas piezas vocales como *Ariettes oubliées* (op. 63, 1884-1887, sobre poemas de Verlaine) y *La mandoline* (Op. 43, 1882, también sobre un poema de Verlaine) habían sido programadas en diversas ocasiones desde finales del XIX. La generalización de estas obras (todas ellas de su primera etapa y anteriores al impresionismo de 1894 en adelante) convivía, no obstante, con una dificultosa entrada de las obras más arriesgadas, especialmente sinfónicas, debido también a las precarias condiciones para su interpretación (deficiencias técnicas e infraestructurales, inestabilidad de las orquestas, etc., cf. Palacios, 2008: 25-106). Aun así, el *Preludio a la siesta de un fauno* (op. 87, 1894), obra que suele señalarse como inaugural del impresionismo musical, fue tempranamente estrenada por la Orquesta Sinfónica, bajo dirección de Fernández Arbós, el 14 de abril de 1906 en el Teatro Real. Aunque el día del estreno desató una intensa polémica e indignación entre el público, la obra volvió a programarse en el quinto concierto de la temporada (28 de abril de 1906) con una mejor acogida, y ese mismo año se convierte ya en pieza de repertorio de la OSM ampliamente aceptada. La Orquesta Filarmónica, que había sido creada en 1915, a la par que la Sociedad Nacional de Música (vid. *supra*, II, 2.2.1), la incluyó también como pieza de repertorio desde 1916, y a la altura de 1920 había sido programada en más de veinte ocasiones en la capital, muchas veces biseada en demanda del propio público.

Parece entonces sorprendente la contundente afirmación con la que Ortega iniciaba el «Musicalia» en 1921: «El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy» (*El Sol*, 8-III-1921). Como apuntaba arriba, es cierto que se creó un *sobre-discurso*, no siempre en consonancia con la realidad de la recepción en las salas de conciertos, sobre la impopularidad del arte nuevo y su apelación a una emoción estética captada solamente por unas minorías selectas y preparadas. A este desajuste entre crítica y práctica se podría añadir, además, el superficial conocimiento e interés de Ortega por la música (García Laborda, 2005a) y el consecuente empleo de la oposición Debussy/Mendelssohn como mera dicotomía simbólica (sin fundamento musicológico o historiográfico fuerte) para elaborar su teoría

estético-sociológica. Con todo, no parecen bastar estos argumentos para explicar que una personalidad de su talla pudiese hacer tal afirmación a la ligera, si realmente Debussy fuese un músico popular sin reservas. En este sentido, conviene señalar que el artículo del filósofo madrileño parece estar directamente motivado por una circunstancia muy concreta: la muy negativa recepción de la suite *Iberia* de Debussy (segunda de las *Images pour orchestre*, Op. 118, 1905-1912), estrenada en la capital española el 24 de enero de 1921, apenas un mes antes de que se publicara el artículo orteguiano (y nada menos que una década después de su composición). Esta recepción polémica, de la que se hicieron también eco los principales diarios, se planteaba especialmente en términos de música nacional/ música extranjerizante: en general, la crítica conservadora atacó la pieza como obra espuria y falseadora de «lo español».

El día previo al estreno Salazar prepara el ambiente con un artículo dedicado a la cuestión, «Claudio Debussy y España. *Iberia*». Siguiendo la argumentación de Falla, a quien toma como autoridad indiscutible y modelo de compositor netamente español, escribe el crítico madrileño:

Habría, antes de nada, que precaverse contras las falsas interpretaciones. Debussy, que se inspiró con mucha frecuencia en asuntos, en motivos, en notas de color y en ambiente de España, no pretendía, al contrario de tantos otros, *ni imitar nuestra música, ni trazar musicalmente un cuadro español; en una palabra, no pensó jamás hacer una obra de «carácter» español, ni de «color local»*. En su sistema estético —el más puro que haya existido en toda la historia musical— no cabía el «pastiche» ni la imitación. Simplemente, cuando Debussy se inspiraba en España, lo hacía del mismo modo que cuando el motivo de su inspiración provenía de otra fuente cualquiera. (...)

Debussy no pensó en *Iberia* más que [en] dar forma musical a las impresiones que España le despertaba; es la obra típica de un músico, no de un literato ni de un pintor, y *no hay que buscar en ella más efectos ni más recursos que los pura y netamente musicales*. (Salazar, *El Sol*, 23-I-1921; subrayados míos).

Tanto Salazar como Falla ponían el foco en el concepto del nacionalismo musical mal entendido, y oponían al pastiche de elementos folclóricos importados la estilización y un nacionalismo *de esencia*, que tenía que ver con los elementos musicales propiamente, y no con el «color local» o tipismo de disfraz.²⁷²

²⁷² Así lo expresaba Falla en «Claude Debussy et l'Espagne», texto al que se refiere Salazar en el título de su artículo y que fue publicado un mes antes en *La Revue Musical*, dic. 1920): «Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se

Dejando a un lado ahora el debate sobre el nacionalismo musical, es cierto que, desde 1915 y gracias especialmente a los esfuerzos renovadores de la Sociedad Nacional y la Orquesta Filarmónica, las obras *impresionistas* de Debussy iban siendo progresivamente (aun de forma lenta) conocidas en España, y asentándose como piezas de repertorio más o menos aceptadas.²⁷³ Con todo, y a la vista de la recepción de *Iberia*, parece exagerada la afirmación de María João Neves, quien considera que la controversia en torno al músico «empieza a terminarse con la conferencia que da Manuel de Falla en el Ateneo de Madrid en 1915» (João Neves, 2015: 6).²⁷⁴ Víctor Espinós, contrario al entusiasmo por Debussy de la crítica progresista, aunque pretende aminorar el argumento de la impopularidad elitista en la que sus contrarios se hacen fuertes, en su reseña al

diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales» (Falla, 2003: 78).

²⁷³ Antes de 1915 se habían generalizado algunos de los más famosos *Preludios* y *Estampas* («Jardins sous la pluie», «La cathédral engloutie», «La soirée dans Grenade»...) en los de piano solista, cuyo impacto en la crítica era siempre mucho menor que el de los conciertos sinfónicos y, sobre todo, esta se centraba más en el virtuosismo del intérprete que en las obras ofrecidas. Estos recitales estaban ofrecidos muchas veces por músicos extranjeros en gira por el país, como el americano Ernest Schelling, el alemán Emil Sauer o el polaco Arthur Rubinstein. A lo largo de los diez se añadirían al repertorio pianístico debussysta otras piezas como «Reflets dans l'eau» y «Hommage à Rameau» (*Images*, I Serie, op. 105); «Pagodes» (*Estampes*, op. 108); *L'Isle Joyeuse* (Op. 109); *Masques* (op. 110); «Cloches à travers les feuilles» y «Poissons d'or» (*Images*, II Serie, op. 120); «Les collines d'Anacapri», «Ce qui a vu le vent de l'ouest», «La fille au cheveau de lin», y «Minstrels» (*Preludios*, Libro I, op. 125); *La Plus que lente* (op. 128); «La Puerta del vino», «Ondine» y «Feux d'artifice» (*Preludios*, Libro II, op. 131). Menos abundantes fueron las obras para orquesta programadas en esta década: en 1908 y 1909 la Sinfónica, dirigida por Fernández Arbós, había dos de los tres *Nocturnos* (Op. 98), tríptico sinfónico para coro y orquesta, en el Teatro Real, que pronto se regularizaron en los repertorios de orquesta (sin embargo, hasta 1916, en un concierto conjunto de la Filarmónica y el Orfeón Donostiarra en el Círculo de Bellas Artes, no se estrenó el tercero, «Sirenes», más complejo técnicamente por la necesidad de coros. El tríptico completo se volvería a ofrecer durante el «Festival francés» de septiembre de ese mismo año en San Sebastián, y también, esta vez con la Sinfónica, en colaboración con el Orfeón Donostiarra y Viñes al piano, durante el «Festival Debussy» de 1918 y durante la «Semana Francesa» de 1920, en Madrid). El 18 de marzo de 1915, la O. Filarmónica presentó también las dos primeras escenas de *La mer* (Op. 111), aunque hasta 1922 no se presentó íntegra la obra (por la O. Filarmónica). También la orquesta de Pérez Casas ofreció la primera audición del *Martirio de San Sebastián*, «Misterio en 5 actos» (Op. 130), en un concierto en el que se ofrecieron también las *Noches en los jardines de España*, con el propio Falla al piano (15-II-1918) y, antes de la *Iberia*, la Sinfónica presentó la primera de las *Images pour orchestre* (Op. 118), «Gigas», en un concierto de 1918. *Pelléas et Melisande*, drama lírico a partir de la obra de Maeterlinck y estrenada en 1901 en París, no llegó a España hasta octubre de 1919 (Barcelona, Teatro Tívoli), pese a que durante mucho tiempo figuró como referente de la avanzadilla musical europea y la prensa española se hizo eco del estreno parisino a principios de siglo. De la última etapa, en 1917 la Sociedad Nacional había estrenado la *Sonata n.º 1* (op. 144, 1915), para violonchelo (Pau Casals) y piano, que fue recibida con desconcierto por el público, y en 1918 se estrenó la *Sonata n.º 3* para violín y piano (op. 148, 1916-1917), en el homenaje a Debussy de la Orquesta Sinfónica; en 1920 sería de nuevo la Sociedad Nacional la que daría a conocer la *Sonata n.º 2* (op. 145, 1915), para arpa, flauta y viola. (La información de los estrenos procede de mi revisión de la prensa de la época, accesible en la Hemeroteca Digital de la BNE entre 1895-1920).

²⁷⁴ Se refiere a la ya citada «Introducción al estudio de la Música Nueva», publicada después en la *RMHA*, 31-XII-1916.

estreno de la *Iberia* no hace sino poner de manifiesto la contradicción *de facto* entre un Debussy aplaudido fervorosamente y otro siseado con violencia:

Y concluyamos con la observación de que ni siquiera en broma se puede decir que el público rechazase ayer a Debussy. ¡Si es el mismo que hace una semana enloqueció aplaudiendo *La siesta del fauno*, hasta oírla dos veces! (Espinós, *La Época*, 25-I-1921).

Esta contradicción es abordada por Salazar en un artículo de 1922. Allí, el musicólogo hace un recorrido por la obra del francés y, a propósito de la tibieza con la que fue acogido el tríptico sinfónico *La Mer* (Op. 111), que por primera vez ofrecía íntegro la Orquesta Filarmónica, reflexiona críticamente sobre la recepción del músico en nuestro país:

(...) es interesante indicar el paso progresivo que, en la apreciación de las obras de Debussy, va siguiendo el público (...).

Hay un grupo de obras de Debussy completamente aceptadas por todos los públicos y acogidas sin ninguna reserva; están entre ellas las *Ariettes oubliées* y las *Fêtes galantes*, sobre versos de Verlaine; los *Cinco poemas de Baudelaire*, los arabescos para piano, la *Suite Bergamasque* y alguna danza. El *Cuarteto* para instrumentos de arco está reconocido como una obra maestra aun por los más ingentes brahmistas. Ahora bien; todas esas obras son anteriores al año 1893, año que vio elevarse el supremo comentario debussysta a la égloga de Mallarmé (...). Y es en esa obra, isla alegre, anunciadora del nuevo continente musical, donde parece haber quedado detenida la admiración popular, que ni aun se decide a recibir francamente una audición íntegra de los tres *Nocturnos*, la obra orquestal que sigue, seis años después, al *Fauno*, tras del cual la receptividad pública sólo parece arriesgarse llegando tímidamente a las *Prosas líricas* o a las *Canciones de Bilitis*. (...) Sólo el auditor de los conciertos de cámara ha llegado, con facilidad relativa, hasta las *Estampas* (...) (Salazar, *El Sol*, 9-III-1922).

Quizá agudiza Salazar la brecha entre las obras de la primera etapa y las verdaderamente impresionistas, posteriores a 1893, respecto a su aceptación por el público (muchos de los *Preludios*, posteriores en siete años a las citadas *Estampas*, eran relativamente frecuentes en los recitales pianísticos desde 1910-1912 en España). En todo caso, ciertamente no era Debussy un compositor popular al modo de los románticos (Beethoven, Mendelssohn, Brahms...) y Wagner, que todavía seguía despertando pasiones entre los espectadores madrileños desde principios de siglo. El período de 1918-1923 constituirá el apogeo de Debussy elevado a símbolo de modernidad artística y, desde esta condición antonomástica, se produce la cada vez más amplia aceptación entre el

público general.²⁷⁵ Sin lugar a dudas, las diversas celebraciones y homenajes que la muerte del compositor (abril de 1918) suscitó jugaron un papel central en ello: conferencias, conferencias-recitales, conciertos-homenaje, estrenos y una propaganda generalizada desde los medios, semejante a la activada para celebración de efemérides, hicieron que, en apenas cinco años, el *vanguardismo* debussysta, que había funcionado hasta entonces en un discurso iconoclasta y combativo vinculado a una élite intelectual, fuese asumido con normalidad por un amplio sector de espectadores, y que sus obras fuesen incluidas con relativa frecuencia en el repertorio concertístico de la capital y provincias (Palacios, 2008: 121-122).²⁷⁶

Cuando en 1926 publique Arconada *En torno a Debussy* (libro en el cual, ocho años después que Cocteau, sostenía el palentino su mismo argumento: que el compositor era el último bastión del Romanticismo y complementario de Wagner), todavía reabrirá cierta polémica, siendo la ya comentada reseña de Gerardo Diego (*Revista de Occidente*, dic. 1926) la réplica más sólida al discurso de Arconada, volviendo a subrayar la esencial impopularidad de Debussy como signo de superioridad estética. Pero efectivamente, mediada esta década, y en pleno fervor gongorino y clasicista, la defensa del impresionismo musical era ya innecesaria. El propio Salazar, en un artículo de diciembre de 1927, afirma que «el periodo del *sturm und drang* [*sic*] ha pasado» y la postura *revolucionaria* del crítico entra ahora en una «fase de consolidación y de tranquilo

²⁷⁵ Es otra de las aporías subrayadas por Enzensberger para las Vanguardias: lo que nace definido por su impopularidad y contradiscurso a lo canónico, termina siendo asimilado por el discurso oficial o mayoritario (1985b).

²⁷⁶ Ese mismo abril (27-IV-1918) el Ateneo madrileño celebró una velada-homenaje al músico en la que participaron Miguel Salvador como presentador y Manuel de Falla con la conferencia «Claudio Debussy y su arte» (en otros testimonios de la prensa, la titulan «Claudio Debussy y su arte profundo»; además, parece ser el germen del artículo luego publicado en *La Revue Musicale* «Claude Debussy et l'Espagne», dic. 1920, citado antes). La velada contó también con la ilustración musical a cargo de Rubinstein (música para piano: «Toccatà», «La soirée dans Grenade» *Masques*, «La catedral engloutie» y *L'isle joyeuse*) Aga Lahowska (música vocal acompañada al piano de Falla) y la Orquesta Filarmónica dirigida por Pérez Casas (se ofreció el *Preludio a la siesta de un fauno*, las dos *Danzas*, con Rubinstein al piano y el «Aria de Lia» de *L'Enfant Prodige*, con Aga Lahowska al canto). También la Sociedad Nacional de Música proyectaba un ambicioso concierto con obras todavía desconocidas en España, en las que Ricardo Viñes sería el intérprete protagonista, pero hubo de ser pospuesto y se sustituyó por una modesta sesión (Salazar, *El Sol*, 29-IV-1918), que se celebraría en diciembre de ese año. Además, en septiembre de 1918 se celebró en el Gran Casino de San Sebastián el «Festival Debussy», con la participación de la Sinfónica y Fernández Arbós, Ricardo Viñes, la Orquesta del Casino y el Orfeón Donostiarra. Cabe recordar que la participación del Orfeón para promocionar la música debussysta había tenido ya lugar dos años antes, cuando, en este caso con la Orquesta Filarmónica y dirección de Pérez Casas, ofreció por vez primera el ya citado tercer *Nocturno*, «Sirenes», en el Círculo de Bellas Artes madrileño (10-VI-1916); en septiembre de ese año, y también en colaboración con la OFM, se incluyó esta pieza en el programa del «Festival francés» celebrado en San Sebastián (durante este tuvo lugar también el estreno español de *Ma mère l'Oye*, de Ravel, junto a música de otros compositores como Cesar Franck o Vincent d'Indy).

examen de valores reales», considerando finalizada (y ganada) la «batalla» del debussismo:

Uno de los distintivos de la Orquesta Filarmónica fue su devoción por Claudio Debussy. Su credo debussista fue hace diez años una bandera de guerra y de progreso. Ganada la batalla, para mayor gloria del arte y de nuestra propia cultura, esa bandera es hoy un símbolo de paz y hasta si se quiere un síntoma de reacción, porque los críticos que hace diez años comenzamos a defender esos ideales, y que combatimos entusiastas al lado de la Orquesta Filarmónica, tenemos ya hoy un sospechoso cariz reaccionario para los criterios suspicaces. (Salazar, *El Sol*, 3-XII-1927).

Hasta aquí se ha recorrido brevemente la recepción de Debussy en la sociedad española del momento (más específicamente en la capital), así como su acogida por la crítica. Pero ¿cuál fue su lugar en la poesía coetánea, si es que lo tuvo? Efectivamente, su aparición en los textos poéticos sobrepasa el carácter anecdótico y puntual que otros compositores puedan tener (bien contemporáneos, bien clásicos). No aparece Debussy de forma exclusiva en aquellos poetas melómanos, en los que no es extraño encontrar referencias a otros muchos músicos (el caso paradigmático sería el de Gerardo Diego, o el joven Lorca en las prosas inéditas e *Impresiones*). En la segunda década de siglo, y más específicamente en el arco temporal de la Vanguardia más temprana (en torno a 1918-1925), la figura del compositor francés traspasó el ámbito puramente musical y se convirtió en el panorama literario del momento en símbolo, tema y modelo de toda una estética.

En cierta medida, el simbolismo poético (que nunca tuvo en el modernismo español entidad de escuela, sino que fue asimilado personalmente por figuras individuales como Machado, Juan Ramón o Valle-Inclán) se generalizó ahora en términos de grupo o colectivo (especialmente en el entorno ultraísta), vinculado al impresionismo musical y su filosofía de la evocación. No quiero decir que el ultraísmo tuviese consciente y explícitamente en Debussy a su modelo: los textos programáticos de este movimiento (caóticos y, con frecuencia, en contradicción con la creación poética) se nutrían de forma evidente de los manifiestos europeos coetáneos, como ya se señaló, especialmente los procedentes del entorno francés y el futurismo italiano. Sin embargo, me parece que uno de los factores que permitió, aun de forma ambigua, la vigencia del ideario y praxis simbolista en la poesía del momento (*cf.* el citado artículo de Espina, *España*, 1-I-1921), fue precisamente el estatus de Debussy en el ambiente artístico del momento: considerado pionero y paradigma de la nueva estética por autoridades intelectuales como Falla o

Adolfo Salazar (cuya importancia como bisagra entre literatura y música, desde las facetas ya señaladas de crítico y literato, fue crucial), los valores de evocación e impresión poética, que son específicamente finiseculares, fueron asumidos en el credo de la nueva literatura de una forma mucho menos conflictiva que en otros países (en los que la ruptura con el modelo simbolista anterior se quiso enfatizar mucho más desde los textos teóricos).²⁷⁷

Debussy era ese Jano bifronte que armonizaba la sugerencia y la poética de la ambigüedad (arabesco, ensoñación difuminada) con las claves de modernidad que señalaban Jankélévitch (2005: 60-62) y Fleury (1996): instante concentrado, elusión, braquilogía y sensorialismo objetualista que rehúye la especulación metafísica. De ahí que Diego afirmarse con rotundidad, combatiendo la tesis de Arconada, que «sólo un músico sabe toda la frialdad, todo el hipócrita artificio, toda la lucidez intelectual que esconden estas blanduras decadentes» (*Revista de Occidente*, dic. 1926: 256-257), de la misma forma que Adriano del Valle, en uno de sus aforismos del citado «Pentagramario» (*Alfar*, ene. 1925), escribiría en el titulado «L'après midi d'un faune»: «No entre aquí quien no sepa geometría».²⁷⁸

Es difícil abordar la presencia de Debussy en la poesía del momento de forma sistemática. Como dato orientativo, la aparición literal del nombre del compositor en el corpus de revistas literarias analizadas supera el centenar de menciones (evidentemente se incluyen textos ensayísticos y narrativos, no solo poéticos, pero ilustra, al menos, la «actualidad» temática del músico). No se trata, sin embargo, de realizar una recolección meramente cuantitativa, sino, más bien, de valorar el significado de tal aparición y su potencial como formante estético.

²⁷⁷ Nótese que, más que de la propia creación en sí, hablo de los textos teóricos y la reflexión en torno a la poesía nueva: como se ha querido resaltar en los dos capítulos anteriores, la Vanguardia y sus prácticas poéticas, aun reformuladas, son evidente continuación, y no ruptura, de la estética finisecular (y aun romántica).

²⁷⁸ En un artículo posterior, publicado en *Arriba* en mayo de 1966, Gerardo Diego vuelve a enfatizar esta dimensión arquitectónica de la música debussysta (de acuerdo con el ideal formalista comentado antes en III.1, 3.2), para desvincularlo del impresionismo pictórico caracterizado por la *flotación* y *vaguedad*: «No veo en Debussy nada que pueda parangonarse con los estudios del mismo paisaje a diferentes horas del día, con la flotación o creación de formas deshechas en las manchas de la pintura impresionista, sino un rigor estructural y aun lineal o melódico tan perceptible como el de los clásicos o el de los románticos aunque no descansa sobre la comodidad del molde ya hecho, sino que, dando un paso más allá del franqueado por Chopin, Schumann, Liszt o Wagner, se cree —gran hazaña— para cada nueva obra su nueva forma» (Diego, 2014: 260).

Al lado de la poética de la impresión-instante (en la que, por supuesto, participan otros muchos elementos estéticos, no solo debussystas), y que se analizará en el siguiente apartado de este capítulo (III.II, 4), existen varios textos poéticos en los que el compositor francés adquiere un protagonismo que va más allá de la simple referencia: desde los títulos y paratextos, así como desde la propia configuración poemática, se generan diversos procesos interartísticos que se mueven preferentemente en el terreno de la paráfrasis, interpretación e intertextualidad transartística, tal como se definieron en la primera parte de este trabajo. A continuación, se estudian los cuatro casos más destacados.

3.2.2 Rafael Lozano: dos motivos musicales

Como primera aproximación, me referiré a los dos poemas de título explícitamente debussysta que el mexicano Rafael Lozano publica en *Prisma* (revista que él mismo dirige desde París y que fue editada en Barcelona), en enero y mayo de 1922 respectivamente: «Jardin sous la pluie (Fantasía feérica)» (*Prisma*, ene. 1922) y «La fille aux cheveux de lin» (*Prisma*, may. 1922) (pese al título, ambos son poemas en español).

Rafael Lozano fue uno de esos artistas hispanoamericanos que sirvieron de puente entre la Vanguardia de uno y otro lado del Atlántico (como un par de décadas antes lo fue Rubén Darío y coetáneamente lo fue Huidobro). Nacido en Monterrey (1899-?), estuvo relacionado con el grupo mexicano de los «Contemporáneos», así como con las figuras más destacadas del panorama artístico europeo (Picabia, Tzara, Gide, Guillermo de Torre), a partir de su afincamiento en París como corresponsal de *El Universal Ilustrado*.²⁷⁹ Desde allí dirigiría la citada *Prisma* (*Revista Internacional de Poesía*) durante los primeros ocho meses de 1922, dedicada fundamentalmente a la creación poética, en la que publicaron españoles como Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, José Moreno Villa o, de forma muy destacada, Fernando Maristany.²⁸⁰

²⁷⁹ Para todos los datos biográficos de Rafael Lozano, cuya fecha de muerte todavía está sin determinar, *vid.* la tesis de Luis Alberto Arellano Hernández, que se ocupa precisamente de trazar el itinerario intelectual y las intersecciones artísticas del poeta con la Vanguardia europea e hispanoamericana de su tiempo (Arellano Hernández, 2016), y que significativamente titula «Rafael Lozano, mensajero de vanguardias».

²⁸⁰ La revista *Prisma*, con 8 números publicados entre enero y agosto de 1922, llevaba el subtítulo de «Revista Internacional de Poesía». Se trata de una publicación distinta a la homónima bonaerense, dirigida por González Lanuza y fundada junto a Guillermo de Torre y Borges en su etapa ultraísta (nov. 1921-ago. 1922).

Los textos que interesan aquí toman su título de dos piezas homónimas debussystas: el primero, «Jardins sous la pluie», remite a la tercera de las *Estampas* para piano (op. 108, 1903), que también inspiraría el «D'après Debussy» dieguino estudiado a continuación. El segundo lleva el título de «La fille au cheveux de lin», análogo al de uno de los más célebres *Préludes* para piano del compositor francés (Libro I, nº 8; op. 125, 1909-1910), pero también al de una pieza vocal de juventud sobre un poema de Leconte de Lisle (Op. 15, 1881). Ambos están subtitulados «Motivo Musical de Debussy», lo cual subraya todavía más claramente el diálogo interartístico y el punto de referencia (el compositor francés). A la vez, el término *motivo* revela que no se trata de una «traducción» rigurosa de la obra base, sino que esta es tomada como *motivo* de inspiración sobre el que libremente se fabula.²⁸¹

La forma en la que Rafael Lozano asimila literariamente la música debussysta está bastante cerca de lo que en la primera parte del trabajo denominaba «interpretación» (y no «descripción» o «paráfrasis»), fundamentalmente a través de la visualización y narrativización que la melodía inspira (cf. Brown, 1953: 83-94, y la categoría más amplia de Scher, «Verbal Music», 1970). A la vez, el uso del paratexto (en este caso, el título y subtítulo) implican también un proceso de intertextualidad *transartística*, es decir: la activación de un hipotexto anterior a la obra que leemos, y cuyo universo es, de alguna forma, incorporado por el lector a la nueva.

Si nos acercamos más detalladamente a cada uno de los poemas, en el caso de «La fille...» la estrofa utilizada parece (aunque con muy dudosos resultados, en mi opinión) imitar el aire ligero e ingenuo del preludio, aportado por la escala pentatónica (pentatónica menor, siguiendo las teclas negras del piano: mib-solb-lab-sib-reb-mib) en la que está escrita el tema principal. La que usa Lozano es una estrofa de cinco versos extremadamente breves (entre 2 y cinco sílabas), encadenadas de dos en dos, conforme al esquema *ababc-dedec* (el último verso siempre es pentasílabo y oxítono). Ofrezco solo

²⁸¹ Como tecnicismo musical, «motivo» hace referencia a una breve idea musical, normalmente la subdivisión más pequeña a que se puede someter un tema o frase, manteniendo su identidad como idea (Drabkin, 2002). Es probable, además, que funcione lejanamente la idea del motivo wagneriano, *Leitmotiv*, como célula sonora correspondiente a un contenido narrativo. De todas formas, Lozano parece usar el sustantivo de forma impresionista, no con sentido demasiado especializado, como da a entender el adjetivo *musical*, que se haría de otra forma redundante.

las cuatro primeras estrofas, a partir de las cuales el lector podrá hacerse una idea del ritmo en el que se desarrolla el resto del poema (poema con un total de cien versos).

Alba
fría y yerta.
Malva,
despiérta-
5 se la ciudad.
Misa
de cinco;
prisa

y ahínco
10 de actividad.
Plaza
al oriente;
pasa
la gente,
15 cual procesión.
Suenan
la esquila
(pena
tranquila
de contrición).
(...)

La insistente acentuación entrecortada que provoca el verso quebrado (con violentos encabalgamientos que llegan a la división interna de palabras, como en los vv. 4-5) y la continuada rima aguda tienen muy poco que ver con la fluencia que en la pieza de Debussy genera la imprecisión tonal, los pedales o el uso de acordes por su color armónico.²⁸² Más incluso que el poema de «Jardins...», al que ahora me referiré, la métrica de este texto está completamente vinculada a los moldes retóricos romántico-modernistas, que, pese a tener su origen en una revolución rítmica, terminaron fosilizando estructuras de sonoridad retumbante y artificiosa.²⁸³

²⁸² Para un análisis musical de este preludeo, *vid.* Dawes (1969: 41-42), Roberts (1996: 256-257), Bruhn (1997: 166-172), que realizan una lectura siguiendo la evocación visual de la muchacha y la atmósfera que el poema de Leconte de Lisle ofrecía.

²⁸³ Respecto al carácter revolucionario de la métrica modernista y su relación con la visión analógica del mundo escribía Octavio Paz: «El romanticismo inició una tímida reforma del verso castellano, pero fueron los modernistas los que, al extremarla, la consumaron. (...). Los nuevos ritmos de los modernistas provocaron la reaparición del principio rítmico original del idioma; a su vez, esa resurrección métrica coincidió con la aparición de una nueva sensibilidad que, finalmente, e reveló como una vuelta a la otra religión: la analogía. *Tout se tient*. El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo» (Paz, 1974: 132-134).

Temáticamente, la imagen de la muchacha rubia que protagoniza el poema de Lozano está vagamente vinculada a esa «fille au cheveux de lin» que retrataba Leconte de Lisle y que después Debussy traducirá musicalmente (primero como música vocal, op. 15; y después como el preludio comentado, op. 125, cuya melodía es diferente a la canción). Lozano se recrea sobre todo en la descripción atmosférica de la ciudad, en la que emerge la muchachita rubia protagonista; ello lo distancia del universo rural y bucólico que evoca el poeta francés (incluido en la sección «Chansons écossaises», de *Poèmes Antiques*), y que la crítica ha subrayado en la recreación musical de Debussy (Dawes, 1969: 41-42; Roberts, 1996: 256-257; Bruhn, 1997: 166-172).

Dentro de un estilo modernista también, aunque con visos más juguetones y colindantes con el ultraísmo primitivo (la rima lúdica, la ironía), se encuadra el poema «Jardins sous la pluie. Fantasía feérica» (*Prisma*, ene. 1922). Como el anterior, lleva la indicación «Motivo Musical de Debussy», pero además añade la apostilla «fantasía feérica», lo que refuerza el sentido de libre *fantasía* sobre tema debussysta y, a la vez, define el carácter mítico o fabulístico de la historia que va a desarrollar.²⁸⁴ En efecto, este largo poema en cuatro partes (en estrofas polimétricas que alcanzan en conjunto los 125 versos) se nos presenta como un relato o, más bien, danza escenificada: se trata de la recreación visual de lo que la música parece sugerir en el oyente-poeta.²⁸⁵

La relación con el hipotexto musical queda igualmente en este caso difuminada, siendo el vínculo más evidente el tema de la lluvia que el título debussysta ofrece. La estampa de Debussy está articulada en torno a dos temas del folclore infantil francés, «Non Nous n'irons plus au bois...» y «Do, do, l'enfant do...». Lo que parece hacer Rafael

²⁸⁴ El adjetivo podría ser también una reminiscencia del título «Jardin féérique», quinta y última pieza de la suite de Ravel *Ma mère l'Oye* (1910), que regresa a la atmósfera del primer movimiento, la «Pavana de la Bella durmiente». Es evidente la conexión de esta definición, «fantasía» y «feérica» ('de hadas'), con el mundo de la ensoñación romántica y brumosa con que tan polémicamente se caracterizó la música debussysta. Esta dimensión, que Fleury considera componente básico del impresionismo musical, tenía también un lugar privilegiado en el mundo simbolista, donde el bucolismo pagano y el exotismo oriental convivían con las leyendas celtas y nórdicas en lo que el crítico denomina «esthétique du rêve et des lointains» (Fleury, 1996). De nuevo, la relación con el tecnicismo musical «fantasía» no va más allá de la resonancia impresionista de ensueño y divagación que son característicos en esta forma de tipo improvisado.

²⁸⁵ En cierta medida, tanto por su carácter escrupulosamente descriptivo como por el uso de la rima naíf y humorística, recuerda a la prosa rimada de Rivas Cherif que arriba se comentó: también aquí parece Lozano consignar la representación de un ballet que pasa ante sus ojos. Léase, como ejemplo, la cuarta estrofa de Lozano, que muy bien podría estar protagonizada por la Karsavina en disfraz de ninfa: «Baila casi desnuda, / como una ninfa griega. / Va mirando las rosas y las riega, / dejándolas envueltas en su gasa. / Y salta, alegremente, / la rapaza / sin que el viento la eluda. / Ella, muy cortésmente, / lo saluda, le hace una reverencia, y luego, pasa» (I, vv. 13-21)

Lozano, de forma intuitiva, con estos dos temas musicales es identificarlos con dos fenómenos naturales y personificarlos, de modo que el poema es la historia amorosa entre la ninfa-lluvia y el fauno-día. Esta historia amorosa a la que vamos a asistir se nos introduce a través del yo poético asomándose a la ventana al amanecer:

La lluvia ha comenzado esta mañana
con el amanecer,
y yo abro la ventana
para ver. (vv. 1-4).

El poema sigue avanzando, de acuerdo con ese estilo modernista-ultraísta señalado, a través de estrofas de diferente longitud, en las que se combinan versos de arte mayor (alejandrinos, endecasílabos) con quebrados (generalmente heptasílabos, pero también otros que pueden llegar hasta el bisílabo) de forma irregular, engarzados siempre por rimas bastante sonoras (naíf o lúdicas casi siempre) y generalmente alternas. La contemplación de la lluvia desde su ventana lleva poco a poco al yo poético a hilvanar y fantasear una historia a partir de la animación del paisaje (presumiblemente suscitada por la melodía a la que apelan los paratextos).

Esta historia, narrada en términos escénicos o balletísticos casi, parece entrar además en diálogo con otro conocido escenario debussyano: el del *Prélude à l'après-midi d'un faune* (al menos en las dos primeras partes del texto). No solo la identificación de la lluvia con una ninfa (I, v. 14; II, v. 5), sino la del día con un fauno (II, v. 4, v. 14, v. 52) y la construcción de un *topos* típicamente bucólico remiten a este: primero con ayuda de una *zampoña* (II, v. 25), y después de una *syringa* (II, v. 23), en medio de un idílico paisaje rural (árboles, mirlo, fuente), el fauno entona su «canción panida» (II, v. 31) con la que pretende atraer a la joven ninfa-lluvia (II, vv. 1-36); más tarde, se produce el intento de contacto, demorándose en el deseo creciente del fauno, que finalmente acaba frustrado por la huida de la náyade (II, vv. 37-53). En efecto, todos estos elementos están presentes en el poema mallarmeano que dio origen al preludio de Debussy, así como en el espectáculo que montaron los Ballets Rusos sobre este (coreografía de Nijinsky y decorados inspirados en la Grecia arcaica de Léon Bakst), estrenado en el Théâtre du Châtelet de París, el 29 de mayo de 1912. La *première* del ballet generó una gran polémica entre el público, dividido entre el aplauso apasionado y el abucheo escandalizado, hasta el punto de que se interrumpió el espectáculo, y hubo de volver a repetirse desde el principio, esta vez con el triunfo de los espectadores entusiastas (cf. Nectoux, 1989;

Caddy, 2012: 67-74). Desde entonces, el ballet permaneció en el repertorio de la compañía hasta su disolución en 1929 (Nectoux, 1989: 125-135), por lo que muy probablemente Rafael Lozano asistiría al menos en alguna ocasión a su representación, como residente en París desde 1921.

El poema de Lozano, sin embargo, no reproduce exactamente el argumento del *Prélude*: en este es un cortejo de ninfas (y no una específica) el que es deseado por el fauno (en la representación de los Ballets, pero también en el texto mallarmeano, que comienza con el verso: «Ces nymphes, je les veux perpetuer»); además, finaliza con el ensueño extático del protagonista, y la imposibilidad real de aprehender su deseo, mientras que en Lozano tiene una continuación. En rigor, este material narrativo bucólico solo constituye la segunda parte del poema que analizo (la primera se dedicaba al alborar de la lluvia y su identificación como virginal ninfa, sin que el fauno apareciese aún).

El mexicano ha estructurado su poema en cuatro partes, que se corresponden con un momento del día diferente (alba, mediodía, atardecer, noche) y que, a la vez, son leídas expresamente como una metáfora de las edades del hombre (a la que se suma la metáfora estacional). Así, a este interludio faunescos, que tiene lugar a mediodía del verano abrasador, sigue una tercera parte crepuscular («La tarde es triste, ñoña / anticuada», III, vv. 1-2), en la que el escenario ha cambiado completamente. Si continuamos con el punto de vista escénico, este nuevo acto supone el paso de un amplio lapso de tiempo y, en este atardecer otoñal y romántico, la lluvia ya no es una ninfa sino «una dama / de porte majestuoso, solterona, / y vestida de gris», III, vv. 14-16), mientras que el día-fauno se ha convertido en el «señor Ocaso», vestido de levita lila (atardecer) y con ademanes circunspectos (III, vv. 26-29). El elegíaco encuentro de ambos tiene lugar ahora en un «viejo jardín» de atmósfera decadente («muy Alfred de Musset, muy Frederic Chopin / .../ es decir, muy 1830», III, vv. 6, 8), lleno de «esplín» (III, v. 39). El nudo es también ahora otro: la envejecida lluvia, que se consume en la llama de un ya lejano amor, recuerda nostálgica «aquel silvestre idilio que fue casi pagano» (III, v. 23) y, contándose al reservado Ocaso, se lamenta del tiempo ido. Esta tercera parte termina con la llegada simbólica de la noche (muerte) redentora, que «con su manto los salva, / llevándose los lejos del jardín...», III, vv. 44-45). Una breve estrofa de seis versos (parte IV) funciona como cierre epilógico: en él, bajo un cielo estrellado y ya despejado, el cese simbólico de la lluvia (lluvia-ninfa-dama anciana) restaura el orden inicial y devuelve al jardín la serenidad inmutable original.

El epílogo, en cierta manera, circular, nos devuelve otra vez al inicio y supone el distanciamiento con la fábula narrada a la que se nos introdujo en la primera parte. El jardín en el que mueren el Ocaso y la Lluvia aparece ambiguamente como una vuelta al plano del yo poético (que, no obstante, no vuelve a aparecer desde la primera persona).

Pero volvamos al «Jardins sous la pluie» debussysta. Arellano Hernández, en su tesis sobre Rafael Lozano, no hace alusión a ninguna formación musical del escritor, ni a un especial contacto con la música. No obstante, la elección de tema, aunque solo sea desde la perspectiva de aficionado, revela un notable interés por el arte sonoro (especialmente por Debussy, teniendo en cuenta que escribe otro poema bajo su advocación); no es necesario además dicha familiarización profesional con la música para percibir en la pieza pianística el diálogo claro de dos temas (los ya citados «Non Nous n'irons plus au bois...» y «Do, do, l'enfant do...»), que el poeta mexicano personifica e interpreta libremente en términos narrativos y escénicos, como hemos visto.

Es más que probable que Lozano, establecido en París por aquella época, hubiese asistido en más de una ocasión a la audición de esta *estampa*, pieza de repertorio ya en los numerosos recitales pianísticos que se ofrecerían en la ciudad.²⁸⁶ Con todo, cabría incluso la posibilidad de un acercamiento a «Jardins» desde su conocimiento práctico, aun aficionado, a partir de ejecución y trabajo de la propia partitura (teniendo en cuenta la habitual educación pianística en las casas burguesas de la época). Lo que hace pensar en tal posibilidad es que la división del poema de Lozano en cuatro partes coincide también con la división en tres secciones y una larga coda (es decir, cuatro) de la partitura debussysta, las cuales, marcadas por las indicaciones «Net e vif» (compases 1-74), «moins rigoureux» (compases 75-99), «mystérieux» (compases 100-125) y «en animant jusqu'à fin» (compases 126-final), son difícilmente perceptibles por separado en una mera audición. De todas formas, ni las indicaciones de expresividad ni, sobre todo, la longitud de las partes en el poema, parecen ajustarse de forma rigurosa a las de la pieza musical: la extrema brevedad del epílogo en el poema (una estrofa de seis versos) contrasta con la coda de la partitura, que se extiende a lo largo de casi treinta compases, superando la

²⁸⁶ Según Gerardo Diego, esta pieza era, en la España de 1918, «página casi célebre ya por entonces en el repertorio de los pianistas jóvenes» (Diego, 2016: 290). Desde los años diez se encuentran referencias en la prensa española a esta obra, citada en el programa de diversos recitales de piano. Piénsese entonces en la habitual presencia en las salas parisinas, donde las obras de Debussy habían sido estrenadas y aceptadas coetáneamente a su composición.

breve parte tercera (24 compases), que, en el poema, en cambio, aparece como una de las más largas (siete estrofas polimétricas, con un total de 45 versos). El carácter progresivamente festivo («*en animant*», con varios *scherzando*) de la coda musical sí podría relacionarse en cierto modo con el final de Lozano: pese a que se acaba de asistir a la muerte de la ninfa-lluvia y el fauno-día (llevados por el simbólico manto negro de la noche, II, vv. 43-45), esta estrofito supone una restauración del orden del jardín y ofrece una imagen ya calma del verdor recién llovido, pasada la tormenta y sumido en el silencio sereno, apenas connotado de nostalgia («Solamente, en las flores, alguna gota de rocío cuajada / se dijera ser llanto...»).

En conclusión, si en un principio el título explícitamente debussyano puede activar en el lector que lo conoce el subtexto latente (la estampa musical «*Jardins sous la pluie*», op. 108), acompañando la *reescritura* poética a la que asiste (intertextualidad transartística por alusión), es muy probable que con el avance del poema este subtexto se diluya: ni la cantarina y machacona métrica utilizada, ni la escena mitológica en el ardiente y bucólico mediodía (mucho más evocadora, como se apuntó, del *Prélude à l'après-midi d'un faune*), ni la explicitud narrativa y descriptiva de Lozano parecen tener muy en cuenta la obra inspiradora. Más allá de esas vagas relaciones estructurales (las cuatro partes, el uso de dos temas-personaje), lo que Lozano parece tomar de la pieza evocada, pese a la especificación del subtítulo «motivo *musical* de Debussy», es el motivo *temático* que le ofrece el sugestivo título, «*Jardines bajo la lluvia*», a partir del cual y, quizá llevado por las imágenes que la escucha musical pueda suscitarle, construye su particular «fantasía feérica».²⁸⁷

3.2.3 Gerardo Diego: un nido y un jardín con lluvia

Mucho más cercano al espíritu de los «*Jardins sous la pluie*» debussyanos está, en mi opinión, un conocido poema de Gerardo Diego, que hace también expresa referencia al músico (si bien, no a la pieza evocada). Con el título «*D'après Debussy*» («Según Debussy», «al modo de Debussy», podría traducirse), se trata de un texto anterior al de Lozano, escrito en 1918 (año de la muerte del compositor) y publicado en *Grecia* en

²⁸⁷ Recuérdese que la capacidad de la música para suscitar imágenes era su principal virtud según Baudelaire (si bien, esta sugestión de imágenes era más compleja y no se refería tanto a meras escenas visuales, como a una red de sensaciones-sinestias).

agosto de 1919 (Diego, *Grecia*, 10-VIII-1919).²⁸⁸ El vínculo con la *estampa* citada la estableció el propio autor en un artículo de 1947 que titulaba «Jardines bajo la lluvia» (*ABC*, 25-III-1947), y que dedicaba a la génesis compositiva de este poema. Pese a los riesgos que supone atenerse a las declaraciones de los propios escritores sobre su obra, y a la más que cuestionable necesidad de utilizar elementos biográficos en la explicación del texto poético, vale la pena citar las palabras del autor, que ilustran de manera certera su proceder interartístico.²⁸⁹ Decía en 1947:

Acababa de morir Debussy. Por aquellos meses, escuché con cierta frecuencia música de Claudio de Francia. Obras de orquesta, de piano, de canto y piano, el cuarteto... empezaban entonces mis dedos a familiarizarse con los arabescos, sensualidades, perfumes, liturgias, encantos y símbolos del mágico pianismo debussyano. Era yo a la sazón un imberbe estudiante, aprendiz de poesía, de música, de erudición literaria, de experiencia amorosa, de otras cosas todavía. Y se me ocurrió, como motivo para un poema, mi sentimiento de la música de Debussy, favorito ya entre mis favoritos. Sobre la cuartilla en blanco, encabecé en francés «*D'après Debussy*». Y empecé a divagar creándome un paisaje resbaladizo, mojado, evasivo, infantil, fragante a flores, susurros y misterios, tal como yo lo soñaba, tocando a Debussy. (...)

Pero lo más curioso, lo que yo, a los pocos días de haber asistido a la velada conmemorativa del Ateneo con Rubinstein, con madame Ninon-Vallin, con Manuel de Falla (...), lo que yo no podía entonces adivinar, aunque estuviese tan claro que casi no se me creará cuando lo cuento, es que mi poemita era simplemente unos «Jardines bajo la lluvia», como los *Jardins sous la pluie* (...). Y yo sin darme cuenta de ello. (Diego, 2016: 289-290).

Además de informar sobre su primer acercamiento como pianista a *Claudio de Francia* (como, un tanto épicamente, lo llama), y de consignar explícitamente la relación (aun *a posteriori*) del poema con la *estampa* «*Jardins sous la pluie*», este texto nos ofrece además una valiosa percepción de lo que Debussy significaba para Diego entonces y, sobre todo, sus claves intencionales al escribir este poema (esto es: confirma la relación

²⁸⁸ El poema fue incluido además como penúltimo de la sección «Evasión» de *Imagen* (1922) (Diego, 1989, I: 94).

²⁸⁹ Por otro lado, el análisis de su propia obra desde una perspectiva crítica y, especialmente enfocada desde las relaciones músico-literarias, no fue extraño al poeta-músico (también profesor, no se olvide), que dedicó varios trabajos a ello. Tanto es así que en la edición de su *Prosa musical II (Pensamiento musical)*, Sánchez Ochoa reúne un total de quince trabajos (artículos de prensa o guiones de conferencias) bajo el epígrafe «La música en mí» (Diego, 2016: 289-326); el primero de ellos es este «Jardines bajo la lluvia» que cito (2016: 289-290). En el mismo volumen se incluyen también numerosos artículos dedicados a las relaciones de otros autores con la música («Los escritores y la música», en los que se explora la obra de Cervantes, fray Luis, Bécquer, Antonio Machado, Lorca o Guillén, entre otros) o a las intersecciones teóricas entre las dos artes, literatura y música (Diego, 2016: 156-167). En este sentido, no se puede olvidar la importante labor que en la crítica literaria ejercieron muchos miembros de la llamada «generación del 27», desde Dámaso Alonso, Salinas o Guillén, en quienes quizá el perfil profesoral y académico es más acentuado, a Luis Cernuda, el propio Diego o incluso García Lorca en su faceta de conferenciante (si bien desde una perspectiva más experiencial y, en cualquier caso, fuera del ámbito universitario-académico de sus colegas).

interartística que una lectura del texto, por sí misma, parece revelar, como veremos). La veneración de Diego por el maestro francés, que conservará el resto de su vida, está íntimamente ligada al discurso salazariano del momento en el que Debussy es puerta y norte de toda la nueva música europea (y que, en última instancia, venía respaldado por la autoridad indiscutible de Manuel de Falla). Su adoración quedaría reflejada en otros dos poemas posteriores (y que aquí no analizo por quedar fuera del marco cronológico establecido): el soneto «A C. A. Debussy», que antes cité a propósito de Debussy-Baudelaire (cf. n. 267) y en el que el yo lírico entona ahora una apelación directa al compositor (al que llama también por su nombre de pila, con resonancias épicas, *Claudio Aquiles*); y el poema de senectud, «Mortal, mira esas nubes», texto elegíaco en la línea metafísica de la poesía barroca pero que, a la vez, establece un diálogo explícito con la música debussyana, en concreto con el nocturno *Nuages* (op. 98, 1899).²⁹⁰

Si nos centramos ahora en el poema de 1918, es evidente que Diego no quiere *traducir* o *describir* «Jardins sous la pluie» (en el sentido de análisis o descripción de una obra musical, una de las posibilidades desde la que establecer la relación con la música en la dimensión semántica o de la *Verbal Music*, cf. I, 4.2) sino que pretende recoger en el poema su «sentimiento de la música de Debussy», sintetizar en él la sensación y paisaje anímico que en el yo despierta la música (en este caso, desde su propia práctica: «tocando a Debussy»). De nuevo nos encontramos ante una *interpretación* en la que la música es tomada como punto de partida inspirador; lo que el poema refleja es la atmósfera suscitada por esta: su efecto en una conciencia, y no la reproducción imitativa de su estructura y desarrollo. En este sentido, el texto de Diego se inscribe claramente en la línea simbolista enraizada en Baudelaire, pero la familiaridad con la obra del compositor desde la propia práctica pianística (y, por tanto, desde la entraña técnica) le confiere al texto una contaminación estilística y una simbiosis con el hipotexto base absolutamente excepcional y nada común en las trasposiciones músico-literarias.²⁹¹ ¿Cómo lo consigue?

²⁹⁰ El soneto, que se publicó en el n° 12 de la revista gaditana *Isla*, en 1938, fue incluido después en *Alondra de verdad* (1941a; Diego, 1989, I: 477) y, según el propio autor, en nota al libro, fue escrito en mayo de 1935 (Diego, 1989, I: 505-506). «Mortal, mira esas nubes» forma parte del libro de vejez *Cementerio civil* (1972; Diego, 1989, II: 218-219). A sendos poemas, junto al «D'après Debussy» que nos ocupa, dedica Sánchez Ochoa (principal estudioso de la relación poesía-música en Diego) un artículo en clave comparatista e interartística (Sánchez Ochoa, 2003).

²⁹¹ En su *Tones into Words* (1953), el maestro de los estudios músico-literarios, Calvin S. Brown, hacía la siguiente reflexión final (sorprendentemente escéptica, si se tiene en cuenta que todo el libro está dedicado al estudio de poemas que intentan traducir o interpretar una obra musical concreta): «Having studied the methods used by the poetic transcribers of music, we may well ask ourselves what literary value

Para facilitar el acercamiento al texto, lo reproduzco completo a continuación, dada su brevedad:

D'APRÈS DEBUSSY²⁹²

No hallábamos el nido.
No le hallábamos.
La lluvia devanaba
su moaré de raso
5 y cuchicheaba
entre los verdes muslos de las hierbas.
El nido estaba próximo.
No le hallábamos.
Jugamos a las cuatro esquinas.
10 Jugamos a la gallina ciega.
Nos esponjábamos como sauces
y picoteábamos el granizo.
No le hallábamos.
Pasó silbando un pajarraco negro.
15 El pequeñín no sabía volar
y se cayó al pozo.
Y el nido
no le hallábamos.
La lluvia abría su abanico tornasol.
20 En esto...

El poema está construido sobre la ambigüedad y elipsis a través de yuxtaposición de imágenes que, como los acordes del músico francés, se suceden sin resolverse en una estructura cerrada, con una sensación de estatismo y no avance. La riqueza de esta ambigüedad, de clara estirpe simbolista, permite diferentes estratos de lectura, desde la literal argumental a la metapoética. El sentido de la escena en la que nos adentra el texto parece continuamente hurtársele al lector, se le ofrece entrecortado y con lagunas, intentamos reconstruir desde las referencias más literales: un nido, paisaje natural, juegos, lluvia. El enigmático verso inicial, «No hallábamos el nido», introduce la primera persona

their Works have, apart from their interest for students of music and aesthetics. It must be admitted that, with a few exceptions, most of the writers represented in this study are distinctly minor figures, and are practically unknown in literature» (1953: 138) y «On the whole, and with a few definite exceptions, I find that poems dealing with music in any but specifically musical terms are unsatisfactory, and the use of musical terms to produce effective poetry is extremely difficult» (1953: 141). Comparto en gran medida esta observación, así como la mayor confianza en las posibilidades de la música como fuerza inspiradora que dé lugar a nuevas obras (1953: 142). Sin duda, el poema de Diego es una obra independiente de la estampa debussysta (que ni siquiera se explicita en el texto poético), pero no es menos cierto que, por medio de una exquisita alquimia intertextual, «D'après Debussy» incorpora la música fuente y la asume dentro de una idiosincrasia propia (que es, a la vez, homenaje); y, todo ello, pese a tratarse de dos *textos* (en sentido lotmaniano) de distinta naturaleza: musical y literario.

²⁹² Sigo la edición de las *Obras completas* en Alianza (Diego, 1989, I: 94). Mantengo los leísmos originales del autor.

del plural que informa toda la composición y de la que nada sabemos: ¿quiénes hablan? (deduciremos que son niños, por los juegos infantiles a los que se alude después), ¿de qué nido hablan?; ¿es simbólico?, ¿es real? Es más, ¿por qué deberían haberlo encontrado (según sugiere la contrariedad de ese comienzo), por qué lo buscan? Desaparece el nido y se nos dan algunas pistas del escenario a través de una naturaleza animada: llueve sobre la hierba (¿campo abierto?, ¿parque?, ¿jardín?: nada se dice).

Y reaparece en el v. 7 el nido. En realidad, todo el texto está construido sobre la alternancia de dos líneas narrativas o, más bien, de dos perspectivas: las acciones del yo plural (*hallábamos, jugamos, esponjábamos, picoteábamos, buscábamos*) y la referencia al entorno, a través de una naturaleza potentemente animista.²⁹³ Las dos líneas pueden relacionarse con los dos materiales básicos con los que juega Debussy para construir la atmósfera de su estampa: por un lado, los dos temas del folclore infantil ya mencionados, y por otro, los diversos efectos sugeridores del paisaje evocado (no en vano, el tríptico se denomina *Estampes*, con la implicación visual o evocativa que tal nombre denota).²⁹⁴

El poema se desarrolla en cierto tono naíf que emula la visión ingenua del niño ante el mundo (visión adánica tan propia de la Vanguardia y, en especial, del Gerardo

²⁹³ Diego elude la personificación alegórica explícita que utilizaba Lozano (Lluvia-ninfa, Día-fauno) y encierra sus imágenes en la ambigüedad y plurivalencia propia del simbolismo: no se nos dice que la lluvia sea una mujer, pero *cuchichea, devana su moaré*, y abre un *abanico*; estas imágenes no anulan el plano real y seguimos viendo la lluvia resbalar en el delicuescente paisaje (el muaré es precisamente tela que produce estos efectos visuales acuosos), sonando tenuemente al escurrirse entre los *verdes muslos* de las hierbas (de nuevo, naturaleza feminizada). El *abanico* final, que tan bien casa con la dama vestida de muaré, vuelve a tener un fuerte arraigo paisajístico y visual, y hace referencia otra vez a los efectos visuales que origina la refracción de la luz en el agua (en el agua cayendo), con la probable sugerencia de un arco iris (aunque se abre un *abanico*, el verbo *abrir* en este contexto contiene resonancias de ‘abrir el cielo’, ‘despejarse’, reforzando la sensación de lluvia primaveral transida por momentáneos asomos de sol tímido, que siguen velados por la lluvia). El sincretismo y confusión de los dos planos se produce también a la inversa, cuando los niños *se esponjan como sauces* (v. 11). Se trata de imágenes sutiles, que no pretenden una alegoría continuada, sino un efecto conjunto, esa atmósfera delicadamente borrosa y húmeda en la que se desarrolla todo el poema. El animismo de la naturaleza es, por otro lado, clave de la poética simbolista, y tendrá una importancia central en la imagen creacionista-ultraísta, potenciando la diversificación de planos subsumidos. En esta línea se encuadra el animismo de la naturaleza cantora o musical que se verá en el siguiente apartado, III.II, 4.1.

²⁹⁴ El título de conjunto de estas tres *estampas* se ha relacionado con la estampa japonesa y la influencia en el arte finisecular francés del momento. La relación de Debussy con la música descriptiva o imitativa es un asunto complejo: aunque los títulos de sus obras remiten con frecuencia a paisajes o escenas visuales, él siempre luchó por suprimir la imitación explícita y abogaba por la evocación siempre ambigua. A propósito de la errónea lectura que, a su juicio, hacían los que veían en la *Sinfonía pastoral* de Beethoven una obra programática que sistemáticamente describe el paisaje, decía: «¡La expresión de la belleza de un paisaje contenido en algunas páginas del viejo maestro es bastante más profunda, precisamente porque no hay imitación directa, sino una transposición sentimental de lo que es «invisible en la naturaleza! ¿Se expresa el misterio de un bosque midiendo la altura de sus árboles? ¿No es más bien su profundidad insondable lo que pone en marcha la imaginación?» (Debussy, 1987: 87-88; cf. 219-220).

Diego creacionista), a través de la concatenación de versos referenciales, eludiendo aparentemente toda percepción subjetiva o juicio de valor explicativo. En este mismo tono imperturbable llegamos hasta los vv. 13-16, en los que parece hablarse de un trágico suceso de forma no demasiado nítida:

Pasó silbando un pajarraco negro.
El pequeñín no sabía volar
y se cayó al pozo.

¿Estamos ante un pájaro real o simbólico?, ¿es este *pajarraco negro* el desencadenante de que *el pequeñín* caiga? Y «este pequeñín» ¿es un pájaro del nido [no hallado]?, ¿o es uno de los miembros del grupo infantil? Vayamos más lejos: ¿qué clase de niños son estos que *picotean el granizo y se esponjan como sauces*, como hacen los pájaros cuando se sacuden e inflan el pecho sobre la rama? Es evidente que el autor no tiene ninguna intención de aclararlo, y que precisamente juega a fusionar planos y omitir perfiles, logrando así la convivencia y plurivalencia de sentidos.²⁹⁵

Tenga o no un significado simbólico, la sombra de este *pajarraco negro* es ya de por sí inquietante y sobrevuela el poema como un signo o clímax trágico (inexplicado, oscuro) que apenas dura un instante y se diluye, desembocando naturalmente en el motivo del nido no encontrado: este pequeño punto de inflexión hacia el final del poema podría fácilmente compararse (pese a que ya se ha advertido que Diego no pretende traducir a Debussy compás por compás) con el *fortissimo* que en la coda musical se inicia en el compás 133, y que tres compases después vuelve a demorarse (*mezzoforte*), bajo la indicación agógica *scherzando* (‘alegre y vivo’, con su punto de jugueteo). Por otra parte, la aparición del elemento trágico o cruento en las canciones infantiles (que muchas veces forman partes de dinámicas de juego y siguen coreografías en corro, etc.) es muy habitual e igualmente se inserta de forma abrupta y fusionada con el canto gozoso o alegre.²⁹⁶ Pues

²⁹⁵ La atmósfera enrarecida de este poema se deriva, en gran medida, de esta confusión entre la naturaleza y lo humano (ya señalada antes a propósito de algunas imágenes). El propio Diego, cuando al final del revelador artículo citado introduce el poema, lo hace mediante estas palabras: «Pues bien, he aquí mis inocentes, subconscientes jardines con sus *niños-pájaros*, jugando bajo la lluvia» (Diego, 2016: 290; subrayado mío).

²⁹⁶ Esta característica fue perfectamente asimilada por Federico García Lorca y es muy evidente, por ejemplo, en un libro como *Canciones*, a propósito del cual diría Juan Chabás que se trata de una poesía «escrita, dicha a dos voces», en la que la emoción tiene «planos de sombra y luz» y, por debajo de la veta musical y luminosa «corre un agua profunda por debajo de su primer río, entraña fluida—rumor hondo, oscuro—de la fuente alta que oímos brotar primero» (*La Libertad*, 27-v-1927). A su vez, el poeta granadino señalaría esta doble naturaleza, alegre y oscura, en las canciones de cuna españolas (García Lorca, 1997a, III: 114-115).

bien, como última «coincidencia» entre partitura y poema, téngase en cuenta que la canción infantil que Debussy utiliza para «Jardins...» comienza, en la versión original, con dos versos ciertamente enigmáticos, pese al tono gozoso en que se desarrolla después, que expresan una contrariedad de asombrosa coincidencia con el poema dieguino: *Nous n'iron plus au bois / les lauriers sont coupés* («ya no iremos más al bosque / los laureles han sido cortados»), de donde tomará el título de su novela *Dujardin*, por cierto). ¿Conocía esta cancioncilla Diego? Según él afirma desconocía por completo que bajo la pieza de Debussy estuviese el tema folclórico:

No sabía yo entonces, y tardé mucho en aprenderlo, que el tema, el “fa sol la sol fa si mi” de la encantadora estampa era simplemente un jirón de canción infantil de corro, que a oídos franceses no puede pasar inadvertido (Diego, 2016: 290).

¿Se infiltraría entonces esa sombra oscura a través de la música debussyana? Otro enigma más que deja sin resolver «D’après Debussy». El poema se cierra de modo anticlimático, como el propio Gerardo explicaba en su artículo, haciendo una nueva trasposición poética del estilo musical debussysta:

Para rematar, sin remate, en una interrogación de arpegio ascendente, sin cadencia suficiente, tal como yo admiraba y sorprendía en la antirretórica íntima de la nueva música. (Diego, 2016: 290).

Como los acordes del músico francés, son muchos los interrogantes que quedan abiertos y suspendidos. Aunque Diego no hace ninguna alusión a ello en el artículo hermenéutico, es completamente factible (y aun acertada, siempre que no anule el resto) la lectura metapoética (sobre todo teniendo en cuenta su recurrencia en el resto de poemas coetáneos del santanderino, incluidos en este mismo libro, *cf.* «[Salto de trampolín]», *ars poética* que abre el poemario, «Estética», significativamente dedicado a Manuel de Falla, «Creacionismo» o «Gesta», por citar los más famosos). El pájaro como símbolo del poeta es universal en la tradición lírica, pero en la praxis ultraísta llega a convertirse en tópico, articulando numerosos textos en los que la frustración o impotencia del canto encarna casi siempre el desasosiego del yo en busca de una estética o voz nueva, que no acaba de encontrarse (*vid.* III.II, 4.2).

Desde esta perspectiva, «D’après Debussy» encaja de forma paradigmática en el desarrollo de este motivo: estos niños-pájaros que juegan y buscan ansiosos pueden muy

bien ser los jóvenes poetas que se lanzan a la nueva poesía, mientras que el deseado «nido», símbolo del hogar o refugio, representa esa tradición poética de la que obligatoriamente han de distanciarse si quieren hacer su camino propio y a la que ya no es posible retornar. Y el nido es, a la vez, meta por construir, nuevo hogar que fundar (no hallado aún porque todavía no se ha creado): algunos caerán en la búsqueda; mientras, el resto persiste en su empeño. Forzando la traducción del título (más bien, equivocándola, omitiendo el *d'*) podría considerarse que Debussy representa ese punto de no retorno: demolida la tradición, ¿qué hacer *después de Debussy*? Sin eliminar ninguna de las otras capas de lectura que hemos establecido (de la misma forma que Debussy juega a la ambigüedad tonal y frustra las expectativas de resolución de acordes según el modelo funcional), adquieren así estos «Jardines bajo la lluvia» dieguinos un sentido iniciático (los polluelos-niños-poetas han de alzar el vuelo), en el que advenimiento de la nueva poesía está aún por venir.²⁹⁷ *En esto...*

3.2.4 Federico García Lorca: paisajes acuáticos y espejos. La música especular de «Debussy» y «Narciso»

Otro conocido poema (o más bien, pareja de poemas) que alude explícitamente a Debussy desde el título es el que García Lorca incluye en la sección «Tres retratos con sombra» del libro *Canciones*: «Debussy» (con su *poema-sombra*, o poema-espejo, «Narciso»; García Lorca, 2013: 328-329).

Como Gerardo Diego, Lorca estaba también ampliamente familiarizado con la música del francés desde su faceta pianística, aunque sus preferencias de juventud se movían mayoritariamente en el ámbito del repertorio romántico: Beethoven, Mendelssohn, Chopin (*cf.* las prosas y poesía inédita de juventud, en edición de Paepe y Maurer respectivamente; García Lorca, 1994a, 1994b). Es muy probable que su acercamiento a Debussy estuviese, si no motivado, al menos alentado y reforzado por la estrecha amistad que entablará con Manuel de Falla desde 1919, cuando el compositor inicia su estadía en la ciudad andaluza.²⁹⁸ Como se ha ido apuntando en diferentes

²⁹⁷ Como veíamos en «Posibilidades creacionistas» (*Cervantes*, oct. 1919) para Gerardo ni el ultraísmo ni el creacionismo constituyen un punto de llegada, sino el punto de partida: el «salto de trampolín» que abre *Imagen*, que es solo el impulso para alzar el vuelo hacia la meta por cumplir.

²⁹⁸ La primera visita de Falla a la ciudad de la Alhambra se remonta a la primavera de 1915, acompañado por María Lejárraga. Desde entonces, sus visitas fueron frecuentes, hasta que en 1920 decide por fin instalarse en la ciudad de la Alhambra. De todas formas, la relación con Federico es anterior a este establecimiento definitivo (1920-1921) y Gibson sugiere que se habrían conocido en el otoño de 1919

ocasiones, Manuel de Falla era amigo y ferviente admirador del compositor francés desde sus años parisinos (1907-1914); la defensa que de su obra llevó a cabo (a través de conferencias o artículos en publicaciones como la *Revista Musical Hispano-Americana* o la *Revue Musical*) fueron determinantes para que su música fuera conocida en nuestro país y adquiriese el prestigio del que gozó en los círculos intelectuales más progresistas de 1915 en adelante. El discurso de Debussy como príncipe de la nueva música europea que Falla establece en «Introducción al estudio de la música nueva» sería el continuado y canonizado por Salazar (íntimo amigo de Lorca desde su llegada a Madrid en 1919), y, por extensión, por toda la órbita de la nueva literatura y el arte nuevo durante los primeros veinte.

En cualquier caso, ya en 1917 (tres años antes de que Falla se estableciese en la ciudad) Federico cita en varias ocasiones a Debussy en su ensayito «Divagación. Las reglas de la música», publicado originalmente en el *Diario de Burgos*, en agosto de ese año (García Lorca, 1997a, IV: 42-44); entendemos, por tanto, que en esa época ya se habría iniciado en la digitación de sus piezas. En «Divagación...», texto inmerso todavía en una concepción romántica de la música («La música es en sí apasionamiento y vaguedad», afirma al comienzo, 1997a, IV: 42), desarrolla la tesis de la superación de toda regla (corsé academicista y mediocre) por el verdadero genio:

Los espíritus fuertes o débiles, pero grandes, nunca se fijan en las reglas, porque las reglas del arte son únicamente para cierta clase de temperamentos. Y cuando llegan los apasionados, los epopéyicos, los dulcemente histéricos y locos, no las miran y van delante de su corazón; y aparece Wagner, tan despreciado y amado, y Ravel, tan técnico y tan extraño que hace sonar instrumentos que no existen, y Debussy con su honda y extravagante melancolía... (García Lorca, 1997a, IV: 43).

No juzga estéticas: sitúa al mismo nivel a Wagner que a Debussy o a Ravel. Frente a discursos coetáneos que intentaban marcar la ruptura de los franceses con la herencia romántica y su valor de nueva estética, a Lorca le interesa aquí argumentar su ataque a los «escolásticos-ñoños, y pone-trabas», que «se hacen cruces al escuchar las modulaciones maravillosamente desquiciadas de Debussy...» (1997a, IV: 42).²⁹⁹ El

(Gibson, 1985: 276). *Vid.* el capítulo completo, «Falla en Granada» que Ian Gibson dedica a este asunto en su biografía de Lorca (1985: 266-283). Para el estudio de las influencias recíprocas entre Falla y Lorca en sus respectivas obras, *vid.* la ya citada monografía de Orringer (2014).

²⁹⁹ El discurso del genio romántico por encima de las reglas pervive, en cierto modo, en la estética finisecular y de Vanguardia (aunque rebajando el énfasis en la inspiración y el sentimiento como origen del arte). Ya se habló arriba de las propuestas de Busoni antes de la I Guerra Mundial, que se orientaban, como el texto de Lorca, al ataque de los cánones académicos (*vid. supra*, III.1, 2), y que estaba muy próximo al

compositor francés aparece también en un temprano poema del granadino, fechado en 1920, pero no incluido en *Libro de poemas*. Dentro de ese estilo todavía narrativo y en exceso descriptivo que caracteriza a muchos de los textos de este poemario, la titulada «Canción novísima de los gatos» se refiere al compositor como aquel «genial francés» que «comprendió la belleza / del acorde gatuno sobre el teclado» (vv. 15-16), y explica a continuación cómo son estos acordes: «Son / acordes modernos de agua turbia de sombra» (vv. 16-17). Aunque la referencia no pasa de la broma (la música de Debussy como un gato paseándose por el teclado, por el uso de las disonancias), veremos que esa última apostilla tiene mucho que ver con el acuático *retrato* que del compositor ofrece en los poemas estudiados.³⁰⁰

Los numerosos testimonios de Lorca tocando al piano la música del compositor (Martínez Nadal, 1992: 21-22; Moreno Villa, 2006: 80; Diego, 2016: 266...), el uso de algunas de sus piezas para sus obras de teatro (por ejemplo, la «Serenata de la muñeca», de *Children's Corner*, op. 119, en el teatrillo de títeres *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*) o su cita en diversas cartas y conferencias corroboran la relevancia de Debussy en la concepción estética de García Lorca (cf. San José Lera, 2012: 237-242), siendo los poemas citados al comienzo el ejemplo más palmario y desarrollado.

Como el «D'après Debussy» de Diego, estos dos textos se inscriben en la órbita de un simbolismo tardío y decantado, que ha asimilado ya los presupuestos de impersonalismo, ludismo, elipsis y condensación preconizados por la Vanguardia temprana (muy en la línea del *Imagism* anglosajón, pero también del cubismo, creacionismo y ultraísmo, así como de la moda del haiku y el japonismo, del que más

naciente expresionismo alemán (de indudable ligazón romántica). La ruptura de reglas es también clave en el discurso futurista, ultraísta o dadá, y el propio Debussy reflexionaría en muchos de sus escritos sobre la necesidad de cortar las ataduras con la enseñanza reglada (Debussy, 1987). También Falla, al hacer del músico francés el punto de fuga de la novedad y modernidad musical, enfatiza esta *liberación*: «No se me oculta que algunos de los más importantes revolucionarios actuales siguen una estética y aun determinados procedimientos que nada tienen que ver con (...) Debussy. Pero estos novísimos medios musicales, ¿se habrían empleado, como ahora se emplean, de un modo sistemático, afirmativo, y a veces casi exclusivo, antes de que *Debussy*, rompiendo las fuertes cadenas que aprisionaban a la música, diese esta libertad completa y probase que con esa libertad podía vivir con tanta lógica, con tanto equilibrio y con tanta o mayor perfección como en el periodo clásico? (Falla, *Revista Musical Hispano-Americana*, 31-VIII-1916, 4; subrayados míos).

³⁰⁰ Inmediatamente antes de los versos citados, Lorca desarrolla más (con gran dosis de humor respecto a los gustos musicales nuevos y viejos) este paralelismo entre el gato pianista y Debussy. Dice del gato homenajeado: «Es muy músico, entiende / a Debussy, mas no / le gusta Beethoven. / Mi gato paseó / de noche en el teclado. / ¡Oh qué satisfacción / de su alma! Debussy / fue un gato filarmónico en su vida anterior» (vv. 6-14; García Lorca, 2013: 606).

adelante hablaré). En realidad, y como vengo señalando a lo largo de este estudio, se trata de valores estéticos que habían sido ya reivindicados (salvo, quizá, el segundo, el ludismo) en la poesía simbolista, y que coinciden con la explicación del impresionismo musical de Jankélévitch antes citada:

(...) la impresión reduce la expresión, la cual es exhibicionista y subjetiva. La impresión, en cuanto centrípeta, baja la temperatura del *pathos* del alma y atenúa la necesidad de distensión mediante la voluntad de desapego. Nuestra conciencia introvertida se libera gracias a la impresión atmosférica. (...) (Jankélévitch, 2005: 60-61).

La ocultación del *pathos* desviando la atención del yo al paisaje se había desarrollado, efectivamente, en los «paisajes del alma» modernistas. Sin embargo, en aquellos poemas (los de Juan Ramón o Antonio Machado de comienzos del siglo) encontrábamos todavía un paisaje *demasiado humano* y contaminado de cierto tono doliente y melancólico. La depuración que llevará a cabo la Vanguardia consistirá en un mayor rebajamiento del patetismo a través de cierto aire despreocupado y lúdico, así como, y, sobre todo, mediante una concentración de la imagen (extremando su ambigüedad y, a la vez, la sencillez expresiva). El primero de los poemas lorquianos, el titulado «Debussy», refleja a la perfección este estilo impresionista y sintético:

Mi sombra va silenciosa
por el agua de la acequia.

Por mi sombra están las ranas
privadas de las estrellas.

5 La sombra manda a mi cuerpo
reflejos de cosas quietas.

Mi sombra va como inmenso
cínifé color violeta.

10 Cien grillos quieren dorar
la luz de la cañavera.

Una luz nace en mi pecho,
reflejado, de la acequia.

Atrás han quedado los densos textos de la poesía juvenil y el *Libro de poemas*: imágenes semejantes a las aparecidas aquí (musicalización de la naturaleza, clave de la poética ultraísta, *vid. infra*, III.II, 4.1) las encontrábamos ya en los escritos de aquella época; sin embargo, allí aparecían embebidos en un discurso trabado y descriptivo-

explicativo.³⁰¹ El poeta cercena ahora esa prodigalidad verbal y condensa la estructura poemática en un dístico con variaciones. La forma de avance aquí es muy semejante a la que utiliza Debussy, transportando acordes paralelos con pequeñas variaciones que no caminan hacia ningún desarrollo tonal, y que producen, de ese modo, una sensación de estatismo y circularidad. La célula motívica de la que Lorca parte tampoco se dirige hacia un desarrollo concreto, sino que camina sobre la variación, sin encadenamiento sintáctico entre estrofas: en su aislamiento, una es sinónima (cuasi sinónima) de la siguiente, e incluso podría intercambiarse su orden. Como el acorde debussyano, no importa tanto hacia donde se llega (desarrollo lineal) sino la exaltación del puro instante (sonido, acorde, imagen).³⁰²

Pero esta poética de la condensación y elipsis por yuxtaposición, que es la que, en buena medida informa todo el libro de *Canciones* (y también de las *Suites* y *Primeras Canciones*, poemarios coetáneos), no es, ni mucho menos, el único punto de contacto con Debussy. Recordemos que, junto a su poema-sombra «Narciso», el «Debussy» lorquiano cierra el tríptico titulado «Tres retratos con sombra» (seis poemas, en realidad), sección bisagra en el centro del libro, y que incluye también los poemas «Verlaine» (con su

³⁰¹ Las imágenes naturales, animistas y musicalizadas, de los libros juveniles tienen que ver especialmente con las ranas y los grillos, que aparecen en varios poemas de la *Poesía inédita de juventud*: «Las ranas / empiezan muy piano sus canciones» («[Yo estaba triste frente a los sembrados]», García Lorca, 1994a: 74), «El remanso. El silencio del campo con sus penas, / las ranas y los grillos con sus sonatas buenas» («El pastor», García Lorca, 1994a: 319), «Los grillos pulsan sus cuerdas / acompañando a las niñas/ que gritan desafinadas», «Sobre el bosque de sonidos / que forma la ronca grita / de ranas, grillos y perros» («Momento de luna», García Lorca, 1994a: 412, 413). También en *Libro de poemas*: «Las ranas hacen del cauce/ una siringa encantada / desafinada» («Paisaje», García Lorca, 2013: 63), «Las acequias protestan sordamente/ arropadas con juncias, / y las ranas, mucines de la sombra, / se han quedado mudas» («El concierto interrumpido», 2013: 93). También en los poemas coetáneos a este se repiten estas imágenes animistas, directamente vinculadas al río y a la noche (estrellas): en el poema «Tarde», también de *Canciones*, se habla de que «El silencio mordido / por las ranas, semeja / una gasa pintada / con lunaritos verdes» (García Lorca, 2013: 320), en el «Recreo del niño loco y el pájaro sin nido», no publicado finalmente, el 2º ejercicio propuesto a este niño loco pide que se defina «con una imagen el punto de unión o el choque entre el surtidor del grillo y la liana de la estrella» (García Lorca, 2013: 627; subrayado mío); también en algunos textos descartados del *Poema del cante jondo* aparece esta vinculación entre lo telúrico y lo aéreo, el canto del grillo terrestre que lanza su escala-canto hacia las estrellas: «(Un grillo ondula / su cinta sonora)» («Noche», García Lorca, 2013: 676-677), «y el grillo manda a la estrella/ largas serpientes de música», García Lorca, 2013: 687). Sería interminable un catálogo de todas las imágenes lorquianas que dialogan y hacen variaciones de las aquí ofrecidas; baste, para terminar, señalar que algunos de los versos de este poema habían sido ya esbozados en otros textos: la «Canción sin abrir» de la suite *Remansos* comienza con un «Sobre el río / van los cínifes» (2013: 156), y en el descartado (y probablemente incompleto) «Intermedio», de la suite *Cúco. Cucó. Cucó*, aparecen casi literal el germen de «Debussy»: «Mi sombra va por el agua / cenicienta de la noche. // Por mi sombra van los peces / y las ondas» (García Lorca, 2013: 670).

³⁰² La depuración expresiva y sentimental que inserta a Lorca en las nuevas tendencias de Vanguardia tiene, a la vez, una gran deuda con la poesía popular, definida precisamente por su condensación elíptica. No en vano sería una de las grandes fuentes de renovación poética en esta década: *vid.* III.IV.

sombra mitológica, «Baco») y «Juan Ramón Jiménez» (con su sombra mitológica «Venus»). El título del conjunto nos indica cómo leer el poema: no se trata de una trasposición musical de una obra concreta, como en el caso de Rafael Lozano; tampoco es exactamente (aunque en gran medida lo implica) un ejercicio estilístico *alla maniera de Debussy*, como parecía sugerir el poema de Gerardo Diego. Se trata aquí de *retratar*, ofrecer una imagen del músico, connotando un gran componente visual. Efectivamente, esta efigie no será tanto del Debussy-persona, como del Debussy-músico/artista, por lo que el retrato supone (como en los casos de Verlaine y Juan Ramón) dar cuenta de una estética. Para ello, Lorca utiliza fundamentalmente la mimetización estilística, en diferentes planos (más que una descripción directa, puesto que en ningún momento el poema se plantea como descripción de música).

Ya hemos visto que el avance estructural del poema sigue el proceder debussysta del estatismo y variación de células paralelas sin desarrollo. El otro plano desde el que se nos ofrece su retrato es el semántico: Lorca construye un paisaje acuático nocturno en el que apenas sucede nada y en el que todo está referido elíptica, fragmentariamente; naturaleza ribereña, difuminada y sinestésica en la que emerge como articulador del discurso un yo sesgado, del que solo advertimos su reflejo. Ese yo del que solo sabemos por atributos refractados («mi sombra», «mi pecho, / reflejado»), ¿quién es? ¿Debussy?, ¿el poeta? No importa: lo que interesa es la construcción de esa atmósfera ambigua levantada sobre el eje de la especularidad. El agente especular es el agua, la acequia que circularmente abre y cierra el poema, y en la que se desplaza lenta, morosamente, sin dirección alguna, la sombra errante y evasiva del yo.

La ambigüedad impresionista que tan bien se ajusta a la música del compositor francés (recuérdese la preeminencia del agua en el impresionismo musical, *vid.* n. 186) es, por otro lado, una constante de la poesía lorquiana de estos años, en las que el paisaje ribereño nocturno y el umbral del sueño/realidad (o, más bien, *realidad y otras realidades* adyacentes, paralelas, que no sabemos muy bien a qué mundo pertenecen) problematizan de forma reiterada la dualidad del yo e incorporan al desasosiego ontológico (en relación directa con la frustración amorosa) el metapoético. El propio Lorca es consciente de estar modificando y depurando su estética en esta dirección, y él mismo da cuenta de ello en la abundante correspondencia de los veranos de 1921-1922. Desde Asquerosa (actual Valderrubio) escribe a su amigo «Adolfito» (Adolfo Salazar), en agosto de 1921:

Trabajo ahora mucho y creo que te gustará lo que hago, pues a mí me parece mejor que las suites que ya conoces. ¿Quieres que te envíe algo? *Yo titulo estas «canciones con reflejo», porque quiero tan solo eso: dar la sublime sensación del reflejo con las palabras*, quitando al temblor lo que tiene de salomónico. (García Lorca, 1997b: 123-124; subrayado mío).

Nuestro «Debussy» parece ajustarse a la perfección (es más, es prácticamente su *ars poética*) a esta modalidad de «canciones con reflejo», ensayadas en las *Suites* y fundamentadas en la expresión oblicua con la que Jankélévitch definía la estética del impresionismo musical. Al verano siguiente encontramos al poeta inmerso todavía en esta fiebre creadora, y de nuevo desde la vega granadina escribe a otro de sus íntimos, Melchor Fernández Almagro:

Todas las mañanas tengo unas ganas irresistibles de llorar a solas con un llanto dulce y alegre; ¡eso sí, alegre! Cualquier cosa me emociona (emoción de aurora)... Me parece que estoy convaleciente de alguna enfermedad y tengo cansancio como si hubiese atravesado los desiertos turbios de la fiebre. (García Lorca, 1997b: 147).

Estoy trabajando bastante. He compuesto unos poemas del cuco (admirable y simbólico pajarito) y los ensueños del río, poemitas patéticos que siento dentro, en lo más hondo de mi corazón infeliz. *No tienes idea qué sufrimiento tan grande paso cuando me veo retratado en los poemas; yo me figuro que soy un inmenso cínife color violeta sobre el remansillo de la emoción*. (García Lorca, 1997b: 154; subrayado mío).

No solo la imagen casi literal del «inmenso cínife color violeta» sobre el río (*remansillo, acequia*) conecta esta confidencia con el *retrato* «Debussy» (vv. 7-8), sino, y sobre todo, la esquizofrenia que le genera al poeta un desbordado patetismo e hipersensibilidad («Cualquier cosa me emociona») y la necesaria contención expresiva en la escritura poética: «No tienes idea qué sufrimiento tan grande paso cuando me veo retratado en los poemas». La solución de Lorca pasa por la *poética de los espejos* de Debussy, las «canciones con reflejos» de las que hablaba a Salazar: refractar y multiplicar la emoción en los prismas de la naturaleza, al tiempo que esta reverbera también en el yo todo su enigma multiplicado («La sombra manda a mi cuerpo / reflejos de cosas quietas»), de acuerdo con la concepción analógica del mundo. El poemita «Réplica», de la *Suite de los espejos*, sintetiza esta cosmovisión:

Un pájaro tan solo
canta.
El aire multiplica.
Oímos por espejos.
(García Lorca, 2013: 144).

Lo que interesa destacar es cómo esta poética especular (o prismática, según la propuesta borgiana: *V_ltra*, 20-v-1921) está profundamente arraigada en el universo simbolista y en su percepción musical del mundo. En la carta citada a Fernández Almagro, Lorca describía entusiasmado un futuro proyecto de libro («libro admirable que está por hacer y que quisiera hacerlo yo», García Lorca, 1997b: 155-157), que denomina «Las meditaciones y alegorías del Agua». El proyecto (del que da innumerables detalles, incluso considerando sus capítulos y desarrollos temáticos) quedaría luego en el más modesto poema en prosa, ni siquiera publicado, «Meditaciones y alegorías del agua». Se trata de una reflexión sobre el paisaje de la vega granadina (inspiración real del paisaje diluido y borroso de ribera que impregna los textos de esta época) en el que vuelve a insistir en lo especular («Los primeros días me turbó el espléndido espectáculo de los reflejos», «yo observé que mi alma se iba convirtiendo en prisma, que mi alma se llenaba de inmensas perspectivas y de fantasmas temblorosos», García Lorca, 2013: 246) y, sobre todo, en la dimensión sonora de esta *segunda realidad*, una vez atravesado ese umbral imantado o «Vado de los Sonidos»:

Ya cerca de la vega parece que penetramos en una pecera verde, el aire es un mar de ondas azules, un mar hecho para la luna, y las ranas tocan sus múltiples flautas de caña seca.

Bajando del secano a la vega se tiene que cruzar un misterioso vado que pocas personas perciben, el Vado de los Sonidos. Es una frontera natural donde un silencio extraño quiere apagar dos músicas contrarias. Si tuviéramos la retina espiritual bien constituida podríamos apreciar cómo un hombre que baja teñido por el oro del secano se ponía verde al entrar en la vega, después de haber desaparecido en la turbia corriente musical de la divisoria.

Yo he querido seguir un momento el camino emocionante (de un lado las ranas, de otro los grillos) y he bebido fríos hilillos de silencio reciente entre los imperceptibles choques sonoros» (García Lorca, 2013: 246-247).

Silencio y sonido, silencio *sonoro* y sonido *callado*, imperceptible, se funden en la burbuja sumergida en la que el tiempo parece anularse. Abolido el eje lineal, todo converge en el instante analógico en el que los sentidos se confunden: sinestesia. La sinestesia sonido-luz («Cien grillos quieren dorar / la luz de la cañavera») es fundamental en la poesía simbolista-impresionista del ultraísmo (*vid. infra*, III.II, 4.1) y está también muy presente en el Lorca de esta época; la «Canción de las siete doncellas» que abre *Canciones* (subtitulada «Teoría del arco iris») personifica los siete colores del espectro lumínico como doncellas que *cantan* («Alma con siete voces / las siete doncellas»), mientras que el cuarto poema del libro, sin título y de apenas siete versos, revela la clave metapoética de esta sinestesia:

El canto quiere ser luz.
En lo oscuro el canto tiene,
hilos de fósforo y luna.
La luz no sabe qué quiere.
En sus límites de ópalo,
se encuentra ella misma,
y vuelve.
(García Lorca, 2013: 301).

Las últimas dos estrofas de «Debussy», que rompen con la dinámica paralelística de la sombra sobre el agua, ahondan también en el motivo de la fusión luz-canto, y esa aspiración de los grillos a *dorar* con voz la cañavera se traspone a la *luz* que nace en el pecho del yo, contaminada del carácter sonoro de la estrofa anterior.³⁰³ Es prácticamente imposible separar en García Lorca el oscuro grito existencial que recorre sus poemas (que incluye tanto la problematización ontológica del yo, como la frustración amorosa y la amenaza de muerte, ambas derivadas de la primera) como el profundo desasosiego en clave expresiva o metapoética: el yo que busca descifrarse necesita, indivisiblemente, descifrar su enigma desde la propia escritura; su voz poética no es un juego o aditamento, sino su propia voz vital (cf. Agraz Ortiz, 2018). Esta búsqueda de voz, al tiempo poética y ontológica, transita en esta época por la pasarela especular del río y por esa aspiración analógica de refracción multiplicada en donde lo visual se hace sonido y viceversa. «Debussy» es, en última instancia, un retrato (estampa, instantánea, impresión) de Debussy, de su estética, y es a la vez un retrato (o reflejo) del yo poético.

No es extraño, a la vista de esta poética especular, que la «sombra» mitológica elegida para Debussy sea la de Narciso, poema con el que Lorca desarrolla narrativamente (o teatral, dramáticamente) la stampa estática anterior:

Niño.
¡Qué te vas a caer al río!

En lo hondo hay una rosa
y en la rosa hay otro río.

5 ¡Mira aquel pájaro! ¡Mira

³⁰³ La imagen final, que obviamente tiene una lectura simbólica, surge de una observación visual: la luz de la cañavera reflejada en el agua (como se refleja una estrella), se superpone con el pecho también reflejado del yo. Esta luz se vierte en el pecho reflejado del yo, intuimos, ya *dorada* por el canto del dístico anterior. Como se ve, la potencia expresiva del poema reside en el *no decir*: la formulación desiderativa del canto de los grillos no llega ni siquiera a realizarse, todo son sutilidades, indicios, esbozos que no llegan a cumplirse y que deben terminarse en la mente del lector (o, más bien, no terminarse, sino dejar que la impresión, en su poliédrica reverberación, actúe sin revelar).

aquel pájaro amarillo!

Se me han caído los ojos
dentro del agua.

10 ¡Dios mío!
¡Que se resbala! ¡Muchacho!

...y en la rosa estoy yo mismo.

Cuando se perdió en el agua
comprendí. Pero no explico.
(García Lorca, 2013: 329).

«Narciso» se encuadra en la línea de otros poemas dramatizados o dialógicos de *Canciones*, muchos de tono naíf y protagonizados por niños (cf. «Canción tonta», «La tarde canta», de la sección «Dos lunas de tarde» y dedicado a su hermana pequeña Isabel, o «El niño mudo»), a la vez que asume estrategias de la lírica popular (la propia inclusión de diálogo, por ejemplo, o la técnica de la concatenación de la segunda estrofa). Construido también en dísticos arromanzados, como su gemelo «Debussy», su desarrollo rítmico es muy distinto y a la morosidad estática del anterior se oponen los quebrados (v. 1, v. 9), las exclamaciones, los encabalgamientos, la supresión de un verso en la penúltima estrofa y la estructura alterna de dos discursos o voces. Este modo de hacer avanzar el poema es muy característico de *Canciones* (por extensión, también de *Primeras canciones* y las nunca publicadas *Suites*) y muy a menudo el contraste de los discursos se llega a marcar visualmente con el uso del paréntesis (cf. Yahni, 1980; Agraz Ortiz, 2016: 481-483). En «Narciso» encontramos dos voces dramáticas: una que, intuimos, pertenece a un adulto (¿madre?) y otra, la del que parece ser el niño apelado. No hay aquí, en realidad, diálogo alguno: a la voz exterior que entra abruptamente al abrirse el poema («Niño. / ¡Que te vas a caer al río!»), y cuyos avisos de peligro se suceden en las estrofas impares, no le responde la voz del yo de los dísticos pares, que parece ensimismado y sordo a toda llamada.³⁰⁴

³⁰⁴ Es curioso cómo, al igual que en el poema de Diego, un pájaro aparece aquí a modo de elemento turbador o de extrañamiento (vv. 5-6). En este caso, suponemos que, con su atractiva visión, el interlocutor del niño quiere atraer su atención y apartarlo del peligro del agua; pero no por ello deja de tener ese carácter enigmático o de presagio (teniendo en cuenta además las connotaciones de este color en Lorca). Este «pájaro amarillo» puede hacer pensar en el conocido lienzo de Paul Klee, *Paisaje con pájaros amarillos* (1923), en donde aparecen diversas aves que, pese a su conjunción en el mismo plano, parecen pertenecer a dimensiones ajenas unas de otras, y sugieren un trasmundo al que nos es imposible penetrar (en este sentido lo utilizaría Valente para indagar sobre la condición de la muerte en el poema al hijo muerto de *No*

No es mi intención ahora abundar en este poema y en sus relaciones con otras constantes del universo lorquiano (la tragedia de los ahogados, por ejemplo), pues excedería el propósito de mirada interartística que sustenta este trabajo.³⁰⁵ Si me gustaría subrayar, sin embargo, cómo de nuevo en «Narciso» asistimos al *no decir* del poema anterior: aunque fácilmente deducimos (pese a las elipsis y el carácter fragmentario con el que se nos ofrece) qué sucede (un niño mira el agua y termina resbalando en el río), entendemos que no es eso lo que se nos desea contar, o, más bien, que esa caída es simbólica, y de nuevo queda difuminada e irresuelta la verdadera tragedia que por debajo corre.

Perdido en el bucle infinito de los reflejos («En lo hondo hay una rosa / y en la rosa hay otro río»), la búsqueda del yo es también la del amor, en el sentido en el que el amor permite conocerse, a través del reflejo en el otro: la rosa y el agua apuntan a este sentido, consolidado desde la tradición medieval (recuérdese que en *Le roman de la Rose*, el protagonista queda enamorado de la Rosa en el instante en que se asoma a la fuente de Narciso, y en ella descubre el reflejo de unos ojos imantadores). Pero este amor resultará siempre frustrado; el v. 11 aquí rompe con la regularidad de los dísticos y constituye en sí mismo la expresión de la contrariedad: «... y en la rosa estoy yo mismo» no parece ser una exclamación satisfactoria de haber descubierto su verdadero yo (sentido que parece tener el tratamiento del mito en Valéry, 2017), sino una constatación de la imposibilidad de ir más allá: el choque con un cristal hermético, inaccesible.³⁰⁶

amanece el cantor). Por supuesto, no estoy hablando de una influencia directa entre Lorca y Klee, me limito a establecer un puente entre dos mundos que, tomando el motivo del pájaro amarillo, parecen definir esa dimensión otra, *realidad doble*, paralela, cuya comunicación con esta ha sido cortada (por eso este niño apenas escucha los avisos de peligro). Por otro lado, en las ya citadas «Meditaciones y alegorías del agua», el poeta granadino alude a un pájaro dorado también como signo de prodigio o maravilla en una realidad ordinaria: «Una tarde miraba fijamente la verdura movible de las ondas y pude contemplar cómo un extraño pájaro de oro se curvaba sobre las ondas de un chopo reflejado; miré a la copa real que estaba inundada de sol poniente y sólo los invisibles pajarillos del viento jugaban entre las hojas; el pájaro de oro había desaparecido» (2013: 246).

³⁰⁵ El motivo del agua-espejo como acceso a un trasmundo y la dualidad ambigua sueño-muerte se repite en los poemas de la «Suite del espejo», la suite «Remansos» o la suite «Cúco. Cuco. Cucó», que contiene el germen de la famosa canción de *Así que pasen cinco años*, «El Sueño va sobre el Tiempo» (2013: 206-207).

³⁰⁶ También en *Canciones* (significativamente en la sección «Amor. Con alas y flechas») se incluye un poema dedicado a Narciso en la que reaparece el espejo acuático y el yo poético lo invoca bajo la denominación «Flor del amor. / Narciso» (2013: 354-355). La frustración amorosa se revela aquí también en el final del poema, que se cierra reformulando esta especie de estribillo: «Narciso. / Mi dolor. / Y mi dolor mismo». La «flor del amor» tornada en «mi dolor»: es decir, ese otro buscado no existe, solo existe el reflejo; «...y en la rosa estoy yo mismo».

Sin embargo, el último dístico (que correspondería, según la alternancia estructural, a la voz externa que avisa del peligro) vuelve a deshacer el (precario) sentido hasta ahora alcanzado (y que podría interpretarse, como hace Orringer, como la amenaza del solipsismo a la que está abocada la estética debussysta, en cuanto poema-sombra; 2008: 365): «Cuando se perdió en el agua / comprendí. Pero no explico». La nueva estrofa no hace sino multiplicar la estratificación de planos (hasta ahora se había jugado con el contraste dual: el falso diálogo o alternancia de dos voces, lo real y lo reflejado dentro de las dedicadas al yo). ¿Quién «se perdió»? ¿Narciso?, ¿el niño-Narciso?, ¿el yo poético-Narciso? Pero entonces ¿quién habla ahora?, ¿quién es ese yo que *comprende*? «Cuando se perdió en el agua / comprendí».

El distanciamiento frente a la escena presentada y el desdoblamiento de un nuevo yo que se refiere en términos de alteridad al que hasta entonces habíamos asumido como yo poético (primera persona) es un recurso empleado por Lorca en otros finales de poema (*cf.*, por ejemplo, el neoyorquino «Poema doble del lago Eden», articulado también en torno a la especularidad, lo dual y el agua-lago; 2013: 490). En cualquier caso, ¿qué significa este final? No significa nada: es decir, significa todo. Se trata de la máxima exaltación de esta poética de la ambigüedad callada: se alcanza la *comprensión* (intuición, impresión), pero no se *explica*, porque es imposible sin caer en el patetismo, la descripción o, en definitiva, la precisión (y, por tanto, limitación) a que fuerza la palabra humana. Como «la canción / que nunca diré», dístico repetido a lo largo del poema de «Verlaine» (2013: 324; poema que, por cierto, comparte paisaje acuático y nocturno con «Debussy»), el yo renuncia a la glosa explicativa en favor de la sugestión muda, la impresión: Mallarmé, Debussy...y el *espressivo inexpressivo* con el que Jankélévitch define la música.³⁰⁷

³⁰⁷ Como se dijo antes (n. 46), Jankélévitch diferencia «indecible» (de carácter negativo, que niega que la música exprese o tenga un sentido) de «inefable», que alude a su ambigüedad infinita; habla, en este sentido, el filósofo del *equivoco* como régimen natural de la música (2005: 107), porque es este «el régimen normal de un lenguaje que tiene sentido sólo indirectamente y sugiere sin significar» (2005: 120); y a continuación explica el oxímoron utilizado: «La música no es, pues, inexpressiva porque no exprese nada, sino porque no expresa este o aquel paisaje privilegiado, este o aquel decorado que excluye a los demás; es inexpressiva porque implica innumerables posibilidades de interpretación, entre las que nos deja escoger. (...) [121] Lenguaje inefablemente genérico (suponiendo que sea un “lenguaje”), la música se presta dócilmente a innumerables asociaciones» (2005: 120-121).

3.2.5 Adriano del Valle: *interpretando a Debussy*

El último poema (o, más bien, conjunto de poemas) explícitamente dedicado a Debussy a que me quiero referir aquí es la serie que Adriano del Valle publica en el verano de 1926 con el título de «Interpretación de Debussy» (*Mediodía*, jul. 1926).³⁰⁸

Menos conocido, quizá, que Diego y Lorca, Adriano fue uno de los protagonistas del ultraísmo español y de la Vanguardia sevillana de los veinte, sin dejar de establecer una comunicación intensa con el círculo madrileño. Nacido en 1895 (un año antes que Diego y tres que Lorca) y formado en el modernismo poético (del que arrastrará el preciosismo a lo largo de toda su obra), fue cofundador (junto a Isaac del Vando-Villar) y redactor-jefe de *Grecia* (1918-1920, principal órgano del movimiento ultraísta, como se vio antes); más tarde fundará la onubense *Papel de Aleluyas* (1927-1928), en colaboración con Rogelio Buendía y el mítico poeta-ganadero Fernando Villalón.

Los doce textos que aparecen en 1926 en *Mediodía* fueron, con probabilidad, escritos algunos años antes, cuando todavía el fervor debussysta se encontraría en activo dentro del panorama artístico español. La razón de publicarlos en esta fecha tardía, cuando los jóvenes escritores se hallaban ya inmersos en los preparativos del tricentenario gongorino, estuvo probablemente motivada por la aparición, ese mismo año, del libro de Arconada *En torno a Debussy*.³⁰⁹

³⁰⁸ Sobre la idiosincrasia de *Mediodía*, habitualmente considerada entre las «revistas del 27», pero que en realidad daba cabida a una heterogeneidad de líneas poéticas entre las que no se excluían las más lastradas todavía con la retórica ultraísta-modernista del grupo sevillano, cf. n. 214.

³⁰⁹ El ciclo fue incorporado al libro *Primavera portátil. Poesías (1920-1923)* como segunda parte, modificando ligeramente el título del conjunto por «Homenaje a Debussy: interpretación epigramática» (Valle, 1934: 37-48), y suprimiendo dos de los aparecidos en *Mediodía* (el «Arabesco nº 1», de modo que ahora el titulado en 1926 «Arabesco nº 2» pasa a denominarse «Arabesco nº 1», y «La isla alegre»), con alguna ligera modificación en el orden de los poemas que no tiene relevancia para nuestro estudio. El poemario, publicado muy tardíamente (1934) y en edición para bibliófilos, con una tirada de 300 ejemplares numerados (que incluían ilustraciones coloreadas a mano de Eugeni D'Ors), constaba de otras tres partes (la homónima e inicial «Primavera portátil», y dos más, «Toros en Sevilla» y «Mundo sin tranvías») y reúne una serie de textos en los que el neopopularismo, el gongorismo y el preciosismo modernista se mezclan con los ensayos ultraístas típicos del entorno de *Grecia*. Todavía en 1940, 24 de los 36 poemas que incluía *Primavera portátil* (incluido el «Homenaje a Debussy») volvieron a publicarse en el libro *Los gozos del río* (1940). La edición de la obra completa fue realizada por Mercedes García Ramírez, como apéndice de su tesis inédita, *Vida y obra de Adriano del Valle* (1988). Se trata de prácticamente el único estudio de conjunto de su obra (útil, quizá, en cuanto a reunión de datos y catalogación, pero en absoluto recomendable, sin embargo, por su falta de rigor y competencia crítica, especialmente al abordar la obra literaria). Acercamientos más parciales, pero más sólidos científicamente, referentes a su obra anterior a la Guerra Civil son los de Bonet (1995) o Barrera López (1996).

Viajante de comercio de profesión y gran aficionado a la pintura desde los años veinte (autor, incluso, de una modesta obra plástica, *vid.* García Ramírez, 1988: 429-435), no hay datos que corroboren la formación musical en el poeta (como sí los había para el citado caso de su amigo, el onubense Rogelio Buendía); y parecería extraño que, si la tuviese, no la hubiese hecho explícita en la correspondencia con el García Lorca de 1918, quien se presenta ante el sevillano como «Gerineldo chopinesco», sumergido en la profesión de «la religión única de la Música» (García Lorca, 1997b: 48-50).³¹⁰

Es muy probable, sin embargo, una familiarización convencional de tipo burgués (como revela su reseña de ópera publicada en *Grecia*, 15-III-1919, texto bastante plano y decimonónico que subraya el divismo de los cantantes), así como un acercamiento a las novedades musicales de la época en relación con el credo interartístico vanguardista; de ello parece dar cuenta la serie de aforismos-greguerías musicales publicadas en *Alfar* (ene. 1925) bajo el título «Pentagramario». Desde una mirada lúdica y contagiada del ingenio ramoniano, en «Pentagramario» alterna algunos textitos dedicados encomiásticamente a la nueva música (censurando ya el wagnerismo como antigualla fósil y extinta en «Zoología musical») con otros dedicados al repertorio clásico: desde Bach (enfoque cubista-geométrico del virtuosismo de las fugas) y Mozart (a quien asocia, desde «La flauta mágica», a una estética rococó de palacio dieciochesco) al Romanticismo (Schumann y Chopin), que aborda desde el discurso irónico propio de la Vanguardia, a través de imágenes estereotipadas del Ochocientos burgués y empolvado en torno al piano lánguido y sentimental (*cf.* III.III, 3.1). De los dedicados a la música nueva, aparte de «En la kermesse de Strawinsky» (el texto más largo de la serie, que enfatiza el aspecto más floclórico-exoticista del músico ruso), el resto están centrados en Debussy, lo que parece reafirmar el especial interés de Adriano por este compositor.³¹¹ Aparte de la

³¹⁰ La amistad entre Adriano del Valle y Lorca no parece pasar de la mera cordialidad. El inicio de la correspondencia estaba motivado por la intercesión de un tío de Lorca residente en Sevilla, Enrique García Rodríguez, a quien Adriano del Valle le había expresado su deseo de conocer al granadino, tras la lectura de *Impresiones y paisajes*. Ni el retrato que el tío hace del poeta sevillano al sobrino, ni la propia carta de presentación de Adriano, escrita en una ampulosa retórica modernista, hacen referencia en ningún momento a algún tipo de relación con la música por parte de este (*apud* García Ramírez 1988: 12-17).

³¹¹ Aunque a la altura de 1925 Stravinsky ya llevaba un lustro haciendo propaganda del neoclasicismo musical (iniciado en el ballet *Pulcinella*, 1920, y continuado en el paradigmático *Octeto* de 1923), Adriano parece haberse quedado en el periodo *primitivo* (así llamado tradicionalmente) y de colorismo ruso del compositor: la *kermesse* del título parece apuntar al carácter folclórico de *El Pájaro de Fuego* (1910) o incluso al escenario ambiental del ballet *Petrushka* (1911), mientras que el desarrollo del texto, que enfatiza el imaginario mágico y pirotécnico, parece clara referencia a los *Fuegos artificiales* (1908, subtitulados «fantasía para gran orquesta»). Escribe Adriano: «En la noche lapona, sobre los glaciares del mar Blanco, y en las noches blancas de las estepas, Igor Strawinsky, el solo nombre de Igor,

contraposición con Beethoven que plantea en «Pirámides» (de la que ya se habló antes, cf. n. 271), tres de los cuatro restantes toman un título debussista («Lo que ha visto el viento del oeste», «L'après-midi d'un faune» y «Campanas a través de las hojas») y parecen ser variación o boceto de la mirada planteada en los poemas de la serie «Interpretación de Debussy», tal como se comentará más tarde.

Por último, y antes de entrar en este ciclo poemático, quizá merece la pena destacar cómo, en la reseña que el sevillano publica sobre el poemario *La rueda de color* (1923), de Rogelio Buendía (*Alfar*, jun. 1924), establece una minuciosa relación con la música desde este sentido colorista y centrado en la imagen-impresión con la que caracteriza al músico francés en «Pentagramario». Subdividida la reseña en diferentes epígrafes, algunos de los cuales subrayan el carácter festivo-musical del libro («Color y música», «Chirimías», «Astronomía para *ballet* ruso»), Valle cita explícitamente a Debussy como símbolo de la novedad musical (en paralelo a Picasso en la música), reforzando la clave sinestésica y minimalista con la que define el libro de su amigo (y que será la que desarrolle en muchos de sus textos sobre el músico francés):

Si se pudiese pintar un sonido de Debussy con un color de Pablo Ruiz Picasso, así daríamos mejor la calidad del color fugitivo y casi sonoro, del color vertiginoso de este libro, en el que gira constantemente la anaranjada franja de luz de sus poemas entremezclados y dispersos (Valle, *Alfar*, jun. 1924: 24).

Veamos entonces cuál es la «interpretación» poética que propone en la colección de *Mediodía*, y cuáles son las estrategias utilizadas para insertar en el texto literario el elemento musical.

parece arder en un prodigiosa fiesta de fuegos artificiales, parece quemarse —en la gran noche nevada de Rusia— como esas bengalas magníficas, silenciosas y tácitas, que son mandadas encender sobre los mares, en los grandes concilios de estrellas (...); y termina: «Igor Strawinsky —¡gran pirotécnico!— quema entonces sus girándulas de sonidos, esa azul y rosada lluvia de estrellas que él deja caer, profusamente, sobre todos los atriles extasiados del mundo» (*Alfar*, ene. 1925). Lo más probable es que el acercamiento de Adriano del Valle a la música stravinskiana se hubiese producido a través de los Ballets Rusos, que no siempre trajeron en sus giras españolas las propuestas más arriesgadas estrenadas en Francia, y que, a menudo, tendían a ofrecer un repertorio exotista que entusiasmaba al público. De ello da cuenta, por ejemplo, Adolfo Salazar, en un artículo de 1921: «Desgraciadamente en las anteriores temporadas madrileñas los “bailes rusos”, tratándonos un poco provincianamente, no nos dieron algunos de los ejemplos más avanzados, y las entonces primeras figuras no estaban entre los ejecutantes. Hoy, el caso se agrava porque continúa la supresión de aquellas obras y de otras que, en cierto modo, las han dejado atrás; y, además, no vienen tampoco esta vez los bailarines que desde su alternativa en Madrid han pasado a la categoría de astros de primera magnitud (...)» (Salazar, 18-III-1921).

a. *Paratextos*

Como en los casos anteriores, la relación interartística queda primeramente establecida a través de los paratextos. Si el título de conjunto hace mención expresa al compositor, el título de cada uno de los poemas remite a una obra homónima del mismo, de acuerdo con la siguiente tabla (según la versión publicada en *Mediodía*):

POEMA DE A. DEL VALLE	OBRA DEBUSSY
1. Arabesco nº 1 (Piano de cola)	<i>Deux arabesques</i> (Op. 74, piano, 1890-91), I
2. Arabesco nº 2	<i>Deux arabesques</i> (Op. 74, piano, 1890-91), II
3. Canción de cuna de los elefantes	«Jimbo's Lullaby (Berceuse des éléphants)», nº II de la suite <i>Children's Corner</i> (Op. 119, piano, 1908)
4. El pastorcito	«The Little Sepherd (Le petit berger)», nº V de la suite <i>Children's Corner</i> (Op. 119, piano, 1908)
5. Lo que ha visto el viento del oeste	«Ce qu'a vu le vent de l'Ouest», nº 7 de <i>Préludes</i> , 1º Livre (Op. 125, piano, 1910)
6. Reflejos en el agua	«Reflets dans l'eau», nº I de <i>Images</i> , 1ª série (op. 105, piano, 1905)
7. Petite Pièce (El canario flauta)	<i>Petite Pièce</i> (Op. 127, clarinete y piano, 1910)
8. Campanas a través de las hojas (<i>La taza del té</i>)	«Cloches à travers les feuilles», nº I de <i>Images</i> , 2ª série (Op. 120, piano, 1907),
9. Berceuse heroica	<i>Berceuse heroïque</i> (Op. 140, piano/ orquesta, 1914)
10. La isla alegre	<i>L'Isle Joyeuse</i> (Op. 109, piano, 1904)
11. Cake-walk	«Golliwogg's cake walk», nº VI de la suite <i>Children's Corner</i> (Op. 119, piano, 1908)
12. (y) Pequeña Suite	<i>Petite Suite</i> (Op. 71, piano a cuatro manos, 1889)

Las piezas seleccionadas son todas de repertorio pianístico (no se incluyen, por ejemplo, obras sinfónicas como *La mer*, los tres *Nocturnes* o incluso el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, que citaba en «Pentagramario»). Dada la precisión de los títulos, parece que Adriano habría asistido frecuentemente a recitales en los que se hubiesen programado obras de Debussy (tan frecuente, por ejemplo, en las giras de Rubinstein), o participado en diversas veladas en casas privadas, donde fácilmente podría haber hojeado el cuaderno de partituras y sus sugestivos títulos. El desarrollo poemático de cada pieza, más que una traducción o descripción analítica de la partitura evocada, es una libre recreación, en forma de estampas o impresiones, de las sugerencias provocadas por la escucha de la música y, sobre todo, por la imagen suscitada por sus títulos. De nuevo, como en el caso de Lozano, nos encontramos ante ese tipo de *Verbal Music* que denominábamos «interpretación», en el que el autor intentará dar cuenta de la pieza musical concreta

mediante escenas visuales o libre fabulación narrativa. El uso de este término por el propio Adriano, *interpretación*, parece querer enfatizar el carácter subjetivo de la propuesta: la visión personal de la obra debussyana, de su estética, frente a la mirada objetiva o musicológica (sin anular el sentido de ‘ejecución’, que juega con la imagen del intérprete tocando al piano las obras de Debussy).³¹²

b. *Orientalismo. Reciclaje de cuatro antiguos hai-kais*

En general, la lectura de estos poemas revela una asimilación del hipotexto de partida bastante superficial e incluso difusa. Pero conviene apuntar, además, antes de intentar buscar las relaciones musicales establecidas en el interior de los textos, que es muy posible que Adriano esté reciclando aquí poemas anteriores cuya composición no estuvo explícitamente inspirada por la obra del compositor francés. Ello es evidente en el caso de cuatro de ellos, los más breves, de solo cuatro versos (números 1, 7, 8 y 11), que habían aparecido publicados en el semanario *España* con el título que el poeta ofrece aquí como subtítulo entre paréntesis («Piano de cola», «El canario flauta», «La taza de té» y «Lorito real», denominación esta última que se ha suprimido en *Mediodía*). Estos poemitas estaban allí integrados en una colección de haikus («Hai-kais de cuatro versos», *España*, 21-VII-1923), junto a otros dos más: «Gran polonesa» (retrato paródico de Chopin romántico y, por tanto, también de tema musical) y «Mar del norte».

Se podría pensar, entonces, que su recopilación tres años después en esta serie debussista es circunstancial y la atribución de pieza inspiradora arbitraria. No obstante, dos de ellos, «El canario flauta» y «Piano de cola», dan ya referencia musical expresa, aun en el título primitivo. En realidad, la estética orientalista vinculada al *haikai* (forma léxica habitual en la época, calcada del francés) estaba también claramente relacionada con el impresionismo musical, y el propio Adriano del Valle, en su ya citada reseña a *La Rueda de color* de Buendía (*Alfar*, jun. 1925) hacía esta relación explícita. Bajo epígrafes como «Colores japoneses», «Casitas de papel de seda» o «La Rueda de cristal» leemos observaciones como las siguientes:

³¹² La modificación del título en la segunda parte de *Primavera portátil*, 1934 («Homenaje a Debussy: interpretación epigramática») traslada a un segundo plano el concepto de «interpretación», sustituyéndolo por el más general de «Homenaje» (subrayando su predilección por el compositor). La segunda parte del nuevo título, «interpretación epigramática», enfatiza el carácter breve de los poemas (por lo que parece extraño que mantenga el «Arabesco nº 2», de veinte versos, y elimine el nº 1, de apenas cuatro versos).

Algunos poemas de *la Rueda de Color* adquieren el prestigio musical de unos pequeños cristales xilofonistas, bajo el tamborileo táctil, persistentemente redoblado, de los picos verdeamarillos de la lluvia. Y, otras veces, son las imágenes, con sus mazitos [*sic*] de madera y corcho, las que arrancan sones opacos y cristalinos —como las burbujas del canto de los cuclillos— a los pequeños cristales xilofonistas de estos poemas. (24)

Aquí ha poemas que adquieren las más auténticas calidades de juguetes, de pasatiempos líricos, de fugas vivaces de vocales, (...), versos de caja de música, versos como para ser compuestos y descompuestos, reiteradamente, por las manos de unos niños gozosos, en los cien pedazos cuadriculados de un rompecabezas de colores. (25)

La concepción del poema como miniatura, juguete lírico de delicada factura y sonido cristalino, apuntaba efectivamente a la moda del haiku que, entre 1920-1925, despertó verdadero fervor entre los jóvenes escritores españoles (*cf.* Rubio Jiménez, 1987; Carnero, 1989a: 73-79; Pérez Bazo, 1995; Aullón de Haro, 2002: 52-60; San José Lera, 2005: 406-407). Aunque normalmente se habla del mexicano José Juan Tablada como introductor de esta forma en lengua castellana, el contacto más próximo en la Vanguardia española fue probablemente la antología francesa de *hai-kais* modernos, publicada en la *Nouvelle Revue Française* en 1920 (Pauhan, *RNF*, 1-IX-1920), y suscitadora de sendos artículos por parte de Enrique Díez-Canedo (*España*, 9-X-1920) y Adolfo Salazar (*La Pluma*, nov. 1920). A estos dos acercamientos teóricos les siguieron diversos ensayos en el nuevo molde por parte de autores como Juan José Domenchina (el ciclo «Hai-kais» incluido en su poemario *La corporeidad de lo abstracto*, 1928; Domenchina, 1936: 73-74), Francisco Vighi (*España*, 11-III-1922), Guillermo de Torre (*España*, 17-II-1923), el propio Díez-Canedo, con una serie de cuatro poemitas dedicados a Salazar (*La Pluma*, mar. 1921) y más prolijamente el citado musicólogo, Adolfo Salazar, que en el propio ensayo teórico incluye como colofón seis ejemplos de creación propia, y que publicará todavía dos ciclos más en *Reflector* (1920) y *V_ltra* (15-III-1922). Añádanse los *hai-kais* de Adriano citados, quien, además, había publicado un mes antes otra serie bajo el título «Hai kais en siete colores» (*España*, 2-VI-1923). La influencia de la moda fue mucho más allá y, pese a que la denominación no se hace explícita, su huella es clara en muchos textos de Rogelio Buendía (por ejemplo, en la serie «Sonidos», de la citada *La rueda de color*, 1923, o en «Nubes», conjunto de diez poemitas publicados en *Mediodía*, ago. 1926), en las «Armonizaciones» de Pedro Garfías (*Horizonte*, nov. 1922 y ene. 1923) o en la estética lorquiana de las *Suites* y *Canciones* (*cf.* Min, 1980). La asimilación del haiku en la poesía española del momento, pese a algunos ensayos artificiales, estaba en realidad propiciada por las propias coordenadas estéticas vanguardistas (concentración de la imagen, relevancia del instante-impresión, brevedad) y tenía asimismo claras

coincidencias con la lírica popular castellana, como hace ver Díez-Canedo en su artículo, todo él planteado desde esta perspectiva (con ejemplos de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez). Muy extrañamente se respetó el molde métrico y los tres versos canónicos japoneses se fundieron naturalmente con el modelo de la soleá, o bien de la seguidilla (efectivamente, estos *hai-kais* españoles tenían muchas veces cuatro versos: los de Adriano así titulados no eran una excepción), sin ser extraños los trísticos blancos.³¹³

En el artículo de *La Pluma*, Adolfo Salazar invitaba a cultivar la «variedad nueva» eludiendo, como los franceses, la identidad métrica, y focalizando la atención en lo que para él constituía la esencia del haiku: «Gota transparente, el rayo se quiebra en ella luciendo sus siete colores: sea esta su estética; un puntillismo de sensaciones que construya la imagen en el fondo de la intuición» (*La Pluma*, nov. 1920: 269). El musicólogo apunta sagazmente, de nuevo, a la tan usada metáfora vanguardista del prisma que multiplica, y a la vez concentra en un núcleo una diversidad de perspectivas-imágenes a partir solo del apunte, la pincelada, el *puntillismo de sensaciones*. Se trata, efectivamente, del principio articulador del impresionismo musical: la sugestión evocadora, cerrada en sí misma, destello fugaz que no se desarrolla ni se explica (lo que equivaldría a una descripción). El texto de Salazar (que es una propuesta teórica, pero es a la vez todo un ensayo lírico) sigue abundando en este carácter de forma autónoma y minúscula, señalando una diferencia fundamental con las formas populares españolas, que a Díez-Canedo le pasa casi desapercibida: la elusión de toda «redundancia», tan cara a estas (rima, paralelismos sintácticos, repeticiones léxicas). Escribe el músico madrileño:

Su brevedad [del haiku] no tolera una repetición silábica; aun la asonancia es ya redundante: que la eufonía resulte de la armonía variedad sonora de la sílaba. Ninguna sensación podrá darse dos veces en un Hai-Kai; tampoco, acaso, en una serie de ellos enlazadas por un principio íntimo. Cada palabra, como cada sílaba, debe poseer una virtud propia y distinta, pincelada de un matiz puro y limpio. Libre y redonda en su individualidad, cada una está sometida a la necesidad de la anterior, dictando la ley que

³¹³ Aunque la moda del haiku como forma propia se agotaría hacia mediados de la década, todavía en 1928 *La Gaceta Literaria* publica una antología de haikus del clásico del XVII Matsuo Bashoo, en edición bilingüe y traducción del joven Shizuo Kasai, estudiante japonés becado para realizar sus estudios en España (*La Gaceta Literaria*, feb. 1928). El joven traductor, ya de regreso en su país, publicaría una antología en español titulada *Haikais japoneses antiguos y modernos* (1930), que Adolfo Salazar, uno de los que mejor supo penetrar la estética haikista, reseñó en un largo artículo para *El Sol* (26-IV-1931). En dicha reseña, el musicólogo aprovechaba para hacer un balance sobre la fortuna de tal forma en la poesía española de los veinte, a la vez que abundaba en sus concomitancias con nuestra lírica popular. Cf. también el artículo que Salazar dedicaba a las *Tres canciones de la lírica japonesa* de Stravinsky, pieza juvenil de 1913 que al crítico madrileño le sirve en 1922 para hacer consideraciones, de nuevo, sobre las formas de la lírica nipona: el haiku y la tanka (*Cosmópolis*, jun. 1922).

sigue, necesidad en que se encuentra la libertad suprema. (Salazar, *La Pluma*, nov. 1920: 270).

La individualidad redonda y cerrada de la imagen que Salazar verifica para el haiku está dentro de esa aspiración a la *música de imágenes* que, hemos visto, late siempre al fondo de la poética vanguardista. La concentración en una «gota transparente» que despierta una infinita pluralidad de sensaciones *sin abrir* (es decir, no susceptibles de traducción verbal o lógica) era análoga a la concepción debussysta del sonido en sí mismo: epítome de la ambigüedad natural de la música, que era liberada del yugo sintáctico-lineal (la subordinación a un desarrollo dentro del sistema tonal).³¹⁴ La raíz musical del haiku (en el sentido de evocación plural sin un contenido semántico lógico y preciso) la señala también Salazar en el artículo («el lirismo del Hai-Kai proviene de la atmósfera en que se mueve, herencia del tono musical de que ha brotado», *La Pluma*, nov. 1920: 270) y para reforzar esta potencia sugestiva, es general que sus cultivadores se auxilien de la sinestesia y el sensorialismo concentrado.

Pero, al lado del haiku como forma concreta (y, al fin y al cabo, moda pasajera), debe hablarse también de un gusto orientalista y japonismo general, cuya repercusión se evidencia en el imaginario poético de manera extensa. La fascinación por el Lejano Oriente se remonta al exotismo modernista y se había puesto de moda en Francia ya en la segunda mitad del siglo XIX (propiciada por el incremento de relaciones políticas y comerciales con el este asiático), con una especial proyección en la pintura planista (Sabatier, 1995: 313-319; Roberts, 1996: 45-57). El descubrimiento de la más alejada cultura oriental se dejó también notar en la música, y las sucesivas Exposiciones Universales celebradas en París (1855, 1867, 1878, 1889 y 1900) supusieron una importante vía de penetración: es muy conocido el hechizo que el gamelán javanés de la Exposición de 1889 causó en el joven Debussy, cuyo sonido reverberante y cristalino

³¹⁴ Además de esta poética de la brevedad y la autonomía, otra característica común a la música debussysta y al haiku es la función de los títulos. En el artículo que comento, escribe Salazar, a propósito del segundo: «El título es como la llave de su estancia secreta. Hoy se da sólo título a cada grupo de Hai-Kai. Pero se podría, en rigor, aclarar con ese rayo a cada uno; enganche de luz que sería como la vértebra de la serie, dejando a cada Hai-Kai una libre indiferencia para sus compañeros» (*La Pluma*, nov. 1920: 270). Es lo que sucede también en las series de *Preludios*, *Imágenes* o *Estampas* del músico francés: el título, revelación y clave de la atmósfera de la pieza, hace que cada una de ellas sea autónoma y *libremente indiferente* al resto de sus compañeras. Parece que Adriano del Valle, cuando escribe sus dos series, sigue de cerca estas proposiciones salazarianas, al menos en lo referente a los títulos individuales (la denominación de «Hai-Kais en siete colores», del ciclo publicado en *España*, 21-VI-1923, parece también hacerse eco de esa definición lírica del haiku como «Gota transparente» en la que «el rayo se quiebra luciendo sus siete colores» que daba Salazar en este texto.

permearía algunas de sus piezas pianísticas como las «Pagodes» (*Images*, 1ª serie, I, op. 105), «Cloches à travers les feuilles» (*Images*, 2ª serie, I, op. 120) o «Canope» (*Préludes*, Libro II, 10, op. 131), entre otras (Sabatier, 1995: 316-318; Roberts, 1996: 153-175; cf. Cooke, 1998: 260-262). Aparte del timbre, el orientalismo en música reforzaba la exploración de los cromatismos y el pentatonalismo, contribuyendo a ampliar las posibilidades desde las que enfrentar el sistema tonal en crisis. Del mismo año que *Le Sacre du Printemps* (1913) son, por ejemplo, las *Trois chansons de la poésie japonaise* (para voz y piano/ orquesta de cámara) de Ígor Stravinsky; ya en los años veinte, algunos de los jóvenes compositores españoles también se acercarán al Lejano Oriente (desde la vía abierta por el impresionismo) con obras como *Siete Haikus* (para voz y orquesta de cámara, 1922), del catalán Roberto Gerhard, o *Tres preludios japoneses* (para orquesta, 1927), de Julián Bautista.

El imaginario japonista de la poesía de Vanguardia española partía así del magma exotista de Fin de siglo (cf. el libro de viajes de Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*, 1912), pero asimilado dentro de los nuevos cauces propios la poética impresionista, tanto a través del haiku como en formas afines.³¹⁵ Si volvemos ahora los «*hai-kais* de cuatro versos» que Adriano del Valle recicla en su «Interpretación a Debussy», comprobaremos que son también producto de una mixtura de exotismo tipista y cierta aspiración a la expresión decantada que proponía Salazar.

El primero de ellos, «Piano de cola», que aquí se ha convertido en el «Arabesco nº 1» debussyano, estilísticamente se encuadra en la línea más retórica y preciosista del modernismo hispánico:

Dragón de la música alada
que defiendes al Príncipe Abril
ante el Sol, que te clava su espada...
boquiabierto y sonoro marfil.

El serventesio no parece tomar mucho de la estética haikista (sí, quizá, algo del conceptismo de la greguería, pero embebido aún en una densidad retórica modernista y el lastre de una rima demasiado sonora). Además, y pese a su evidente tema musical, la

³¹⁵ El poemario de Isaac del Vando-Villar, *La sombrilla japonesa* (1924), ejemplifica muy bien este japonismo, a medio camino entre el modernismo y la Vanguardia, cultivado entre los ultraístas y con un carácter muchas veces exotista o tipista. Para el orientalismo en la poesía española del primer tercio del XX, *vid.* Min (1975).

vinculación con la pieza homónima debussyana es muy difusa: más bien, la atribución de título parece estar vagamente inspirada, aparte de la aparición del piano, en el concepto de «arabesco» como evocación general de vaguedad y fantasía escapista de cuento *fin-de-siècle* (nada que ver, por tanto, con la filosofía estética que le otorgaba Salazar; *Índice*, 1921).

El séptimo poemita de *Mediodía*, «Petite pièce (El canario flauta)», aparecía como quinto en la serie de 1923, y ha ganado ya en decantación hacia la imagen respecto al anterior:

Tenorino de la jaula,
Rigoletto amarillo,
pájaro sabio,
limón que canta...³¹⁶

Su asociación con la *Petite Pièce* de Debussy, una obrita brevísima de 1910 (op. 127) que excepcionalmente (dada la preeminencia pianística) inserta el clarinete como instrumento protagonista (de hecho, fue expresamente compuesto para el Concurso de clarinete del Conservatorio de París en 1910) parece bastante pertinente, puesto que el poemilla está construido sobre la metáfora del canario-flauta (es decir, el timbre evocado es el de un instrumento de viento). Por lo demás, se trata de un texto en la estela lúdica del momento, que se deleita en el gusto por la *cosa* (central en la greguería) y lo pequeño (la «miniatura», «juguete lírico» de que hablaba el autor a propósito de Buendía) y en donde la expresión sinestésica «limón que canta» funciona dentro de las coordenadas ultraístas, abundantes en este tipo de imágenes que pretenden visualizar el sonido (*vid.* III.ii, 4.1.3).

Los otros dos poemitas publicados antes como «*hai-kais* de cuatro versos» son «Campanas a través de las hojas» (nº 8) y «Cake-Walk» (nº 11). El primero, que se relaciona ahora con una de las piezas debussystas en las que la crítica más frecuentemente ha señalado la huella del gamelán javanés y la evocación de una sonoridad metálica de inspiración orientalista (Roberts, 1996: 167-169), se titulaba en la versión original «La taza de té». El haiku de Adriano apunta precisamente a esta atmósfera de líneas sutiles y

³¹⁶ Cf. este poemita con uno de los que integraban la serie «Sonidos» de Rogelio Buendía en *La rueda de color*: «En la jaula de oro / el pájaro chirría / y corta los barrotes / con su voz de lima» (2001: 779).

extremadamente estilizadas con la que se asociaba el este asiático en el imaginario occidental:

En la taza frágil van, entre luceros,
suscitando un vago temblor de campana,
los poetas chinos, como jardineros,
que cuidan las rosas de la porcelana.³¹⁷

Todavía encorsetado en un molde finisecular (serventesio de dodecasílabos), el poema parece estar inspirado por alguna filigrana o adorno orientalista en un juego de té de porcelana. La taza observada y el dibujo ornamental se fusionan y dan lugar a esta delicuescente imagen en la que los tamaños se confunden y se superponen varias imágenes: la taza como estanque en el que se reflejan los luceros, la taza como barco en el que se desplazan los «poetas chinos», los poetas convertidos en «jardineros» que físicamente miman las rosas. El verbo en presente («van») y el gerundio («suscitando») sugieren un desplazamiento demorado y sin avance: una taza-barco que navega lentísima en un espacio indefinido, con los poetas-jardineros y sus rosales a bordo. El «vago temblor de campana», sonido sutil que parece motivado (¿al remar?) por estos poetas-jardineros (¿tintineo de cucharilla?), establece una relación literal y semántica con el título debussysta; a la vez, este microcosmos en miniatura y fantasioso que construye en el poema no deja de avenirse bien con la atmósfera intimista, morosamente detenida y de sutilidades cromáticas que, gracias a la escala de tonos enteros, el tempo lento sostenido y los matices expresivos y dinámicos en torno al *piano*, impregna esta *imagen* del compositor francés.³¹⁸

Queda, por último, otro *hai-kai* de cuatro versos que el poeta sevillano re-titula ahora «Cake-walk», eliminando el título anterior, «Lorito real». Se trata también de un

³¹⁷ En la versión publicada en *España* (21-VII-1923) el primer verso es ligeramente distinto: «En la taza rosaban, entre luceros». Parece que la sustitución del verbo *rosar*, de resabio tan modernista, tiene la intención de limpiar el eco modernista del poema.

³¹⁸ En la colección de aforismos o greguerías líricas publicadas en «Pentagramario», Adriano del Valle utiliza también este título para un texto que glosaba explícitamente la pieza musical homónima, en relación con un paisaje y sonoridad japonista. También allí se incluía la «porcelana» como elemento orientalizante y la evocación del discurrir moroso del río, ligeramente agitado por el viento: «He aquí toda una estética de arte oriental, con acentos de músicas occidentales. ¡Campanas a través de las hojas! Título este como para ser escrito sobre el légamo verde de los ríos sagrados del Oriente, sobre los ríos del país de los volcanes en flor, sobre las sombras temblorosas de las torres de porcelana que simulaban caerse sobre las aguas, suavemente, como empujadas por las brisas en que llegaron las grandes cigüeñas desde el mar...» (*Alfar*, ene. 1925).

serventesio dodecasílabo, cuyos marcados acentos y el uso de rimas agudas acentúan aquí el elemento lúdico que articula todo el poema:

Lorito real, verde casacón,
pantuflas de orillo, birrete de añil;
peluca postiza de buen solterón...
Cónsul de los loros verdes del Brasil...

El tono naíf cercano al folclore infantil (en el que son muy habituales las personificaciones de animales y las descripciones enumerativas relacionadas con melopeas cantadas y dinámicas de juego) se combina con la apelación a un mundo exótico a través del ave cantada: el loro real, natural de Centroamérica y Suramérica. Aunque el *cake-walk* fue baile originario del sur de Estados Unidos (perteneciente al conjunto de ritmos afroamericanos que, durante esta década en Europa, se aglutinaron bajo la etiqueta de jazz), la asociación parece sustentarse en la evocación de un mundo lejano, desconocido y salvaje: el del otro lado del Atlántico. La repetición de esquema rítmico (anfibraco) y la rima aguda marcada, pueden quizá conectarse con el ritmo sincopado de esta forma musical, generalmente en 2/4. Por su parte, el *Golliwog's cake-walk* de Debussy (que como su nombre indica, se inspira directamente en esta forma) es la última pieza de la divertida suite para piano *Children's Corner*, estrenada en París el 19 de diciembre de 1908, dedicada por el compositor a su pequeña hija Emma («Chou-chou»), de tres años. La aproximación al *Golliwog's cake-walk* por parte de Adriano del Valle en este poema no parece ir más allá del tono humorístico y juguetón que caracteriza a toda la serie.

c. *El Debussy de Adriano del Valle: ultraísmo y neopopularismo*

Este primer acercamiento a los textos más breves de la serie poética permite ya dar una idea del estilo poético del resto. Con una longitud desigual (desde los veinte versos del segundo a los cuatro de estos antiguos *hai-kai*), pueden distinguirse, en general, dos grandes líneas estilísticas que, aun fusionándose, en cada poema prevalece una más que la otra.

El primer gran formante es el ultraísmo impresionista, característico de la poesía de Adriano de estos años, vinculado todavía a modelos modernistas y desarrollos descriptivos (ese temprano ultraísmo que se cultiva en torno a *Grecia* y *Cervantes*, con un importante peso en el núcleo sevillano). Las imágenes-impresión de la naturaleza,

construidas desde el animismo y la sinestesia, son quizá el elemento más distintivo de este tipo de poesía, en las que el influjo creacionista es evidente, y están generalmente inspiradas en los títulos literarios de Debussy, más que en la propia música.

Ejemplos claros de esta línea son poemas como «Reflejos en el agua» o «La isla alegre», aunque aparece también en «El pastorcito», «Lo que ha visto el viento del oeste» y la «Pequeña suite», donde las estructuras de repetición conectan directamente con la lírica popular. «Reflejos en el agua» y «La isla alegre» remiten ambos a dos piezas debussystas en las que el agua es el centro de inspiración. El cabrilleo cambiante de la luz sobre la superficie acuática, trabajada a través de las resonancias y vibraciones del piano en «Reflets dans l'eau», apenas tienen cabida en el poemita de Adriano, que desdibuja la pura impresión paisajística en favor de una metáfora continuada (agua-escritura, en su sentido más visual) a la que está supeditada sintáctica (hipotaxis) y conceptualmente todo el texto:

Los circunflejos acentos
de las nubes, sobre el mar,
ponen diéresis de luces
en sus diptongos...
Sobre las olas esdrújulas,
pulcritud gramatical;
raíz celeste en las nubes
y etimología en la sal.

La misma sujeción a una estructura lógica y desarrollada tiene «La isla alegre», si bien la repetición estructural del primer verso de cada estrofa, contrapesa este avance lineal. La pieza homónima de Debussy, caracterizada por la exigencia de un gran virtuosismo técnico en la interpretación, fue inspirada por la breve escapada idílica con Emma Bardac a la isla de Jersey (verano de 1904), y con su título remite a la pintura de Watteau *Embarque à Cythera* (1718), como alegoría de paraíso cerrado para los amantes (Roberts, 1996: 101-106).³¹⁹ El parentesco del poema con la obra debussysta parece

³¹⁹ Las circunstancias personales de composición, no solo de esta obra, sino de otras muchas, así como las posibles inspiraciones artísticas o visuales que suscitaron muchos de los títulos de Debussy, fueron tempranamente recogidas por los biógrafos del músico y a menudo se incluían en las notas al programa de los conciertos. Adriano del Valle publicó en el nº XLI de *Grecia* un conjunto de cinco poemas titulado «Embarque para Citerea»; aunque no pueden relacionarse demasiado con este de «La isla alegre», sí puede apuntarse la tendencia a los símiles naturales en el canto a la amada en el primero, «Entre tus muslos blancos / está mi mundo, Amor» (*Grecia*, 29-II-1920).

establecerse más bien por la vía de esta connotación amorosa de la pieza, y del *locus amoenus* sugerido por el título, que a través del propio desarrollo musical:

La isla alegre era tu risa
con su cascabel sonoro
desterrado en el silencio.
La isla alegre era tu risa,
tu risa cuajada en oro
frente a lo azul de la tarde.
La isla alegre era tu risa
con sus molinos de viento,
con su río, y con sus bosques
de árboles curiosos que
exploran cuatro horizontes...

Se podría pensar que el verso anafórico y sinestésico sobre el que se construyen las tres estrofas, «La isla alegre era tu risa» (risa definida en el segundo como «cascabel sonoro»), está desencadenado por el sonido vibrador con el que se inicia *L'Isle Joyeuse* de Debussy; con todo, lo cierto es que el motivo de la risa musical de la amada, asociado a timbres metálicos (cascabel, campanillas, etc.) es frecuentísimo en los poemas ultraístas, y es más bien un tópico de clara herencia modernista (recuérdese la risa de la divina Eulalia rubeniana). Las imágenes aquí, que buscan la fusión de dos planos sonoros (el cascabel de la risa asimilado a los sonidos del paisaje: río, susurro de árboles) no se diferencian en nada de las que aparecen, de forma casi tónica, en la poesía ultraísta. De nuevo, el diálogo con la obra musical queda reducido a la sugestión de imagen que el título (paratexto no musical) despierta en el escritor.

La otra línea estilística que informa estos poemas (muy presente en la obra posterior del poeta, en combinación con el barroquismo preciosista) es la de la canción infantil y el neopopularismo. Esta lírica de tono menor y carácter naïf aparece especialmente en los textos que remiten a otras piezas de la ya citada *Children's Corner* («Canción de cuna de los elefantes», «El pastorcito»), de acuerdo también con los propios títulos musicales, que evocan muchas veces el juego infantil o los muñecos de la niña Emma. También la «Berceuse heroica» asume la perspectiva infantil propia de la canción de cuna, a través de una narración octosílaba con diálogos. La atmósfera siniestra con la que se abre el poema («El niño estaba en su cuna, / su padre estaba en la guerra») y las referencias funestas que se filtran en el sueño del niño («Era un reducto la luna / rojo de sangre...») es el único punto de conexión y empatiza en sentido lato con el tono lúgubre y melancólico de la *Berceuse heroïque* debussyana (compuesta por encargo para

homenajear al rey de Bélgica en 1914, y atravesada toda ella tanto por el sufrimiento avenido con la Gran Guerra como por el de la enfermedad que aqueja por entonces al compositor).

A medio camino entre estos dos estilos se encuentra el breve poemita «Lo que ha visto el viento del oeste» y la «Pequeña suite» final. De nuevo, la conexión con las piezas musicales es muy laxa y parece reducirse, aparte de la evocación visual que ofrece el preludio en el caso del primero, a la sugestión visual provocada por la escucha.³²⁰

Finalmente, quizá merece una atención especial, dada su técnica compositiva, el que aparece como «Arabesco número 2». La relación con la pieza homónima de Debussy es, en cierto modo, arbitraria, puesto que en la edición de *Primavera portátil*, al suprimir el serventesio-haiku que vimos arriba, pasa a asumir el título de «Arabesco número 1». Se trata del poema más largo del conjunto, con veinte versos, y es quizá el más original y el que más evidencia una aproximación técnica *de facto* a la estética del impresionismo musical:

Abrió el piano su música,
abrió su bosque de escalas...
Volaban plumas de oro hacia el oeste...

5 Tú removías el fondo de la luna,
de una luna dispersa entre reflejos.
Llevabas flechas de oro entre tus manos...

Flechas y uñas fúlgidas, rosadas,
y un negro terciopelo tinto en sangre,
tinto en sangre y en música, en el alma...

10 En el alma que, oblicua y japonesa,
se escondió en el biombo de la luna...
Saltaban peces de oro de las aguas...

Y tú, arpista feliz de un arco iris,
arrancabas sus luces al paisaje,
15 siete notas de luz, siete colores...

Volaban plumas de oro hacia el oeste;
llevabas flechas de oro entre las manos,
y un negro terciopelo tinto en sangre,
tinto en sangre y en música, en el alma...
20 Saltaban peces de oro de las aguas...

³²⁰ Entre los micropoemas en prosa incluidos en «Pentagramario» encontramos también uno específicamente titulado «Lo que ha visto el viento del oeste», en donde de nuevo se recrea la imagen visual sugerida por el título: «Viento maravilloso e ingenuo, que ha bailado la jiga y ha sido manteado por cien aspas en el país de los molinos de viento...» (*Alfar*, ene. 1925).

El texto, es cierto, está todavía apegado a la retórica del verso largo y sonoramente rítmico propio del primer ultraísmo. El léxico preciosista, el abuso de los puntos suspensivos, la atmósfera decadentista-sentimental y la propia concepción de la música («piano», «luna», «alma»...) también retrotraen el poema a un tardomodernismo fosilizado. La sinestesia del sonido-luz («siete notas de luz, siete colores») y su asimilación a lo visual natural, el paisaje («abrió su bosque de escalas...», «arpista feliz de un arco iris, / arrancabas sus luces al paisaje») son también prototípicas de la poesía ultraísta (recuérdese lo comentado antes respecto al verso lorquiano sobre los grillos que doran la luz ribereña). Lo que supone cierta novedad aquí, tomando como inspiración y modelo la música debussysta, es esa técnica de *leixaprén* y barajado de versos sobre la que se articula el avance del texto. Como se ve, el poema cuenta con cinco trísticos y una estrofa final de cinco versos que reúne, sin sentido conclusivo, una serie de versos dispersados en las estrofas anteriores (los últimos de las estrofas 1, 2 y 4, y el penúltimo y último de la 3):

.....

 Volaban plumas de oro hacia el oeste...

5

 Llevabas flechas de oro entre tus manos...

.....
 y un negro terciopelo tinto en sangre,
 tinto en sangre y en música, en el alma...

10

 Saltaban peces de oro de las aguas...

.....

 15

Volaban plumas de oro hacia el oeste;
 llevabas flechas de oro entre las manos,
 y un negro terciopelo tinto en sangre,
 tinto en sangre y en música, en el alma...

20 Saltaban peces de oro de las aguas...

El empleo de los versos permutados, aboliendo cualquier función de desarrollo lógico-lineal desde el punto de vista de un discurso verbal, es combinado además con las anadiplosis o concatenaciones con las que se construyen las estrofas 2, 3 y 4 («el fondo

de la luna, / de una luna dispersa», «Llevabas *flechas* de oro entre tus manos / *Flechas* y uñas fúlgidas», «terciopelo *tinto en sangre / tinto en sangre* y en música» «*en el alma... / en el alma* que, oblicua»), y que quedan encerradas en los broches de apertura y cierre que son la primera y la quinta estrofas. Lo que se consigue con ello es la creación de sensación estática o circularidad, de *arabesco* caprichoso que ondula y se mueve sin dirección fija, como la melodía debussysta.

El juego con la estructura, descomponiendo en versos-unidades (en paralelo al uso de acordes desfuncionalizado o libre), está a la vez acompañado de una serie de imágenes que pretenden recrear visualmente el tirabuzón sugerido desde el esqueleto del texto.³²¹ La voluntad de ofrecer una escena onírica y *arabesca* se lleva a cabo por la fusión de planos y metáforas sinestésicas, que toman como base el hecho de que el instrumento pulsado genera esa fantasía de colores e imágenes («Abrió el piano su música / abrió su bosque de escalas...»); «Y tú, arpista feliz de un arco iris, / arrancabas sus luces al paisaje»). Se trata también de *hablar de* la música de Debussy, definirla, interpretarla: la música que levanta paisajes, enfatizando además los propios cromatismos (en su sentido técnico musical) que la caracterizan («escalas», «arco iris», «siete colores»). Por lo demás, la acumulación mezclada de estas imágenes está cargada de guiños intertextuales a la obra del compositor francés: el oeste hacia el que vuelan las plumas (v. 3, 16; vuelan porque las lleva el viento) apelan al ya citado preludio «Ce qu'a vu le vent de l'ouest» (op. 125, nº 7, y que inspira también el quinto poema de esta serie), los peces de oro que saltan en los versos 12 y 20 son los «Poissons d'or» de la segunda serie de *Images* (op. 120, nº III); también la luna de los versos 4-5 (flotando en la cambiante superficie del agua, con lo cual parece aludir al reverbero y, difusamente, a los «Reflets» que inspiran el poema sexto) tiene gran relevancia en la obra de Debussy (además del célebre tercer movimiento de la *Suite bergamasque*, op. 82, «Clair de lune», una de las piezas más programadas en España del compositor, también da título a una de las *Images* de la segunda serie, op. 120, «Et la lune descend sur le temple qui fut»). Finalmente, las alusiones orientalizantes («En el alma, que oblicua y *japonesa*», v. 10) y la atmósfera general de ensueño sentimental, de reminiscencias simbolistas (como lo son muchas de

³²¹ Esta separación de imágenes y estructura-versos es artificial y la empleo para hacer más claro el análisis: en el texto, en realidad, la operatividad del recurso es simultánea o, más bien, indivisible: que el verso se repita en uno u otro lugar implica repetir la imagen; es decir, el arabesco es tanto sonoro (la repetición de palabras y versos) como imaginístico (el contenido semántico de tales versos).

las piezas vocales del compositor, inspiradas en poemas de Baudelaire, Mallarmé o, sobre todo, Verlaine) son igualmente una recreación del paisaje musical debussyano que se pretende recrear.

En última instancia, el poema se convierte en una especie de *rêverie* (*Rêverie* se titula una pieza de juventud de Debussy: op. 3, 1880) en la que la propia visualización del pianista-compositor ejecutando su música (de ahí ese tú diluido que aparece intermitentemente, cargado de simbólicas flechas de oro y atacando el teclado con sus «fúlgidas uñas, rosadas») se confunde con los paisajes y escenas evocadas (del piano que *abre* «su bosque de escalas» vuelan «plumas de oro» y sus teclas pulsadas se convierten en superficie acuática en la que la luna nada: «tú removías el fondo de la luna, / de una luna dispersa entre reflejos»). *Arabesco* que no comienza ni acaba, libre ondulación de sonidos e imágenes independientes y encadenados sin un orden funcional o discursivo: esta es, a mi juicio, la *interpretación* de Debussy más original y acertada que Adriano del Valle nos ofrece en este ciclo-homenaje.

3.3 QUASI UNA CADENZA...

El recorrido por estos poemas dedicados al compositor francés permite ilustrar la relevancia que este adquirió en la España de los primeros veinte (símbolo o epítome de modernidad al que cualquier «artista nuevo» que se preciase debía conocer y alabar) y, lo que es más importante, cómo el estilo debussyano fue asumido como modelo estético explícito en la poesía de la Vanguardia temprana (1918-1925 aproximadamente).

El simbolismo tardío que nutre al fondo la poesía ultraísta viene filtrado por el puente musical de Debussy (quien, a su vez, venía, en cierto modo, del simbolismo poético francés). Pero el «simbolismo» debussyano está, por su parte, investido también del prestigio de la modernidad y el arte nuevo: es decir, Debussy es simbolismo y algo más. A la evidente *esthétique du rêve et des lointains* con que Fleury (1996) define la música del compositor (dimensión que levantaría el ataque de Cocteau y los antidebussyanos de los veinte) se le superponía también esa segunda línea de fuerza basada en la exaltación del instante. Instante, concentración elíptica, brevedad: claves de la nueva poética que (iniciada, en el fondo, por la poesía francesa finisecular) busca erradicar la hiper-exposición romántica del yo y el desborde sentimental. Antes que explicar: callar; antes que explicar: desviar. Desviar el foco de la expresión o exteriorización del sujeto suponía refractar la voz poética, proyectarla en algo exterior: paisaje, impresión,

sensación del mundo externo. Pero no bastará con esto, sino que será necesario cortar los hilos con la conciencia filtradora del yo (si no, nos quedaríamos en los paisajes del alma modernistas). No es que desaparezca el yo elocutor en el proceso de recepción y generación de una imagen, sino que desaparece en el poema: la impresión pura, sin glosa, sin desarrollo. La impresión liberada, tanto del yo en la que se genera, como de la cosa que la genera. La música, de natural ambigüedad semántica y apta por excelencia para ello, había producido durante los dos últimos siglos, a través de la estandarización del sistema tonal, ciertas convenciones y lecturas discursivas del desarrollo de la obra (muchas veces, calcando el del discurso lingüístico-lógico) que frenaban esta capacidad. En este sentido, el mérito de Debussy residía en devolver a la música su potencia polisémica plena que la costumbre de la práctica tonal (expectativas de acordes que se resuelven en sus tónicas, cadencias de cierre, atribuciones convencionales de significado anímico limitadas a las sonoridades de tonalidad mayor y menor, etc.) habían ido oscureciendo y limitando.

La poética debussysta en literatura es asumida de forma paradigmática en los poemas lorquianos estudiados («canciones con reflejo»), y aparece igualmente en el «D'après Debussy» de Diego, donde el diálogo intertextual y la apelación a una obra musical concreta (aunque no dicha) están más presentes que en el poeta granadino. Representan ambos la integración absoluta de la poética musical en el discurso literario: el empleo de recursos semejantes (yuxtaposición, elipsis, brevedad, finales irresueltos) se hace de acuerdo con principios estéticos comunes, es decir, es la propia necesidad interna del poema la que impone yuxtaposición de enunciados y desviación oblicua. Son poemas que *hablan de, se refieren a* la música de Debussy (*Verbal Music*), pero sin dejar de ser poemas *en sí*.

Algo distinto sucede en los textos de los otros dos autores considerados. Sin entrar a juzgar la mayor o menor fortuna de estos poemas, en el caso de Lozano es evidente que la obra musical evocada se queda fuera del desarrollo literario y es sentida como una superposición: los paratextos, las alusiones léxico-semánticas a la atmósfera debussyana (principalmente a través de los títulos musicales, pues construye los textos en torno a los personajes que le brindan estos) hacen perder al lector muy pronto la conexión con el hipotexto y la convivencia de ambos se hace disociativa (o seguimos el poema de Lozano, o evocamos la música de Debussy). El caso de Adriano es más complejo de valorar, dada la heterogeneidad de los poemas. Aunque siguen la misma dinámica que los de Lozano (enunciación explícita de un hipotexto que se pretende recrear), la considerable menor

longitud invita a recibirlos no como traducciones, sino como impresiones subjetivas (*interpretaciones*) que la música despierta en el yo. En cualquier caso, y frente al simbolismo decantado de Diego y Lorca, la métrica estereotipada y el corsé retórico de evidente ligazón modernista todavía (modernismo más externo y sonoro) hacen que el Debussy de estos textos *suene* muy pocas veces a Debussy.

En última instancia, una obra musical determinada inspiradora de textos poéticos tendrá una capacidad muy limitada de acción (y sus resultados dependerán de la destreza personal del escritor). El diálogo con la música, al menos en el caso que nos ocupa, el de la poesía ultraísta (usando este término en sentido amplio: Vanguardia temprana) adquiere un peso mayor si se lo considera desde una perspectiva más generalista: la poética del instante-impresión, por un lado (que afecta especialmente a la construcción poemática: yuxtaposición, elipsis, concentración de la imagen), y la cosmovisión simbolista del mundo (teoría de las correspondencias), que explica la aparición de una naturaleza musicalizada omnipresente en la poesía del momento. En el siguiente apartado se estudian estos dos vectores convergentes y fundidos.

4. PRAXIS ULTRAÍSTA: PAISAJES MUSICALES

El espacio estrellado
se refleja en sonidos.
Lianas espectrales.
Arpa laberíntica.
(Federico García Lorca, «Abajo»)

La música es una matemática misteriosa cuyos elementos participan del Infinito. Es responsable del movimiento de las aguas, del juego de curvas que describen las brisas cambiantes, ¡nada más musical que una puesta de sol! Para quien sepa mirar con atención, es la más bella lección de desarrollo escrita en ese libro tan frecuentado por los músicos, quiero decir: la Naturaleza.

(Claude Debussy)

4.1 EL POEMA-ESTAMPA ULTRAÍSTA Y SU UNIVERSO MUSICAL

El recorrido por las raíces simbolistas del ultraísmo español y la aproximación al nudo simbolismo-impresionismo, a través del puente musical de Debussy, permite ahora recuperar la segunda fase de poesía ultraísta que dejé apuntada en el primer apartado de

este capítulo (III.ii, 1), encarando su estudio desde una perspectiva más amplia y completa.

Hablar de una «praxis ultraísta» supone abstraer y teorizar unas constantes comunes que no existieron, en realidad, en la escritura poética de todos aquellos que se cobijaron bajo el paraguas del nuevo movimiento. Etiqueta difusa, y muchas veces vacía, puede ser útil a la hora de sistematizar una fase general y cronológica de la Vanguardia española (la que va de 1918-1924 aproximadamente), pero no define un estilo: tan ultraísta fue Guillermo de Torre como Isaac del Vando-Villar (en los años veinte; antes fue modernista) o, incluso, el Diego de *Imagen*; y, sin embargo, los puntos en común de sus respectivas poéticas no van más allá de los extensibles a toda la «moderna lírica» del momento (es decir, Vanguardia estética, tal como se definió antes: II,1). La etiqueta «ultraísta» ni siquiera es útil para definir una fase cronológica, pues difícilmente podríamos hablar de Lorca o Alberti como ultraístas y, sin embargo, comienzan a escribir en estos años. La denominación parece más bien sujeta a circunstancias externas: qué escritor se denomina a sí mismo ultraísta, en qué revistas participa, en qué reuniones, etc.

En esa encrucijada entre lo viejo y lo nuevo que supone este período, me parece mucho más operativo, desde la crítica literaria, emplear el concepto de *impresionismo* para definir un estilo muy concreto, que atañe a buena parte de la llamada poesía ultraísta, pero no a toda ella (y viceversa: algunos autores, como Lorca, que, como digo, de ningún modo pueden considerarse ultraístas, escriben desde esta perspectiva). Hablaré así de poesía *impresionista* para referirme a una línea de creación específica que, evolucionada del primer modelo de *Grecia* y *Cervantes*, se caracteriza por su cosmovisión simbolista (analógica) y la depuración técnica que el creacionismo proporciona. La madrileña revista *V_ltra* (1921-1922) constituye el catalizador fundamental de este *nuevo* lirismo y, a lo largo de sus veinticuatro números, recoge a los autores fundamentales que se han tenido en cuenta para elaborar el corpus de análisis.³²²

³²² En *V_ltra* publican Borges, Juan Chabás, Gerardo Diego, Pedro Garfias, Lasso de la Vega, Ernesto López Parra o los hermanos Rivas, entre otros, imprescindibles a la hora de trazar las coordenadas básicas de esta poética. Con todo, se han tenido también en cuenta otras fuentes a la hora de construir el corpus de análisis, desde revistas literarias y publicaciones periódicas de esta década a poemarios de autor específicos, como el temprano *Espejos* (1921) de Chabás, *La rueda de color* (1923) de Buendía, los libros ultraístas-creacionistas dieguinos (*Imagen*, 1922, *Manual de espumas*, 1924 y *Limbo*, que se publica por primera vez en 1951, pese a que recoge poemas de 1919-1921) o *El ala del Sur* (1926) de Pedro Garfias, cuya poesía de estos años puede considerarse paradigma del estilo definido.

La característica más visible de estos poemas es quizá el componente visual y, específicamente, la marcada tendencia a hacer del paisaje su núcleo temático. En este sentido, se podría hablar también de *poemas-estampa* y ponerlos en diálogo tanto con el impresionismo pictórico como con la poética haikista antes aludida, pues se trata de un paisaje capturado casi en instantánea, *impresión*. El ensamblaje a partir de sintagmas yuxtapuestos y cadenas de apuntes no siempre enlazados, a veces sin puntuación (dependiendo del mayor o menor cariz de *modernidad* que se le desee imprimir), delata, evidentemente, el influjo de la citada técnica creacionista como modelo más próximo, pero es, a la vez, una respuesta formal a una general percepción e interpretación del mundo: se trata de una visión en la que la parte, el fragmento, se absolutiza. Poética de la sensación y poética del instante, la realidad se deshace en un haz de momentos y sugerencias que, aunque sabidos cambiantes y subjetivos, adquieren naturaleza de revelación en ese relámpago que la obra de arte recoge, congela (*cf.* III.I, 3.4).

En esta «*fotografía* de paisaje» que es el poema adquiere una importancia central la captación del dinamismo y lo transitorio como motivo temático. La mayoría de textos que se adscriben a esta línea se construyen en torno a un momento del día, una estación del año o un fenómeno meteorológico, que generalmente se apunta en el título: «Aurora», «Amanecer», «Mañana»; «Noche», «Nocturno», «Madrugada»; «Tarde», «Atardecer», «Crepúsculo»; «Primavera», «Invierno»; «Lluvia», «Tormenta», «Sol», «Arco iris»... son títulos todos ellos que aparecen reiteradamente (casi topicalizados) en las revistas del entorno ultraísta, con mucho de fórmula y muy poco de personal.³²³

Al lado de este aparente privilegio de lo plástico, estos *poemas-estampa* o *poemas-impresión* se definen por presentar una naturaleza animista y multisensorializada, en clara filiación con la cosmovisión analógica (y musical) del simbolismo, en su vertiente más panteísta. Desde una perspectiva músico-literaria, la relación aquí entre las dos artes se establece de forma doble: por un lado, la ya aludida concepción del poema, de tendencia verticalizante y simultaneísta, abolidora del tiempo horizontal, tal como se ha comentado

³²³ Existen, con todo, varios poemas que, aun desde esta estética impresionista, abordan el motivo urbano y la efervescencia dinámica del mundo moderno (más propio de la línea futurista-nunista de Guillermo de Torre). Aparecen especialmente en los primeros años, todavía de forma transicional y como búsqueda evidente de *modernidad* desafiante, en contraposición al imaginario modernista. «Verbena», de Ernesto López Parra (dentro del ciclo «Poemas urbanos», *V_ltra*, 30-III-1921), «Poniente» de Lasso de la Vega (*V_ltra*, 1-II-1922), «Panoramas urbanos. Espectáculo», de Lucía Sánchez Saornil (*V_ltra*, 10-XI-1921) o «Tranvías», de Jorge Luis Borges (*V_ltra*, 30-III-1921) son textos ilustrativos al respecto.

a propósito del debussismo de Lorca y Diego (*cf.* también III.I, 3.4); por otro, mediante la construcción temática de un cosmos musicalizado a través de la imagen.

La primera se refiere especialmente a la articulación formal (estructural) del texto: la sintaxis por saltos a través de la yuxtaposición y, con frecuencia, eliminación (o difuminación) de rima. A este respecto es significativa una reseña anónima publicada en *La Pluma* que, a propósito de *Imagen* (1922) de Diego, establece un paralelismo entre la nueva lírica y las prácticas tonales del impresionismo musical:

También es verdad que cuantos hacen versos con una preocupación casi exclusiva de renovación de la expresión en su aspecto más exterior, e incluso más visual que auditivo procuran hallar una musicalidad exenta del menor acatamiento a ninguna regla de acentuación, buscando ciertas correspondencias con el flotamiento e indecisión que obtienen los músicos post-wagnerianos al difuminar los contornos de las frase cantábele y producir una atmósfera vaga o un ritmo marcado, sin una apoyatura para la memoria del oyente. (*La Pluma*, may. 1922: 311).³²⁴

La segunda forma de relación músico-literaria se lleva a cabo a través del material temático y la imagen. Se podría hablar aquí de un modo muy peculiar de *Verbal Music*, tal como quedó definido en la primera parte, que corresponde a la creación de atmósfera musical. No se trata en estos casos de describir, explicar o interpretar la música, sino que su evocación pretende contaminar sonoramente la imagen propuesta en el poema. No hay una obra musical concreta a la que aludir o que inspire la escritura, sino que, a través del léxico musical, se quiere hacer *escuchar* el paisaje tematizado. La raíz simbolista de esta poesía se manifiesta así en una naturaleza musical, cantora, cuyo misterio último se revela por vía del sonido y no del *logos*.

Se podría pensar que esta manera de incorporar la música a lo literario es anecdótica o irrelevante, apenas un «adorno» embellecedor que no afecta a la sustancia poética. Aunque, dependiendo del autor o texto concreto, esto puede ser más o menos

³²⁴ No creo que esta crítica anónima pertenezca a Adolfo Salazar, pese a que participó con bastante asiduidad en *La Pluma*, con enjundiosos artículos de crítica musical (*vid. supra*, II, 2.3.1 y el apéndice IV) o de creación literaria (*vid. n.* 151). No solo porque, a partir del nº 14 (jul. 1921), la firma del musicólogo desaparezca de la publicación (y la reseña que consideramos es de mayo de 1922), sino porque parecería extraño que hablase de «músicos post-wagnerianos» sin hacer alusión mucho más entusiasta a Debussy, que en esta época se erige en referencia fundamental de vanguardia para él (máxime tratándose de un libro de Gerardo Diego, con el que se cartea ya en estos años e intercambia juicios estéticos). Quizá sea de Rivas Cherif, director, junto a Manuel Azaña, de *La Pluma*, y que coqueteó vagamente con la crítica musical sin profundizar demasiado (*cf. España*, 19-I-1924, o la ya analizada «Crónica del Tricornio» falliano, *España*, 28-II-1920).

cierto, la importancia reside, en este caso, en el carácter sistemático y casi formular de esta «musicalización cósmica» en los poemas estudiados.

Tres son los mecanismos fundamentales empleados para llevar esta musicalización a cabo, en el plano léxico-semántico: (a) la referencia a una realidad musical, (b) la identificación de una realidad A no musical con un término B musical, y (c) la identificación de una realidad A musical con un término B no musical. Los mecanismos no son excluyentes y, con frecuencia, se combinan para la construcción global de atmósfera (de hecho, la aparición aislada de uno de estos recursos apenas tendría sentido, pues la música adquiere cuerpo en estos poemas solo por constelación).

Como se habrá comprobado, son dos, en realidad, los mecanismos subyacentes, que corresponden a las dos posibilidades básicas del lenguaje verbal: el sentido referencial y el figurado. Es especialmente en este segundo donde mayores logros poéticos se consiguen y, en los casos más excepcionales (Gerardo Diego, Pedro Garfías) la imagen consigue trascender el ámbito metafórico en el que se encuadra (donde todavía es posible distinguir término real de término imaginado) para dar el salto a la frontera rota: lo musical y no musical coexisten como dos realidades distintas pero simultáneas (es decir, se deshace la jerarquía término real / imaginado, y ambos adquieren un mismo estatus). Puesto que una mera especulación sobre las distintas posibilidades de estos tres mecanismos resultaría totalmente improductiva y fastidiosa, creo que lo más adecuado será abordar su materialización desde los propios textos, evitando hacer sistema con numerosas subdivisiones atomizadas. Veámosla.

4.1.1 Alusión referencial

Consideremos, en primer lugar, el nivel de la alusión directa. El punto de partida para hacer *oír* el paisaje es la introducción referencial de sonidos del entorno, aun sin llegar a ser todavía estos musicales. Campanas, aguas corrientes, pájaros, lluvia o grillos pueblan el horizonte de estos textos y, desde esa concepción de la naturaleza música que proponía Debussy en la cita inicial de este capítulo, contribuyen a crear ese universo musical al que me refiero. La agentividad y el animismo desde el que se aborda la imagen permiten superar el descriptivismo anodino: «El rumor de la fuente / *perfora* la mañana» escribe en «Canción» José Rivas Panedas (*V_ltra*, 20-II-1921, vv. 5-6), mientras que en

el «Puerto-Chico» de Gerardo Diego «Por la noche / cantan los grillos *catalépticos*» (*Grecia*, 30-XI-1919, vv. 11-12).

Los motivos, como se verá, se convertirán en tópicos, adquiriendo tratamientos más o menos elaborados según el mecanismo (referencial o figurado) desde el que se parta. Junto al grillo cantor (recuérdense los que aparecían en el «Debussy» lorquiano o la lección de Gerardo en «Estética», *vid. infra*, III.II, 4.3) y al pájaro (con todas sus implicaciones metapoéticas, *vid. infra*, III.II, 4.2), las campanas aparecen como imagen privilegiada de esta poesía impresionista. Campanas aparecen como telón de fondo (*ruido* de fondo), por ejemplo, en uno de los «Nocturnos» que Larrea publica en *Grecia* (30-VII-1919): «Lejanamente / campanas» (vv. 20-21), «Ladridos. / Campanas, campanas» (vv. 25-26). El animismo y los juegos metonímicos siguen siendo la vía para la desautomatización y la elusión de referencialidad convencionalizada: en el poema «Pueblo», de José Rivas Panedas (*V_ltra*, 20-IV-1921), «La hora cae desmayada / en la campana de la torre», de modo se fusiona en la materialidad visual de la campana (en la que la *hora* personificada cae desmayada) el sonido que produce al marcar esta. En «Jardín», también del mismo autor, los tañidos de la campana «se abrevan en la hora» (*V_ltra*, 20-V-1921, v. 12), siendo estos tañidos visualizados como ganado que bebe en el abrevadero-campana (lo cual implicaría entonces una traslación del tercer grupo, A musical > B no musical), a partir de la semejanza campanas-esquilas (y que ha sido preparado por el verso animista anterior en el que «La iglesia *ha balado* como una oveja», subrayado mío). Como se ve, la mera referencia sería completamente inoperativa desde el punto de vista de la eficacia poética: estas alusiones directas a la realidad percibida solo funcionan insertas en el sistema de metonimias y contaminaciones semánticas que levanta el co-texto.

Al lado de estos sonidos *naturales*, en los que la atmósfera musical está solo sugerida (especialmente cuando se habla del *canto* de pájaros o grillos), se sitúan las referencias directas a realidades musicales. Dentro de la estética del poema-estampa impresionista estas referencias son muy circunstanciales y aparecen casi siempre como alusión a instrumento: en los paisajes del Borges de estos años (gustador, no olvidemos, de la tradición gauchesca argentina) son frecuentes las guitarras, siempre animadas (*cf.* «Prismas», donde «Amanecen temblando las guitarras», *V_ltra*, 1-III-1921; o «Último rojo sol», en donde «dolorida y desnuda / una guitarra se desangra»; *V_ltra*, 15-XII-1921, vv. 5-6). En la misma línea, en la escena marinera que Isaac del Vando-Villar dibuja en

«Puerto» (*V_ltra*, 30-III-1921) encontramos al cocinero de la tripulación *baldeando* «la cubierta / con la adormidera de su acordeón» (vv. 12-13, metáfora en la que el acordeón como término real es asimilado a un balde de agua con el que este cocinero riega el suelo), y unos versos más adelante, corporeizando la identidad música-pájaro,

el portuguesito arrodillado
se arranca de la garganta
los plumones de un fado.
(vv. 16-18).

En «Noche estrellada», poema de *Surtidor* (1928), Concha Méndez funde el sonido natural y la música de la guitarra en una misma melodía que armoniza la noche de mayo, contemplada desde la ventana:

Cantan:
El grillo
y la guitarra.

(Un fandanguillo)
(...)
(Méndez, 2008: 94, vv. 1-4).

De todas formas, la alusión directa a realidades musicales (a través de nombres genéricos, pero también de formas, géneros y estilos) es mucho más frecuente en poemas de ambientación urbana, en donde a la seducción de las novedades tecnológicas se suma el atractivo de los nuevos ritmos llegados del otro lado del Atlántico (especialmente jazz y tango; *cf.* III.III, 3.2), mientras que en estos poemas-impresión son muy puntuales.

Cabría, en último término, diferenciar entre alusión directa y alusión indirecta, hablando de esta cuando se nombra una realidad sin hacer explícita su cualidad sonora/musical, pero, por ser esta definidora de dicha realidad, está evocada latentemente. El caso paradigmático es el del pájaro, que implica el sema ‘canto’, aun si el poema solo refiere su vuelo. Lo mismo sucede con la campana (o el campanario), evocada muchas veces solo desde su forma visual, o cuando Pedro Garfias habla de «La cigarra del sol» («Naufragio», *V_ltra*, 20-X-1921, v. 1), en donde la sinestesia luz-sonido (el sol

fulgurante de mediodía como luz *chillona*) viene sugerido por la cualidad sonora implícita de la cigarra, aun sin mencionar su canto.³²⁵

Un caso particular temáticamente son las alusiones al ruido urbano, *a priori* fuera del ámbito natural panteísta de estos poemas, pero que, a menudo, entra en colindancia y se inmiscuye en la estampa. Sin llegar a asumir técnicas futuristas y onomatopéyicas al estilo torresiano (*vid.* III.III, 2.2), algunos textos impresionistas cambian el agro por la instantánea de la ciudad y, aun con las mismas estrategias animistas y metafóricas, cantan la *música* del nuevo escenario. En el caso de las apelaciones referenciales aquí comentadas, funcionarán tanto por alusión directa al sonido como por alusión indirecta, puesto que la mera evocación de novedades tecnológicas generalmente supone ya la connotación de ruido y el tempo vertiginoso de la urbe.

4.1.2 De la realidad no musical (A) a la realidad musical (B). Procedimientos metafóricos y metonímicos

En la poesía impresionista de esta Vanguardia temprana, las alusiones directas son solo coadyuvantes secundarios del que es el método principal de musicalización: la traslación metafórica (y en la que el animismo del paisaje sigue teniendo una importancia central). Hay que precisar, en primer lugar, que en la transformación de lo natural en musical convergen diferentes procesos no siempre equivalentes al de la metáfora en sentido estricto (ya sea formulada como símil o como identidad de términos). En aras de la claridad he utilizado esta denominación general para agrupar una serie de estrategias muy diversas en las que, a veces, se hace muy difícil deslindar metonimias de desplazamientos calificativos o de metáforas *per se* (cada uno de ellos implicando además, con frecuencia, sinestias). La contaminación musical de una imagen a través del co-texto y la proliferación de ambigüedades deliberadas contribuyen asimismo a

³²⁵ «Naufragio» aparece reciclado en «Ritmos cóncavos», tercera sección de *El ala del sur* (1926), bajo el título ahora de «Crepúsculo». En el nuevo poema se ha sustituido la imagen inicial del sol-cigarra por los versos «Por la montaña arriba / el sol / hormiga blanca», en la que se desdibuja la sinestesia (con todo, el adjetivo «blanca» no deja de tener un componente sonoro por ausencia: evocador del silencio; significativamente, estos tres nuevos versos son reutilización de otro inicio de poema antiguo que se titula «Silencio», *V_Itra*, 30-X-1921). La reutilización de versos y reelaboración de poemas combinando y sustituyendo material previo es frecuentísima en Pedro Garfias. Ello no hace sino subrayar el fragmento-instante como célula primordial y autónoma, en detrimento de la construcción global del texto, que impera en esta poesía impresionista. (Para los detalles específicos de estos montajes variables de imágenes y su paso de un poema a otro u otros, pueden verse las notas individuales de Moreno Gómez a su edición de las *Poesías completas* de Garfias, 1996).

desdibujar las cuadrículas que teóricamente pudiéramos trazar. Con todo, me parece útil señalar algunas líneas-guía desde las que asomarnos a este laberinto de imágenes, aunque su comprensión o activación plena solo tenga sentido, en última instancia, en la individualidad del poema en cuestión.

a. *Dar voz al paisaje*

El primer paso para dar comienzo a la musicalización es la sonorización previa del paisaje y, sobre todo, la personificación: la atribución de la cualidad de voz a la naturaleza es fundamental para orquestrar después la sinfonía cósmica. «La estrella repica» (Garfias, «Motivo», *Alfar*, feb. 1924), «las ramas clamatorias» (Rivas Panedas, «Mis pasos», *V_ltra*, 30-III-1921) o los mediodías que «tañen inmensos viaductos» (Borges, «Guardia roja», *Tableros*, 15-XI-1921) son todas expresiones sinestésicas que, partiendo de la metáfora (estrella-campana) o el desplazamiento calificativo (las ramas *claman* por estar pobladas de pájaros *clamadores*) preparan un paisaje ultra-sensible dispuesto a iniciar el concierto.³²⁶

El siguiente peldaño en la musicalización de la atmósfera poemática es el empleo de léxico musical genérico o muy vago a través de verbos (*cantar*), adjetivos (*melódico*, *armónico*, *rítmico*) o sintagmas nominales del tipo «la canción de» («el son de», «el cantar de») o «música de» («melodía de», «sinfonía de»). Por el carácter convencional y topicalizado en poesía de estos términos (donde han perdido muchas veces su connotación verdaderamente musical), la desautomatización se buscará, como en los casos anteriores, por medio del animismo y de la red de metáforas distribuidas en un mismo poema, que van cargando musicalmente el paisaje propuesto. Los ejemplos aquí se hacen infinitos: «y el sol reverdecido *canta* en los aleros», escribe Garfias en «Sur» (*Horizonte*, nov. 1922,

³²⁶ En el caso de Borges hay una mayor tendencia a las sinestesias puras que en el resto de ultraístas, en quienes la sinestesia resultante suele tener una explicación por traslación metafórica, metonímica o desplazamiento calificativo. Se trata del salto trascendente que el argentino buscaba, eliminando la fuente de la *emoción* y dejando cortada y autónoma la flor de la imagen pura (*vid. supra*, III.1, 3.3). La sinestesia se produce cuando la realidad de la que se parte es muda, casos en los que la cualidad vocal es especialmente atribuida a los astros: «Sobre el campo la luna / grita con la alegría / de una niña dormida» («Sonidos», Buendía, 2001: 979-980), «El sol va enmudeciendo» (Garfias, «Crepúsculo», *Grecia*, 20-III-1920), «La luna nueva / es una vocecita allá en el cielo» (Borges, «Prismas», 1-III-1921), «y en el prado relinchan los luceros» (Borges, «Distancia», *V_ltra*, 30-IV-1921), etc. Cuando las realidades ya son sonoras, lo que se subraya es la personificación: «Y el mar que no cesa / de dar alabonazos» (Pérez-Doménech, «Calle de pescadores», *V_ltra*, 15-I-1922), «en el corazón me grita / la tormenta» (Chabás, «Tormenta», *Horizonte*, ene. 1922), «la risa de las campanas» (Giménez-Placer, «Romance del alba», *Mediodía*, mar. 1928).

v. 6), sonorizando el brillo del sol mediante su *canto*; musicalizando la luz solar también, esta vez con un toque japonista, construye Rivas Panedas su particular bodegón, «Cocina», dedicado al pintor uruguayo Barradas: «La *canción oriental* del sol / sobre un ramo de flores» (*V_ltra*, 30-III-1921, vv. 19-20). En el quinto poemita de la serie «Sonidos», Rogelio Buendía también pone música al crepúsculo, pero esta vez es la montaña, proyectando su sombra sobre la llanura, la que emite la canción:

La montaña de espejo
cantaba sobre el llano
su *canción* violeta
de tarde de verano.
(2001: 978).

En «Claridad», otro poema de Garfías (*Horizonte*, ene. 1923), «hay un temblor en la *montaña* musical» (v. 2). En este caso, el carácter sinestésico (la visión de la montaña que se hace audible) se explica probablemente por metonimia o desplazamiento calificativo: la montaña poblada de pájaros que emiten su canto (sin descartar las implicaciones trascendentales, montaña de luz mística, que sigue al verso inicial «Epifanía»). Una reformulación de la imagen, que apunta explícitamente a los pájaros como elemento sonoro, es la que aparece en «Sur»: «Los pájaros golpean / el tambor de la montaña» (*Horizonte*, nov. 1922).³²⁷

Antonio Espina *melodiza* el mediodía, reforzando la imagen con el juego fónico por homofonía y eco, en una de sus *concéntricas*: «Mediodía. / Melodía de candente mediodía» («Concéntrica», I, *La Pluma*, feb. 1921).³²⁸ Y del arco iris dice Juan Chabás que:

³²⁷ El empleo metonímico del adjetivo *musical* (si se considera en el sentido de contenido por continente), o considerado simplemente como hipálage, es también muy usado en la poesía impresionista para definir los árboles. Cuando el mismo poeta dice en «Sol» (*V_ltra*, 10-XI-1921) que «Sobre una rama canta el día» (v. 7) se están fusionando dos procedimientos: (a) el metafórico *pájaro-día* (sol, luz) y (b) el sinestésico ya comentado, y convencionalizado, del sol sonoro, el rayo de sol posado en la rama es percibido por el oído como musical. En Garfías, como en Diego, las imágenes se superponen (*imagen múltiple*, *imagen polipétala*) y se difuminan los contornos de término real e imaginado, aspiración a la imagen creada.

³²⁸ Es frecuente en Antonio Espina el uso de la «concéntrica» como estrategia estructural de los poemas: la *Concéntrica* se presenta como ciclo de diversos poemitas breves que, aunque podrían ponerse en conexión con el haiku, están más vinculados a la greguería y al conceptismo ingenioso (de acuerdo con el carácter conceptual y abstracto general de la poesía de este autor), y en ellas adquiere además una importancia capital la fonética y la construcción onomatopéyica o aliterativa del sentido (rasgo también general de la poesía de Espina), así como el uso de diálogos de carácter teatral y el empleo de llaves o corchetes gráficos para potenciar la simultaneidad de las ideas expresadas (pocas veces se usan con función sinestésica o imaginística). Mas Ferrer define las concéntricas como «ecuaciones líricas que, unas veces, giran alrededor de una idea abstracta y captan la esencialidad de una sensación; y otras tienen como principal un hecho concreto o una determinada actitud precisa. En ellas la idea, el pensamiento o la

dentro del alma lo mismo
se abre que un abanico
Hay una canción
en cada varilla
(«Arco iris», *Horizonte*, ene. 1923),

creando primero la identidad arco iris-abanico para después hacer de cada color (*varilla*) una canción diferente.³²⁹ Y en la minimalista «Canción» que Concha Méndez incluye en *Surtidor* (1928) «La lluvia *cantaba* / sobre mi paraguas» (Méndez, 2008: 80).

Otros tantos ejemplos son las «naves piratas, naves *melodiosas* / en las que *cantan* los vientos y las lonas» de Adriano del Valle («Sol de Poniente», del ciclo «Embarque para Citerea», *Grecia*, 29-II-1920), «las hojas nuevas» que «rompen a cantar» en el metapoético «Elemental», de Gerardo Diego (*Grecia*, 20-XII-1919, v. 18), el «desnudo melodioso» de la amada al que canta Rivas Panedas en «Mis ojos se anegaron» (*Grecia*, 15-VII-1920) o la canción del agua que evoca el mismo poeta en «Horas»:

La canción
muda de la mañana
en los suspiros del agua.
(*V_ltra*, 20-II-1921).

b. *Tecnicismos musicales*

La saturación musical del universo poético se refuerza mediante la inserción de léxico especializado o tecnicismos, agudizando y dando primer plano a lo que, en un principio, pudiera interpretarse como mera decoración verbal («el canto del agua», «el canto del viento»...). Este léxico puede resultar, en muchas ocasiones, artificial y torpe, especialmente en los primeros textos ultraístas, de línea cansiniana y todavía prosaica, donde tienen un claro sabor modernista. En un poema publicado en agosto de 1919 («En la noche...», *Grecia*, 30-VIII-1919), Pedro Raida (modernista converso) habla de

sensación se exprime y comprime hasta estallar en infinitas sugerencias mediante el juego de imágenes» (Mas Ferrer, 2001: 314). La Concéntrica que cito de *La Pluma* consta de siete estrofitas que giran en torno al mediodía caluroso, la última de ellas consiste en el solo verso «Mediodía», cerrando así el punto origen del círculo en el primer verso.

³²⁹ El arco iris, con la imagen de la luz fraccionada en los siete colores que ofrece, es a menudo musicalizado en la poesía de estos primeros años de la década. Recuérdese la citada «Canción de las siete doncellas» lorquiana o la apelación, en el «Arabesco nº 2» de Adriano del Valle a ese «arpista feliz del arco iris» (que actúa de forma inversa: el arpa/piano se convierte en un arco iris). Otros ejemplos de la sinestesia cromática visual-musical se encuentran en Borges, que habla de un «Avenida de colores» para referirse al crepúsculo («Atardecer», *V_ltra*, 20-VI-1921, v. 9), o en Vando-Villar, que habla de «Sinfonía del arco-iris / a la luz del sol» («Aurora», *V_ltra*, 30-X-1921, vv. 10-11).

(...) la *sonata*
soberbia y trágica
de aquel ÁRBOL coloso.
(vv. 7-9; subrayado mío, mayúscula del autor).

El árbol musical, por metonimia de los pájaros que alberga, se presenta aquí de forma enfática y explicativa, diluyendo la potencia de la imagen a lo largo de seis versos glosadores más:

Yo no sé si clama, yo no sé si ríe
en la violenta sacudida
de sus ramas potentes,
porque siempre me sorprenden
con *modulaciones* y acentos
de *cadencias* febriles.
(vv. 15-20; subrayados míos).

La misma exuberancia postiza exhibe el poema torresiano «Resol» (*Grecia*, 30-III-1921; título que, además de aludir a la reverberación del sol, probablemente juegue también con el nombre de las notas musicales *re* y *sol*). Desde la cosmovisión dinámica y simultaneísta que caracteriza al autor, el paisaje se plantea como un enorme pentagrama sobre el que se ordena y escribe el mundo: «Vibra el *diapasón* del océano» (v. 14), «Gimen los árboles *violinistas*» (v. 15),

Y sobre el *pentágrama* panorámico
orquesto las ácuas gemmas
de una *sinfonía* fluvial.
(vv. 16-18; subrayados míos).

La artificiosidad de Guillermo de Torre se explica dentro de la pirotecnia léxica que caracteriza su poesía. Eugenio Montes, a medio camino entre el impresionismo sinestésico y la fascinación por el ruidismo futurista, presenta en «Noche en la ciudad teratológica» (*Cervantes*, may. 1919) el sonido del tranvía como pieza musical tocada por una gran orquesta:

Avanzan los tranvías enfáticos mostrando un ojo en el vientre.
Ensayan la orquesta con diapasones.
El *allegro* asusta a los espectadores.
(vv. 6-8)

De una forma mucho más integrada, la concepción del paisaje orquestal es una constante en Gerardo Diego (*vid. supra*, II, 2.2.3, c). Si en «Gesta» habla de la «mujer paisaje» que «canta tardes antiguas / en las trémulas gargantas del ramaje» (1989, I: 110,

vv. 136-138), en un poema de *Manual de espumas*, «Eco» (1989, I: 196-196), dedicado a Rodolfo Halffter, personifica al mar como tenor-crisol de músicas, que asume las melodías ajenas de los barcos naufragados:

Repertorio del mar
Todos los días muda de programa y de traje

Cuánta música apócrifa
Cuánto color teñido
Y cómo copia el cielo
su tela y su oleaje.
(vv. 1-6).³³⁰

También en «Puerto-chico» el paisaje marino sirve de escenario al concierto de la naturaleza y las velas de las naves aparecen como «las alas en que soplaron *con sordina* / las verdes cabelleras de ondinas» (vv. 4-5), en donde la caracterización musical está embebida ya dentro de una imagen mayor que difumina los términos reales e imaginados punto de partida: el soplo del viento marino cede la agentividad a las «verdes cabelleras de ondinas», delicuescente imagen que remite al oleaje del agua. Son estas «verdes cabelleras» las que soplan en las velas-*alas*, reconvertidas ahora también en instrumento musical (de viento). El objetivo no es identificar un plano real A con un plano real B (el árbol que cantaba en el poema de Raida), sino suscitar una imagen múltiple en la que coexisten simultáneamente las referencias míticas, las olas del mar, las velas desplegadas y el sonido del viento clarinetista. De la misma forma, en la gran hazaña metapoética que es «Gesta» (1989, I: 49-54), y en la que abundan las referencias musicales, el yo poético relata: «En una *sonata blindada* / me embarqué con la brújula imantada» (vv. 50-51). La imposibilidad de distinguir entre cuál es el plano real y cuál el imaginado se explica aquí por el co-texto y la intromisión continuada del mundo musical en el viaje relatado desde el comienzo del poema; es más, este se inicia con un escenario *real* musical: el joven yo

³³⁰ En el ya citado poema «Puerto», de Isaac del Vando-Villar (*V_ltra*, 30-III-1921), quien aparece como cantante operístico es el barco, y no el mar (partiendo de la más evidente semejanza de la sirena del barco con el timbre evocado): «El barco que entra, canta / con voz de barítono» (vv. 10-11). Volviendo a Diego, para José Luis Bernal Salgado el mar se constituye en centro temático y articulador de *Manual de espumas*, libro marino, «cantábrico», cuya sustancial musicalidad está aprendida directamente del «mar-maestro»: «el “mar maestro” de Diego le regala al poeta-alumno una principalísima enseñanza (...) que no es otra que la “música”, principio rector en nuestro libro y en buena parte de la poesía de Diego del ritmo, ritmo marino vario y múltiple» (Bernal Salgado, 2007: 16). Más tarde, explicando uno de los sentidos del título, escribe: «en tanto “manual poético” alude a la función rítmica, musical, orquestal, del mar, muestrario de olas, espumas» (Bernal Salgado, 2007: 61), volviendo a remarcar la filiación marina del ritmo *múltiple* en el poeta.

hastiado en la casa burguesa frente al piano, que va a ser tocado por la inspiración de la nueva lírica. Comienza el texto:

Por vez primera entre la lluvia muerta
cantaban los tranvías zozobrantes

Y en la sala del piano
un esqueleto
jugaba al ajedrez con guantes negros
(vv. 1-5).

El hogar en penumbra, lleno de reminiscencias decimonónicas y connotadas de caducidad-muerte («La abuela junto al tiempo / rezaba su rosario de versos», «Y el rumor de las sombras de la estancia / encendía romanzas sin palabras»), es el del joven aprendiz de piano que, de pronto, recibe el rayo de gracia del mundo nuevo: los *tranvías zozobrantes* que levantan su *canción* por encima de la monótona lluvia (*Il pleure dans mon coeur...*, decía Verlaine). Esa llamada la recibe el yo desde un mundo privilegiadamente musical (que podemos leer biográficamente: el casi todavía adolescente Diego, que en sus estudios pianísticos descubre la poesía huidobriana). A partir de aquí, la salida al exterior y el viaje que emprende se irán viendo sistemáticamente contaminados de este universo sonoro que no se abandona, sino que es reinsertado en la nueva aventura a la que se entrega.

La extraordinaria familiaridad de Diego con el mundo musical genera numerosas imágenes que, aun siendo tecnicismos, se acoplan naturalmente al discurso general del poema, con frecuencia desde una óptica naíf y lúdica: «A la hora del té / los abanicos bailan un *minué*», dice en el citado «Gesta» (vv. 56-57). Y en «Carnaval» (poema incluido en *Imagen* y dedicado a Adolfo Salazar) reformula la ya topicalizada imagen de los árboles musicales desde una simpática mirada: la de estos como jóvenes alumnos que se inician en la digitación del piano-cielo («Los dedos de los árboles / empiezan a ejercitarse en el *doigté*»; 1989, I: 116, vv. 3-4).

Otro poeta-pianista, Rogelio Buendía, llama a las nubes «*trompetas del cielo*» que «clarinean» el alba «*con pizzicato* de aguacero» («Nubes, 4», *Mediodía*, ago. 1926). También la «Lluvia» de Rivas Panedas se hace musical y aparece personificada como intérprete que «toca un vals vienés / sobre el piano de tejas» (*Grecia*, 1-VI-1920, vv. 1-2); cuando esta arrecia y se transforma en tormenta, entonces «Hay *Jazz Band* en el cielo» (v. 4). Con el título «Tormenta» aparece en el primer poemario de Concha Méndez

(*Inquietudes*, 1926) un poema en el que, pese a la organización en dísticos arromanzados, la naturaleza se presenta como una gran orquesta que pone en marcha el concierto-tormenta, de acuerdo con la cosmovisión simbolista-panteísta subyacente a la poesía de los primeros veinte. Esta escena se construye con la inserción continuada de tecnicismos musicales que sostienen a lo largo del texto la metáfora tormenta-concierto:

Vibran los trágicos *acordes*
de la *Gran Orquesta*.

La Tierra se estremece.
El ambiente se quiebra.

Endemoniada furia
por los espacios vuela.

Entre *acorde* y *acorde*,
emerge la centella.

Cesó la *sinfonía*.
Terminó la tragedia.

Ecos de melodía
sollozan por la Tierra.
(Méndez, 2008: 33-34; subrayados míos).

El énfasis en el carácter simultáneo del sonido («acorde», «orquesta», «sinfonía») está acompañado de un léxico alusivo a una intensa y agitada emocionalidad («vibrar», «estremecer», «endemoniada furia», «trágicos», «tragedia») que, además de subrayar el aire teatral (el concierto-tormenta como espectáculo, con un comienzo y un final), recuerda bastante a una atormentada sinfonía romántica (Beethoven, Berlioz... o incluso Mahler, ya posromántico). La estampa de la tormenta en términos teatrales-orquestales parece también presente, ya desde el título, en «Trémolo adusto», de Antonio Espina (*España*, 14-VIII-1920). Sin embargo, la construcción sonora de la escena no se hace tanto mediante tecnicismos musicales, que aquí apenas aparecen, como mediante el ritmo y el uso onomatopéyico-fonético de las palabras. Sintagmas nominales desnudos, casi a modo de acotación escénica, se combinan con versos quebrados bruscos y potenciación de esdrújulos y sílabas trabadas que sugieren el tronar celeste. Siguiendo el esquema circular de la *concéntrica* (el poema se publica, junto a «Berilo», bajo el título común de «Concéntricas»; cf. n. 328), el poema se cierra enunciando de nuevo la palabra-onomatopeya, *tormenta* (sobre la que se construyen los vv. 1-3), y se añade además un apunte intertextual al personaje byroniano de *Manfred*, probablemente a través de su

versión musicalizada en el poema dramático homónimo de Schumann (op. 115, 1852), o bien en la *Sinfonía Manfred* de Tchaikovsky (op. 58, 1885):

Noche muy abierta a la noche:
«Tormenta».
Palabra de fuerza lograda: Tormenta.
(...)
En la brusca prisa de la tempestad
Radioactividad.
Tormenta.
Manfredo instrumenta.
Tormenta.
(Espina, *España*, 14-VIII-1920; subrayado mío)

La importancia que el mundo operístico (vinculado a la parodia y caricatura de la burguesía adocenada) asume en la poesía de Antonio Espina parece apuntar a que este *Manfredo instrumentador* no solo es una referencia al personaje de Byron en su carácter fáustico (y que, por tanto, casa bien con el clima de la tormenta), sino que se trata de una metáfora (la tormenta personificada como este trágico personaje) mediante la cita intertextual musical (y la referencia técnica del verbo *instrumentar*, con sentido orquestal).

La incorporación de la música, con todo, mediante la cita intertextual de obras o autores (metonimia de autor por su música u obra) no es muy frecuente en la poesía impresionista de estos años (la peculiar poesía de Espina es muy pocas veces adscribible a esta) y aparece muy esporádicamente, complementando otras imágenes. En el tercer poemita de «Nubes» (*Mediodía*, ago. 1926), por ejemplo, de Rogelio Buendía, se define a estas como:

Niñas rosas con rosas
entre las manos.
Scarlatti de nácar
pasaba suspirando.

La mención del compositor italiano con el complemento «de nácar» es evidente alusión metonímica a la música para clave de este y, a la vez, propone una saturación sensorial en la que, a las nubes rosadas, personificadas como muchachas con flores, se le superpone el sonido cristalino del clave (que a su vez es sinestésicamente definido por el nácar). Julio del Casal, el cónsul uruguayo responsable de la coruñesa *Alfar*, establece también la relación sinestésica crepúsculo-música a través de la cita de compositor («Y un crepúsculo gris / como un sueño de Schumann»), pero en un poema anclado mucho

más en la estética rubeniana que en la poética ultraísta aquí tratada («Gris», *La Verdad. Suplemento literario*, 29-VI-1924).³³¹

La musicalización del clima poético mediante la referencia a un autor u obra es, más bien, una técnica directamente emparentada con la poesía de principios de siglo (véase, por ejemplo, la abundante cita en la poesía juanramoniana del primer período, en donde incluso se insertan partituras como epígrafes iniciales de libros). En cambio, en la poesía impresionista el léxico musical se inserta preferentemente a través de la traslación metafórica: la individualidad de la obra o compositor se sacrifican en pro de una imagen más sintética, en donde la referencia musical no pretende evocar tal realidad, sino transformarla y asimilarla en otra nueva realidad. En «Momento», José Rivas Panedas habla de «la *marcha fúnebre* del ocaso» (*V_ltra*, 20-IV-1921) para dar sonido sinestésicamente al cielo cárdeno y crepuscular, y la imagen no opera tanto evocando la melodía de una marcha fúnebre difusa, sino *viendo* multi-sensitivamente este ocaso. De forma similar Borges, en «Último rojo sol», sonoriza el instante inmediatamente posterior a la caída de este:

Recién cuando el ocaso
es ya una cosa legendaria
se imponen los acordes al paisaje.
(*V_ltra*, 1-XII-1921, vv. 9-11, subrayado mío).

Frente a la puesta de sol, Adriano del Valle establece la comparación sinestésica del clarear de la aurora con la escala ascendente musical: «Al alba la bahía parecía / un do re mi fa sol que se extinguía» («Dársena», *Reflector*, dic. 1920). En «Cantos del Hiperiónida» (*Grecia*, 31-XII-1919), que también poetiza el amanecer, partiendo esta vez de la polisemia y la expresión ambigua, nos presenta al alma subiendo la «escala del Sol», que puede leerse a la vez en clave musical:

y el alma
puso su pie rosado
en la escala
del
Sol.

³³¹ El propio título, «Gris», parece reminiscencia de la «Sinfonía en gris mayor» del poeta nicaragüense.

(Valle, vv. 7-11).³³²

Un motivo que especialmente se repite, casi de forma codificada, en estos poemas, es el del cielo como un pentagrama (*pentágrama*, frecuentemente, en la época), surcado por los cables telegráficos y salteado por los pájaros-notas voladoras: «¿Cuándo os lanzaré, notas aladas / de los telegráficos pentágramas?», pregunta el yo a las golondrinas en el poemita «Simetrías, III» del asturiano Valentín Andrés Álvarez (*La Pluma*, abr. 1921).³³³ La imagen parte de una semejanza puramente visual con la escritura musical; sin embargo, la mención del tecnicismo sugiere la sonorización, reforzada por la aparición de los pájaros que se acoplan en los cables, y a cuya semejanza gráfica con notas sobre las líneas de pauta se le suma su cualidad cantora. En «Tren», de Pedro Garfias (*Grecia*, 20-VII-1919), aparece la metáfora pura ya, cielo-pentagrama, sin que el término real se nombre, mientras que la identificación de los pájaros con las notas solo queda sugerida por el cielo pautado: «Bandadas de palomas por el pentágrama» (v. 8). Borges habla del «pentágrama de la noche» («Tranvías», *V_ltra*, 30-III-1921, vv. 9-10), donde el tendido

³³² El «pie rosado» de esta alma genérica es un guiño por hipálage a la Aurora homérica «de rosados dedos». La cita de la escala musical, por otro lado, con un sentido ascensional, está presente en Huidobro, por ejemplo, en el poema *Tour Eiffel* (*Nord-Sud*, ago.-sep., 1917):

(...)
Pour Monter à la Tour Eiffel
On monte sur une chanson
Do
ré
mi
fa
sol
la
si
do
Nous sommes en haut

(...)

Este empleo aparece muy ocasionalmente en la poesía ultraísta española, con un puro sentido caligramático e intención innovadora desde elementos tipográficos.

³³³ Trasladado a Madrid desde 1912, para participar en el laboratorio de Blas Cabrera, Andrés Álvarez (Grado, 1891-Oviedo, 1982) fue un polifacético escritor y modelo del espíritu interdisciplinar que promovía la ILE y la Residencia de Estudiantes: estudió Ciencias Físicas, Derecho y Economía en la Universidad Central de Madrid, y en 1919 recibió una beca de la JAE para formarse en astronomía en París; asimismo, desde su temprana llegada a Madrid asistió a clases de Filosofía de Ortega y Gasset, frecuentando además sus tertulias (también las de Ramón en Pombo) y colaborando con frecuencia en la *Revista de Occidente*. Pese a que hoy parece un nombre olvidado en el panorama literario de la Vanguardia española, figuró como uno de los fundadores de la ultraísta *Plural* y, además del libro de versos *Reflejos* (1921), tardo-modernista/ultraísta, publicó dos novelas en los años veinte-treinta (*Sentimental dancing*, 1925; *Naufragio en la sombra*, 1930) y fue autor de la exitosa obra de teatro *Tararí*, estrenada en el Teatro Lara (1929) y que alcanzó las 150 representaciones. Su importancia en el mundo artístico de esta década queda finalmente reflejada en el hecho de haber sido uno de los participantes en la encuesta sobre la Vanguardia en *La Gaceta Literaria* (jun. 1930). Bonet (1999: 51-52).

eléctrico-partitura es pulsado sonoramente aquí por el chirriante sonido del trolebús avanzando por los cables («trolley violinista», lo llama).

En un poema del ultraísmo más temprano, «Página astronómica», de Adriano del Valle (*Grecia*, 10-XII-1919), la identidad adquiere tintes místéricos y el cielo partitural se lee en términos cabalísticos (no en vano el poema está dedicado a Rafael Cansinos-Assens), pues las líneas de pauta no son aquí los cables telegráficos, sino las del diagrama del mapa astral:

Con los cuernos fué Tauro
rompiendo los pentagramas
(¿dónde pondría
su música de números Pitágoras?)
y hubo una estrella inédita
que descubrió mi Kábala.
(Valle, vv. 14-19).

La metáfora aparece también codificada en la prosa impresionista del momento. En el *Suplemento literario* de *La Verdad* de Murcia, por ejemplo, que da cabida a los noveles escritores locales, José Chaves publica «Golondrinas», colección de apuntes líricos sobre diversos motivos epigrafiados. Uno de estos se dedica íntegramente a la imagen que nos ocupa:

EN EL CABLE DEL TELÉGRAFO

(...)

A veces, [las golondrinas] se cansan y vuelven a apelotonarse en el pentágrama de los alambres simulando otros acordes fantásticos que no han sido arrancados nunca a ningún instrumento musical. (*La Verdad. Suplemento literario*, 5-X-1924).

Aquí, la percepción de las golondrinas como notas se hace tácita y, a partir de ella, se habla de los «acordes fantásticos» que crean al agruparse entre sí. La identidad visual da lugar a activar también la identidad sonora, y la exclusividad de estos acordes, «que no han sido arrancados nunca a ningún instrumento musical», ya no se entiende desde la lectura visual del pentagrama-cielo, sino desde el propio sonido emitido y superpuesto de la muchedumbre de pájaros.

Otra variante, pero mucho más compleja y saturada de relaciones metafóricas, es la que ofrece, de nuevo, Gerardo Diego al comienzo de «Gesta». Veíamos antes a ese yo lírico encerrado en su estancia en penumbra, junto al piano; la entrada de la canción de los tranvías desde el exterior supone el resorte que le llevará a emprender su gesta épica:

la nueva lírica. Se inicia aquí una serie de visiones donde la realidad que le rodea parece animarse y dinamizarse ante él: el sujeto vuelca ahora una nueva mirada sobre el mundo que es esencialmente poliédrica, abarcadora y creadora. Se trata de una mirada típicamente vanguardista que da lugar a una floración de imágenes múltiples, la primera de las cuales da una vuelta de tuerca a la codificación del pentagrama celeste:

Los balcones en folio
miniados de países musicales
y de los que pendían como sellos
lágrimas verticales
(vv. 13-16).

Diego ha elidido ya el banalizado término «pentagrama». Los libros de música puestos sobre el atril del piano son aquí vistos como «balcones en folio», es decir, el término real ahora es la partitura, y el arabesco de líneas que en ella se dibuja (las líneas de pauta horizontales, atravesadas por los balaústres de las líneas divisorias de compás) son identificadas con la filigrana de la forja de hierro en los balcones. La fusión de los dos planos se materializa cuando las plantas que cuelgan en las macetas de los barandales (término que se ha elidido, pero que está suscitado por la idea del balcón) saltan al pentagrama cual «lágrimas verticales» (con una nueva metáfora de estas a partir de la semejanza visual con la plica de las notas). En último lugar, estas plantas/lágrimas verticales/notas son definidas anticipadamente por el símil «como sellos», activando uno de los campos semánticos latentes en la mención de los «países musicales» del verso anterior: estos sellos colgantes a los que se asemejan las plantas-notas, parecen sugerir los sellos de los documentos legales de un país, liliputienses países musicales que pueblan las propias hojas. Como se ve, la mirada de Diego salta en tirabuzones hacia «un nuevo panorama» y elude el tópico fosilizado para enriquecerlo y darle una elasticidad sin precedentes en la poesía ultraísta española, anclada muchas veces en la repetición de imágenes codificadas.

De todas formas, la fortuna del pentagrama celeste pervive en la poesía de los veinte pasada ya la oleada ultraísta, dentro de otras estéticas y estilos con reminiscencias de esta. Fernando Gallego de Chaves, que firma como «El Conde Santibáñez del Río» (Madrid, 1889-Madrid, 1974), publicará todavía en 1928 un poema titulado «Paisaje» en la segoviana *Manantial* (revista castellana en la estela neopopularista de otras como *Meseta*, de Valladolid, o la burgalesa *Parábola*, de Eduardo de Ontañón). En este poema

se ha eliminado ya la connotación musical de los pájaros, y es la luna la que aparece como nota, por su redondez visual:

En el pentágrama del telégrafo, una nota
—única nota de la sinfonía de la tarde—
la Luna, se inscribe entre dos hilos (...)
(*Manantial*, abr. 1928, vv. 5-7).³³⁴

Más tempranamente, pero igualmente distante del círculo ultraísta (arraigado, en este caso, en un purismo de clara estirpe juanramoniana, pero sin eludir los caminos abiertos por la nueva metáfora), Emilio Prados vuelve a utilizar la imagen al comienzo de «Epístola», poema de su primer librito, *Tiempo* (1925). También en este caso evoca Prados dos referentes naturales mudos (el sol, formando dibujo con el arco iris) como base del signo musical (calderón) en la página musical / poética del mundo: «El sol y el arco-iris, / calderón de mi blanco pentágrama» (Prados, 1999: 159), escribe el malagueño, y continúa esta especie de larga carta de presentación abundando en la reflexión metapoética, con su característico aliento panteísta. La latencia de la analogía pervive después en otro poema del mismo libro, «Pentágrama» (1999: 168-169), tríptico minimalista de pequeñas estampas impresionistas. En estos tres poemitas ya se han eliminado todas las referencias musicales y es solo mediante el título como la evocación de los elementos naturales enumerados (mar, sol, viento, luna, pez, pájaro) se resitúa en la cosmovisión simbolista del mundo como libro cifrado (y su lenguaje no es verbal, sino musical).

En 1928 publica Ernestina de Champourcín su segundo poemario, *Ahora*, libro, como el anterior (*En silencio*, 1926), de carácter intimista y neorromántico, pero donde la estrofa cerrada comienza a disolverse y se hace más fluida. En la sección «Cromos vivos» aparece un poema sin título que se abre también con la conocida imagen partitural, retomando el ave como figura gráfica: «En el pentágrama del cielo traza una golondrina / la fuga del ocaso» (Champourcín, 1928: 54). El poema, por lo demás, continúa desarrollando el motivo del paisaje musical, pero desde una estética más bien modernista e hipotáctica, muy alejada de las múltiples imágenes dieguinas o de las yuxtaposiciones ultraístas. Con todo, el poema conserva la visión animista-panteísta de los primeros años

³³⁴ Evidentemente, la tarde se convierte en «sinfonía» por contaminación musical de la imagen del pentagrama.

de la década y dispersa una serie de tecnicismos musicales que parten, en muchos casos, del símil visual («fuga», «cuerno», que activan las acepciones latentes musicales):

En el *pentágrama* del cielo traza una golondrina
la *fuga* del ocaso.

El *cuerno* de la luna deshilacha sin tregua los flecos de la tarde
y una cima de oro abre su entraña rota
a cualquier soledad.
El corazón abierto busca el latido insomne
de una vida gemela.
¡*Calderón* vespéral!...

Los castaños floridos con *batutas* de jade,
dirigen la *sonata*.
Ahora el *adagio*, mañana el *clarín del allegro*
vencerá luminoso los remilgos del alba.
Mientras, llueven pedazos de cielo desteñido,
sobre el hocico manos del monte verdirrosa.
Una espiga de luz va sembrando cosquillas
en el lomo cansino y triste de las horas.
(Champourcín, 1928: 54; subrayados míos).

Tanto en Champourcín y Prados como en muchos de los versos ultraístas (especialmente evidente en la «Página astronómica» de Adriano del Valle), a la imagen del pentagrama celeste subyace una concepción simbolista del universo en la que la naturaleza aparece como el gran libro cifrado. La identidad del cielo con la partitura concentra esta idea y apunta, a la vez, a la música como lenguaje privilegiado desde el que descifrar el enigma del mundo.

c. *Metáforas de instrumento*

Las «metáforas de instrumento» constituyen, en realidad, un tipo dentro del uso de tecnicismos musicales que acabamos de ver, pero que, dada su abundante aparición y funcionamiento sistemático, pueden considerarse como subgrupo autónomo. Al repasar la inserción de lenguaje especializado en el apartado anterior, que incluía desde formas y géneros musicales (vals, sinfonía, sonata, minué...) a referencias estructurales y de tempo (*allegro*, *adagio*) y términos de teoría armónica, compositiva y de ejecución (acorde, *pizzicato*, cadencia, modulación; sordina, diapasón...), pasando por elementos de la escritura musical (pentagrama, calderón, notas...), ya hemos encontrado imbricadas este tipo de metáforas, como las nubes-«trompetas del cielo», de Rogelio Buendía («Nubes, 4», *Mediodía*, ago. 1926), el «trolley violinista» borgiano («Tranvía», *V_ltra*, 30-III-1921)

o el «piano de tejas» donde la lluvia de Rivas Panedas tecleaba su «vals vienés» («Lluvia», *Grecia*, 1-VI-1920).

En efecto, este tipo de metáforas suele articular la imagen musicalizada del paisaje, sobre la que se van estableciendo después otros tecnicismos que colaboran en la construcción de la atmósfera sonora. Como en los casos anteriores, existen imágenes prácticamente codificadas que se repiten con mayor o menor variación; quizá la más repetida sea la que desarrolla el árbol musical ya visto (en general, por metonimia con los pájaros que lo pueblan), bien como instrumento, bien como ejecutante de este, en relación con el sonido del viento traspasando sus ramas. Dependiendo de la dirección agentiva que el poeta quiera subrayar, será el viento el que *pulsa* las ramas del árbol (como teclas de un piano, o, más frecuentemente, cuerdas de un arpa o violín) o será el árbol el que hace sonar el instrumento elegido para el viento. En el poema «Atardecer» (*V_ltra*, 15-I-1922), de Humberto Rivas, la atmósfera sonora general del paisaje crepuscular es sintetizada en la imagen de la *tarde* (todo el cosmos) como gran violín (mediante la metonimia «Stradivarius») en el que las ramas de los árboles semejan las cuerdas: «Todas las ramas son cuerdas / en el stradivarius de la tarde» (vv. 12-13).³³⁵ En «Noche», de Gutiérrez Gili, «el harpa de las selvas afinando sus cordajes» (*V_ltra*, 15-XII-1921) recoge la misma imagen de las ramas como cuerdas, esta vez, de un arpa (o *harpa*, en su versión cultista de raíz modernista), que reaparece en otro poema suyo, «Ventanilla», incluido en el poemario *Surco y estela* (1925: 34-38): «El último arbol / vibra en el harpa de las huertas» (vv. 35-37). Para Juan Chabás, por su parte, los árboles no son arpas, sino violonchelos:

Toda la ciudad era esta mañana
un caracol sonoro.

Despeinaban al viento las acacias

³³⁵ La musicalización de la atmósfera se había ido preparando por la estrofa anterior: «Hay un vuelo suave / de notas encendidas / bajo el arco del cielo» (vv. 9-11). Las notas encendidas asumen la también tópica imagen de pájaro-notas musicales (al fondo, la reminiscencia del pentagrama celeste), mientras que el «arco del cielo» está dibujando ya ese gran «Stradivarius de la tarde» nombrado en el v. 13. Humberto Rivas es hermano del ya citado José Rivas Panedas (que firma con sus dos apellidos, para diferenciarse de Humberto). Hijos del escritor mexicano José Pablo Rivas, los hermanos tuvieron un destacado papel en el ultraísmo madrileño (pese a pasar parte de su juventud en Barcelona) y participaron activamente en la dirección de *Ultra* (1921-1922). Más que Humberto (el mayor, nacido en 1893), fue José (cinco años menor) uno de los más originales poetas de este ultraísmo impresionista aquí abordado, cuyo estilo depurado, alejado del modernismo más lastrante, alcanza felices hallazgos y sugerentes imágenes. Sobre los hermanos y su actividad vanguardista en los primeros veinte, *vid.* García-Sedas (2006, 2009) y García /García-Sedas (2015).

su ramaje, secosos [sic]
violoncellos de la calle.
(Chabás, 1921: 17-18).

Todavía en el «Romance de 2 voces» de Giménez Placer, ya fuera de la estética impresionista, encontramos las ramas como cuerdas de una lira tañida por el viento (en este caso, las ramas de los pinos): «el viento nocturno y bajo / la lira del pinar tañe» (*Mediodía*, feb.-mar. 1929). Pinares son también, en fin, los evocados como instrumento de cuerda en el soneto albertiano «Santoral agreste», de la primera parte de *Marinero en tierra* (Alberti, 1987: 24), pero en este caso es Santa Cecilia (patrona de la música en el santoral católico y presentada aquí a modo de diosa mitológica), y no el viento, quien ejecuta la pieza: «Santa Cecilia pulsa los pinares» (v. 10).

Cuando Gerardo Diego, en «Luz», poema de *Imagen* (1989, I: 129-131) que, dedicado a Ortega y Gasset, tiene una clara lectura metapoética (aspiración de la nueva literatura), se descubre a sí mismo y a sus compañeros

(...) pulsando entre árbol y árbol
las siestas bien abiertas
(vv. 19-20),

lo que hace es incorporar el sustrato de la repetida metáfora de las ramas-cuerdas (a través del verbo *pulsar*) para resignificarla: lo que se pulsa ahora no son ya las ramas, sino las «siestas bien abiertas», apertura que queda reforzada por los espacios caligramáticos y cuya desautomatizadora imagen nace de la metonimia de las *siestas* por las hamacas colgadas entre árbol y árbol.³³⁶

En otro poema de Humberto Rivas, «Diorama» (*V_ltra*, 27-I-1921), se superponen varios estratos metafóricos, que desdibujan la identidad original:

El parque sacude
el atril de sus ramas.
Las hojas auriculares
vibran con el arpa del viento.
(vv. 19-22).

³³⁶ Más aventuradamente, y tensando la lectura de metáforas musicales, los espacios blancos podrían leerse también como notas blancas o redondas (para aumentar la duración de las sílabas), en consonancia con el ritmo demorado y pausado de las siestas estivales.

Los dos primeros versos presentan al árbol con sus brazos (ramas) abiertos como gran atril. La referencia a un atril implica tácitamente la ejecución de una pieza musical, que es la que va a hacer sonar el «arpa del viento». Podría pensarse que ha habido una inversión (normalmente el árbol es el instrumento), pero entonces el árbol debería ser el músico intérprete (y no el atril). En realidad, se están acumulando diversas imágenes sobre una, de modo que no podemos separarlas y establecer un esquema lógico relacional (imagen múltiple). Las ramas son atriles, pero, a la vez, sus hojas *auriculares* «vibran», como si fueran realmente las cuerdas de un arpa. La denominación «arpa del viento», entonces, no habrá de entenderse tanto como una contaminación o desplazamiento, sino (y siguiendo la imagen del *stradivarius* en «Atardecer») como espacio-instrumento cuyas cuerdas (o sea, parte de esta arpa) son las ramas. Como digo, en la imagen coexisten otras relaciones que invalidan una *traducción* lógica exacta: el calificativo «auriculares» para las hojas activa la agentividad de estas («hojas que escuchan») pero también la semejanza plástica con los auriculares usados para la escucha de la radio (el árbol agita sus auriculares cósmicos, oídos que reciben la música de la tarde). Asimismo, la polisemia de *hojas* juega con la acepción vegetal-parte del árbol y la que remite a los pliegos de papel abiertos sobre los atriles-ramas.

Si la imagen del árbol como ejecutor de instrumento encuentra pocos ejemplos (uno sería el ya citado de Diego, en el que las ramas ondeadas por el viento parecen ejercitarse en el *doigté* del piano-cielo; «Carnaval», 1989, I: 116), la del viento como agente productor de música es abundantísima. En el marinero «Mediodía», de Juan Chabás, «Pulsa el viento sonoros / *estrdivarius* en las velas» (*Índice*, nº 4, 1922), convirtiendo, de nuevo por la metonimia *estrdivarius*-instrumento de cuerda, las velas del barco en instrumento musical. Su aparición está frecuentemente relacionada con el paisaje marítimo y así, en el «Canto del mar» que Guillermo Juan Borges, primo del célebre escritor argentino, publica en *Tableros* (28-II-1922), lo encontramos de nuevo interactuando con el velamen del buque: «las manos del viento templaron el arpa / de la arboladura» (vv. 3-4), mientras que en una greguería ramoniana, «Los marineros de los barcos de vela son arpistas de los vientos» (Gómez de la Serna, 1990: 235), es el marinero el que se convierte en músico, y las velas sacudidas por el viento en el arpa.³³⁷ En

³³⁷ En «Horizonte», de Humberto Rivas, «El oleaje se oye / en los *mástiles sonoros*» (*V_ltra*, 20-V-1921, vv. 5-6), donde la sonorización del mástil se puede explicar por hipálage del agitado oleaje, que los golpea, pero también por las gaviotas agrupadas en torno a él.

interacción con el mar, concebido este como inmenso órgano, aparece también el viento en el citado «Noche», de Gutiérrez Gili («El órgano del mar destrenzando sus escalas», *V_ltra*, 15-XII-1921, v. 13) y en Ernesto López Parra: «Esas cifras escritas en los mares / cantarán en el órgano del viento» («Poemario ultraísta. Canción nueva», *V_ltra*, 20-II-1921). Por su parte, en una de las estrofitas del ciclo ya mencionado «Sonidos», de Rogelio Buendía, el rugido del mar se convierte en «carrillones de espumas / en las torres de olas» (Buendía, 2001: 977).

Junto al viento, la lluvia es uno de los fenómenos naturales predilectos sobre el que construir la metáfora musical. Como en Rivas Panedas («Lluvia», *Grecia*, 1-VI-1920), Gerardo Diego hace de esta una pianista en «Panorama», integrada en la gran orquesta de la naturaleza:

En su escenario nuevo ensaya el verano
y en un rincón del paisaje
la lluvia toca el piano.
(1989, I: 188-189).

En «Alegoría», también poema de *Manual de espumas*, la lluvia aparece ahora como guitarrista («y la lluvia afina su guitarra enmohecida», v. 13, donde la imagen del agua cayendo en vertical fomenta también la visualidad de las cuerdas del instrumento). En el «Crepúsculo» de López-Parra las gotas de agua se han convertido en «timbales de cristal»:

Las gotas cuelgan de las nubes bajas
—¡los pendientes de la tarde!—
Timbales de cristal... (...)
(Diego, 1989, I: 193-194, vv. 6-8).

La identidad gota-timbal parte de una semejanza visual (gotas como perlas translúcidas, pendientes de la tarde, pero a la vez sugiere el tintineo al caer, tal como se revela en la segunda parte del v. 8 y el siguiente: «timbales de cristal... Palillos en las cajas / de los tambores de cemento» (*Grecia*, 20-II-1920). Si son visualmente timbales de cristal, la implicación sonora de estos desata la siguiente metáfora: la lluvia como palillos que golpean el cemento-tambor.

Esta doble identidad, visual y sonora, sirve muy bien para ilustrar los dos grandes tipos de metáforas de instrumento que pueden darse en estos poemas (aunque, en muchas ocasiones, aparecerán solidariamente en una misma imagen): metáforas que musicalizan

un realidad por su semejanza con la forma material del instrumento (en este sentido, el instrumento funciona como objeto-volumen, al modo que lo hace en los cuadros cubistas), o metáforas que, como las que se han visto hasta ahora, parten de una realidad natural ya sonora, en donde la equivalencia con un instrumento no tiene solamente una motivación visual.

Además de las citadas, metáforas que parten de la identidad de sonidos se encuentran en la «Jácara sobre los gozos del río» de Adriano del Valle, en la que el curso de agua «lleva en su pecho / la *gaita* por desinflar» (*Alfar*, sep. 1924, vv.1-2) o en el «Pórtico» del «Jardín de las morenas» lorquiano (del ciclo de las Suites, publicado en *Índice*, nº 2, 1921), donde:

El agua
toca su tambor
de plata
(vv. 1-3).

En las «Aleluyas de un pajarero» (*Papel de Aleluyas*, ago. 1927), poemitas lúdicos con mucho de haiku, greguería y metáfora barroca, Rogelio Buendía (versado pianista, recordemos) ensaya diversas definiciones de aves que, en su mayor parte, están centradas en el sonido de su canto, y para las cuales utiliza con frecuencia la metáfora de instrumento. En «Mirlo», por ejemplo, después de establecer la identidad hojas-pájaros («Y en hojas-pájaros los árboles»), relaciona su trino con «flautas mágicas» («van jugando al higuí con flautas mágicas»); en «Patos», estos son identificados con «castañuelas por los aires», mientras que en «Gallo» habla de «los clarines / de tu canción de nupcias».

En la misma línea, en un texto temprano publicado en *Grecia* y ya mencionado («Cantos del Hiperiónida», 31-XII-1919), Adriano del Valle define el canto de la alondra mediante el timbre del sistro: «Cantaba un sistro / cautivo en la garganta de una alondra» (vv. 5-6, con animismo del instrumento cautivo, como si fuese un pequeño insecto o ave atrapada en las cuerdas vocales del pájaro). Por su parte, Juan Larrea, en un poema no exento de lectura metapoética, el «Improntu al grillo» (*Grecia*, 20-VIII-1919) identifica el canto de este insecto (tan presente en la poesía impresionista, como se vio antes) con un «violín desafinado» (v. 39); unos versos después, en el mismo poema, lo hará con una vihuela:

Hoy todos los astros
están pendiente[s]
de tu canto
y danzan al compás de tu vihuela
(vv. 44-47).

Las metáforas de instrumento para realidades mudas, que parten generalmente de la identidad visual, se desarrollan especialmente sobre el motivo de los cuerpos celestes.³³⁸ La sinestesia del sol cantor que vimos arriba puede también formularse en términos de instrumento. Rogelio Buendía titula un poema «Los tambores del sol» (*Alfar*, ago. 1924), en donde, además de la identificación de la forma circular, se subraya la sinestesia del brillo luminoso> grito y estridencia: «El sol *bate* sus parches *redoblantes*» (v. 1, incidiendo en la sonoridad de la piel del tambor-sol).³³⁹ La misma asociación sinestésica, esta vez encauzada por la trompeta, la formula Juan Chabás en su poema «Balcón», incluido en *Espejos* (1921: 61-62): «Se va el sol gritando por las fachadas / con sus trompetas amarillas». En «Domingo» [II], de Pedro Garfias (*Horizonte*, oct. 1922), leemos: «Y el sol alborozado voltea en la mañana» (v. 9). Aunque no se hace explícita, el adjetivo «alborozado», indicador de sonoro regocijo (con el animismo que implica) y, sobre todo, el verbo «voltear» identifican al sol con la campana (a través del color, pero también por contaminación metonímica, es decir, el sol asume los rasgos del otro elemento fundamental con el que Garfias define el domingo: las campanas de la iglesia). La condición de la campana como instrumento musical es ambiguo y puede considerarse más bien, como arriba veíamos, elemento integrante del paisaje rural, de acuerdo con la tradición samainiana y bucólica del modernismo. En «Amanecer», también el color dorado y la forma esférica motivan la identificación del sol con un cascabel («Sonreía / el cascabel del alba»; Garfias, *Horizonte*, oct. 1922, vv. 7-8). Emplea también Garfias el cascabel para sonorizar las estrellas, sonido que es recogido y proyectado en eco (no sin cierta remembranza de las correspondencias simbolistas) por la campana (término elidido aquí) de la torre de la iglesia:

³³⁸ El carácter plástico de los instrumentos musicales, como forma, es señalada por Gerardo Diego en un texto de 1967 titulado «La música en las artes plásticas». Allí leemos: «Los instrumentos mismos ¿no son por sí solos una obra de arte plástica? Sin duda que lo son. Pensemos en la belleza de un arpa, de un laúd, de una viola de gamba, de una gongorina tiorba, de una trompa de caza, de un órgano barroco, de un piano de concierto con la tapa levantada y su cordaje áureo» (Diego, 2016: 147).

³³⁹ El poema continúa la sinestesia sonido-luz a lo largo de los siguientes versos, confundiendo ambos sentidos: «Lanza el aire su espada *de gritos*» (v. 3), «El corral / está *ardiendo* de gallos *estridentes* / de *cacareos* de plantas de verano» (vv. 4-6).

La estrella más torpe
rodó haciendo sonar su cascabel
y el eco respondió en la torre.
(«Alba», *Grecia*, 10-VI-1919, vv. 2-4).

A la efectividad de la imagen contribuye el animismo lúdico y la visualización dinámica del sonido refractado (la estrella rodante que choca y hace sonar la campana). En un poemita de la serie «Armonizaciones», que arriba citaba en relación con la estética haikista (Garfias, *Horizonte*, nov. 1922, nº 8), las estrellas vuelven a aparecer personificadas («un murmullo de estrellas», v. 2), pero esta vez no son ellas el instrumento, sino que hacen «vibrar las *cuerdas del silencio*» (v. 3); en este caso, la materialización del silencio nocturno en el instrumento pulsado apunta a un sentido ya latente en la estrella-cascabel: el de la música callada y armonía celeste. De la misma forma, y sin que el término A corresponda a una realidad material, en el octavo poemita de esta serie el cascabel es ahora la «hora fugitiva» («entre mis manos canta / el cascabel de la hora fugitiva», vv. 4-5). La reminiscencia de la música celeste aparece igualmente en Juan Chabás, en un poema titulado significativamente «Eco» (*Horizonte*, oct. 1922), donde las estrellas son «arpas de la noche» que se reflejan, cantantes, en el agua (sinestesia de reflejo visual-eco sonoro):

Estrellas
 arpas de la noche
en el fondo del mar
 cantando
(vv. 1-4).

Al lado del sol y las estrellas, la luna es frecuentemente musicalizada a través de su equivalencia formal con un instrumento. «La luna, pandero blanco / suena el silencio del aire», escribe Giménez-Placer en el ya citado «Romance de 2 voces» (*Mediodía*, feb.-mar. 1929), lo cual no puede dejar de recordar el «pandero de pergamino» con el que camina Preciosa en el romance lorquiano (García Lorca, 2013: 368-370). Para Gutiérrez Gili, en «Clichés de costa» (1925: 43-45), la luna:

Es la redonda
boca de la guitarra
que perdió su madera
(vv. 20-23).

Y no exactamente instrumento, sino objeto musical, Ernestina Champourcín (que hablaba del «cuerno de la luna» en el poema citado arriba) concibe en «Ventana abierta» la luna llena como redondo disco de gramófono («disco lunado»), arañado por la «aguja homicida» del aparato (*La Gaceta Literaria*, nov. 1929).

Existen otras metáforas de instrumento más generales, también a partir de realidades mudas, que inciden sobre todo en la sugestión sinestésica. En un poema en prosa, «Aldea», publicado en el segundo número de *V_ltra* (10-II-1921), escribe Borges: «Apoyadas en la baranda nuestras manos tocan el piano de colores del paisaje». Este «piano de colores» para sonorizar el abanico cromático que ofrece el horizonte tiene su equivalente en el «arpa de colores» con la que Carlos García Fernández (novel poeta andaluz nacido en 1911 y al que *Mediodía* desea incorporar a la «nueva generación literaria sevillana», según la nota de este número, ene. 1928: 16) habla del arco iris. La misma imagen del arpa-arco iris estaba en el «Arabesco nº 2» del ciclo debussyano de Adriano del Valle, donde se vacilaba entre el piano de colores («Abrió el piano su música/ abrió su bosque de escalas») y el arpa («y tú, arpista feliz de un arco iris»). También García Fernández recoge esta vacilación y, unos versos más abajo, transforma el arco iris en árbol, partiendo de la identidad de las teclas (franjas de color) con las hojas: «tus teclas eran hojas / de un mágico eucalipto» (*Mediodía*, ene. 1928). Evidentemente, en el salto metafórico arco iris > árbol, a través del piano / arpa, se encuentra la codificada imagen del árbol-arpa típico en la poesía ultraísta de los primeros veinte. Por su parte, Gerardo Diego, partiendo de la polisemia implícita en «escala» (escala musical y escala material, en su acepción de ‘escalara’, reforzada por la semejanza visual con el teclado del piano), elide este término y en el adánico «Paraíso» de *Manual de espumas* escribe: «Por el piano arriba / subamos con los pies frescos de cada día» (1989, I: 172-173; con el desplazamiento calificativo de «frescos» de «día» a «pies»).

Del paisaje como escena o panorámica global hace Borges un «violín» en «Cingladura» [*sic*]: «He pulsado el violín del horizonte / brocal del mundo donde el Sol se macera» (*V_ltra*, 20-IV-1921, v. 1). Si aquí todavía se puede encontrar una vaga semejanza formal, a partir de ese brocal circular secundario con el que se completa la imagen (y que se correspondería con las efes del violín), las metáforas musicales borgianas de esta época tienden a desdibujar las fronteras. A menudo, la referencia musical es muy difícilmente asociable por semejanza a la realidad con la que se empareja.

Incluso cuando el poema parece aludir a un instrumento como término real, no se nos deja llegar a la escena completa, sino que nos quedamos en la sensación desnuda: la mención del instrumento solo añade una emoción, sugestión, pero apenas adquiere contextura visual dentro de un todo. Tómese, por ejemplo, el poema «Atardecer» (*V_ltra*, 20-VI-1921), que comienza con estos versos: «La vihuela / dormida como un niño en tu regazo». *A priori*, podría pensarse que el enunciado referencial apela a un tú femenino, con una vihuela entre los brazos (con la resonancia de la imagen de las madonas renacentistas con niño). Pero ese tú difuso no vuelve a aparecer en el texto, y este se continúa con una serie de apuntes yuxtapuestos que no hallan un anclaje referencial nítido:

El silencio que vive en los espejos
ha forzado su cárcel

La oscuridad es la sangre
de las cosas heridas

En el Poniente pobre
la tarde mutilada
rezó un Avemaría de colores

¿Cuál es la escena que pone ante los ojos del lector? Una vihuela, espejos, ¿una mujer-madona?, «cosas heridas»... Apenas se puede reconstruir con los fragmentos de este *espejo roto*. La isotopía del vacío-ausencia («Vihuela *dormida*», «silencio», «cárcel», «oscuridad», «cosas *heridas*», «tarde *mutilada*») vertebró todo el texto (con el sentido crepuscular-muerte del fin del día), pero no deja especificar contornos. La aparición al final de la tarde personificada («mutilada») que, en este Poniente «pobre» (probable hipálage), lanza su «Avemaría de colores» puede conectarse con aquel tú difuso femenino del comienzo (reforzando el aura piadosa, con el rezo, que la asociación de la Virgen con el niño activó). Pero entonces se deshace la escena *realista* que nos habíamos compuesto: la mujer (¿amada?) en su estancia en penumbra y silenciosa. ¿Existe un interior desde el que una ventana abre la mirada al ocaso? ¿O todo tiene lugar en el cielo crepuscular? En realidad, no interesa dibujar los contornos de la escena, sino dejar temblando la «sensación en sí», sin que sepamos de donde proviene. Hay vihuela y no hay vihuela, la mujer es la tarde o no; el «Atardecer» es el conjunto de esos versos a los que se han extraído todos los detalles circunstanciales, conforme al credo teórico borgiano:

Yo busco la sensación en sí, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia; es decir, volver de la emoción a la

perfectos de los versos 6, 7 y 9, el poema ahora permanece en un presente indefinido o, más que indefinido, autónomo, independiente de todo eje histórico: el instante liberado, en sí. Hay una sensación de estatismo y circularidad (como sucede en la música debussyista) que está reforzada por las diversas imágenes anulares dispersas a lo largo del texto: la imagen escalonada de los niños rodando las *horas-aros* (que incluye el juego de palabras bifronte *hora/aro* y la corporeización esférica de las «horas», además de demorarse en la /r/ líquida, que da fluencia, hace *rodar*, al verso), la evocación de los cangilones, con remisión a la Primavera-noria, y ese «corazón del mundo», centro de la esfera-universo que apunta al sentido cíclico estacional y a la regeneración de la naturaleza.

Con el animismo telúrico que es característico en estos textos ultraístas, la musicalización del poema se hace a través de una gran metáfora solo insinuada y diseminada elípticamente a lo largo de los versos, hasta romperse en el compás perdido final. A las flores que «pulsan sus cuerdas» del segundo verso subyace la metáfora del instrumento de cuerda solo por sugestión, sin ninguna identidad visual ni explicación lógica: la imagen asociativa de la eclosión de las flores abriendo se asimila a la pulsación musical de un instrumento (que despierta el sonido-vida). Después de los versos *salpicados* y rodantes, en escala, de los niños y sus aros (vv. 3-5), y de la primavera-noria (v. 6), el séptimo verso («y han saltado las venas de los árboles») refuerza el sentido de sobreabundancia y desbordamiento vital a que apuntaba el verso anterior (los cangilones colmados que se derraman), pero, a la vez, enlaza con la metáfora instrumental del comienzo: esas *venas saltadas* de los árboles están, evidentemente, absorbiendo la imagen de las cuerdas iniciales (además de la codificada imagen del árbol-arpa), de manera que las venas «saltan» como saltan las cuerdas de un instrumento, al ceder a una presión excesiva (desbordamiento vital de la primavera).

El torrente primaveral avanza y, ya en el penúltimo verso, apenas encontramos el balbuceo nominativo, primordial, que elude toda trabazón sintáctica: «árbol caja de música». La nueva identidad, por yuxtaposición, refuerza la musicalización anterior del árbol e invoca la imagen de la fronda poblada de pájaros (de nuevo, latencia de una imagen convencionalizada en esta poesía, que aquí aparece concentrada y fugaz).

El final, inundación: «El corazón del mundo ha perdido el compás». El léxico musical continúa la asociación sostenida, naturaleza-instrumento, a lo largo de todo el poema, pero sin llegar nunca a la alegoría biunívoca (son impresiones sin conectar de

forma precisa). La canción de la primavera (agua que se desborda, cuerdas-venas que saltan) no puede contenerse en el cauce del ritmo reglado y lo supera, lo excede: desmesura en éxtasis de la nueva estación-vida, que es eminentemente musical e inexpresable lógicamente.

4.1.3 Visualizar la música

Al lado de los enunciados referenciales y las metáforas o metonimias que transforman una realidad no musical en otra musical, el tercer proceso que completa las estrategias musicalizadoras del universo poético en esta poesía impresionista es el de la visualización del sonido.

El fenómeno parte del enunciado referencial o alusión directa a este, pero la superposición de una imagen perteneciente a un sentido diferente (el de la vista) multiplica su radio evocador, de acuerdo con las aspiraciones sinestésicas de esta poesía. Cuando Rivas Panedas escribe: «El surtidor de la pianola / tendió en el sol un arco iris» («Mis ojos se anegaron», *Grecia*, 15-VII-1920, vv. 4-5), se está partiendo de la alusión referencial a la pianola, pero esta se corporeiza como surtidor que despliega un arco iris sonoro (es el proceso inverso al que hemos visto antes: si el arco iris como término real se convertía en arpa o piano, aquí es la melodía de la pianola la que es visualizada como gran chorro que despliega luego el abanico cromático).

El silencio como ausencia de sonido genera también muchas imágenes de este tipo: «Pasa el silencio erizado de ecos», escribe Garfías en «Motivo» (*Alfar*, feb. 1924); y en el poema «Silencio» (*V_ltra*, 30-X-1921) lo proyecta sobre el horizonte:

Sobre el paisaje desnudo

el silencio se extiende
como una página
(vv. 9-11).

En «Las horas por tu aire» (*V_ltra*, 10-II-1921), Rivas Panedas utiliza la imagen del silencio-espacio para sugerir el universo hermético desde el que opera el poeta según el credo creacionista:

Dentro de la bola del silencio
tiendo mi caña a las sinestesias nómadas

El silencio es *el campo*

del revés de mis ojos.
(vv. 5-8, subrayado mío).

Mirada *ex novo* que es también escucha *ex novo*. En otro poema, «Pueblo» (*V_ltra*, 20-IV-1921), el silencio es igualmente materializado y relacionado con la introspección interior:

El vellón del silencio
contra el alma
se poblaba de mis colores
(vv. 6-8).

Si el silencio suele visualizarse en términos dimensionales y estáticos (esfera y «campo» en Rivas Panedas, «página» en Garfias), la representación visual de lo sonoro opera generalmente a través del dinamismo, a menudo asimilado al movimiento de una cinta o serpentina. El ya citado poema «Eco», de Chabás, en el que las estrellas sumergidas (por reflejo) en el mar se convertían en «arpas de la noche», continúa desarrollando en cinco dísticos el movimiento del eco conforme al vaivén de un columpio:

Estrellas
 arpas de la noche
en el fondo del mar
 cantando

Se *va y viene* el eco
columpio del viento

eco marinero
rodando en el cielo.

Al derecho y al revés,
como la onda va y viene,

se *va y viene* el eco
columpio del viento;

eco marinero
rodando en el cielo.
(Chabás, *Horizonte*, oct. 1922; subrayados míos).

Además de establecer el juego sonoro de reverberación estrófica (2-5 y 3-6, que encierran la bisagra del dístico central, a base de sintagmas duales), el vaivén estructural está reforzado por la imagen del eco-onda y eco-movimiento de columpio (del cielo al mar, del mar al cielo).

La visualización de sonido o música está estrechamente vinculada a la concepción analógica del mundo y los reflejos por correspondencias sensoriales. Es por eso por lo que el elemento musical que recibe representación plástica en estos poemas suele pertenecer al mundo natural, es decir, la música de la naturaleza, como proponía Debussy.

Como en los casos anteriores, existe una serie de imágenes codificadas o motivos predilectos que se repiten constantemente en los poemas, y que en el caso de la sinestesia de sonido visualizado giran en torno a las campanas y el canto de las aves.

a. *Campanadas en fuga y horas bailarinas*

La fascinación por el carácter musical de las campanas aparece explícita en una prosa lírica que Andrés Bolarín, joven poeta local murciano, publica en el *Suplemento literario* de *La Verdad* en 1924. Bajo el título «Las campanadas del alba», Bolarín hace una completa descripción en términos de ritmo y desarrollo musical:

Después de haber sonado las campanadas de la hora, comienzan unos toques pausados y solemnes, con medida de tiempo de compás, y apenas han terminado sus pausas, otras campanadas graves y resonantes llenan con sus acordes el aire y se extienden hasta las huertas, repercutiendo en el silencio. (Bolarín, «Preludios del amanecer», *La Verdad. Suplemento literario*, 24-VIII-1924).³⁴¹

En la poesía ultraísta, el sonido de la campana aparece normalmente en metonimia por el objeto mismo: «Subía al cielo, desde el pueblo, / una campana» (Chabás, «Valle», *La Verdad. Suplemento literario*, 15-VI-1924), «Las campanas vuelan en mi cabellera» (Diego, «Gesta», 1989, I: 107, v. 52). Específicamente en Garfias, la metonimia, frecuentemente animada, es presentada a la vez en carrera o fuga por el cielo, visualizando la reverberación de tañidos como una sucesión de «campanas» que se persiguen: «todas las campanas de la ciudad / corren por los tejados persiguiéndose», escribe en «Luz» (*Grecia*, XXII, 20-VII-1919), y en «Aún» (*V_ltra*, 27-I-1921), casi reescribiendo el anterior,

³⁴¹ Este *Suplemento literario* del diario murciano *La Verdad*, dirigido por Juan Guerrero Ruiz y publicado entre noviembre de 1923 y octubre de 1926, fue el precedente de la futura *Verso y prosa*, una de las consideradas «revistas del 27» y que dirigirían en colaboración Jorge Guillén y Guerrero Ruiz («el Cónsul de la poesía española» lo llamó Lorca). Abundan en este *Suplemento literario* las prosas líricas de un impresionismo mediterráneo y sensorialista muy próximo al de Gabriel Miró. Aunque en este trabajo me he circunscrito a la poesía en verso, por necesidad práctica de delimitar un corpus, es interesante analizar la colindancia de motivos e imágenes, si bien el desarrollo en prosa es muy diferente al que se produce en la poesía en verso: no solo por una cuestión rítmica y la escisión de versos, sino porque el carácter centripeto y la condensación en imágenes múltiples de tales motivos, estructuralmente presentadas por yuxtaposiciones y elipsis en la poesía, en la prosa desaparecen y dichos motivos adquieren un tratamiento mucho más demorado y expandido.

«todas las campanas / corren por los tejados persiguiéndose». En un poema también titulado «Domingo», pero distinto al citado arriba de *Horizonte*, y que apareció tres años antes en *Grecia* ([I], 31-XII-1919), se recrea en tal motivo presentando la resonancia de tañidos entre campanarios diferentes con una imagen deportiva, al más puro estilo vanguardista:

Campaneros gozosos
juegan al *foot-ball* con pelotas metálicas
de torre a torre.
(vv. 1-3).

El poema se cierra con la alusión directa al sonido («campanada»), que es presentado visualmente (jugando, de nuevo, con la imagen del objeto-campana) como gran volumen que se rompe al caer: «Las campanadas / estallan al caer sobre la plaza» (vv. 12-13). Rivas Panedas elude la metonimia y propone un nuevo término material B, a partir de la contaminación cromática por el cielo: «Y las campanadas infantiles / azules ciruelas en el sol viajero» («El río», *V_ltra*, 30-X-1921). Estos globos azules viajeros (con el desplazamiento calificativo del adjetivo al sol) que son las campanadas aparecen igualmente encarnados en frutos en otro texto del autor, «Deslumbramiento», en el que el yo poético se lamenta de que:

Las campanadas
raíz arriba en el silencio
no he podido cortarlas
(vv. 4-6).

Como último ejemplo, léase el poema que, sin título, el gaditano Pedro Pérez-Clotet dedica al motivo en *Signo del alba* (1929). Aunque se inserta ya en un poemario de estética neopopularista y purista, lejano ya al ultraísmo, este texto, en concreto, que no sigue ningún molde métrico y apenas dispersa alguna rima asonante lejana, tiene una gran deuda con el imaginario de los primeros veinte. En él aparece la «campanada» materializada en gran estrella, y a partir de ahí el poema desarrolla una imagen geometrizable de estirpe cubista:

La campanada
cuajó en estrella.

Aspa de radios curvos
coronó el campanario,
y resonó gozosa
en el metal del aire.

Cada radio
llevaba enganchado un pájaro.
(Pérez-Clotet, 1929: 48).

El motivo de las campanadas asociadas a la torre de iglesia y el reloj son el puente mediante el cual la «hora», lapso temporal, se materializa y aparece personificada en estos poemas. Pedro Garfias suele presentarlas como grupo de muchachas que danzan en corro (al compás, se presume, de los tañidos); así aparecen en el poema «Domingo» de *Horizonte* («Las 24 horas cogidas de la mano / bailan en medio de la plaza», oct. 1922, vv. 7-8), o en «Sol» (*V_ltra*, 10-XI-1921), de nuevo a través de una imagen deportiva:

Enlazadas del talle
las horas se deslizan
por el skating de la mañana.
(vv. 4-6).

En el citado «Naufragio» las horas «saltan como cuerdas» (de un instrumento), imagen que adquiere desarrollo en el «Romancillo de la primavera» (Garfias, *Horizonte*, feb. 1923), donde «el viento pulsa / las horas, como cuerdas». La codificada sinestesia del sol musical origina la imagen múltiple que abre el poema «Mediodía» (*Índice*, 1922) de Juan Chabás:

Un sol de agrias notas rompe
sus cristales de oro
en el mar de las doce
(vv. 1-3).

Aquí, de nuevo el amarillo del sol es percibido como sonido (al que se suma el ácido gustativo del adjetivo *agrias*) mediante la asociación a la campana: este gran globo de cristal que se rompe es el sol y, a la vez, es el tañido de la campana (que adquiere materialidad por metonimia con la campana + símil del sol). Las doce campanadas del mediodía son cristalitos de oro rotos de la esfera-sol-campana, naufragando «en el mar de las doce», de modo que esa hora es visualizada aquí como océano regado por los tañidos-cristales dorados.

b. *Los cantos—cinta de las aves. Variantes*

Al lado de las diversas imágenes ensayadas para representar plásticamente la fuga de campanas, el otro gran motivo que inspira la visualización del sonido es el canto de las

aves. En Rivas Panedas la imagen del gallo como emisor de una cinta sonora que recorre el cielo se repite con insistencia en varios poemas:

En el amanecer
todos los gallos
desenrollan sus cintas melancólicas
(«Amanecer», *V_ltra*, 10-v-1921, vv. 1-3).

La asociación con el amanecer contagia esta cinta musical de color dorado, cinta que en «Jardín» (*V_ltra*, 20-vi-1921) se identifica a la vez con caminos transitables por el yo lírico:

Sobre la vida
mi corazón se va en hilos de miel
por el lejano canto de los gallos
(vv. 14-16).

Como si el canto fuese ahora un collar aparece en «Pueblo»: «Un gallo ensarta en su garganta / momentos que dormían» (*V_ltra*, 20-iv-1921, vv. 4-5), haciendo de esos «momentos» abstractos (de nuevo, un concepto temporal, como las horas) cuentas de la melodía-cadena. Todavía en el poema titulado «Las estrellas» (*V_ltra*, 15-i-1922) vuelve el poeta madrileño sobre la misma imagen, pero con una variante que insiste ahora no tanto en el dinamismo de la curva melódica como en su carácter cromático: el canto se convierte aquí en fuego artificial sobre el cielo tímidamente auroral. La metáfora se apostilla con una imagen lingüística a partir del acento gráfico de la palabra «día» (semánticamente funcional en el poema):

Todo el amanecer está surcado
por los cohetes dormidos de los gallos

Son los primeros intentos de i del d-í-a
(vv. 4-6).

El motivo se encuentra también en «Madrugada», de Juan Chabás (*V_ltra*, 15-i-1922), con una variación que hace de la cinta específicamente un hilo desenrollándose de la madeja:

Y nuestras manos
puras
aún de madrugada
ovillan
una madeja de estrellas últimas
que ha roto un gallo en su garganta
(vv. 7-12).

Chabás condensa aquí múltiples resonancias: el canto del gallo está hecho materialmente de las ya desdibujadas estrellas que comienzan a borrarse en el cielo, pronto a amanecer (es decir, de nuevo, se funde el paisaje celeste con el sonido del animal). El hecho de que la madeja se *rompa* en la garganta del gallo («se quiebre», o «estalle», como hacían las campanadas en los textos antes comentados) no solo dibuja el nacimiento-eclosión del sonido, sino que acumula las resonancias de la expresión «romper el día» («amanecer»). La quiebra del canto en esa maraña de estrellas recuerda implícitamente las cuentas del collar que ensartaba el gallo de Rivas Panedas, y que en «Madrugada» son recogidas y ordenadas por las manos de los protagonistas (casi orantes adánicos que recogen el maná *puro* del recién nacido día).

El canto como cinta ondeante se emplea también con frecuencia para aludir al de pájaros genéricos. El ya citado poemita de Valentín Andrés Álvarez en el que aparecía el tópico del pentagrama celeste («Simetrías», III, *La Pluma*, abr. 1921) comienza con la visualización del vuelo de las golondrinas musicalizado: «Formas de infinitas melodías / trazan las dormidas golondrinas» (vv. 1-2). Aunque estos arabescos melódicos pueden interpretarse ya como el comienzo de la metáfora de la escritura visual (en donde no solo las golondrinas, sino también los recorridos caprichosos que van trazando en el cielo estas se perciben como notas y signos en la partitura), el sema «canto» implícito en la evocación de pájaro permite asumir la imagen desde esta doble lectura (el dibujo del vuelo, y el dibujo del canto).

Muy cercano a las imágenes de Rivas Panedas para el gallo, Pedro Garfias condensa la materialización del trino en la imagen de las serpentinas: «Los pájaros se tiran serpentinas / azules como arroyos», escribe en «Aún» (*V_ltra*, 27-I-1921) con el desplazamiento cromático del cielo > canto. El poema es reelaborado y renombrado como «Exaltación» en *El ala del sur* (1926), en donde se funde el trino con el vuelo como los dos rasgos definidores del pájaro:

Los trinos de los pájaros
serpentinas azules como arroyos
vuelan de árbol en árbol
(vv. 1-3).

También con la hipálage de azul, color que asumen ahora las estrellas, el canto del pájaro es concebido como serpentina que se enrolla («se recoge») al amanecer en «El enlutado» (*Grecia*, 20-III-1920): «Las estrellas recogían sus velos azules / y sus trinos los

pájaros» (vv. 1-2). Existe un poema homónimo publicado un año después en *V_ltra* (17-III-1921) cuyo desarrollo, pese a que se conservan estos dos versos iniciales, es completamente distinto. En este segundo «enlutado» reaparece la imagen inicial amplificada, pintando ahora los trinos como encrespada enredadera de verdura en la ventana del yo lírico:

Aleluya

Los pájaros han tejido
en mi ventana
su enredadera de trinos
(vv. 9-11).³⁴²

Otra vez la imagen de esta estrofa nos lleva a otro texto del autor, «Motivo» (*Alfar*, feb. 1924). En este vuelve a ponerse en escena a los pájaros cantores del amanecer, pero sustituidos ya metonímicamente por su canto (a su vez, nombrado metafóricamente como «aleluyas»): «El alba pasa sembrando / aleluyas por los tejados» (vv. 1-2). El carácter agentivo del alba, que aparece personificada coloreando de *aleluyas* los tejados, contribuye a desautomatizar la imagen, en donde late también la sinestesia tipificada del sol musical. Cuando el poema pasa a *El ala del sur* como «Motivo del campo», séptima sección del libro, este inicio se conserva con una ligera modificación: «El alba pasa sembrando / hossanas por los tejados».

Rivas Panedas, por su parte, no utiliza la imagen de la serpentina o cinta para dar plasticidad dinámica al trino de aves distintas al gallo, pero sí que lo concibe en términos sinestésicos de sonido> luz, de modo que en «Momento» (*V_ltra*, 20-IV-1921) «Un pájaro aporta mezclas oscuras / en la paleta del silencio» (vv. 3-4), imagen que incorpora además la concepción visual del silencio antes apuntada.

Paralela a estas imágenes, pero quizá menos frecuente, es la que poetiza sinestésicamente el canto del grillo también como hilo o cinta. Así aparece en el poema «Tarde», de Pérez-Clotet (1929: 63):

³⁴² Como es habitual en Garfias, esta estrofitita se recicla y pasa a cerrar el poema «Luz» incluido en la sección «Ritmos cóncavos» de *El ala del sur* (1926). Se trata de un poema homónimo, pero de contenido distinto al publicado en *Grecia* (21-VI-1919), que cité antes a propósito de la melodía fugada de las campanas.

Rígidos
hilos metálicos de grillos
hilvanan el tapiz naranja
de la tarde
(vv. 1-4).

Recordemos que también en Lorca aparecía insistentemente la visualización de la «cinta sonora» que el grillo *ondula* en la noche (2013: 676-677) o del diálogo telúrico-celeste entre el insecto y los astros: «y el grillo manda a la estrella / largas serpientes de música» (2013: 687, *vid. supra*, n. 301).

De forma mucho más desarrollada emerge el motivo en el «Nocturno VI: Improntu [*sic*] al grillo», de Juan Larrea (*Grecia*, 20-VIII-1919). En este largo poema el canto del grillo es visualizado como un alambre (no sin cierto tono humorístico, que se hace más patente al final):

Funámbulos del zigzagueante
alambre
de tu canción
(vv. 8-10).

Y a lo largo de su desarrollo el poeta se recrea en la descripción de carácter geométrico (es decir, espacial), de este canto visibilizado en la noche:

mediremos con el fulmíneo metro
quebrado
de tu voz
las parábolas
de la geometría espacial
(vv. 11-15).

Sin abandonar nunca el perfil lúdico y socarrón desde el que se encara la apelación a este humilde insecto cantor («taladro» y «violín desafinado» son otras metáforas musicales con las que compara su canción), el «Improntu al grillo» tiene una clara lectura metapoética que se revela en la apelación constante a su interlocutor («Vámonos, grillo», vv. 7, 26, 31, 44), como camino (de ahí la visualización en alambre del canto: hilo o escala) hacia la estrella / luz, que simboliza la nueva palabra, la nueva lírica:

En la luminosa encrucijada
de cada estrella
hallaremos el nuevo alambre
que nos llevará
rectamente a la nueva estrella
tan distante
(vv. 19-24).

El poema, por lo demás, abunda en sinestesias luz-sonido (en esa perpendicular del canto-estrella) y se encuadra dentro de la cosmovisión analógica del universo:

Hoy el mundo se enjaula
en los meridianos de tu jaula
y eres tú el centro
del gran círculo
(vv. 34-37, subrayado mío).³⁴³

Puede, en último lugar, citarse todavía una variante más de este motivo, el del trino de ave-serpentina, en la imagen que Lucía Sánchez Saornil (bajo pseudónimo de Luciano de San Saor) calca en «Panoramas urbanos. Espectáculo» (*V_ltra*, 10-XI-1921). En este texto, en un intento de revestir de modernidad temática una poesía anclada con frecuencia en el decadentismo modernista, Sánchez Saornil sustituye la melodía de los pájaros por el ruido de los automóviles («Los autos desenrollan / sus cintas sinfónicas por las avenidas», vv.3-4; donde «sinfónicas» reconceptualiza el ruido como música), sumando la imagen a una serie de realidades urbanas en las que abundan los anglicismos (*jazz band, bar, box*).

³⁴³ Larrea denomina «nocturnos» a varios poemas de este periodo pre-creacionista (cf. Morelli, 1995), de los cuales solo tres aparecen publicados (*Grecia*, 20-VI-1919, 30-VII-1919, 20-VIII-1919). Se trata de poemas muy largos y de fondo simbolista con toques temáticos y humorísticos de modernidad, en los que la relación con la forma musical homónima no va más allá de la atmósfera nocturna, vagarosa e intimista propia de estas composiciones, y cuyo empleo como título poético fue ya abundante durante el modernismo. Por su parte, el tecnicismo musical de «Improntu» [*sic*] aquí (que se completa además con la indicación *Andante* al comienzo), alude a una pieza instrumental, generalmente pianística (son célebres los de Schubert o Chopin), basada en la improvisación (lat. *im promptu*: ‘de pronto, de improviso’) y que sigue normalmente una estructura ternaria del tipo ABA (Brown, 2002). En el texto de Larrea el diálogo con esta forma musical no parece pasar de la referencia a una pieza breve y ligera (al modo de un *scherzo*) desde la que vehicular el tema del canto metapoético del grillo. El carácter prosaico que, por momentos, asume el poema se acentúa en el anticlímax final (anticlímax mucho más torpe y menos elegante que el magistral de Diego en «D’après Debussy»). Es probable, por otro lado, que la denominación de «Improntu» surja de la estrecha amistad entre Larrea y el santanderino, versado pianista, puesto que el propio Larrea reconocía en carta al amigo una evidente falta de aptitud musical (21-I-1918; Larrea, 1986: 38). Sobre esta fase pre-creacionista en la poesía de Larrea, *vid.* Morelli (1995).

4.2 PARÉNTESIS MUDO: SILENCIO, ESTRELLA Y PÁJARO CANTOR

Todos los pájaros sin habla
quieren alzar el vuelo en mi garganta.
(José Rivas Panedas)

Les oiseaux chantent avec les doigts
(Guillaume Apollinaire)

Cantará el ruiseñor
en la cima del ansia
(Jorge Guillén, «Advenimiento»)

La musicalización del paisaje, especialmente en los motivos más topicalizados, tiene la función muchas veces de acumulación sensorial en una misma imagen, de acuerdo con las teorías vanguardistas de multiplicación de planos que arriba se han visto. Sin embargo, no es extraño que en estas alusiones a la naturaleza cantora exista también una implicación metapoética (más o menos reconocible dependiendo del desarrollo global del poema) que, con frecuencia, reflexiona sobre la ansiedad del yo por hallar el cauce de la nueva lírica (algo que ya se ha apuntado tangencialmente a propósito de algunos textos).

El símbolo del pájaro interior, o la estrella cantora, encarna en estos poemas la aspiración a una nueva voz todavía no revelada y cuyos signos parecen preanunciarse especularmente en la naturaleza hipersensorial y animada. Esta veta simbolista es especialmente patente en la poesía del santanderino José de Ciria y Escalante, muerto prematuramente antes de cumplir los 21 años y activo participante de las empresas ultraístas entre 1919-1924.³⁴⁴ En el poema «Angustia» habla el poeta de cómo «Un lucero extraviado / me canta junto a la almohada» (*Reflector*, dic. 1920, vv. 9-10), pero este cierre de poema se revela meramente simbólico a la luz de los versos anteriores,

³⁴⁴ Ya a los 16 años José de Ciria publicaba sus primeros textos poéticos en la publicación santanderina *La Atalaya*. Más tarde, sumado a la algarada ultraísta y trasladado a la capital, publica en *Grecia y Ultra*. En diciembre de 1920 dirigirá además el primer y único número de *Reflector. Revista de Arte, Literatura y Crítica* (revista en la que figura como secretario de redacción Guillermo de Torre). *Reflector* reunía textos poéticos de Juan Ramón Jiménez, José Rivas Panedas, los seis *haikais* ya citados de Adolfo Salazar («Jornada»), Guillermo de Torre, Adriano del Valle, Isaac del Vando, y Francisco Vighi, además de sendos poemas de los franceses Soupault y Paul Éluard, un grabado de Norah Borges, un breve ensayo de Jorge Luis Borges sobre el manifiesto como herramienta de la Vanguardia, greguerías ramonianas y una sección de reseñas literarias por Guillermo de Torre. En la página inicial de créditos figuraba además una larguísima lista de «colaboradores» nacionales e internacionales, que incluían a Louis Aragon, André Breton, Blaise Cendrars, Paul Dermée, Marinetti, Francis Picabia, Ezra Pound o Tristan Tzara (filiaciones probablemente conseguidas por Guillermo de Torre).

Este concierto nocturno, que tiene lugar a través de la conexión telegráfica, es una actualización de la comunicación analógica por ecos y resonancias del cosmos. Y es en la turbamulta orquestal de la noche («noche infinita de los auriculares», v. 4) donde el yo poético alcanza a oír la tímida voz de su estrella, que emerge luminosa (nótese la sinestesia) en el gran teatro metafórico de las constelaciones (como otra tímida cantante):

Te reconozco en la voz, estrella mía
Una noche
a la fatua luz de las candilejas
junto a la concha encendida
me inundaste
de las claridades de tu voz
Te reconozco en la voz, estrella mía.
(vv. 13-19).³⁴⁶

La identidad, convencional en la tradición poética, entre voz lírica-canto, articula un potente núcleo temático en la poesía de esta Vanguardia temprana. La impotencia expresiva es una de las grandes obsesiones en las *Canciones* lorquianas y la estética de la ambigüedad, del *no decir* («la canción / que nunca diré», del retrato de «Verlaine»), en ocasiones se revela no como una decisión creadora, sino como frustración (cf. Agraz Ortiz, 2016: 483-484). La abundancia de textos en torno al silencio (muchas veces así titulados), revelan la pervivencia de este tópico simbolista: la página en blanco, el hastío y la ansiedad ante el paso del tiempo sin producir obra.³⁴⁷ Si antes la «gran bola de silencio» aparecía en Rivas Panedas como ese mundo hermético y paralelo desde el que dar comienzo a la creación *ex novo*, en el poema titulado «Silencio» se revela su dimensión castrante y frustrada:

Veo nevar el silencio sobre mis ojos
sus mensajes del cielo
el reloj

³⁴⁶ También una estrella cantora y la luz simbólica a la que esta lleva aparecen al final de un poemita de *Versos y estampas* (1927), de la canaria Josefina de la Torre. Se trata de un texto, en realidad, de estética simbolista, en la estela juanramoniana. El yo lírico persigue una luz; los versos pares, parentéticos, van respondiendo al discurso principal del yo-*homo viator* con cantos de diversos elementos de la naturaleza (pájaro, rana, ...), que parecen reverberar la indicación hacia dicha luz; el poema se cierra con el lucerito que canta, y que se transfigura en luz interior: «¿Adónde me lleva esta luz? / —Hay un lucerito cantando en la noche—. / ¡Me prende en su fuego la luz! / —Hay una voz nueva cantando en mi oído—» (1927: 60).

³⁴⁷ Recuérdese, por ejemplo, de los *Petites poèmes en prose* de Baudelaire, «À la une heure du matin»: «(...) Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise!» (Baudelaire, 1975: 126).

maldito
es la carcoma del silencio
(vv. 1-5).³⁴⁸

Dentro de una atmósfera onírica desarrolla Gerardo Diego el mismo tema en «Motivo», incluido en *Imagen* (1989, I: 150). Como si se nos presentase el duermevela del yo lírico, la inicial imagen creacionista (que parte del popular recurso de contar ovejitas para conciliar el sueño) se yuxtapone a una salmodia inconexa en la que se nos revela la ansiedad de este yo por alcanzar una meta que no termina de materializarse:

Desfilaron por mi silencio
los rebaños celestes en un blanco atropello

Oh qué hartura de ritos y de rezos

Toda la noche la pasé contando

Y decía

Para vencer un remo
Para vencer dos remos
Para vencer tres remos.

Y contaba los remos con los dedos

Toda la noche la pasé rezando

Para cantar un vástago
Para cantar dos vástagos
Para cantar

Y al despertar volaron todos los pájaros.

En efecto, esa meta por la que se pasa toda la noche rezando («Oh qué hartura de ritos y de rezos»), y que genera las dos retahílas, casi fórmulas mágicas, en las que se mezcla la alucinación del sueño y su geografía desvaída (el cruce a otra orilla), va más allá de la solución al insomnio y no es otra que la palabra poética (en oposición al silencio que abre el texto, y aludida también mediante la metáfora del «vástago» o brote). El

³⁴⁸ Cf. otros poemas del ultraísmo temprano, que insistentemente abordan el tema del nuevo canto y la ansiedad producida por la frustración en su conquista. Así la «Melodía muda», de Ramón Prieto y Romero (*V_ltra*, 20-v-1921), en la que el yo se lamenta porque: «Yo quiero cantar, / pero / las palabras /se deshacen en mis manos» (vv. 1-4); o el titulado «Soledad», de los hermanos Rello (*V_ltra*, 10-ii-1921), en el que el yo lírico (plural: los nuevos poetas) intenta flechar las palabras al vuelo («Con el arco de nuestra garganta / disparábamos las flechas / que rebotan en su coraza»), pero estas se escapan, huidizas, y el yo fracasa, de nuevo, devorado por el tiempo-silencio («Y todos los péndulos / seguían clavando en la pared del Silencio / el clavo sin fin del Tiempo»).

desenlace del poema se resuelve en un último verso que deshace el sueño y, con él, todo el camino atravesado para alcanzar el ansiado objetivo: «Y al despertar volaron todos los pájaros».

Si Ciria y Escalante vehicula la reflexión metaliteraria a través del motivo de la estrella, que también aparecía en Larrea, será, sobre todo, el pájaro, el símbolo cantor que concentre esta reflexión. Emilio Prados cerraba «Juego de memorias», un poema ya ajeno al impresionismo ultraísta y de factura clasicista, con dos versos que recuerdan de cerca, no obstante, al lucero de Ciria: «y bajo su almohada le deja como premio / una estrella sin puntas y un ruiseñor cantando» (*Mediodía*, ago.-sep. 1927).³⁴⁹ El lucero cantor, ahora también ruiseñor, encarna la aspiración poética: la huida en desbandada de los pájaros de Diego representa así la huida de la palabra poética que se ha estado rondando, a tientas, durante todo el sueño (o entre-sueño) y que se deshace al regresar a la vigilia. El sema del canto y el sema del vuelo (con la ambivalencia de capacidad ascensional y, a la vez, huida) implícitos en «pájaro» harán de este el vehículo idóneo para canalizar la reflexión metapoética ultraísta y, a la vez, ofrecerá un rico repertorio de metonimias y traslaciones con valor sinestésico.

A menudo, frente al luminoso regalo que recibe el jardín de Prados (el poema juega con las personificaciones de la noche y el jardín, que es quien recibe el premio de la noche bajo su almohada), aparece el ave degradada y caracterizada por adjetivos o sintagmas negativos y de pérdida: pájaros ciegos, enfermos, mudos, sobrevuelan la poesía del entorno ultraísta con una continuidad que no puede considerarse anecdótica y que llegan a constituirse en tópico. «En el *silencio* / cantan los *pájaros huérfanos*», escribe Pedro Garfias en «Silencio» (*V_ltra*, 30-X-1921, subrayado mío), y Larrea, apuntando a la castración de la voz, exclama en «Faro»:

Y tú *pájaro tartamudo*
 plumado
 con un carcaj

³⁴⁹ Fuera del ámbito ultraísta, el símbolo del pájaro cantor como espejo del yo lírico y, en general, de la creación poética, aparece abundantemente también en otros autores de línea neorromántica o clasicista (Altolaguirre, el primer Cernuda...). En Jorge Guillén adquiere gran relieve, estrechamente relacionado con la mística de la luz y la plenitud que caracteriza todo *Cántico*. El ruiseñor que cantará «en la cima del ansia», del primer poema del libro, «Advenimiento», fija la dimensión numinosa que tendrá el pájaro a lo largo del libro y apunta a la repetida asociación en él del pájaro-cima (cf. «Cima de la delicia» o «Delicia en forma de pájaro»), en cuanto armonía última o *acorde* cósmico.

sobre los mundos

Tú sabes portar *tu dolor* en la solapa
(*Grecia*, 1-VII-1920, vv.7-10, subrayado mío).

También en el faro *gimen* los «pájaros ciegos» que Diego evoca en «Mar» («pájaros ciegos gimen en el faro / que ha olvidado sus cánticos», *Grecia*, 1-VII-1920, vv. 14-15), y en «Atrás» son «pájaros *balbucientes*» los que pasan ante la mirada del yo (*Grecia*, 10-XII-1919, v. 8; subrayado mío). Pájaros amputados en relación con la voz poética aparecen también en Rivas Panedas, que habla de cómo «Todos los *pájaros del silencio* / cantan sobre mi frente» («Silencio», *V_ltra*, 27-I-1921, vv. 10-11; subrayado mío) o de los «pájaros sin habla» en los versos citados al comienzo de este apartado («Canción», *V_ltra*, 20-II-1921). «Pájaro *oscuro* ante su cielo» considera a su alma el yo lírico en «Montaña», de Borges (*Tableros*, 15-XII-1921, v. 7; subrayado mío), y Lucía Sánchez Saornil, en «Mar muerto», los presenta «malheridos»:

Ante lo impenetrable
pájaros malheridos
abatían el vuelo
(*Plural*, feb. 1925, vv. 14-16).

Como «prisión», al lado del silencio, se formula esta ausencia en poemas como «Soledad», de Humberto Rivas («Oigo tu canción *muda* / pájaro *prisionero*», *V_ltra*, 20-VI-1921, vv. 11-14; subrayado mío) o en «Casa vacía», de Ernesto López Parra («En las urnas de las vitrinas / están *presos* los ruseñores *del silencio*», *V_ltra*, 20-IV-1921, vv. 4-5), títulos ambos ya significativos.

Esta sensación de carencia y vacío aparece muy a menudo, además, reforzada por la desorientación encarnada en la pérdida del nido. En un poema publicado en *V_ltra* («[Andar]», 1-III-1921) escribe Garfías:

Mi corazón vuela de pecho en pecho
pájaro perdido
buscando entre las ramas
su nido
(vv. 7-10).

Y Diego, en el ya citado «Atrás»:

Todos los días veo
pájaros balbucientes
que olvidaron en el nido sus hélices
(vv. 7-9).

Rivas Panedas, identificándose con el pájaro y sustituyéndolo por la metonimia «acorde», se lamenta en «Mis pasos»: «Soy el acorde *extraviado* que se ha oído / y en vano busca en el aire su nido» (*V_ltra*, 30-III-1921). Pero la imposibilidad de regreso al nido-hogar no tiene siempre un sentido negativo, como se veía, aún de forma ambivalente, en «D'après Debussy». El no regreso posee un sentido iniciático y significa el paso del umbral entre la vieja y la nueva poesía. Juan Larrea, jugando con la metáfora versos-pájaros, sintetiza esta idea en una estrofa del largo poema «Cosmopolitano» (*Cervantes*, nov. 1919), estrofa que significativamente Gerardo Diego colocó al frente de «Evasión», primera parte de su libro *Imagen* (1922):

Mis versos ya plumados
aprendieron a volar por los tejados
y uno solo que fue más atrevido
una tarde no volvió a su nido
(vv. 92-95).

Un nuevo nido, todavía por hallar o construir, y no el regreso al viejo, será así el norte de estos metapoéticos pájaros:

Cada minuto al estallar
deja un nido nuevo bajo mis párpados

Como perdigones
vuelan mis pájaros

Crear Vivir Volar
(Diego, «Elemental», *Grecia*, 20-XII-1919, vv. 13-17).

Desde este enfoque optimista incluso se podrá aminorar la angustia y el yo lírico se permite la broma irónica, pasando el pájaro a representar la vieja poesía, constreñida en su retahíla de tópicos limitados:

Qué pocos cantos sabe el ruiseñor

Se aprenden en seguida Cuéntalos

Ay Señor Señor Señor

En el Paraíso hubiéramos estado mejor

(Diego, «Antipoema», 1989, I: 151).

Antonio M. Cubero, en una prosa de estilo cubista-futurista, también se ríe del tópico y, partiendo del símil *pájaro-avión* (también prácticamente codificado en la poesía

ultraísta, pero de tipo futurista), recrimina el abuso de esta identificación subjetivista: «Los pájaros van a dejar de ser poetas para hacerse humoristas. El pájaro tiene entre sus derechos natos volar» (*Grecia*, 20-VII-1919). La metáfora pájaro-avión en la poesía ultraísta no es extraña, sin embargo, las connotaciones metapoéticas aquí estudiadas se eliminan (o se mantienen secundariamente en forma de tópico). Un caso excepcional, en donde el aeroplano-pájaro sí encauza directamente esta reflexión, y se identifica además con la poesía del porvenir, es la poesía huidobriana: «EL RUISEÑOR MECÁNICO HA CANTADO», «Hacia el solo aeroplano / que cantará un día en el azul», leemos en *Ecuatorial* (Huidobro, 1989: 74-75); y en «Ombres chinoises»:

Y nuestros aeroplanos no tienen todavía una canción
Es preciso que canten nuestros aviones
Como flautas vueltas hacia el futuro
(Huidobro, 1989: 93).

La imagen vuelve a aparecer en un poema de Eliodoro Puche, «Cruza un aeroplano», publicado en el diario local *La Tarde de Lorca* (1926); allí, el vehículo volador solapa las metáforas de pájaro-avión y tiburón-avión (sugerida por su forma), de modo que se lo llama «tiburón sonoro» (v. 14), y en la segunda estrofa aparecen ambas explícitamente:

Como un *ruiseñor* joven,
el *tiburón* mecánico cantaba
sus canciones de hoy
con trinos de mañana
(vv. 5-8, subrayados míos).

Y en «Metáfora a la veneciana», en fin, incluido en el libro de temática futurista *Urbe* (1928), de César M. Arconada, los aeroplanos son «Gaviotas *de ruidos*» que «vuelan hasta los horizontes de aleros, / agitando *alas de notas*, / hasta posarse en los *silencios*» (vv. 8-11; Arconada, 2002: XLIV, subrayados míos).

El motivo del pájaro metapoético, e incluso su relación con la estrella o luz simbólica, es, por lo demás, una constante de la poesía huidobriana de estos años (modelo más inmediato de donde seguramente lo toman muchos de los ultraístas españoles): versos como «Dans ma tête un oiseau chante toute l'année» (*Tour Eiffel, Nord-Sud*, ago.-sep. 1917), «Este pájaro en el pecho me hace mal» («Cabellera», *Tableros*, 15-XI-1921), «Sobre los mares árticos / busco la alondra que voló en mi pecho» («Mares árticos»; 1996: 85) o

Un último recuerdo
se ha posado en mi dedo

PÁJARO VACÍO
(«Tarde», *Grecia*, 1-VI-1920),

contribuyeron, sin duda, a fijar este tópico y sus fórmulas más típicas en la poesía ultraísta de los veinte. Más allá de algunas referencias puntuales, sin embargo, no cabe en este trabajo un estudio detenido de la música en la imagen huidobriana. Sin duda, juega un papel fundamental que habrá de influir en tantas de las imágenes que repiten hasta la saciedad los textos españoles estudiados y su importancia sobrepasa con mucho las alusiones a instrumentos musicales como mero calco del bodegón cubista, o los anecdóticos usos onomatopéyicos y caligramáticos de las notas musicales.³⁵⁰ Todavía en *Altazor*, poema esencialmente metapoético que no se publicará hasta 1931, y que recoge (y supera) muchos de los hallazgos imaginísticos ensayados en los veinte, Huidobro volverá sobre este motivo del pájaro cantor, con la proyección explícita del yo en él en las metamorfosis del canto V:

Y luego soy pájaro
Y me disputo el día en gorjeos
El día que me cruza la garganta
Ahora solamente digo
Callaos que voy a cantar
(Huidobro, 1989: 158).

4.3 CALAS MUSICALES EN LA CONSTRUCCIÓN POEMÁTICA: DEL ACORDE SEMÁNTICO Y ENSAMBLAJE MOTÍVICO

Como se ha ido observando a lo largo de estas páginas, la gran novedad formal de este ultraísmo *depurado*, en contraposición al tardomodernista más temprano (entorno de *Grecia* y Cansinos-Assens), fue la de sustituir el discurso sintácticamente articulado e hipotáctico por uno de yuxtaposición de enunciados, en el que el fragmento elíptico y la brevedad se erigen en corazón estructural del poema.

³⁵⁰ Creo que el estudio detenido de la imaginería musical en Huidobro, con sus diversas implicaciones (herencia modernista, visualismo cubista, reflexión metapoética...) es un trabajo que está por hacer (al menos, no conozco ninguno que se ocupe de ello) y procuraría muy felices hallazgos.

Esta poética de la yuxtaposición, directamente relacionada con la estética de la sugerencia impresionista y la emoción desnuda hasta aquí estudiada, no fue ciertamente una conquista consumada sino, más bien, una aspiración. El descriptivismo del que se quejaba Lasso de la Vega en «La section d'or» (*Cosmópolis*, dic. 1920; *vid. supra*, III.II, 2) a propósito de la poesía ultraísta fue efectivamente la tónica de estos textos (también del propio autor sevillano), y también su gran lastre (junto al formulismo repetitivo). Solo de vez en cuando emergen como fulgores, entre este tumulto de textos-calco, poemas realmente logrados y originales, o siquiera una imagen, unos versos; la poesía de estos años de José Rivas Panedas y Pedro Garfías alcanza con relativa frecuencia (en comparación con la de sus coetáneos) estos momentos brillantes, y de forma mucho más sobresaliente y exponencial, la de Gerardo Diego.³⁵¹

La nueva técnica de montaje poemático tiene una deuda clara con el creacionismo de Huidobro y, por esta vía, con la poesía cubista francesa. La construcción del texto por módulos intercambiables (las reelaboraciones de Garfías son elocuentes) responde muchas veces a una composición en *collage*, muy próxima a las nuevas tendencias plásticas simultaneístas y que, con frecuencia, no son más que un encadenamiento enumerativo de imágenes.

Sin embargo, cabe también, en algunos poemas, orientar el estudio de su estructura desde una perspectiva musical, más allá de las relaciones generales establecidas entre arquitectura-música en el capítulo anterior (relaciones que, por otra parte, están en la base de concepciones pictóricas como el simultaneísmo de los Delaunay o la composición modular de Paul Klee, *cf. supra*, III.I, 1). La estructura musical subyacente a algunos de estos textos está directamente relacionada con la cosmovisión simbolista y la aspiración sinestésica, y podría hablarse de «acordes semánticos», en diálogo con la

³⁵¹ Hablar de Gerardo Diego como ultraísta es, en efecto, limitarlo. Ya se ha ido comentando a lo largo de este trabajo su relación ambivalente con el ultraísmo español (*vid. supra* III.I, 3.3), y aun su superación del creacionismo huidobriano, del que poco antes de mediada la década de los veinte ya se ha distanciado (junto a su amigo Larrea). Podría hablarse también de la poesía de Borges como descuello dentro del ámbito ultraísta español, dada la mayor pericia en la condensación de la imagen y su mayor proximidad a la estética teorizada; con todo, aparte de que la producción aquí considerada es muy exigua (apenas una quincena de textos en *Ultra* y *Tableros*), la poesía ultraísta borgiana parece ser una mera anécdota en la obra del escritor (escritor que, geográficamente, queda fuera del perímetro de esta tesis), una prehistoria que él mismo quiso olvidar, y borrar. Por último, la poesía lorquiana, de la que se han dado también ejemplos por colindancia, nunca fue (ni quiso ser) ultraísta; sí fue impresionista por momentos (y paradigmática a este respecto, conforme a lo analizado en los poemas debussystas), pero siempre dentro de la perspectiva simbolista y amplia propuesta al comienzo, nunca dentro de la fórmula en serie a la que se tendió entre los autores agrupados en torno a las revistas del movimiento: *Vltra*, *Tableros*, *Horizonte*...

poética debussysta de la emancipación armónica y el sonido en sí mismo. Artero Fernández-Montesinos habló de «acordes» sinestésicos en las *Impresiones y paisajes* de Lorca para referirse a la yuxtaposición de imágenes sonoras en esta obra, y su relación con la estética de las correspondencias simbolista (1999: 236). El funcionamiento de estos acordes semánticos en la poesía impresionista de Lorca estudiada aparece mucho más depurado y limpio, en gran medida gracias a la condensación sintética a que obliga el verso (recuérdese que *Impresiones* es un libro en prosa, y todavía anclado en retórica finisecular).

En Lorca, el procedimiento del acorde alcanza en *Canciones* su estadio más decantado (*vid.* Agraz Ortiz, 2016: 487-489). Se trata de establecer series paralelas nominales que, en el avance del texto, van condensando el sentido de su correspondiente anterior, de modo que, latentemente, una palabra suma a su significado (equiparable a la nota fundamental del acorde) el significado de sus paralelas según la distribución en el texto (que equivaldrían a los armónicos sonoros). Tómese el «Nocturno esquemático», segundo del libro y verdadera ilustración *esquemática* del procedimiento:

Hinojo, serpiente y junco.
Aroma, rastro y penumbra.
Aire, tierra y soledad.
(La escala llega a la luna)
(García Lorca, 2013: 299-300).

Tres ejes verticales a partir de tres sustantivos transformados que juegan sobre tres ejes semánticos: aire, tierra y agua-sombra. Otro ejemplo, donde la correlación se realiza de manera alterna, pero levantada también sobre tres ejes, es la «Canción con movimiento»:

Ayer.
(Estrellas
azules).
Mañana
(Estrellitas
blancas).
Hoy.
(Sueño flor adormecida
en el valle de la enagua).
Ayer.
(Estrellas

de fuego).
 Mañana.
 (Estrellas
 moradas).
 Hoy.
 (Este corazón, ¡Dios mío!
 ¡Este corazón que salta!)
 Ayer.
 (Memoria
 de estrellas).
 Mañana.
 (Estrellas cerradas).
 Hoy...
 (¡Mañana!)
 ¿Me marearé quizá
 sobre la barca?
 ¡Oh los puentes del Hoy
 en el camino del agua!
 (García Lorca, 2013: 303-304).

Aunque de forma expandida y con variaciones enriquecedoras hacia el final, el esquema estructural está claro: sobre tres ejes semánticos («Ayer», «Hoy», «Mañana»), notas *fundamentales*, van desplegándose las series armónicas correspondientes (esta vez entre paréntesis), siendo el «hoy» núcleo articulador (solo aquí aparece el yo) que condiciona y establece la clave interpretativa del resto:

Ayer: estrellas azules- estrellas de fuego- memoria de estrellas
Mañana: estrellas blancas- estrellas moradas- estrellas cerradas
Hoy: flor –corazón- mañana³⁵²

Los ejemplos pueden multiplicarse a lo largo de todo el libro, bien con estructuras ternarias, como las hasta aquí analizadas, bien con estructuras binarias (dos ejes semánticos), como sucede en «La canción del colegial» (sábado/domingo; García Lorca;

³⁵² Si se quiere continuar la metáfora musical, este tercer eje, el del «Hoy», se constituiría como tónica de los otros dos *acordes* semánticos. La tematización existencial de estos tres ejes (pasado-presente-futuro) es muy frecuente en la poesía lorquiana de las *Suites* y *Canciones*, y se prolonga también a lo largo de toda su producción, con evidente plasmación en los personajes masculinos de *Así que pasen cinco años* (Viejo, Amigo 1º, Amigo 2º). Cf. Carreira (2004), que hace una lectura musical (a mi parecer, excesiva) de este poema en términos de dinámica e intensidad: entiende que está escrita en 9/8 («compás doblemente ternario») y que su estructura tripartita se desarrolla conforme a un *movimiento* (de ahí el título) y cambio de tempos (2004: 46-47).

2013: 300), «Balanza» (noche/día; García Lorca, 2013: 302) o «Cancioncilla del primer deseo» (corazón/ruiseñor; García Lorca, 2013: 351). En *Primeras canciones*, los tres primeros poemas que abren la serie «Remansillos» (2013: 131-132) siguen también esta técnica, pero reducida a su célula mínima: es decir, tan solo se suma un *armónico* al término *fundamental*. El primero de estos poemas apunta a la potencial multiplicación infinita de los acordes (tal los acordes paralelos debussyanos, generadores de armonías estáticas), pues la fundamental semántica no está supeditada a ninguna estructura y, por tanto, pueden crearse tantas series como se desee:

Ciprés
(Agua estancada).

Chopo
(Agua cristalina).

Mimbre
(Agua profunda).

Corazón
(Agua de pupila).

Los acordes o series correlativas son un recurso fundamental en la poesía lorquiana de esta época y funcionan en estrecha colaboración con las técnicas paralelísticas y de repetición propias de la lírica popular (la variación de la cantiga galaico-portuguesa, por ejemplo). En los poemas impresionistas del ultraísmo, en realidad, muy pocas veces aparece tan definida esta técnica: cuando aparece, es de forma difuminada y muy raramente en series. Tímidamente, y en claro remedo lorquiano (evidente incluso en la atmósfera temática), puede localizarse en los dos primeros poemarios del malagueño José María Hinojosa, *Poema del Campo* (1925) y *Poesía de perfil* (1926) (Hinojosa, 1998: 21-82). En Hinojosa, sin embargo, aunque la técnica de base es la misma, las correlaciones no llegan a adquirir el valor de acorde porque no se desarrolla ni se continúa: los ejes semánticos aparecen desnudos, como pilares de un contraste o variación que no se llega a continuar. Así sucede, por ejemplo, en el primer texto de *Poema del Campo*:

Montaña nevada
sin huellas.

Mar
en calma.

Cielo
con estrellas.
(Hinojosa, 1998: 24).

Las series se dejan sin *armonizar* y no parecen sugerir más que la mera evocación referencial o impresionista. Lo mismo sucede en el segundo poema (1998: 24) o en «Estelas», que parece claramente calcado del punto de partida (los ejes semánticos en esqueleto) de Lorca:

Almendros en flor.
La primavera
se acerca.
Cerezos en flor.
La primavera
está plena.
Granados en flor.
Ya se aleja
la primavera.
(Hinojosa, 1998: 31)

Un caso excepcional, por constituirse todo él sobre la articulación en acorde, es el conjunto «Motivos del campo», de Pedro Garfias, séptima y última sección de *El ala del sur* (1926).³⁵³

Como es propio en el autor, se trata de una reelaboración (o, en este caso, desarrollo, pues la longitud es sensiblemente mayor) de un texto publicado dos años antes en una revista literaria, *Alfar* (feb. 1924). Allí aparecía denominado simplemente como «Motivo» y estaba formado por una serie de pareados octosílabos, alternados con versos

³⁵³ La estructura de este poemario, formado a partir de textos en su mayoría ya publicados antes en revistas, es muy heterogénea. Para esquematizar, podría considerarse que las tres primeras secciones están integradas por poemas en la estela ultraísta, mientras que las cuatro siguientes se alinean en las tendencias neopopularistas. El carácter musical del libro, sin voluntad de ofrecer un todo trabado, queda patente en los títulos de muchas de sus secciones: la segunda se denomina «Acordes» y corresponde a las series haikistas publicadas en *Horizonte* bajo el título de «Armonizaciones» (nov. 1922, ene. 1923); la tercera comprende la producción más *ultraísta* (muchos de los poemas analizados aquí, con o sin reelaboración) y lleva por título «Ritmos cóncavos» (utilizado frecuentemente para englobar varios poemitas en un mismo número de revista). Después de «Romancillos y canciones», sección central que remite transparentemente a la tradición (pese a que los poemas integran y reelaboran imágenes de estirpe ultraísta), aparecen tres secciones de títulos hermanos: «Motivos del mar», «Motivos de la ciudad» y «Motivos del campo». Tampoco se trata, sin embargo, de partes homogéneas, ni estructural ni estilísticamente: el primero consta de cuatro poemas que siguen de cerca el *Marinero en tierra* de Alberti, el segundo contiene seis poemitas-estampa de una sola estrofa con rima, el tercero corresponde a un conjunto único subdividido en seis unidades. En definitiva, *El ala del sur* (1926) aparece como un fresco de toda la producción de Garfias entre 1920-1925, y que puede considerarse también brújula significativa de las tendencias de la poesía española en dicho arco temporal. Sobre la poesía de Garfias, *vid.* Moreno Gómez (1996), que dedica la primera parte de su monografía a la poesía de los veinte del autor (1996: 25-211).

sueltos-impresión y una especie de estribillo trístico, que es el *motivo* generador del nuevo conjunto:

La montaña medita
 La estrella repica
 El árbol sonríe

El conjunto está compuesto por seis textos. Los tres primeros están formados por tres pareados rematados todos por el acorde-imagen citado, y cada uno de ellos corresponde a un momento del día: amanecer, tarde, noche.

Los tres siguientes se construyen como desarrollo o glosa de cada uno de los miembros del acorde, que funciona como título. Su forma también responde aproximadamente a una pauta simétrica o regular entre sí: el primero y tercero (4 y 6 del conjunto total) son poemas monoestróficos de endecasílabos y quebrados (heptasílabos el primero, pentasílabos el segundo) arromanzados; el segundo (el quinto del total) es un romancillo hexasílabo con un dístico blanco como estribillo.

En general, todos se encuadran en el impresionismo animista característico del Ultra, si bien, la yuxtaposición de imágenes que predomina en los pareados (poemas 1, 2 y 3) se transforma en los poemas-glosa (poemas 4, 5 y 6) en un descriptivismo más hipotáctico. En estos últimos, se observa igualmente el contraste de tempo entre el romancillo acelerado y ligero (conforme al motivo desarrollado: «la estrella repica», reproducción de la metáfora estrella-campana celeste) y el más pausado de los poemas que lo enmarcan (en gran medida, gracias al endecasílabo), que responden al motivo marmóreo de la montaña *meditando* y el firme árbol que sonríe. Recojo en esquema, para sintetizar, la estructura del conjunto:

	MOTIVOS CON VARIACIÓN			DESARROLLOS / GLOSAS		
	[1]	[2]	[3]	[4] LA MONTAÑA MEDITA	[5] LA ESTRELLA REPICA	[6] EL ÁRBOL SE SONRÍE
Motivo	Trístico- acorde en amanecer	Trístico- acorde en tarde	Trístico- acorde en noche	Montaña	Estrella	Árbol
Forma	3 pareados octosílabos + trístico- acorde	3 pareados octosílabos + trístico- acorde	3 pareados octosílabos + trístico- acorde	Endecasílabos y heptasílabos arromanzados	Hexasílabo con estribillo (dístico blanco)	Endecasílabos y pentasílabos arromanzados

Lo que interesa destacar en la organización final de Garfias (solo esbozada en la versión de *Alfar*) es la función que el tríptico-acorde asume como unidad de versos análogos o reverberantes. Los tres elementos de la naturaleza, cada uno desde su papel, tejen una red armónica que, además de tener una lectura simbolista, evocan latentemente sus complementarios allí donde estos no se enuncian. A la vez, y aunque de una manera bastante laxa, la integración de los seis poemas en un conjunto bajo el título de «Motivo del campo» parece remitir a una concepción arquitectónica en el que *motivo* tiene un carácter no solo temático, sino también formal-estructural, de acuerdo con su sentido musical.

Este tipo organizativo es muy extraño en la poesía ultraísta, sin embargo, pues el componente musical de esta es, como digo, sustancialmente imaginístico, y no tanto rítmico-estructural (como si sucederá en la tendencia neopopularista; cf. III.IV). En este sentido conviene recordar que la desatención al eje sintáctico-temporal de la música en el poema, en favor del eje vertical y armónico (la imagen múltiple), como característica de la Vanguardia temprana española, fue reconocida por Diego para su propia obra de este período:

Luego, en mi período ultraísta, en parte anterior a la aparición del manifiesto del *V_ltra*, el ritmo casi desaparece. El poema es sólo una seca, vibrante notación entrecortada, mientras otras veces se crece o hincha en envergaduras valientes, que a mí se me antojaban poco menos que gigantescas. («Hacia la música», 1978; Diego, 2016: 165).

Como ya se dijo, sin embargo, en Diego muy pocas veces observamos esta desaparición del ritmo poético y aun en su producción más vanguardista o imaginística («poesía de azotea», en palabras del propio autor), que alternará con la veta tradicionalista a lo largo de toda su producción, este cobra una relevancia fundamental.³⁵⁴ Así, la célebre *ars poetica* que abre *Imagen* («[Salto de trampolín]»), propugnadora de todas las constantes vanguardistas (imagen *creada*, humorismo, ludismo, defensa de lo inusitado adánico), está en realidad escrita en cuartetas tradicionales (*abab*) de marcado ritmo musical (heptasílabos en los que predomina el pie ternario); en ellas, al juego fonético y a la fuga silábica («de la rima a la rama», «ved mis diversos / versos de algarabía»), o al uso de agudas y esdrújulas con función humorística y ruidosa, que se avienen muy bien

³⁵⁴ En su estudio monográfico sobre *Manual de espumas*, Bernal Salgado habla precisamente para este poemario de una doble poética del ritmo y de la imagen, a la que dedica dos capítulos (2007: 59-82).

al tono lúdico de la Vanguardia, se superpone además el trote regular del octosílabo (quizá reminiscencia de la imagen «Y hozar gozoso el prado / con relinchos de potro», vv. 19-20), así como la regularidad de las rimas alternas.³⁵⁵

En la tercera sección de *Imagen*, cuya afiliación musical, como quedó dicho antes (III.I, 3.3), se hace explícita en el textito introductorio en prosa («Paralelamente, estos otros ensayos más musicales que plásticos»; Diego, 1989, I: 137), el eje sintáctico u horizontal (rítmico) de lo musical queda puesto de relieve en el título de dicha sección, «Estribillo». Otra famosa *ars poética* («Estética», 1989, I: 139), significativamente dedicada a Manuel de Falla y situada como pórtico de esta parte, glosa poéticamente este principio:

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo

Paso a paso
se asciende hasta el Parnaso
Yo no quiero las alas de Pegaso

Dejadme auscultar
el friso sonoro que fluye de la fuente

Los palillos de mis dedos
repiquetean ritmos ritmos ritmos
en el tamboril del cerebro

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo

La defensa a ultranza de la sencillez (grillo frente a Pegaso, la humilde lección de la fuente) es una defensa del ritmo como célula nuclear de la poesía («Los palillos de mis dedos / repiquetean ritmos ritmos ritmos»), previa incluso a la formación de imágenes o la construcción semántica. El ritmo es patrón estructural, cláusula repetida regularmente que en el poema queda simbolizada en el *estribillo* cantado (término, por otro lado, ambiguo y puente entre poesía y canción). En la ya citada carta de presentación que Diego envía a Falla, adjuntando este poema dedicado (12-II-1921), el santanderino hacía explícito este propósito metapoético:

³⁵⁵ Aunque citados hasta la saciedad, no pueden dejar de recordarse en un trabajo como este, dedicado a las relaciones músico-literarias en la Vanguardia española, los versos 13-16 de este poema-estética, verdadera declaración de intenciones respecto a la poesía dieguina: «Y un asirse y plegarse / a la música hermana / para bienorientarse / en la libre mañana» (Diego, 1989: 63).

«Estética» no tiene otra intención que la de definir por imágenes *mi concepto de la Poesía (tan unido al de la Música)* tratando de conseguir además *el equilibrio, la fuerza y la pureza del ritmo*. No sé si lo habré conseguido. Por su carácter, pues, semi-doctrinal pienso reservarlo para encabezamiento de la última parte de mi libro. (Diego/Falla, 1988: 12; subrayado mío).

En la conferencia que ofrecerá unos años después en el teatro Robledo de Gijón (9-VI-1938), dedicada al músico andaluz, Diego traerá a colación este poema y hablará de la «estética del grillo» en *El amor brujo* falliano, volviendo a reiterar el propósito de su «Estética»:

Este poemita fue objeto de muchas burlas y ha sido citado con variantes que lo desfiguran. Amigos míos recitan «el canto más hermoso». No. Libreme Dios de tan disparatada aserción. Lo que yo quería decir al exaltar la estética poética y musical del estribillo es que el del grillo, por ser el más breve, por ser ya solo ritmo cerrado, es el canto más perfecto, esto es, acabado, concluso, infalible. (Diego, 2014: 332).³⁵⁶

«La estética del grillo» dieguina es entonces una metáfora del ritmo puro como motor primero de la poesía, que encontraba en Manuel de Falla un ejemplo luminoso: no solo a través de su música, que justifica la dedicatoria del poema, según Diego, sino en su propio pensamiento musical. En efecto, el poeta parece seguir muy de cerca una reflexión que el gaditano incluía en su «Introducción al estudio de la música nueva» de 1916:

La música monódica, o sea, la constituida por una sola línea, más o menos ondulante, de sonidos sucesivos, ha nacido seguramente al mismo tiempo que la palabra y después que el ritmo, puesto que éste empezó a existir con la vida misma. (Falla, *RMHA*, 31-XII-1916).

Años después definiría Diego el ritmo como la dimensión dinámica del sonido de la palabra (frente a la fonética, dimensión estática), «sonido navegando, en movimiento», en constante lanzamiento «hacia delante con sus variaciones agógicas, los abismos y

³⁵⁶ A propósito de la dedicatoria al gaditano, el poeta explicaba en su carta de presentación: «La dedicatoria no es caprichosa; era obligada. Puesto que los versos son consecuencia directa del “Mouvement” de Debussy y de ciertos compases de *El amor brujo*» (1988: 12). Esta fuente de inspiración aparentemente doble queda mejor explicada en la citada conferencia sobre Falla que Diego ofreció en Gijón en 1938. Allí, en un dilatado repaso por las obras del músico, ponía en conexión directa el «Mouvement» debussysta (tercera pieza de *Images*, 2ª serie, op. 105) con el ritmo desnudo de algunas destacadas obras de Falla; después de teclear en el piano algunos compases de la obrita francesa, dice Diego: «El ritmo aquí, como habéis visto, está reducido a la reiteración obsesionante de una misma fórmula armónica. Ahora escuchad estos pasajes de Falla: los célebres dieciséis compases de *El amor brujo*. El cortejo del corregidor del *Sombrero de tres picos*. En todos ellos y en otros ejemplos que podríamos representar, un ritmo sencillísimo, binario o casi unitario, se mantiene deliciosamente monótono. Falla se inspira evidentemente en el baile popular andaluz. Comprenderéis ahora por qué dediqué yo a Manuel de Falla mi brevísimo poema “Estética”» (Diego, 2016: 332).

cimas de acentos y atonías, el delicado juego de silencios y pausas, las acumulaciones densas y las precipitadas ligerezas» (Diego, 2016: 303). La preocupación por la célula rítmica del poema (preocupación que responde, al fin y al cabo, a una preocupación por la forma, por el vehículo estructural en el que desarrollar la imagen), aun en su período más *ultraísta*, muestra, de nuevo, la excepcional conciliación entre los dos ejes musicales (el vertical-armónico de la imagen, pero también el sintáctico-horizontal del ritmo) que se produce en la poesía ultraísta-creacionista de Diego (*cf.* Morelli, 1996b).

Entre las diversas soluciones estructurales que el poeta ensaya en estos primeros años de la década (los años de la aventura ultraísta), cabe destacar, en último lugar, y por su explícita deuda con la música, la composición titulada «San Juan. Poema sinfónico en el modo wagneriano».³⁵⁷ Dedicado a su inseparable amigo Juan Larrea, «en el día de San Juan» [24 de junio], de 1919, apareció publicado primero en *Grecia* (10-VII-1919) y fue incorporado después a la primera sección de *Imagen* (1989, I: 87-93).

Se trata de un experimento juvenil en el que la trasposición técnica música-literatura es tan explícita que, a veces, aparece forzada o artificiosa.³⁵⁸ En este sentido le advertía Larrea, en respuesta al poema-regalo, en una carta del mismo 24 de junio de 1919:

Volviendo a tu San Juan, considerado desde este plano, *me parece una imitación musical demasiado externa, demasiado para los ojos*, no es todo lo pura que debe ser una obra de este estilo. Además, has escogido un modelo en cuanto a la forma un poco anticuado. Todo ello hace perder emotividad al poema por lo demás admirablemente visto. Lo que más me agrada es la tabla temática, poema por sí solo sin necesidad de instrumentaciones.

³⁵⁷ Dentro de la «poesía de creación» dieguina, y todavía dentro de la década que nos concierne, el modelo musical para la arquitectura del poema es fundamental en la *Fábula de Equis y Zeda*, escrita ya en la etapa de madurez vanguardista (1926-1929, publicada en 1932). Este largo poema, en apariencia de clara de estirpe gongorina (el empleo de la sextina, el título voluntariamente hermanado con el *Polifemo* del cordobés, el propio estilo sintáctico y perifrástico...), se construye, no obstante, desde el universo de la imagen creacionista que aparecía en *Imagen* o *Manual de espumas*. Sobre la deuda estructural con la música de la *Fábula*, en la que el propio poeta reconoció el modelo tripartito de la sonata, *vid.* Bernal Salgado (1993: 59-64); deuda que, por otra parte, queda simbolizada en el personaje metapoético del arquitecto-arpista (poeta).

³⁵⁸ La explicitud se produce desde el título, «poema sinfónico» y «en modo wagneriano». Como tecnicismo musical, «poema sinfónico» hace referencia a una forma orquestal que sigue un programa (de carácter generalmente narrativo, aunque también descriptivo) y que tuvo su apogeo en la segunda mitad del XIX, con Liszt como su cultivador más representativo (MacDonald, 2002). El texto de Diego no parece ajustarse a este esquema sino muy difusamente (en la medida en que sigue una tabla de «motivos» previos, es decir, externos a la obra), y es probable que se emplee «sinfónico» como mero adjetivo musicalizador de resonancia orquestal (esto es, que implica la participación simultánea de varios instrumentos o, metafóricamente, de varios materiales o voces). El «modo wagneriano» apunta de forma evidente a la aparición de una tabla temática inicial que remeda el procedimiento compositivo de los *Leitmotive*, como a continuación se explica. Por su naturaleza descriptiva, el *Leitmotiv* podría relacionarse con el «poema sinfónico», en cuanto música programática.

De todos modos, júzgo de valor positivo y bien orientado. Me halaga que lo hayas puesto bajo mis auspicios. Gracias. (Larrea, 1986: 98; subrayados míos).

Al propio Gerardo Diego también le debieron de parecer excesivos algunos paratextos que se daban en la versión de *Grecia*, y que fueron después eliminados al pasar al libro de 1922. Aparte de la anecdótica referencia al *tempo* («Ritmo básico. 108») y la más sobria formulación de la dedicatoria (de «A Juan Larrea, en el día de su santo, con un fraterno abrazo» al más lacónico «A Juan Larrea, en el día de San Juan. 1919»), la supresión fundamental es la que emparentaba el poema con una ópera concreta de Wagner: *Los maestros cantores de Núremberg*, comedia musical en tres actos, estrenada en 1868. En columna paralela a la dedicatoria, como encabezado del poema anterior a la tabla temática aludida por Larrea, se leía en la revista ultraísta: «LEMA: Tema de S. Juan en *Los Maestros Cantores de Nuremberg* (Wagner)».

Es evidente que lo que Diego toma en concreto de aquella ópera no es el procedimiento de los *Leitmotive* (que él simplemente denomina «motivos»), general en el compositor germánico, sino la ambientación temática en torno a la festividad de San Juan. El argumento de la ópera y los avatares de sus personajes (historia de amor y el concurso de cantores que sirve para enfrentar dos concepciones artísticas) no encuentran eco en el poema dieguino, que se desarrolla en realidad como juego de cláusulas motívicadas (*Leitmotive*) muy vinculadas a la lírica popular, y centradas en la celebración colectiva y campestre de la noche de San Juan.³⁵⁹

El empleo del término *Leitmotiv* en las óperas wagnerianas (usado por sus comentaristas, y no por el propio autor) hace alusión a una idea musical definida y reconocible que adquiere valor representacional al identificarse con un elemento de la acción dramática (personaje, objeto, lugar, sentimiento concreto, etc.). La brevedad de esta cláusula (en torno a los 3-4 compases, por lo general) permite gran flexibilidad de

³⁵⁹ Solo la V y última escena del III Acto (de 45 minutos de duración), que cierra *Die Meistersinger*, de Wagner, tiene lugar en el prado, en torno a la celebración del tan ansiado concurso de cantores que articula el resto de la acción, y que da comienzo con la famosa entrada de las diferentes cofradías. La alusión expresa de Diego al «tema de S. Juan» (que podría entenderse como alusión al *Leitmotiv* generalmente identificado en la obra wagneriana como «del Solsticio de verano») apunta a este escenario festivo-telúrico. Me parece exagerada y forzada la lectura que Silverman propone de este poema: ateniéndose a la relación directa con el debate artístico que se expone en la ópera, quiere ver en él una especie de *ars poética* consciente en la que se busca conciliar la tradición subjetiva y emotiva (temporal y musical) con la tradición simultaneísta y plástica de la vanguardia (tesis de todo su trabajo, que analiza la obra creacionista del poeta); Silverman (2009: 350-353).

combinatoria, y es además susceptible de ser modificada ligeramente para matizar o comentar la referencia sugerida (Whittall, 2002). En el fondo, se trata de un mecanismo para dar significado referencial a la música. Diego adapta este mecanismo compositivo a la poesía con una función fundamentalmente estructural: la codificación de cinco motivos en sendos dísticos permitirá desarrollar un poema de cinco estrofas a partir de estos núcleos léxicos (en *Grecia* no aparece diferenciación estrófica). Estos cinco motivos son los que esquematiza en la celebrada «tabla temática» por Larrea:

LA PRIMAVERA:	Margarita, novia del grillo. Dame tu estrella, Margarita.
EL ESTÍO:	Amapola, labio de seda. Bésame, cálida Amapola.
LA FIESTA PAGANA:	Humo de estrellas en el plenilunio. Dancemos en el rito druídico.
LA FIESTA CRISTIANA:	Del agua de gracia, San Juan, llena tu concha en el Jordán.
LA RONDA DE LOS MOZOS:	Viva la moza. Viva la Juana. Viva el espliego y la mejorana.

La repetición léxica o literal de estos motivos se va a ir ampliando con material semántica o temáticamente relacionado y, pese a que se van solapando en las distintas estrofas (tiradas irregulares que combinan arromanzados, pareados y versos sueltos), existe una introducción gradual y ordenada de los *Leitmotive* de acuerdo con la tabla inicial.

La primera estrofa, que comienza con la repetición literal del dístico correspondiente, está dedicada toda ella a la «Margarita», en su doble condición de flor-mujer, a la que requiebran no solo el grillo, sino también los luceros. El desarrollo de este dístico introduce elementos léxicos que se van a repetir a lo largo del texto y que van a ser identificados con este «motivo de la primavera»: estrellas (luz), golondrina, blanca, grillos.

	Margarita, novia del grillo. Dame tu estrella, Margarita. Margarita, ha venido la golondrina. Trae una estrella en el pico.
5	Escucha. Escucha. Cri-cri-cri. ¿Le dirás a tu novio que sí? Margarita, fijate bien,

que el pícaro nordeste quiere
 abrazarte el talle por detrás.
 10 Margarita, qué linda estás.
 Novia de grillos y de luceros.
 Dame tu estrella para mi ojal.³⁶⁰

La segunda estrofa, que se inicia continuando la apelación del yo a Margarita, de pronto introduce en el tercer verso el segundo motivo, el del estío, pero solo por alusión, no por cita literal:

La verde cabellera de espigas
 —Margarita, novia del grillo—
 15 Ha lanzado una idea roja.

Esa «idea roja» da pie ahora al desarrollo del segundo motivo, construido como gemelo-contrario del primero: a la espiritual y alba margarita, primaveral «novia de grillos y luceros», se opone la pasional y ardiente amapola, también en su doble condición de flormujer. La isotopía de la sensualidad disgrega a lo largo de esta estrofa referencias al calor-fuego (estío) y al color rojo, a los labios, al beso y a la sensitiva seda ya evocada en el dístico-*Leitmotiv*. Si hasta ahora Diego había solo recurrido a la cita literal del dístico nuclear y su desarrollo glosado (estrofa primera), lo que aquí ensaya es la variación del motivo (no su desarrollo) por conmutación o permutación de sus partes (es decir, descomponiendo en hemistiquios y sintagmas el dístico original, «Amapola, labio de seda. / Bésame, cálida Amapola»):

Seda de labio, sed de Amapola.
 Gota de sol tropical.
 Dame tu estrella para mi ojal.
 Amapola, cálida Amapola,
 20 presiento el ardor de tu boca.
 La cigarra te quiere aturdir.
 No duermas. No. Labio de seda.
 Bésame, cálida Amapola.
 Bésame sedeña y tórrida.

«Seda de labio» (v. 16) o «labio de seda» (v. 24), con inversión del segundo hemistiquio del primer verso en el motivo original, el vocativo del primer verso

³⁶⁰ En la versión de *Grecia*, aparte de que falta una coma tras el vocativo del v. 3, el v. 8 aparece con la variante: «que el pícaro *perderte* quiere» (lo cual haría sujeto elidido al grillo, y no, como aparece en la nueva estrofa, al [viento] nordeste). Es probable que la versión de *Grecia* yerre la letra del poema enviado por Diego (¿manuscrito, quizá?), si bien, ambas lecturas son plausibles.

combinado con el vocativo del segundo («Amapola, cálida amapola», v. 4), derivaciones fonéticas (sed<seda, sedeña<seda) o ampliaciones («Bésame sedeña y tórrida», v. 24) sobre las células léxicas irreductibles en las que ha desmembrado el motivo: Diego juega con estas células como si de notas o acordes de un tema musical (que correspondería al *Leitmotiv*) se tratara. Y no solo conmuta partes del motivo del estío, sino que introduce, a la vez, la alternancia o diálogo con el motivo anterior, el de la primavera. El «Dame tu estrella para mi ojal», en el v. 18, repite literalmente el último verso de la primera estrofa; la segunda se cierra con la co-aparición de ambos motivos (mediante la división en hemistiquios) en un mismo dístico, que acaban finalmente confundidos por hipálage (v. 28), y que simbolizan el solsticio como puente entre primavera y verano:

25 *Margarita, Amapola,*
 novia del grillo, labio de seda.
 Se dan la mano las dos hermanas
 —sangre de *estrella*, beso de *luz*—
 bajo la feria del plenilunio.³⁶¹

Con la alusión a la «feria del plenilunio» (donde se vuelve a adelantar un término presente en el siguiente motivo) entra el tema de «la fiesta pagana» (cuyo dístico, recordemos, era: «Humo de estrellas en plenilunio. / Dancemos en el rito druídico»). La construcción de la nueva estrofa sigue aproximadamente el modelo de la primera, desarrollando y ampliando la escena nocturna de la celebración en torno a las hogueras y los ritos paganizantes (el coro de las vírgenes, antorchas, la diosa que emerge, el sacrificio, los corros rituales, el solsticio). Hay, sin embargo, una mayor tendencia a la repetición literal y a la permutación sintagmática (de acuerdo con lo ensayado en la segunda estrofa), con la incorporación fugaz además de los dos motivos anteriores (v. 37, en que se funden primavera-estío; v. 42, donde la golondrina evoca el motivo de la primaveral margarita):

30 Humo de estrellas. Humo de hogueras.
 Hogueras en el cielo y en la tierra.
 Coro de vírgenes. Surge la diosa.
 Dancemos al corro de las antorchas.
 Dancemos en el rito druídico.
 35 Hagamos el tierno sacrificio.
 —*grillos celestes, llama Amapola*—.
 Sangre de niño. Columnas de humo.

³⁶¹ Subrayo los elementos pertenecientes al primer motivo, para remarcar visualmente la combinación.

- 40 Danza de antorchas. Corro de estrellas.
 San Juan. San Juan. San Juan.
La golondrina trae el plenilunio.
 Vértice del solsticio de junio.
*Se dan la mano las dos hermanas.*³⁶²

Hacia el final de la estrofa, que de nuevo se cierra con una recolección de los tres motivos hasta ahora nombrados («Vértice del solsticio de junio. / Se dan la mano las dos hermanas»), el v. 40, ternario, rompe la tendencia bimembre de los versos (estructura que facilita los juegos de permutación) para subrayar el anuncio del cuarto motivo: «San Juan. San Juan. San Juan».

El tema de la fiesta cristiana, aparte de la invocación trimembre adelantada, de resonancia cultural, se introduce también modificado («Ven a nosotros, concha de gracia»), mezclando en un sintagma («concha de gracia») dos del dístico original («tu concha» y «agua de gracia»). La irrupción de una voz coral en esta estrofa, en contraste con el yo individual que requebraba a las dos flores (remedando tonos de la lírica popular) y la voz impersonal que en la tercera estrofa nos ofrecía la escena de la fiesta sin participar, confiere a esta cuarta estrofa un evidente carácter de oración litúrgica:

- 45 Ven a nosotros, concha de gracia.
Humo de estrellas, sangre de hogueras.
 Del agua de gracia, San Juan,
 llena tu concha en el Jordán.
 Y santifica nuestras cabezas
 bajo la *feria de las estrellas*.
 50 La blanca túnica del Precursor.
 alba del Sol Redentor.
Huelen los grillos. Luna de gracia.
 Concha rizada del agua santa,
 bésanos la nuca bautismal.
 55 La paloma del Santo Espíritu
 baja a posarse sobre el bautizo.
 Agua de gracia del Jordán.
 Túnica aurora de San Juan.
Humo de estrellas. Errantes cohetes.
 60 Lunar verbena en el prado verde.

³⁶² Vuelvo a subrayar las partes pertenecientes a motivos anteriores. En realidad, la «sangre de niño» y el «humo de estrellas», que aparecen como elementos propios de este tercer motivo (vinculados a las ceremonias paganas del solsticio), incorporan también dos atributos característicos de los dos anteriores: la sangre para la Amapola-estío y la estrella para la Margarita-primavera.

Es quizás esta parte la única que podría ponerse en diálogo intertextual con la ópera wagneriana que en *Grecia* aparecía expresamente citada, *Los maestros cantores*. El desarrollo de la oración en torno al bautismo y la invocación a este «Precursor» del Mesías (San Juan Bautista) apenas sí introduce la reminiscencia de los motivos anteriores (que marco subrayados en el texto) y puede relacionarse con la oración coral que entona el pueblo al inicio de la ópera de Wagner, durante el servicio religioso celebrado la víspera de San Juan:

Al venir a ti
 el Salvador para recibir
 de tu mano el bautismo,
 se consagraba al sacrificio
 y nos daba el mandato divino:
 que por Su bautismo
 nos santifiquemos
 para ser dignos de Su sacrificio.
 ¡Noble Bautista!
 ¡Precursor de Cristo!
 Acógenos a tu lado
 en el río Jordán!
 (Wagner, 1982: 50).

De todas formas, Diego sensorializa la escena, alejándose de la abstracción luterana propia del himno wagneriano. El último verso de la estrofa, «Lunar verbena en el prado verde», prepara el final del poema y anuncia el quinto motivo, el de «los mozos», que, en cierta manera, condensa y reúne todos los anteriores:

Viva la moza. Viva la Juana.
 Viva el espliego y la mejorana.
 Ronda de mozos, flor en la oreja,
Mejillas rojas de las hogueras.
 65 Arcos de flores. El tamboril
 —viva el espliego— repica *cri-cri*.
 Campanero, toca las campanas.
 Viva la moza. Viva la Juana.
Danzas drúidicas. Corros de estrellas.
 70 Rondas de mozos. Viva la fiesta.
Abren los ojos las margaritas.
Curvan sus alas las golondrinas.
San Juan. San Juan. San Juan.
Grillos. Estrellas. Rondas. Cohetes.
 75 *Humo. Amapolas. Tin-tan. Tin-tan.*

El dístico aquí empleado como *Leitmotiv* (que se da literal al comienzo de la estrofa) es un claro remedo de los cantos folclóricos en torno a la festividad y, en especial,

a los vinculados con la acción mágica de las plantas y su propiciación del amor. Este «motivo de los mozos» condensa así las dos tradiciones, pagana y cristiana, que convergen en el imaginario popular, y en donde el canto se construye en torno al puro goce de la fiesta y el baile. A modo de *finale* coral, este poema *sinfónico* se cierra con la recolección de todos los motivos antes dispersados (subrayados en el texto), que se entretejen en la relación de fiesta: a las «rondas de mozos», repique de campanas (v. 67), «arcos de flores» (alusión a las enramadas cortejadoras) y celebración de las muchachas («Viva la moza. Viva la Juana»), se solapan los motivos de la amapola (v. 64, «mejillas rojas»; v. 75), de las hogueras paganas (v. 64, 69, 74, 75), de la margarita amada del grillo (v. 66, «repica *cri-cri*»; vv. 71-72, v. 74) y el de la fiesta cristiana en la triple invocación del v. 74: «San Juan. San Juan. San Juan».

Que, efectivamente, a la altura de 1919 Wagner representara el pasado entre la avanzadilla musical española (como Larrea señalaba a Diego en su carta: «Además, has escogido un modelo en cuanto a la forma un poco anticuado»; Larrea, 1986: 98), parece no estorbar al santanderino a la hora de buscar modelos con los que experimentar y ampliar su diseño estructural de poemas. Como el propio autor señaló en varias ocasiones, una de sus preocupaciones fue siempre la de dar consistencia y esqueleto a sus composiciones poéticas. Así, por ejemplo, lo expresaba en la ya citada charla de 1967 que ofreció en el Ateneo madrileño:

Yo hice mi propia revolución métrica desde mis primeros ensayos. Inventé estrofas desde el comienzo mismo y ello se puede ver en mi libro *Iniciales* y aún en unas pocas poesías posteriores que por inexpertas y demasiado ingenuas no he querido publicar (...). La música es siempre mi norte. Y el nuevo poeta imita, ya en lo exterior de la estructura de compases o pies prosódicos los ritmos y compases musicales, ya en la interior estructura sintáctica, en la órbita de la composición total o en la utilización de temas y desarrollo, las formas y lecciones de la música. (Diego, 2016: 304-305).

Y en 1977, en otra conferencia leída en el club «Puente Cultural», afirmaba:

La mayor parte de mis poemas están hechos con una falsilla de construcción, no precisamente de melodía; lo importante es la estructura... en la poesía de creación procedo por temas musicales (*apud* Pérez, 1989: 31).³⁶³

³⁶³ Con «poesía de creación» Diego quiere separar las dos líneas poéticas que siempre cultivó simultáneamente: a la «poesía de creación» (que llamará también «poesía de azotea») se opone la de línea tradicional-clasicista, que sigue esquemas métricos ya codificados en la poesía española (especialmente el soneto y las formas populares-romancísticas); esta es la llamada «poesía de bodega».

Hacer de Wagner su punto de partida no suponía, en absoluto, adherirse estrictamente al credo musical del alemán, sino tomar de este las técnicas más convenientes y aprovechables para sus propósitos personales. Es otro ejemplo más del característico sincretismo de Diego, quien, en el apogeo de su etapa vanguardista, escribía a Ortega y Gasset:

Pues bien, yo creo que el poeta de hoy es compatible con todos y con todo. No le estorba el simbolismo, el futurismo ni aun el romanticismo, porque no es una consecuencia de ellos (por reacción, como solía ser). No está más allá o más acá. Está simplemente en otro plano. (...) Por eso, los poetas son inofensivos y no se trata de combatir sino de construir. Es más, creo que el poeta creacionista puede ser a la vez romántico y simbolista. (24-VI-1921; Diego/Ortega, 1996: 6).³⁶⁴

La devoción de Diego por la tradición musical romántica, como herencia de su dimensión de pianista y músico (*cf.* Benavides, 2011: 181-249), no fue nunca obstáculo para mostrar un interés profundo y adherencia a las tendencias musicales más novedosas, de Debussy y Ravel a Stravinsky o Bartók, pasando por su admiradísimo Falla. El experimento con el *Leitmotiv* wagneriano en este poema no revela sino un esfuerzo más del jovencísimo Diego por abrir y multiplicar «posibilidades» para la nueva lírica, cuyo horizonte, por entonces, era el creacionismo.³⁶⁵

Cabe, señalar, en último lugar, cómo el *Leitmotiv*, mecanismo que originalmente se utiliza para dotar a la música de un contenido semántico o simbólico, paradójicamente

³⁶⁴ La tolerancia con la tradición y el sincretismo asimilador ha sido uno de los rasgos específicos con los que tradicionalmente se ha definido a la llamada «generación del 27». El editorial del primer número de *Carmen* («Vuelta a la estrofa», dic. 1927) podría considerarse un manifiesto al respecto. Esta armonización tradición-vanguardia se produce en la poesía española a partir de 1923-1924, y adquiere su apogeo ya en la segunda mitad de la década. Lo reseñable aquí es que Diego asume esa perspectiva tolerante, sin ningún empacho, en plena efervescencia del discurso más iconoclasta y agresivo de Vanguardia.

³⁶⁵ Sobre Wagner, pocas veces se pronuncia Diego de forma directa. Frente a los numerosos artículos dedicados a los compositores románticos (de Beethoven a Chopin, pasando por Schubert, Schumann, Berlioz o Mendelssohn), a los que se refiere frecuentemente con entusiasmo apasionado, el músico sajón aparece casi siempre nombrado secundariamente, con tibieza, pero sin dejar de reconocer su protagonismo capital en el teatro lírico. A este desinterés seguramente contribuye la predilección por la música sinfónica de Diego (no olvidemos su condición de pianista, que supondría consecuentemente una mayor familiarización con partituras de repertorio instrumental), como así lo sugieren los dos artículos dedicados al músico en su faceta de cronista, «Wagner sin escena. Música de cámara en el Ateneo» (1934) y «Wagner sin teatro» (1963), ambos defensores de un Wagner exclusivamente musical (especialmente el de los preludios, oberturas y similares), al que muchas veces desmerecen los recitativos y fragmentos vocales incluidos en los programas de concierto (Diego, 2014: 569-470, 157-159). De cualquier forma, los varios libros de y sobre el compositor que están registrados en el Catálogo de su biblioteca (algunos editados con anterioridad a la Guerra Civil), muchos de los cuales presentan numerosas notas manuscritas y subrayados a lápiz (Diego, 2008: 34, 105, 129, 140, 142...), evidencian la ingente cultura musical que atesoraba Diego, y su interés a lo largo de su vida por acercarse y profundizar en las diferentes tendencias musicales, coetáneas o pasadas, siempre desde una actitud abierta y ecléctica.

se convierte, en su trasposición literaria, en un recurso fundamentalmente formalista: ensayos combinatorios para *montar* el poema. Tal constatación, rastreada también en los ejemplos analizados de Lorca o Garfías, e incluso en el «Arabesco nº 2» de Adriano del Valle (cuyo principio técnico está cercano al empleado aquí por Diego) debería ponernos sobre aviso y matizar una extendida y desafortunada idea: la del privilegio de lo plástico sobre lo musical en las coordenadas estéticas vanguardistas, con la maniquea división entre objetivismo / subjetivismo, deshumanización / sentimentalismo, constructivismo material / vagarosidad espiritual. Sin volver ahora sobre las raíces musicales de la abstracción plástica y la nueva pintura (III.1, 1), es, por supuesto, innegable, la influencia del cubismo o el montaje cinematográfico en la poesía española de los primeros veinte. Sin embargo, y a pesar de que puedan parecer ejemplos minoritarios, el peso que la música adquiere en la construcción poética (esto es, estructural) de Gerardo Diego y Lorca, así como su impronta en la imagen impresionista del ultraísmo, exige a una reconsideración del argumento y una necesaria apertura de miras en aras del rigor científico.

5. RECAPITULACIÓN

El grillo se comió un álbum de paisajes
y canta, desahuciado, para librarse de ellos
(...)
¿Se habrá perdido un eco del grillo-panorama?
(Ernestina de Champourcín)

El grillo que, en este poema de Champourcín («Ventana abierta», *La Gaceta Literaria*, nov. 1929), engulle el álbum de paisajes y va reverberándolos después contra el horizonte a través de su canto sintetiza extraordinariamente la forma en la que la música se hace presente en la poesía española de la Vanguardia más temprana: naturaleza musical, red de analogías-vozes cósmicas (ecos, reverberaciones), sinestesia del paisaje-sonido o paisaje musicalizado, proyección de la voz lírica y reflexión metapoética sobre el canto y el silencio.

La cosmovisión simbolista de la que parte el ultraísmo supone la asunción del paradigma musical sobre el que se articula el sentido del mundo como estructura armónica cuyas partes se (co-)responden unas a otras. Es desde esta cosmovisión, como se apuntaba

en el capítulo anterior, desde la que la lírica moderna caminó hacia la integración de distintos planos en una misma imagen (el símbolo finisecular, la ambigüedad mallarmeana), hasta llegar a la poética de la imagen vanguardista. El artículo comentado de Lasso de la Vega, «La section d'or», dejando a un lado las mixtificaciones típicas del autor y su obsesión por diferenciar escuelas, hacía explícita la relación fundamental de la imagen múltiple con la música, así como la pervivencia del trascendentalismo en el credo vanguardista (recuérdese que el título, de resonancia mística, está tomado de Apollinaire, que lo empleó para hablar de la pintura cubista). Las brillantes reflexiones que Diego hace al respecto en sus «Posibilidades creacionistas» (*Cervantes*, oct. 1919), lejos de ser una excepción, como quería Aullón de Haro (1998: 43; 2010: 244-245), no hacen sino poner de relieve (de una forma mucho más precisa que Lasso), este principio musical o analógico que está debajo de la imagen poética en la Vanguardia.

Si retomamos la reflexión que dejaba apuntada en el apartado anterior, la concepción errónea de esta última fase de la Modernidad estética como arte privilegiadamente plástico, en oposición al paradigma musical (idea en la que tanto ha insistido Aullón de Haro, atendiendo antes a forzadas clasificaciones teóricas y sistémicas que a los propios textos), deriva de la confusión de *simultaneidad* con *plasticidad*. La música es un arte temporal, efectivamente, pero goza a la vez de la posibilidad de lo simultáneo (la armonía); es decir, es una característica tanto plástica como sonora. Lo que verdaderamente la poesía finisecular ponderaba de la música no era tanto su carácter intangible (inmaterialidad, espiritualidad vagarosa a la que rápidamente se le asocia, acientíficamente, el sentimentalismo subjetivo) sino a su polivalencia semántica y a su no referencialidad. Y esta cualidad, trasladada a lo literario, se realizaba precisamente por medio de la fusión *simultánea* de significados y planos en una misma imagen o enunciado. Lejos de negar la concepción plástica y objetualista del poema en Vanguardia, que es evidente, lo que quiero subrayar es que esta en absoluto excluye la musical; de hecho, es precisamente a través del modelo musical (en paralelo a la literatura) por el que la nueva pintura adquiere su idiosincrasia, liberada del principio de la mimesis.

Pero, como poesía y artes plásticas, la música no es una disciplina inmutable y también adquiere una personalidad propia en este primer tercio del siglo XX (*vid. supra*, II, 2.3.3, III.I, 1.2). Si aquellas se liberan de la referencialidad, la gran hazaña que lleva a cabo la música en este momento es el ya citado desborde del sistema tonal. Si Wagner fue el músico emblema del grupo simbolista francés, Debussy se perfila en el nacimiento

de la Vanguardia poética española como el gran pionero y padre de la nueva estética (auspiciado, como se vio, por el discurso de la musicología francesa, que fue seguido por la española más avanzada). La obra debussysta considerada desde su modernidad (primera fase de reacción contra la tradición musical romántica, como propone Jankélévitch, y no continuación última de esta, como lo hacen Cocteau o Arconada) se revela como una alianza de dos principios estéticos básicos: el de la sugerencia (construcción de atmósfera imprecisa, a la que se llega por la ambigüedad tonal) y la de absolutización del instante (el sonido en sí mismo, el acorde, desligado de la jerarquía sintáctica que la estructura total impone). Si la primera era herencia directa del simbolismo y puede incluso dar pie a formularla como *esthétique du rêve et des lointains* (Fleury, 1996), la segunda está directamente vinculada con la sensibilidad simultaneísta y verticalista de la Vanguardia y, a la vez, con el sentimiento del momento congelado y absolutizado que cimenta el impresionismo.

Más allá de la presencia explícita del compositor en la poesía del momento (como se ha visto a propósito de los poemas de Lozano, Diego, Lorca y del Valle), la estética debussysta define a la perfección (también en su condición de engarce entre tradición simbolista y avance hacia algo nuevo) la que he llamado «poética impresionista», dentro de la primera fase de la Vanguardia española (y que, *a priori*, podría identificarse con buena parte de la poesía ultraísta, aunque no toda).

Como decantación del ultraísmo primitivo (versolibrismo hímnico y propagandístico), y en paralelo a la veta futurista, el «poema-estampa» o «poema-impresión» se aparece como la seña de identidad más clara de los primeros veinte en España: yuxtaposición de versos, imagen múltiple o de raíz creacionista y animismo son sus rasgos fundamentales. Aunque es evidente el carácter marcadamente plástico de estos poemas, en donde impera la evocación visual de escenas (*estampas*), el componente musical tiene una acusada relevancia, dado el impulso simultaneísta y condensador de sensaciones, en el que lo sonoro contribuye también a *dibujar* el horizonte. A través de la expansión de sensaciones y la orientación sinestésica, la musicalización del paisaje (fundamentalmente, mediante la metáfora y la asociación metonímica) adquiere una importancia tal que, aun teniendo en cuenta el carácter formulaico y repetitivo de esta poesía, no puede considerarse accidental o meramente decorativo. Responde, más bien, a las nociones simbolistas de *correspondencias*, *analogía* y armonía cósmica; la naturaleza

se presenta así en un constante flujo de reverberaciones cifradas, de las que solo la música, en su esencial ambigüedad y polisemia, es capaz de dar cuenta.

El diálogo interartístico que esta concepción genera en la práctica poética tiene lugar fundamentalmente (aunque no solo, como se vio en 4.3) en el terreno del significado (dimensión léxico-semántica). Es la imagen el mecanismo fundamental por el que la música se hace presente en el poema; sin embargo, no se trata, como es habitual en los procedimientos diversos que Scher enmarca dentro de la *Verbal Music* de apelar a una obra musical, real o imaginaria, ajena al texto; aquí no se quiere llegar a más partitura que la plural de la naturaleza, no se desea *hablar de* música, sino musicalizar toda la atmósfera poemática (se hable de mar, primavera, amanecer o tormenta) haciendo implícita la acusada percepción musical del mundo, por saturación sinestésica.

CAPÍTULO III

FUTURISMO Y TENDENCIAS FUTURISTAS. LOS NUEVOS SONIDOS DE LA CIUDAD

1. EN BUSCA DEL SONIDO PERDIDO: LA POÉTICA DEL GONG Y PRIMITIVISMOS DE VANGUARDIA

Buena parte de lo que se ha llamado «deshumanización» y asco a las formas vivas proviene de esta antipatía a la interpretación tradicional de las realidades. (...). En cambio, finge la nueva sensibilidad sospechosa simpatía hacia el arte más lejano en el tiempo y en el espacio, lo prehistórico y el exotismo salvaje. A decir verdad, lo que le complace de estas obras primigenias es —más que ellas mismas— su ingenuidad, esto es, la ausencia de una tradición que aún no se había formado.

(Ortega y Gasset).

La poesía abstracta ha liberado, y eso es un gran mérito, la palabra de sus asociaciones, y ha puesto en valor la palabra por la palabra: especialmente la idea por la idea, teniendo en cuenta el sonido.

(Kurt Schwitters).

Habla Michèle Finck en *Poésie moderne et musique* de una «poética del gong» para definir la lírica moderna (2004: 311-333). Este instrumento de percusión, el gong, con su metálica vibración fugaz y la clara reminiscencia oriental-ritualista (nostalgia de un paraíso virgen que también resuena en el gamelán debussysta o en los paisajes tahitianos de Gauguin) se convierte, para la crítica francesa, en metáfora de la palabra poética del siglo XX y define el vector estético de la brevedad expresiva y la concentración de la materia sonora (Finck, 2004: 327).³⁶⁶ La música reducida a su pulsión rítmica primera (el canto del grillo de Gerardo Diego) es, a la vez, manifestación de la crisis entre sujeto-mundo que se produce en la Modernidad y encarna el resuello impotente, la respiración interrumpida y la tentativa de la palabra que acaba en el puro grito. En torno a esta caracterización del gong Finck despliega una serie de rasgos secundarios que

³⁶⁶ Siguiendo al musicólogo Marc Honegger, Finck señala tres grandes funciones de este instrumento musical, el gong, dentro de su contexto originario: la escansión (subrayar los tiempos fuertes y marcar el ritmo), la función ritual (acompañamiento de ceremonias oficiales, religiosas y teatrales) y, ligada a esta, la función mágica.

perfilan y completan esta poética *vibracional* de la Modernidad (y que ella estudia en textos de Rilke, Michaux y Bonnefoy): la exploración de la frontera con el silencio, la «poética del golpe» (*poétique du heurt*) y de la violencia (el mazo que golpea el gong como imagen de la palabra poética que golpea la lengua) y la «poética de la resonancia» (sonido/sentido multiplicado en eco, de acuerdo con la cosmovisión analógica de la Modernidad estética). En última instancia, el propio vocablo del instrumento elegido, *gong*, claramente onomatopéyico, materializa fónicamente ese acercamiento de la poesía a la música que vengo señalando a lo largo de todo este trabajo: la palabra no *contiene*, *es*; no hay sentido más allá de su propio sonido, el propio sonido revela, se dice a sí mismo.

1.1 DE ZÚRICH A BERLÍN: LA AVENTURA FONÉTICA DADÁ

Al ideal general de la pureza vanguardista, arraigado en la noción de autonomía y autorreferencialidad del arte, subyace (y desde esa inevitable conciencia histórica de la que le es imposible escapar; Paz, 1974: 22-37, 46-54) el deseo quimérico del retorno a las fuentes, abolición de la historia emprendiendo el camino inverso hacia el origen. Esta profunda nostalgia, que arranca en el Romanticismo (el *Hiperión* de Hölderlin, por ejemplo), y que se continúa a lo largo del XIX bajo el disfraz del exotismo, adquiere en la Vanguardia un claro signo primitivista y adánico. La demolición de la institución *arte* que, para Bürger (1987), define este momento implicaría así la voluntad de restaurar un orden previo y ajeno a todo lo construido después, una edad de oro primordial que todavía permanecería intocada en elementos marginales y exiliados de la civilización occidental. Con la I Guerra Mundial en avance, y desde el oasis neutral que fue Zúrich, el alemán Hugo Ball escribe un diario sobre el dadaísmo en su fase inicial (la que atañe al mítico Cabaret Voltaire y, desde marzo de 1917, a la Galería Dadá) en el que leemos reflexiones como la siguiente:

Lo que llamamos Dadá es un *juego de locos* a partir de la nada en el que se enredan todas las cuestiones elevadas (...). Como *la bancarrota de las ideas ha deshojado la imagen del hombre hasta sus capas más íntimas*, los impulsos y las motivaciones ocultas aparecen de manera patológica. Como parece que no hay ningún tipo de arte, política o credo que pueda contener la rotura de este dique, solo queda la broma y la pose sangrienta. (Ball, 2005: 129-130; subrayados míos).

Y, más adelante:

La cándida inocencia que linda con lo infantil, con la demencia, con la paranoia, viene de la fe en un recuerdo originario, en un mundo reprimido y sepultado hasta hacerlo irreconocible, que en el arte se libera mediante un entusiasmo desenfrenado y en el manicomio, en cambio, mediante la enfermedad. Los revolucionarios a los que me refiero han de buscarse más bien allí que en la literatura y la política mecanizadas de hoy. En lo disparatadamente infantil, en la locura, donde las limitaciones se han echado abajo, aparecen capas originales nunca antes alcanzadas, que no han sido tocadas por la lógica y el aparato, un mundo con leyes propias y su propia figura, que plantea nuevos enigmas y nuevas tareas, al igual que un continente recién descubierto. (Ball, 2005: 144; subrayados míos).

Locura, infancia y, con ellas, las culturas primitivas (sea desde la diacronía o la sincronía): tres espacios todavía a salvo del *cáncer* cultural y racionalista de Occidente. La importancia de las máscaras y el «arte negro» en Dadá, la Rusia arcaica del primer Stravinsky, los retornos geometrizar y anti-naturalistas en la pintura picassiana o en la escultura de Brancusi, el pictograma chino redescubierto por Pound, el muralismo mexicano, la fascinación ejercida por los objetos mágico-primitivos en el grupo surrealista (también en Gómez de la Serna) o la poesía negrista caribeña son todas manifestaciones diversas de un mismo fenómeno: el de la pulsión de radical huida y deseo de reconquistar un primordial estado adánico.³⁶⁷

En poesía, esta búsqueda se llevará a cabo, en su forma más genuina, a través del cuestionamiento del propio lenguaje (más que desde el repertorio temático, de resultados muy limitados). Como Mallarmé, y como Valéry después, en el citado diario Hugo Ball apunta directamente a la instrumentalización corrupta de la lengua (en su condición de herramienta social y pública) como elemento opresor de la palabra poética; pero esta opresión adquiere además en el escritor alemán condición ontológica y política: la fosilización del lenguaje es la representación y síntoma esencial de la alienación del hombre (*cf.* Valente, 1994). La desintegración semántica del dadaísmo, hasta el absurdo y el sinsentido, funciona entonces dentro del impulso general de purificación verbal que caracteriza a todos los movimientos de Vanguardia:

Que se ría quien quiera: la lengua nos agradecerá alguna vez nuestro tesón, aunque no le haya sido dado tener ninguna consecuencia directamente visible. Hemos cargado la palabra con fuerzas y energías que nos permitieron volver a descubrir *el concepto*

³⁶⁷ Para el primitivismo en el arte del s. XX, *vid.* el clásico de Goldwater (1986 [1938]), Archer-Straw (2000) y el monográfico colectivo editado por Flam y Deutsch (2003). Con una perspectiva interdisciplinar, pero que tienen en cuenta la literatura, *vid.* Paz (1974: 21, 30-33), Nilson (1980), Marino (1984: 760-761), Carnero (1989b), González Alcantud (1989) y Barkan/Bush (1995).

evangélico de la «palabra» (logos) como una compleja figura mágica. (Ball, 2005: 133-134; subrayados míos).

La apelación a la fórmula mágica entronca directamente con el privilegio del hechizo fónico que arriba comentaba a propósito de Huidobro o Mallarmé (III.1, 3.1) y supone, por tanto, un claro acercamiento al ideal de la ambigüedad musical:

Con la renuncia a la frase por amor a la palabra, el círculo en torno a Marinetti comenzó resueltamente con las «parole in libertà». Sacaron la palabra del marco oracional (la imagen del mundo), que se le había adjudicado automática e irreflexivamente, nutrieron el consumido vocablo de la gran ciudad con luz y aire, le devolvieron su calor, su movimiento y su despreocupada libertad original. Nosotros *intentamos otorgarle al vocablo aislado la plenitud de un conjuro, el ardor de un astro*. Y resulta extraño: *el vocablo llevado a plenitud mágicamente conjuró y alumbró una nueva frase, que no estaba ligada ni condicionada por ningún tipo de sentido convencional. Acariciando cientos de pensamientos a la vez, sin indicar su nombre*, esta frase hizo resonar el ser irracional, original y lúdico, pero abismado, del oyente; despertó y fortaleció las capas más profundas de la memoria. (...) (Ball, 2005: 134; subrayados míos).

«Acariciando cientos de pensamientos a la vez, sin indicar su nombre»: si en la tendencia simbolista-ultraísta del capítulo anterior la imagen se había convertido en la herramienta fundamental para acercarse a la polivalencia semántica de la música (la «imagen múltiple» que proponía Diego), en el dadaísmo se hace necesario replantear la lengua misma, y ello suponía la abolición radical del significado (en su condición de convención no individual) y la reivindicación de la materialidad sonora de la palabra:

Se renunciaba a hacer poesía de segunda mano: es decir, a asumir palabras (por no hablar ya de frases) que no se hubieran acabado de inventar para uso propio, enteramente nuevas y flamantes. Ya no se deseaba alcanzar el efecto poético por medios que, a la postre, no son nada más que el reflejo de intuiciones o de arreglos ofrecidos furtivamente y ricos en lo intelectual, pero no en lo plástico. (Ball, 2005: 139-140).

La palabra como *objeto plástico* es, fundamentalmente para Ball, un cuerpo sonoro. En el «Manifiesto inaugural de la primera velada dadá» (Zúrich, 15-V-1916), el poeta marca el salto apuntado antes respecto a los futuristas italianos: si estos habían devuelto a la palabra la libertad de la no-sintaxis, todavía se podía ir un paso más allá hasta la destrucción de la palabra y la emancipación del sonido puro. Dice Ball:

Recito versos que aspiran nada más y nada menos que a renunciar a la lengua. (...) No quiero palabras que otros hayan inventado. *Todas las palabras las han inventado otros. Quiero zascandilear por mi cuenta con las vocales y consonantes que me convengan.* (...).

Así se podrá apreciar bien cómo surge el lenguaje articulado. *Simplemente dejo salir los sonidos*. Las palabras surgen, hombros de palabras; piernas, brazos, manos de palabras.

Au, oi, u. No hay que dejar que salgan demasiadas palabras. *Un verso es la ocasión de manejarse sin palabras y sin la lengua lo máximo posible.* Esta maldita lengua, pegada a la suciedad como en manos de cambistas que han sobado las monedas. (Ball, 2005: 372; subrayados míos).

El libre *zascandilear* con las vocales y consonantes lo pone en práctica Hugo Ball en los que denomina *Lautgedichte* ('poemas fonéticos'), de cuya *invención* da cuenta en la entrada del 23 de junio de 1916 del citado diario:

He inventado un nuevo género de versos, «Versos sin palabras» [*Verse ohne Worte*] o poemas fonéticos [*Lautgedichte*], en los que el equilibrio de las vocales sólo se pondera y distribuye según el valor de la secuencia de la que se parte. Esta noche he leído los primeros versos de este tipo. (Ball, 2005: 137).

Los *Lautgedichte* respondían a la concepción sonora del poema y, por ello, no era tanto la disposición tipográfica lo que interesaba a Ball como la propia materialización en el recitado, que tenía lugar además en un claro contexto teatral o, más precisamente, espectacular.³⁶⁸ En la mencionada entrada, el poeta alemán hace prolijamente la crónica de esta *première* de *Lautgedichte*, sin escatimar en los detalles de la puesta en escena:

Para ello me había construido un vestuario especial. Mis piernas estaban metidas en una columna redonda de cartón azul brillante, que me llegaba esbelta hasta la cadera, de modo que hasta allí tenía el aspecto de un obelisco. Por encima llevaba una enorme capa hasta el cuello, recortada en cartón, forrada de escarlata por dentro y de oro por fuera; estaba sujeta al cuello de tal manera que, subiendo y bajando los codos, podía moverla como si se tratara de unas alas. A esto había que añadir un sombrero de chamán con forma de chistera, alto, a rayas azules y blancas.

En los tres lados de la tarima frente al público había dispuesto atriles y puesto sobre ellos mi manuscrito redactado con lápiz de color rojo; iba oficiando la celebración ora en uno ora en otro. (...) como no podía caminar vestido de columna, hice que me llevaran a la tarima en la oscuridad y comencé a decir lenta y solemnemente:

gadji beri bimba
glandridi laula lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...

(Ball, 2005: 137-138).

³⁶⁸ Como sustantivo, *Laut* en alemán significa 'sonido, fonema'; como adjetivo, significa 'fuerte, ruidoso' y subraya de forma más clara la condición de lectura en voz alta implícita en el término (de hecho, el uso de *laut* como adverbio significa precisamente eso, 'en voz alta'). La traducción convencional en español de «poema fonético» equivale a la habitual en inglés de *Sound Poetry*.

El interés de Ball parece centrarse a continuación en la propia improvisación entonativa, que le lleva a salmodiar/cantar las palabras, dejándose guiar por el propio movimiento del sonido, casi en raptó chamánico:

Los acentos se volvieron más duros, la dicción se elevó al agudizarse las consonantes. (...) Había acabado entonces «Canto de Labada a las nubes» en el atril de la derecha y la «Caravana de elefantes» en el de la izquierda, y me volví de nuevo al caballete central, agitando las alas diligentemente. (...) Pero ¿cómo iba a rematarlo ahora? Entonces *advertí que mi voz, a la que no le quedaba otra vía, adquiriría la arcaica cadencia de la lamentación sacerdotal*, aquel estilo del canto de la misa, tal y como suena, con aflicción, por las iglesias católicas de Oriente a Occidente.

No sé qué fue lo que me sugirió esta música. Pero comencé a cantar mis series vocálicas de forma recitativa al estilo eclesiástico e intenté, no solo seguir en serio, sino además forzarme la seriedad. (...). Entonces se apagó, como yo había dispuesto, la luz eléctrica, y fui bajando de la tarima al escotillón, cubierto de sudor como *un obispo mágico*. (Ball, 2005: 138-139; subrayados míos).

Los experimentos fonéticos de Ball fueron breves y solo escribió un puñado de *Lautgedichte* que permanecieron inéditos hasta su muerte, a excepción del más célebre de ellos, «Karawane» (aquí citado como «Caravana de elefantes»), publicado en el *Dada Almanach* de Huelsenbeck (Ball, 1920), con la fecha equívoca de 1917 (imagen 8):

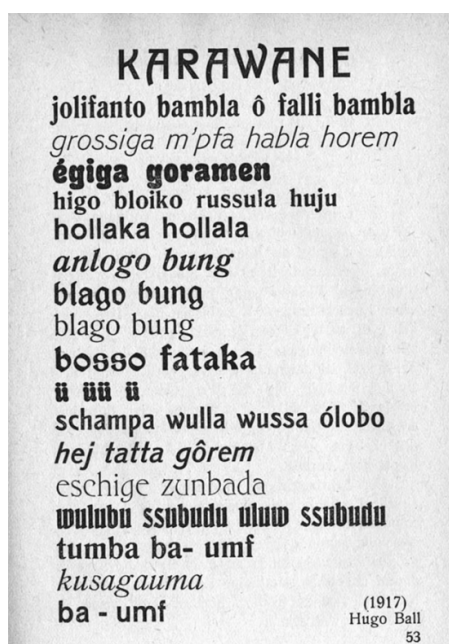


Imagen 8. «Karawane», 1916; *Lautgedicht* de Hugo Ball (*Dada Almanach*, 1920).

Como se ve en la imagen, que reproduce el original del *Dada Almanach*, la versión escrita incorpora algunos efectos tipográficos (cambio de fuente, cursivas, negritas) que parecen querer visualizar los movimientos de altura e intensidad de entonación (algo fundamental en el futurismo y codificado en sus manifiestos, *vid. infra*). Sin embargo,

aparte de que esta disposición tipográfica se realiza *a posteriori* (cuatro años más tarde de su composición y representación en el extinto Cabaret Voltaire), debe tenerse en cuenta que, en realidad, tal disposición fue proyectada por el editor alemán Kurt Wolff (Scholz, 2001: 94) y lo cierto es que Ball se preocupó poco por la traducción gráfica de sus *Verse ohne Worte*: fueron más bien un pequeño experimento inicial dentro del proyecto plural e integral que constituía el Cabaret Voltaire, en donde la performatividad y la revolución a través del gesto primaba sobre la tradicional concepción del poema impreso.³⁶⁹

Más interesado en teorizar una técnica definida del «poema fonético» estaba Raoul Hausmann, dadaísta del período berlinés (famoso por sus fotomontajes) que, desconociendo los experimentos de Ball en Zúrich, creó en 1918 los que llamó «poemas fonéticos abstractos» o «poemas optofonéticos». En su *Correo Dadá*, donde historia el movimiento «desde dentro», el artista y escritor vienés reconoce la primacía cronológica de Ball en el invento (algo que él descubriría solo cuando «Karawane» se publica en el *Dada Almanach*, dos años después de sus ensayos en este campo). Sin embargo, Hausmann marca distancias y señala que «los fonetismos de Ball se componían de “palabras desconocidas”», los suyos «se basaban directa y exclusivamente en las letras, eran “letristas”» (Hausmann, 2011: 87). Para el austríaco, el «zascandilear de consonantes y vocales» que lleva a cabo Ball sigue encorsetado en el modelo lingüístico que opera con las palabras como unidades discretas; su propuesta quiere desintegrar tal unidad y utilizar los fonemas (él habla de *letras*, que son, más bien, su representación gráfica) de forma libre, en paralelo a las notas musicales libremente combinadas:

A mi juicio, *el poema era el ritmo de los sonidos*. ¿Por qué las palabras? De la serie rítmica de las consonantes y diptongos y como contramovimientos de sus complementos vocálicos, surge el poema, que debe ser orientado simultánea, óptica y fonéticamente. *El poema brota de la mirada y el oído internos del poeta mediante el poder material de los sonidos, de los ruidos y de la forma tonal, arraigada en el mismo gesto del lenguaje*. La óptica espiritual, la forma espacial y la forma material sonora no hacen el poema: lo

³⁶⁹ Respecto a los otros *Lautgedichte* de Hugo Ball, *vid.* la antología de *Poesía fonética* que edita José Antonio Sarmiento (1991). En esta colección, que contiene textos fundamentalmente del movimiento dadá y del futurismo italiano, se incluyen, además del citado «Karawane», los otros cinco *Lautgedichte* de Ball: «Wolken» (quizá el citado en el diario como «Canto de Labada a las nubes»), «Totenklage», «Gadjiberi bimba» (parcialmente citado en el diario), «Katzen und Pfauen» y «Seepferdchen und Flugfische» (Sarmiento, 1991: 55-60). Los cuatro primeros se publicaron por primera vez al año siguiente de su muerte en *De Stijl* (jun. 1928). El último no apareció impreso hasta 1949, en la antología colectiva *Poésie de mots inconnus* que editó Ilia Zdanévitch, 'Iliazd' (Iliazd, 1949). Sobre los primeros tiempos de Dadá y las veladas del Cabaret Voltaire, que aspiraban a integrar las diversas artes en un todo espectacular, *vid.* Meyer/Bollinger (1985), Meyer (1990), Lewer (2009) y Sarmiento (2016).

constituyen. (...) El poema es una acción de *asociaciones respiratorias y auditivas inseparablemente ligadas al discurrir del tiempo*. El poema fonético divide el tiempo-espacio en valores de números prelógicos que orientan el sentido óptico mediante el poder de notación de las letras escritas. *En cualquier poema, cada valor se manifiesta por sí mismo y obtiene un valor sonoro en función de la declamación más alta o más baja de letras, sonidos o acopio de consonantes-vocales*. Para expresar esto tipográficamente, elegía letras más o menos grandes o más o menos finas o gruesas, dándoles así el carácter de una escritura musical. (2011: 89-90, subrayados míos).³⁷⁰

Evidentemente, su condición de artista plástico y el trabajo simultáneo en el campo del collage hicieron que Raoul Hausmann concediese mayor relieve a la notación del texto y, de hecho, muchos de estos poemas *optofonéticos* fueron concebidos como carteles, *Plakat-Gedicht* («poema-póster»). Véase «kp'erioum», por ejemplo (imagen 9), escrito entre 1918-1919 y editado luego en *Der Dada* (jun. 1919) con una tipografía distinta (menos expresiva) a la original que ofrezco:



Imagen 9. «kp'erioum», poema de Raoul Hausmann (1918-1919)³⁷¹

³⁷⁰ También Hausmann justifica los «poemas optofonéticos», no como capricho estético, sino como imperativo ineludible, apuntando a la corrupción del lenguaje y, sobre todo, al engaño de la literatura codificada en distintas tradiciones lingüísticas canónicas y cerradas: «Y si el fonismo puro ha tomado forma no ha sido porque alguien lo HAYA QUERIDO ASÍ, sino porque ese era el camino hacia la purificación que el lenguaje complejo, concierto atonal de cuatro, cinco literaturas europeas, se vio obligado a tomar frente a ese ladrido interminable comúnmente conocido como “literatura mundial” (*Weltliteratur* de Goethe). El lenguaje indoeuropeo posee un espíritu vengativo y él es el que retorna a sus fuentes, allí donde aún no había plural, allí donde ni siquiera había pronombre y donde pensarlo (esto es, ver-escuchar-hablar) era un “categorizante” supraindividual» (2011: 92, mayúsculas del autor).

³⁷¹ El poema fue imprimido en papel japonés (47.5 x 66 cm) y expuesto en la Primera Exposición Internacional Dadá (*Erste International Dada-Messe*), celebrada en Berlín, en el verano de 1920. Tomo la imagen del portal de José Antonio Sarmiento *Archivo Sonoro*, dedicado a la Poesía fonética: <https://previa.uclm.es/artesonoro/r.hausmann/html/kp.html> (última consulta: 25-VI-2018).

Tres años después del nuevo modelo poemático acuñado por Hausmann, su amigo y dadaísta heterodoxo Kurt Schwitters comenzó a vislumbrar el camino hacia el proyecto que le ocuparía los diez años siguientes de su vida y que está considerado el máximo exponente de los experimentos fonéticos de la poesía dadá: la *Ursonate* («Sonata primordial»).

Como Hausmann, Schwitters era fundamentalmente artista plástico. Aunque intentó ingresar en el movimiento dadá berlinés, fue rechazado por Huelsenbeck y él solo articuló un movimiento *para-dadá*, que llamó *Merz*, con el cual apellidó a todas sus creaciones: *Merzbild* (pintura *Merz*), *Merzbau* (construcción *Merz*), *Merzdichtung* (poesía *Merz*), etc. (vid. Crego, 2008: 110-111).³⁷² En *Correo dadá* Hausmann relata el progresivo interés de Schwitters en sus poemas optofonéticos a partir de 1921, una vez disuelto el grupo berlinés dadaísta:

Cuando murió Dadá comenzamos a vernos más a menudo y en septiembre de 1921 nos lanzamos juntos a una gira de veladas *Antidadá* y *Merz* por Praga. En esta época de revuelta contra la revuelta Dadá, abandonada por los Huelsenbeck, Grosz, Heartfield y Mehring, Schwitters y yo queríamos continuar la lucha. (Hausmann, 2011: 92).

Fue en estas giras cuando, según Hausmann, su amigo, que hasta entonces no había comprendido la importancia de los poemas optofonéticos como «puerta derribada hacia un espacio fonético musical completamente nuevo», quedó prendado de la invención del compañero:

Hasta ese momento él [Schwitters] solo contaba con un poema que cupiera denominar, en última instancia, fonético: el alfabeto, recitado de la Z a la A. Este se aproximaba, no obstante, a lo que yo andaba buscando y él se enganchó al *fmsbwtö* del que ya no se separaría nunca. Dos años más tarde había convertido mi poema en el leitmotiv de *Ursonate* (Sonata primordial) y no tenía problemas en negar mi autoría... (Hausmann, 2011: 93).³⁷³

³⁷² Como el término *dada*, la denominación *Merz* se eligió de forma azarosa y arbitraria: se trataba de una sílaba que figuraba en uno de los primeros collages de Schwitters (1918) y procedía de un recorte de periódico, cuyo sintagma completo rezaba «Kommerz und Privatbank» (Crego, 2008: 110-111).

³⁷³ El «*fmsbwtö*» es, originalmente, un poema-póster de Hausmann (imagen 10), el cual sirvió como célula motívica primera para el desarrollo de la magna *Ursonate*.

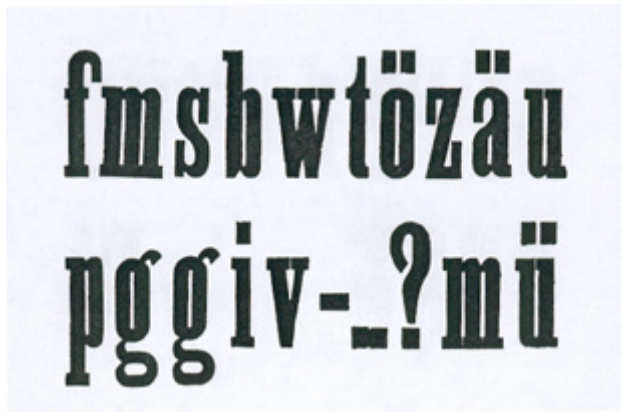


Imagen 10. *fmsbwtö*, poema-póster de Raoul Hausmann, 33 x 48, cm (París, Museo Nacional de Arte Moderno)

Partiendo así del citado poema-póster, la *Ursonate* (o *Sonate in Urlauten*: «Sonata en sonidos primitivos») es una pieza de 35 minutos de duración que se articula de acuerdo con la estructura clásica de la sonata musical y propone una melodía enteramente construida a través de fonemas/ letra, como si de notas musicales se tratase. Elaborada y mejorada a lo largo de una década (1922-1932, durante la cual el artista fue presentando partes en diversos recitales y publicando fragmentos en varias revistas), la partitura definitiva de la *Ursonate* se publicó en el nº 24 de la revista de Schwitters, *Merz* (1932), siguiendo un complejo sistema notacional y acompañada de unas «Explicaciones» del autor, en las que ofrecía un análisis detallado en clave musicológica (no exento de cierta parodia academicista) de la estructura de la pieza:

La sonata consta de cuatro movimientos, de una introducción, de un final y de una cadencia en el cuarto movimiento; el primer movimiento es un rondó con cuatro temas principales, que son señalados en este texto. (...) La segunda parte está compuesta sobre el centro. Que debe ser cantada, se puede ver en las anotaciones del texto. Es largo es metálico e insobornable, le falta sentimiento y todo lo sensible. (...) El tercer movimiento es un auténtico scherzo. Observe usted la rápida sucesión de los tres temas (...). El cuarto movimiento es el más riguroso y, al mismo tiempo, muy complejo en la construcción. Otra vez los cuatro temas están exactamente señalados en el texto. En cuanto al final, llamo la atención sobre la resonancia del alfabeto hasta la «a». (...) La cadencia, finalmente, es *ab libitum*, y el que recita puede, según su gusto, componer cualquier cadencia a partir de las partes de la sonata o volver a crearla. (...). (Schwitters, 2001: 119-121).

A continuación, Schwitters hace una serie de apreciaciones técnicas sobre la notación del texto («los signos de mi *Ursonate*») para terminar concluyendo, sin embargo, que cualquier intento de reproducción gráfica será imperfecto y que su cumplimiento efectivo solo tiene sentido en la ejecución:

La sonata, más que leída, debe ser escuchada. Es el motivo por el cual a mí me gusta interpretar mi sonata, frecuentemente en público, y estoy siempre dispuesto a organizar

El énfasis que ambos, Hausmann y luego Schwitters, pusieron en la *letra* como unidad primera del poema (con un sentido un tanto confuso, puesto que, más bien, se refieren a sonidos fonéticos, ya que las letras no tienen corporeidad sonora), frente a la palabra-concepto, anticipaba ya el movimiento letrista que fundará Isidore Isou en París, después de la II Guerra Mundial, y que abre los caminos de la llamada *Sound Poetry* en la segunda mitad del XX (en donde la grabación y el tratamiento de esta tendrán ahora un papel central, frente al carácter performativo inicial; cf. McCaffery/bpNICHOL, 1978; McCaffery, 1997; Perloff/Dworking, 2009).

Otras experiencias dadaístas, influidas también por la concepción onomatopéyica y performativa del poema que había promulgado el futurismo italiano (*vid. infra*), exploraron las fronteras del lenguaje y la música a través de la abolición semántica: es el caso de los «poemas negros» de Huelsenbeck y Tzara, o los «poemas simultáneos» presentados conjuntamente, por primera vez, por Marcel Janco, Richard Huelsenbeck y el mismo Tzara en el Cabaret Voltaire de Zúrich (McCaffery, 2009: 119).³⁷⁵ En su diario, Hugo Ball define así estos últimos:

Es un recitativo contrapuntístico en el que tres o más voces hablan, cantan o silban o hacen otras cosas por el estilo simultáneamente, de modo que sus coincidencias constituyen en realidad el contenido elegíaco, divertido o extraño de la cuestión. En este tipo de poemas simultáneos alcanza su drástica expresión el capricho de un órgano [la voz humana], tanto como la dependencia del acompañamiento. Los ruidos (un *rrrrr* prolongado durante varios minutos, o taconeos, o ruidos de sirenas y similares) tienen una presencia que supera en energía a la voz humana.

El «Poème simultan» trata del valor de las voces. El órgano humano representa el alma, la individualidad en su errar entre acompañantes demoníacos. Los ruidos representan el trasfondo; lo inarticulado, lo fatal, lo determinante. El poema quiere poner de manifiesto la forma en que el hombre ha quedado enredado en el proceso mecanicista. Con una

³⁷⁵ Frente a la ingenuidad exotista y visión eurocentrista que proyecta Huelsenbeck en sus «cantos negros» (de cultivo, por otra parte, muy pasajero y experimental), Tzara lleva a cabo un acercamiento más profundo que pasa por la transcripción y traducción de textos originales africanos. Sobre la importancia de la «cultura negra» (expresión muy amplia que integra, para Tzara, culturas primitivas africanas y oceánicas) en la Francia vanguardista, *vid.* Blachère (1981) y Archer-Straw (2000). Evidentemente, el principio de estos «cantos negros» en Huelsenbeck, el de la jitanjáfora, es el mismo que inspira la poesía negrista afroantillana que coetáneamente (y también desde concepciones puristas y primitivistas típicas de la Vanguardia) se produce al otro lado del Atlántico (El *Sóngoro Cosongo*, de Nicolás Guillén, publicado en 1931, es quizá la más conocida manifestación de esta corriente, con un título ya significativo; Guillén, 2002). Aunque es cierto que la posición desde la que escriben unos y otros es radicalmente distinta (el negrismo antillano tiene un fuerte componente de reivindicación étnica y social dentro del contexto de América Latina, mientras que, especialmente Huelsenbeck, lo utiliza como elemento exotista perteneciente a una cultura ajena) el principio es el mismo: la jitanjáfora, la palabra inventada con función exclusivamente sonora y rítmica. En *Correo Dadá*, Hausmann reflexionaba sobre la falacia de los «inventos» en poesía, y citaba precisamente la jitanjáfora cubana (que él dice haber descubierto a través de un artículo de Fernando Ortiz en la neoyorquina *Transition*, en 1936) e incluso los experimentos lingüísticos de Góngora imitando el dialecto de los negros peninsulares (Hausmann, 2011: 82).

perspectiva típica se muestra el conflicto de la *vox humana* con un mundo que la amenaza, cautiva y aniquila, cuyo ritmo y ruidoso decurso son inevitables. (Ball, 2005: 115).

Dejando a un lado la interpretación existencialista que da Ball (y que es constante especialmente en los primeros tiempos del movimiento), los poemas simultáneos se asimilaban a las experiencias marinettianas que se teorizan en «La declamazione dinamica e sinottica», también de 1916, manifiesto en el cual se preveía la intervención de otros declamadores («mezclando o alternando sus voces» con el declamador principal) y numerosos instrumentos ancilares para «producir sin fatiga y con precisión las diversas onomatopeyas» (Marinetti, 1973b: 178; *vid. infra*, III.III, 1.3). Cercano al mencionado «poema simultáneo» y presentado también en el verano de 1916, en el Cabaret Voltaire, por el grupo de Janco, Huelsenbeck y Tzara, está el denominado «concierto de vocales», que el poeta rumano define así:

Nous tentons à reproduire les sonorités par plusieurs voyelles lues simultanément. Pour accentuer la pureté de cette conception nous avons pris les éléments les plus primitifs de la voix : la voyelle.

(...)

Par le poème de voyelles que j'ai inventé, je veux relier la technique primitive et la sensibilité moderne. Je pars du principe que la voyelle est l'essence, la molécule de la lettre, et par conséquent le son primitif. La gamme des voyelles correspond à celle de la musique. (Tzara, 1975: 552).

Para Hausmann, sin embargo, estos experimentos estaban todavía demasiado alejados del «poema como forma pura, como lenguaje presentándose a sí mismo» (2011: 89). Ciertamente, la experiencia más radical de desintegración verbal en el dadaísmo fue la llevada a cabo por Schwitters, a partir de la concepción *optofonética* de Hausmann y con el precedente de los *Lautgedichte* de Ball, mientras que la explotación onomatopéyica y simultaneísta de tipo futurista fue vista siempre como estadio imperfecto y primitivo, o bien circunstancial y esporádico (los «concerts de voyelles») por aquellos que quisieron dinamitar el lenguaje hasta convertirlo en puro sonido.³⁷⁶

³⁷⁶ Para una perspectiva de conjunto sobre el poema fonético dadaísta, *vid.* Scholz (2001), Crego (2008), McCaffery (2009), N. Perloff (2009: 108-110) y Köppe (2014). Son además importantes, especialmente como repositorios de material original (facsimiles de revista, manifiestos, grabaciones), los portales *Arte Sonoro* (Sarmiento), *UbuWeb* (Goldsmith) y *The International Dada Archive* (Schipe).

1.2 UNA MIRADA RUSA: EL CUBOFUTURISMO Y LA LENGUA *ZAUM*

Más cerca de las prácticas dadaístas que de su homónimo italiano estuvo el futurismo ruso. Junto a los aludidos experimentos dadá y a pesar de su desconocimiento en nuestro entorno, constituyó uno de los hitos fundamentales en aquella línea vanguardista que quiso reinventar la lírica partiendo del sonido como célula primera.

En realidad, no existió un «futurismo ruso» como tal, homogéneo, al modo del italiano (articulado uniformemente en torno al liderazgo de Marinetti), sino que, al menos hasta 1916, existieron diversos *futurismos* que se disputaban la primacía de la Vanguardia artística: grupos como los ego-futuristas (defensores de un decadentismo esteticista a lo Wilde), «Centrifugadora» o «El entresuelo de la Poesía» convivieron entre 1912-1916 como movimientos independientes y divergentes entre sí, al lado del más importante de todos ellos, el cubofuturismo (Lawton, 1988: 11), que es el que realmente interesa para nuestro propósito.³⁷⁷

Originalmente constituido como grupo «Hylaea» en el invierno de 1910, en la región ucraniana de Jersón (cuyo nombre griego, *Hylaea*, se tomó para la denominación), al núcleo original integrado por los tres hermanos Burliuk y B. Livshits pronto se unieron, entre otros, Vélimir Khlébnikov, Vladimir Mayakovski y Aleksei Kruchenykh, sus tres miembros más destacados. Ya en la primera publicación oficial, y bajo el iconoclasta título de «Una bofetada en la cara del gusto público» (1912, que encabezaba el almanaque homónimo), Mayakovski (su redactor, pese a que iba firmado por todos los participantes) establecía como primer *derecho* del poeta el de «ampliar el volumen de su vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas», y hacía énfasis en la necesidad de la «Palabra autosuficiente», centro articulador del ideario cubofuturista:

Y si bien *por ahora* persisten en nuestros versos las sucias huellas de un «sentido común» y «buen gusto», ya también, *por primera vez*, brilla en ellos el Relámpago de la Nueva

³⁷⁷ A partir de 1916, y como consecuencia de los cambios políticos que estaba experimentando el país, inmerso en plena Guerra Mundial, estos diversos grupos se disolvieron. El cubofuturismo pervivió reconvertido y dividido en dos ramas: una, la de la Compañía 41º, fundada en Tiflis por Kiril Zdanevich y seguidora de la *trans-razón* de Kruchenykh, y otra integrada en el movimiento oficial artístico del régimen, el *Levy Front Iskusstv* (LEF) o Frente de Izquierda de las Artes, fundado en 1923. Para una historia general de la Vanguardia rusa, incluido el grupo acmeísta, *vid.* Fauchereau (1979) y Nakov (1984). Centrados en los diversos futurismos, estrechamente relacionados con la pintura, *vid.* Markov (1968, 1982), Compton (1978), Sola (1984), Lawton (1988) y M. Perloff (2009: 257-314). En el ámbito español, un breve panorama sobre los hitos cubofuturistas, y desde la perspectiva del impulso primitivista en la Vanguardia, lo ofrece Carnero (1989b: 90-91).

Belleza Futura de la Palabra Autosuficiente. (Mayakovski, 1980: 60; subrayados y mayúsculas iniciales del autor).

La manifestación más original del movimiento y la que lo emparenta con las prácticas dadaístas hasta ahora comentadas fue, sin duda, la creación de una nueva lengua llamada *transracional* (*zaumnyazyk*), nombre acuñado por Kruchenykh, que se abrevió más frecuentemente como *zaum* (de acuerdo con la noción de «trans-razón»). Anna Lawton, que ha editado en inglés los manifiestos del futurismo ruso, escribe a propósito de la lengua *zaum*:

In general terms, the Cubofuturists proposed to treat the poetic word as an object in itself devoid of any referent. The «word as such» was considered a phonetic entity possessing its own ontology. Transrational language, rich in sound but devoid of conventional meaning, was organized by phonetic analogy and rhythm rather than grammar and syntax. The reader was required to restructure his mental processes, from rational to intuitive, in order to grasp the message. (Lawton, 1988: 13).³⁷⁸

Como los *Lautgedichte* de Hugo Ball, la lengua *zaum* quería trascender las estructuras lógico-semánticas del lenguaje y remontarse a un estado previo, primordial, en donde las convenciones limitadas en la palabra actual por la razón quedasen desatadas en un haz de sensaciones e intuiciones mucho más ricas. En el manifiesto «Nuevos caminos de la palabra» (1913), en el que se acuña el término, explicaba Aleksei Kruchenykh:

¿Por qué no abandonar el pensamiento racional y escribir, no mediante palabras-conceptos, sino mediante palabras libremente formadas? Nosotros señalamos este error y aportamos una lengua libre, transracional y universal.

Los poetas anteriores llegaban a la palabra mediante el pensamiento racional, nosotros llegamos a la comprensión no mediada mediante la palabra.

(...)

LA PALABRA ES MÁS ANCHA QUE EL PENSAMIENTO.

La palabra (y sus componentes, los sonidos) no es simplemente un pensamiento truncado, no es simplemente lógica, es, antes de nada, transracional (partes irracionales, místicas y estéticas).

(Kruchenykh, 1988a: 70-71, mayúsculas del autor).³⁷⁹

³⁷⁸ Para una revisión más detallada de la definición y las traducciones del término, *vid.* Janecek (1996: 1-48).

³⁷⁹ Traduzco siempre del inglés, puesto que no es la lengua original en la que fueron escritos, todos los manifiestos que cito por la edición de Anna Lawton (1988).

Deshaciéndose de la lógica racional (significado), lo que de nuevo ponía de relieve el escritor ruso era la esencialidad sonora de la palabra poética, el *significante* como verdadero potencial de la emoción lírica. En el manifiesto de 1913 ya citado escribía:

¡Cada letra, cada sonido es importante!

Nosotros fuimos los primeros en decir que para representar lo nuevo —el futuro— se necesitan *palabras completamente nuevas y un nuevo modo de combinarlas*. (...)

Este modo absolutamente nuevo será la combinación de palabras de acuerdo con sus leyes internas, que revelan ellas mismas el peso de la palabra, y no de acuerdo con las reglas de la lógica o la gramática, como se ha hecho hasta ahora.

(...)

Una vez que hay una nueva forma, se sigue un nuevo contenido; la forma, así, condiciona el contenido. (Kruchenykh, 1988a: 71-72, 77; subrayados del autor).

En otro textito del verano de 1913, «La palabra como tal», afirmaba que era «preferible reemplazar una palabra con otra cercana en sonido que con una cercana en significado (*bast- cast- ghast*)» (1988b: 67-68); y en el texto de 1921, «Declaración de la lengua transracional»:

La trans-razón es (histórica e individualmente) la forma primordial de la poesía. *En el comienzo es una excitación rítmico-musical, un protosonido* (el poeta debería anotarlo, porque en una futura reelaboración podría olvidarlo). (1988c: 182; subrayado mío).

La insistencia en la poesía como objeto sonoro no se llevó a cabo, entre los rusos, mediante la atomización *letrista* de Hausmann y Schwitters (tampoco a través de la onomatopeya marinettiana, a la que Kruchenykh ataca como vacía y gratuita), sino a través del neologismo (o la experimentación sobre raíces de palabras existentes, en el caso de Khlébnikov), manteniendo (al igual que Ball) la unidad básica en la palabra como punto de partida del poema.³⁸⁰ Pero es una palabra desnaturalizada, en la que es el propio hechizo fónico el que contiene en potencia las intuiciones y sentidos no determinados y multiplicados, de modo que, de nuevo (como Ball, pero también como Mallarmé, Valéry o Huidobro) volvemos a encontrar el vínculo entre palabra poética y fórmula mágica.

En este sentido, el gusto por lo arcaizante y la importancia que el pasado y el folclore adquieren en el cubofuturismo (presente ya desde la denominación original de «Hylaea», con la que se quería subrayar el linaje de los antiguos guerreros escitas) marcan una diferencia fundamental con el movimiento italiano homónimo, al que explícitamente

³⁸⁰ En realidad, Ball sigue expresamente las huellas de Khlébnikov y Kruchenykh, que componen en lengua *zaum* desde 1913, y a quienes había descubierto por vía de Kandinsky (McCaffery, 2009: 123)

se atacó como espurio (desde una posición estética pero no exenta de un acusado componente nacionalista y eslavófilo).³⁸¹ Como señala Anna Lawton (1988: 18-19), existe evidentemente como meta el «futuro» y la reivindicación de renovación lírica que lucha contra la decadencia simbolista, pero el rechazo del mundo etéreo finisecular y la atención al ajetreo de la metrópolis moderna se produce de una forma mucho más moderada que en grupo de Marinetti, y el imperativo primero (más cercano aquí, quizás, a determinadas posturas dadaístas, o incluso el creacionismo huidobriano) es el de restaurar la sustancia lingüística original, prístina, que ha sido corrompida por la civilización. La vuelta a este estado prelógico a través de la experimentación lingüística no se llevó a cabo por todos los cubofuturistas a través de la lengua *zaum*. En realidad, solo Khlébnikov y Kruchenykh cultivaron con regularidad este tipo de poesía en lengua *transracional* dentro del primer círculo cubofuturista, e incluso lo hicieron con una aproximación divergente: mientras que el primero buscaba revelar el sentido primigenio a partir de raíces verbales ya existentes, en las que era la propia fonética, y no las atribuciones semánticas convencionales, las que contenían potencialmente la revelación escondida, Kruchenykh apostaba por una lengua *ex novo* a partir de neologismos puros y la dislocación de la estructura del discurso —en «Nuevos caminos de la palabra», de 1913, aboga por las irregularidades gramaticales (no concordancia en número, género, caso o tiempo verbal; eliminación del sujeto u otras partes de la arquitectura oracional), semánticas, métricas, tipográficas, etc. (1988a: 73-75)—, lo cual entroncaba directamente con la poética de la disonancia de la Modernidad:

Nuestro objetivo es simplemente señalar la irregularidad como mecanismo, para demostrar la necesidad y la importancia de la irregularidad en el arte.
Nuestro objetivo es subrayar la gran relevancia en el arte de todos los elementos estridentes, sonidos discordantes (disonancias) y la desigualdad puramente primitiva. (Kruchenykh, 1988a: 75).

Ambas propuestas, con todo, quedaban inscritas dentro de unas mismas coordenadas y aspiraciones estéticas, que pasaban por la abolición de la semántica

³⁸¹ De todas formas, y dada la heterogeneidad de los grupos futuristas en Rusia, Marinetti gozó de grandes agasajos y tuvo numerosos prosélitos en el país eslavo. Cf. Markov (1982: 168-169, 174). El primitivismo eslavófilo de la Vanguardia rusa aparece también musicalmente en la inspiración del primer período de Stravinsky (*Le Sacre du Printemps*, 1913; *Les Noces*, 1923...), así como en la *Suite Escita* de Prokofiev (inicialmente encargo para ballet de Diaghilev que no fructificó y quedó reducida a su versión orquestal), cuyas violentas sonoridades despertaron un escándalo entre el público, durante el estreno en Petrogrado, en 1916.

convencional (racional, lógica) en el lenguaje para elevar el poema a puro sonido y a la combinación de estos, sin un referente más allá del propio contenido en sí.³⁸²

1.3 LOS *RUIDOSOS* ITALIANOS: RUSSOLO, MARINETTI Y LA *VIBRAZIONE UNIVERSALE*

Ni los experimentos dadaístas a partir del poema fonético, ni, mucho menos, las exploraciones rusas (Vanguardia prácticamente desconocida en nuestro país) tuvieron repercusión alguna en la teorización o práctica poética española de los veinte. Dentro de esta línea estética que concedía una importancia fundamental al sonido en sí de la palabra, aboliendo tanto el componente semántico como las estructuras sintácticas, fue sin duda el futurismo italiano el que mayor eco obtuvo entre nuestros vanguardistas.³⁸³

Uno de sus rasgos más definitorios, aparte de considerarse el pionero en la carrera de los manifiestos (con el temprano primer «Manifiesto del Futurismo», publicado en francés por Marinetti en *Le Figaro*, 20-II-1909), fue su carácter de movimiento

³⁸² Como dije, la bibliografía en español sobre el cubofuturismo ruso (y, en concreto, sobre la naturaleza de la lengua *zaum*, es prácticamente inexistente). Aparte de los estudios generales ya citados antes, *vid.* Janecek (1996), el más completo estudio sobre la *transrazón* en la poesía del cubofuturismo. La reciente exposición que el Museo Reina Sofía ha llevado a cabo sobre la Vanguardia rusa (6 jun. –22 oct. 2018), aunque enfocada bajo la etiqueta englobadora de «Dadá ruso», ofrece una interesante panorámica del movimiento renovador en el país, incluyendo tangencialmente algunos hitos del grupo «Hylaea» (Tupitsyn, 2018). Respecto al privilegio de lo sonoro en detrimento del «pensamiento en imágenes» a que habitualmente se había asociado la poesía, es inevitable señalar el parentesco de las teorías cubofuturistas de la creación poética con los planteamientos teóricos de los formalistas rusos: la interacción e influencia recíproca entre ambas tendencias fue evidente, y se manifestó también en el ámbito de las relaciones personales. Viktor Shklovski escribió un temprano ensayo (1916) en defensa de la nueva escuela frente al crepuscular simbolismo (Shlovski, *October*, 1985) y en 1921 Jakobson publica el librito *La nueva poesía rusa* (1973), dedicado a estudiar la poesía de Khlébnikov desde los nuevos planteamientos y que fue leído en el Círculo de Moscú dos años antes. Sobre las relaciones entre ambos movimientos *vid.* Eagle (1988).

³⁸³ Aunque no fueron extrañas las reseñas y antologías sobre Dadá en las revistas de los primeros veinte, el interés nunca se puso en los experimentos antes comentados. Excepcionalmente, sin embargo, Guillermo de Torre comentó un movimiento muy marginal que apenas tuvo eco en la poesía del momento, y que venía de la rama dadaísta neoyorquina: el *semantismo lírico* de Pierre Chapka-Bonnière (*V_ltra*, 17-III-1921). La propuesta se acerca bastante en la práctica al fonismo de los alemanes, pero lo cierto es que no pasa de ser un exótico ismo que Torre presenta sin demasiado conocimiento, partiendo directamente del artículo a él dedicado en *La vie des lettres* un año antes por Nicolas Beaudin (a quien parafrasea y cita el español). El artículo incluye un fragmento del poema «Paroxismos» (que reproducía ya la revista francesa) y termina concluyendo, junto a Beaudin, la ineficacia de tal propuesta por la eliminación de toda objetividad («no se trata de un modo de verbalizaciones intuibles, sino más bien de estrictas figuraciones unipersonales»), que impide toda comprensión por parte del lector. Este caso no es una excepción: en realidad, y pese que se ha hablado de una intensa difusión de novedades europeas a través de reseñas teóricas en el círculo ultraísta (Soria Olmedo, 1988: 85), lo cierto es que cabría cuestionarse tal difusión, no tanto cuantitativa sino cualitativamente. Especialmente monopolizada la crítica literaria por Guillermo de Torre, los perfiles dibujados de los movimientos coetáneos son muy parciales, interesados y, la gran mayoría de las veces, mediados (o sea, reescrituras o, incluso, traducciones encubiertas de artículos publicados en las revistas de Vanguardia francesa).

fuertemente organizado y aglutinado en torno a un líder.³⁸⁴ Su voluntad sistemática y totalizante dio lugar a un corpus ingente de manifiestos que, a lo largo de los años diez, teorizaron sobre las más diversas parcelas artísticas y vitales de forma específica: literatura, música, pintura, escultura, arquitectura, danza, teatro, cine... pero también política e, incluso, gastronomía o moda. Esta parcelación, no obstante, y dada la aspiración interartística con la que se plantea cada disciplina, invita a considerar las relaciones entre futurismo y música desde tres perspectivas: la de la propia creación musical, la de la influencia o presencia musical en la creación literaria, y la de tal influencia en lo pictórico.

A propósito de lo pictórico, no puede pasarse por alto que, al menos durante el período realmente activo del futurismo (1909-1918), la gran mayoría de sus integrantes, a excepción de Marinetti (literato) y Pratella (músico) pertenecían al mundo de las artes plásticas: Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Francesco Cangiullo, Fortunato Depero, Luigi Russolo, Gino Severini... Todos ellos destacaron fundamentalmente en el ámbito pictórico y estaban directamente vinculados con las tendencias cubistas y simultaneístas que se desarrollaban coetáneamente en Francia.³⁸⁵ La pintura futurista, obstinada en representar la velocidad mediante técnicas abstraccionistas, tiene en la música un modelo privilegiado (*vid. supra*, III.I, 1), en cuanto arte este que se manifiesta de forma natural como puro movimiento y en estado de constante transformación (Morgan, 1994: 138). La señalada voluntad interartística del movimiento, además, hizo de la sinestesia un precepto fundamental del futurismo que, en

³⁸⁴ De hecho, los futuristas contaron con una plataforma editorial, la «Direzione del Movimento Futurista», en Milán, donde se publican casi todos los manifiestos y obras de creación.

³⁸⁵ Aunque la profesión original de Luigi Russolo era pictórica, ha pasado a la historia por sus propuestas musicales y el famoso invento de los *intonarumori* (*vid. infra*, III.III, 1.3, a). Es verdad que más tarde, en los años veinte, se sumaron a la aventura futurista algunos otros compositores, como Silvio Mioxo, el más destacado, Franco Casavola (alumno de Ottorino Respighi que en 1924 publicó cinco manifiestos musicales). Sin embargo, en la década de los veinte el futurismo está en clara deflación y sus propuestas resultaban mucho más modestas y acalladas en el agitado devenir de las artes europeas. Desde esta perspectiva cronológica Marjorie Perloff, que toma la expresión de Poggioli, dedica su libro al «momento futurista» y no al «movimiento» (2009): este *momento*, que va mucho más allá de los movimientos cerrados así denominados (Perloff estudia en su libro a Cendrars y Pound, por ejemplo, junto a los italianos y a los cubofuturistas) coincide con los años de la preguerra y los primeros tiempos de la contienda (Apollinaire hablaba de «los jóvenes de 1915»). Conforme avanza el conflicto bélico, la realidad de la guerra va minando el entusiasmo inicial de violencia salutar (constante en el futurismo italiano, pero no extraña a los franceses cubistas o a los rusos) y la exaltada fe en los nuevos avances tecnológicos. Pese a que el grupo italiano seguirá publicando manifiestos a lo largo de más de una década, su *momento*, como escribe Perloff, ya había pasado.

el campo pictórico, formuló explícitamente Carlo Carrà en el manifiesto de 1913 «La pintura de los sonidos, ruidos y olores» (1986).

Mayor relevancia, sin embargo, para lo que atañe a este trabajo, tienen las otras dos perspectivas señaladas: la creación musical y su incidencia en la creación literaria.

a. La creación musical desde el *suono-rumore*

Otra de las perspectivas que debe considerarse es la de la propia creación musical. Pese a los más que mediocres resultados prácticos, el futurismo italiano generó varios manifiestos para este campo y, sobre todo, sentó las bases de una nueva concepción del sonido musical: aquella que, expandiendo el llamado por Cage «field of sound» (1961) a través de nuevos presupuestos técnicos y nuevos instrumentos, integraba el ruido como elemento cardinal en la música (*vid.* Payton, 1974; Watkins, 1988: 233-251; Radice, 1989; Morgan, 1994; N. Perloff, 2009: 110-117; Kahn, 2012).

En enero de 1911, Francesco Balilla Pratella (1880-1955), único músico de formación en la primera generación de futuristas (a los 19 años había ingresado en el Conservatorio de Pesaro, donde estudió composición con Pietro Mascagni, y poseía una larga trayectoria en la enseñanza musical), publica el primer manifiesto musical del movimiento: «Manifiesto dei musicisti futuristi». Se trata más bien de un diagnóstico respecto al mediocre panorama que observa en la música italiana del momento (la tiranía del mercado editorial en connivencia con la crítica, el gusto aburguesado y trivial del público, las caducas instituciones de enseñanza...), en claro retraso frente a las revoluciones iniciadas en otros países como Alemania, Francia, Inglaterra o Rusia. Salvando a su antiguo maestro Mascagni, único que «ha avuto anima e potere di ribellarsi a tradizione d'arte, a editori, a pubblico ingannato e viziato» (Balilla Pratella, 1914a: 41), presenta al movimiento como rebelión en todos los ámbitos y llama a la acción a los jóvenes compositores, haciendo especial énfasis en el carácter antiacadémico y antipatasista.³⁸⁶

³⁸⁶ «Convincere i giovani compositori a disertare licei, conservatorii e accademie musicali, e a considerare lo studio libero come unico mezzo di rigenerazione»: esta propuesta encabeza la lista de once conclusiones con las que Pratella cierra su manifiesto (1914a: 43). Sin la violencia y radicalidad de los futuristas, ya se vio cómo Debussy también se mostraba muy crítico con la enseñanza musical reglada. Más cercano a este alegato de libertad absoluta, que se extiende también a la composición, estaba el ya citado librito de Busoni, *Apuntes sobre una nueva estética de la música* (1911 [1906]), quien, además de relacionado con el expresionismo alemán y Schoenberg, mantuvo contacto con los futuristas italianos y

Dos meses después Pratella publica un segundo texto con un programa práctico mucho más definido: «La musica futurista. Manifesto tecnico» (1914b), que se completa con un tercero en 1912, «La distruzione della quadratura» (1914c). En paralelo a la destrucción de la sintaxis en poesía (cf. Vega, 2003: 218-219), la predicación de libertad absoluta se concreta en la apuesta por la polirritmia y la abolición de la *quadratura*, estructuración simétrica de la frase. En la línea de Busoni y sus *Apuntes de una nueva estética de la música* (1911 [1906]), el compositor italiano se muestra especialmente interesado en eliminar la división artificial del sistema temperado y defiende el «modo enarmónico», un único «modo cromático atonal» que integre el mayor número posible de sonidos determinables:

Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca la realizzazione del modo enarmonico. Mentre il cromatismo ci fa unicamente usufruire di tutti i suoni contenuti in una scala divisa per semitoni minori e maggiori, l'énarmonia, col contemplare anche le minime suddivisioni del tono, oltre al prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massimo di suoni determinabili e combinabili, ci permette anche nuove e più svariate relazioni di accordi e di timbri. (1914b: 46-47).

La melodía así no puede concebirse de forma aislada y pierde su primacía de eje estructurador para pasar a convertirse en resultado expresivo de la sucesión armónica (1914b: 46), mientras que la diferencia entre consonancia y disonancia (como sucede en el expresionismo schoenbergiano) queda invalidada. El modo *enarmónico* de Pratella estaba emparentado con la voluntad de integrar en la obra musical la pluralidad de sonidos de la vida, no solo los codificados artificialmente; para ello, no bastaba con la disolución de escalas y la anulación de la tonalidad occidental, sino que se requería además la experimentación tímbrica e instrumental. Si Debussy hablaba de la necesaria atención a la diversidad sonora de la naturaleza, Pratella quiere también incorporar estas voces múltiples, en la medida en que forman parte del universo sonoro humano, pero añadiendo además el pujante ruido urbano:

Cielo, acque, foreste, fiumi, montagne, intrichi di navi e città brulicanti, attraverso a l'anima del musicista si trasformano in voci meravigliose e possenti, che cantano umanamente le passioni e la volontà dell'uomo, per la sua gioia e per i suoi dolori, e gli svelano in virtù dell'arte il vincolo comune e indissolubile che lo avvince a tutto il resto della natura. (1914b: 48)
(...)

apoyó públicamente algunas de sus propuestas musicales, como la necesaria prioridad de la escala microtonal (Morgan, 1994: 129-131).

Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il dominio della macchina ed il regno vittorioso della elettricità. (1914b: 51).

Esta integración, que en Pratella es solo un apunte esbozado, adquiere un minucioso desarrollo y se convierte en objetivo único en «L'arte dei rumori», el más célebre manifiesto musical futurista. Curiosamente, su autor no fue un músico, sino el pintor veneciano Luigi Russolo (1885-1947), que había firmado ya (junto a Balla, Boccioni, Carrá, y Severini) dos textos programáticos del movimiento: «Manifiesto dei pittori futuristi» (1910a) y «Manifiesto tecnico della pittura futurista» (1910b).³⁸⁷ «El arte de los ruidos» parte de una constatación: la de la historia de la música como una progresiva adulteración del sonido vinculado a la vida, escindiendo uno de otra. Escribe Russolo:

Il suono fu dai popoli primitivi attribuito agli dèi, considerato come sacro e riservato ai sacerdoti, che se ne servirono per arricchire di mistero i loro riti. *Nacque così la concezione del suono come cosa a sé, diversa e indipendente dalla vita*, e ne risultò la musica mondo fantastico sovrapposto al reale, mondo inviolabile e sacro. Si comprende facilmente come una simile concezione della musica dovesse necessariamente rallentare il progresso, a paragone delle altre arti. I Greci stessi, con la loro teoria musicale matematicamente sistemata da Pitagora, e in base alla quale era ammesso soltanto l'uso di pochi intervalli consonanti, hanno molto limitato il campo della musica, rendendo così impossibile l'armonia, che ignoravano. (Russolo, 1914: 123-124; subrayado mío).

Lo que Valéry admiraba en la música y envidiaba para la poesía (la sistematización del sonido como material tratado al margen del confuso *ruido* cotidiano), a Russolo se le antoja deturpación académica históricamente acrecentada. Solo en los

³⁸⁷ «L'arte dei rumori» se plantea como una carta dirigida a Pratella, el verdadero compositor del grupo («Caro Balilla Pratella, grande musicista futurista», comienza Russolo), y el artista concluye el texto apelando precisamente a su condición de «intruso» en un arte ajeno, condición que le otorga una mayor libertad y posibilita el carácter temerario y audaz de sus propuestas: «Non sono musicista: non ho dunque predilezioni acustiche, né opere da difendere. Sono un pittore futurista che proietta fuori di sé in un'arte molto amata la sua volontà di rinnovare tutto. Perciò più temerario di quanto potrebbe esserlo un musicista di professione, non preoccupandomi della mia apparente incompetenza e convinto che l'audacia abbia tutti i diritti e tutte le possibilità, ho potuto intuire il grande rinnovamento della musica mediante l'Arte dei Rumori» (Russolo, 1914: 132). Con todo, Russolo no era un hombre absolutamente lego en la disciplina: hijo del director de la *schola cantorum* y organista de Latisana, el futuro pintor había comenzado a estudiar música en su región y, cuando en 1901 se trasladó a Milán, lo hace para, siguiendo los pasos de sus dos hermanos mayores, asistir a las clases del conservatorio (piano y violín). Será allí, en Milán, donde surja su interés por las artes figurativas y comenzará a frecuentar la Accademia di Belle Arti de Brera, a la vez que entra en contacto con el círculo de la revista marinettiana *Poesia*, fundada en 1905 y considerada el catalizador del futuro movimiento (Moliterni/Zito, 2017).

últimos tiempos este sistema se tambalea (apunta, claro, al hoy llamado «derrumbe de la tonalidad») y se alcanzan las «complicate e persistenti dissonanze che caratterizzano la musica contemporanea» (Russolo, 1914: 124). Como Schoenberg, el pintor aborda la historia musical desde una concepción evolutiva y, con base en ello, la nueva música deberá necesariamente acompasarse al ritmo vertiginoso y acelerado de la metrópoli moderna:

La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini. Per molti secoli la vita si svolse in silenzio, o, per lo più, in sordina.

(...)

Oggi l'arte musicale, complicandosi sempre più, ricerca gli amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo così sempre più al *suono-rumore*. (Russolo, 1914: 123-124; subrayado del autor).

La delectación en la exuberancia de lo complejo, disonante y simultáneo, el paso del sonido musical al *sonido-ruido* es, para Russolo, paralela al «multiplicarse de las máquinas»: la extensa ampliación de la variedad de ruidos que supone tal multiplicación estimula y acostumbra el oído del hombre contemporáneo, que, frente a la monotonía y cortedad del «sonido puro», reclama ahora «più ampie emozioni acustiche» (1914: 124-125).³⁸⁸

BISOGNA ROMPERE QUESTO CERCHIO RISTRETTO DI SUONI PURI E CONQUISTARE LA VARIETÀ INFINITA DEI «SUONI-RUMORI», escribe Russolo (1914: 125, mayúsculas del autor). ¿Cómo? No mediante una incorporación directa e imitativa, sino que es necesario un tratamiento de tales *sonidos-ruidos*, determinando su

³⁸⁸ En España, la nueva música permaneció ajena a las tendencias ruidistas italianas y se mantuvo dentro de los presupuestos impresionistas y neoclasicistas canonizados por la crítica musical que representaba Salazar (lo mismo sucedió con los ritmos jazzísticos o afines, que sí fueron ampliamente cultivados en el entorno, por ejemplo, de «Les Six», pero que apenas tuvieron repercusión en la creación de nuestros músicos; *vid.* Palacios, 2008: 204). De forma excepcional, sin embargo, César M. Arconada (cuyo peculiar punto de vista y discurso agresivo en la crítica musical de los veinte ya se ha comentado antes: II, 2.3.1 y 2.3.2), sí abogó expresamente por la incorporación del sonido urbano a la nueva creación musical. En «Hacia el superrealismo musical», de 1924, escribía: «La música, de vuelta del cielo, de la naturaleza, del sentimiento, solo le queda la virginidad de un contenido: recoger, musicalmente, claro está, la vibración acelerada, la desbordante sonoridad, el ritmo quebrado y loco de la época moderna. La música debe, en este sentido, ir hacia la Ciudad» (*Alfar*, feb. 1924: 28); y un año después, en el «Ensayo sobre la música en España» y rechazando la reelaboración de lo popular como corriente en boga, afirmaba: «La música, la pura música como la pura poesía actual, ha de laborarse en el taller de los ritmos de la ciudad. Tiene que ser intelectual, civil, vertiginosa; todo menos panteísta, y, más apuradamente, todo menos espiritualista. Preferimos, sin alarde de herejía, Satie a Beethoven, aunque Satie sea un símbolo más que una realidad y Beethoven sea las dos cosas a la vez» (*Proa*, 9-IV-1925).

tono general predominante, sobre el cual se pueden aplicar, a su vez, infinitas variaciones después:

NOI VOGLIAMO INTONARE E REGOLARE ARMONICAMENTE E RITMICAMENTE QUESTI SVARIATISSIMI RUMORI. Intonare i rumori non vuol dire togliere ad essi butti i movimenti e le vibrazioni irregolari di tempo e d'intensità, ma bensì dare un grado o tono alla più forte e predominante di queste vibrazioni. Il rumore infatti si differenzia dal suono solo in quanto le vibrazioni che lo producono sono confuse ed irregolari, sia nel tempo che nella intensità.

OGNI RUMORE HA UN TONO, TALORA ANCHE UN ACCORDO CHE PREDOMINA NELL'INSIEME DELLE SUE VIBRAZIONI IRREGOLARI. Ora, da questo caratteristico tono predominante deriva la possibilità pratica di intonarlo, di dare cioè ad un dato rumore non un solo tono ma una certa varietà di toni, senza perdere la sua caratteristica, voglio dire il timbro che lo distingue. Così alcuni rumori ottenuti con un movimento rotativo possono offrire un'intera scala cromatica ascendente o discendente, se si aumenta o diminuisce la velocità del movimento. (Russolo, 1914: 128-129, mayúsculas del autor).

A continuación, esboza una clasificación (no cerrada) de los principales ruidos que deberá incluir la orquesta futurista, divididos en seis familias:

1. Estruendos, estallidos, explosiones, golpes...
2. Silbidos, bufidos, ronquidos...
3. Susurros, murmullos, gemidos, zumbidos, borboteo de agua...
4. Chirridos, crujidos, vibraciones, chasquidos, frotamientos...
5. Ruidos obtenidos por percusión del metal, madera, piel, piedra, cerámica, etc.
6. Voces de animales y hombres: gritos, chillidos, gemidos, aullidos, risas, jadeos, sollozos...³⁸⁹

La conclusión de Russolo es que la abundancia y variedad de *rumori* naturalmente presentes en la vida ha de ser el punto de partida inspirador para ampliar el *campo dei suoni* musical, enriqueciéndolo con una diversidad inusitada de timbres y ritmos, de acuerdo con la demanda acústica del oído moderno. Sin embargo, para satisfacer tal demanda el repertorio instrumental de la actual orquesta es insuficiente, lo cual llevará al pintor a diseñar nuevos instrumentos capaces de reproducir el nuevo campo acústico (algo ya apuntado por Pratella: 1914b: 47).

«L'arte dei rumori» es el punto de partida para la empresa que asumirá en los siguientes años Luigi Russolo: la construcción, en colaboración con su colega Ugo Piatti, de los famosos *intonarumori* ('entonaruidos'), cuyas precisiones técnicas y notación

³⁸⁹ Traduzco excepcionalmente este fragmento, dada la excesiva especificidad en los matices de ruidos, que pueden dificultar la comprensión en una lectura sin diccionario.

especial fue desgranando el pintor en varios artículos publicados en la revista *Lacerba*. El 2 de junio de 1913, en el Teatro Storchi de Módena, tuvo lugar el primer concierto con un *intonarumore*, el *scoppiatore*, que reproducía el ruido de un motor de combustión. Al año siguiente, en 1914, se celebró una gira de doce conciertos en Milán, Génova y Londres, donde se presentaba una orquesta formada ya por dieciocho *intonarumori* y se ofrecieron tres obras ruidistas de Russolo: *Risveglio di una città* —‘Despertar de una ciudad’, con título que claramente recuerda al de una pintura de Boccioni: *La città che sale* (‘La ciudad que se levanta’), 1910—, *Convegno di automobile e aeroplani* (‘Reunión de automóviles y aeroplanos’) y *Si pranza sulla terrazza del Kursaal* (‘Almuerzo en la terraza del Kursaal’). A la altura de 1930, la orquesta ruidista de Russolo y Piatti contaba con un total de veintisiete instrumentos, todos ellos con nombres onomatopéyicos (*gorgogliatori* o ‘burbujeadores’, *sibilatori* o ‘silbadores’, *frusciatori* o ‘crujidores’, *rombatorio* o ‘rugidor’...), y que fueron, desafortunadamente, destruidos durante la II Guerra Mundial (*vid.* Maffina, 1978; Black, 2012; Chessa, 2012; Serafin, 2012; Rhys Davies, 2017).

Otros compositores futuristas, incluido Pratella (en su ópera *L’aviatore Dro*, op. 3, 1914), incluyeron algunos *intonarumori* de Russolo en sus composiciones. Sin embargo, hacia la década del veinte, la música futurista (Casavola, Mix...) no siguió tanto la línea experimental de los años precedentes y derivó más bien hacia la intrascendencia lúdica vinculada al *Theatre de Variétés* y a los nuevos ritmos de la música popular urbana. La incorporación y/o inspiración del ruido maquinístico, por otro lado, no fue extraña en otras obras musicales de los veinte, fuera del círculo futurista italiano. En la Rusia soviética, Aleksandr Molósov compuso un ballet que, con el título *Acero* (1927), contenía una pieza orquestal ruidista denominada «La fundición de hierro»; por su parte, la suite orquestal de Yuliy Meitus, *En la presa del Dniéper*, celebraba la inauguración de una presa hidráulica; pero la más espectacular y célebre de estas obras rusas fue, sin duda, la *Sinfonía de las Sirenas de la fábrica*, de Arseny Avraamov, estrenada en el puerto de Bakú en noviembre de 1922 y compuesta para una particular orquesta que incluía motores de hidroplanos, sirenas de fábricas, barcos, locomotoras y dos baterías de artillería (Dennis/Powell, 2002, Viana, 2014: 14). En la Europa occidental, la más conocida pieza que se hace eco del sonido de las máquinas es el movimiento sinfónico *Pacific 231* (1931), de Arthur Honegger (su título se refiere a un tipo de locomotora de vapor), que

fue tempranamente presentada en Madrid un año después de su estreno parisino, en 1925.³⁹⁰

Más allá de esta experimentación anecdótica y centrada en el limitado campo del ruido urbano, el futurismo musical sentó un claro precedente en el camino a la música concreta que nace a finales de los cuarenta, los sistemas microtonales desarrollados a partir de mediados de los cincuenta o la ya citada noción ampliada de sonido de John Cage, tan cercana al «campo dei suoni» de Russolo (N. Perloff, 2009: 113-115).

b. La orquestación sensorial en la poesía futurista

Junto a este devenir específico de la música futurista, cuyos radicales presupuestos (aun de manera muy limitada en su desarrollo y resultado) erigieron un discurso alternativo al de la modernidad musical canónica, y al lado de la ya comentada interacción entre pintura y música futurista, todavía debemos tener en cuenta un tercer campo de acción musical en el quehacer futurista: el literario.

En un completo artículo, M^a José Vega ha puesto en relación la desintegración sintáctica llevada a cabo paralelamente en la literatura y la música dentro del movimiento italiano (2003). Efectivamente, el punto de partida de todos los manifiestos futuristas es siempre el credo original de Marinetti que, aunque de aspiración totalizadora e interdisciplinar, se concretó de forma primera en un programa poético.

Desde el primer texto publicado por su líder en *Le Figaro* parisino (20-II-1909), el futurismo italiano se caracterizó de forma señalada por un discurso voluntariamente belicoso e iconoclasta, marcado por el antipatasismo, el antirracionalismo, el antiacademicismo y el elogio de la violencia y la amoralidad. A la vez, y dentro de las

³⁹⁰ *Pacific 231* no requería, sin embargo, ningún instrumento nuevo y su orquestación incluía numerosos instrumentos de viento, cuatro de percusión (platillos, bombo, tam-tam y tambor) y la sección de cuerdas. La pieza llegó a España un año después de su estreno en París (mayo 1924), en un concierto a cargo de la Orquesta Sinfónica celebrado en el Teatro Pavón el 21 de noviembre de 1925, junto a obras de Bach, Corelli, Wagner, César Franck, Falla y Ravel. El *Pacific 231* despertó una gran expectación y, además de varias críticas en la prensa diaria (Carlos Bosch, Víctor Espinós), suscitó el artículo de César M. Arconada «Paisaje y mecánica» (*Alfar*, oct. 1925). En él, el crítico palentino, pese a los aplausos despertados en una encendida parte del público, censura a Honegger como plegado a los presupuestos imitativos del pasado; para Arconada, la obra musical moderna no queda definida por el tema (la locomotora de vapor) sino por el propio desarrollo formal, según los presupuestos orteguianos del arte deshumanizado. La interpretación de la obra como música de programa fue muy frecuente desde su estreno, lo que molestó a Honegger, que defendía que el título solo remitía a fuentes de inspiración. Como consecuencia, después de *Rugby* (1928), su segundo movimiento sinfónico, compuso un tercero al que tituló sencillamente *Mouvement symphonique n° 3* (1932-1933) (Spratt, 2002).

ambiciones vitalistas y sintetizadoras de la Modernidad estética (alianza arte/vida, sincretismo y obra de arte total), el futurismo no dejaba de tener un poso trascendente y su objetivo último era la orquestación multisensorial que diese cuenta de la vibración universal:

Noi distruggiamo sistematicamente l' *Io* letterario perché si sparpagli nella vibrazione universale, e giungiamo ad esprimere l'infinitamente piccolo e le agitazioni molecolari. (...). La poesia delle forze cosmiche soppianta così la poesia dell'umano. (Marinetti, 1973a: 142; subrayado del autor).

Tal principio (que en el fondo no deja de tener su ascendiente en el mundo de las correspondencias finisecular, aunque aquí se enfatiza lo matérico y el divorcio con lo humano egótico) había hecho de la analogía una herramienta imprescindible: analogía entre las realidades más distantes que encarnaban la denominada *immaginazione senza fili* (vid. *supra*, III.I, 3.3). La analogía y orquestación de diversas realidades, que conllevaba además la fusión sinestésica, propiciaba una estética simultaneísta que hacía de la velocidad dogma central del movimiento. Si ya en el primer manifiesto afirmaba Marinetti que «la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità» (1914a: 6), en 1916 el escritor sigue aferrado a su ideal de *violenza igienica* y formula el principio de la velocidad en términos de religión / moral («La nuova religione-morale della velocità»; 1973c).³⁹¹ Como ya se anticipaba en «L'arte dei rumori» de Russolo, esta nueva sensibilidad simultaneísta es planteada por Marinetti como resultado de la propia época histórica, la cual impone su ritmo vertiginoso y múltiple al arte (especialmente materializado en los nuevos inventos y medios de comunicación, como el aeroplano o la telegrafía sin hilos). La religión de la velocidad y el dinamismo, que constituyó la preocupación central de la pintura futurista, contenía implícita la relevancia del elemento sonoro-musical, en la medida en que este encarnaba en sí mismo el puro movimiento: el hecho de que el sonido exista naturalmente dentro de un desarrollo temporal lo hacía elemento en estado de constante transformación, y siempre dirigido hacia el futuro (Morgan, 1994).

³⁹¹ Este manifiesto, escrito en plena I Guerra Mundial, insiste especialmente en el componente activo-beligerante de la velocidad, que se asocia a las nociones de agresividad y violencia, coraje, acción e higiene, frente a la cualidad opuesta, la lentitud, que es despreciada por su vinculación al pacifismo pasivo y moroso.

Las nuevas técnicas expresivas que Marinetti codifica en sucesivos manifiestos (1914b, 1914c, 1973a...) tenían como objetivo construir en el poema la paradoja del simultaneísmo dinámico: amalgama sincrética de realidades distantes en el vértigo cambiante y acelerado de la entronizada velocidad. Pese al carácter plástico tantas veces destacado en el poema futurista (la explotación tipográfica y caligramática, las propuestas de lectura simultánea a través de llaves, *adjetivos-tono* o las «tablas sinópticas de valores líricos»), la abolición de la sintaxis y puntuación que vehiculaba la *immaginazione senza fili* y las *parole in libertà* (núcleo del que irradiaban las demás propuestas retóricas) estaba siempre dirigido a la reproducción del movimiento, y no a su captura en instantánea congelada.³⁹² Así, en el manifiesto de 1913, «Distruzione della sintassi», oponía la revolución tipográfica futurista a la mallarmeana, denunciando el carácter estático de la última:

Combatto inoltre l'ideale statico de Mallarmé, con questa rivoluzione tipografica che mi permette d'imprimere alle parole (già libere, dinamiche e siluranti) tutte le velocità, quelle degli astri, delle nuvole, degli aeroplani, dei treni, delle onde, degli esplosivi, dei globuli della schiuma marina, delle molecole, e degli atomi. (Marinetti, 1914c: 144).³⁹³

Y un año después, en «Lo splendore geometrico e meccanico», donde de nuevo desgrana diversas técnicas gráficas de simultaneísmo, vuelve a insistir en que este ha de estar siempre orientado al movimiento:

Malgrado le più abili deformazioni, il periodo sintattico conteneva sempre una prospettiva scientifica e fotografica assolutamente contraria ai diritti della emozione. *Colle parole in libertà questa prospettiva fotografica viene distrutta* e si giunge naturalmente alla multiforme prospettiva emozionale. (Marinetti, 1973a: 144; subrayado del autor).³⁹⁴

³⁹² M^a Carmen Solana Jiménez (2011a) señala precisamente esta tendencia equívoca de la crítica, la de concebir los poemas futuristas esencialmente como ilustraciones; por el contrario, ella construye su análisis partiendo de la dialéctica del silencio/ruido (que concibe, a su vez, como punto de partida del verso libre moderno, cf. Solana Jiménez, 2011b).

³⁹³ Siguiendo a Gian Franco Contini, Solana Jiménez apunta que este rechazo a Mallarmé por parte de Marinetti (quien sería el primer traductor al italiano del poeta francés, en 1916) hace referencia al *platonismo* mallarmeano, sin tener en cuenta *Un coup de dés* (1897), cuya disposición tipográfica original desconocía Marinetti en 1913 (Solana Jiménez, 2011a: 50).

³⁹⁴ En el mismo manifiesto aludía al uso del infinitivo en términos semejantes: «Il verbo all'infinito, invece, è il moto stesso del nuovo lirismo, *avendo la scorrevolezza di una ruota di treno, o di un'elica d'aeroplano*. (...) Il verbo all'infinito esprime l'ottimismo stesso, la generosità assoluta e la follia del *Divenire*. (...) Il verbo all'infinito è la passione dell'io che si abbandona al divenire del tutto, la continuità eroica, disinteressata dello sforzo e della gioia di agire. Verbo all'infinito = *divinità dell'azione*» (Marinetti, 1973a: 143).

De este modo, la aspiración a convertir el poema en pura encarnación de la pujanza dinámica hacía que su meta última fuese el recitado performativo, en paralelo a las experiencias dadaístas del Cabaret Voltaire y, más tarde, del Club Dadá berlinés. Aunque las veladas futuristas se celebraron desde el inicio del movimiento y, al menos desde 1914, se pusieron en práctica las distintas técnicas de declamación-espectáculo, no fue hasta 1916 cuando Marinetti fijó teóricamente (es decir, *a posteriori*) las características de esta.³⁹⁵ En «La Declamazione dinamica e sinottica», el escritor ataca la declamación lacrimógena y sentimental vigente, de tradición decimonónica, que se reducía a una inevitable «monotonía de altos y bajos» en la entonación, acompañada de una agitación excesiva y gesticulante en la parte superior del cuerpo, en contraste con la inmovilidad de las piernas del recitante. Llevando al campo de la ejecución poética el principio cardinal del futurismo, Marinetti anuncia:

Col nuovo lirismo futurista, espressione dello splendore geometrico, il nostro io letterario brucia e si distrugge nella grande vibrazione cosmica, così che il declamatore deve anch'esso sparire, in qualche modo, nella manifestazione dinamica e sinottica delle parole in libertà.

Il declamatore futurista deve declamare colle gambe come colle braccia. Questo sport lirico obbligherà i poeti ad essere meno piagnucolosi, più attivi, più ottimisti. (Marinetti, 1973b: 177).

Esta propuesta de disolución en la «vibración cósmica» requería en el declamador una actividad y energía constante, con desplazamientos continuos por la sala a gran velocidad y (siguiendo el razonamiento primero: abolir el *yo* para disolverse en la vibración universal) una agudizada deshumanización, es decir, supresión de matices humanos de la voz y desarrollo de una gesticulación geométrica y rígida, maquinística.

³⁹⁵ En dicho manifiesto Marinetti narra las dos primeras demostraciones prácticas de esta nueva «declamación dinámica y sinóptica», que fecha detalladamente en 1914: la primera tuvo lugar en el salón permanente de la Exposición Futurista de Roma, el 29 de marzo. Un mes después, y en las Doré Galleries, el artista italiano puso en marcha un atronador espectáculo en el que leyó fragmentos de «ZANG TUMB TUMB (Asedio de Adrianópolis)», largo poema onomatopéyico que describe una batalla. Por la entusiasta y detallada crónica que da su autor, se deduce que, más que una lectura poética, se trataba de toda una teatralización en la que el ruido adquiere el protagonismo fundamental: «Sulla tavola davanti a me erano disposti un apparecchio telefonico, delle assicelle e dei martelli appositi, che mi permettevano d'imitare gli ordini del generale turco e i rumori della fucileria e delle mitragliatrici. In tre punti della sala erano preparate tre lavagne alle quali mi avvicinavo alternativamente, camminando o correndo, per disegnarvi in modo effimero, col gesso, un'analogia. Gli ascoltatori voltandosi continuamente per seguirmi in tutte le mie evoluzioni, partecipavano con tutto il corpo acceso di emozione agli effetti di violenza della battaglia descritta colle mie parole in libertà. In una sala lontana erano disposti due grandi tamburi, dai quali il pittore Nevinson, che mi coadiuvava, traeva il rombo del cannone, quando io glielo indicavo con segnali telefonici. L'interesse crescente del pubblico inglese diventò frenetico entusiasmo quando raggiunsi il massimo dinamismo alternando il canto bulgaro Sciumi Maritza col bagliore delle mie immagini e il fragore delle artiglierie onomatopeiche». (1973b: 182).

El carácter performativo del acto venía enfatizado además por el uso de atrezzo, desde pizarras en diferentes puntos de la sala (para dibujar extravagantes teoremas, ecuaciones y cuadros sinópticos durante la recitación) al uso de instrumentos sonoros auxiliares (bocinas, martillos, tambores...), con el fin de facilitar la reproducción de onomatopeyas.³⁹⁶ No se excluían tampoco los declamadores subalternos.

La concepción del poema en su materialidad sonora ponía en marcha toda una serie de recursos tipográficos que funcionaban como notación codificadora del «poema en ejecución»:

Io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi pasatista e dannunziana (...) contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi sueremo perciò in una medesima pagina, *tre o quattro colori diversi d'inchiostro*, en anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio: corsivo per una serie di sensazioni simili o veloci, grassetto tondo per le onomatopee violente, etc. Con questa rivoluzione tipografica e questa varietà multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole.(Marinetti, 1914c: 143; subrayado del autor).

La tipografía no solo definía los momentos de intensidad, altura o tempo del poema, sino que incluso servía para expresar la mímica y gesticulación facial del declamador (Marinetti, 1973a: 145). A la variedad tipográfica (cursiva y negrita, mayúsculas, alternancias de colores, diferencia de tamaños) se añadía el uso complementario de signo matemáticos y musicales, así como de expresiones calcadas directamente de la convención de la escritura musical:

Sempre allo scopo di dare la massima quantità di vibrazioni e una più profondità sintesi della vita, noi aboliamo tutti i legami stilistici (...). Ci serviamo invece dei brevissimi od anonimi segni matematici e musicali, e poniamo tra parentesi delle indicazioni come: *(presto) (più presto) (rallentando) (due tempi)* per regolare la velocità dello stile. Queste parentesi possono anche tagliare una parola o un accordo onomatopeico. (Marinetti, 1914c: 143; subrayado mío).

El texto escrito como partitura fue llevado a sus límites, ya en la década de los veinte, por Francesco Cangiullo (1888-1977), quien en su *Poesia pentagramatta* (1923)

³⁹⁶ La colaboración de instrumentos auxiliares está directamente relacionada con la poética ruidista de Russolo y Marinetti propone la participación orquestal y simultánea de estos, de acuerdo con el principio simultaneísta que inspira el movimiento, y que pretende recoger la *vibración universal* completa: «Questi diversi strumenti, in certe agglomerazioni orchestrali di parole in libertà possono agire orchestralmente, ognuno maneggiato da uno speciale esecutore» (1973b: 178).

dispone las palabras en las líneas de pauta del pentagrama, intentando orientar el ritmo y la entonación (imagen 12):

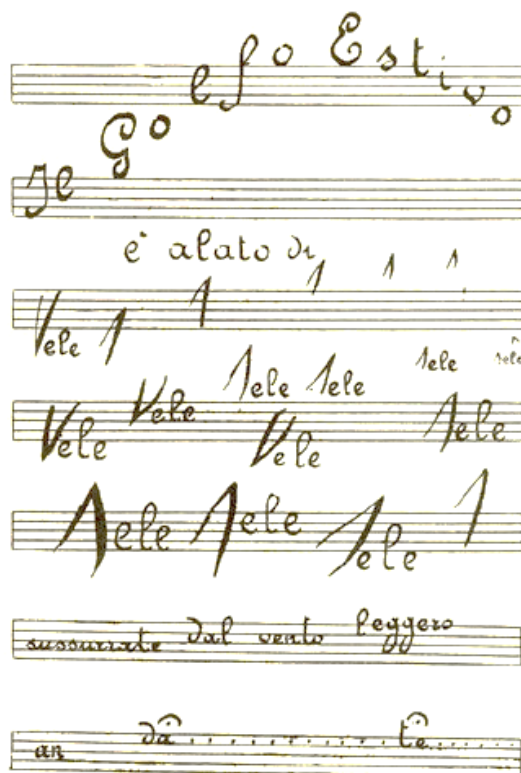


Imagen 12. Poema «Le Golfo Estivo» [‘El golfo estival’], de Francesco Cangiullo (*Poesia Pentagramatta*, 1923).

Anteriormente, en la década de los diez, Cangiullo había experimentado con el poema-partitura en textos como «Canzone pirotecnica», de 1915 (*apud* Sarmiento, 1991: 43), que recurría, además de los paréntesis de agógica prescritos por Marinetti, a diversos signos musicales como el calderón, la ligadura o los reguladores de *crescendo/decrecendo* (imagen 13).

Pero además de la construcción notacional del poema, con vistas a una ejecución posterior, lo que caracterizó de forma sobresaliente el acercamiento de la literatura futurista a la dimensión musical y sonora del poema fue la poética del ruido, en paralelo a la desarrollada musicalmente por Russolo. La poética ruidista, que intentaba llevar al texto el multiforme universo acústico de la ciudad moderna (con una especial fascinación por la máquina, sea en forma de motores, turbinas o sirenas de fábrica) no solo suponía la evocación temática de estas realidades, sino que buscaba esencialmente su materialización desde la propia forma fonética de las palabras.

(prestissimo) $\overbrace{\text{ujsciujsciujsciujsci}}$
 èppà \rightrightarrows
(prestissimo) $\overbrace{\text{ujsciujsciujsciujsci}}$
 èppà ppà \rightrightarrows
(prestissimo) $\overbrace{\text{ujsciujsciujsciujsci}}$
 èppà ppà ppappappà \rightrightarrows
 ndrsci ndrsci ndrsci
 trà tètètataà ttà ttà
 tftftftftftun
 frfrfrfrfrfr
 frsci frsci frsci frsci
 ttrach ttrach ttrach ttrà
 $\overbrace{\text{trrrrrrr}}$
 mbu mbumbumbù mbumbumbù
 mbumbu - pèpè
 mbum mbum pèpèpèin
 bbummètè bbummètè bummètè bbummèt
 ptèbbù ptèbbù ptèbbù ptèbbù
 sfacin sfacin sfacin sfacé
 ndpà-ndcù ndpà-ndcù ndpà-ndcù
 ndcù-ndpà ndcù-ndpà ndcù-ndpà
 ndpà-à \rightrightarrows ndpà-à \rightrightarrows
 ndcù-ù \rightrightarrows ndcù-ù \rightrightarrows
 ptpum-neù
 bumbum-neù

 mbbubbuum
MBBUÙ \rightrightarrows

777 mo.....ren.....do.....

Imagen 13. Poema «Canzone pirotecnica», de Francesco Cangiullo (1915).

En este sentido, la onomatopeya, símbolo condensado del sentimiento vibracional y dinámico futurista, se convirtió en el recurso más característico del grupo italiano, hasta el punto de ser identificada toda su poética con el despliegue indiscriminado y abusivo de

esta.³⁹⁷ En «Lo splendore geometrico e meccanico» Marinetti la relaciona directamente con el bruitismo musical y la fascinación por el ruido violento, que queda codificado en la propia materia fónica:

Il nostro amore crescente per la materia, la volontà di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono *all'uso dell'onomatopea*. Il rumore, essendo il risultato dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, l'onomatopea, che riproduce il rumore, è necessariamente uno degli elementi più dinamici della poesia. (...) La brevità delle onomatopee permette in questo caso di dare degli agilissimi intrecci di ritmi diversi. Questi perderebbero parte della loro velocità se fossero espressi più astrattamente, con maggior sviluppo, cioè senza il tramite delle onomatopee. (Marinetti, 1973a: 145; subrayado del autor).

Desde 1916 Fortunato Depero (1892-1960) empleó el término de «onomalingua» para denominar la que él consideraba una «lengua universal» construida a base de sonidos onomatopéyicos, y cuyas manifestaciones líricas estaban muy cerca de los poemas fonéticos dadaístas.³⁹⁸ Junto a numerosas *tavole parolibere*, Depero escribió diversos poemas en la onomalingua, como en la «Canzone rumorista» (*apud* Sarmiento, 1991: 47; imagen 14), integrada en el ballet mecánico *Anihccam del 3000* (1924), con música de Casavola.³⁹⁹

³⁹⁷ Con la habitual hostilidad que el cubofuturismo ruso mostró hacia el movimiento homónimo italiano, Kruchenykh parodia, a la vez que censura, la poética ruidista y gratuita de la onomatopeya: «Los futuristas *amateurs* italianos, con su interminable ratataratata, son como los héroes de Maeterlinck, que piensan que “puerta” repetida cien veces abre la revelación. Estos trucos mecánicos —sin alma, monótonos— conducen a la muerte de la vida y el arte». (en Lawton, 1988: 76). En la misma línea, Guillaume Apollinaire (cuyo manifiesto-caligrama «L'antitradition futuriste» había sido incluido en el volumen colectivo de manifiestos que la *Direzione del Movimento Futurista* edita en 1914), alertaba sobre la insuficiencia de la que él llama «armonía imitativa», si no se integraba en un discurso lírico justificado y coherente; en el famoso ensayito *L'esprit nouveau*, publicado y traducido en *Cosmópolis* un año después de su muerte, escribía el francés: «esta síntesis de las artes que se ha consumado en nuestro tiempo, no debe degenerar en una confusión. Es decir, que sería, si no peligroso, cuando menos absurdo, por ejemplo, el reducir la poesía a una especie de armonía imitativa que no tendría ni la excusa de ser exacta. La armonía imitativa puede jugar un buen papel, pero no podría ser la base sino de un arte donde intervinieran las máquinas; por ejemplo, un poema o una sinfonía compuestos para el fonógrafo podría muy bien consistir en sonidos artísticamente elegidos y líricamente mezclados y yuxtapuestos; mas *por mi parte, concibo mal que se haga concertar simplemente un poema en la imitación de un ruido, sin que lo integre un sentido lírico, trágico o patético*. Y si algunos poetas se entregan a esta labor, sólo habrá que ver en ello un ejercicio, una especie de croquis de las notas que intercalaron en su obra» (Apollinaire, *Cosmópolis*, ene. 1919).

³⁹⁸ La «onomalingua» fue definida por Depero, en el manifiesto-poema visual «L'onomalingua, verbalizzazione astratta», como «derivata dall'onomatopea, dal rumorismo, dalla brutalità delle parole in libertà futuriste. È il linguaggio delle forze naturali: vento, pioggia, mare, fiume, ruscello, ecc., degli esseri artificiali rumoreggianti creati dagli uomini: biciclette, tram, treni, automobili e tutte le macchine. E' l'assieme delle emozioni e delle sensazioni espresso con il linguaggio più rimentale e più efficace. (...) Con l'onomalingua si può paralizzare ed intendersi efficacemente con gli elementi dell'universo, con gli animali e con le macchine. L'onomalingua è un linguaggio poetico di comprensione universale per il quale non sono necessari traduttori» (Depero, 1981).

³⁹⁹ El *Anihccam del 3000* pone en escena a dos locomotoras enamoradas del jefe de estación. Esta «Canzone rumorista» pretende reproducir el diálogo en el que las máquinas discuten sobre la primacía de

Zin zuozzi | Zin zizzzi | Zon zozzo | Zan zazza
 zuizzzi | zizzzi | zozzo | zazza
 zuezzi | zuzzzi |
 TITI—klà TITI—klè TITI—klò
 plep te | plup tu | plap ta | plip ti
 te te | tu tu | ta ta | ti ti
 te te | tu tu | ta ta | ti ti

Hopotòm tro-tro-tro
tttttttttt

Hapatàm tra-tra-tra
tttttttttt

Hupùtum tru-tru-tru
tttttttttt

TITO' TITA' TITEN.... TENNN.....
 TITO' TITA' TITEN.... TENNN.....
 TITO' TITA' TITEN.... TENNN.....

tiffi—nuffo—cuf—cuf
azza—noffo—cof—cof

FANO' *fofofofofo* Blà
 NIFA' *babababa* Flò

offe namblà — Blamba—noffàààà
staff..... staff.....
staff..... staff..... staff.....

Imagen 14. «Canzone rumorista», de Fortunato Depero.

En el ya citado manifiesto «Lo splendore geometrico e meccanico», de 1914, Marinetti superaba la noción básica de onomatopeya como simple imitación de ruido y ofrecía una detallada clasificación de estas según su naturaleza o complejidad. Junto a la onomatopeya «directa imitativa elemental realista», que sirve para «enriquecer de realidad brutal» el poema, el escritor habla también de la «onomatopeya indirecta compleja y analógica», la «onomatopeya abstracta» y el «acorde onomatopéyico psíquico» (1973a: 145-146). La que denomina *indirecta* y *analógica* se define por su

su amor. El ballet, en el que participaban actores humanos vestidos de locomotoras, se estrenó en el teatro Trianon de Milán, con la Compagnia del Nuovo Teatro dirigida por el futurista R. De Angelis. El proyecto se enmarca dentro del trabajo de Depero en el ámbito de la dramaturgia y la danza, colaborando con Diáguilev entre 1916-1917. Junto al egiptólogo G. Clavello desarrolló los denominados *Balli plastici* («Ballets plásticos»), en los que los bailarines eran sustituidos por marionetas-autómatas de diseño geométrico y maquinista, y que intentaban poner en práctica muchos de los puntos teorizados en el manifiesto de 1915 «Ricostruzione futurista dell'universo» (redactado en colaboración con Balla; Balla/Depero, 1915). Los *Balli plastici*, con música de Casella, Lord Berners, Malipiero y 'Chemenow', fueron estrenados en la primavera de 1918, en el Teatro dei Piccoli de Podrecca y a cargo de la compañía de marionetas Gorno dell'Acqua (Nicolini, 1991). Sobre Depero y sus múltiples facetas artísticas (pintor, escultor, poeta, diseñador, dramaturgo, etc.), *vid.* Passamani (1981) y los catálogos de exposición *Depero y la reconstrucción del universo* (Boschiero/Depero/Lista/Pizza, 2013) y *Depero futurista* (2014).

carácter sinestésico y pretende (como la imagen vanguardista) sumar al sonido evocado otros valores sensoriales. Marinetti la explica a través de ejemplos líricos propios:

Nel mio poema «DUNE», l'onomatopea *dum-dum-dum-dum* esprime il rumore rotativo del sole africano e il peso arancione del cielo, creando un rapporto tra sensazioni di peso, calore, colore, odore e rumore. (1973a: 146; subrayado del autor).

La que denomina *abstracta* es definida como una especie de onomatopeya intuitiva o indeterminada («espressione rumorosa e incosciente dei moti più complessi e misteriosi della nostra sensibilità», 1973a: 146), que es la más cercana a las concepciones fonetistas del Dadá y la lengua *zaum* rusa. Dos o tres onomatopeyas fusionadas de este tipo darían lugar al que llama «acorde onomatopéyico psíquico», del que no da ningún ejemplo. En realidad, estos tipos muy difícilmente se pueden definir estrictamente como «onomatopeyas», puesto que no hay ningún sonido concreto al que imiten. Marinetti ilustra la onomatopeya abstracta con la serie «ran» del poema «DUNE», que, según él, «non corresponde a nessun rumore della natura o del macchinismo, ma esprime uno stato d'animo»; 1973a: 146), lo que supondría atribuir, desde la concepción orquestal y multisensorial futurista, un sonido a una emoción o estado de ánimo psíquico. En la práctica, es casi imposible identificar cada una de estas clases: en realidad, y auxiliándose de diferentes procedimientos tipográficos y caligramáticos, los textos futuristas juegan indistintamente con las onomatopeyas canónicas y con la combinación libre de sonidos (generalmente en forma de sílabas, o sucesiones de letras/ fonemas, frente al predominio de la forma-palabra en Ball o los rusos). El poema «Dune» ('Dunas'; imagen 15) de Marinetti, del que extrae la mayoría de los ejemplos para su tipología onomatopéyica, es una excelente síntesis de las estrategias fonéticas usadas en el futurismo italiano (las cuales, como se verá después, apenas fueron desarrolladas en la versión española que se hizo de este movimiento): partiendo de la concepción visual vanguardista (que incluye el caligrama del sol irradiador de versos), las onomatopeyas, la multiplicación de vocales o consonantes para prolongar el sonido o aumentar la intensidad de dicción y el uso aliterativo de palabras (con proliferación de vibrantes y oclusivas en posición implosiva) refuerzan su expresividad sonora a través de los cambios tipográficos y se combinan con las técnicas de lectura simultánea a modo de *adjetivos-tono* o *adjetivos-atmósfera* (es decir, las onomatopeyas en disposición vertical abriendo la llave de una enumeración), que se alternan con indicaciones agógicas y dinámicas de clara reminiscencia musical

(*tono minore, delicatissimo, cadenzato, andante grazioso con pizzicato, tempo di Cake-Walk...*).⁴⁰⁰

Frente a los poemas fonéticos dadaístas, sin embargo, el trabajo con el ruidismo onomatopéyico no excluye en el caso de «Dune» los valores semánticos, sino que se busca precisamente la orquestación con ellos para evocar una realidad total, multisensitiva, en la que el sol dibujado en caligrama (visual), e intensamente GIALLOOGIALLOOO ('amarillooamarillooo'), es asimismo ese motor- SOLE OLIATORE UNIVERSALE ('sol engrasador universal') que suena atronador en medio de las dunas africanas, con ese *dum dum dum* que, según el autor, condensa el *ruido rotativo* del sol y el *peso anaranjado* del cielo, en una síntesis de sensaciones de peso, calor, color, olor y sonido (1973a: 146).⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Estas indicaciones de naturaleza musical se multiplican por extensión a otros campos sensoriales ajenos a la música, apareciendo otros indicadores que van difuminando el sentido agógico (*navigante, morbido...*) hasta llegar al terreno de lo visual (*abbagliante, 'deslumbrante'*) y lo material (*meccanico, consanguineo, intestinale*). De acuerdo a la ambición multisensorial y sinestésica del movimiento, estos indicadores pertenecientes a diferentes ámbitos acaban haciéndose equivalentes, como en «ranran o quadrato». La variación lúdica de las típicas expresiones musicales recuerdan de cerca a la lista de «Indicaciones de carácter» que, en escrupuloso orden alfabético, da Erik Satie en *Cuadernos de un mamífero* (1999: 67-74); entre ellas se mezclan indistintamente algunas más cercanas a lo canónico (*acariciador, agitado, alegremente, con tristeza, enigmático, exaltado...*) con otras que las parodian (*brutal, Caeremoniosus, con tristeza y con facilidad, con un candor recatado pero conveniente, de una manera muy particular, flotando, ligero pero decente, muy aburrido, supersticiosamente, tan tranquilo, un poco rococó pero lento, sin orgullo, sin ostentación...*) hasta llegar al disparate y al absurdo (*aconséjese atentamente, amplíe su impresión, amplio de miras, Corpulentus, de lejos, en el gaznate, en la boca del estómago, guiñando el ojo, la mano sobre la cabeza de su alma, lacado como un chino, llore como un sauce, más blanco, sin que el dedo se ponga colorado, sobre terciopelo amarillecido, viscoso...*)

⁴⁰¹ Muchos de los poemas futuristas, junto a los experimentos dadaístas y rusos comentados, han sido unánimemente reconocidos como el arranque de la poesía fonética o *Sound Poetry* de la segunda mitad de siglo y, por tanto, las antologías impresas parecen ofrecer solamente una visión parcial de su naturaleza (potencialmente sonora). Ello ha llevado, gracias al desarrollo los medios de reproducción, a realizar grabaciones de muchos de estos textos (bien con grabaciones originales de la época, bien con recreaciones actuales), intentando devolverles la dimensión performativa con la que se concibieron: *vid.* Lombardi (1988), Neiss (1988), *Futura: Poesía sonora* (1993), *Musica Futurista* (2004), *Ruidos y susurros* (2004), *Dada et la musique* (2005) y Molina Alarcón (2008), además de los citados portales web, *UbuWeb* y *Arte Sonoro*, que albergan numeroso material de este tipo accesible gratuitamente online.

**La declamazione futurista
Futurist declamation
DUNE**

Karazuc - zuczuc
Karazuc - zuczuc

nadi - nadi **AAAAA** (bis) *dune dunnun-
uuuuuu dune sole bruciaticcio dune dunedunedune*

precipitato	dum	derbuka noia bianca + lana
abbagliante	dum	del rumore del pensiero imbottitura sonora del cielo
stereo	dum	rumore rotativo del sole ricordi inecotonati tamburi delle midolle tunnel di suoni neri nelle montagne incandescenti della luce
abbagliante	dum	
meccanico	dum	
abbagliante	dum	
consanguineo	dum	
abbagliante	dum	
fosfo maggiore	dum	
abbagliante	dum	

Oera + ottone + cannella 18 kmq

incarnato	viuliii	violini gatti scricchiolio di tutte le porte romantiche palle timpani turbini di neve nei fili telegrafici corde del vento tese sul naso dello chauffeur sotto l'archetto tortuosissimo della strada irruente
universale	vuuliii	
sbocco	vuulii	
teso misero	vuvulii	
	vuvulii	

delicatissimo
rampicante
stirato

GIALLOOGIALLOO

acredine orina andore gaggia sudiciume gelaminio pancia di banchiere arare coi piedi sudiciume sabbiauscini corticarsieteseto, rumore + peso del sole + odore arancione del cielo + 20 000 angoli ottusi + 18 semicerchi d'ombra + mineralizzazione di piedi negri nella sabbia di cristallo

Esce dal sole negro quadrilatero rapido + TUTTO



cadenzate
navigante
morbidò
manogevale
misceloso
infestiale

RAN

RAN

RAN

sconfinate
abbagliante
rarraz
o
quadrato

TTTTT
SSSSSSSSSS
TTTTTT
CRUCRA
CRUCRA
CRUCRA

VENTO TORNITORE

VENTO

MOVIMENTO DI 2 STANTUFFI

SANGUE

SOLE OLIATORE UNIVERSALE

MENU D'UN PRANZO DI 6 COPERTI AL LUME DI UNA LUCIOLA

1. Antipasto di kakawicknostalgia
2. Angosette al sugo
3. rimorschif in bianco
4. presentimentlung allo spiedo
5. grappoli emorroidali
6. orina d'asecta frappée

sedersi comodamente in quattro sulla punta d'uno spillo snellezza signorile grigioperla del vento che porta a spasso l'incendio-levrette-vestita-di-rosso

PERDUCISSIMO SOLE

distanze

dune
stirarsi
ondulazioni
angoli
angoli

modellare sabbia ammassarsi levigare levigare sonnolenza del vento paracalli arterie scarlatte gioia di pagare a un ladro il prezzo del prurito contabilità delle unghie 1/2 Kg di formaggi 26 Kg. di CARNE FEMMINILE spirali d'un fumo azzurro odore di vitello arrosto BETTOLA DI ROTHSCHILD (ampiezza 1000 Kmq) 3 corazzate di cartavelina 2 capitani di piombo fuso vomitati dal sole friggente equatore

seccote

urli bianchi concentrici di 14 luuuuuone impazzite affogarsi lune tonde quadrate torcersi sbriciolarsi nel pozzo (30 m) di Bu-Pellah (NOOOTE) crucracruminare di cammelliiiiiiii

di dune + nervi + rimorsi + nausea + sterchi + barracani in fuga eccentrica

negatore pigrizia inerzia congelare tutto con stelle letterarie aradicate dalla carne (NOTTE LIBRARIA) seppellire tutto con odore di ascelle materassi di profumi mammelle cotte piacere + 7000 ragionamenti scettici

affermatore ottimismo forza respingere il vento pessimismo caldo o freddo andare senza scopo per FARE VIVERE CORRERE ESSERE

SENTIMENTAL

acciecato di lagrime

sul giovani esploratori traditi da mogli amanti solennità d'un cornuto sulla linea dell'equatore

acciecato di lagrime rosse

Tempo di Caba-Walk
(andante grazioso con pianoforte)

letterina tiepida sudante sul petto dilatataaa**A**RSI d'una parola scritta gomito nudo affasolarsi di nuvola - mano - tenue nel caldo 3 giorni di marcia dune dune dune **COSTA il POSTALE 8 GIORNI GENOVA** Parma eccomi baci zingzing zingzing tradizionale di un letto di provincia **Karazuc-zuczuc Karazuc-zuczuc** aciecatonee zingzingeue Naldi Naldi **AAAAA** zingzingeue fiocchezza di rampane bagnate mature cadenti cadecenti

dual ramo altissimo antichiiiiissimo odore-di-bucato-acacie-muffa-legnotariato-cavolicotti-zing-zang-di-casaruole buio ammoniacale d'una tenda di beduin dune dune dune

F.T. Marinetti, «Dune»

Imagen 15. Poema parolibero «Dune» (1914), de Filippo T. Marinetti (Imagen tomada de UbuWeb)

2. FUTURISMO *ALLA SPAGNOLA*. VETAS FUTURISTAS DEL ULTRAÍSMO ESPAÑOL

Todas estas experiencias que llevaban al límite la abolición semántica de la palabra (desde las italianas y rusas, a las más tardías de Dadá) se desarrollaron durante la primera fase de la Vanguardia histórica, la de preguerra y los años bélicos. Estrechamente ligadas al nacimiento de la abstracción pictórica, estaban caracterizadas por el hipervitalismo agresivo y la voluntad dinamitadora de la institución-arte, que era identificada con la burguesía y los valores de inmovilidad y anquilosamiento (*cf.* Bürger, 1987). La exploración radical de la no referencialidad en lo estético estaba así íntimamente unida a una revolución de orden político-social y vital: el arte debía ser enteramente nuevo, reinventarse *ex novo*, porque el mundo era también otro, completamente nuevo. Sin entrar ahora en el devenir vanguardista al concluir la Guerra ni en las diversas manifestaciones del *rappel à l'ordre* en Europa, cabe preguntarse cuál fue la participación española en estas experiencias o, más bien, en qué medida fueron acogidas y continuadas en nuestro país, en relación con los fenómenos músico-poéticos.

Ya he señalado arriba que, pese a la sincronía con el continente europeo tradicionalmente apuntada por la crítica respecto a la Vanguardia española, dicha sincronía es muy matizable. En realidad, no se puede hablar de Vanguardia en España hasta los últimos meses de 1918, fecha en la cual el proceso revolucionario llevado a cabo por el cubismo pictórico, el cubofuturismo ruso o el futurismo italiano entraba ya en fase de deflación (o, al menos, en una fase de madurez que dejaba atrás la agitación pujante primera: usando la expresión de Marjorie Perloff, *su momento* había pasado; 2009). La audacia de las propuestas fonéticas que, de una u otra forma, desarrollaron los distintos movimientos hasta aquí considerados no encuentra ningún equivalente en la poesía española, donde la experimentación en este ámbito fue muy limitada, anecdótica y, sobre todo, una importación externa y superficial.⁴⁰²

⁴⁰² En el ámbito de la literatura hispánica, aparte de la poesía negrista caribeña (cuyos puntos de contacto con el fonetismo dadá ya se han señalado), es necesario recordar la desintegración semántica que se produce en el poema *Altazor* de Huidobro, escrito a lo largo de la década de los veinte y publicado finalmente en 1931 (Huidobro, 2005). La desintegración alcanza su punto culminante en el Canto VII, donde al puro grito y a la «onomatopeya abstracta» (usando la denominación marinettiana) del tipo «al aia aia / ia ia ia aia ui», se añade la creación de neologismos ensayada en los cantos anteriores mediante la recategorización morfológica, la transformación de géneros y la deformación y combinación de lexemas y morfemas (procedimientos más cercanos a la *zaum* de Khlébnikov que a las tendencias fonéticas y

Aunque intentó calcar el gesto de explosión y revolución, podría decirse que el ultraísmo español no supo nunca cuál era su revolución (y ello pese al esfuerzo de Guillermo de Torre por dotarlo de una solidez teórica). Los gritos de pretendida iconoclastia y antiacademicismo violento fueron, en cierta medida, considerados desde el *establishment* literario como parodias o remedos impotentes de los correlatos europeos: existía un nutrido grupo de poetas, pero no existía nada que defender; la «Academia» o institución literaria que el nuevo movimiento pretendía derribar apenas se sintió amenazada y, más que la indignación y oposición escandalizada, esta respondió con una sonrisa condescendiente e irónica.⁴⁰³ No es momento de hablar aquí del *fracaso* ultraísta (cf. Bernal Salgado, 1988), de lo que se trata ahora es de poner en diálogo la línea futurista del ultraísmo a la que me referí en el capítulo anterior (paralela a la más extendida tendencia impresionista) con las prácticas experimentales de Vanguardia en el terreno de lo fonético-musical.

De las influencias directas, tan solo es posible hablar del futurismo italiano, pues la Vanguardia lírica rusa fue prácticamente desconocida y el dadaísmo fue difundido muy parcialmente, a través de breves antologías o panoramas críticos generalistas (que no incluyeron las prácticas comentadas del entorno zuriqués y berlinés). Es verdad que resultaba difícil ofrecer una crítica sistemática de un movimiento anti-sistema por definición, y cuyo desarrollo estuvo parcializado en fases y países diferentes (el entorno originario de Zúrich en 1916-1917; su continuación en Berlín entre 1918-1921; el salto en esos mismos años a París, por medio de Tzara y Picabia, que terminaría desembocando en el surrealismo; sus ramificaciones neoyorquinas...). Si la idea del dadaísmo que Lasso de la Vega ofrecía en «La section d'or» era evidentemente pobre y desinformada, las críticas de Guillermo de Torre en tres números sucesivos de *Cosmópolis* (Torre, ene. 1921, feb. 1921, mar. 1921) no dejan de ser una paráfrasis de artículos franceses de la época (en concreto, los de Rivière y Dominique Braga en la *Nouvelle Revue Française*); es decir, la recepción del dadaísmo en España se hizo a través de relatos muy parciales de

performativas de dadaístas y futuristas). *Vid.* Curieses (2008), que habla de «collage morfológico» para este poema huidobriano y lo pone en relación con el cubismo pictórico.

⁴⁰³ Cf. el artículo de Manuel Machado sobre el ultraísmo en *El Liberal* (30-VI-1919), el cual, pese a la perspectiva aperturista y receptiva hacia la nueva generación, fue recibido con indignación y resentimiento por parte de los ultraístas (Rivas Panedas, *Cervantes*, jul. 1919). Rechazando el carácter epigonal simbolista y la primacía de lo lúdico que el escritor sevillano observaba en la naciente escuela, lo que parece molestar más a Rivas Panedas al escribir su artículo-respuesta es la banalidad condescendiente con la que Machado trata el ultraísmo, a quien recibe con «cariñosa acogida» sin entrar al juego de la guerra generacional que los jóvenes buscaban encender.

perspectiva francesa (centrados generalmente en Tzara y Picabia) o traducciones no reflexivas de manifiestos puntuales.⁴⁰⁴

La doctrina marinettiana tuvo dos fases de penetración en España: una más temprana y prácticamente ligada al nacimiento del movimiento en Italia (1909-1910), y otra más tardía, vinculada al ultraísmo y desarrollada en torno a 1918-1922. Con apenas veinte años recién cumplidos y con el primer viaje iniciático a París ya a sus espaldas, fue Ramón Gómez de la Serna su principal y único valedor en nuestro país durante los años anteriores a la Gran Guerra. Usando como plataforma la revista *Prometeo* (fundada su padre, el abogado Javier Gómez de la Serna, en noviembre de 1908), el joven aspirante a literato entra alborotadoramente en la escena de las letras españolas y desde allí hace un llamamiento a la revolución artística nacional. Ya se habló antes de «El concepto de la nueva literatura», discurso de ingreso en el Ateneo considerado cronológicamente el primer manifiesto de la Vanguardia española (García de la Concha, 1977; *vid.* II, 1.3 y n. 77). En el mismo número de *Prometeo* en que se publica dicho ensayo, aparecerá también la tempranísima traducción de «Fundación y manifiesto del futurismo», texto programático y fundacional que Marinetti había publicado por primera vez apenas dos meses antes en *Le Figaro* (20-II-1909, en francés). Inspirador, sin duda, de la propuesta agitadora que Gómez de la Serna exponía en su propio manifiesto, el texto de Marinetti iba seguido además de un artículo sin firma (aunque de evidente autoría ramoniana) titulado «Movimiento intelectual. El Futurismo», en el que se subrayaba el protagonismo de la proclama como herramienta divulgadora esencial y definidora de la época. No le interesaba tanto a Ramón adherirse punto por punto al credo marinettiano como exaltar su papel de revulsivo agitador que invertiría de forma violenta el orden establecido:

No dejéis reposar mucho tiempo lo hecho, no queráis hacerlo definitivo. Caso de que mereciera ser lo definitivo romperlo intermitentemente para volverlo a crear. Pero romperlo, revolucionarlo, removerlo, para que no se vicie. (...)

Las proclamas son cosa capital y purgante. (...). *Las proclamas* y no la proclama. Las proclamas deben aparecer desgañitándose a voces, deben ser briosas, sobrepasar todas las alevosías y todos los exabruptos. El *Futurismo* (¡¡Viva el Futurismo!!) es una de esas proclamas maravillosas, que enseñan arbitrariedad, denuedo, y que son la *garrocha* que

⁴⁰⁴ La mirada optimista sobre la difusión dadaísta en España, que parte de tomar fuentes primarias como fuentes críticas fiables y objetivas, se mantiene vigente hasta la actualidad; *cf.* la antología recientemente editada por Pablo Rojas (2017), en la que se reúnen textos poéticos y documentos teóricos españoles de impronta presuntamente dadá.

necesitamos para saltar. Es una *garrocha* ideal hasta que aparezca otra mayor. (Gómez de la Serna, *Prometeo*, abr. 1909: 90-91; subrayados del autor).

Sin el cuerpo doctrinal técnico que, en los años sucesivos, produciría el grupo italiano (en lo literario, pero también en el resto de las artes), el futurismo que celebra Ramón es, sobre todo, un grito de rebeldía vital y anti-burguesa. La propuesta estética, que todavía ni siquiera había sido formulada de forma detallada, quedaba así en un segundo plano, frente a las implicaciones socio-políticas de la proclama (libertad sin dogmas, pujanza juvenil, agresivo antipasatismo).⁴⁰⁵

Aunque se ha hablado de una segunda fase de penetración futurista en España a finales de los veinte vinculada a *La Gaceta Literaria* y al ideario político de signo fascista (Lentzen, 1989), lo cierto es que existe una intermedia en torno al nacimiento del ultraísmo, que es la que verdaderamente interesa para reconstruir la poética de la primera Vanguardia española. Frente al hipervitalismo libertario que exaltaba Gómez de la Serna, la impronta futurista de posguerra se concreta ahora en el terreno poético-estético, sumándose a la amalgama de preceptos desde la que Guillermo de Torre, líder teórico del ultraísmo, construye la teoría estética del nuevo arte. Junto al cubismo francés (Max Jacob, Blaise Cendrars, Reverdy), la filosofía de Jean Epstein y el nunismo de Pierre A. Birot, el corpus doctrinal del movimiento marinettiano constituye el principal arsenal de principios retóricos que fueron asumidos de forma indiscriminada por el discurso teórico ultraísta.

A la luz del capítulo anterior, y como he repetido en varias ocasiones, la teoría del ultraísmo (que Torre intentó revestir de solidez crítica, pese a su falta de originalidad e indefinición caótica) apenas se corresponde con la realidad práctica. Las innovaciones tipográficas fueron importaciones superficiales y anecdóticas, que nunca fueron más allá del tímido ensayo o prueba (salvo, quizá, en el caso de Torre); si se cacareó la supresión

⁴⁰⁵ Un año después, en el nº 20 de la revista, Gómez de la Serna vuelve a incluir un texto de Marinetti, esta vez específicamente redactado para nuestro país y para *Prometeo* (que venía introducido además por una breve nota suya firmada bajo el pseudónimo de 'Tristán'). La titulada «Proclama futurista a los españoles» (*Prometeo*, ago. 1910) era un manifiesto que, con el mismo tono beligerante ya exhibido en el de 1909 y adoptado por el propio Ramón, arremetía contra el conservadurismo español, sus caducas instituciones y la general apatía y anquilosamiento aburguesado, poniendo especial énfasis en lo eclesiástico y haciendo de la catedral el símbolo del pasado a combatir. Evidentemente, el interés ramoniano por el futurismo de Marinetti debe considerarse dentro del clima político del momento y en relación con los objetivos regeneracionistas característicos de la generación del 14, que llevarían también a Ortega a fundar el semanario *España* (sin olvidar, por otro lado, las concomitancias con la propuesta de Alomar). Vid. Ilie (1964) y Lentzen (1989: 309-312); cf. Mainer (1975: 129-170).

de la puntuación y la transgresión radical de la sintaxis (eco del *paroliberismo* italiano), la música del alejandrino rubeniano siguió en realidad sobrevolando el «verso libre» ultraísta y su depuración se llevó a cabo más bien a través de la poética impresionista antes comentada (fundada en la imagen múltiple y la sinestesia) que por las *parole in libertà* de Marinetti. Con todo, y aun teniendo presente tales limitaciones, es posible rastrear en esta primera Vanguardia española unas constantes más o menos pronunciadas que entran en diálogo con las experimentaciones sonoras y fonéticas señaladas antes a propósito de la poesía europea. La directa vinculación que, aun de forma tímida, tienen estas constantes con el movimiento italiano permite hablar de una línea futurista (al lado de la más extendida impresionista) dentro del ultraísmo español.

2.1 *LA CIUDAD SE LEVANTA*: CANTAR EL RUIDO URBANO

A los acordes maquinísticos
se rasgan los paisajes ambulantes
(Guillermo de Torre, «Semáforo»).

Todos los ruidos filtran todos los sonidos; a través de
todas las estridencias, suenan todas las sinfonías.
(Antonio Porta).

Esta ciudad en ebullición, en tumulto, en movimiento. Abigarrada,
desordenada. El carrousel, el tobogán, el circo, los arlequines, el cine, los
focos, el teatro de Pirandello. Ruido de voces, de motores; ruido de
acción. Paradas de fútbol, patadas de teorías. Jazzband.
(César M. Arconada).

En 1911 Umberto Boccioni, firmante (con Balla, Carrá, Russolo y Severini) de los dos primeros manifiestos pictóricos futuristas (1910a y 1910b), titulaba una de sus más famosas pinturas *La strada entra nella casa* ('La calle entra en la casa': imagen 16). En ella, y con su característico estilo simultaneísta que busca capturar el dinamismo, el pintor sitúa al espectador en un balcón y abre ante él una tumultuosa panorámica de la ciudad moderna; el bullicio de la multitud se funde con una abigarrada mezcla de aristas y edificios que parecen cobrar vida y avanzar hacia nosotros.



Imagen 16. *La strada entra nella casa* (1911), Umberto Boccioni. Sprengel Museum (Hannover)

Como preconizaba Russolo en «L'arte dei rumori» para la nueva música, lo que Boccioni desea recoger en esta ventana abierta es la confusión de ruidos y agitación acelerada de la vida moderna, que tuvo en la urbe su símbolo predilecto.

Casi dialogando con el cuadro de Boccioni, Juan Chabás hace de esta ciudad-organismo vivo, múltiple y estridente, centro de reflexión estética en un ensayo publicado en *V_ltra*:

La *policromía sonora* y dinámica de la ciudad se rompe con *cacofonías* y reflejos en las lunas innumerables de los escaparates. Las energías de todas las fuerzas impulsoras se convierten en una paradoja movедiza por el ir y venir sobre las aceras con esquinas. De los balcones, de los aleros de los tejados, de los anuncios luminosos, van cayendo cosas inverosímiles a los bolsillos de los que pasean. El juguete de cuerda tiene un éxito *ruidoso*: todas las cosas pequeñas se levantan del suelo para ir detrás de un automóvil o un tranvía. La cadena estática del sistema de juicios se ha roto en pequeños eslabones dispersos, que van colgándose de cualquier sitio o rodando con todas las cosas por la *ruidosidad* del arroyo largo. Mr. Foigrás, un buen burgués que anda lentamente, parándose de poco en poco, ha salido con sus amigos. *Las mujeres llevan en sus zapatitos las llaves de la caja de música de las aceras*. Y todos los edificios pasean correctamente por las calles, alineados y serios, o juegan al corro en las redondas plazas. (Chabás, *V_ltra*, 19-II-1922; subrayados míos).

El fragmento corresponde a un texto que, dividido en cuatro partes, teorizaba la emoción sensorial múltiple y la poética del instante (de acuerdo con los presupuestos cubistas y a la fenomenología orteguiana), explicando esta nueva estética de acuerdo con la nueva realidad. Al igual que Russolo veía en la multiplicación de las máquinas y el

tráfago de las ciudades la razón de que el hombre moderno demandara la disonancia y la tensión discordante, el escritor alicantino habla de la «estética de la calle» para explicar la relación causal entre realidad y arte nuevo:

La estética de la calle es *estética de la paradoja*. Desde las cosas, su sentido salta nerviosamente hasta nuestras manos; tiene la *fugacidad dinámica del contrasentido*. Está en el farol de una esquina, y en un juego rápido, se va, sutilmente, hasta el tranvía que pasa... Las gentes andan opuestamente y se entrecruzan las direcciones de todos los vehículos. (...)

La emoción se ejercita en un *transformismo fugaz* y se cambia sus trajes a cada momento, y nos habla con una voz distinta cada minuto. (...)

El accidente, la forma, el fenómeno, nos dan la sensación de la calle. Toda su verdad es la maravillosa discontinuidad de las sensaciones, la variadísima multiplicidad de sus aspectos. (Chabás, *V_ltra*, 19-II-1922; subrayados míos).

El sentimiento simultaneísta de la ciudad y su dinamismo veloz, la hipersensibilización del mundo y la desintegración del yo en la entropía sensorial múltiple, el hipervitalismo agresivo y la concepción del universo como gran máquina-engranaje cósmico eran todas constantes comunes tanto a la doctrina de la «vibrazione universale» ya comentada de Marinetti (Marinetti, 1973a: 142) como a los experimentos cubistas de los años diez en Francia, con la prosa yuxtapuesta de Blaise Cendrars como modelo por excelencia. A la altura todavía de 1926, el nº 4 de *Mediodía* (sep. 1926) reproducía un fragmento de *Profond aujourd'hui* (1917), la prosa poética del autor francés que había servido como eje central a Epstein (1921) para elaborar su teoría sobre la nueva sensibilidad poética. He aquí un fragmento del texto traducido en la revista sevillana:

Las cosmogonías reviven en las marcas de fábrica. Carteles extravagantes sobre la ciudad multicolor con la escuadrilla de tranvías que trepan por las avenidas, monos aulladores sostenidos por la cola y las orquídeas incendiadas de las arquitecturas que se desploman y se matan. ¡En el aire, el grito virgen de los trolleys! (...) Todo cambia de proporción, de ángulo, de aspecto. Todo se aleja, se aproxima, se concentra, huye, ríe, se afirma y se exaspera. (...) El furor sexual de las fábricas. La rueda que gira. El ala que planea. La voz que se transmite a lo largo de un hilo. Tu oreja en un cubilete. Tu ritmo. (...) Todos somos la hora que suena. Os lanzáis a la casa de fieras de las estacione para domar la fiera de vuestra impaciencia. Parten. Se dispersan. Fuego de artificio. En todas direcciones. Las capitales de Europa siguen la trayectoria de su inercia. Un terrible silbido horada el continente. Los países de ultramar en la red. (...) Desde todos los confines los trasatlánticos avanzan hacia sus correspondencias. Entonces el semáforo hace un signo. Se abre un ojo azul. Y otro rojo se cierra. Luego todo son colores. Compenetración. Disco. Ritmo. Danza. (...) Prodigioso hoy día. Sonda. Antena. Porta-máscara torbellino. Tú vives. Excéntrico. En la soledad integral. En la comunión anónima. Con todo lo que es raíz y cima, que palpita, goza y se extasía. Fenómenos de esta alucinación congénita que es la vida en todas sus manifestaciones y la actividad continua de la conciencia. El motor gira en espiral. El ritmo habla. Quimismo. Tú eres. 13 de febrero de 1917. (Cendrars, *Mediodía*, sep. 1926).

Esta prosa de Cendrars, como el textito de Juan Chabás y como el cuadro de Boccioni, buscaba aprehender esa realidad vertiginosa y cambiante que Marinetti había canonizado como nueva religión en el manifiesto de 1916 («La nuova religione-morale della velocità»; 1973c). Sin embargo, mientras que la lírica francesa (y, siguiendo a esta, Guillermo de Torre) exploró más la dimensión visual de la sobreestimulación perceptiva (en evidente relación con el cubismo pictórico), el futurismo italiano mostró una preocupación mucho más agudizada por reproducir en la obra la integración múltiple de sentidos y el trasvase que se producía entre ellos. Puesto que la imagen poética había tenido tradicionalmente un carácter predominantemente visual, los futuristas se esforzaron por insertar en el poema el resto de los sentidos históricamente relegados, como explicitaba Marinetti en el «Manifiesto tecnico» de 1912 (1914b):

Bisogna introdurre nella letteratura tre elementi che fui'ono finora trascurati:

1. *Il rumore (manifestazione del dinamismo degli oggetti);*
2. Il peso (facoltà di volo degli oggetti);
3. L'odore (facoltà di sparpagliamento degli oggetti).

Sforzarsi di rendere per esempio il paesaggio di odori che percepisce un cane. Ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi.

(Marinetti, 1914b: 93; subrayado mío).

En tal empeño, la inclusión de la dimensión auditiva en el poema deviene fundamental, pues no solo podía subrayarse a través de la evocación temática (como en el caso de la olfativa o táctil) sino mediante la propia materia sonora del texto. Además, y como revela el texto citado, el ruido (expresión sonora de la realidad entrópica y múltiple) no funciona como un agregado colorista más o menos secundario, sino que se convierte en columna vertebral del poema al ser identificado con la manifestación del dinamismo (cualidad futurista por excelencia).

Es cierto, sin embargo, que el *rumorismo* italiano tuvo en España un desarrollo muy limitado y se introdujo en la poesía ultraísta de una forma muy superficial, por vía, fundamentalmente, de la evocación temática. No fueron «Zang tumb tumb» ni el mencionado «Dune» los textos canónicos de Marinetti que inspirarían la línea futurista, en su arriesgada apuesta por la experimentación tipográfica y el desafío asemántico, sino un poema netamente descriptivo como «A mon Pegasse l'automobile», que se tradujo en el nº XIV de *Grecia* con el título de «Canción del automóvil» (30-IV-1919). El poema, perteneciente al libro *La ville charnelle*, de 1908 (anterior, por tanto, a la fundación del movimiento), es una larga composición en siete estrofas versolibristas que entona una

admirativa alabanza al automóvil, uno de los fetiches del escritor italiano que funcionaba como icono de modernidad, condensador del dinamismo agresivo y bruitista exaltado por el futurismo.⁴⁰⁶

Presente también en la pintura italiana de los años diez (por ejemplo, el famoso *Automobile in corsa*, de Luigi Russolo), el coche se convirtió en un tema recurrente en la poesía de los veinte española, desde el humorístico «Ford» de Rogelio Buendía (*V_ltra*, 15-III-1922) y los múltiples automóviles que circulan en los poemas ultraístas de ciudad, a otros más tardíos como el minimalista «Automóvil», de Concha Méndez (2008 [1926]: 32), la «Oda al automóvil de Mademoiselle Marhte», de Arconada (2002: XXXVI-XXXVIII), el soneto cultista «Reclamo de otoño», de Juan Sierra (*Mediodía*, mar. 1928) o «El último modelo», poema arromanzado en el que Antonio de Obregón-Chorot relata la vida de un automóvil desde su fabricación en el taller hasta su traslado al stand de venta (*Mediodía*, jun.-jul. 1928). Si Concha Méndez optaba por el minimalismo de imagen para definir el vehículo, en Buendía y Obregón Chorot primaba más la narración humorística y la personificación del mismo, con vagas alusiones maquinísticas y ruidistas. También Guillermo de Torre incluye el poema «Al volante» en la segunda parte de *Hélices* (2000: 45), bastante más cercano al texto de Marinetti:

Al volante
todas las carreteras se encabritan
En el juego de velocidades
los pedales
barajan un kaleidoscopio
de perspectivas tornátiles
(...)
Saltos entre las mallas de itinerarios
Trepidaciones
el motor padece taquiarritmia
las ventanillas agotan el libro de paisajes
el parabrisas multiplica nuestros ojos
que cosen panoramas evasivos
y el viento liquefacciona los sonidos
(...).

⁴⁰⁶ Tanto el poema como el libro completo, *La ville charnelle*, están escritos originalmente en francés, lengua en la que el poeta publica sus primeras colecciones poéticas, así como el ya citado primer manifiesto del futurismo, dada la vinculación con París en los años posteriores a su infancia y adolescencia en Alejandría. En 1921 el propio Marinetti realiza una traducción al italiano del libro, suprimiendo algunos textos y modificando el título por el de *Lussuria-Velocità*. En esta nueva versión el poema pasa a llamarse «Automobile da corsa» («Coche de carreras»).

Aunque con mucho menor énfasis en los estímulos auditivos, «Al volante» recuerda a la narración con la que Marinetti introduce el primer manifiesto de 1909, en la cual se relataba la persecución de la Muerte al narrador y a su amigo, quienes, subidos en un automóvil, recorren veloces las desiertas calles de la madrugada urbana y terminan precipitándose al mar (después serán rescatados por la caña de un pescador). No obstante, si Marinetti se deleitaba (como hacía también en «A mon Pegasse») en el estrépito disonante de la música-tráfico (1914a: 3-4), lo que realmente subraya Guillermo de Torre en este poema es, sobre todo, el solapamiento de imágenes que la velocidad alcanzada por el automóvil pone ante sus ojos, con una poética muy cercana a la comentada respecto a Cendrars y los cubistas franceses.⁴⁰⁷ Más próximo a la propuesta ruidista de los italianos está el texto de Xavier Bóveda «Un automóvil pasa» (*Grecia*, 15-IV-1919), donde la onomatopeya asume, si no el protagonismo, al menos una importancia muy reseñable:

Oú, ou, ou:
lentamente un automóvil pasa...
Oú, ou, ou:
el automóvil continuamente canta.
Y el motor
lo acompaña
retozón.
 Trrrrrrrr
 Trrrrrrrr
Hay una luz ultravioleta, que ilumina
el interior del automóvil
donde la anciana que lo ocupa,
entre el «ou» y el «trrr», evoca
recuerdos suaves del pasado...
Si es una niña, se acuerda
del rubio novio, del amado
con quien bailó, en aquella noche,
aquel «fox-trot» tan exaltado.
Oú, ou, ou.
 El automóvil se lanza
frenético...
 Trrrrrrrr
 y, veloz,
se pierde, al fin, en lontananza...
 Po-po-po-pöe.

⁴⁰⁷ La multiplicación de imágenes en el ojo humano propiciada por la velocidad del vehículo funciona también como eje vertebral del poema «Libro», de Lucía Sánchez Saornil; sin embargo, el texto de la joven madrileña se halla más bien dentro de las coordenadas estéticas del impresionismo antes comentado (III.11) y se recrea preferentemente en la imagen creacionista, antes que en la exaltación de la velocidad violenta: «Tren melodioso / que cruza mil paisajes // Forma color música // El tren perfora el tiempo / agujero de luz / con las aristas de sus hojas claras // Forma color música // El alma viaja // En el reloj / las alas golondrinas / han plegado sus alas» (*V_ltra*, 10-IV-1921; blancos intraversales de la autora).

Se ha abandonado la métrica fija, pero ciertamente el poema aún se atiene (especialmente en su parte central: vv. 10-18) a un discurso sintáctico hilado e hipotáctico, de tinte descriptivo-narrativo y donde resuena la música del arromanzado (*pasado, amado, exaltado...*). Lejos de pretender anular en ningún momento la referencialidad semántica, la aparición de grupos fonéticos aislados («Oú, ou, ouú», «Trrrrrrrrr», «Po-po-po-pöe») tiene una función meramente descriptiva y responde a la onomatopeya canónica: aquella que Marinetti sitúa en el primer nivel de los cuatro que teoriza en «Lo splendore geometrico...» y que define como «directa imitativa elemental realista» (1973a: 145). Una función similar a la onomatopeya (mimética) tienen las aliteraciones de vibrantes y nasales en posición implosiva en el poema automovilístico de Arconada, que se combinan con la pintura de una ciudad en incansable dinamismo y con versos a base de sustantivos yuxtapuestos, evocadores de los valores exaltados por el futurismo («Frenesí. Fuerza. Ímpetu. Verso»):

Todas las tardes desancla su brío
 por mares rizados de tráfico.
 Estela y estría planicies de viento.
 Deshoja avenidas y enrolla distancias.
 (...)
 Ágil, veloz, vibrante,
 va rompiendo las líneas de los límites.
 Vence obstáculos, ciñéndose a las curvas
 y enrama de explosiones las calles.
 (...)
 Se pavonea el coche. Se enardece.
 Redobla el tamboril de sus motores.
 Alegría. Carrera.
 A su paso toda la ciudad tiembla.
 (...)
 Palpitación. Fuga. Carrera. Vueltas.

 Frenesí. Fuerza. Ímpetu. Vértigo.
 Se barajan las cosas más dispares.
 Fluye. Borbotea. Salta la vida.
 Todo se hace dinámico y vuela.
 (Muñoz Arconada, 2002: XXXVI-XXXVIII).

Tanto la aliteración *rugiente* como el uso de la onomatopeya en la construcción de la imagen automovilística, aun en sus limitaciones, suponían la ampliación de los recursos utilizados para pintar la acústica urbana, más allá de la simple descripción, y

reforzaban la condición sonora del poema, acercándose a la vez a la concepción russoliana del *suono-rumore* dentro del universo musical.⁴⁰⁸

La asimilación de la ciudad ruidista a la música (paralela a la «música de la naturaleza» propia de la tendencia impresionista; *vid.* III.II) se hace explícita en muchos de estos poemas, donde es frecuente la evocación de tales ruidos en términos musicales, si bien con un repertorio metafórico más limitado que el estudiado en el capítulo anterior. «El automóvil continuamente *canta* / y el motor / *lo acompaña* / retozón», escribe aquí Bóveda, mientras Concha Méndez hablaba en su «Automóvil» de «Una *cantata* / *de bocina*», vv. 1-2), Arconada dice que el coche «redobla el *tamboril* de sus motores» (v. 22) y Buendía comparaba la «carraspera» del claxon de su «Ford» (que él personifica como risible burgués con pipa) con un organillo (vv. 24-29).

Como el automóvil, los trenes y, sobre todo, los tranvías que circulan por el interior de la ciudad, se convierten en personaje fundamental de estos poemas que tienen como objetivo pintar el abigarrado panorama del ruido urbano. Siguiendo de cerca la técnica de «Un automóvil pasa», Xávier Bóveda vuelve a incorporar de forma más desarrollada la onomatopeya en el poema titulado «El tranvía». Aquí la descripción sonora se realiza también, aunque de forma mucho más acusada, desde una perspectiva temporal, de manera que se refuerza la narración *musical* del recorrido:

Ro-ro-ro-ro-ro...
Muerden los frenos
ro-ro-ro-ro-ro
las ruedas del tranvía
que rueda cuesta abajo.
Hay una curva
y el carruaje rechina,
iiiiii;
hasta que, luego,
vuelve a coger su línea recta y corre

⁴⁰⁸ Estas descripciones aliterativas del automóvil se repiten en otros poemas del libro de Arconada citado, *Urbe*. En «A las nueve de la mañana», por ejemplo, «Tachonan el suelo / las explosiones de los cilindros. / Hay en cada nota / un *mordente circular* de sonidos» (vv. 24-27, Muñoz Arconada, 2002: XIV; subrayado mío), y en el «Madrigal a un autocamión retrata a este *rodando el ritmo* / de su *marcha* espesa, hacia confines de trabajo / heroico de campaneo de *martillos*» (vv. 24-27; Muñoz Arconada, 2002: XXV; subrayado mío). Resulta curioso que lo que censuraba Arconada en el *Pacific 231* de Honegger (*vid.* n. 390), la imitación referencial, sea el principio estético sobre el que se articula su poemario *Urbe* (2002 [1928]), cuyos poemas, que recogen todos los tópicos temáticos del futurismo (automóvil, cinema, central eléctrica, ciudades, tren, torreta telefónica...) son fundamentalmente descriptivos y narrativos (con un tono humorístico-coloquial que rebaja la altisonancia himnica de los primeros textos futuristas, incluidos los italianos). La pureza antimimética que echaba en falta en la obra musical de Honegger no parece ser aplicable a su concepción de nueva poesía.

úúúúú...
tan, tan, tan, tan,
 veloz en la mañana.
 El revisor anuncia la parada:
 fin.
 El conductor suspende
 el fluido,
 raaás, raaás.
 El tranvía
 —un momento de freno—,
rooós, rooós,
 de pronto se detiene;
 ¡taf!
 Y se queda
 clavado como un cíclope
 en la calle, por donde-ya otros coches
 cruzan
 contentos saludando al día,
 y al sol que alumbra la triunfal mañana,
 con su continuo rechinar de muelles
 y su alegre cantar:
 tan, tan, tan, tan,
 taaan...
 Llega al final, al fin, y cambia el trole:
 *¡chats!*⁴⁰⁹
 (Bóveda, *Grecia*, 15-IV-1919; subrayados míos).

Si solo se tuviesen en cuenta las series fonéticas subrayadas, podrían fácilmente relacionarse (aun muy primitivamente) con la técnica de la *Ursonate* o los poemas optofonéticos de Haufmann. Sin embargo, la absoluta subordinación a la descripción del recorrido en tranvía lo acerca más a la fórmula del *Pacific 231* de Honegger, tal como entendió la obra Arconada. Como todos estos poemas, la pintura sonora se refuerza con la disgregación repetida de vibrantes múltiples, que funcionan como símbolo por antonomasia del ruido urbano en un poema como «Plástica de ambiente», del mismo autor:

R-r-r-r-r-r-r-r-r-r... Tranvías,
 coches, autos... El ambiente
 tiene matiz de pueblo adelantado.
 Desde el café yo miro, en lejanía,
 entre el ruido, r-r-r-r-r, precipitado
 de los coches, que cruzan velozmente,
 un 50, que clama, —en fondo blanco
 y en caracteres negros, dibujado;—
 (...)
 (Bóveda, «Plástica de ambiente», *Grecia*, 30-VII-1919).

⁴⁰⁹ El poema se vuelve a publicar en *Cervantes* (jun. 1919) con la variante «¡chafs!».

Este uso ancilar de la onomatopeya, con un valor imitativo y no autónomo, es el general en la poesía española de línea futurista, y su empleo es además muy limitado y convencional, muy alejado incluso de las combinaciones sinestésicas leves que proponía Marinetti en «Zang Tumb Tumb» (un poema todavía anclado a la referencialidad).

En menor medida que la locomotora, el avión, símbolo por excelencia del optimismo tecnológico del nuevo siglo y protagonista de numerosos poemas, es asociado a la música-ruido en textos como el comentado arriba de Eliodoro Puche, «Cruza un aeroplano» (III.II, 4.2) o, en otros donde la reflexión metapoética es mucho menos evidente, como la «Canción del aeroplano», de José M^a Romero (*Grecia*, 30-IV-1919), o «Al aterrizar» y «Circuito», de Guillermo de Torre (2000: 13-14, 19-22). Otros iconos de modernidad tecnológica se asocian también puntualmente a la idea de ruido-sonido musical; es el caso de las estrofas lúdicas que Rafael Laffón publica en *Mediodía* (sep. 1926) bajo el título «De “Buró de empresa” (Fragmentos)», en donde se ofrece una estampa de oficina a través de la metáfora vertebral de la máquina de escribir como instrumento musical:

I

La Underwood picotea
su campo andante —campo inverso—;
picotea, loca de idea,
esta gentil ave-universo.

II

Señorita: sacáis un ritmo
a la Underwood, de nueva emoción;
el ritmo puro del logaritmo
de la sonata Cotización.

Y he dado en pensar una Leda...
¡Renovada mitología!
(La Underwood, ave... Y usted queda
Leda—, en cinta de mi teoría...)

III

Otra máquina: la Burroughs;
varonil, seca y puritana,
dice un himno a la exactitud.

IV

Una lira de acero
en el buró de toda gran empresa.
Y Apolo, moderno ingeniero...
Para su boca —lápiz fresa—,
señorita, mi verso venidero.

Parte el poema, que está lleno de ripios extravagantes y rimas lúdicas extremas, de la tipificada imagen ultraísta del pájaro como profeta del nuevo canto («Señorita: sacáis un ritmo / a la Underwood, de nueva emoción»). El carácter novedoso de la nueva poesía queda aquí reforzado por la asimilación del pájaro a la máquina de escribir, elemento característico de la nueva urbe burócrata, mientras que la interpretación musical de su sonido viene dada por la aparición continuada del léxico más o menos técnico (el campo «andante» de las teclas, el «ritmo» que la secretaria-ejecutante arranca al instrumento para hacer sonar la «sonata Cotización», la voz «varonil» de la Burroughs entonando un «himno»...). Al final, el ave-máquina queda renombrada como «lira de acero» (v. 16) y Apolo, patrón de las letras y el canto, como «moderno ingeniero» (v. 18), haciendo énfasis en esa *nueva música* (arte nuevo, emoción nueva) que viene propiciada por la nueva realidad tecnológica.⁴¹⁰

El poema de Laffón se incluyó en la sección homónima, «De “Buró de gran empresa”», del poemario *Signo +*, que publicó al año siguiente (Laffón, 1927: 51-52). En el libro, siguiendo la misma estela y como contrapunto al poema citado, le sigue un nuevo texto de inspiración musical, también a partir del universo sonoro de la oficina. En esta ocasión, el propio título, «Concierto para la mecanógrafa (Fragmentos)», hace expresa la metáfora máquina de escribir-instrumento musical y explica la división tripartita del texto, en la que cada sección queda subtitulada con una expresión agógica, a imitación de las que tradicionalmente caracterizan a cada parte de un concierto. El texto, en la línea del anterior, sigue jugando con las rimas fáciles, los versos cortos y, de forma mucho más marcada aquí (a través, sobre todo, de los guiones intraversales y los encabalgamientos), con la yuxtaposición entrecortada (que quiere traducir el golpe seco del tecleo):

1
(SÚBITO)

Espacio uno.
(Pedal con fiebre)... Espaciador
tres pulsaciones—: el ensayo
del ala —mano de la idea—,
para la idea —ala en la mano—.
(Las pulsaciones a 40°).

⁴¹⁰ La máquina de escribir, que será consagrada en 1950 como instrumento protagonista en la conocida obra *The typewriter*, pieza «para máquina de escribir y orquesta» del estadounidense L. Anderson, había ya sido introducida, de forma muy puntual, en el ballet *Parade*, con música de Satie y libreto de Cocteau (obra que proponía también la introducción de claxons y disparos, como elementos disturbadores del sonido temperado canónico). *Vid. infra*, III.III, 3.2.1.

Y van cayendo estrellas
o violetas o azules o rojas o negras...—,
sobre la pista
inédita.
Carrera pedestre
de ideas.

Carrera —peligro,
peligro— carrera...;
letra, letra, letra...:
¡el espíritu puede
quebrarse una pierna!
(...).

El ataque inicial del primer «movimiento» concentra la atención en el ritmo vertiginoso con que la mecanógrafa inicia su faena, utilizando esporádicamente expresiones musicales alusivas a diferentes aspectos rítmicos («Pedal con fiebre», «tres pulsaciones»...), pero dando preferencia a la imagen visual del golpeteo de las teclas sobre el papel todavía virgen (segunda estrofa), que inserta además una metáfora accesoria: la de las teclas-bailarinas sobre la pista *inédita*, vacía, solapada con la de las ideas (expresadas por las letras y palabras) en alocada carrera.

Inevitablemente, esta *alocada* carrera de las teclas no puede sino evocar en la mente del lector otro poema de la época, este mucho más conocido, que Pedro Salinas tituló con el sugerente título de «Underwood girls». Incluido ya en un libro de 1931, *Fábula y signo* (Salinas, 2000), el poeta madrileño parece partir de la misma imagen de Laffón, las teclas como bailarinas (modernas *girls* de *music-hall* americano), preparadas para lanzarse a la pista inédita de las ideas-creación.⁴¹¹ Es evidente que, frente al juego descriptivo y humorístico del poeta sevillano, centrado en la recreación de una escena *moderna* de oficina, el poema de Salinas (no exento, ni mucho menos, del carácter lúdico) está dominado por la reflexión metapoética:

(...)
5 Míralas, aquí en su sueño,
 como nubes,
 redondas, blancas, y dentro
 destinos de trueno y rayo,

⁴¹¹ En los dos primeros versos, Salinas desarrolla también la imagen solapada (de acuerdo con la imagen múltiple) de las teclas como notas musicales, al emplear los adjetivos «redondas» y «blancas» («Quietas, dormidas están, / las treinta redondas blancas») de forma equívoca (tanto uno como otro pueden considerarse sustantivados, y atribuir a su compañero la función calificativa). La imagen visual de las teclas, redondas y blancas, activa (por polisemia de los adjetivos) la metáfora de las figuras musicales que en la partitura traducen las unidades de duración.

10 destinos de lluvia lenta,
 de nieve, de viento, signos.
 Despiértalas,
 con contactos saltarines
 de dedos rápidos, leves,
 como a músicas antiguas.
 15 Ellas suenan otra música:
 fantasías de metal
 vales duros, al dictado.
 Que se alcen desde siglos
 todas iguales, distintas
 20 como las olas del mar
 y una gran alma secreta.
 Que se crean que es la carta,
 la fórmula, como siempre.
 (...)
 (Salinas, 2000: 221-222).

Con resonancias de la cosmovisión simbolista —las teclas como embriones cifrados de mundos telúricos («destinos de trueno y rayo, / de nieve, de viento») que remiten, aun en su variedad y por analogía, a una «gran alma secreta», vv. 19-21—, el poema se construye en torno a la autoapelación (el yo lírico se dirige, en segunda persona, al poeta-mecanógrafo, que es él mismo, pero que extensivamente es también ‘el poeta’, como símbolo de la profesión):

25 Tú alócate
 bien los dedos, y las
 raptas y las lanzas,
 a las treinta, eternas ninfas
 contra el gran mundo vacío,
 blanco a blanco.
 (...)
 (Salinas, 2000: 222).

Sin dejar de mantener activa la metáfora de la poesía-música («Despiértalas, /.../ como a *músicas* antiguas», vv. 11-14), y aludiendo también a la nueva sonoridad concisa y huidora de la blandura decimonónica («Ellas suenan otra música: / fantasías *de metal* / vales *duros*, al dictado», vv. 16-17; subrayado mío), el poema se cierra con un canto al hechizo sonoro, epítome de la creación poética que accede a esa «otra música» del mundo, no por la concatenación lógica y el pensamiento racional, sino a través del sonido cifrado del puro fonema:

30 Por fin a la hazaña pura,
 sin palabras, sin sentido,
ese, zeda, jota, i...
 (Salinas, 2000: 222).

«Hazaña *pura*», poesía pura; sin anécdota, sin «filosofía», *sin palabras ni sentido*: el puro sonido genésico, formador de mundos, que inevitablemente pone en relación este texto con las teorías de Ball o la lengua *zaum* rusa.

Lamentablemente, el poema de Laffón no alcanza estos vuelos y, como digo, se queda en la poética circense de la imitación sonora más plana. Las dos siguientes partes o «movimientos», continúan la metáfora estructural del concierto iniciada en la primera, que se refuerza con los epígrafes alusivos al cambio de línea en el papel (*espacio uno, espacio dos, espacio tres*), sonoramente marcado por la mecanógrafa que empuja la palanca para comenzar nueva línea. La descripción de la escritura-melodía sigue incorporando convencionales metáforas musicales que ora la asimilan al ritmo marcado de una marcha militar, ora al traqueteante sonido del ferrocarril, de acuerdo con el universo acústico urbano que hemos visto en anteriores poemas:

2

(*ALLEGRO*: GRAN PARADA).

Espacio dos.

La melodía
del tiempo con la extensión:
Sin objeción,
sin fantasía;
La inequívoca geometría
de alinearse el batallón.

(Marcha, tambor, clarín: «Un, dos...»).

3

(RETENIENDO CON GRACIA.)

Espacio tres.

Los intervalos tienen
orillas de falacia.
Mar que se cree —sin fin—, de cielo y agua...
Contacto: el sueño con la nada.
(Ya, se me olvida
la ley de la fatalidad gráfica).

Espacio tres... Ferrocarril de vía ancha,
Para el exprés
¡espacio tres!—,
de lujo de la idea abstracta.

(...).

Al final, Laffón funde (aprestado por el cercano final de línea) estos dos espacios sonoros, el de la oficina y el de la ajetreada calle, como símbolos de una nueva música, la música de la modernidad:

(...)
(Ya, se me olvida
la ley de la fatalidad gráfica).

*Espacio tres... Me voy
en el exprés por la ventana...*

Vía libre, vía ancha...

La jornada burocrática se ha acabado. Volvamos entonces, de nuevo, a las bulliciosas avenidas. En realidad, las asociaciones aisladas del rugido maquinístico con el genérico *canción* o *canto* de la ciudad terminan funcionando de forma tipificada y automática en la mayoría de estos poemas, sin apenas implicaciones sonoras o musicales. Los más cercanos a la propuesta *rumorista* italiana y los más sensibles a la dimensión auditiva son aquellos textos que buscan evocar la caótica y dinámica pluralidad de la urbe, concebida frecuentemente como una orquesta bruitista («Orquesta zumbadora de músicas», escribe Arconada en el poema que abre *Urbe*; 2002: VII-VIII). De la misma forma que Russolo proponía expandir el *campo dei suoni* abriendo los oídos a la *multisona* realidad (el adjetivo es de Guillermo de Torre), los hermanos Rello (Francisco y Guillermo), autores de un puñado de poemas ultraístas durante los primeros años del movimiento, hacen una entusiasta enumeración de las voces diversas que ofrece la nueva urbe («Las voces de la vida», se titula el largo poema), siguiendo la concepción marinettiana de la *vibración universal* (deudora, por otro lado, de la cosmovisión analógica simbolista, aunque reactualizada):⁴¹²

Amanece.
El sol lanza sus rayos perezosos
cual si se restregase los ojos con ellos
lo mismo que con unas manos.
Y empiezan a surgir las voces de la vida,
esas voces amorfas
que separadas son gritos estridentes
o palabras ásperas,

⁴¹² Francisco y Guillermo Rello escribieron sus poemas ultraístas de forma conjunta, y desaparecieron muy tempranamente del panorama poético español; de ellos dice César González-Ruano en sus memorias: «Estos hermanos Rello, que llegaron a tener ciertos primeros contactos con el movimiento ultraísta, escribían sus versos en colaboración. Pasearon el Madrid de 1918 y de 1919 con sus capas italianas, sus melenas, sus chalinas, como los violinistas puros de la Poesía. Francisco fue el primer poeta que se nos murió. (El segundo fue José de Ciriá Escalante). En mi *Antología de poetas españoles contemporáneos* digo: “Le vimos muerto con sus melenas demasiado negras y rizadas, más desesperadas y de negrito abisinio que nunca, que le salían por el pobre ataúd como el crepé de la otra vida. Y Guillermo, que era como una bella estatua de dos caras, la suya, de bronce, a lo Julio Antonio, y la de su hermano, que tenía rostro de morita adolescente, continuó volando con una sola ala hasta que desapareció creo como maestro de escuela en un pueblo» (González-Ruano, 2004: 69).

o suspiros que huyen de los labios
 como almas,
 o eructos repugnantes.
 Y que todas juntas, componen un zumbido
 de invisibles moscardones
 que parece que hieren el tímpano
 con agujijones redondos.
 Voceo semejante al polvo de las carreteras
 que desde lejos parece masa compacta
 y al meterse dentro de él
 se disuelve en la retina.
 Y se mezcla el ruido de las bocinas
 con el pregón de los vendedores,
 con los cánticos de los ciegos,
 con los ladridos de los perros,
 con los rebuznos de los asnos
 y con los rezos de las iglesias.
 Y todos forman una voz única,
 una zona sonora,
 que rodea a la ciudad,
 mezclada con el humo de las fábricas,
 y que cuanto más te elevas suena más profunda
 y que cuanto más te hundes suena más elevada.
 (...)

(Rello, *Cervantes*, abr. 1919).

El poema tiene muy poco de experimental y pertenece al ultraísmo primitivo del círculo cansiniano antes comentado, lastrado todavía por el prosaísmo y una excesiva longitud anticlimática (el texto continúa con más de veinte versos aún, narrativos y totalmente anodinos, que dan vueltas sobre el cese de los sonidos a medida que llega la noche). Sin alcanzar la sensación de dinamismo vertiginoso que logra un cuadro como *La città che sale* ('La ciudad se levanta', 1910-1911), de Umberto Boccioni, inspirado en el mismo tema, el poema de los hermanos Rello (y a pesar de su torpeza técnica) da cuenta tímidamente de la fascinación que las *voces-ruidos* de la nueva ciudad producen en los jóvenes poetas y cómo van a ser concebidos (al igual que los sonidos de la naturaleza estudiados antes) como partes integrantes de una gran sinfonía cósmica (*vibración universal* futurista) que ahora no se quiere tanto *armónica* (de acuerdo con las correspondencias simbolistas) como polifónica y disonante. Esa es la idea que recoge Arconada en su «Urbe (Vista sentimental)», en donde el poeta se abre paso «sobre el encrespamiento de la pequeña vida» y corta, «con pausas de espíritu, *su curso / politonal y desbordante*» (vv. 12-14; 2002: XXIII).

Musicalizando también el paisaje urbano, pero esta vez a través de una metáfora visual de forma (como las comentadas antes a propósito de los instrumentos musicales-

astros: III.II, 4.1.2, c), bajo el pseudónimo de Juan Las publica Cansinos su «Plenilunio ultraísta» en *Grecia* (20-VIII-1919). El poema describe la noche urbana en términos ruidistas a partir de la identificación luna llena-motor cósmico:

El motor del plenilunio
atruena la ciudad.
Ronronea sobre todas las casas.
(vv. 1-3).

El texto continúa sonorizando el paisaje a través de las sinestesias (la luna llena como gran sombrero de paja cuyas hebras salientes se interpretan como gritos, vv. 4-6; los telescopios que disparan obuses, vv. 11-14; el sonido de los relojes visualizado como surtidores, vv. 15-16...) para cerrar finalmente con la metáfora luna-disco, que incide de nuevo en el acorde universal y la vibración única encarnada en el círculo del astro:

En todas las plazas
un enorme fonógrafo
repite el disco único
¡Plenilunio!
(vv. 22-25).

La raíz simbolista-impresionista es evidente en este «Plenilunio», si bien se diferencia de los inscritos en aquella estela por la prioridad concedida al ruido de los nuevos medios de transporte y de las realidades vinculadas a la metrópoli. La agudización de la visión ruidista-musical de la urbe se llevó a cabo a través de dos líneas (que son las que funcionaban también en los poemas dedicados individualmente a locomotoras, coches o máquinas de escribir): por un lado, la imaginista característica de la estética definida en el capítulo anterior, que funciona por la asociación metafórica del ruido con realidades explícitamente musicales. Por otro, y aunque de forma muy convencional, a través de la tensión fonética y la aliteración, fundamental en la poética de Guillermo de Torre. Aunque después se estudiará con más detalle la poética del madrileño en relación con la dimensión sonora-musical de la lengua (III.III, 2.2), la acumulación de nasales y vibrantes en posición implosiva, la aliteración indiscriminada de la vibrante múltiple alveolar /r/ y la proliferación de esdrújulas para tensar la acentuación del verso son, como ya se ha podido observar, frecuentes en estos poemas para traducir la estridencia acústica de la que se quiere dar cuenta. Si estos recursos ya son perceptibles en el «Plenilunio» de Cansinos, en «La ciudad flotante» de Pedro Ralda (poema perteneciente también a este

primer ultraísmo todavía muy poco decantado y narrativo), se hacen todavía más evidentes:

Paz.—Amortiguación. —Último estallido
en las grúas sinfónicas.
Postrera calma
en la energía carnal,
y sedante alivio
a los mecánicos brazos curtidos.
Ya rompes tus amarras, oh ciudad flotante,
levantas el puntal de tu estancia,
rebelde a la esclavitud.
Silban tus gargantas de hierro
el tremendo adiós,
sin lágrimas,
evaporado en la planicie mortal.
¡Monstruoso cisne, de elegancias de acero,
que te esfumas en atlético sopor
coronado de laurel, de majestad y de gloria!
¡Mensajero de firmeza riente,
del mundo que no vemos,
fraternalmente en la distancia!
¡Adiós! ¡Adiós!
Porque tú, que en las fieras batallas
de los elementos atigrados,
tajando las vallas de los rugidos de pantera,
hiendes las montañas
como mundos,
encrestadas de feudal armiño.
Porque tú, que el galopar no detienes
cuando el sol se desangra
y la noche abre sus cavernosas fauces
y el frío amanecer se constela.
(...)
(*Grecia*, 10-v-1919).

En «Loopings. Afrodisiasmo», y siguiendo al pie de la letra el quehacer torresiano, Joaquín de la Escosura añade al énfasis aliterativo de vibrantes y nasales la extrañeza disonante de los neologismos científicistas que tanto caracterizan los textos de su maestro (jugando a la vez con los blancos y muy tímidamente con las mayúsculas):

A lo largo de los caminos se ofrecen las rosas
sexuales.

LLEGAN MIL AVIOGRAMAS
A LA MEDULA

Un invisible soplete hace hervir la sangre
enmarcan los párpados imanes
¡oh! las TERRIBLES
contracciones espasmódicas
vértigo alucinante

hace presentir la catarata
espasmal
Desgarran la carne las dulces saetas
Y hay sádicos latigazos en las vértebras
Sobre el armiño

FLORES ROJAS

Las garras sarmentosas
febricentes
maceran las estrellas
Rítmicos estremecimientos en el abrazo blanco
entona un canto
de extenuación

EL BULBO RAQUÍDEO.
(*Grecia*, 31-XII-1919).⁴¹³

En este sentido, es muy frecuente la alusión a los ritmos de la nueva música urbana popular y ligera (Xávier Bóveda, por ejemplo, en el citado «Un automóvil pasa», evocaba el foxtrot para definir el traquetear del coche: v. 18), si bien no son extrañas las asociaciones con formas clásicas, como la «cantata/ de bocina» que mencionaba Concha Méndez (2008: 32, vv. 1-2). La evocación musical del paisaje urbano a través de la imagen yuxtapuesta está muy presente, por ejemplo, en un poema como «Panoramas urbanos. Espectáculo», de Lucía Sánchez Saornil (publicado bajo el conocido pseudónimo de ‘Luciano de San Saor’):

La noche ciudadana
orquesta su jazz band.

Los autos *desenrollan*
sus cintas sinfónicas por las avenidas
atándonos los pies.

El bar canta una canción
agua y cristal.

Cascabeles mudos
cuelgan sobre la pista.
Sobre el tapiz voltaico
hay un ballet fantástico
enlutado como un duelo.

⁴¹³ Sobre el magisterio de Guillermo de Torre en el asturiano Joaquín de la Escosura, este mismo lo hace explícito en una elogiosa reseña al madrileño (reseña cuyo estilo remeda igualmente la extravagancia léxica característica de la crítica literaria torresiana), publicada en *Cervantes* (oct. 1920). Allí decía de la Escosura: «Dentro del recinto ultraico, Guillermo de Torre aparece erguido y solitario, con una irradiante personalidad inconfundible. Su influencia se ha diversificado rápidamente. (¿Por qué ocultar el ascendiente de mi estilo?)» (93). Lo cierto es que el estilo torresiano, especialmente en lo que atañía a la saturación neologista, encontró muy pocos discípulos en la práctica y su influencia (siempre de cariz impostado y artificial) apenas se percibe en algunos ensayos del primer ultraísmo.

Estos funámbulos
hemos arrinconado el aro de la luna
y el corazón el viejo piruetista
anda desorientado.

Pero los cerebros como granadas explosivas.
Hay una box formidable.
Al final
todos queremos cabalgar
los caballos de bronce de las glorietas.
(*V_ltra*, 10-XI-1921; subrayados míos).

En «Puzzle», de Guillermo de Torre (*V_ltra*, 17-III-1921), «Las horas danzan *un rag-time* / al ritmo de mi *pianola typewriter*» (vv. 17-18, enlazando además el sonido del piano mecánico con la máquina de escribir que luego musicalizará Laffón en el poema citado); en los versos ya comentados del «Nocturno T.H.S» de Larrea, poema dedicado a la telegrafía sin hilos (*vid. supra*, III.II, 4.2), «América / silba en inglés un *cake walk*» (*Grecia*, 20-VI-1919, vv. 9-10); Lasso de la Vega describe el incesante rugido de las dinamos fabriles como una estruendosa e inmutable canción en «Circuito» (*Grecia*, 1-VII-1920) y Pedro Raida habla de las «grúas *sinfónicas*» en el ya citado «La ciudad flotante» (*Grecia*, 10-V-1919).

Aunque suele primar una u otra técnica, los poemas evocadores de la ciudad polifónica suelen combinar la imagen creacionista con los refuerzos fonéticos de función imitativa. Así sucede en «La ciudad múltiple» de Humberto Rivas (*V_ltra*, 1-I-1922), extenso poema preponderantemente imaginista (aunque algo más breve, está en la línea del «Cosmopolitano» de Larrea), en el que la abundancia de sinestesias animistas va acompañada del empleo enfático de la vibrante /r/:

Cada portal es una boca
que rumia y despide la marea de la urbe
(vv. 15-16).

En la piel de los muros
la yedra de los carteles
ensordece con sus pregones a los transeúntes
(vv. 17-19).

El asfalto se eriza
y marca sus compases multicolores
Pasa un regimiento
tremolando
bajo la bandera del cielo
(vv. 29-33).

Otro poema ultraísta a medio camino entre la estética impresionista de la imagen y la fascinación futurista por las nuevas tecnologías del transporte (que incorpora además innovaciones tipográficas como el cambio mayúsculas/ minúsculas y el coqueteo caligramático al cerrar cada verso con una curva descendente) es «Tormenta», de José Rivas Panedas (*Cervantes*, jun. 1919):

HAY INVISIBLES IMANES
 QUE TIRAN DE LAS COSAS LIGERAS HACIA EL SUR⁴¹⁴
 ° ° °

EL VIENTO QUIERE DESNUDAR A LAS MUJERES.
 ° ° °

ALLÁ
 5 También hacia el Sur
 y sobre un gran lienzo de azur
 ENORME BROCHA PINTA LENTAMENTE
 UN LARGO RASGO GRIS
 QUE LE EMBADURNA AL SOL LA FRENTE
 ° ° °

10 Y a aquella muchacha que está asomada al balcón
 SE LE HA VOLADO UN VELO DE LUZ QUE TENÍA EN LA CARA
 ° ° °

LA CALLE ES UN LARGO VAGÓN
 • como los que habrá en el siglo veintidós—
 QUE VA ENTRANDO EN UN TÚNEL
 ° ° °

15 SE APAGAN Y SE ENCIENDEN LAS LUCES
 Y LA MÁQUINA BRAMA ATRONADORA...
 ° ° °

Por fin, definitivamente,
 UN GRAN TELÓN DE GASA DESCENDE,
 Y MIL MARTILLOS DE CRISTAL
 20 GOLPEAN EN EL CINC DE LOS SALIENTES.
 ° ° °

¿Ha habido alguna avería
 Y se ha detenido el vagón
 ¿Sin entrar en el túnel?
 ° ° °

TODO EL MUNDO SE HA APEADO NO SE SABE EN DÓNDE

«Tormenta» describe el progresivo oscurecimiento de la ciudad a medida que crecen las nubes, que acaban rompiendo en la estruendosa tormenta de los versos centrales (vv. 15-16) y desembocan en la tintineante lluvia final (vv. 19-20). Aunque

⁴¹⁴ Estos dos primeros versos justifican semánticamente el dibujo descendente de cada verso en el original (que he omitido en la transcripción), y anuncian también el movimiento final de la lluvia, atraída por la fuerza de gravedad.

juega con la rima lúdica (*sur/azur; vagón/siglo veintidós*) y la pronunciada aliteración («un largo rasgo gris / que le embadurna al sol la frente», «se le ha volado un velo de luz que tenía en la cara»), además del extrañamiento sintáctico que produce la eliminación del artículo (v. 7), Rivas Panedas se concentra fundamentalmente en la elaboración de la imagen. Lo original de este poema, frente a los numerosos textos ultraístas que describen fenómenos naturales en clave imaginista-animista, es la identificación de la ciudad con un larguísimo e inquietante tren («la calle es un largo vagón / como los que habrá en el siglo veintidós») cuya progresiva entrada en el túnel provoca la estrepitosa avería que traduce la tormenta real. Las numerosas locomotoras, trolleys y tranvías que poblaron la poesía de estos años funcionaban normalmente con valor referencial, siendo evocado su sonido, con frecuencia, bajo la codificada imagen de la *máquina que ruge* («la máquina brama atronadora», escribe aquí Rivas Panedas). Lo que sucede en «Tormenta» es que la locomotora se convierte en término imaginado, pero su extendida aparición como término real en otros tantos textos refuerza la sensación de frontera borrosa entre los dos términos, de modo que, por momentos, el lector parece adentrarse en la tormenta descrita subido en el espeluznante tren rugidor.

Más que los de los hermanos Rivas, quizá sean los poemas ultraístas de Eugenio Montes los que mejor reflejan el sincretismo de las dos tendencias que definen el ultraísmo español: la maquinista-ruidista de inspiración italiana (la seducción futurista ante la gran metrópoli) y la impresionista-creacionista ya analizada (III.II), en la que la naturaleza animista asume un papel preponderante.⁴¹⁵ «Atardecer en New-York», publicado dentro del ciclo «Ultra: poemáticas esquematizaciones fantasistas» en *Grecia* (20-V-1919), es un poema sumamente representativo en este aspecto y exhibe además un extenso vocabulario musical (no extraño en otros textos del autor) que tiene como objetivo sonorizar la estampa presentada. «Atardecer en New York» se inicia como un típico poema impresionista, con una serie de imágenes yuxtapuestas de tinte animista:

El crepúsculo barnizado de whisky

⁴¹⁵ Eugenio Montes (Vigo, 1900 -Madrid, 1982) se había trasladado de su Galicia natal a Madrid para estudiar Filosofía y Letras. Allí compartió pensión durante un tiempo con Pedro Garfías y se relacionó con el círculo ultraísta. Aparte de los poemas dispersos en revistas de comienzos de la década, su obra anterior a la Guerra Civil está escrita toda ella en gallego y comprende el ensayito *Estética de la muñeira* (1922), la colección de cuentos *O vello mariñeiro toma el sol, e outros contos* (1926) y el tardío poemario *Versos a tres cás o neto* (1930). Catedrático de Filosofía en el Instituto de Cádiz desde 1926, sus relaciones con la Vanguardia literaria pronto se disolvieron y en los treinta se dedicó fundamentalmente al periodismo, asumiendo posturas ideológicas conservadoras (se convertiría en una de las figuras más destacadas de la intelectualidad franquista). (Bonet, 1999a: 425-426).

es ahogado por olas blancas.
 Los rascacielos,
 arrodillados, elevan
 5 plegarias a las nubes.
 El sol está detenido en un vaso
 en la mesa de la terraza de un bar.
 Las nubes arrojaron del dedo los anillos.
 Ventiladores nómadas.
 (...).

Hasta aquí, el poema parece una instantánea muda a base del encadenamiento de imágenes y estas se centran fundamentalmente en el valor plástico y cromático de lo contemplado. Pero el poema avanza y, al igual que sucedía en el cuadro de Boccioni comentado al principio, el bullicio agitado de la calle parece invadir la tranquila panorámica. Junto a las imágenes visuales, que no se abandonan (la multitud como una retorcida llama gigante, las «treinta gamas de grises» que en el v. 14 *caen* de una paleta), el poema desciende al tráfico de las calles y comienza a introducir (aún tímidamente) la realidad acústica que completa la estampa:

(...)

10 La multitud es una llama que el viento riza,
 presa en el túnel de la avenida.
 Los automóviles nadan a impulsos cortos.
 Distendidos los brazos y en el pecho un fatigoso jadedear.
 Treinta gamas de grises cayeron de una paleta,
 15 quemaron las alas y regaron los objetos.
 Enmudecieron las cigarras
 que solfean en los trolley.
 (...)

«Multitud», «automóviles», «trolley»... se trata de motivos típicos en estos «poemas de ciudad» ruidistas cuya sonoridad, sin embargo, aquí parece sofocarse y quedar un momento suspendida bajo el poder del día que muere. La sensación de ralentización (el atasco que apenas avanza, el jadeo fatigoso en el pecho, el frenazo del trolebús que silencia el chirrido de los cables por los que se desplaza) se mezcla sinestésicamente con la bajada de la luz (del color del whisky se ha pasado a un abanico de grises). Pero esta suspensión parece durar un instante (el de la desaparición de la esfera solar); a continuación, la ciudad empieza de nuevo a activarse y, todavía confusa en el tránsito del día a la noche, lo hace a través de un guirigay de instrumentos musicales, que pareciera el ensayo y la afinación previa a la sinfonía nocturna:

(...)

- Cajas musicales.
 Las trompas equivocadas dicen:
 20 DO RE FA.
 Se nota la ausencia de la batuta del director de orquesta.
 Un pintor va dando pinceladas amarillas en los gasómetros.
 ¿Dónde está la concha del apuntador?
 DO RE FA
 25 Tocan sólo los instrumentos de metal.
 Los violines esperan tres compases.
 Ante la indiferencia de los espectadores, las trompas epilépticas insisten:
 DO RE FA.

El perfil musical introducido antes de forma tangencial (en la metáfora de las «cigarras que *solfean*» en los trolley: vv. 16-17) invade ahora la parte final del poema, hasta el punto de hacer desaparecer los términos reales. Los rascacielos, la multitud fatigada, el embotellamiento de automóviles... toda la imagen anterior se desvanece quedando en pie la propia materialidad orquestal evocada (cajas musicales, instrumentos de metal, violines; espectadores y escenario en el que debería situarse la concha del espectador y el director). Si en los poemas anteriores, o incluso en la parte central del texto de Montes, el vocabulario musical servía como metáfora para identificar referencialmente los diferentes ruidos urbanos, en estos versos finales tal relación se ha sublimado y los términos imaginados del tropo han suplantado o disuelto a los reales: no se trata ya de que podamos, con mayor o menor precisión, identificar a qué sonido pertenecen los instrumentos enunciados, sino que (como se proponía el creacionismo) la metáfora se ha convertido en realidad *per se* y lo que se canta ahora (con esa incrustación, además, de las notas susceptibles de entonarse) es la propia imagen del atardecer neoyorquino como orquesta, en la cual han quedado incorporados y fundidos tanto los estímulos estrictamente acústicos como los visuales y cromáticos.

2.2 LA PROPUESTA VERTICAL DE GUILLERMO DE TORRE

Oídos errantes
 Nervios de las palabras
 Corazones del sonido
 (Guillermo de Torre, «Auriculares»).

Los *poemas urbanos* ultraístas, dedicados a exaltar las nuevas realidades maquinísticas del momento, enlazaban solo de forma tímida y restringida con el *rumorismo* italiano; su grado de experimentalidad fue prácticamente inapreciable y la

mayoría se limitan a repetir clichés metafóricos (rugido de automóviles, canto de las fábricas...), incorporando contadas onomatopeyas convencionales y haciendo del descriptivismo prosaico el eje del poema.

Sin entrar a juzgar sus logros estéticos (en mi opinión, nulos y grotescos), no cabe duda de que fue la poesía de Guillermo de Torre (Madrid, 1900-Buenos Aires, 1971) la más peculiar y distintiva dentro del ultraísmo de línea futurista español.⁴¹⁶ Iniciado muy tempranamente en las tertulias literarias madrileñas, el futuro teorizador del Ultra aparece ya como figura activa en el círculo de Cansinos-Assens, si bien pronto querrá emprender su vuelo personal y perfilarse como destacado líder del nuevo movimiento. No cabe aquí un análisis detallado de las luchas de egos y disputas por la primacía de la innovación (e incluso acuñación del término), pero sí es necesario destacar cómo el joven madrileño va agudizando y explicitando cada vez más el distanciamiento respecto al grupo de El Colonial, para erigirse en protagonista y portavoz casi exclusivo en España de las tendencias literarias europeas más punteras, bajo la égida del Ultra.⁴¹⁷

Más que poeta, Guillermo de Torre quiso ser el gran sintetizador de la Vanguardia a través de su intensa labor crítica. Desde 1918 y, sobre todo, durante el período 1919-1921, el autor madrileño no cesa de publicar reseñas y panoramas estéticos que, sin embargo y pese a su cantidad (muchos de estos textos serán reutilizados en sus *Literaturas europeas de vanguardia*, de 1925; Torre, 2002), son en esencia pastiches repetitivos de ideas muy básicas y poco desarrolladas (cuando quieren ser propuestas personales ultraístas) o remedos y paráfrasis de textos teóricos ajenos, revestidos de hojarasca

⁴¹⁶ La diferenciación entre dos corrientes ultraístas, una más ligada al impresionismo simbolista, imbuida de naturalismo panteísta (III.11), y otra más cercana a la exaltación de la ciudad y los nuevos inventos tecnológicos, no deja de ser una abstracción analítica *a posteriori* que establezco para facilitar su estudio. La conciencia de estas dos corrientes no existió en los autores del momento, vinculados casi siempre a la primera, y solo esporádica y superficialmente transitadores de la segunda.

⁴¹⁷ El distanciamiento entre Cansinos y Torre ya es patente en 1920, cuando el primero reseña el manifiesto *Vertical* del madrileño con una buena dosis de ironía y minimizando su carácter innovador («En realidad, el manifiesto de Guillermo de Torre es un resumen de las últimas tendencias artísticas, desde el futurismo hasta el dadaísmo», *Cervantes*, dic. 1920: 119). Es muy probable también que Guillermo de Torre sintiese herido su orgullo ante la importancia que Cansinos atribuyó a Huidobro en la formación de la renovación lírica española (cf. Cansinos-Assens, *Cosmópolis*, ene. 1919), poeta que, por otro lado, despreció casi desde su inicio el movimiento español y se quiso separar completamente de él («El ultraísmo en mi opinión es el futurismo en tonto», le espetó al propio Torre en carta de agosto de 1920, cuando este le pide modestamente explicaciones por un artículo detractor en *L'Esprit Nouveau*; Huidobro, 2008: 76; cf. la correspondencia entre el chileno, Larrea y Diego, en la que el desdén por el panorama poético español es muy frecuente). Caricaturizado como el «Poeta Más Joven» en *El movimiento V.P.*, Cansinos será después ninguneado por el poeta madrileño a la hora de historiar el ultraísmo en sus *Literaturas europeas de vanguardia* (2002: 38-39). Para la relación Cansinos-Torres, *vid.* la correspondencia (Cansinos-Torres, 2004), editada por Carlos García, y el trabajo de López Cobo (2008).

retórica extravagante y arbitraria. Una vez que se vadean los múltiples neologismos vacíos con los que Torre rellena sus textos (a menudo generados por prefijos omnicomprendivos: *poli-*, *pluri-*, *multi-*, *hiper-...*), es fácil descubrir la insustancialidad de su propuesta; nada queda sino los consabidos clichés repetidos hasta la saciedad desde los manifiestos futuristas de 1909-1910: exaltación de la velocidad y la modernidad, hipervitalismo agresivo, simultaneísmo, antipasatismo iconoclasta... y, casi por obligación, ludismo, humorismo e imagen múltiple.⁴¹⁸ La obsesión de Guillermo de Torre por comprender en el ultraísmo todo el ideario de Vanguardia le lleva a reunir diferentes preceptos de modo catalogal y teórico, sin que encuentren una realización real y sólida en su poesía. Tómese, a modo de ejemplo, los parentescos del Ultra con las escuelas europeas que da en *Vertical*, manifiesto publicado como hoja suelta en noviembre de 1920, en Madrid:

En nuestro vértice equidistante desembocan las angulares corrientes estéticas de vanguardia. Comulgamos básicamente en [*sic*] el ideario futurista, que asimilamos al nuestro como elemento primordial de toda modernidad consciente, innovadora e iconoclasta. Usamos de la imaginación sin hilos y de las palabras en libertad. Participamos de las normas cubistas al iluminar sus perspectivas exaédricas, y situar la imagen en el espacio según la yuxtaposición y compenetración de planos. Y junto al *film* cinematográfico norteamericano, gran inyección vivificante, por el frenesí de sus hazañas musculares y mentales, amamos la intención de retorno hacia las primitivas estructuras y el orgasmo barroco, que implica toda esa estatuaria subconsciente, acerba e impar del Arte negro. De las derivaciones del cubismo literario hemos extraído la imagen creacionista, como célula primordial del novísimo organismo lírico. Nuestra irreverencia burlesca ante los «valores prestigiosos» y nuestra incredulidad heresiarca, mas el ímpetu disolvente y arrollador del *Ultra*, nos identifica parcialmente con la gesta *Dadá*. No obstante, resalta nuestra disimilitud al propulsar una superación literaria jocundamente afirmativa. Pues los ultraístas debemos exaltar jubilosamente las calidades pragmáticas del mundo occidental. En nuestro anhelo de un arte abstracto, exultante, dinámico, potencial e inmaculado, hemos borrado el último coeficiente de melancolía romántica que disminuía el valor de nuestra ecuación vital, deviniendo estatuariamente apolíneos y dionysiacamente optimistas. Así, hoy nuestra actitud vertical se acompasa con las orquestas negras y las polifonías motorísticos. (Torre, 1920).

Era obligado, por ejemplo, hablar de la imagen como célula primordial del arte nuevo, pues todos sus referentes teóricos, de Epstein a los italianos, así lo consignaban. Pero si leemos *Hélices* de principio a fin (el único libro poético de Torre, que pretende

⁴¹⁸ Además del nulo trabajo de la imagen y la saturación de neologismos, uno de los rasgos que hacen a la poesía torresiana indigesta y prácticamente ilegible es su carácter himnico y exaltado, carente prácticamente de humor o ironía (a pesar del reconocimiento que hace teóricamente de estos valores en el arte nuevo). Aparte de por la simplificación estilística de tipo conversacional a la que somete su libro *Arconada*, este es un punto esencial que diferencia la poesía de Guillermo de Torre de los poemas incluidos en *Urbe* (Muñoz Arconada, 2002).

ser una síntesis práctica de toda su teoría ultraísta; Torre, 2000) no encontraremos apenas el cultivo de esta, más allá de un uso decorativo y básico (fundamentalmente imágenes construidas sobre sinestesias bastas, a modo de los ensayos ultraicos más primitivos).⁴¹⁹ La asunción del ideario futurista que hace en *Vertical* es solo generalista, aceptable en cuanto a los valores generales de iconoclastia y modernidad, pero no en cuanto al empleo de las «imágenes sin hilo y palabras en libertad», que Torre usa aquí solo laxa y retóricamente, completamente desligadas de las orientaciones técnicas concretas de Marinetti (1914b, 1914c, 1973a...). Lo mismo sucede en el caso de la alianza con Dadá, movimiento que el madrileño conoce muy superficialmente y que reduce a la irreverencia iconoclasta y disolvente, o con la apología del primitivismo y el arte negro, que en *Vertical* se incorpora teóricamente como simple elemento exótico (probablemente a través de la lectura superficial de Tzara).

Hechas estas observaciones, sin embargo, cabe hablar paradójicamente de una poesía estrictamente personal e idiosincrásica torresiana; una poesía que apenas sentaría magisterio (con la salvedad de algún texto de Joaquín de la Escosura), pero que puede estudiarse en diálogo con las propuestas experimentales de línea fonética contempladas en este capítulo. Para ello, más que a través de los textos meramente críticos que tan prolíficamente difundió, tomaré como base para el estudio de esta poética el poema-manifiesto «Diagrama mental», publicado por primera vez en la revista *V_ltra* (10-XI-1921), e incluido en 1923 como pórtico de la octava sección («Kaleidoscopio») de *Hélices* (2000: 85-86).⁴²⁰ Los primeros catorce versos ya son ilustrativos de todo el texto (que se

⁴¹⁹ El cultivo de la imagen puede aparecer más desarrollado, quizá, en algunos poemas de la sección «Kaleidoscopio», donde se reúnen textos bastante cercanos a la poética impresionista antes analizada (cf. «Naturaleza extática», 2000: 95; «Cuadrante», 2000: 96; «Dados», 2000: 97; «Estación», 2000: 98...), que apenas exhiben esdrújulos o neologismos y que siguen las pautas del creacionismo dieguino o huidobriano. La imagen aparece también (aun de manera tosca y casi nunca múltiple) en los «Hai-kai occidentales», que se incluyen como décima y última sección de *Hélices* (Torre, 2000: 119-124).

⁴²⁰ El carácter de manifiesto del poema, patente en la longitud inusual de los versos (más que versos, parecen cláusulas teóricas) y la referencia explícita a modelos teóricos y estéticos (Marinetti: v. 17; greguerías ramonianas: vv. 23-25; Epstein: v. 32; Satie, Milhaud y Auric: vv. 34-35; etc.), está subrayado en el poemario por la posición que ocupa (apertura de sección) y el hecho de aparecer escrito todo él en cursiva, en contraste con el resto de los poemas del libro. De todas formas, la localización precisamente de «Diagrama mental» al comienzo de «Kaleidoscopio» parece bastante arbitraria y no se corresponde con la estética de muchos de los poemas incluidos (quizá los menos *torresianos*, según lo comentado en la nota anterior). Los poemas de «Kaleidoscopio» se fechan además íntegramente en 1922 en el sumario del libro, pero sabemos que «Diagrama» se había publicado ya (con ligeras variaciones respecto al texto definitivo) en el nº 18 de *V_ltra*, en noviembre de 1921.

extiende hasta los sesenta desarrollando estas ideas en larguísimos versículos de dos e incluso tres líneas). El poema comienza:

T o d o e s r i t m o , c o n t r a s t e y s i m u l t a n e i d a d
Ondulación discontinua de la trayectoria impresional
Taquicardía
El motor de mi inquietud acuerda sus latidos al síncope contrapuntístico de los jazz-[band
5 Saltan los nervios en la hipertensión lírica
Avidez noviespacial
Miradas roentgénicas
No basta el espejismo accional
¡Hay que multiplicarse en los horizontes vitales!
10 Y rehuir la insolación del cafard
Aunque Epstein formule la ley de nuestra fatiga intelectual
Comoción sísmica de estéticas e ideologías
La vida nos clava aún sus aristas hostiles
En las curvas peligrosas hay que enfundar la sensibilidad⁴²¹
(...).

Como anuncia el título y subrayan luego los dos últimos versos («1921-1922: Tabla de cerebraciones: Arte poética: Giro helicoidal / Y he ahí filmado el curvilíneo diagrama de mi temperatura mental», vv. 59-60), el poema quiere hacer que cada *verso-propuesta teórica* funcione como metáfora de las curvas visuales dibujadas en el supuesto «diagrama mental» del yo lírico (de ahí la insistencia en la ondulación y lo curvo, que no suele ser frecuente en la poesía torresiana, más tendente al geometrismo de aristas). La instantánea de la actividad cerebral se presenta al lector como efervescente caos de imágenes dinamistas (en torno al campo semántico del hipervitalismo y lo augural), mezcladas con preceptos estéticos vinculados al género del manifiesto, si bien muchas veces unas y otras se confunden:

(...)
45 El aire está erizado de incitaciones genésicas
He lapidado la sombra de Ellas
Mas mi emoción erótica vibra ante la Fémica Excepcional
Rechazando la morfina, me inyecto tres episodios de film norteamericano
La realidad intelectual por encima de la apariencia sensorial —como dicen los teorizantes
cubistas

⁴²¹ Sigo la versión definitiva de *Hélices*, que perfecciona la puesta en página de la versión primitiva de *V_ltra*: división en cuatro partes o estrofas (vv. 1-14, vv. 15-36; vv. 37-44, vv. 45-60), espacio expandido entre caracteres en algunos versos (1, 26, 43), supresión del guion a final de verso (seguramente usado para marcar la unidad versal, pues el poema se reproduce en la revista a tres columnas y los versos ocupan de forma regular dos o más líneas). Aparte de estos cambios, hay algunas variantes léxicas mínimas (algunas de las cuales se pueden considerar errores de lectura en la primera versión, en el paso de una probable copia manuscrita a la versión de imprenta) y ligeros cambios de puntuación. Las modificaciones que atañen a la parte citada son las siguientes: v. 2, «sinusoide» por «discontinua»; v. 9, con exclamación; v. 10, «Reunid» por «Y rehuir» (probable error de lectura); v. 13, se ha eliminado el verso «Fluye una subversiva pleamar».

- 50 Las masas emocionadas se entrechocan en compenetraciones futuristas
 Como una ducha de abstracciones contemplo diez naturalezas muertas de Picasso
 Las figuras distienden sus líneas elásticas, y hay armónicas asunciones del color-forma
 en los cuadros de Delaunay
 Los «intonarumoris» polifonizan las greguerías ambulantes. Los acordes de los ruidos
 componen una colosal orquesta tentacular
 Todos los inviernos hay un subversivo ciclón teórico
- 55 En las nuevas revistas de arte ingiero estimulantes dosis de estética experimental
 Mi polifagia mental abre boquetes en los libros
 Soy actor-espectador de la mente accional
 Me interesa el momento fugitivo, mas henchido, por su sintético expresivismo coetáneo,
 de una emocionante vibración nunista
 1921. Tabla de cerebraciones: Arte poética: Giro helicoidal
- 60 Y he ahí filmado el curvilíneo diagrama de mi temperatura mental⁴²²

Aunque Guillermo de Torre se esfuerza (al igual que en *Vertical*) por presentar su «arte poética» como síntesis de los diversos ismos europeos, es evidente que muchos de estos versos-precepto juegan un papel secundario y decorativo en él, funcionan como referencias coloristas del plural panorama artístico del momento (voluntaria exhibición erudita del autor) que se adhieren como satélites al impulso fundamental del poema: el nunista-simultaneísta. El término de *nunismo* lo toma Torre directamente del poeta, dramaturgo y escultor francés Pierre Albert-Birot (1876-1967), a quien dedica un ensayito crítico en *V_ltra* en torno a este concepto. Allí explicaba:

El nunismo —de *nun*, ahora [en griego]— es la plasmación lírica del momento emocional, la transcripción sintética del horario veloz en el conjunto armónico del Verbo y de la Vida vibrantes.

⁴²² Las variantes entre las dos versiones del poema (la de *V_ltra* y la de *Hélices*) son en esta parte final más marcadas: en general, se eliminan algunos versos redundantes, intentando depurar el texto («Irradiaciones—claridades—plasticismos fotogénicos», que antecedía al v. 47; «En la pizarra del horizonte proteiforme se dibujan imponentes las diez ecuaciones relativas de Einstein», «Se desenrollan las estructuraciones afranjadas de los conceptos novidimensionales», «Perspectivas sintéticas de las palabras en libertad», que antecedían al v. 54); además, se modifican otros, que tienden igualmente a depurar el discurso (haciendo más elaborada la imagen), abreviar la longitud del verso y eliminar explicitaciones en las referencias a una estética o autor concreto. Los versos modificados (subrayo la parte reformada) son: v. 49, «En el dintorno de las planitudes pictóricas, los volúmenes se entrechocan en compenetraciones futuristas»; v. 50, «Cubicaciones geométricas: La realidad intelectual por encima de la apariencia sensorial» (en *V_ltra* aparecen estos dos versos en orden inverso); v. 52, «Las figuras distienden sus líneas elásticas, y hay armónicas asunciones del color-forma *noviestructural* en los cuadros de Delaunay»; v. 53, «Los “intonarumoris” *futuristas de Russolo* polifonizan las greguerías ambulantes. Los acordes de los ruidos componen una colosal orquesta tentacular»; v. 54, «*Se levanta* un subversivo ciclón teórico»; v. 56, «Mi polifagia mental *devora los contornos de libros*»; v. 58, «Me interesa el momento fugitivo mas henchido por su sintético expresivismo coetáneo de una *emocionante* vibración nunista». El v 51 («Como una ducha de abstracciones contemplo diez naturalezas muertas de Picasso») no está en la primera versión.

(...) El nunismo, sin llegar al paroxismo futurista, especula con los nuevos símbolos eléctricos y maquinísticos del mundo irradiante y moderno. (Torre, *V_ltra*, 1-III-1921).⁴²³

Esta definición de «nunismo», término que el francés utiliza brevemente durante 1916 en su revista *SIC*, es personal de Torre: la única formulación teórica por parte de Birot es una breve y vaga nota en el nº 6 de dicha publicación, en la que se definía este ismo como mera exaltación del *ahora*, al que debían responder todos los interesados en el presente: «Un “isme” qui doit survivre à tous. Le nunisme est né avec l’homme et ne disparaîtra qu’avec lui» (Albert-Birot, *SIC*, jun. 1916).⁴²⁴ Guillermo de Torre hace suyo este concepto y lo vincula a la poesía birotiana de inspiración cubista, en la que subraya el uso de «símbolos eléctricos y maquinísticos» de la modernidad «sin llegar al paroxismo futurista»: he aquí una clave fundamental para entender la asimilación del futurismo por Torre. Pese al prurito cosmopolita que exhibe en sus escritos, la realidad es que su discurso vanguardista estuvo siempre mediado por la crítica francesa: tanto el futurismo italiano como el dadaísmo (aun cuando lo historia en sus fases iniciales zuriquesas) están siempre filtrados por la crítica gala en revistas como *L’Esprit Nouveau* o la propia *SIC*.

El sentimiento sincronista y dinámico de Torre, entonces, exaltador del bullicio polifónico urbano, es más el visual de Cendrars o Jacob que el del *rumorismo* de Russolo y los acordes onomatopéyicos marinettianos. Su fundamental amusia le llevó a desatender las exploraciones sonoras que se estaban llevando a cabo en los entornos vanguardistas, y a reducir toda la innovación a la tipográfica-plástica:

Los nuevos procedimientos tipográficos—cuyo origen está en Mallarmé y cuyos dos vértices de realizaciones marcan los *calligrammes* de Apollinaire y el *parolibrismo futuristi* de Marinetti—que, en el nuevo poema, agrupan, coordinan o disocian las estrofas en escalonamientos quebrados o paralelos, con la intersección de versos oblicuos, curvilíneos y verticales, prescindiendo de las cúpulas gramaticales y de los signos de expresión, contribuyen a la visualidad peculiar de las nuevas modalidades. *Pues la poesía que antes*—en la era de las sonoras orquestaciones retóricas, hoy abolidas—*tenía un valor*

⁴²³ Este ensayito, «liminar» a un poema traducido de Birot que se incluye en este número de *V_ltra*, es reciclado parcialmente en *Literaturas europeas de vanguardia*, en la sección dedicada a los poetas cubistas franceses (Torre, 2002: 141).

⁴²⁴ Birot, en realidad, pertenecía a la primera generación de Vanguardia (anterior a 1918) y estaba estrechamente vinculado tanto al futurismo pictórico de Severini como a las doctrinas cubistas de Apollinaire y la pintura francesa. En enero de 1916 fundó la ya mencionada revista *SIC* (*Sons, Idées, Couleurs, Forms*), abierta a todas las estéticas y en la que comienza a publicar, a partir del nº 5, sus «dialogues nuniques» sobre arte moderno (con un total de nueve, hasta el nº 13), en los que desarrollaba los ideales de antimimesis y autonomía del arte. Para la poética vanguardista de Albert-Birot, *vid.* Orlandi Cerenza (1996) y Kelly (1997).

auditivo y rítmico, hoy ha permutado éste por un valor visual, plástico vivamente expresivo. (Torre, *Cosmópolis*, oct. 1920: 291; subrayados míos).

Si para Marinetti era el ruido la manifestación primera del dinamismo y la velocidad (1914b: 93), Torre lo plantea en términos mudos y eminentemente visuales:

La rápida percepción visual que adquirimos al atravesar en automóvil la carretera diagonal de un poblado, forma la imagen espontánea directamente transcribible con un ritmo acelerado. «La instantánea—dice Epstein—único modo de fotografía sincera, deviene así el-modo preponderante en la literatura de hoy.» Dinamismo: He ahí el nombre genérico con qué ha sido designado tal procedimiento expresivo (Torre, *Cosmópolis*, sep. 1921: 598).⁴²⁵

Pero entonces ¿cuál es el modo en el que la poesía torresiana puede ponerse en relación con todas las tendencias experimentales antes referidas, que hicieron de la cualidad sonora de la palabra el centro de su interés? El primer precepto que impone «Diagrama mental» («Todo es ritmo, contraste y simultaneidad») viene a sumar a la exaltación del instante poliédrico el carácter disonante (*contraste*) que fundamenta la estética de la Modernidad. Lo plural simultáneo solo puede entenderse en una conjunción siempre en tensión, realidades contrastivas que generan en la propia sincronía el movimiento, la dinamicidad («Saltan los nervios en la *hipertensión* lírica», «Taquicardía» [*sic*], «*conmoción* sísmica»).

El multiperspectivismo absorbido en un todo (el «vórtice» centrífugo que tan repetidamente aparece en esta poesía, a modo de aleph borgiano) enlaza directamente con la concepción futurista de la *vibrazione universale*, «Harmonía eléctrico-sideral» (v. 18) que en el v. 53 aparece explícitamente asociada a los italianos: «Los “intonarumoris” *polifonizan* las greguerías ambulantes y los *acordes de los ruidos* componen una colosal *orquesta tentacular*».⁴²⁶ Los *intonarumori* russolianos se mencionan aquí como un

⁴²⁵ Las ideas de Jean Epstein sobre la nueva sensibilidad en *Poésie d'aujourd'hui* (1921) constituyen la base fundamental sobre la que desarrolla Torre su teoría del arte nuevo, a través de la cita continua y paráfrasis de este ensayo (primero en el artículo de *Cosmópolis* «Problemas teóricos y estética experimental del nuevo lirismo», sep. 1921; y después, de nuevo utilizando este texto, en la segunda parte de *Literaturas europeas...*, 2002: 222-239). Por otro lado, la crítica teórica de Epstein partía, en gran medida, de la poesía de Blaise Cendrars, con textos como el citado *Profond aujourd'hui* (1917), a partir del cual titula su librito, pero también de la célebre *Prose du Transsibérien* (1913, poema simultaneísta con ilustraciones de Sonia Delaunay) o los *Dix neuf poèmes élastiques* (1919). Debe recordarse además que Epstein desarrolló su carrera artística fundamentalmente en el campo cinematográfico, y que hasta finales de los veinte no se generalizó el cine sonoro, de modo que el dinamismo visual constituía el eje básico de este naciente arte.

⁴²⁶ En la versión de *V_ltra*, el verso incluía la explicitación «Los “intonarumoris” *de Russolo*».

motivo más dentro de la exaltación maquinista del momento, que planea a lo largo de todo el texto y que, remedando la comparación marinettiana de la Victoria de Samotracia y el coche de carreras, se concreta en uno de los pocos versos subrayados tipográficamente (espacio expandido entre caracteres):

Los motores suenan mejor que endecasílabos (v. 19).⁴²⁷

El axioma, intencionadamente provocador e iconoclasta, conecta, por un lado, con el ruidismo temático típico del ultraísmo español, que está presente a lo largo de todo *Hélices*, aunque de forma no demasiado acusada, y preferentemente combinado con las alusiones científicistas de tipo eléctrico y químico. Ciertamente, son pocos los poemas del libro que se dedican íntegramente a un medio de transporte («Locomotoras», «Al volante»); la fascinación especial del avión en Guillermo de Torre («Al aterrizar», «Aviogramas»...) se explica, sobre todo, en función del simbolismo de la nueva era (dentro de la imaginería del viajero-argonauta sideral que quiere ser el yo lírico de *Hélices*). En realidad, el escritor madrileño se muestra más interesado por los procesos químicos y eléctricos y su resonancia cósmica-sideral, que por el ruidismo de la ciudad predominante en la poesía ultraísta española (probablemente Torre sigue en ello las ideas de Marinetti en torno a la *vibración universal*, y la necesaria superación de la medida humana como punto de partida, para que el poema fuese receptáculo tanto del entrecuchar planetario como de la agitación molecular más diminuta; Marinetti, 1973a: 142).⁴²⁸

Por otro lado, y junto a la dimensión ruidista, el verso-axioma de Torre alude a la propia pauta rítmica del poema, que quiere ser un reflejo del dinamismo en su eje horizontal. A la tensión de la vibración polifónica (simultánea, vertical) se le superpone la tensión concebida en su continuidad temporal o lineal: el ritmo versal. El rechazo de los moldes métricos tradicionales era un principio general de la poesía vanguardista,

⁴²⁷ El verso se utiliza también como autocita que preside la tercera sección de *Hélices*, «Bellezas de hoy». El juego tipográfico con los espacios ampliados entre caracteres es del autor y funciona como subrayado dentro del poema.

⁴²⁸ De todas formas, no faltan en el poemario las características referencias al tráfico de la metrópoli, muchas veces mediante tipificadas metáforas musicales; así, los *acordes maquinísticos* que hacen rasgarse a los «paisajes ambulantes» en «Semáforo» (2002: 23, vv. 7-8), el *tañer* de la noche en uno de los «hai-kais occidentales» (que «La noche *tañe* sus frondas. / No es la campana de Uyeno: / es el *jadear del metro*», 2002: 123), o el claxon-zampoña de «Friso primaveral»: «Y en las avenidas los tranvías de uniforme nuevo / disparan sus trolleys a los muequeantes carteles eléctricos / El *klaxon estridente es la zampoña* con que el pastor de motores saluda el alba dinámica» (2002: 113, vv. 9-13) (todos los subrayados son míos).

presente tanto en el versolibrismo francés de los cubistas, como en la disolución dadá y, sobre todo, infinitamente predicado por Marinetti en sus distintos manifiestos (que pasará de las *parole in libertà* a las *tavole parolibere*; cf. Solana Jiménez, 2011). Lo que el verso torresiano pone de relieve es la sintonía entre la nueva música del poema y la realidad de la nueva época, esencialmente discordante, impetuosa y ensordecedora. El modelo del verso no se atenderá ya a la sucesión regular de pies métricos, al isosilabismo o al esquema prefijado de rimas, sino que deberá acordarse al «síncope contrapuntístico de los *jazz-band*» (v. 4) y vibrar al «ritmo acelerado de los *rag-music*» (v. 36).

Las referencias a las *jazz-band* y al *rag-time* funcionan evidentemente como motivos coloristas dentro de la temática general de la urbe moderna (*vid. infra*, III.III, 3.2.2), y se suman a la lucha antipasatista que reniega de los valores trascendentales y sentimentales asociados al s. XIX («Derribemos las columnas turriebúrneas», v. 22; «No existe la belleza eternal», v. 26; «Se desvanece todo lo históricamente mayestático», v. 28; «Ha desaparecido el sentimentalismo estrangulador y en el último claro de luna naufragan los arrivistas [*sic*]», v. 40, con referencia evidente a la proclama marinettiana «Uccidiamo il Chiaro di Luna», *¡Matemos el claro de luna!*; Marinetti, 1914d). Jazz, tango, foxtrot o *ragtime* son términos que aparecen con frecuencia en la poesía de Torre, sin mayor precisión técnica, para subrayar la vertiente lúdica y ligera del nuevo arte en oposición a los valores decimonónicos (*cf. infra*, III.III, 3). Pero al mismo tiempo se convierten en símbolos del ritmo libre e irregular, pretendidamente estridente y *roto*, que la poesía (como la música: Russolo, 1914) debía asumir para acordarse al tempo del momento.

Cuando Torre escribe «Todo es *ritmo*, contraste y simultaneidad», el ritmo se entiende aquí como latido fundamental, vagido primitivo y bruto, pulsión hipervitalista, que en el poema se manifiesta formalmente a través de un decir espasmódico y entrecortado fijado por la tensión fonética y léxica. La saturación de neologismos multiplicados sinonímicamente, el abuso arbitrario de tecnicismos científicos y cultismos en desuso, y el despliegue masivo de esdrújulos (que se combina con la cadencia rotunda de agudas y la preferencia por palabras con sílabas trabadas), genera, aun sin que ese sea el objetivo primero (jamás así lo teorizará él) una cadena acústica espasmódica y disonante que roza, por momentos, la asemantividad. Véanse, por ejemplo, algunos versos de «Canto dinámico»:

Mi gran anhelo tensamente dinámico:

(...)
 Avanzar con febriscencia horadante en un estuario poliédrico, escoltado por la tromba
 astral.

(...)
 Posar mis tarsos miriápodos en la gleba transmutativa y plural.
 Y alcanzar la transfusión cinética en el espasmo ascendente, al perfora el tegmen hialino
 de las nubes sonámbulas.

(...)
 ¡Fluir inexhaustiblemente, arrullado por el undísono ritmo sidéreo! (...) ¡Que el rojo
 velívolo de mi alma geocéntrica se eleve icariano surcando regiones aviónicas!
 Y en la magna distensión polarizante: Situarme en el eje rotatorio centrífugo: Y entre el
 undisonar de las clépsidras [*sic*] y el frutecer de los solsticios, arrostrar todas las
 fragantes deshiciencias.

(...)
 ¡Y volar como una conscia falena giróvaga, emproada hacia luminosos océanos
 insólitos!...

(Torre, 2000: 15).

No cabe ahora un análisis léxico-morfológico pormenorizado de la poesía torresiana (quizá tampoco valdría la pena, más allá de la recolección catalogal). Pero sí es necesario observar que es a través de esta tensión léxico-fonética (el regular tropiezo semántico, en cada expresión neologista o cultista, queda embebido en la extravagante sonoridad de la cadena versal) como más originalmente logra Guillermo de Torre reflejar el vértigo dinámico atribuido a la nueva era (mucho más que a través de las imágenes, que son siempre repetitivas variaciones en torno a los campos semánticos de lo múltiple, lo dinámico y lo simultáneo). El agotamiento rítmico que produce la lectura de estos versos reproduce así el movimiento de este yo cósmico en su «anhelo tensamente dinámico», que quiere hacerse encarnación del nuevo tiempo; a la vez y sin una conciencia clara, esta forma de construcción poemática (fundamentalmente nominal y por yuxtaposición o aglutinación de palabras) se acercaba a los procesos asemantistas cultivados por Hugo Ball o los poetas rusos de la *zaum*, quienes operaban también a partir de la unidad-palabra (frente al fonetismo de Hausmann o Schwitters) y la relación acústica entre unas y otras.

Cabe preguntarse, en última instancia, si Guillermo de Torre quiso llevar a cabo, en el campo léxico del español, una revolución similar a la que intentó Juan de Mena en el s. XV o, más felizmente, la que logró Góngora dos siglos después. Góngora aparece mencionado en los ensayos torresianos del momento, pero de forma muy superficial y vinculado siempre a teoría de la nueva imagen. Pese que Torre incluyó en *Hélices* una cita del comienzo de las *Soledades* (al frente, precisamente, de la sección «Kaleidoscopio»), no parece que el autor madrileño tuviese un conocimiento profundo

del cordobés (incluso es muy probable que su lectura se redujese a los versos entresacados y citados en estudios de la época). Aunque suele relacionarse el gongorismo de los veinte con la segunda mitad de la década y los actos en torno al centenario de 1927, lo cierto es que su redescubrimiento se deja ya notar en los primeros años: lo cita Cansinos-Assens al hacer la genealogía de la metáfora (*Grecia*, 29-II-1920), Guillén trabaja en su tesis, que leerá en 1925 (Guillén, 2002), Gerardo Diego publica su temprano «Un escorzo de Góngora» en la *Revista de Occidente* (ene. 1924)... Y en el nº 3 de *L'esprit Nouveau* (dic. 1920) apareció un artículo del hispanista polaco Zdislas Milner sobre Góngora-Mallarmé, que tuvo considerable resonancia en el panorama español: es más que probable que el conocimiento de Góngora por parte de Torre se remita fundamentalmente a este trabajo, que cita y parafrasea en el único texto en el que dedica varias líneas al poeta barroco (Torre, *Alfar*, oct. 1924: 24). Por otro lado, el pretendido ritmo *sincopado* y *novísimo*, acorde a los nuevos tiempos, del que el madrileño presume en sus versos tiene una evidente resonancia y deuda con la revolución rítmica modernista (como sucede en la mayoría de ultraístas): es fácil escuchar el eco de la versificación por cláusulas acentuales en versos como el antes citado, «Que el rojo velívolo de mi alma geocéntrica se eleve icariano surcando regiones aviónicas», tendente al esquema ternario del anfibraco (oóo). La saturación neológica y esdrújula era, igualmente, un rasgo que había sido característico del modernismo rubeniano más extremo, y esta proximidad la subraya certeramente Díez-Canedo en su irónica reseña de *Vertical*:

El señor de Torre habla de cosas así: «Circuitos perihélicos; Viajes en la planitud pura del espacio isótropo; Anhelos antropocéntricos; Vibracionismo de los colores impolutos y de las palabras abstractas (...)». No; este poeta de diez y siete años no puede creer que esto es la última palabra del espíritu nuevo. Sin darse cuenta ha llegado a la caricatura con que hace veinte años se trataba de ridiculizar a la odiada escuela de Rubén Darío. (Díez-Canedo, *España*, 4-XII-1920).

2.3 EN LOS ALEDAÑOS FUTURISTAS: LUDISMO FÓNICO Y *POEMA EN EJECUCIÓN*

Aparte de la poética torresiana, que muy residual y esporádicamente fue asumida por algún que otro poeta del círculo ultraísta, en España fue el ruidismo temático (que había sido un ingrediente más en el futurismo italiano) prácticamente la única manifestación del movimiento, mientras que la exploración fonética ligada a la onomatopeya se cultivó de forma muy limitada y convencional, como ya se ha apuntado. Apenas se trabajaron aquí las posibilidades autorreferenciales que sí habían ensayado en

algunos textos Marinetti, Cangiullo o Depero; y, si se hizo, fue dentro de una corriente lúdica general que recorre la poesía de todos los tiempos (alimentada, sí, por el espíritu festivo e intrascendente del momento), al margen de las teorías vanguardistas de la asemantividad.⁴²⁹ Dejando a un lado a Gerardo Diego, cuyo exquisito sentido musical le llevó siempre a experimentar con la sonoridad del lenguaje en todos sus niveles, pueden citarse ejemplos anecdóticos en autores como Rogelio Buendía o Rafael Alberti, poetas que a menudo se deleitan en el encanto fónico de la palabra. Un extraordinario ejemplo de este espíritu lúdico-fónico de tono vanguardista (por las imágenes usadas) es el poema «Fiesta», de Rafael Alberti (1988: 52), perteneciente a la «prehistoria» literaria del gaditano (etapa previa al proyecto de *Marinero en tierra* y en la que se opera el cambio vocacional de la pintura a la poesía):

El ave-verde cantaba
 paralelepípedo
paralelepípedo
paralelepípedo
El ave-verde cantaba
volando en un velocípedo

Paralelamente
la recta disparada por el puente

Los polígonos alborozados
copulan al son de los triángulos

Y el vals de los cilindros
por el vuelo nevado de la circunferencia
Calado el cucurucho
voltereteaban los conos
El cubo
sumergía la fiesta en el semicírculo profundo.

Fechado en 1922, el texto revela un fugaz coqueteo con el ultraísmo (*cf.* Alberti, 1975: 143-144) y un claro influjo de las tendencias pictóricas del momento (de los Delaunay a Miró, pasando por Barradas o Vázquez Díaz) en su imaginario. La sugestión estrambótica y colorista, casi circense, que produce el poema se logra fundamentalmente a través de la repetición de sonidos (aliteración, repetición de palabras y versos,

⁴²⁹ Para la teoría de la función lúdica del lenguaje en la poesía, *vid.* Ynduráin (1974), Reyes (1983) y Eguren Gutiérrez (1987).

similicadencias, generación de nuevas palabras por variación fónica), de modo que la música juguetona se impone y supedita el plano del sentido.

El juego fónico de tipo humorístico, sin embargo, que en algunos casos de la Vanguardia española puede rozar la glosolalia o asemantividad (aunque solo en versos o palabras aisladas), apenas se usó en el ámbito ultraísta. Su cultivo en autores como Alberti (en quien pervive a lo largo de toda su obra poética; *vid.* Corbacho Cortés, 1994; Mateos Miera, 2009: 25), pero también en Buendía, Lorca o incluso Diego, conviene estudiarlo desde una perspectiva más amplia que la específicamente vanguardista y, más que con las propuestas experimentales del Dadá o el futurismo italiano, debe relacionarse (aunque sin excluir, por supuesto, el espíritu juvenil y desenfadado general de la década) con la lírica popular y el folclore infantil, en donde su empleo, aparte del mero goce lúdico, tiene una clara función rítmica dentro del poema (*vid.* III.IV, 3).

Las tendencias fonetistas de la poesía europea comentadas en el primer apartado implicaban todavía una dimensión más que, de nuevo, en España tuvo una importancia muy secundaria: se trata de la ejecución del poema y su concepción como objeto sonoro, que solo alcanza su realización completa en la recitación (en paralelo a la música). Tanto entre los cubofuturistas rusos como, sobre todo, entre los dadaístas y los futuristas italianos, la ejecución del poema había tenido una importancia central en las tertulias y veladas de café, concebidas estas como espectáculo total que podían desarrollarse, bien a modo de revista de *varietés* (el prototipo es el Cabaret Voltaire y la Galería Dadá en Zúrich), bien haciendo del poema el núcleo articulador del evento (el relato de las primeras «declamaciones sinópticas» de Marinetti es quizá el mejor ejemplo; Marinetti, 1973b).

Bajo el concepto del poema-espectáculo subyace la reivindicación de la sonoridad de la palabra, que es un rasgo implícito a la propia noción de poesía (y aun de literatura), pero que ciertamente tuvo un papel destacado en toda la Modernidad poética (recuérdese el principio de disonancia con el que Friedrich la define, basada en el choque entre el hechizo sonoro y el rebasamiento del sentido lógico, 1974: 21). En efecto, el sentido arquitectónico-musical del poema en Valéry estaba, en última instancia, asentado sobre esta concepción formalista:

Los efectos poéticos son instantáneos, como todos los efectos estéticos, como todos los efectos sensoriales.

La poesía es además esencialmente «*in actu*». Un poema solamente existe en el momento de su dicción, y su *verdadero valor* es inseparable de *esta condición de ejecución*. Lo que equivale a decir hasta qué punto es absurda la enseñanza de la poesía que se desinteresa totalmente de la pronunciación y de la dicción. (Valéry, 1998: 206-207; subrayados del autor).

También Gerardo Diego se muestra preocupado por que el poema *suene* en toda su complejidad, apelando a las marcas de tiempo características de la música:

Yo he estado algunas veces tentado de hacer otro tanto [precisar la velocidad en la obra musical] con mis versos, defendiéndolos contra la urgencia irresponsable o la sentimental y lamentable pereza con que los destrozan los recitadores. Y dentro de este tempo general o dominante, marcar también los pasajes del acelerando o retardando y más gerundios o adverbios expresivos de tempo. (Diego, 1967: 30).

Como se sabe, la codificación del poema en términos de enunciación con el auxilio de la variación tipográfica y el uso de signos e indicadores paraverbales fue desarrollado principalmente en el entorno del futurismo italiano, a partir de su fijación teórica en el ya comentado manifiesto de 1913, «Distruzione della sintassi—immaginazione senza fili—parole in libertà» (Marinetti, 1914c: 143; *cf. supra*, III.III, 1.3, b). En realidad, la «revolución tipográfica» de la que Marinetti se hacía iniciador reunía simultáneamente dos funciones paralelas: si, por un lado, esta experimentación gráfica estaba directamente vinculada con el desarrollo del poema visual (central en el cubofuturismo, pero también en la poesía optofonética de Hausmann y sus *Plakat-Gedicht*), por otro, tenía una función notacional relacionada con su ejecución posterior en cuanto sonido (*cf. Vega*, 2003: 211-212).⁴³⁰

Haciéndose eco muy probablemente de las ideas marinettianas, Adolfo Salazar, de nuevo ejerciendo de puente entre música y poesía en la Vanguardia española, publica en *Grecia* una serie de breves reflexiones entre las que se encuentra la siguiente:

No hay más diferencia sustantiva entre la grafía de las palabras —jeroglífico, escritura— que la del tono especializado. *Toda lectura es un solfeo*, y en tiempos de Grecia la representación gráfica de una oración llevaba juntamente su grafía musical. *La verdadera razón de los signos auxiliares es, ante todo, una razón prosódica*. La misma distribución lógica del discurso está sometida a la virtud del tono. Toda la evolución de los «estilos»

⁴³⁰ Es evidente que, dependiendo de uno u otro autor se generalizará más la primera o la segunda función. Es fácil identificar en la *poesía pentagramata* de Cangiullo (pese a que su título parece apuntar directamente a la segunda función) un componente claramente visual. En el caso de la *Ursonate* de Schwitters, sin embargo, parece evidente que la transcripción gráfica tiene fundamentalmente un valor notacional. Ambas funciones, por otro lado, están presentes ya, de forma simultánea, en la puesta en página de *Un coup de dés*, de Mallarmé.

no es, implícitamente, más que una evolución musical. (Y se ve así cómo no existe en la música otro sentido que el que tiene una fácil traducción muscular, de gesto.) El sentido de las reformas gráficas es el de una ambición expresiva que quiere tener un valor específico. (Salazar, *Grecia*, 1-VII-1920: 5; subrayado mío).

Bajo el título de «Grafía», este textito estaba incluido en la colección «Tarjetas», ya comentada a propósito del titulado «Música y poesía» (*vid.* III.1, 3.1). Si allí teorizaba sobre la poesía como «música de ultra-sensaciones», aquí se atenía más a esta dimensión material y fonética del texto de la que trato en este capítulo. Una vez apuntada la raíz prosódica en la historia de la grafía, el crítico madrileño parece aventurarse a dar una propuesta más explícita de cara a la nueva lírica, retomando ideas claramente ya barruntadas por los italianos, pero que en España habían tenido nula acogida:

De la simple ayuda prestada a la natural cesura del verso, la grafía intentaba dar valor a sus fenómenos internos, —tonales e ideológicos. *Se desearían ya signos que expresasen claramente las variaciones dinámicas y agógicas: de ahí el empleo de los renglones quebrados, de las letras mayúsculas, de las cursivas* (una palabra entre comillas es como un apodo, la cursiva es como una especie de guiño de ojo al lector y las mayúsculas un calderón sobre cada letra). *Toda disposición tipográfica que no responda al sentido tonal—consonancia, ritmo, crescendo, ritardando—del verso es arbitraria y viciosa.* (Salazar, *Grecia*, 01-VII-1920: 5-6; subrayados míos).

El valor prescriptivo en este texto de Salazar es ambiguo. Aunque la fórmula desiderativa inicial («Se desearían ya...») parece confirmarlo, lo cierto es que después tal prescripción se disuelve en una valoración de lo ya existente. Desde 1919 se había generalizado en el ámbito ultraísta el uso más o menos arbitrario y decorativo de los recursos tipográficos más básicos desarrollados en Europa: el uso de las mayúsculas y los quebrados que cita aquí Salazar, pero también los cambios de tamaño de letra y de espacio entre caracteres, los cambios de dirección del texto (vertical, diagonal) o la incorporación de signos extraverbales como llaves y signos matemáticos. Aunque no lo hace expresamente, lo que parece querer Salazar en «Grafía» es reorientar el empleo caótico e indiscriminado de estos recursos, censurando su proliferación gratuita y definiéndolos en términos exclusivamente instrumentales (la segunda función antes apuntada: la notación sonora).

Los propósitos de Salazar parecieron tener poco éxito (más bien, ninguno). Excepcionalmente cabe citar el recurso bicolorista empleado por Arconada en *Urbe* (1928), poemario de temática futurista ciertamente tardío. Como se ha comentado, este libro recoge todos los tópicos de la ciudad moderna a través de escenas concretas de tipo

narrativo y descriptivo (la mayoría de los textos superan los veinte versos), pero eliminando las excentricidades de los primeros tiempos (onomatopeyas gratuitas, esdrújulos y exaltado tono himnico), que se suple aquí por un simpático tono conversacional y humorístico. Recordemos que la ocupación principal del escritor palentino entre 1923-1928 ha sido el ensayo periodístico, con una atención especial a la música (que poco a poco se redirigirá al cine). No es extraño, por tanto, el uso irónico en títulos de términos alusivos a formas musicales de la tradición occidental, desde el «Allegretto de la velocidad» (2002: XIII-XIV) al «Madrigal a un autocamión» (2002: XXV-XXVI) o el «Atardecer de octubre transcrito a madrigal» (2002: XLVI-XLVII), pasando por el «Lied» (2002: XXX-XXXI), en el que se burla de la sensibilidad romántica. Se ha apuntado igualmente el recurso a la aliteración imitativa, así como el esporádico empleo de metáforas ruido urbano-música («La calle en pizzicato / templada con la distensión de su largura», 2002: XLII; «El taxi canta en el paseo / su melodía de motores», 2002: LIII).

Lo que emparenta el libro de Arconada con los deseos de su tantas veces rival Adolfo Salazar es el empleo de dos colores de tinta en el libro, negro y rojo, utilizados para distinguir el tempo de lectura de los versos (no se trata de un recurso novedoso: la variación de colores había sido habitual entre los futuristas italianos). En el primer poema, una nota a pie explicita: «El texto en negro debe leerse con un ritmo precipitado, acelerado. El texto en rojo, por el contrario, debe leerse con un ritmo más pausado, más lento» (2002: VII). Las potencialidades de tal recurso podrían parecer prometedoras, a pesar de lo limitado de la variación rítmica, que queda reducida a dos polos únicos de contraste. Sin embargo, el cambio de colores acaba adoptando un esquema tipificado que se repite en los veintinueve textos de *Urbe*: la tinta negra es la que se usa de forma ordinaria (perdiendo este sentido agógico de «ritmo precipitado, acelerado») y corresponde al grueso de los poemas, compuestos por versos libres que mezclan la yuxtaposición escueta con el alargamiento prosaico. La tinta roja se emplea para introducir en cada composición una suerte de estribillos muy breves (normalmente dísticos, pero hay algún caso de soleá y, en «Cancioncilla de arrabal», se introduce incluso un romancillo heptasílabo de siete versos), que regularmente seccionan el resto del poema, y que además aparecen siempre sangrados, en el margen derecho de la página. Este estribillo suele aparecer dos, tres o hasta cuatro veces (dependiendo de la longitud del texto en el que se inserte) y puede ser repetición literal de versos o variación mínima

de ellos, a menudo utilizando la rima y con un perfil muy cercano al de la lírica popular. Un caso paradigmático es el del «Elogio a una central eléctrica», cuyos versos *rojos* son:

¡Abran la llave, la llave.
que no quiero que tenga
miedo mi amante!

¡Abran la llave, la llave,
que me está escribiendo
cartas mi amante!

¡Abran la llave, la llave
que es esta la luz que hace
rubia a mi amante!

La forma neopopularista incluye, a menudo, revisiones modernas de tópicos clásicos en la poesía, como la versión de Dafnis y Cloe en el poema inaugural del libro, «Urbe (Vista general)». Se nos ofrece aquí la prototípica visión futurista de la ciudad moderna, en la que se intercalan las descripciones, en tono menor, de los remozados amantes que la pueblan: «Cloe, pastora de máquinas / en un taller de costureras», «Dafnis, tañedor de flauta / en un salón de cupletistas», «Dafnis y Cloe se hacen caricias / en un rincón del cinema» (Muñoz Arconada, 2002: VII-VIII). En realidad, la *puesta en pie* (*sonora*) del poema, de acuerdo con las pautas iniciales de ritmo, se disuelve prácticamente una vez nos adentramos en la lectura individual: además de que cada texto genera una dinámica propia, el contrapunto deseado (que realmente sí se produce) no responde siempre a estas dos rígidas categorías de «ritmo rápido, acelerado» y «ritmo pausado, lento». La fórmula bicolor termina funcionando muy accesoriamente y asumiendo un valor de juego visual (acentuado por el sangrado comentado). En última instancia, el contraste rítmico propuesto parece reproducir más bien un contraste temático, que es siempre el mismo y permanece constante a lo largo del libro: el contraste entre un tiempo viejo (que correspondería al tempo lento, de estrofismo cercano a la poesía tradicional) y otro nuevo (el que aparece explícitamente tematizado, a través de las realidades que son cantadas), identificado con la velocidad dinámica (seña de identidad del entusiasmo futurista de los veinte).⁴³¹

⁴³¹ El contraste temático viejo/nuevo es rastreable en casi todos los poemas de *Urbe*, generalmente a través de los estribillos, que ironizan o actualizan tópicos tradicionales (la modernización citada de los amantes bucólicos Dafnis y Cloe, por ejemplo). El contraste se hace explícito y protagoniza el poema en dos casos, «Dos épocas en contraste» (2002: XLII-XLIII), cuyo título habla por sí solo, y uno de los más

2.3.1 Un caso especial del poema con llaves: los *retablos fársescos* de Antonio Espina

Entre los poetas españoles que, a comienzos de la década, utilizaron en sus textos algunos de los elementos generalizados por la revolución tipográfica vanguardista, merece quizá especial atención Antonio Espina.

Ya se ha comentado arriba algo a propósito de su poesía (III.II, 4.1.2 y n. 328). Madrileño, como Salazar, y nacido un año después que este (1891-1972), Espina es también uno de esos escritores a caballo entre dos generaciones, con remedos todavía modernistas (evidentes en su primer libro, *Umbrales*, 1918), pero explorador ya, junto a los más jóvenes, de los nuevos caminos vanguardistas.⁴³² Su obra poética es realmente peculiar e inclasificable, y resulta muy parcial estudiarla exclusivamente dentro de las coordenadas ultraístas. Si, por un lado, estuvo estrechamente vinculado a Juan Ramón y su revista *Índice* (1921-1922), y desde 1923 se relacionó con el círculo orteguiano de la *Revista de Occidente*, por otro, especialmente entre 1918-1922 (en paralelo al desarrollo del Ultra), Antonio Espina aparece revestido de un perfil acusadamente político, lo cual hará a Melchor Fernández Almagro hablar de *dos Antonios Espinas* en uno:

Antonio Espina, lírico; Antonio Espina, panfletario... Mi pecho y mi espalda recibían el contrapuesto coletazo del mar de las confusiones. Un día me crucé en la calle con uno de esos dos Antonio-Espinas. (...) Antonio Espina me abrió su pecho, para mostrarme un corazón que sorprendería a un clínico. Mitad y mitad: sangre muy florida y transparente, a un lado; sangre muy espesa y agriada, a otro.
(Fernández Almagro, *España*, 1-XII-1923).

La dimensión «panfletaria» del escritor madrileño estuvo en esa época íntimamente ligada al ya citado semanario *España*, de tendencia socialista y anti-monárquica. Lo más importante ahora para nuestro propósito es señalar que, en este autor, la veta política no estaba relegada ni mucho menos al ensayo y la crítica periodística; muy al contrario: estaba incorporada de forma destacada a su propia obra lírica.⁴³³ En

breves, «Intervalo [*sic*] en el andén» (2002: LIX); en este último, la típica estampa de la ciudad futurista («Centro de la calle en tumulto / Rutas en todas direcciones /.../ Tranvías. / Autos. / Gente. / Ruidos. /...») se apostilla con los versitos rojos, «Qué raro: al poeta / le ha abstraído una estrella» (2002: LIX). Sobre *Urbe* y su vinculación al ultraísmo desde el planteamiento futurista, *vid.* Le Bigot (1990) y el estudio introductorio de Gonzalo Santonja al libro en Cálamo (Muñoz Arconada, 2002).

⁴³² Para el estudio de la poesía espiniana desde el prisma del posmodernismo, *vid.* la tesis de Artemisa Helguera Arellano (2015), que repasa también otras figuras de transición como Mauricio Bacarisse, Alonso Quesada, Juan José Domenchina, Ramón de Basterra o Moreno Villa.

⁴³³ La obra poética de Antonio Espina es, por otra parte, relativamente breve, y producida toda ella en la década del diez y primeros años de los veinte (de 1918 es, como se dijo, *Umbrales*, su primer libro;

consecuencia, y desde el punto de vista temático, la crítica social a la burguesía conservadora y acomodada constituirá uno de los motivos más recurrentes en la poesía espiniana, que se canalizará con frecuencia a través del imaginario de la ópera decimonónica. Lo interesante de estos textos desde el punto de vista del estudio músico-literario no se restringe, sin embargo, a dicha *tematización* (que traduce la dicotomía arte nuevo/arte viejo, según se estudia en el siguiente apartado, III.III, 3); más allá de esta, el escritor madrileño pone en marcha una serie de recursos tipográficos y sonoros que tienen como objetivo convertir el poema en un retablo farsesco *vivo*, en donde el proceso diegético en el que el yo relata lo sucedido en un hipotético escenario se confunde y combina con la mostración directa y la contaminación estilística. El poema «Ópera Real», incluido en *Signario* (2006: 280-284; publicado también en *España*, 13-III-1924), es paradigmático al respecto, ya que la escena puesta ante los ojos del lector es precisamente una representación operística en sí misma (*vid.* Agraz Ortiz, 2017).

«Ópera Real» está construido sobre un juego de planos, lo cual no deja de recordar a los marcos distanciadores teorizados por Ortega y Gasset para el arte nuevo o a la *cubicación* de este que diagnosticaba Vela, con la formulación matemática, en el ya comentado ensayo *El arte al cubo* (Vela, 1927). De la mano del yo lírico asistimos, en realidad, a una doble representación: los personajes de la ópera (el conde de Almaviva, Werther, Celestina y Melibea...) se mezclan indiscriminadamente con el público de butacas y palcos, poblados estos por petulantes *diletantes*, *gentlemanes*, marquesas y duques. Y así, las doce partes en que se divide el poema no corresponden tanto a las escenas de la acción operística como al del evento «Ópera Real» (lo cual lo pone en relación directa con la éfrasis de concierto que arriba examinamos a propósito de Guillermo de Torre; II, 2.3.3 b).

de 1923 es *Signario*, su segundo y último poemario, en el que se incluyen muchos de los textos publicados en *España* y otras publicaciones periódicas de la época). Su faceta militante y política de herencia regeneracionista fue, conforme avanzaba la década, apagándose progresivamente; bajo el influjo de Ortega y Gasset y la *Revista de Occidente*, Espina desplazó su atención hacia la teoría estética y los nuevos valores puristas, convirtiéndose en una de las figuras principales de la renovación narrativa del momento, con las novelas *Pájaro Pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929). Sin embargo, las circunstancias políticas a finales de los veinte hicieron al autor retornar a sus principios iniciales de compromiso, participando activamente en las instituciones de la II República; durante la Guerra Civil fue encarcelado y, al término de esta, condenado a muerte (aunque finalmente le fue conmutada la pena). En los años cuarenta se exilió a México y en 1953 regresó a Madrid, su ciudad natal, donde permanecería hasta el año de su muerte, 1972. *Vid.* Mas Ferrer (1990, 2001, 2009), Martínez Saura (1995: 13-110), Rey Faraldos (2000) y Hernández Cano (2006).

Dejando a un lado ahora la dimensión paródica y la caricaturización de esta burguesía decadente y sentimentalista, atrapada ella misma en la irrealidad lacrimógena, amanerada y exagerada de sus obras de arte (con las que se identifica), me gustaría señalar rápidamente algunos elementos que potencian aquí la performatividad del texto y su *puesta en sonido*. Cabe puntualizar, en primer lugar, que se trata de una performatividad muy distinta a la que encontramos en los poemas futuristas italianos: mientras que en estos tal condición alude fundamentalmente a la potencial ejecución del texto contenida en la escritura (con especial atención a la entonación, altura y modulaciones de voz), en Espina lo performativo está relacionado de forma más directa con el mundo teatral como realidad concreta, a menudo tematizada en el propio contenido del texto. Los poemas futuristas son performativos en la medida en que se conciben para ser recitados ante un público (la escritura en la página funciona de forma semejante a la notación musical en el pentagrama), mientras que los de Espina lo son porque quieren poner ante los ojos del lector una realidad escénica, y para ello interviene un yo lírico mediador con valor diegético. Véanse los siguientes ejemplos de estrofas paralelas y uso de llaves en el escritor español:

- (a) Figulinas
 Prodigiosas en los palcos { Diletantes, ¡En el aire
 aristorios, silenciosas
 gentlemanes. sonerías!
- («Ópera Real», 2006: 280-284).
- (b) Como un pajarito { dice una vecina. } En
 murió, el piso alto
 murió el pobrecito, suspendióse un baile.
- («Pompas fúnebres», 2006: 198-201).
- (c) Mascaral. Noche.
 Se fue, antifaz y peluca de azafrán.
- Inminencia
 de partir { Noche blanca, clara.
 sin saber dónde Noche clara, blanca.
 ir y
 ambular. }
- («Poema signario», 2006: 204-206).

La simultaneidad aquí no busca la polifonía en la recitación del texto (que requeriría el concurso de dos o más declamadores, como sucedía en los poemas

simultáneos de Janco, Huelsenbeck y Tzara, o en los del propio Marinetti, según precisaba en «La declamazione dinamica e sinottica», 1973b); se trata más bien de poner ante el lector la convivencia de varias escenas al mismo tiempo (simultaneidad, por tanto, interna, perteneciente al ámbito del discurso narrativo y no con vistas a una ulterior declamación). De hecho, la voluntad de simultaneidad está ausente en muchas ocasiones y el uso de llaves o estrofas paralelas tiene, en realidad, un valor explicativo o ilustrador (el ejemplo *a*), e, incluso, concatenante y lineal, como sucede en el ejemplo (b). Cf. Vega (2003: 213).

Lo que hace la poesía de Espina tan atractiva desde el punto de vista interartístico no es, entonces, el uso de la tipografía al servicio de la *música* del poema (como quería Salazar), sino la *mise en abyme* de planos desde el marco teatral y farsesco (lo cual genera la ilusión del teatro dentro del poema), que además se desarrolla casi siempre en relación con el teatro musical (la ópera decimonónica), casi como cuadro de costumbres, desde la que se construye la parodia y crítica social. Aparte de este protagonismo temático de la música (una música muy concreta, definida por una época y una clase social determinada, que funciona, como digo, bajo el binomio dicotómico arte nuevo vs. arte viejo; cf. *infra*, III.III, 3.1), la poesía de Antonio Espina tiene una corporeidad fónica extraordinariamente sonora fundada en el malabarismo lúdico y retumbante de tipo valleinclaniano (el Valle de *La pipa del Kif*. Cf. Gullón, 1991; Mas Ferrer, 2001: 297-302; Hernández Cano, 2006: 30). Cuando se analizó en el capítulo anterior el poema «Trémolo adusto» (III.II, 4.1.2, b) ya se señaló el gusto del autor por recrear la escena descrita a través de los elementos fonéticos y onomatopéyicos. En poemas como los citados («Ópera real», «Pompas fúnebres», «Poema signario») esta tendencia también aparece muy acusada, y encauzada en un ritmo ligero y juguetón a base de versos muy breves hasta casi constituir en sí mismos un pie o unidad rítmica:

¡E insinuancias
 decadentes
 de pecados
 salpicados
 de brillantes!
 («Ópera real», III: vv. 5-9).

¿O los sueños
 puberales,
 fugitivos
 ensoñados
 en el Aria

de Manon?
(«Ópera real», V: vv. 3-8).

¡Ilusorio
transeúnte
del gran mundo!

(«Ópera real», X: vv. 3-6).

La unidad rítmica *ooóo* de estos ejemplos se repite de forma regular y martilleante en las diversas estrofas del texto, combinada esporádicamente con versos más largos para provocar la ruptura rítmica, y haciendo uso a menudo de la rima aguda para rematar. Este uso de la rima aguda para potenciar exageradamente la sonoridad está en relación directa con la «rima lúdica» de la que habla Aullón de Haro (2001a: 81-86) y que había sido además utilizada hasta la extenuación en *La pipa del kif*. Junto al énfasis rítmico, el otro dominio en el que Espina trabaja para subrayar el cuerpo sonoro del texto es el de los juegos fónicos y aliterativos. A la proliferación de sílabas trabadas con nasal o vibrante seguidas de oclusiva se suman diversos recursos de rima interna, similitudencias, juegos derivativos y cazas silábicas que quedan todos ellos dentro del universo de la *Word Music*.

Pero, más allá de este uso lúdico y festivo de la fonética, la poesía española de Vanguardia no exploró los caminos de la palabra lírica concebida esta como fundamentalmente sonido. El uso de la onomatopeya por calco del futurismo italiano se utilizó reducidamente y con valor meramente imitativo y ornamental (especialmente en los poemas de tema urbano), mientras que la notación *musical* del poema que Salazar deseó en relación con la revolución tipográfica nunca llegó a fructificar aquí. No existió en España una poesía *pentagramada*, pero tampoco una poesía que llevara al límite y traspasara la semántica lógica del texto, como sí se hizo entre los dadaístas o los cubofuturistas rusos. En realidad, y en lo concerniente al diálogo con la música, fue más por la vía temática que por la formal como la poesía española de los veinte se alineó con la Vanguardia más iconoclasta y antiparatista; en el siguiente apartado se estudiará el papel de la música en el imaginario vanguardista, y su doble valor de símbolo de modernidad (jazz, cabaret, *music-hall*) y sentimentalismo decadente combatido (música romántica, ópera).

3. IMAGINARIOS DE LA MÚSICA DESDE LA ICONOCLASTIA VANGUARDISTA

3.1 EL VALS, EL PIANO, EL MUARÉ: CARICATURAS ROMÁNTICAS

¿Cómo evitaremos Parsifal, con sus aguaceros, sus charcos y sus inundaciones de místicas lágrimas? ¡Parsifal es la devaluación sistemática de la vida! Fábrica cooperativa de tristeza y desesperaciones. Estiramientos poco melódicos de estómagos débiles. Mala digestión y aliento pesado de las vírgenes cuarentonas. Lloriqueos de viejos curas adiposos y constipados. Venta al por mayor y al minuto de remordimientos y elegante cobardía para snobs. Insuficiencia de sangre, debilidad de riñones, histeria, anemia y clorosis. Genuflexión, embrutecimiento y aplastamiento del Hombre. (...) ¡Pasatismo! ¡Pasatismo! ¡Basta!

(Filippo T. Marinetti)

En muchas casas sórdidas, opacas, encortinadas, en que el gato ha hecho de las suyas debajo de una butaca y en que las viejas parecen estar sentadas en la cuneta de la vida (...), la enfermedad procede de que además de todo lo otro tienen un piano que no tocan, un piano cerrado y en cuyo pozo alto se han estancado y se han corrompido las notas.

(Ramón Gómez de la Serna, «Del memorándum del Doctor Inverosímil»)

El vals llora en mi ojal

Silencio

En mi hombro se ha posado el sueño
y es del mismo temblor que sus cabellos.

(Gerardo Diego, «Abanico»)

Como se ha ido apuntando en diversos momentos de este trabajo, la construcción del discurso vanguardista se realiza desde la reacción y censura de un determinado modelo estético, identificado fundamentalmente con el Romanticismo. Pero ya se ha hablado también de lo problemático de este concepto, de su polivalencia y de cómo quizá sería más conveniente hablar de la *imagen* del Romanticismo, en cuanto constructo o proyección, que funciona como catalizador de dicho discurso (*vid. supra*, II, 1.2; II, 2.3.2, b; II, 2.3.3; III.1, 2). Si el Romanticismo como movimiento artístico quiso ser transgresión y autocrítica a la institución en la que nace (la exaltación del individuo enfrentado al mundo, la sublimación de lo espiritual o la noción de genialidad se oponían al utilitarismo de una burguesía cada vez más potente y asentada, defensora de principios materialistas y positivistas), a medida que avanza el siglo XIX se produce una asimilación o fusión (cabría preguntarse si existieron alguna vez realmente separados) que termina por igualarlos. Cuando Marinetti propone *matar el claro de luna*, quiere acabar tanto con la cursilería de la muchachita lánguida y enamoradiza que suspira y toca al piano valsecitos y mazurcas, como con el orondo y satisfecho ‘buen burgués’, padre de la muchachita, que

después de una larga jornada ajustando cuentas para reducir costos y aumentar beneficios en su fábrica textil, se regala una encantadora velada en la ópera, en la que incluso dejará escapar una emocionada lágrima cuando Gayarre se adentre en los primeros compases del «Spirto gentil». El arte romántico se convierte así en un producto de consumo de la burguesía, un arte domesticado que además se regodea en la exaltación del sentimiento (cuando toca y dentro del orden social establecido) y lo juzga en función de su capacidad emotiva.

3.1.1 A ritmo de vals...

La música identificada con el salón decimonónico burgués se convierte, dentro del imaginario poético de los veinte, en símbolo por excelencia de todo un mundo y una estética. Si el poema de Valbuena Prats que comentamos antes (III.I, 3.2) oponía en abstracto dos disciplinas (arquitectura vs. música) para canalizar la oposición purismo aséptico/morbidez sentimental, lo más natural es que esta oposición se realice a través de la oposición implícita viejo/nuevo, de modo que la música no aparece descircunstanciada, sino como atributo representativo de dicho universo socio-cultural.

Cuando en el capítulo anterior analizábamos «Gesta», de Gerardo Diego (1989, I: 103-110), ya mencioné de pasada las implicaciones de esa atmósfera inicial en la que despierta el protagonista:

Por vez primera entre la lluvia muerta
cantaban los tranvías zozobrantes

Y en la sala del piano
un esqueleto
jugaba al ajedrez con guantes negros

Golondrinas precoces recitaban sus versos
La abuela junto al tiempo
rezaba su rosario de nietos

Y el rumor de las sombras de la estancia
encendía romanzas sin palabras
(vv. 1-10).

La gesta simbólica que emprenderá el yo lírico es precisamente la superación del mundo caduco y enfermo para dar el salto hacia la conquista de la nueva poesía. Por eso la irrupción vitalista de los tranvías zozobrantes actúa como resorte dentro de la muda y sombría estancia, connotada toda ella de muerte (la languidez de la lluvia *muerta*, el

esqueleto con guantes negros, la «abuela junto al tiempo»...). Menos amable y dominada por el humor cáustico es la imagen que utiliza Larrea en «Cosmopolitano» (*Cervantes*, nov. 1919) para sugerir la misma caducidad decadente ligada a unas formas y prácticas musicales muy concretas:

Al asador un vals se asaba a fuego lento.
Los hombres giratorios
tocaban gravemente la guitarra.
(vv. 71-76).

Con movimientos flemáticos e insuficientes, Larrea ofrece un retrato degradante de este mundo decrepito a punto de expirar a través de la imagen (digna de una película surrealista) de los músicos ensartados en la varilla del asador.⁴³⁴ Menos negro, más lúdico, pero también grotesco y esperpentizante (cerca de la muñequización farsesca de la poesía de Espina), es el retrato del músico romántico que exhibe Adriano del Valle en «Gran Polonesa», uno de los «hai-kais de cuatro versos» publicados en 1923 en *España* (21-VII-1923):

Chopin, melena de cuervo...
Estuche para un bombón;
melódico dolor acerbo,
tisis, luna y corazón...

En general, aunque la imagen ofrecida está siempre mediada por el distanciamiento y la sonrisa irónica, esta adquiere diferentes manifestaciones y los puntos de vista asumidos son muy diversos, yendo de la caricatura grotesca y mordaz a la simpatía condescendiente y aun nostálgica. Esta última actitud es muy evidente en el poema de Rogelio Buendía «Elogio del vals» (*Grecia*, 01-IV-1919), situado todavía en el mundo transicional del primer ultraísmo. Se trata de un largo texto versolibrista, muy rico a la hora de plantear un análisis músico-literario, que formula una especie de canto de despedida a esta forma musical como símbolo por antonomasia de una época a punto de

⁴³⁴ No se trata de un apunte accidental y esporádico dentro del largo poema que es «Cosmopolitano». La reflexión metapoética y la lucha implícita del impulso nuevo, que intenta abrirse camino en el cementerio estéril del pasado, sobrevuela todo el poema. Aunque ya no desde la perspectiva musical, el decreto de muerte a vuelve a aparecer al final del poema (vv. 163-178), a través de la imagen del museo de fósiles en el que el yo descubre un pedestal vacío; aunque no es el suyo (arriba vio desfilas un ataúd vacío y afirmaba: «No es el mío», v. 146) sí es el de la amada (lo cual vuelve a tener una lectura metapoética: la muerte de la tradición poética de la *domna gentile* entronizada, cuyo pedestal requiere ahora un nuevo objeto todavía indeterminado, como indeterminado era también el nido buscado por los pájaros-niños dieguinos).

desvanecerse. Su condición de versado pianista y la consiguiente familiarización con el lenguaje musical se deja notar a lo largo de todo el poema, abundante en tecnicismos alusivos fundamentalmente al ritmo y tempo: «quiero hacer una loa en tres por cuatro» (v. 30), proclama el yo lírico en apelación al vals personificado como voluptuosa y cadencial mujer; y unos versos más abajo vuelve a repetir:

quiero alabarte en un compás
que no sea compasillo ni binario,
que sea un tres por cuatro grácil,
tan elegante como mi alma
(vv. 37-40).

Aparte de la idiosincrásica caracterización ternaria del vals, frente al «compasillo» (cuatro por cuatro), y de alguna que otra alusión técnica referida a la duración («los parados *calderones*», v. 23) o la estructura formal («y es la *coda final* retorno / de todos los *motivos* de la música», vv. 24-25), Buendía se sirve de las referencias intertextuales para evocar de modo más completo la realidad sonora del vals.⁴³⁵ Siempre bajo la fórmula de la interpelación, exclama el yo hacia la mitad del texto:

Oh tú, *Vals de las olas*,
rememorante como una habanera,
y tú, *Quand l'amour meurt*,
que sollozas temblando en sensualismo.
Y sois los valeses de Chopín y Struss [*sic*],
de Crémieux, de Worsley,
que romantizásteis,
como las rosas a la estancia.
(vv. 19-21).

Entre pавanas, minués, marzurcas y rigodones, el vals se había convertido en la danza por excelencia del s. XIX y se había generalizado como forma predilecta en el repertorio de toda velada burguesa que se prestase, música para los «salones adornados con un piano», dice Salazar, «cuyo destino fue, naturalmente, el mostrar las gracias de la señorita de la casa» (Salazar, *Revista de Occidente*, abr. 1926: 101). Esta «música de salón», popularizada también desde principios de siglo a través de pianolas, discos de gramófono, cajitas de música o relojes, difuminaba la brecha entre «música culta» y

⁴³⁵ A propósito de la idiosincrasia ternaria del vals, Gerardo Diego observa en su conferencia-concierto «Debate entre el vals y la mazurka», ofrecida en el Ateneo madrileño en mayo de 1963 que «el vals no es más que el nombre que el compás, el ritmo, la danza ternaria adopta con la boga de un determinado tipo de baile de origen desconocido e imprecisable, porque siempre procede por evolución de otro casi igual anterior (...)» (Diego, 2016: 102).

«música popular» y permite comprender la formación del discurso vanguardista en torno a la impopularidad del arte nuevo y el rechazo a toda la tradición culta del s. XIX, fervientemente aceptada por un público masivo. Buendía cita a Chopin junto a Johann Strauss hijo, el valsista por antonomasia, así como junto a otros autores hoy mucho menos conocidos que, sin embargo, fueron en estos años bastante populares entre la clase media-alta, familiarizada con este repertorio de piano de salón. Al lado del discurso sobre la impopularidad del arte nuevo, con el modelo de Ortega y Gasset en «Musicalia», en el que se hablaba de autores vulgares o populares (asociados al patetismo decimonónico: Beethoven, Mendelssohn) y de autores por esencia impopulares (vinculados a una concepción del arte intelectualista y elitista: Debussy, luego Stravinsky), desde la crítica musical más progresista se va relativizando y corrigiendo el discurso: la recepción facilona y superficial de un autor como Chopin no significa que su obra no pueda ser considerada como hito decisivo en el camino a la depuración del arte nuevo; lo desdeñable son los elementos sentimentales, «románticos» y caricaturizables que generalizan los círculos frívolamente mundanos y que se vinculan con frecuencia, en el imaginario de la época, a la señorita burguesa (cuya iniciación en el arte se limita a los adornos convencionales de una virtuosa futura esposa).⁴³⁶

Piezas como el *Vals de las olas* y *Quant l'amour meurt* (del mismo Crémieux que cita Buendía unos versos después) perdían incluso el referente autorial para convertirse en patrimonio anónimo y representación de toda una sociedad. La historia de esta forma musical a lo largo del XIX, desde que Schubert empezase en 1816 a escribir los primeros valsos y Weber publicara en 1819 la *Invitación al vals* (*Aufforderung zum Tanz*) es dilatada; en el ámbito de la composición, de la atmósfera graciosamente ligera y cortesana de sus inicios, pasando por el aire fastuoso de la corte vienesa straussiana, se llegará, ya en el s. XX, a la ironía y parodia que exhibe Debussy en *La Plus que lente* (op. 121, vals en el que se extrema, como indica el título, la morosidad cadenciosa y lánguida que progresivamente se ha ido asociando a esta danza), la de Satie en *Trois valse distinguées du précieux dégoûté* (1916) o la de Ravel, autor de una tanda de ocho valsos titulada *Valsos nobles y sentimentales* (1911) y de un poema coreográfico, *La Valse* (1920), en el

⁴³⁶ Sobre la reivindicación de Chopin en la nueva música española, *vid.* Palacios (2008: 202-203).

que se llevaba a escena el derrumbe y la decadencia de una civilización que, a la altura de 1920, ya estaba hecha añicos.⁴³⁷

Volviendo ahora al poema del andaluz, Buendía recoge en su «Elogio» todos los tópicos asociados a la imagen del siglo XIX, pero siempre desde la benevolencia y la nostalgia: en contraste con el «fox-trot ruidoso / y el cojo *one-step*» (vv. 6-7), cuyos ritmos más agitados van adueñándose de los salones de baile conforme avanza el naciente siglo (vid. *infra*, III.III, 3.2), el vals aparece retratado aquí como una frágil figura femenina envuelta en aires desmayados y melancólicos («que es un montón de rosas / tu languidez gentil de tres por cuatro», vv. 12-13; «que sollozas, temblando en sensualismo», v. 17, y que *romantiza* «como las rosas a la estancia, / bajo el suspiro lánguido / de los parados calderones...», vv. 21-23, «tan elegante como mi alma», v. 40).⁴³⁸

«¿Por qué estaré tan triste?», comenzaba uno de los poemas de juventud lorquianos anteriores al *Libro de poemas* (Lorca, 1994a: 97); y, de fondo, como en sordina, «el piano cantaba / los vales de Berger» (vv. 2-3). «Púdico y señoril», sollozante y temblante, ocultándose tras los nuevos ritmos alocados que se imponen (vv. 1-7), también el vals de Buendía se adscribe al universo ensimismado y delicuescente, de tintes finiseculares y sentimentalismo quejumbroso («vals, que todo lo llenas de poesía», v. 9), que preside toda la primera poesía lorquiana, con sus apasionamientos *rubatos* y musicales.⁴³⁹ Aunque se intuye cierta sonrisa distanciadora, el elogio de Rogelio todavía no ha colocado el doble paréntesis que, según la teoría de Vela en *El arte al cubo* (1927), definiría el arte nuevo, en su consustancial mirada distanciada e irónica de la realidad tematizada.

⁴³⁷ El título de *Valses nobles et sentimentales* es una alusión clara a los títulos que Schubert dio a dos de sus colecciones valsísticas: *Valses nobles* y *Valses sentimentales*. La coordinación de los dos adjetivos revela esa mirada simpáticamente irónica que Ravel proyecta en ellos, y que reaparece también en *La Valse* (proyecto que el compositor tenía en mente desde 1906, pero que adquirió esos tintes grotescos y fatales en su forma final como consecuencia de la experiencia asoladora de la I Guerra Mundial). Sobre la reconfiguración del vals como forma musical en el imaginario cultural de la vanguardia y su impacto en el «Pequeño vals vienés» de Lorca trata San José Lera (en prensa).

⁴³⁸ La personificación cómica del *one-step* cojo (baile popularizado en Inglaterra y Nueva York hacia 1910 por los bailarines Vernon e Irene Castle, con la variante conocida como «Castle Walk») juega con la propia denominación (*one-step*, ‘un paso’) y alude también probablemente al efecto visual en su ejecución.

⁴³⁹ En el célebre «Pequeño vals vienés», Lorca vuelve a recoger este universo finisecular y lánguido, pero con un tratamiento mucho más depurado, que consigue con magistral equilibrio aunar una imaginaria desbordante de gran intensidad lírica y cariz surrealista con los tópicos sentimentales más manidos, la ironía mediante. Vid. Hernández (1990).

Compárese ahora el retrato de Buendía con la simpática dramatización que lleva a cabo Gerardo Diego en el ya mencionado «Debate entre el vals y la mazurka», una conferencia-concierto ofrecida en el Ateneo madrileño ya en 1963 (2016: 101-107). En esta conferencia, el autor da voz en un determinado momento a las dos formas musicales e inician estas un diálogo en el que, entre el flirteo y la disputa bromista, van definiéndose musicalmente (recuérdese que se trata de una conferencia didáctica, cuyo objetivo es la divulgación de, en este caso, conocimientos básicos técnicos sobre la naturaleza de ambas danzas desde la perspectiva musical). Si bien el doble paréntesis que cubifica el acercamiento al vals es mucho más evidente en Diego, las cualidades atribuidas son muy similares a las que plantea Rogelio Buendía, haciendo énfasis en su aura lírica y elegante («La poesía, la literatura de dos siglos está llena de mis ritmos, de mis figuras, de mis remolinos llenos de majestad y gracia. Soy la misma elegancia», 2016: 104), sumido en la danza de formas blandas y ondeantes, en el arabesco infinito tan dilecto en el Fin de siglo:

Aristocratizado y suavizado tanto con los roces de mis giros que hoy soy, como música y baile, la misma seda. Mis pies dibujan curvas y más curvas. Todo el vals es una cadena abierta de curvas que no llegan nunca a cerrar su círculo porque cuando en la rotación lo rematan, en la traslación ya están de más, mucho más allá, mucho más allá.
(Diego, 2016: 105).

Frente a la mujer sensual de Buendía, Gerardo Diego personifica al vals como personaje masculino (siguiendo el género gramatical del nombre español); con todo, hace una curiosa y chistosa observación al respecto que tiene mucho que ver con la equivalencia feminidad-blandura de arabescos y languideces que opera bajo este imaginario de lo romántico-*fin de siècle*, y así se presenta el Vals dieguino:

Yo soy, a lo que creo, germano. Mi palabra, mis nombres lo son, aunque los franceses me hayan rebautizado y feminizado, lo cual ya me parece abusivo, si bien reconozco que la valse suena muy bien y a mis horas me gusta que me lleven y no llevar yo.
(Diego, 2016: 104).

Pero retrocedamos unas décadas en la obra dieguina. Una visión semejante a la de Rogelio Buendía respecto a esta danza, en la que se mantiene la ambigüedad entre simpatía condescendiente (incluso fascinación por lo que representa) y la agudización irónica del estereotipo (languidez, tempo lento, sensualidad evanescente), aparece en el texto expresamente titulado «Vals». Fechado en 1919, el poema solo apareció de forma abreviada (los cuatro últimos versos) y bajo el título de «Abanico» en la sección

«Epigramas» de *Imagen* (1989, I: 157). La versión extendida no se publicó hasta la edición de sus *Obras completas* (en la sección «Hojas», dedicada a ciclos dispersos; Diego, 1989, III: 606) y, muy probablemente, su exclusión estuvo motivada por la ambivalencia aún sin decantar que exhibía el poema, todavía nostálgico de las cadencias romantizantes del vals y lo que este representaba:

Las alas de los ritmos
han volado al través de mis brazos

El violín en punta
y una flor patinando por el arco

5 La noche perfumada de pausas y sollozos
Ella decía
Cierra los ojos

Entre mis dedos
un abanico vibra en oleajes

10 Tu cuello en flor ondea
en el estanque sembrado de besos

El vals llora en mi ojal

Silencio

En mi hombro se ha posado el sueño
y es del mismo temblor que sus cabellos.

Evidentemente, la supresión de los once primeros versos está encaminada a la depuración, eliminando toda la anécdota y concentrando la intensidad del poema en ese final descircunstanciado. La modificación del título, «Vals» por «Abanico», en la versión reducida de los epigramas de *Imagen*, desplaza además la atención del undoso *valsear* y sus morbideces blandas hacia un objeto (cuya aparición en el desarrollo del poema además ya se ha eliminado: v. 9), más acorde con el tono festivo e intrascendente del conjunto epigramático, construido en torno a la poética aséptica de la *cosa* (otros títulos del grupo: «Chimenea», «Guitarra», «Libro de niños», «Cine», «Paraguas»).

La visión es totalmente distinta en otro poema de la época, también de Diego e incluido igualmente en la sección de poemas dispersos. Bajo el título «Cachupín» (variante de *gachupín*, término despectivo utilizado en el norte de España para los indios enriquecidos que, no obstante, conservan sus maneras rústicas), el santanderino parece presentarnos una grotesca reunión en un salón de la época (en casa de los

Cachupín, ficticios anfitriones de la fiesta), a través de un verso cantarín y juguetón que se complace en la rima aguda resonante y la aliteración lúdica:

Mesas, sillas,
maravillas
y equilibrios de cartón.
Sobre el piano
diluviano
duerme un gato de algodón.

Reza trenos,
roza truenos,
riza trinos de cristal
la garganta
pura y santa
de una diva de arrabal.
(...)

La burla del virtuosismo aspaentado de la damita que se luce en torno al *piano diluviano* (y que aquí aparece degradada como «diva de arrabal») se demora en el jugueteo fónico («reza trenos / riza truenos / riza trinos») e introduce, sin abandonar el juego fonético, el retrato satírico del resto invitados:

Tres jamonas
solteronas
juntan picos de avechuchos.
(Vivarachas,
las muchachas
cuchichean sus escuchos.)

A la caricatura animalizada de estas tres solteronas le sigue la escena final, articulada en torno a la ya cómica rima en *-ín*. «Suena el piano. Tatachín»: anulado todo el sublime del instrumento mediante la frívola onomatopeya, el poema se remata con la esperpéntica entrada en danza de la señora de la casa, madama Cachupín:

—Baile, baile.
¿Hayle? Hayle.
Suena el piano. Tatachín.
Y entra en danza
hasta la panza
de madama Cachupín.
(Diego, 1989, III: 643).

La visión irónica y degradante del mundo decimonónico canalizada a través de la música asume, en realidad, dos direcciones. La primera, apuntada en el texto de Diego, es la que desemboca en el conocido poema de Aleixandre «El vals». Sin embargo, la

jocosidad indulgente y festiva que caracterizaba la reunión de «Cachupín» en Aleixandre se torna inmisericorde y cáustica sátira de esta sociedad, una sociedad hipócrita y reprimida, atrapada en las convenciones y prejuicios morales que terminan ahogando todo instinto y posibilidad verdadera de amor (Aleixandre, 1960: 235-236):

Eres hermosa como la piedra,
oh difunta;
Oh viva, oh viva, eres dichosa como la nave.
Esta orquesta que agita
mis cuidados como una negligencia,
como un elegante bendecir de buen tono,
ignora el vello de los pubis,
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta.
(vv. 1-8).

Así comienza el poema: decretando desde el segundo verso la falsedad y esterilidad de todo lo que a continuación se sucede. Esta «hermosa» que un yo desconocido invoca, lo es «como la piedra», como una estatua inerte, y por eso, «difunta». La orquesta y el propio título nos colocan ya en el escenario en el que se desarrollará toda la escena que da lugar al poema: un salón de baile. En él, elegantes damas y caballeros de buen tono se esfuerzan por disfrazar sus apetitos sexuales bajo fórmulas pomposas y la aproximación de los cuerpos durante la danza:

Las damas aguardan su momento sentadas sobre una lágrima,
disimulando la humedad a fuerza de abanico insistente.
Y los caballeros abandonados de sus traseros
quieren atraer todas las miradas a la fuerza hacia sus bigotes.

Pero el vals ha llegado.
Es una playa sin ondas,
es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas o de dentaduras postizas.
Es todo lo revuelto que arriba.

Pechos exuberantes en bandeja en los brazos,
dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos,
una languidez que revierte,
un beso sorprendido en el instante que se hacía «cabello de ángel»,
un dulce «sí» de cristal pintado de verde.

(...)

Adiós, adiós, esmeralda, amatista o misterio;
adiós, como una bola enorme ha llegado el instante,
el preciso momento de la desnudez cabeza abajo,
cuando los vellos van a pinchar los labios obscenos que saben.
(vv. 8-20, 29-32).

Escrito hacia 1930, «El vals» aleixandrino está relacionado, como señala Mario Hernández en su excelente análisis del poema (1990), con el espíritu rehumanizador de los años treinta y la reivindicación de la «impureza» en oposición al purismo intelectualista, a la vez que a la burguesía bienpensante, constreñida en una moral reaccionaria y represiva. La vinculación de esta doble rebeldía (que, en realidad, plantea muchas veces como equivalentes los frentes que combate) está evidentemente vinculada con la revolución surrealista y hace visible la tensión bipolar arrastrada y latente en el discurso vanguardista: la separación o la alianza de arte y vida, el intelectualismo formalista y «deshumanizado» frente a la pulsión alógica e irracional; se trata de las dos líneas antagónicas y nunca resueltas que capitanean, como plantea Hugo Friedrich (1974), toda la poesía de la Modernidad. Lo problemático es que, si ya ambas tendencias son asumidas contradictoriamente por unos y otros, cuando el Romanticismo entra de por medio todavía se hace más difícil diferenciar las fronteras de lo que se defiende y se combate. La propia imagen que los autores asumen del Romanticismo es problemática: se identifica estéticamente con el patetismo sentimentalista y, por tanto, se rechaza; se identifica con la burguesía que asume este arte como propio, representante de los valores reaccionarios y conservadores que el antipasatismo iconoclasta de Vanguardia combate; pero, a la vez, el surrealismo se plantea como una especie de «nuevo Romanticismo», que quiere abolir tanto el intelectualismo formalista de tipo orteguiano (subconsciente y onirismo frente a racionalismo) como el puritanismo castrador de la odiada sociedad burguesa, representante también de los valores utilitaristas, capitalistas y alienadores. En realidad, analizar el papel de la burguesía en el juego de discursos estéticos enfrentados, a lo largo del XIX y durante este primer tercio del XX, llevaría muy lejos y excedería los límites de este trabajo, cronológicos y temáticos. Baste con apuntar la latencia dilatada de este conflicto, que tan claramente pone a la luz el poema de Aleixandre, y en donde la música funciona como mero símbolo de este alegato satírico y social.

3.1.2 A vueltas con la música: Bergamín aforista

La otra dirección que, junto a la crítica social, asume la parodia del Romanticismo en la poesía de estos años (y preferentemente en los veinte) es la estética. Es evidente que el rechazo de la mediocridad burguesa y los valores que esta representa están también implícitos en esta línea, pero el ataque no opera tanto en el terreno de la hipocresía moral (que también) como en el de los valores asignados al arte: se trata de la ya comentada

oposición entre emoción patética vs. emoción estética, que aparece una y otra vez en el discurso orteguiano de los veinte, pero también en Salazar, Bal y Gay, Vela, Mantecón o Muñoz Arconada (*vid.* II, 2.3.2, b). En lo literario, el ciclo de aforismos que, con el título «Por debajo de la música» publica José Bergamín en *Mediodía*, en dos entregas (mar. 1928 y oct. 1928), sintetiza y desarrolla en buena medida todas las ramas de este antirromanticismo estético. Veamos algunos:

El cortejo animal de Orfeo sigue la presencia *fugaz* de un *fantasma* feroz. La música *huye persiguiendo*, como los fantasmas y las fieras.

*

La música *naufraga* en los silencios, y sale de ellos chorreando lágrimas amargas, descompuesta y temblona, como la aparición *espectral* de un *náufrago alucinante*.

*

Por debajo de la música nos encontramos *como en sueños, como en sombras*. ¿Será que Orfeo nos *adormece* el ansia feroz de lo terrenal, la esperanza edénica que aún nos queda, para llevarnos al Infierno; para que nos despertemos soñando?

*

La música es una *superficie líquida*, y como el mar, tan densa y poderosa, que nos mantiene a flote si el miedo no nos hace *hundirnos*, pesadamente, en ella. (...)

*

La música, virgen de la cueva, de las rocas, sola y desnuda en su *infernál laberinto cristalino*, nos ofrece, para libertarse —y libertarnos— el hilo invisible de una melodía. (Bergamín, *Mediodía*, mar. 1928: 5-6; subrayados míos).

El campo semántico de lo subterráneo que recorre estos y otros aforismos de la serie (y que está ya anunciado en el propio título: «*Por debajo de la música*») se une al imaginario de lo impreciso y etéreo de estirpe simbolista para dar forma a la oposición entre el inefable huidizo asociado a la música («fugaz», «fantasma», «huye persiguiendo», «sueños», «sombras», «aparición espectral», «superficie líquida» temblorosa y oscura, «infernál laberinto cristalino»...) y la luminosidad apolínea o racional, en la misma línea que Valbuena Prats planteaba el enfrentamiento entre la línea angulosa y precisa de la arquitectura y la blandura movediza e indeterminada de lo musical (*cf. supra*, III.I, 3.2). La música como amenaza encantadora que, en su descenso a lo oscuro en busca de lo inefable, hace perderse y naufragar al hombre adquiere en Bergamín tintes religiosos (vinculación con lo demoníaco, en contraste con la salvación), pero siempre desde la ambivalencia humorística y distanciada en que están redactados estos aforismos:

Dios *aprieta, pero no ahoga*. La música ahoga, sin apretar, suavemente como el Diablo.

*

¡Cuántos cuerpos muertos de náufragos abotargados arroja la música todas las mañanas a sus payas!

*

El Minotauro musical devora a los incautos del ritmo y la armonía.
(Bergamín, *Mediodía*, mar. 1928: 6; subrayado del autor).

Pero este Orfeo que nos *adormece* «para llevarnos al Infierno», y que asume los valores dionisiacos (sirenas, seducción, engaño encantatorio) de los que habla Jankélévitch cuando analiza el imaginario mitológico de la música (2005: 21-26), no funciona siempre como una representación absoluta del arte sonoro, sino como una forma que este puede adoptar, y que está, por tanto, asociada con una forma determinada de recepción y concepción de lo musical.⁴⁴⁰

Toda la tarde estuvo buceando bajo la música, como una foca, delicadamente femenina. Dejaba caer sus largos brazos melódicos sobre el piano como sus tirabuzones negros sobre el cuello, románticamente afectada de adolescencia. Y hacía unos estupendos *plongeurs*, ágiles, flexibles, ligeros, de suave nadadora; sin mojarse siquiera la muselina rosa de su traje recién planchado, saliendo siempre intacta (¡hasta de Chopin en la Balada!). Pero el público, torpe y distraído, creía que estaba tocando el piano, sin comprenderlo. (Bergamín, *Mediodía*, mar. 1928: 6).

La risa distanciadora de Bergamín nos presenta en este aforismo al prototipo de pianista romántica, pianista-nadadora que, «como una foca» grotesca, se sumerge en las profundas aguas de la música, casi en trance, durante el concierto. «Delicadamente femenina», con «tirabuzones negros», vestido de «muselina rosa» y «románticamente afectada de adolescencia», la jovencita pianista que pinta jocosamente Bergamín (y que, cómo no, incluye a Chopin en su repertorio) responde al modelo femenino decimonónico, de aspecto frágil y aires sensibleros y melancólicos; su concentración casi religiosa en la ejecución de la pieza, que se afana en buscar con gravedad una suerte de trascendencia espiritual, se revela ridícula a los ojos del lector, por contraste con el tratamiento

⁴⁴⁰ Jankélévitch analiza el valor ambivalente de la música, que es encantatorio y dionisiaco (las sirenas, la cítara del sátiro), pero que tiene igualmente una dimensión apolínea, luminosa, pitagórica (la que él asocia con Orfeo celeste, en contraste con Bergamín en el aforismo citado): «La música no es sólo una astucia cautivadora y falaz para subyugar sin violencia, para capturar seduciendo [sirenas], sino también una dulzura que apacigua: dulce ella misma, vuelve más dóciles a quienes la escuchan, pues pacífica en cada uno de nosotros los monstruos del instinto y amansa las fieras de la pasión [Orfeo]» (Jankélévitch, 2005: 21-22). Estas dos condiciones de la música parecen reflejadas en otro de los aforismos bergaminianos de *Mediodía*, aunque ambas son presentadas siempre como descensos a lo desconocido (bien lo oscuro bajo tierra, bien lo oscuro submarino): «Subterráneos y submarinos. _ Debajo de la tierra, el silencio es tenue, sutil, agudo, fino, ligerísimo, como la huida de una sombra. Música de topes. _ Debajo del mar, el silencio es claro, denso, cuajado, transparente, luminoso, como la inmovilidad aparente de los astros. Música de estrellas» (Bergamín, *Mediodía*, mar. 1928: 5).

intrascendente con que se relata su acción (los exagerados movimientos entregados exaltadamente al tecleo se comparan con los triviales movimientos físicos de una nadadora, y aun con las acrobacias de una foca). El textito se cierra con el cambio de foco al público, para subrayar la desproporción entre las aspiraciones de la muchachita y la despreocupada banalidad con la que se percibe desde fuera su esfuerzo.⁴⁴¹

En tal actitud del público hay un guiño paródico evidente a la noción romántica del genio incomprendido, pero avanza también el ataque a la mediocridad de un público incapaz de apreciar la esencia estética del arte (tal como se entiende en el discurso de los veinte) y que Bergamín desarrolla en la segunda entrega de «Por debajo de la música» (*Mediodía*, oct. 1928):

Los que no comprenden que un chinchín, un sonsonete —todo lo que se pega asquerosamente al oído—, puede oler mal y saber peor, no sienten el asco, la repugnancia, la náusea espiritual que provocan ciertas musiquillas.

*

Si observáis con atención al aficionado, en los conciertos, notaréis que de todo lo que escucha lo único que le molesta —cuando no le agravia— es la música. Si a través de un barullo turbio de ruidos percibe un claro sonido musical, se sorprende, poniendo cara de asombro como si dijera: ¿qué es esto? Y, a veces, llega hasta a indignarse de que le limpien los oídos contra su voluntad, y grita y protesta y patalea como un niño sucio y mal educado.

*

El hallazgo musical de Ravel —su acierto pascaliano— ha sido demostrar que también la verdadera música se burla de la música. Sólo el gran Bach lo tenía previsto. Y es que después de Bach a casi todos los músicos se les había olvidado que, además de músicos, podían ser inteligentes.

(Bergamín, *Mediodía*, oct. 1928: 9)

El ataque burlón a la melomanía burguesa y a los aficionados musicales, que se deleitan en el sentimentalismo grandilocuente (muchas veces impostado, por otro lado, como se veía en el aforismo de la nadadora-pianista), es una constante en la crítica

⁴⁴¹ Cf. con el poema «Recital», que Francisco Vighi dedica a la pianista Pura Lago (*Alfar*, oct. 1925). Pese al espíritu fundamentalmente lúdico de la poesía de Vighi, este poema no parece adoptar una perspectiva demasiado irónica o humorística, sino que se dedica a presentar, bajo una forma además tradicional (la copla arromanzada), la ejecución al piano de diferentes autores románticos (el repertorio pianístico es fundamentalmente decimonónico y, por ello, junto a Schumann, Liszt y Chopin se incluye a Debussy) a través de un universo finisecular que abunda en los tópicos de evanescencia y bruma, junto a los motivos tipificados del jardín, la luna y la noche. El poema completo es el siguiente: «Schuman en tu piano: / en el cielo la luna llena; / sollozan los daguerrotipos; / se desmaya la ruina de la hiedra. // Debussy en tu piano: / en el cielo la luna nueva; / sobre el jardín la bruma; / una canción entre la niebla. // Franz Listz en tu piano: / las constelaciones navegan; / todos los astros se enguirnaldan / y las guirnaldas sueñan. // Chopin en tu piano: // en el alma una estrella / Y las horas se quedan dormidas / para hacer perdurable la fiesta» (subrayados míos).

musical y estética de estos años que ya se analizó arriba (II, 2.3.2, b), por lo que no me detendré en ello. Junto a estos dos grupos de aforismos (los dedicados a la metafísica seductora de la música, y los centrados en la crítica a la sensibilidad romántica y burguesa), se puede todavía distinguir un tercer grupo, relacionado con el segundo, pero que adquiere entidad propia y rasgos particulares cercanos a la greguería: se trata de los aforismos dedicados a instrumentos musicales, que aparecen en las dos entregas de «Por debajo de la música» (*Mediodía*, mar. 1928 y oct. 1928).

Entre el humor y el ingenio metafórico, jugando siempre con la personificación y la mirada naíf ramoniana, la mayoría de ellos inciden en la parodia de la emocionalidad afectada y decimonónica, y giran en torno a dos instrumentos muy concretos, que funcionan como símbolos por excelencia del Romanticismo: piano y violín. «No podrá decirse nunca bastante todo lo ajamonada Mme. Jorge Sand que es un piano de cola y todo lo adolescente Alfredo de Musset que es un violín», dice en un aforismo del segundo número (*Mediodía*, oct. 1928: 9), uniendo ambos instrumentos. En cada uno de ellos quedan caricaturalmente cifradas las dos dimensiones aliadas en la imagen del XIX que funciona en estos textos: por un lado, la pesada grandilocuencia atribuida al piano de cola, cuya evocación activa especialmente la imagen visual del voluminoso instrumento, y que es asimilado a una «ajamonada» George Sand (en contraste con el ideal frágil y lánguido, casi fantasmal, de la mujer angelical romántica); por otro, la sensiblería cursi y enfermiza que encarna el violín (frente a la masculina George Sand, al violín se lo caracteriza como un adolescente Musset), en donde la propia fonética del nombre (la terminación aguda en -í) subraya el perfil lánguido, lastimero y agudamente quejumbroso con el que se definirá luego su timbre («Cuidado con ese violín, que tiene gatitos en la barriga!», dice en otro textito de la primera serie; *Mediodía*, mar. 1928: 7).⁴⁴²

⁴⁴² La calificación de «adolescente» para el violín funciona aquí como sinónimo de «femenino» (o, más bien, «afeminado»), de acuerdo con el imaginario del momento. No hace falta decir que, en este contraste entre mundo viejo y caduco/mundo nuevo y pujante, las categorías de femenino y masculino operan también dicotómicamente, según el pensamiento patriarcal dominante. El siglo XIX, sus blanduras, arabescos y sentimentalismos, serán siempre femeninos, débiles, faltos de vida. El naciente siglo XX, la fuerza vitalista y juvenil del arte nuevo, será siempre varonil. Ello es muy evidente en el discurso futurista italiano, pero no deja de aparecer en otros discursos, progresistas (oposición al pasado) aunque más políticamente correctos, como el de Salazar. El propio Bergamín lo formula explícitamente en otro aforismo del ciclo: «El violín debe callar en la Iglesia, como la mujer. Y la mujer, también, por lo mismo: por lo que tiene —y tendrá siempre, inevitablemente— de violín».

En la mayoría de los aforismos-greguería se incide en el antirromanticismo estético ya comentado, como en los siguientes:

El violín es siempre sirena: lo que trata es de seducirnos. Ahora que su pequeña cola anfibia y sus largos cabellos ondulantes de sonoridad, no están de moda, se ha puesto, más que nunca, melancólico e implorante.

*

Todo lo que es joven y alegre se ríe del violín. Y eso es lo que le pone más triste.

*

El violín tiene también alegría: su alegría. Sensual y mística; ascética, desesperada. Pero hay que saber arrancársela, sin caricias, violentamente, aunque se le salten las cuerdas.

*

Kreisler sale a tocar su violín en actitud de ¡presenten armas! Pero en cuanto lo toca, se bate en retirada sentimental. Kreisler es un soldado prostituido por el amor de su violín. Y no hay nada peor que un soldado languidescente.
(Bergamín, *Mediodía*, mar. 1928: 7)

*

Lo más idiota del violinista es el empeño atroz que pone en serlo.
(Bergamín, *Mediodía*, oct. 1928: 9)

En otros, los menos quizá, pesa más la pura mirada lúdica, de tintes greguerísticos y más cercana a la visión de Buñuel en un texto que enseguida comentaré. Así sucede en el aforismo ya citado a propósito de los gatitos apresados en la barriga del violín, o en este otro, sobre el piano, que recuerda al de la nadadora visto antes: «El pianista se hace un lío con la oscura cola brillante de su gran piano, y da manotazos de ciego para salir de las sonoras ondas sombrías que le circundan» (*Mediodía*, mar. 1928: 9). En la misma línea, y dedicado a su pareja instrumental: «Los violines deben manejarse con cuidado, como las escopetas. Porque el Diablo los carga» (*Mediodía*, mar. 1928: 9). E incluso amplía el cuadro de «personajes» con un aforismo dedicado al acordeón, que aparece ahora caricaturizado como hombre corpulento y bonachón aquejado de problemas respiratorios:

Yo también amo la profunda eternidad— piensa el acordeón, creyéndose nietzscheano, mientras respira, afanosamente sonoro, como lo que es, como un fuelle. El pobre no sabe que se morirá de repente el mejor día, de un resoplido; dando un reventón, como acaba todo lo que es gordo y sentimental en la vida.
(Bergamín, *Mediodía*, mar. 1928: 6).

También en el relato autoficcional «Pianolo», publicado en el nº 5 de *Horizonte* (feb. 1923) por Antonio Porta, el punto de partida es el mismo: la humanización grotesca de un instrumento musical (en este caso, una humilde pianola, que dialoga eruditamente con su amo sobre vieja y nueva música). Comienza el texto:

Yo y Pianolo solos: los dos vemos llover delante de la chimenea: pasan trenes mojados: los raíles tienen un brillo alegre. La fábrica suena: yo y Pianolo la hacemos callar: este rollo es un gran poema. (Porta, *Horizonte*, feb. 1923).

Y, seguidamente, comienza a desarrollar la serie de imágenes que van definiendo su timbre:

[el rollo] sinfónicamente imita la lata mosquitera: sonata de las tostadas: los alambres de Pianolo tiritan: (...) Pianolo, neutro, es flemático; su boca traga todas las sensibilidades, pero a veces las erupta [*sic*]... y hay que cambiar de sensibilidad; esto es, de rollo. (Porta, *Horizonte*, feb. 1923).

En este caso, la forma narrativa modifica la estructura sintética de la greguería, narración que, por otro lado, desarrolla humorísticas observaciones (filtradas por la opinión de Pianolo) que inciden en la burla de los clichés y tópicos románticos ya comentados antes. En el mismo tono distendido y bromista se refiere a diferentes tendencias de la música nueva (con la alusión irónica a los *intonarumori* italianos, por ejemplo):

Panorama nuevo. Música en jaulas; virtuosos tras alambradas; campaneros de cristales, desentona rumores, atemperancia e intemperancia instrumental, multiplicidades tonales, cordales rotos: sobre todo ¡pas de methapisique! (Porta, *Horizonte*, feb. 1923).

A propósito de Debussy, abunda en la elusión del pathos por la proyección serena en el paisaje (uno de los rasgos de modernidad que señalaba Jankélévitch en el impresionismo, en cuanto combatidor del *expresivo romántico*):

¡Ah!;pero estos modernos que no reflejan las tragedias, los monumentos del cerebro, los reflejos negros, los del bosquecillo!... Pintan este lirismo suave, tranquilo, gris de la pequeña vida de las cosas: esas naturalezas muertas, esos jardines bajo la lluvia, esa isla alegre, ese viento que viene del Oeste, esos pasos sobre la nieve. (*Horizonte*, feb. 1923).

Pero, sin duda, el texto de caricaturas instrumentales que revela una mayor influencia del modelo ramoniano es el ciclo aforístico que publica Luis Buñuel bajo el

título de «Instrumentación» (*Horizonte*, nov. 1922).⁴⁴³ Dedicado, por una evidente razón temática, a Adolfo Salazar, conviene subrayar que el texto, lejos de mostrar un acercamiento coyuntural a la música (como lo hacían, por ejemplo, las «Evocaciones» de Moreno Villa estudiadas arriba, y publicadas en este mismo número de *Horizonte*), «Instrumentación» revela una notable familiaridad con la tradición concertística, que viene confirmada por datos biográficos no demasiado conocidos: antes de su llegada a la Residencia en 1917, Buñuel había iniciado a los trece años estudios de violín en Zaragoza y, según su hermana Concha, «llegó a formar una orquesta y en las grandes solemnidades religiosas, lanzaban desde lo alto del coro sobre la multitud extasiada las notas de la misa de Perossi y del *Ave María* de Schubert» (*apud* Buñuel, 2004: 42). Otra Concha, esta vez la poeta Concha Méndez, que mantuvo con el futuro cineasta un noviazgo de siete años (hasta que él, en 1925, marchó a París), al recordar su relación durante los inviernos madrileños, ha recordado: «(...) íbamos a los conciertos. Le gustaba muchísimo la música, sabía leerla y al asistir llevaba las partituras» (Méndez, 2018: 41). No parece, por tanto, que cuando su padre pregunta al joven, previa partida a Madrid, sobre su futuro profesional, la respuesta de Buñuel fuera mera ocurrencia o *boutade*, como parece sugerirlo la ligereza con la que el artista la narra en sus memorias:

Cuando, antes de salir de Zaragoza, mi padre me preguntó qué quería ser, yo, que no deseaba más que marcharme de España, le contesté que mi mayor ilusión sería hacerme compositor e irme a París a estudiar en la *Schola Cantorum*. No rotundo de mi padre. Lo que a mí me convenía era una profesión seria, y todo el mundo sabe que los compositores se mueren de hambre (Buñuel, 2004: 60).

Ya en París, y como él mismo relata, intentará contagiar infructuosamente su afición por la ópera a los surrealistas («Breton odiaba la música, al igual que muchos surrealistas, especialmente, la ópera», Buñuel, 2004: 128), lo cual no estorbó a la hora de proyectar en sus películas esa visión decadente de la institución burguesa íntimamente unida al imaginario musical que estamos analizando (el mastodóntico piano de *Un chien*

⁴⁴³ Como se sabe, Buñuel iniciará relativamente tarde su carrera como cineasta, vocación que no se le revelará hasta la segunda mitad de los veinte, durante su estancia en París (Buñuel, 2004: 100). Desde que en 1917 ingresara en la Residencia de Estudiantes, el joven aragonés había ido dando tumbos en el ámbito académico (decidió a estudiar inicialmente Ingeniería agrónoma para contentar a su padre, terminó licenciándose finalmente en Filosofía, no sin antes probar otras dos carreras: Ingeniería industrial y Ciencias Naturales). Aunque sin vocación verdadera definida, la apuesta última por la Filosofía, así como el círculo de amigos con el que se relaciona en la Residencia, llevará al futuro cineasta a coquetear durante la década de los veinte con la escritura poética (Buñuel, 2004: 59-88; *cf.* Sánchez Vidal, 1996). Sobre la impronta literaria que estos años formativos dejaron en el cine de Buñuel, *vid.* Monegal (1993).

andalou, con su burro muerto encima, es elocuente) y que aparecerá, como veremos, también en este texto de juventud.

Pero entremos ya en el mundo de «Instrumentación», relacionado estilísticamente, a primera vista, con las series de «ramonismos» que se van publicando estos años en las nuevas revistas. Entre las numerosas greguerías de tema musical que escribió Gómez de la Serna (muchas de las cuales están directamente relacionadas con la poética de la sinestesia ultraísta y la imagen creacionista), son escasísimas las que fundan la imagen en la analogía de sonidos, por ejemplo: «Cuando se oye lo estupendamente que imitan el cacareo los violines se piensa que hasta podrían poner un huevo» (1990: 293); y, más cercana a las formulaciones buñueleas: «El gran trombón es la cafetera-exprés de la orquesta» (1990: 293).⁴⁴⁴ Se puede hablar de cierta activación sinestésica en casos como «En el acordeón se exprimen los limones musicales» (1990: 238; donde, aparte de visualizar el acordeón como una máquina para exprimir, la alusión al limón asocia la condición ácida del cítrico con el sonido emitido) o «Arpegios: las lágrimas del arpa» (1990: 302; en la que, además de visualizar el arpeggio como lágrima derramada por las cuerdas, se juega con la derivación léxica *arpa-arpeggio*).

La mayoría de greguerías de instrumentos, sin embargo, se articulan fundamentalmente en torno a la semejanza visual. He aquí una selección mínima: «La arpista toca la música del telar del tapiz» (1990: 101), «El gaitero toca con la laringe y los pulmones fuera, convertidos en gaita con flecos» (1990: 140, con alusión al saco de aire hinchado), «El timbalero es el cocinero de la orquesta, y tiene a su cargo dos paellas» (1990: 153), «La guitarra tiene una falsilla para emitir rectas cartas de amor musical» (1990: 178, que opera sobre la asimilación cuerdas-líneas de pauta de un papel), «Los violoncelistas siempre están dando azotes a sus violoncelos» (1990: 180), «El niño que toca la armónica toca un caramelo de acordeón» (1990: 221), «El platillo es el sol de la orquesta» (1990: 261).

⁴⁴⁴ Las greguerías de lirismo impresionista con tema musical son abundantísimas. Aquí una selección (todas ellas, en Gómez de la Serna, 1990): «El primer trueno es el toque del tambor de órdenes de la tormenta» (118), «En el fondo de los pozos suenan los discos de la luna» (203), «El reflejo de la luna en el lago es como el teclado de luz de un gran piano de agua» (209), «Cuando el alto chopo suena sus crócalos y sus sonajas, parece que cae un chaparrón» (219), «El rebuzno es la sirena silvestre de los campos» (242), «El sauce toca el arpa en el agua» (250), «El aullido es el grito más negro del paisaje» (254), «Las almejas son las castañuelas del mar» (256), «Flores de almendro: notas blancas en la flauta de la primavera» (275), «Las golondrinas de la tarde se paraban en el pentagrama de las arrugas de la frente de Beethoven» (304).

Sobrevolada muy rápidamente la naturaleza de las greguerías que Gómez de la Serna dedica a la música, si ponemos la atención ahora en la «Instrumentación» de Buñuel, nos daremos cuenta de que no calca el esquema del modelo tan de cerca como a primera vista podría parecer. Pese a la evidente influencia del modo aforístico e ingenioso, y de la caricatura simpática a través de la personificación, abundan mucho más en Buñuel las imágenes de tipo ultraísta o sinestésica, que intentan una definición del timbre o sonoridad de cada instrumento.⁴⁴⁵ Los violines son así «sierras del sonido», las violas tienen «voz de media tinta», los violoncelos suenan «rumores de mar y de selva» y los contrabajos *gruñen* «satisfechos por las cosquillas que les hacen los contrabajistas en la barriga»; el flautín es un «hormiguero del sonido», el oboe, «balido hecho de madera» y el xilofón es «agua de madera» y «princesas tejiendo en el jardín rayos de luna»; el trombón posee una profunda «voz profética» que evoca «sochantres de vieja catedral con hiedras y veleta mohosa», mientras que la tuba detenta un «vozarrón subterráneo que hace temblar de espanto a los demás instrumentos»; los platillos son «luz hecha añicos», el triángulo un «tranvía de plata por la orquesta» y el tambor, «truenecillo de bambalina». Excepcionalmente y, frente a las imágenes impresionistas, el sonido del bombo aparece definido a través de una onomatopeya: «Bom. Bom. Bom».

Muchos menos son los instrumentos definidos en función de su forma visual, apenas cuatro. Si las arpas (o «harpas», como escribe el aragonés) son «balcones dorados por donde unas señoritas endomingadas asoman sus bustos» y los timbales «odres de aceitunas sonoras», las trompas enroscadas son vistas como serpiente enroscada, lo que hace exclamar irónicamente al autor: «¡Oh! El día que se desenrollen como un matasuegras». La descripción del fagot es de las más largas, y también se basa en la comparación del instrumento con una especie de culebra, que el músico encanta al tocar:

Los faquires de la orquesta son los fagotistas. A veces miran el tremendo reptil que tienen entre las manos y que les enseña su lengua bífida. Una vez hipnotizado, le acuestan en sus brazos, y se quedan extáticos.

⁴⁴⁵ Excepcionalmente, Concha Méndez recuerda en sus memorias (transcritas por su nieta a partir de su relato oral, y a sesenta años de distancia) este «poema» de Buñuel, que define en estos términos: «Escribió un poema llamado “Instrumentación”, que me dio para que lo pasara con mi letra: era muy largo e iba citando todos los instrumentos musicales, desprendiendo en cada uno una imagen arbitraria. A mí me pareció un poema raro, porque yo no había podido leer casi nada; para leer tenía que pedir libros prestados y ocultarlos en la cama» (Méndez, 2018: 40).

Dejando a un lado la imagen individual con la que se intenta definir cada instrumento, lo que realmente articula la serie es su presentación bajo el título de «Instrumentación», y la enumeración de los diferentes instrumentos conforme a una orquesta sinfónica más o menos tradicional: aunque no se hace explícito, primero aparecen los instrumentos de cuerda (violines, violas, violoncelos y contrabajos), de acuerdo con su habitual ubicación en el primer plano del escenario, conformando el semicírculo en torno al director. Aparecen a continuación los instrumentos de viento-madera (flautín, flauta, clarinete, oboe, corno inglés, fagot, contrafagot), dispuestos espacialmente detrás de las cuerdas, en la parte central. A estos les siguen los instrumentos de viento-metal (aquí trompas, trombones y tuba), a los que Buñuel antepone las arpas (normalmente separada, como el piano, y colocada en un lateral) y el xilófono («xilofón», que suele situarse al fondo, con el resto de los instrumentos percusivos). Por último, y de acuerdo con la normal disposición de las orquestas, aparecen en la «Instrumentación» buñuelesca los instrumentos de percusión, primero los metálicos (platillos, triángulo) y luego los membranófonos (tambor, bombo y timbales).

Pero tampoco es «Instrumentación» una composición que simplemente poetice, mediante las imágenes lúdicas, el esquema que podría aparecer encabezando una partitura de obra sinfónica. A través de la personificación, lo que realmente ofrece Buñuel es una especie de *dramatis personae* de instrumentos, en el que estos son asimilados, en su mayoría, al público que tradicionalmente presencia dichas obras en los grandes teatros burgueses. La perspectiva es, evidentemente, la adoptada en los textos que veíamos antes: se trata de una visión deformante y grotesca de ese público engolado, pretencioso y mediocre, que representa el mundo burgués, decrépito y anquilosado, al que el arte nuevo combate con vehemencia. Las imágenes impresionistas, por tanto, no aparecen aisladas y se combinan generalmente con apuntes que recuerdan la caracterización de las acotaciones teatrales. Si el oboe se presenta como adolescente embelesado, que «fue hermano gemelo de Verlaine» y cuyas ondas son «profundos misterios líricos», el corno inglés aparece como la versión madura de este: «Es el oboe ya maduro, con experiencia. Ha viajado. Su exquisito temperamento se ha tornado más grave, más genial. Así como el oboe tiene quince años, el corno tiene treinta». Los trombones poseen un «temperamento un poco alemán» y el tambor, en su voz-sonido, «algo amenazador» (subrayado del autor), mientras que el bombo se caracteriza por su «obcecación» y «grosería». Como en Bergamín, violines y violas son considerados femeninos: si los

primeros son las «señoritas cursis de la orquesta, insufribles y pedantes», las segundas son su versión madura (como el corno del oboe), «solteronas», «violines que llegaron ya a la menopausia» (caracterización no lejana al piano como «ajamonada George Sand» de Bergamín). Frente al resto de los instrumentos de viento (asimilados algunos a personajes masculinos, y animalizados otros), la flauta es definida como «la princesa de los instrumentos», apelando a la imagen de la muchachita romántica y frágilmente hermosa (es el «instrumento más nostálgico», también) y evocando además su linaje mitológico («Ella, que en manos de Pan fue la voz emocionada de la pradera y del bosque»), que se ve degradado ahora en manos del prosaico músico que la toca («verse ahora en manos de un buen señor gordo y calvo...»).

Pero no todos los instrumentos aparecen humanizados. Por un lado, existen unos pocos que carecen de personificación y que funcionan como puras imágenes creacionistas. Se trata del flautín («hormiguero del sonido»), el xilofón («Juego de niños. Agua de madera. Princesas tejiendo en el jardín rayos de luna»), los platillos («luz hecha añicos») y los timbales («odres de aceitunas sonoras», imagen que recuerda a la de la citada greguería ramoniana de los timbales-paelleras).

Por otro, y aquí se vuelven a cargar tintas contra la burguesía adocenada, hay algunos instrumentos que aparecen animalizados. No se trata tanto de dar una imagen embrutecida de este colectivo, sino de incidir, dados los animales elegidos, en su caducidad y decrepita vetustez. Por eso, en su gravedad pesada y voluminosa, los contrabajos son los «diplodocus de los instrumentos» y el clarinete una «flauta hipertrofiada» (es decir, estancada en su evolución), el fagot era ese «tremendo reptil» que los músicos-faquires encantaban, la tuba un «dragón legendario» y el contrafagot es el fagot arcaico, «fagot del terreno terciario» (en alusión al primer período del Cenozoico). Al lado de los instrumentos grotescamente humanizados, la presencia contada de estas bestias extintas convierte fugazmente a la orquesta en cementerio de fósiles, en el que todavía cabecean los ridículos y caducos representantes de una civilización enferma condenada a morir.

3.2 LA NUEVA MITOLOGÍA DE LA MODERNIDAD MUSICAL: JAZZ, *DANCING* Y *MUSIC-HALL*

¿Cuál es el disco del ocaso? Un *fox* que canta la despedida del día.
(Gómez de la Serna, *Greguerías*).

Fue en el año 1922 cuando descubrí la música gracias a la orquesta de negros americanos Jackson en el *Rector's Club* de Madrid, donde los amigos nos reuníamos asiduamente —Hasta entonces, la música, los conciertos, eran para mí sinónimo del MÁXIMO ABURRIMIENTO, a excepción de la MÚSICA MALA por la que siempre he sentido, y sigo sintiendo, una especial predilección, ATRACCIÓN—. Ya anteriormente los fox, sobre todo los más vulgares, tocados por las pianolas los cines, nos habían tentado, a Pepín Bello ya mí, de cerrarnos a vivir día y noche en un cine vacío, haciendo tocar la pianola y comiendo conservas, sentados en el suelo cerca de los radiadores de la calefacción.

(Salvador Dalí).

Sobre las terrazas colgantes
multísonas orquestas negras
frivolizan el tango de los instantes
(Torre, «Circuito»).

3.2.1 Música de todos los días

Cuando Giménez Caballero realiza en 1934 el balance de lo que ha sido la literatura de los veinte (Giménez Caballero, 1973), el fundador de *La Gaceta Literaria* caracterizaba el nuevo espíritu en función de su impulso juvenil, vitalista y profundamente lúdico, en oposición a la sociedad en descomposición que se retrataba en los textos anteriores. La nueva literatura se definía por ser *anti-romántica* y *anti-patética*; por ser, entre otras cosas, *pro-cinema*, *pro-sport*, *pro-circo*, *pro-alegría* y *pro-juego* (1973: 52).

Este mismo espíritu es el que promulgan, de forma mucho más violenta e iconoclasta, los jóvenes catalanes en el conocido como *Manifest groc* («Manifiesto amarillo», por el color del papel en el que se publicó). En fecha ciertamente ya tardía, a casi veinte años del primer grito futurista, un todavía jovencísimo Dalí (aún no había cumplido los veinticuatro), el periodista y escritor Lluís Montanyà (1903-1985) y el más veterano crítico de arte Sebastià Gasch (1897-1980) firmaron conjuntamente un texto provocativo e irreverente, saturado de mayúsculas y frases demoledoras al más puro estilo marinettiano o dadá, en el que decretaban la muerte de la «cultura» catalana y abogaban por su *higienización* radical. El manifiesto, que apareció en catalán en marzo de 1928 (y que fue reproducido y traducido inmediatamente en el nº 2 de la granadina *Gallo*: abr.

1928), fue rebautizado por Joaquín Amigo significativamente como «Manifiesto *antiartístico* catalán», utilizando un adjetivo que aparecía también en el original (Amigo, Gallo, abr. 1928). La «antiartisticidad» de los catalanes iba dirigida específicamente contra una sociedad muy determinada, la burguesía catalana (que, sin embargo, podía hacerse extensible a todo el país, como apuntaba Amigo en su ensayo) y que respondía a todos los rasgos caricaturizados en las parodias antirrománticas de violines, valeses y pianos ya vistas. Frente a la renovación de los tiempos en una «era post-maquinista», los jóvenes observaban desalentados el estado vegetativo y «putrefacto» de una cultura enferma que urgía erradicar:

Nos LIMITAMOS	a la más estricta enumeración de los hechos
Nos LIMITAMOS	a señalar el grotesco y tristísimo espectáculo de la intelectualidad catalana de hoy, estancada en un ambiente reducido y putrefacto.
PREVENIMOS	de la infección a los aún no contagiados. Cuestión de estricta asepsia espiritual.

Como respuesta revulsiva, construían el grueso del texto en torno a las nuevas realidades que, rezumantes de «intensa alegría y jovialidad», debían constituirse en norte de la nueva generación y barrer la decrepitud señalada. «Anotados» todos aquellos elementos gangrenados del cuerpo cultural local, los tres amigos enumeraban una larga y entusiasta lista de todos los símbolos que, a su juicio, caracterizaban la nueva época:

HAY	el cinema
HAY	el estadio, el boxeo, el rugby, el tennis y demás deportes
HAY	la música popular de hoy: el jazz y la danza actual
HAY	el salón del automóvil y de la aeronáutica
HAY	los juegos en las playas
HAY	los concursos de belleza al aire libre
HAY	el desfile de maniqués
HAY	el desnudo bajo la luz eléctrica en el music-hall
HAY	la música moderna
HAY	el autódromo
HAY	las exposiciones de arte de los artistas modernos
HAY	aún una gran ingeniería y unos magníficos trasatlánticos
HAY	una arquitectura de hoy
HAY	útiles, objetos, muebles de época actual
HAY	la literatura moderna
HAY	los poetas modernos
HAY	el teatro moderno
HAY	el gramófono, que es una pequeña máquina
HAY	el aparato de fotografiar, que es otra pequeña máquina
(...)	

Los deportes (con predilección por los de resonancias norteamericanas: boxeo, rugby), el culto al automóvil y la nueva tecnología de los medios de transporte (la aeronáutica, la «gran ingeniería» y los «magníficos trasatlánticos»), el cinematógrafo o la frivolidad lúdica aparecen como iconos de la nueva época, en convivencia con ese nuevo arte que se pretende fundar de cero y que, calificado simplemente como «moderno», se concreta al final del manifiesto en una caótica lista de referentes, desde los pintores cubistas a (y sobre todo) los surrealistas franceses.⁴⁴⁶ El imaginario de la modernidad (deportes, cine, tecnología, ciudad...) se completaba además con una dimensión lúdica de la música, que tenía en el jazz y el *music-hall* (de nuevo, con sus aires cosmopolitas y americanizantes) símbolos privilegiados.

HAY la música popular de hoy: el jazz y la danza actual
(...)
HAY el desnudo bajo la luz eléctrica en el music-hall
HAY la música moderna
(...)
HAY el gramófono, que es una pequeña máquina
(...)

Ya he señalado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo que sería falseador reducir la lucha Vanguardia vs. Fin de siglo (y Romanticismo) a la dicotomía de dos modelos artísticos, el pictórico y el musical, que vendrían a encarnar respectivamente a las partes enfrentadas. La oposición se mueve en el terreno de las categorías viejo / nuevo siempre y, de la misma forma que «HAY las exposiciones de arte de los artistas modernos», opuestas a la «antigua pintura» de «árboles torcidos» (mimetismo, remisión al arabesco y al imaginario romántico de bosque brumoso), hay, también, «la música moderna», que venía a *higienizar*

la sensiblería enfermiza servida por el Orfeo Catalá, con su repertorio manido de canciones populares, adaptadas y adulteradas por la gente negada para la música, y hasta de compositores originales, (Dalí, Gasch, Montanyà, *Gallo*, abr. 1928).

Ahora bien, ¿qué es «música moderna»? En el *Manifest groc* se habla del desnudo del *music-hall* americano, se habla del jazz y de la «danza actual»... Más arriba, cuando definíamos las coordenadas estéticas de la considerada «nueva música» (II, 1.4; II, 2.3.2,

⁴⁴⁶ La admisión de esta *literatura, poesía, música o teatro* modernos revela la paradoja del impulso *antiartístico* del texto. En realidad (algo que ya señalaba el propio Joaquín Amigo en su artículo de *Gallo*) la «antiartisticidad» aquí tiene el valor que le otorga Bürger (1987) al definir la Vanguardia como la demolición de la institución «arte», considerado este producto y atributo de la burguesía.

c) los referentes eran Ravel, Stravinsky, Debussy; Falla o Halffter en España; los valores representados: anti-sentimentalismo (emoción estética frente a patética, Debussy frente a Mendelssohn), anti-grandilocuencia (Wagner como la gran bestia), impopularidad por definición. Pero también se comentaron las contradicciones a la hora de articular el discurso de la música nueva a partir del pilar impresionista, así como el rechazo que este generaba en círculos de avanzada como el de Cocteau y «Les Six» («No somos soñadores, sino exploradores realistas», decía uno de los aforismos de *Le coq et l'arlequin*; Cocteau, 1918: 11) o en el propio Stravinsky. Para enredar más estas movedizas oposiciones, léanse las palabras que Franco Casavola (1891-1955), músico futurista, escribe en un tardío manifiesto de 1924:

Los músicos de vanguardia se encuentran tan alejados de las posibilidades de la música futurista como los clásicos más remotos. Debussy, [Richard] Strauss, Stravinsky hacen una música encerrada en viejas formas. Debussy acentúa el componente armónico, Strauss exaspera el procedimiento polifónico, Stravinsky, reaccionando contra ambos, el elemento rítmico. La música futurista consiste en una nueva relación entre ritmo, canto y armonía. Como canto y ritmo, la música surge de la embriaguez improvisadora. (...) Ideal futurista: identificar el intérprete con el creador, llevar la improvisación al conjunto de la orquesta. (Casavola, 1992: 274).

Ya no es solo Debussy (equiparado al maximalismo germánico de Strauss), también para Casavola Stravinsky hace, a la altura de 1924, «música encerrada en viejas formas». Sin entrar ahora en un análisis detenido de la música futurista postbélica (la que siguió a los experimentos más radicales de Russolo y las orquestas de *intonarumori*), lo cierto es que esta discurrió por los cauces (como ya sugiere el fragmento citado de Casavola) del teatro musical y la vinculación a los nuevos espectáculos urbanos, bajo el formato del *music-hall* y la revista de *varietés*. Más allá de las peleas de escuela («música de vanguardia» frente a «música futurista», por ejemplo) y del intento de disfrazar determinada posición o enemistad bajo argumentos estéticos o técnicos, lo que revelan todos estos discursos, contradictorios muchas veces en sí mismos y que no acaban de fijar el «canon» de lo considerado *verdaderamente* moderno, es la latencia de una nueva y conflictiva dicotomía, transversal a la de viejo/nuevo: la de la separación entre alta y baja cultura, cultura de masas y élite cultural.

«HAY el gramófono, que es una pequeña máquina», decían Dalí, Gasch y Montanyà en el *Manifest groc*, «HAY el aparato de fotografiar, que es otra pequeña máquina» (Gallo, abr. 1928). Efectivamente, y desde una perspectiva sociocultural, la entrada del siglo XX inauguraba también la «era de la reproductibilidad técnica», tal como

la definiera Benjamin en 1936 (2008). La generalización de medios técnicos como la cámara fotográfica (cuyo nacimiento se remonta, en realidad, a la primera mitad del s. XIX), el fonógrafo, la radiotelegrafía o el mismo cinematógrafo (la patente de los hermanos Lumière es de 1895) suponían una reestructuración del concepto «arte», cuya fundamental implicación era la equiparación *obra de arte-mercancía* dentro de un sistema de mercado masivo. La democratización del arte de ello derivada debía convivir, a la vez, con la «pérdida del aura», que define la ruptura de la obra con su contexto de creación y su función dentro de la tradición (Benjamin, 2008: 11-12). Aunque Benjamin lo plantea en términos funcionales (el arte pierde su función ritual y deja de tener sentido en su aquí y ahora, para potenciar su dimensión *exhibitiva* y, por tanto, susceptible de replicación), la noción de aura y su atrofia mediante la mercantilización masiva está en relación directa con los discursos vanguardistas que quieren hacer de la impopularidad el índice distintivo de toda obra artística.

Llevaría muy lejos (y fuera de los límites de este trabajo) intentar esclarecer la esquizofrenia latente en los discursos vanguardistas que defienden a ultranza las minorías selectas. Estos discursos, en los que aparece de forma imperiosa la necesidad de romper con el idealismo filosófico del XIX, abundan en la idea de intrascendencia y trivialidad del arte nuevo (el caso de Ortega es paradigmático), en el desprecio del sublime romántico y su retórica, pero, paradójicamente, sin embargo, mantienen de forma implícita una concepción esencialista del arte no muy lejano del concepto de belleza hegeliano, operante siempre bajo de la oposición artista vs. público.

Es conveniente, con todo, apuntar esta contradicción, pues es la que explica la convivencia equívoca de *dos vanguardias musicales*, y los posicionamientos encontrados respecto a la música ligera y de consumo de los despampanantes *music-hall* que hicieron furor a lo largo de la década. Dentro de la considerada «música culta», la apuesta por la desacralización del arte y la intrascendencia lúdica como centros generadores de la nueva creación tuvieron en el grupo francés de «Les Six» (dejando a un lado los ensayos futuristas ya comentados, *vid. supra*, III.III, 1.3) a sus principales valedores. Fue Jean Cocteau, como ya se dijo, un escritor y no un músico, quien realmente articuló el ideario teórico de estos jóvenes, que sintetizó en el temprano ensayo *Le coq et l'arlequin*, violentamente antidebussysta (también anti-wagneriano y anti-germánico) y pro-Satie (Cocteau, 1918). Pues bien, el humorismo, la jovialidad minimalista y la banalidad anti-

mayestática que echaba en falta en uno (Debussy) y alababa en el otro (Satie) la encontraba también el poeta francés retratada en los nuevos espectáculos urbanos:

Le music-hall, le cirque, les orchestres américains de nègres, tout cela féconde un artiste au même titre que la vie. Se servir des émotions que de tels spectacles éveillent ne revient pas à faire de l'art d'après l'art. Ces spectacles ne sont pas d'art. Ils excitent comme les machines, les animaux, les paysages, le danger. Cette force de vie qui s'exprime sur une scène de music-hall démode au premier coup d'œil toutes nos audaces. (Cocteau, 1918: 34).⁴⁴⁷

El desenfado burlón y destructor del conservadurismo academicista (algo a lo que se había enfrentado, por cierto, no solo el excéntrico Satie, sino el propio Debussy, como se comentó en el anterior capítulo: III.II, 3.1), que antes que en la tradición se apoya en la música frívola de los nuevos espectáculos, tiene en *Parade* (1917) un ejemplo sumamente elocuente. Este ballet (algo hemos dicho ya sobre él), con música de Satie, libreto de Cocteau, escenografía de Picasso y coreografía de Massine, ponía en escena los iconos de la nueva era a través de los esfuerzos que unos personajes circenses (el prestidigitador chino, la muchachita norteamericana y una pareja de acróbatas) hacen por atraerse la atención del indiferente público en sus respectivos barracones de feria. El argumento se le había ocurrido a Cocteau, según él mismo relataba, a partir de la escucha de los *Trois morceaux en forme de poire*, de su admirado Satie (Cocteau, *Nord-Sud*, jun.-jul. 1917: 63-64), y el músico compuso para el espectáculo una «sobria, limpia partitura», en palabras de Cocteau, en la que la melodía sencilla y concisa se va amoldando, alegre y humorísticamente, al argumento del libreto. Junto a la inspiración de nuevos ritmos populares (*rag-time*, jazz) y el uso insistente del *ostinato*, a la participación de los instrumentos de percusión se incorporaba también una serie de extravagantes objetos (lo cual, no deja de recordar a los proyectos futuristas), entre los que se encontraban un revólver, una máquina de escribir, una rueda o la escandalosa sirena que suena al comienzo y final del ballet.

La inspiración del mundo cabaretístico y los ritmos del jazz aparecería también en otras partituras de Les Six, como el *Concierto para piano* de Honegger (1925) o en el ballet *La Création du monde* de Milhaud (1925), con escenografía del también cubista

⁴⁴⁷ Repárese en que Cocteau, entusiasta del cabaret y *music-hall* americano como elemento revulsivo y desacralizador, es a la vez extremadamente crítico y peyorativo con el público-masa (se trata de uno de los temas centrales de *Le coq et l'arlequin*), lo cual ejemplifica muy bien la esquizofrenia vanguardista antes mencionada, a la hora de posicionarse respecto a los valores romántico-finiseculares.

Fernand Léger (*vid.* Perloff, 1991; Gendron, 2002).⁴⁴⁸ Fue quizá Milhaud el que mejor representó el espíritu del grupo propuesto por Cocteau, así como el más cercano a Erik Satie, con quien colaboraría incluso en su *Musique d'ameublement* (Morgan, 1991: 184). Bajo este título, *Musique d'ameublement* («música de mobiliario»), se agrupaban tres series de breves piezas musicales (la primera de 1917, la segunda de 1920, la tercera de 1923) compuestas por Satie, cuyos humorísticos títulos al más puro estilo del excéntrico compositor ya definen el propio concepto de «música de mobiliario»: música ambiental, música para ser escuchada, de fondo, como meros muebles que apenas reclaman la atención de los invitados, en reuniones sociales.⁴⁴⁹ La definición de este concepto la da el propio Satie en 1920, en carta a Jean Cocteau:

La «Musique d'Ameublement» est foncièrement industrielle. L'habitude – l'usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique n'a rien à faire. Là, on joue des «Valses», des «Fantaisies» d'Opéras, & autres choses semblables, écrites pour un autre objet.

Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins «utiles». L'Art n'entre pas dans ces besoins. La «Musique d'Ameublement» crée de la vibration; elle n'a pas d'autre but; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur & le confort sous toutes ses formes.

La « Musique d'Ameublement » remplace avantageusement les Marches, les Polkas, les Tangos, les Gavottes, etc.

Exigez la «Musique d'Ameublement ».

Pas de réunions, d'assemblées, etc., sans «Musique d'Ameublement ».

La « Musique d'Ameublement » n'a pas de prénom.

Pas de mariage sans «Musique d'Ameublement ».

N'entrez pas dans une maison qui n'emploie pas la «Musique d'Ameublement ».

Celui qui n'a pas entendu la «Musique d'Ameublement» ignore le bonheur.

Ne vous endormez pas sans entendre un morceau de « Musique d'Ameublement », ou vous dormirez mal. (Satie, 2000: 396).

⁴⁴⁸ La fascinación de Milhaud por el jazz se remonta a 1919, cuando escuchó a Billy Arnold y su banda en el *Hammersmith dance hall* de Londres. Tres años después el compositor viaja a Estados Unidos con el objetivo de conocer y profundizar en el lenguaje de la música negra. En Nueva York, Milhaud tendrá la oportunidad no solo de escuchar a las orquestas de Leo Reisman y Paul Whiteman, sino de penetrar en el mundo de Harlem y sus clubs nocturnos, entonces en plena efervescencia renaciente (N. Perloff, 1991: 90-98). Esta experiencia, además de inspirar la composición de *La Création du Monde*, le llevó a escribir uno de los primeros estudios sobre el jazz y su historia, publicado en *Le Courrier musical*, en 1923 (1-v-1923).

⁴⁴⁹ La primera de estas piezas, *Tapiserie en fer forgé* ('Tapicería en hierro forjado'), va acompañada de las indicaciones «para la llegada de los invitados (gran recepción) —Para tocar en un vestíbulo— Movimiento: *muy rico*», mientras que para la segunda, *Baldosas fónicas*, se anota que «puede tocarse en un almuerzo o contrato de matrimonio —Movimiento: *ordinario*». La segunda serie, titulada en conjunto *Sonidos industriales*, incluye dos piezas que se denominan genéricamente «entre actos», subrayando la naturaleza accesoria y decorativa de la que se las quiere dotar; sus títulos, más concisos, son «En el bistró» y «Un salón». La pieza de mobiliario de 1923, concebida esta vez para pequeña orquesta (las anteriores requerían, más bien, de pequeñas agrupaciones de cámara), lleva por título *Tenture de cabinet préfectoral* ('Cortinas de gabinete prefectoral'). (Orledge, 1990: 315-326).

Es esta «música de mobiliario» la que sirve a Cocteau para formular su idea de la «música de todos los días», tal como propone en *Le coq et l'arlequin*, en oposición a Debussy: «Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums la nuit; il nous faut une musique sur la terre, UNE MUSIQUE DE TOUS LES JOURS» (Cocteau, 1918: 32; mayúsculas del autor). Remitiendo a esta noción desacralizadora del arte, es a Satie, y no a Debussy o a Stravinsky (como hacía Ortega en «Musicalia», enfatizando la impopularidad elitista del arte nuevo), a quien invoca Guillermo de Torre en «Diagrama mental», el poema-manifiesto arriba comentado, a la hora de ofrecer un modelo alternativo al sublime romántico: «Si Beethoven quiere remontarme en su *Patética* al Empíreo astral prefiero descender con Satie a los elementos de mi coetaneidad atmosférica» (v. 34; Torre, 2002: 86). Verso al que seguía otro cargado de nuevos referentes a través de los cuales se hacía explícito el vínculo entre la nueva creación musical y las formas populares y frívolas de los espectáculos urbanos:

Así como Darius Milhaud se ha emocionado ante el «Indianola» e «Hindustan» mis vértebras se estremecen al espasmo jubiloso al oír el fox-trott «Adieu New York» de Auric (v. 35; Torre, 2002: 86).⁴⁵⁰

En realidad, dentro del ámbito de la renovación musical en España (tanto en la crítica como en la composición), la atención a los lenguajes de la cultura popular urbana, y específicamente el jazz, fue mínima (Palacios, 2008: 204); las coordenadas estéticas se mantuvieron siempre en torno al canon francés (Debussy; Ravel, Stravinsky) y a la construcción de una identidad musical nacional sólida, de acuerdo con las líneas de fuerza marcadas por Salazar. Cuando el crítico madrileño se ocupa del fenómeno jazzístico, es siempre para hacerlo peyorativamente y atacando los presuntos pruritos de modernidad que tanta fascinación causaban en los compositores europeos de música culta —no solo

⁴⁵⁰ *Hindustan* e *Indianola* son dos foxtrots (el primero de Harold Weeks y el segundo de S. R. Henry) que fueron muy conocidos en Europa desde los años diez (en la Biblioteca Digital Hispánica hay registros sonoros en rollos de pianola de incluso 1905). Creo que se equivoca Torre cuando atribuye a Milhaud la conmoción ante estas piezas, pues la cita de ambas en este poema parece inspirarse en un texto de Georges Auric, y no de Milhaud, publicado en 1920 en la revista de Cocteau *Le Coq*. Se trataba de un texto que, efectivamente, quería reivindicar el sonido de la música considerada frívola y fuera del canon de lo culto, en la línea del ensayito de su maestro: «Pourquoi nous reprocher le cirque, le music-hall, la foire de Montmartre? La gravité de la maladie, ce remède devrait nous la faire mieux deviner. Il nous fallait bien ces tapages crus et nets. Tant pis si cela disperse avec un peu trop d'éclat les profondes séductions du debussysme, la grâce aimable de M. Ravel. (...) *Le jazz-band nous émerveille*. Créer sur une musique aussi facile, aussi quotidienne (...). Combien de soirs ai-je préféré le banjo, le saxophone du Casino de Paris à l'orchestre même de M. Chevillard. *Hindustan, Indianola m'ont touché aux larmes*» (Auric, *Le Coq*, jun. 1920; subrayados míos). El *Adieu, New York* es, como explica Torre, un foxtrot de Auric, de 1920.

en el citado grupo capitaneado por Cocteau, sino también en el propio Ravel (la *Sonata para violín y piano*, de 1927, cuyo segundo movimiento se titula «Blues») o Stravinsky, autor de un *Ragtime* para once instrumentos (ballet estrenado en 1919) y de diversas obras, a partir de los años treinta, explícitamente compuestas para *jazz-band* (el *Ebony Concerto*, de 1945, es la más célebre)—. Para Salazar, el jazz no era sino una mezcla adulterada y comercial, con muy poco de la cacareada «raíz negra» («en líneas generales, lo que hace el *jazz-band* es traducir o fermentar, merced a levaduras negras, viejas prácticas europeas»), cuyo valor estético dejaba mucho que desear (Salazar, *El Sol*, 6-VIII-1927).⁴⁵¹

Una de las pocas excepciones dentro de la crítica progresista fue, como ya se apuntó antes, César M. Arconada, cuya radical propuesta de música nueva era partidaria entusiasta de incorporar la sonoridad urbana (1926: 73; *Alfar*, feb. 1924: 28; *Proa*, abr. 1925; 1926: 73) como signo de modernidad acorde a los tiempos (*cf.* Palacios, 2012). En el artículo publicado en *La Gaceta Literaria* a propósito de la visita de Milhaud a la Residencia de Estudiantes, en abril de 1929 (*vid. supra*, II, 2.2.2), hace un ajustado retrato del cambio producido a partir de la Gran Guerra en el repertorio musical de la frivolidad mundana:

Hasta el momento —concretamente imprecisable— de la guerra, la calle no tenía música. Incluso la mala música era todavía de salón. El vals se bailaba honestamente, en habitaciones, alrededor de las familias. Había barcarolas para la bonita voz mademoiselle. Y las canciones populares eran tiernos idilios de Mimi. Pero todo esto acabó un día. Vino el jazz, los music-hall, el gramófono, la pianola, el altavoz. Y la música, demasiado estruendosa para ser de gabinete, bajó a la calle. Se instaló en las esquinas, en los bulevares, en el cabaret, en el bar, en el restaurante. Era lo inmediato: Mademoiselle bajó a la calle a comprar un gramófono. Los jóvenes músicos bajaron a comprarse varios francos de música vulgar para hacer miedo a Debussy. Y Debussy —naturalmente— murió sin comprender la murga. (Arconada, *La Gaceta literaria*, 1929: 2).

La música *había bajado a la calle*. Aunque para Arconada la obra de Milhaud carece de fuerza y solidez, tanto él como sus compañeros de «Les Six» cumplían la función de acabar con el Romanticismo perpetuado en el impresionismo debussysta. Dejando a un lado la valoración crítica concreta, lo que interesa señalar (pues va a ser la tónica en la poesía también) es cómo la reivindicación de esta *música de la calle* la hace

⁴⁵¹ En realidad, y como comentaré enseguida, Salazar no se equivoca al hablar de la adulteración y la comercialización de lo que en Europa se conoció, durante la década de los veinte, como *jazz* (tan lejano, muchas veces, a lo que se estaba haciendo en Harlem).

el escritor palentino, fundamentalmente, por lo que tiene de icono de los nuevos tiempos. El cabaret, el *music-hall*, el jazz... interesan como elementos de un imaginario más amplio (y no tanto por su material susceptible de renovar el lenguaje musical) que remite, en definitiva, a esa ciudad-organismo vivo, símbolo de la nueva era, que bulliciosamente gritaba en el cuadro de Boccioni.⁴⁵²

3.2.2 Ritmos negros, tambores milenarios: jazz y proyecciones del jazz

La mínima influencia que el jazz tuvo en la creación musical española y la agresiva reserva de Salazar hacia él contrastan con la invasión de *jazz-bands* y sonidos negros en la literatura del momento. Muchas novelas de la década se hacen eco del nuevo fenómeno musical, hasta el punto de constituirlo en centro temático del relato; participan de esta *jazzmanía* (aunque con diferentes posicionamientos que van del entusiasmo a la censura reaccionaria) novelas como *El negro que tenía el alma blanca* (1922), de Alberto Insúa, *Fútbol...Jazz-band* (1924), de Rafael López de Haro, *Sentimental-Dancing* (1925) de V. Andrés Álvarez o *Adán y Eva en el dancing* (1926), de Eduardo Marquina (vid. Ramos, 1999; Patrick, 2008). El mundo jazzístico aparece igualmente en el teatro, preferentemente de tipo humorístico, dando título a piezas como *Jazz-band* (humorada de Joaquín Montero estrenado en el Teatro Novetats de Barcelona, en 1927) o *La melodía del jazz-band* (1931), de Jacinto Benavente e inspirando el inolvidable mundo de Paula y el negro Buby en *Tres sombreros de copa*.

Antes de seguir adelante es necesario plantear la pregunta que intencionadamente he ido evitando hasta ahora: ¿qué es el jazz? O, más precisamente, ¿qué se entiende por jazz en la España de los veinte? Su radio semántico es tan amplio que ni siquiera existe una denominación uniforme y el término actual *jazz* se alterna con el mucho más frecuente de *jazz-band*, que parece aludir tanto a la agrupación orquestal que interpreta este tipo de música como al propio estilo musical (y de ahí la vacilación genérica, con preferencia por el masculino).

⁴⁵² El jazz encontró también eco, excepcionalmente y dentro del entorno «culto» de la renovación musical, en la programación del Club Lyceum femenino y en la revista *Ondas*, asociada a Unión Radio (Palacios, 2008: 127, 155). La convivencia en la programación de la emisora de «música artística», como entonces denominaba, y la música ligera de entretenimiento (desde las formas más castizas, como la zarzuela o la música folclórica, hasta los nuevos ritmos americanos agrupados en torno al jazz) estaba justificada, evidentemente, por el equilibrio que desde el principio quiso hacer Ugoiti entre calidad y rendimiento económico (vid. *supra*, II, 2.2.3).

El origen de su penetración en Europa parece estar en la llegada de las tropas norteamericanas al continente para combatir en la I Guerra Mundial (se cita específicamente a James Resse Europe, músico negro que dirigía la banda de música del 369º Regimiento de Infantería del Ejército estadounidense). A partir de aquí y una vez acabada la contienda, el salto a los cabarets de París e, inmediatamente, al resto de las capitales europeas fue instantáneo. En 1919 debuta en Madrid, en el mismo club Parisiana en el que se reunían los ultraístas y recién llegada de Londres, la *Original Dixieland Jazz Band* (ODJB), agrupación que se remonta a los albores del género en Nueva Orleans, pero que se había formalizado comercialmente dos años antes en Nueva York (Tirro, 2007: 109). La visita de diversas agrupaciones o solistas procedentes del otro lado del Atlántico a nuestro país (el trompetista *Crickett* Smith y su grupo, los *Robinson's Syncopator*, el violinista Leon Abbey o los celebrados *The Chocolate Kiddies*, capitaneados por el famoso pianista Sam Wooding y que no dejarían de cosechar éxitos en las dos giras que hicieron por nuestro país; García Martínez, 1996: 59-60) alternaron en las salas de fiesta, restaurantes y teatros con las mucho más frecuentes orquestas autóctonas, muy raramente especializadas en jazz (Arce Bueno, 2005: 51).⁴⁵³

Lo cierto es que fueron estas agrupaciones (y, en menor medida, los discos de gramófono) las que generalizaron y estandarizaron lo que, a lo largo de esta década, se entendía por música *jazz*. Al lado de pasodobles, tangos, cuplés o chotis, las orquestas interpretaban las más diversas piezas bailables que, procedentes todas ellas de Norteamérica, se concibieron como diversas modalidades de un género definido borrosamente por su estilo sincopado: el *ragtime*, el *cake-walk*, el *one-step* o el exitoso foxtrot, bailes harto conocidos ya en Europa con anterioridad a la Guerra y que hacían las delicias en los *dancings* de la época (*cf.* García Martínez, 1996: 16-56), se agruparon ahora bajo la nueva y englobadora etiqueta, a la que iban añadiéndose otras formas (*jump*, *shimmy*, *black-bottom*, *joy*...), entre las cuales el charlestón ocupó, a finales de los veinte (y gracias al fenómeno «Joséphine Baker»), el puesto de honor que hasta entonces había detentado el fox.⁴⁵⁴

⁴⁵³ Sobre el jazz en la Europa de entreguerras, *vid.* Cook (1989), Knauer (1994), Hosbawn (1994), Stovall (1998), Lucas (1999), Appel (2002) y Jackson (2003).

⁴⁵⁴ Uso sin cursivas las denominaciones que, aunque originalmente fueron anglicismos, hoy están incorporados en el DLE como voces españolas («foxtrot», «charlestón»). En el caso de *ragtime* o *music-hall*, continúo usando la cursiva de palabra extranjera, tal como lo recomienda la RAE (se incluyen en el

En resumen, y dejando a un lado el sustrato nacionalista que late en el texto, no parece demasiado desacertada la observación que hacía Salazar en el artículo antes citado:

La verdad consiste en que el «*jazz-band*», y sobre todo lo que en Europa se considera como «*jazz-band*», apenas tiene que ver con la música negra auténtica más que por cierta aire o parentesco, producido, más que por nada, por el instinto de los negros de sincopar toda clase de música que cae en sus oídos o en sus manos, tan hábiles para todo género de acrobacias. Tanto es así, que mucha música de la que se escucha en los «*jazz-band*» es europea y aun anterior a la importación de las bandas de «*jazz*», sometida sencillamente a la deformación sistemática en que los «*jazz-bandistas*» de última hora convierten el instinto sincopante del negro. *El llamado «jazz-band» en Europa es, como los hoteles-palaces, un producto neoyorquino traducido al esperanto de costumbres de la sociedad internacional, no sé si buena o de medio pelo. Producto de “gran hotel”, basado en [el] negro, del mismo modo que su inmediato antecesor, los «tziganes» eran otro producto de la industria hotelera, basado en el gitanismo húngaro.* (Salazar, *El Sol*, 6-VIII-1927; subrayado mío).

No se trata de asumir ahora una postura purista, hoy sobradamente superada, respecto a los negativos influjos foráneos que puedan *deformar* el modelo primigenio de un género X. El jazz, cuya historia cultural no deja de tener notables paralelismos con la del flamenco (cf. Herrero, 1991; Rabassó/Rabassó, 1998: 299-303), nace desde su origen como música mestiza: en la zona sur de Estados Unidos, en torno a la cuenca del Mississippi, las comunidades afroamericanas (híbridas ya en su identidad) van desarrollando una tradición musical propia que, en las últimas décadas del XIX y durante la primera del XX, parece adquirir un perfil cada vez más definido. Lejos de reducirse al sustrato africano, las canciones de trabajo crecieron entre los negros sureños a la par que los *spirituals*, música religiosa cuyo origen se remonta, sin embargo, a los himnos metodistas que habían llevado los colonos europeos. Cuando comenzaron a formarse las primeras agrupaciones orquestales afroamericanas, estas lo hicieron asumiendo la tradición de las *brass bands* estadounidenses y, con ellas, las prácticas de la música culta europea, sus formas y su sistema tonal (sin olvidar la influencia de los ritmos cubanos y, en especial, la habanera, tan presente en los primeros tiempos de Nueva Orleans). Cuando el jazz sureño dio el salto al norte del país durante los años de la I Guerra Mundial, comenzó su andadura *comercial* o *industrial* (con el exitoso estreno de la ODJB en Chicago, 1916 y, un año después, en New York; cf. Johnson, 2002), al tiempo que iba conformando su identidad poliédrica: una identidad que, desde los míticos tiempos del

DLE como «voz inglesa»). Excepcionalmente elimino la cursiva de *jazz*, todavía considerada «voz inglesa» por la Academia, por la frecuencia de uso en este trabajo y su inoperatividad como término marcado.

Harlem Renaissance no ha hecho sino aumentar y expandir su mestiza naturaleza (*jazz flamenco, jazz-rock, bossa nova...*), sin escapar nunca a las tensiones y contradicciones generadas en torno a las cuestiones de mercado/libertad creadora, alta/baja cultura, música popular /música clásica, élite/cultura de masas.⁴⁵⁵

Sin olvidar este perfil polimórfico, tanto en su origen como en su desarrollo, no puede obviarse que lo que del jazz se conoció en la España de los veinte fue muy parcial; hasta los años treinta, las visitas de Sam Wooding con *The Chocolate Kiddies* (1926, 1929) parecen ser casi las únicas muestras de *hot jazz* (aquel más fiel a la idiosincrasia rítmica y melódica del género, frente a las mistificaciones comerciales) en el país, algo de lo que se quejaba ya Lluís Montanyà en un artículo de 1926:

Los parisinos han tenido ahora la oportunidad de escuchar la orquesta de Paul Whiteman, el director del *jazz-band* negro de Tivoli, de Londres, llegado recientemente de América, en el «Leviathan»; esta orquesta admirable que nosotros hemos podido solamente oír, a través de la inevitable disminución del gramófono (...).

Aquí no hemos tenido más que dos ocasiones destacables de escuchar verdaderas *jazz-bands*. El mejor, indiscutiblemente, fue el de *Chocolat Kiddies*, aquella espléndida revista negro del Olimpia, que mereció los elogios incondicionales de Josep Maria de Sagarra; verdadero jazz melódico orquestal, que podía enseñar muchas cosas además de una orquesta con pretensiones de aquí.

Antes nos había dado una notable anticipación, un jazz compuesto estrictamente por los elementos clásicos (piano, dos saxofones, banjo y «drums»), dirigido por el después popular y caducado negro Bobby, que no ha vuelto a darnos nunca más el escalofrío de emoción de aquellas primeras noches de Parisiana (...) ¡Oh, el hechizo inenarrable de aquel «All alone»!

(Montanyà, *L'amic de les arts*, ago. 1926; traducción mía).⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ La bibliografía sobre el jazz es inmensa hoy. Para una historia general, *vid.* Stearns (1965), Berendt (1986), Tirro (1993), Goia (2002) Y Tucker/Jackson (2002). Sobre el considerado «jazz clásico», desde sus orígenes a la era del swing en la Europa de entreguerras, *vid.* Schuller (1978), Tirro (2007; se trata de la primera parte del trabajo original de 1993 en inglés, que en la versión española se ha dividido en dos tomos) y Goialde Palacios (2009).

⁴⁵⁶ Montanyà alude al final a la ya citada y mítica sesión de la *Dixieland Jazz Band* en el club Parisiana de Madrid, en 1919. La primera visita de Sam Wooding y su banda a España que comenta a continuación se realizó dentro de una revista espectacular que, bajo el nombre *The Chocolate Kiddies*, incluía también acróbatas, bailarines, cantantes y coristas, revista que había iniciado su gira por Europa en 1925. Las desavenencias entre la orquesta y el resto de la compañía pronto convirtieron a los *Kiddies* en una agrupación meramente orquestal, que siguió cosechando éxitos por África y Sudamérica y que regresó a nuestro país en 1929 (García Martínez, 1986: 62-63). La ruptura de la banda de Wooding con la revista de acróbatas y bailarines es otra muestra de las tensiones que desde el principio se produjeron en Europa entre «verdadero jazz» (*hot jazz*) y adulteración comercial. El propio *Doc Cheatnam*, trompetista de la banda en esos años, explica así su abandono en 1930: «Abandoné la banda en París, en 1930, porque en los tres años que estuve recorriendo Europa con ella ¡no había escuchado una nota de jazz que no la tocáramos nosotros! Yo quería aprender más, estaba cansado de oír lo mismo cada noche. En Nueva York aprendes cada noche algo nuevo, es como ir a la Universidad de la calle. Así que tomé la decisión de regresar, y estaba en lo cierto. A poco de llegar, fiché con Cab Calloway, nada menos» (*apud* García Martínez, 1996: 67).

El texto del escritor catalán, que se titulaba «Elogio del jazz», era una apasionada apología del género que se centraba en desmentir los tópicos y falsos imaginarios a él asociados. Con la observación respecto a los *Chocolate Kiddies*, Montanyà quería subrayar la, a su juicio, naturaleza real del género, que para muchos (incluido Salazar, como parece deducirse del texto ya citado y publicado al año siguiente en *El Sol*), no era sino una extravagante y acumulativa mezcla de instrumentos de percusión desacompañados y estridentes. El autor incidía en las maravillas técnicas que realmente lo definían y hacía girar su esencia en torno al ritmo sincopado («la sabia utilización de las repentinas interrupciones, los momentos silenciosos, los puntos muertos entre los sonidos, o sea, la síncopa»). A la vez, concedía una importancia fundamental a los instrumentos de viento, en detrimento de los más prescindibles *trap drums* (instrumentos percusivos), realizando así su condición melódica. El otro gran asunto que interesa desmentir a Montanyà, y que será decisivo a la hora de abordar la presencia del jazz en la poesía del momento, es la que él relaciona con la dimensión moral, pero que en realidad viene a poner sobre la mesa la confusión general en la época entre jazz y cabaret (o espectáculos variopintos de *music-hall*):

El *jazz-band* ha sido tachado de inmoral por aquellos que están incapacitados para tener dos ideas diferentes a la vez; por aquellos para los que «jazzband» es sinónimo de «cabaret», y se les evoca a continuación la idea del «dancing», con todas sus características: mujeres maquilladas, vestidos ligeros, whisky, champán, bullicio estridente, ruido de fichas, voces de «Crous croupiers», poses lánguidas, bailes epilépticos, caricias ardientes, orgía de colores, y todo el ambiente decadente y sensual del «cabaret». ¿Tendremos, tan sólo de refutar esta ridícula acusación, la absurda involucreción de dos cosas tan evidentemente distintas?
(Montanyà, *L'amic de les arts*, ago. 1926: 14; traducción mía).

Efectivamente, el imaginario jazzístico en la literatura del momento está estrechamente vinculado al de los lugares de esparcimiento nocturno de la ciudad en los que habitualmente se difundía (al lado de muchas otras formas musicales, desde los ritmos cubanos de la habanera o los argentinos del tango, que tuvo un éxito arrasador en la década de los diez, a los más castizos del chotis, pasodoble o cuplé, con predominio absoluto de los bailables). Este hecho, junto a las numerosas revistas *negras* que circularon por Europa en estos años (en ellas se mezclaba la música jazz y formas periféricas con espectáculos de danza o circo en las que el mundo negro aparecía retratado por estereotipo exotista) propiciaron una visión desfigurada del género que, a menudo,

cae en el tópico simplista y aparece en los poemas como mero adorno o nota de color novedosa.⁴⁵⁷

Desde que Jiménez Millán publicase su trabajo «La generación del 27 y el jazz» (2000), se han sucedido en el ámbito de la crítica española numerosos artículos que abordan su presencia en la literatura de los veinte: desde los de Gubern (2005), Ródenas (2005) y Herrero Senés (2005), incluidos todos en el monográfico *Vanguardia española e intermedialidad* (Albert, 2005), a los de Goialde Palacios (2011) y Bardavío-Estevan e Iglesias (2012); a ellos hay que sumar la introducción que escribe Juan Ignacio Guijarro para su antología *Fruta extraña: casi un siglo de poesía española del jazz* (al menos un cuarto de los textos incluidos en ella pertenece a la época aquí tratada; Guijarro, 2013).

Aunque en ocasiones se incluyen aproximaciones teóricas desde el análisis sociocultural (Herrera Senés, 2005; Bardavío-Estevan e Iglesias, 2012), la tónica de estos trabajos es la enumeración ilustrativa, la acumulación de numerosos ejemplos (que apenas se entra a valorar) de alusiones en textos de la época, y que suelen ser siempre los mismos (las repetidas citas de Dalí y Buñuel; la auto-explicación que da Cernuda en «Historial de un libro» a propósito de su poema «Quisiera estar solo en el sur», inspirado por el título de un fox del momento; la mención de la estancia neoyorquina de Lorca y su relación con Nella Larsen...). Cuando se trata de poemas, los ejemplos consisten en su mayoría en citas de versos fugaces, en los que explícitamente se menciona el *jazz-band* o, en su defecto, el foxtrot, e incluso el *ragtime* y el *cake-walk*:

A los sones de las orquestas Ráfagas Canciones
Oleada que gira bulliciosa Carrusel
Tziganes rojos *jazz-band* Cascabel torbellino
Músicas acrobáticas de los negros jocosos
(Lasso de la Vega, *Grecia*, 31-XII-1919; vv. 12-15).

Hay *jazz-band* en el cielo.
(Rivas Panedas, «Lluvia», *Grecia*, 1-VI-1920, v. 4).

CUÁNDO ES LA INAUGURACIÓN

⁴⁵⁷ Estas revistas negras que tanto proliferaron en Europa tienen cierta semejanza con los *minstrels* americanos, espectáculos ambulantes ampliamente extendidos en la segunda mitad del XIX en el sur de Estados Unidos en los que actores blancos con la cara pintada de negro interpretaban diversos bailes y canciones y remedaban paródicamente a la población afroamericana, siendo frecuentes los ritmos sincopados del *ragtime* y el *cake-walk*, así como las conocidas como *coon songs*, canciones sobre el patrón sincopado del *ragtime* cuyas letras incidían en la caricatura del negro desde la superioridad racial (Tirro, 2007: 115).

DEL F.C. INTERPLANETARIO?
HIPER-MUSICALES *JAZZ-BAND*
RITMIZAN LAS PASIONES
DE FÉMINAS AURÍVORAS
(Torre, «Bric-à-brac», *Grecia*, 15-IX-1920, vv. 18-22).

Bajo músicas negras de arrullo
el *fox-trot* inaprendido
dibuja festones arbitrarios
(Comet, «Noctilucas en tinta», *V_ltra*, 27-I-1921; vv. 10-12).

La noche ciudadana
orquesta su *jazz-band*
(Sánchez Saornil, «Panoramas urbanos», *V_ltra*, 10-XI-1921, vv. 1-2).

El *jazz-drummer* repiquetea
con los palillos de sus dientes
en los descotes de las bailarinas
(Torre, «Haikais occidentales», n° 9; 2002: 122).

Esto es solo una pequeña muestra y la lista podría dilatarse. Lo cierto es que la simple enumeración de lo que a veces son meras apariciones de una palabra puede servir como punto de partida, pero nunca de llegada para una investigación seria. Evidentemente, las *jazz-bands* evocadas por Sánchez Saornil o Rivas Panedas, más allá de compartir un mundo referencial común, tienen muy poco que ver, en cuanto a funcionamiento dentro del poema, con la *jazz-band* del cabaret del poema de Lasso. En los primeros, por ejemplo, tiene valor metafórico (es el término imaginado: para la tormenta en Rivas, para el bullicio urbano en la poeta madrileña, como ya se vio); especialmente en «Lluvia», texto que ya cité más arriba (III.II, 4.1.2), la evocación de la modernidad urbana es muy limitada y la *jazz-band* aparece al lado de la lluvia que «toca un vals vienes / sobre el piano de tejas» (vv. 1-2), del sol que «cantó en su rama» (v. 7) y el jardín que «pula su instrumento de verdes» (v. 8): es decir, se trata de un poema totalmente encuadrado en la poética simbolista y musicalizadora del cosmos que se ha estudiado en el capítulo anterior.

Como el de Lasso, el poema de Comet citado, «Noctilucas en tinta», no es tanto un poema sobre el jazz como sobre el más amplio concepto del cabaret. Dada la abundancia de textos sobre esta realidad (especialmente en el entorno ultraísta) y puesto que el tratamiento es siempre muy semejante (casi se podría hablar de una especie de

subgénero, poemas del *dancing* o del cabaret), les dedicaré un apartado específico al final de este capítulo.

Aparte de la aparición puntual como término imaginado de metáfora, o dentro del contexto más amplio del cabaret que acabo de mencionar, la presencia del jazz en la poesía de Vanguardia española es casi siempre superficial y asume el mismo papel que los tranvías, cinematógrafos, aeroplanos y fábricas en los textos de impulso futurista: el canto apasionado a la modernidad tecnológica y urbana. El ejemplo paradigmático de este empleo se encuentra en la poesía de Guillermo de Torre, que salpica sus versos de *ritmo aviónico* y *paroxista* con la mención esporádica de *jazz-bands*, *ragtimes* o ruidosos y agitados foxtrots. Es verdad que el avance espasmódico y convulsivo del poema torresiano podría sugerir cierta relación con el tempo acelerado de danzas como el *shimmy*, el *black-bottom* o, sobre todo, el charlestón (que, sin embargo, llegaría muy tarde a España, ya a finales de la década y de la mano de Joséphine Baker), pero me parece una asociación muy vaga y poco sólida: la poesía de Torre es muy poco *musical* y el ritmo se basa precisamente en la tensión generada por los cultismos y choques acentuales (esdrújulos, agudos), con el patrón modernista al fondo (III.III, 2.2); por otra parte, los bailables difundidos por las *jazz-bands* del momento estaban siempre dentro de la armonía tonal tradicional, sus melodías ligeras eran siempre fáciles de oír y bastante *cantábiles*. Más acertado sería pensar que esta alusión funciona solidariamente (aunque sin adquirir protagonismo notable) con el resto de las referencias simultaneístas y omnicomprensivas de sus textos, generalmente expresadas a través de adjetivos o sustantivos abstractos (*síntesis*, *electrólisis*, *concéntrico*, *sinfónico*, *múltiples sensaciones centrípetas*), y no tanto mediante imágenes concretas. En este sentido, la *jazz-band* evoca la *orquestración* de sensaciones que el futurismo italiano había propuesto y, en su dimensión más sonora, el ruido múltiple y estruendoso que definía, como afirmaba Russolo, a la nueva era.

La equivalencia ruido-*jazzband* abre otro vector importante en el imaginario de Vanguardia y retorna a la idea de grito-*gong* con la que iniciaba este capítulo, directamente relacionada con la pulsión primitivista e irracional: «El jazz no puede olvidar el rugido, que es el primer rasgo de altisonancia de la vida y que será, probablemente, el último», decía Gómez de la Serna en el conocidísimo texto «Jazzbandismo» (1975: 189); y añadía:

Todo nos entusiasma en el «jazz», hasta esa cosa negra que tiene, y en cuyos sonos profundos se siente la nostalgia de los zambombazos en la matriz sonora de los inmensos troncos vaciados y convertidos en tambores milenarios, nostalgia que pasa a través de los negros civilizados de los Estados Unidos. (Gómez de la Serna, 1975: 181).

Con la inconfundible resonancia de las greguerías más líricas, Ramón condensa maravillosamente aquí el universo adánico y primigenio (infancia remota de la humanidad, anhelo de un retorno al origen) que atraviesa toda la poesía de la Modernidad desde el Romanticismo. La evocación de los *troncos milenarios* en los tambores de estos «negros civilizados de los Estados Unidos» nace de la misma nostalgia que inspiraba a Ball a buscar esas «capas originales» de un estado pre-racional sepultado por la cultura occidental; un estado que buscaban también los jóvenes rusos del grupo «Hylaea» y que se apunta también en numerosos textos de *Poeta en Nueva York*, donde seguimos al «tatuado sol que baja por el río / y muge seguido de caimanes» avanzando, inexorable, como avanzan las ortigas multiplicadas por patios y terrazas, para reconquistar el paraíso perdido (Lorca, 2013: 473).⁴⁵⁸

Volvamos ahora al texto de Gómez de la Serna. Como se sabe, «Jazzbandismo» fue en origen la conferencia-presentación que Ramón ofreció en el Cineclub Español para introducir *The Jazz Singer* (Alan Crossland, 1927), la primera película sonora de la historia. Invitado por Giménez Caballero, el 26 de enero de 1929, con ocasión de la segunda sesión del flamante y recién estrenado club, el extraordinario orador que era Ramón se presentó en el Palacio de la Prensa vestido escrupulosamente de smoking y con la cara pintada de negro (Jiménez Millán, 2000: 187), al más puro estilo *minstrel*, para «decir en 15 minutos» todo lo que *podía decir* sobre el universo musical que daba título a la película: el jazz. Inmediatamente, el texto pasó a publicarse en *La Gaceta Literaria*, en la sección «Boletín del Cineclub», en dos entregas (feb. 1929) y más tarde fue incluido en el catálogo de *Ismos* que reunió Ramón en 1931, con algunos añadidos (Gómez de la Serna, 1975).

En «Jazzbandismo» el autor madrileño expone magistralmente las constantes irracionalistas del arte nuevo (las que Giménez Caballero había definido constitutivas de la «mandíbula chimpanzoidea» del híbrido hombre auroral o *eántropo*, «mitad bestia,

⁴⁵⁸ Sobre las relaciones de Lorca con el jazz y, más ampliamente, con el *Harlem Renaissance* (movimiento cultural afroamericano nucleado en Nueva York y que englobaba a diversas disciplinas, desde la música a la pintura, pasando por la literatura), *vid.* Rabassò/Rabassò (1998: 309-380).

mitad inteligencia» y representante de la nueva era; Giménez Caballero, *Revista de Occidente*, mar. 1928), constantes que incluían tanto las tendencias arcaizantes y primitivistas como las futuristas filo-urbanas, todas ellas integradas aquí bajo el símbolo nuclear del jazz («En el jazz sentimos el abrazo de dos civilizaciones, la negra de la época en que éramos sapos aguanosos y la época de las grandes vías y los sorprendentes escaparates», Gómez de la Serna, 1975: 183).

El texto abunda así, por un lado, en la caracterización del jazz desde el negrismo primitivista, insistiendo en las metáforas selváticas y telúricas de ambientación africana, al estilo del fragmento citado.⁴⁵⁹ Algo de ese sonido remoto parece oírse también en el haiku de Torre citado antes:

El *jazz-drummer* repiquetea
con los palillos de sus dientes
en los descotes de las bailarinas
(Torre, 2002: 122).

La imagen fusionada del instrumentista que toca el tambor y su sicalíptica risa, repiqueteante «en los descotes de las bailarinas», tiene algo de animal y evoca la pulsión salvaje de esta música, al tiempo que se esboza la imagen del *music-hall* moderno, sugerido minimalistamente por el conjunto *drummer-* bailarinas.⁴⁶⁰

También en Gómez de la Serna el jazz exaltado por su potencial primitivo y precivilizado adquiere a la vez valor de modernidad, en cuanto metáfora del ritmo vertiginoso, acelerado y ruidoso de la urbe, del dinamismo múltiple y simultaneísta que la caracteriza: «En el *jazz-band* está la chacota de la vida moderna, su absurdidad, su incoherencia, su deseo de jolgorio continuo» (1975: 185), «es la música del presente,

⁴⁵⁹ Otros ejemplos, en donde vuelve a sonar el lirismo greguerístico y adánico: «El jazz ha inventado también una voz humana, que no es voz humana, que es la voz que resuena en los bosques y con la que parece que nos llaman, cuando en verdad es voz de pájaro y de viento en las flautas vivas de los cañaverales, flautas con tantas virginidades como nudos tienen; voz humana de parque zoológico, limpia de sufrimiento (...)» (1975: 181); «El jazz es una orquesta para las grandes cataratas, para las grandes selvas en silencio, cuyos músicos no conocían el papel pautado ni las notas, y de ahí el desorden y desmemoria que reina en cada partitura» (1975: 191); «Baile de ver a una serpiente o de recibir en la pantorrilla el golpe de la primera ola, combinándose muchas veces con el gesto de ver los primeros exploradores blancos o con esa cosa eterna que tienen los negros de estar bailando con su sombra, imitando y proyectando sobre las paredes blancas de sol o de luna el gesto burlón de dejar con un palmo o dos de narices a sus perseguidores y la rigidez aspasentada que es el sarcasmo y la elegancia de las sombras» (1975: 193).

⁴⁶⁰ La poderosa fuerza de un África intemporal y salvaje reaparece también concentrada en la imagen del instrumento percusivo en *Poeta en Nueva York*, donde el «Rey de Harlem» «Con una cuchara de palo / le arrancaba los ojos a los cocodrilos / y golpeaba el trasero de los monos. / Con una cuchara de palo» (Lorca, 2013: 470). Para el desenfreno sexual en el contexto del cabaret, *vid. infra*, III.III, 3.2.3.

bocinante, laminante y corruscante» (1975: 189). Lo contraponen al mundo decimonónico de las blanduras enfermizas:

La música ya no tiene el aire mecedor de ciertas músicas que alegraban la vida fuera de los conciertos. Ahora suena en esa vida marginal a los conciertos otro estampido, otro zambombazo, mezcla de nostalgias exóticas y de lo que es exótico y nuevo en las grandes vías modernas, movida la vida con un ritmo más disparatado y precipitado y mezcladas a él las venas azules de la calle que muestran su pulso en los anuncios del Gas Neón. (Gómez de la Serna, 1975: 182-183).

Y juega también a la greguería de instrumento caricaturizado, al estilo de Buñuel, dando rienda suelta a la vía lúdica y contraponiendo las dos sensibilidades, la vieja y la nueva, a través del enfrentamiento de instrumentos: el saxofón, el «gran piporro musical que se fuma soplando hacia fuera» y el banjo, que lleva el pelo «a lo *garçon* y enseña bastante las piernas y tiene bastante descote» ha desplazado al arpa romántica, «con su traje de color antiguo terciopelo oro y polvo», que, mucho más recatada que su sustituto, «llevaba una larga cola inadmisibles» (Gómez de la Serna, 1975: 188).

Pero si Ramón exalta los valores rítmicos del jazz («Todo es movilidad en el *jazz*», «Movimiento, movimiento... El director es el culpable, pues ya es el director sin batuta, el director que dirige bailando, febril, multiplicando sus brazos y sus pies»), e incluso ensaya su definición en términos formales y estéticos («La sabiduría principal del jazz es la de adornar una melodía con trinos, arpegios, trémolos, variaciones, cadencias, todo a lo que da tiempo la infrecuencia del ritmo»), lo que, no obstante, le interesa realmente es el valor dinamizador y revulsivo, socialmente revolucionario que le atribuye. «Por el *jazz-band*», dice, «se rompe la hipocresía social» y sus notas «machacan toda nuestra lexicografía, nuestra ideología, toda nuestra sentimentalografía», es el jazz «el salvajismo que nos salvó de la música academizada» y cuyo *baile del bosque* corrige «el amaneramiento de los petimetres»; «los *jazz-band* son como la risa en las barbas de la seriedad del pasado», son «estimulante que nos arranca de los mareos de la circulación y la vorágine» y, en definitiva, «pone en circulación al mundo, hace bailar a las palmeras, despierta el apetito del *ja-ma-la-ja* y danza sobre el gran sándwich de la realidad» (Gómez de la Serna, 1975: 181-192).

Con una distancia de veinte años, «Jazzbandismo» sigue estando así bajo la misma égida de «El concepto de la nueva literatura», el célebre discurso de ingreso leído en el Ateneo en 1909, en el que proclamaba la radical unión de literatura y vida y la necesaria acción revolucionaria contra la sociedad decadente y anquilosada. En última instancia, el

jazz viene a adquirir en Gómez de la Serna un sentido simbólico e incluso instrumental (como lo fue también el futurismo cuando lo difundió a principios de siglo), «música del presente» pero que, sin embargo:

no puede ser lo último; habrá nuevas generaciones de sonidos, sonidos vibrantes superiores al aparato auditivo, y de los que ya se han hecho algunas experiencias matando a un camello en el parque zoológico y a un pez en una pecera.
Esos sonidos no habrá que oírlos y, sin embargo, traspasarán todos los tímpanos y atravesarán todas las porosidades.
(Gómez de la Serna, 1975: 194).

No todos los entusiastas del jazz en estos años, sin embargo, lo fueron por su mero valor iconoclasta y antipasatista. Especialmente en el ámbito catalán, donde el nuevo género más tempranamente encontró un público devoto y especializado, aunque minoritario, que rehuía las revistas de *varietés* y buscaba la raíz musical frente a la comercial-espectacular (*vid.* García Martínez, 1996: 76-84), hubo voces que reivindicaban el valor estético e intrínseco del jazz, más allá del simbolismo más o menos pasajero de la nueva época.⁴⁶¹ Ya vimos cómo Montanyà defendía, en su «Elogi del *jazz-band*», un jazz melódico que da preferencia a los instrumentos del viento y que funciona como «nuevo procedimiento orquestal, que ha aumentado prodigiosamente las posibilidades y los recursos de los conjuntos musicales», cuyo secreto es la sincopación del ritmo (Montanyà, *L'amic de les arts*, ago. 1926). Cuatro años después escribe su amigo Sebastià Gasch, en *La Gaceta Literaria* de Gecé, otro extenso artículo que incide en el descubrimiento rítmico del jazz y lo define como «música pura». «El ritmo, en efecto, es el elemento primero de la música, es la primera necesidad, de necesidad primordial», escribe Gasch; y puesto que el jazz es «ritmo puro» es, por implicación, «música pura»:

Ritmo obsesionante, el del *jazz*. Ritmo primario y puro, descarnado, virgen de hojarasca y reducido a lo esencial. Ritmo preciso y seco—*extra dry*— penetrante e incisivo, insistente y enervador, que os persigue, implacable y obsesionante, hasta reduciros a la

⁴⁶¹ El creciente interés en el mundo catalán por el jazz cristaliza sobre todo en los treinta: en 1934 se fundó en Barcelona el *Jazz Club*, que después pasaría a denominarse *Hot-Club*, a semejanza de otros clubes europeos que habían nacido al calor del nuevo género. El *Hot-Club* patrocinó también la primera publicación especializada en España sobre jazz, *Jazz Magazine*, editada entre agosto de 1935 y junio de 1936, además de un programa en Ràdio Associació de Catalunya y la organización de tres Festivales de Jazz, celebrados en el verano de 1935, otoño de 1935 y enero de 1936 (García Martínez, 1996: 78-84). Como en otras áreas (pintura, música clásica...), la estratégica posición de Cataluña y el carácter cosmopolita de Barcelona, ciudad portuaria y muy próxima geográficamente a las novedades que se iban gestando en el continente, propició un mayor aperturismo y la más temprana estabilización de una comunidad creciente de iniciados, que se mantendrá activa y en expansión durante los años de la Dictadura.

impotencia, hasta inmovilizaros e inutilizaros. Y, lo que es peor, el *jazz* pone también en juego la síncopa musical de acción fisiológica fulminante. La síncopa llega a producir la impresión del paro del corazón. Enérgica y contundente, la acción del *jazz*. (Gasch, *La Gaceta Literaria*, nov. 1930).

El elogio purista del jazz lo acompaña además el crítico de la censura a la música decimonónica y, especialmente, a la vagarosidad impresionista, equiparando la revolución del jazz a la del cubismo higienizante en el campo pictórico:

La música, de caída en caída, había acabado por olvidar su mismísima esencia, había acabado por olvidar el ritmo, había acabado, arrastrada por un afán extramusical, por mezclar lastimosamente la velocidad y la lentitud sin orden ni concierto, había acabado por fundir miserablemente el ritmo en la niebla, en el humo, en las brumas de la música impresionista, del mismísimo modo que el impresionismo pictórico había disuelto la forma en la luz. Pero vino el cubismo, en pintura. Y, en música, ha vuelto el ritmo. Y ha vuelto con los negros. Y ha vuelto con el *jazz*. (Gasch, *La Gaceta literaria*, nov. 1930).

Si Cocteau había hecho de la grandilocuencia retórica el centro de su antidebussismo (por lo que le oponía una música «de todos los días», irreverente, lúdica, desacralizadora), Sebastià Gasch (que cita al propio Cocteau) construye este rechazo preferentemente sobre el plano formal (el ritmo como signo de pureza musical), lo cual no obsta para que defienda en el jazz una doble relevancia: sonora y visual, espectacular. Termina el texto:

Añadiremos a esas palabras clarividentes que el Hylton's Jazz no se dirige únicamente al oído, no es únicamente un arte del tiempo, sino que se dirige también a los ojos, es también un arte del espacio. Un arte rítmico y plástico al mismo tiempo. Este *jazz* es un verdadero espectáculo. Además de su valor rítmico extraordinario, posee un alto valor espectacular. Los *boys* de Jack Hylton subrayan los ritmos, comentan las frases musicales, con sus movimientos, empapados de sano optimismo comunicativo, ricos en una desenvoltura completamente deportiva y jovial, y poseedores de una alegría casi infantil. (Gasch, *La Gaceta Literaria*, nov. 1930).

Aunque el crítico catalán habla aquí del espectáculo que supone ver tocar a los músicos (una forma de interpretación que, basada en la improvisación, estaba a todas luces alejada de la tradicional interpretación en las salas de conciertos, mayestática y reglada), esta concepción del jazz como «arte rítmico y plástico» de extraordinaria espectacularidad funcionará especialmente en el ámbito de la danza y, sobre todo, en torno al mito de Joséphine Baker, «la Venus de ébano». «La célebre mulata que lanzó por los ámbitos del mundo el estruendo de su charleston descoyuntado», en palabras del periodista Hernández Girbal en *Atlántico* (16-II-1930: 69), conmocionó a Europa con los movimientos dislocados, violentos y angulares de su baile, muy lejanos ya de las

suavidades del ballet clásico, convirtiéndola en icono erótico y de la modernidad.⁴⁶² Si las noticias sobre la despampanante bailarina llegaron a España al poco de su desembarco en París, en 1925 (cf. el temprano artículo de Arturo Gazul en *Mediodía*, sep. 1926, que bajo el sugerente título de «Josephine Baker, o el vientre del apocalipsis», hacía una exaltación del primitivismo y la pulsión irracionalista como clave salvífica de la vieja y enferma Europa, a través del mito de lo negro), no sería hasta 1930, con la gira que la Baker hizo por diversas ciudades de España, cuando el fervor desmedido se desatase en nuestro país (vid. el artículo de Pérez Ferrero en *La Gaceta Literaria*, abr. 1930, o el citado de Hernández Girbal, en *Atlántico*, 16-II-1930). Se trataba, sin embargo, de una fecha ya tardía como para que las desquiciadas contorsiones de la jovencita de Saint Louis entrasen a formar parte del imaginario poético; los poemas de *dancings* y cabarets, representativos de los *roarings twenties* españoles, se habían quedado en los foxtrots y *ragtimes*; cuando Baker llegó, nuestra poesía ya transitaba otros caminos y dejaban atrás el fervor de la modernidad que había dado sentido a la primera mitad de la década.

¿Fue el jazz, pues, algo más que icono de modernidad (al lado de tranvías y aeroplanos) o símbolo de primitivismo negrista, en la lírica española de los veinte? ¿Desempeñó un papel más allá de lo temático, con repercusiones formales? Sinceramente, creo que no, o que muy superficialmente. Solo muy vaga y laxamente puede hablarse de la relación entre el ritmo sincopado del jazz y la general yuxtaposición reinante en la poesía de Vanguardia (rasgo generalizado desde los años de la Guerra con los cubistas franceses y el futurismo italiano). Suelen citarse, en este aspecto, las palabras de Moreno Villa, a propósito de su poemario *Jacinta, la pelirroja* (1931), en las que establece un vínculo explícito entre ritmo poético y jazz:

En el primero de estos libros [*Jacinta*] quise que apareciera algo del espíritu y la forma sincopada del «jazz», que me embriagó en Norteamérica. Está compuesto de tres partes: una, dedicada a los encuentros y descubrimientos con Jacinta; otra, a iniciarla en la poesía mediante algunos poemas difíciles, y la última, al rompimiento. *Todo ello alegremente,*

⁴⁶² Joséphine Baker no fue, evidentemente, la única revolucionaria en la danza de las Vanguardias. Antes de ella, en la primera década del siglo, la californiana Isadora Duncan había conmocionado al público europeo con sus coreografías expresionistas que huían de todo academicismo y pasos reglados; en la misma época, la también norteamericana Loie Fuller desarrolló rompedores espectáculos haciendo uso de las nuevas tecnologías lumínicas y valiéndose de los efectos visuales. Ya en los veinte, Martha Graham fundó su propia compañía y se convirtió en un referente de la danza contemporánea, mientras que la alemana Mary Wigman, activa desde los años prebélicos, desarrolló su labor también por la vía expresionista. En el ámbito español, destacó especialmente Tórtola Valencia, que fue internacionalmente renombrada desde los años diez y, ya en los treinta, dentro de la renovación del flamenco, Antonia Mercé ‘La Argentina’, Encarnación López Júlvez ‘La Argentinista’ y los ballets cubistas de Vicente Escudero. Sobre la danza en la Edad de Plata, vid. Murga (2017).

es decir, sin melancolía. El verso es bastante quebrado y con tendencia a ser hablado, no cantado. (Moreno Villa, 2006: 110; subrayado mío).

El poemario, como el propio autor ha explicado, es un trasunto poético de la relación amorosa con Florence («Jacinta», en el libro), joven neoyorquina que el artista malagueño, casi cuarentón, conoce en el otoño de 1926, en Madrid (Moreno Villa, 2006: 90-101). Pese a los tempranos proyectos de boda en 1927, la relación terminó fracasando, pero el poeta llegó a viajar a Nueva York, a instancias de los padres de Florence, alarmados por el anuncio del matrimonio. De esta experiencia resulta *Jacinta, la pelirroja*, libro en el que la contraposición entre dos culturas, y la figura de Jacinta-Florence como icono de la mujer moderna y liberada es uno de los ejes vertebradores. Aunque Moreno Villa dice que quiso dar al poemario «algo del espíritu y la forma sincopada del jazz», lo cierto es que la música está muy poco presente en el libro y apenas puede apuntarse como rasgo colaborador en la construcción de la imagen de Jacinta: muchachita norteamericana, deportista, aficionada al baile, vitalista, ingenuamente descarada y con mundanos intereses intelectuales. En este mundo de intrascendencia frívola y modernidad se desarrolla el romance que el poemario transcribe tan poco *sentimentalmente*.⁴⁶³

Ahora bien, el verso de *Jacinta* no es, ni mucho menos, quebrado; sí prosaico, conversacional, pero se trata de un rasgo que el autor había ido ya desarrollando desde *El pasajero*, de 1914. La asociación, por otro lado, de intrascendencia y prosaísmo, es equívoca y de ningún modo puede asociarse al jazz (recordemos que Gasch lo definía precisamente como «música pura» en cuanto «ritmo puro»); sería una contradicción hablar de ritmo jazzístico en una poesía que intencionadamente rehúye y apaga lo sonoro del verso). El propio Moreno Villa cita el primer poema del libro, «Bailaré con Jacinta la pelirroja», como ejemplo de este cambio de tono poético inspirado por la nueva música:

Iniciar un libro de versos con el título de «Bailaré con Jacinta la Pelirroja» indica un desenfado voluntario, un elocuente ¡basta ya! a los trémolos del coleante romanticismo,

⁴⁶³ El prototipo de mujer moderna que representa Jacinta está extraordinariamente definido en el «Breve elogio a la muchacha deshonestas», que cierra el poemario de Arconada *Urbe*. Se trata de una enumeración de predicados sobre esta muchachita *deshonestas*, que abundan en su desenfado y frivolidad, en contraste con el paradigma romántico. Así, la joven «No canta. No maltrata al piano. / No lee. No recita versos. / Es pícaras. Es desenvuelta», «Sabe bailar y amar. / Es libre. Guía su auto», «Fuma. Nada. Juega al golf. / Vive con intensidad y con prisas», «No tiene novios. No tiene prejuicios. / No es casta. No es simple. No es culta», «No va al teatro. No va a los toros. / Es aficionada al cine», «Juega al flirt y al póker»... y, en fin, «Es linda. Es adorable. / Es pura. Es deshonestas...» (Muñoz Arconada, 2002: LXII-LXIII).

pero, además, confirma que toda Europa, frenéticamente entregada al «jazz», pide que la rapte América. (...) (2006: 111-112).

Ciertamente, este primer poema es casi el único del que se puede afirmar que evidencia inspiración jazzística en todo el libro. Los tres primeros versos son prácticamente el único ejemplo de encabalgamiento abrupto, enfático, del poemario:

Eso es, bailaré con ella
el ritmo roto y negro
del jazz. Europa por América.
(Moreno Villa, 1998: 307).

«El ritmo roto y negro / del jazz». Y a continuación, la dicotomía que conduce el poemario, Europa (yo lírico) conquistada por la arrolladora modernidad de los Estados Unidos (Jacinta). El poema sigue desarrollándose musicalmente y funciona a partir de repetición de palabras, tan frecuentes en la música vocal, sobre todo en los estribillos, recordando aquí a veces a los *scat* del jazz (la recreación del cantante en palabras o sílabas de la letra que acaban funcionando solo por su valor sonoro y rítmico):

(...)
Pero hemos de bailar si se muere la noria,
y cuando los mirlos se suban al chopo de la vecina.
Porque —esto es verdad—
cada rito exige su capilla.
¿No, Jacinta?
Oh, Jacinta, pelirroja, *pele-pele-roja*
pele-pele-pele-pele-rojiza.
Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos
son, sí, *son*, tus *dos, dos, dos*, bajo las tiras
de dulce encaje hueso de Malinas.
Oh, Jacinta, bien, bien mayor, bien supremo.
Ya tenemos el mirlo arriba,
y la noria del borriquillo, gira.
(Moreno Villa, 1998: 307-308; subrayados míos).

Estas como inflexiones musicales pueden aparecer muy puntual y aisladamente en algunos otros poemas del libro, especialmente en los vocativos y en la mención de Jacinta («Vendrá Isabelilla, / que *tú sabes, tú sabes*, en fin, *tú sabes* / que todos los años, cuando viene Isabelilla», vv. 5-7 de «Cuando revienten las brevas», 1998: 308; «Del agua viscosa surtirá la mecano del aire. / *Jacinta, la pele-pele*», vv. 5-6 de «Cuando salga la gaviota», 1998: 311; «Eh, Jacinta, ¿qué hay? Te vas poniendo seria. *Peli, mi pelirroja*, ¡qué mudanza de ánimo!», vv. 1-2 de «Jacinta se cree española», 1998: 323; subrayados míos). Pero la tónica general, como digo, es el prosaísmo del anti-sublime, el

rebajamiento de lo sentimental por lo coloquial y el humorismo, así como ciertos aires de esnobismo irónico.⁴⁶⁴

La traducción formal o estilística del nuevo género quizá aparezca más evidente (siempre dentro de lo convencional) en el poema que Concha Méndez titula «*Jazz-band*», y que incluye en su primer poemario, *Inquietudes* (1926):

JAZZ-BAND

Ritmo cortado.
Luces vibrantes.
Campanas histéricas.
Astros fulminantes.

Erotismos.
Licores rebosantes.
Juegos de niños.
Acordes delirantes.

Jazz-band. Rascacielos.
Diáfanos cristales.
Exóticos murmullos.
Quejido de metales.
(Méndez, 2008: 43-44).

Aunque sigue un estrofismo tradicional (coplas de versos de arte menor irregulares) basado en la esticomitia, la composición por yuxtaposición intenta reflejar el «ritmo roto», seco, de la nueva música, al tiempo que el poema se presenta como una descripción del sonido del jazz que propone el título (*Verbal Music*, por tanto). Para ello, además de participar de la construcción de atmósfera del *dancing* («luces vibrantes», «erotismos», «licores rebosantes», «juegos de niños» [entre adultos y en un ambiente de liberación desenfrenada], «diáfanos cristales»; *vid. infra*, III.III, 3.2.3) y de la referencia al imaginario de la nueva era (los «rascacielos» del v. 9) se alternan lacónicos sintagmas alusivos a la música, que construyen por esbozo impresionista la orquesta evocada: algunos sustantivos aluden a los instrumentos («campanas», «metales»), otros, a ciertas cualidades de la música («ritmo», la armonía en los «acordes»); y todos ellos son

⁴⁶⁴ Suelen citarse también los versos «¡Ah! y cantor negro / de un jazz que siento / a través de diez capas de suelo» («Causa de mi soledad», vv. 13-15, 1998: 328), como ejemplo de la presencia del jazz en *Jacinta, la pelirroja*. Ciertamente es una presencia muy superficial, como las comentadas arriba, que se referían a la mera introducción de una palabra alusiva al jazz. En todo caso, y aunque se puede hablar del uso del jazz en su vertiente más melancólica (*blues*) para definir aquí la tristeza del yo lírico, lo cierto es que estilísticamente forma parte de una serie de estrofitas monorrimas, compuestas de tres versos que combinan octosílabos y quebrados, y que tienen mucho más que ver con la soleá o la lírica popular (al estilo de Machado, por ejemplo), que ya había ensayado Moreno Villa en libros anteriores.

calificados por el carácter discordante y contrastivo atribuido al jazz («ritmo *cortado*», «campanas *histéricas*», «acordes *delirantes*», «*quejido de metales*»), que invade también, por metonimia, las realidades materiales y ambientales del *dancing* («luces *vibrantes*», «*exóticos* murmullos»).

Un último ejemplo en el que la presencia del jazz en el texto va más allá de ser mero símbolo de modernidad es un curioso poema de José de la Puente, «Discos de color», aparecido en la revista onubense *Meridiano* (dic. 1929) que dirigió Rogelio Buendía.⁴⁶⁵ Se trata de un poema de estilo gongorino, en el que a lo largo de cuatro estrofas (seis endecasílabos con rimas irregulares ocasionales) se evoca la música producida por un gramófono. Como remate a cada estrofa, el autor introduce un verso en inglés, título de canciones ampliamente popularizadas en la época, y que contaban con varias grabaciones a la altura de 1929. El poema es el siguiente:

Por ráfagas-metal estilizado
 girasol de vocales sostenido—,
 se quema en niquelada pira
 por los azules ángulos, desnudo,
 5 el saxofón de las morenas notas
 condensadas al aire gota a gota.
Darling.

Se pasea la gama de etiqueta
 10 por las blancas gargantas de los negros
 ¡Limpio stand musical de chocolate!
 ¡poema del color del universo
 en el banjo —cristal, pájaro plano—,
 combustible de algún fuego sagrado!
 15 *Diga, diga doo.*

Las bocinas teclean añorantes
 (fosa común de la sonrisa negra,
 sugerencia de skate de blanca línea)
 por los dientes de luces de madera,
 20 clave nueva de melodías místicas
 para el sexo desnudo que se entrega.
My pal called Sal.

Música negra
 Música verde, azul y colorada.
 25 Música, sangre de doradas tierras
 hecha de palos y banderas rotas,
 música preyer que devuelve al mundo
 La careta café que el cielo lleva.
I lift up my finger and say tweet tweet.

⁴⁶⁵ Existen pocos datos sobre este autor, José de la Puente. Su entrada en el *Diccionario de las Vanguardias* de Bonet remite solamente a la entrada de «Huelva». Allí se dice simplemente de él: «José —Pepe, o José María— de la Puente, cuya firma encontramos ya en *Meridiano*, publicó tardíamente una *Antología Incompleta* (Cáceres, Gráficas Cacereñas, 1984) de su obra poética, entre cuyos ilustradores figuran José Caballero él mismo» (Bonet, 1999a: 339).

Aunque puede entenderse que cada estrofa poetiza la canción que la cierra, creo que el propósito es más bien la evocación genérica del jazz, y las referencias intertextuales funcionan como un elemento más en la construcción verbal de la música.⁴⁶⁶ Aparte de la cita, tanto los recursos utilizados como el imaginario jazzístico que usa José de la Puente son los que ya hemos visto más arriba. Se emplea la mención explícita de instrumentos (saxofón, banjo, bocinas), como en el poema de Concha Méndez, pero esta vez dilatando la descripción de su timbre mediante la imagen; puntualmente se emplea también léxico musical muy genérico (*notas*, la *gama* como sinónimo de escala, *melodías*).

Pero a la evocación de la música mediante los instrumentos ejecutantes (y mediante la voz humana, fundamental en el jazz clásico anterior a la II Guerra Mundial; vv. 8-9) se une también, por un lado, la alusión al gramófono como objeto sonoro, descrito tanto en su carácter material (los «discos» del título, las «ráfagas-metal estilizado» del disco girando, el plato giratorio como «girasol») como en el acústico («girasol de *vocales* sostenido»). Por otro, y sumándose a muchos de los tópicos ya comentados, la música del gramófono se define a partir de una serie de imágenes que abundan en la figura del negro, bien por alusión directa —los cromatismos se pasean por las «blancas gargantas *de los negros*»; en la estrofa siguiente la «sonrisa negra», expresión metonímica, apunta a uno de los rasgos más destacados en la descripción occidental de los afroamericanos: la impecable sonrisa de blanco luminoso, en contraste con la tez oscura, que aparecía también en el haiku de Torre—, bien a través de la sinestesia (el saxofón emite «*morenas* notas»), bien de la metáfora animista (esta música devuelve al mundo «la *careta café* que el cielo lleva»). Las alusiones al erotismo latente en el jazz (vv. 20-21) o la resonancia exotista y primitivista (el banjo como «combustible de algún fuego sagrado», la caracterización visceral del jazz como «sangre de doradas tierras», la alusión a la madera en referencia al primitivismo percusivo, la máscara o *careta* ya mencionada, que trae a la

⁴⁶⁶ No he podido localizar cuál es la canción a la que alude el poeta con «Darling», pero es un vocativo hartamente frecuente, tanto en el jazz como en la música pop y rock anglosajona. «Diga, diga, doo», compuesta por Jimmy Mc Hugh, fue grabada por varias *jazz-bands* a finales de los veinte: existió una versión de los *Hotsy Totsy Gang*, otra de *The Sizzlers* y una más del propio Duke Ellington, con su orquesta del Cotton Club, todas ellas grabadas en 1928, en Nueva York (Rust, 2002: 1166, 15559, 523); Philip Lewis y su orquesta grabaron una cuarta en Londres, en 1929 (Rust, 2002: 1031). De «My pal called Sal» existió una célebre versión de Sam Wooding y sus *Chocolate Kiddies* grabada en Barcelona, en 1929, durante la segunda visita de la agrupación a España, por el sello Parlophone (Rust, 2002: 1889). «I lift up my finger and say tweet» es una divertida canción del músico y productor inglés Leslie Sarony, que fue grabada también por Sam Wooding y su orquesta en noviembre de 1929, en París (Rust, 2002: 1889), así como por Arthur Fieds y su banda (Nueva York, 1929; Rust, 2002: 567) y por Philip Lewis (Londres, 1929; Rust, 2002: 1032).

mente el tribalismo del África negra...) son también motivos convencionales en el imaginario jazzístico de los veinte que sobrepasan la estricta alusión de lo musical.

El poema de José de la Puente pivota, pues, en torno a estos dos ejes: el de la definición del jazz en cuanto sonido, música, y el más amplio retrato cultural del género en la Europa de entreguerras. El propio título, «Discos de color», introduce la imagen desarrollada después en la última estrofa, y que va a funcionar a lo largo del texto de manera ambigua: discos «de color» puede ser forma eufemística de «discos negros», pero a la vez sugiere sinestésica de los sonidos del jazz («Música negra / Música verde, azul y colorada»), no exenta de un tinte telúrico y exotista (el «poema del color del universo», más tarde convertido en las remotas y «doradas tierras» donde resuenan banderas y palos, y que parece remitir al mismo paisaje selvático y difuso que encontrábamos en Gómez de la Serna). En última instancia, y dentro de la poética de la imagen múltiple, no puede descartarse que en la expresión «Discos de color» funcione además la alusión estrictamente visual al gramófono y su «girasol de vocales», recorrido por un haz irisado al refractar la luz en el vinilo girador.

3.2.3 Los poemas del *dancing* y el cabaret

Francesco Cangiullo, el pintor y poeta futurista autor de la ya citada *Poesia pentagramatta* (cf. *supra*, III.III, 1.3), fue autor también de *Caffe concerto: Alfabeto a sorpresa*, extraño poemario de 1916 que él mismo definió como «*canzonetístico* libro color de lentejuelas». Sus páginas, cada una de diferente color, ofrecían dibujos de bailarines, acróbatas y malabaristas contruidos con números, letras y diferentes caracteres tipográficos deformados. Como su propio título señalaba, se trataba de hacer del libro un verdadero *music-hall* en pie, donde cada dibujo correspondiera a los diferentes números que se van sucediendo en una revista de *varietés* (Piscopo, 1988).

El libro de Cangiullo, con su humorismo lúdico y sus aires de frivolidad, era a la vez un desafío al concepto canónico de «libro», «dibujo» o «poema» (como lo fue el *Transiberiano* de Cendrars o los poemarios ilustrados de los cubofuturistas; cf. Perloff, 2009), y da una idea de hasta qué punto la Vanguardia más comprometida con la renovación estética radical inició el proceso que más tarde consagraría la posmodernidad:

el de la abolición de fronteras entre alta y baja cultura, dentro del contexto de incipiente industrialización del arte (cf. Salaün, 2006).⁴⁶⁷

El club nocturno de ocio, mezcla de restaurante con orquesta, sala de baile y teatro de *varietés*, se convirtió en los veinte en icono de la modernidad, bajo el americanizado formato del *music-hall* y los *dancing*, y al lado del cinematógrafo, los deportes, el ya mencionado jazz (o *jazz-band*), las ciudades de rascacielos y los nuevos medios de transporte. Tanto el *music-hall* como el *dancing* se remontaban a modelos ampliamente generalizados ya en Europa durante la segunda mitad del XIX: el primero, de origen británico (cena con espectáculo músico-teatral), se había introducido en Francia, donde fue asimilado al cabaret, y ahora, en la Europa posbélica, asumió una nueva pátina de modernidad remozado con el modelo del *bar* americano. En *La novela de un literato*, Cansinos-Assens registra con detalle la renovación y progresivo refinamiento de estos antiguos teatros de variedades o cafés-cantantes en el Madrid de los diez, a propósito del *Central Kursaal* (originalmente frontón y utilizado años después como cine):

En el Frontón Kursaal, recién inaugurado, un *music-hall* enorme, suntuoso, al estilo de los del extranjero, y en el que actúan artistas internacionales, se reúne ahora todo el Madrid bohemio y elegante. (...). Al fin, tenemos algo digno de una gran ciudad moderna. Antes sólo teníamos esos teatrillos de variedades, esos salones *Bleus* y *Rouges*, que eran verdaderas covachas llenas de chinches, y en los que, con raras excepciones, actuaban fregatrices recién redimidas del fogón. Ahora el vicio elegante tiene su palacio o su templo. El Frontón Kursaal es un local inmenso, en que por la tarde se celebran partidos de pelota vasca y lucen sus músculos y su destreza los fuertes hijos de Euzkadi [*sic*], aporreando las paredes desnudas. Por las noches, la decoración cambia. Unos mozos diligentes transforman el frontón en un teatro de *varietés*. Instalan un escenario en el fondo, colocan filas de butacas de pared a pared y mesitas con manteles bordados y flores, donde se sirven cenas frías. Encienden unos focos eléctricos cegadores y el salón se llena de mujeres elegantes, con grandes sombreros y grandes descotes, y caballeros juerguistas, de esos que todo el mundo conoce por sus trapisondas; aristócratas, artistas ya premiados en Exposiciones, cronistas cuyas firmas aparecen casi a diario en los periódicos, hombres que derrochan simplemente el dinero... (Cansinos-Assens, 1982: 226).

Como el *Kursaal*, funcionaron en Madrid otros muchos locales, entre ellos, el *Trianon Palace*, frente al Teatro Apolo, el Teatro Romea, el Café Parisiana, célebre por acoger la tercera velada ultraísta el 28 de enero de 1921, el *Maxim's*, «primer bar

⁴⁶⁷ Es evidente, como se dijo antes (III.III, 3.2.1), que no todos los intelectuales del momento se sitúan en esta perspectiva y que la diferenciación entre alta y baja cultura (elitismo vs. masa) asume además otros matices ideológicos en casos como el de Adorno (mercado e industrialización del arte). Aunque no he dejado de repetirlo a lo largo de este trabajo, siempre es bueno recordar esta tensión existente y la lucha de esas dos pulsiones en la Vanguardia que hacen tan difícil caracterizarla desde un punto de vista socio-cultural (también estético, por supuesto).

americano» de la capital, según González-Ruano (2004: 70-71), o el lujoso *Rector's Club* del Palace, que tanto frecuentaron, en sus tiempos de residentes, Dalí, Buñuel y Pepín Bello.

Los *dancings*, por su parte, que a menudo participaban también de los rasgos del cabaret, confundiendo su identidad, se remontaban a los *thé-dansant* decimonónicos, fiestas de la alta sociedad en torno al baile, y en las que tampoco faltaba el refrigerio y las bebidas alcohólicas. El salón vienés del siglo anterior dio ahora paso a estas animadas salas de baile que, no solo en España, sino también en Europa, se multiplicaron y justifican la actual imagen de los *Happy Twenties* envueltos en una espiral de foxtrot y charlestón. En 1920 aparece en la revista *Nuevo Mundo* un artículo de marcado carácter social en el que el autor censura la frivolidad anestesiante de estos lugares en el París de posguerra; en él podemos encontrar un preciso cuadro de lo que fueron los *dancings* franceses de la época, que no estaban muy lejos de los que existían en Madrid, Barcelona o San Sebastián (especialmente en temporada estival):

Del armisticio acá, desde hace un año, París baila.

Baila el tango, el fox-trot, el one-step y el *jazz-band*... Baila a todas horas y en todas partes, y como las viejas y clásicas *boîtes* de Montmartre no bastan ya para tanto baile, en todas las esquinas de París se abren nuevos establecimientos con este título exótico: Dancing.

Hay *dancings* para todas las fortunas, porque nadie quiere privarse de bailar, y la vida cuesta cara. Hay *dancings* cuya entrada cuesta veinte francos; por ese precio se disfruta de las horribles, pero vertiginosas, danzas que toca una orquesta de negros. Otros *dancings* de menos pretensiones se contentan con un fonógrafo y cinco francos... La cosa es bailar, por lo menos, doce horas sin interrupción.

Para ello, en los *dancings* se almuerza, se come y se cena, y no solamente se baila entre comida y comida, sino también entre plato y plato.

Además, en los *dancings ultra-chic* cae del techo, sobre las parejas que bailan, una «perfumada lluvia de pétalos de rosa»... (Linares, *Nuevo Mundo*, 30-I-1920).

El *Stambul*, la parrilla del *Florida Park*, el *Salón Japonés* o el impresionante y gigantesco *Palacio de hielo*, en torno a cuya pista central de patinaje se abrían diversos salones con orquestas de diferente estilo, fueron todos célebres *dancings* madrileños, con un funcionamiento muy semejante al descrito por Linares (García Martínez, 1996: 41-44). En Barcelona destacó, por su lujo insospechado, el *Edén Concert*, al que dedicó Rivas Panedas el poema que enseguida comentaré (*Grecia*, 10-VIII-1919), además de otras muchas salas de entretenimiento como *La Maisón Doré*, *La Buena Sombra*, el *Hollywood*, el *Pompeya* o el *Royal Concert*, entre muchos otros (Amorós, 1991: 118-122; García Martínez, 1996: 40-46; cf. Salaün, 1990). La preferencia en estos años por la terminología anglosajona (*music-hall*, *dancing*), incluso en los nombres particulares de los

establecimientos (aunque sigue siendo frecuente la alternancia con otras denominaciones genéricas, como «cabaret» o, incluso, «café») delata la acusada americanización de la vida cultural europea durante esta década y, sobre todo, entre las capas más altas de la sociedad (*cf.* Mainer, 2005): de la bohemia parisina y los cabarets de Montmartre se pasa al refinamiento y «vicio elegante», como decía Cansinos-Assens, de la sociedad más *chic*, cuyo modelo va a ser el gran hotel neoyorquino y sus *barmen* de etiqueta, las terrazas suspendidas de los rascacielos de Long Island, al más puro estilo de *El gran Gatsby*. Es este nuevo mundo el que resuena en el poema «Circuito», de Guillermo de Torre:

Sobre las terrazas colgantes
multísonas orquestas negras
frivolizan el tango de los instantes
(...)
Y en la terraza polar
paladeé un cock-tail de azul y nieve.
(Torre, 2002: 21).

Los propios versos de este poema de Torre ya dan una idea de la variedad musical que ponía banda sonora a estos locales. Ciertamente, el *jazz* causó un furor desmedido en la Europa de entreguerras (Fitzgerald habló, incluso, de una *Jazz Age*) y sus ritmos *rotos* y desgarrados no podían faltar en ningún *dancing* o *music-hall* que se prestase. Ahora bien, sería muy limitador confundir *jazz* y *cabaret* (*/music-hall/dancing...*), en una y en otra dirección, como ha sido frecuente en los trabajos dedicados a rastrear la presencia jazzística en la literatura de esta época. En estos locales festivos, aislados paraísos de desenfreno y suspensión de las normas sociales, en los que la música sonaba muchas veces hasta bien entrada el alba (a menudo, las horas de apertura de los *dancings* se compenetraban con las de cierre de teatros), sonaron los ritmos del *jazz* (en sus modalidades bailables y más ruidosas) al lado de otros tantos géneros, aledaños o no, que iban del *ragtime*, *cake-walk* o *one-step* americanos al tango (muy popular a partir de 1914), el cuplé, la habanera, la guajira, la rumba o los más castizos pasodobles. Todo era bienvenido cuando se trataba de salir a la pista.



EL ÚLTIMO GRITO DE LA
DANZA EN LONDRES

El upside-down trott.

(De Le Monnier, en *Fantasio*.-París)



DANCING

—No creas que esto es cosa de juego.

—Si lo sé; el juego está arriba.

(De «Tito», en *La Correspondencia de España*.-Madrid)

Imagen 17. Ocio nocturno y nuevos bailes en los veinte. Viñetas reproducidas en *Nuevo Mundo*, 9-III-1920, p. 27.

Los poemas tantas veces citados como ejemplos de interacción del jazz en la lírica del momento remiten en realidad al más amplio contexto de ocio nocturno, replicando unos mismos tópicos e incluso, a veces, constantes estilísticas, hasta el punto de que podríamos hablar, como dije antes, de una especie de subgénero. «Edén Concert» (*Grecia*, 10-VIII-1919) o «Café» (*Grecia*, 15-IX-1920), de Rivas Panedas; «Music-hall», de Luis Mosquera (*Grecia*, 15-IV-1919); los «Cabaret» de Lasso de la Vega (*Grecia*, 31-XII-1919) y Eugenio Montes (*Cosmópolis*, nov. 1920); las «Noctilucas en tinta», de César A. Comet (*V_ltra*, 27-I-1921); «Fiesta», de Sánchez Saornil (*V_ltra*, 10-V-1921); «Trapecio», de Guillermo de Torre (2000: 46); o los más tardíos «Dancing», de Concha Méndez (2008: 122, 137) y «Té-Dancing-Delicias», de Arconada (2002: XXI-XXII), son todos textos que, aunque con matices, siguen unas mismas directrices a partir de la recreación de estos locales de ocio. Pero partamos de un ejemplo concreto, para evitar la enumeración de rasgos sin asidero. Uno de los más tempranos, y bastante representativo, es el citado «Cabaret», de Lasso de la Vega, que aparece simultáneamente en francés y en castellano (como es frecuente en el escritor) en el número XXVII de *Grecia* (ofrezco solo la versión en castellano, del propio Lasso):

5 Super-tango locura antorchas centelleos
 Alba de la noche Desnudos Danza de las estrellas
 Champagne Whisky and soda Guirnaldas tulipas
 Surtidor juegos de espejos Día artificial
 Nace la espuma delirante de los colores

Enlace de miradas Capricho de amor mariposa
 Máquina ligera viviente de atractivos que llaman
 Todo esto es un barco Fábrica de placeres
 se desliza danzando por un río floreciente
 10 Es linda la mujer Pantera tórtola
 Despliega el abanico de sonrisas
 A los sones de las orquestas Ráfagas Canciones
 Oleada que gira bulliciosa Carrusel
 Tziganes rojos *jazz-band* Cascabel torbellino
 15 Músicas acrobáticas de los negros jocosos
 Para cocotas resplandecientes de joyas y de encajes
 entre los brazos de gentiles amadores.
 (*Grecia*, 31-XII-1919).

Atiéndase, en primer lugar, a la mezcla de estilos musicales que se van sucediendo en este *carrusel* de la diversión nocturna. En los versos 15-16 aparece el «*jazz-band*», atropelladamente yuxtapuesto con el torbellino de «músicas acrobáticas de negros jocosos» y el escandaloso «cascabel», fácilmente asociable a la variopinta red de instrumentos percusivos que las orquestas de jazz de la época exhibían. Pero en el mismo verso aparecen también los *tziganes* o gitanos bohemios, ese «producto de la industria hotelera», según escribía Salazar en el texto arriba citado (*El Sol*, 6-VIII-1927), que había hecho las delicias de la *belle époque*.⁴⁶⁸ Un poco antes, entre «los sones de las orquestas», irrumpe en el escenario la seductora danza, morosa y voluptuosa, de esta linda «mujer Pantera tórtola» (v. 10), que es trasunto, con probabilidad, de la fascinante sevillana Tórtola Valencia, bailarina de fama internacional que desde los años diez paseó sus exóticos orientalismos por los escenarios europeos (*vid.* Queralt, 2005; Garland/Fox, 2013). Y, a las acrobacias del jazz, a la música húngara de los *tziganes* y a los undosos movimientos de Tórtola, deben añadirse, por último, los sones argentinos que inauguran el espectáculo con la *souper-tango* del comienzo, referencia a uno de los muchos formatos (del francés, *souper*, ‘cena’) con el que se publicitó desde los años de la Guerra este baile en cafés, restaurantes y hoteles, al lado de variantes como el «Thé Tango» o «Five o’clock Tango» (dependiendo del horario o día de la semana en que tuviesen lugar).

Es evidente, pues, que no todo en el cabaret es jazz. Dejando a un lado la diversidad musical, en el poema de Lasso se encuentran ya las constantes que volverán a reaparecer en los poemas del género (si bien, todavía dentro de una atmósfera de tintes

⁴⁶⁸ *Tzigane* da título también a una virtuosística rapsodia para violín y orquesta de Ravel (1924), compuesta para la violinista Jelly d’Arány (nieta del célebre violinista húngaro Joseph Joachim) y recreadora de la atmósfera sonora orientalizable del universo gitano centroeuropeo.

finiseculares). En primer lugar, el poema se construye sobre la recreación ambiental del establecimiento, prodigando a lo largo del texto alusiones referenciales a lámparas, espejos, mesas y botellas, con una especial atención a la luz (ya gritona y espectacular, produciendo un «Alba de la noche» y un «Día artificial», ya tenue y propiciadora de la intimidad en los reservados). Si Lasso habla de «guirnaldas», «tulipas» y «juego de espejos», en el «Cabaret» de Montes hay *mesillas* sobre las que «florecen adelfas» (v. 1; *Cosmópolis*, nov. 1921) y en el «Té-dancing» de Arconada «Luces atenuadas. / Manteles azules» (2002: XXI), mientras que Concha Méndez sitúa su fiesta en un retiro vacacional, probablemente del Cantábrico, en una elegante y sofisticada «terraza, frente al mar / flameante de banderas» (2008: 137; *vid. infra*).

Se insinúa también en el texto de Lasso otra de las constantes que será casi obsesiva en estos poemas: el flirteo y los juegos eróticos llevados al límite, en espiral de desenfreno y liberación. Los tímidos «Desnudos» que se atisban en la turbamulta de sensaciones mareantes («Champagne, Whisky and soda Guirnaldas tulipas / Surtidor juegos de espejos Día artificial»), los «enlaces de miradas» y esas «cocotas resplandecientes de joyas y encajes» sugieren tímidamente los impulsos sexuales que se hacen mucho más explícitos en otros textos, como en el «Music-hall» de Mosquera:

(...)
Una botella de champán: disparo.
Un hombro blanco y negro
me interroga.
Noto en él un resto
de sueño de la noche anterior.
Las mujeres
danzan entre los brazos de los hombres
con movimientos abandonados
v bajo los vestidos estrechos y cortos
parecen dilatarse sus caderas
y sus nalgas se hacen más curvas
y más abiertas
como las esponjas muladas.
Al fin, vuelvo a contemplar
el cielo en la noche
y veo los lirios del alba en el Oriente.
(*Grecia*, 15-IV-1919; subrayado mío).

Más que en los del cabaret (espectáculo que supone un espectador más o menos pasivo), el delirio erótico se desarrolla especialmente en los poemas del *dancing*, a través del baile, mezclado además con inundantes oleadas de alcohol. El estilo abruptamente yuxtapuesto que usa Lasso, si bien no de una forma tan radical, caracteriza a buena parte

Los elementos vuelven a ser los mismos: un cabaret (v. 3) con orquesta, violines y jazz (v. 6, 7, 15), la noche que se prolonga hasta el amanecer, las lámparas (v. 9), las botellas de champán (v. 10), las extravagantes y variopintas actuaciones que se suceden en el escenario (junto a las danzas del comienzo, y los «chispazos de violines» que emite la orquesta, la aparición a partir del v. 15 de la alocada *jazz-band* introduce el negrismo de tinte exotista; a los «ritmos salvajes» de la música se añade ahora esa «entrada ilusoria de los maorís» polinesios, alusión quizá a la dramaturgia del número musical o mera evocación despertada por la escucha de estos ritmos). Pero Torre potencia el dinamismo de la escena a través del corte de versos en escala, el animismo de los objetos («Las lámparas *borbotean*», «Las botellas *hablan*», por probable proyección de la percepción embriagada del yo) y el léxico que remite al espasmódico movimiento molecular adivinado en la materia («Vibración eléctrica», «Chispazos»), tan caro al autor y a los futuristas italianos. También en este vórtice sensorial de Torre cobra un protagonismo especial el erotismo lujurioso, siempre en torno a la sensualidad femenina; no hay una diferenciación clara entre espectáculo y espectadores, estas «mujeres dormidas» a las que «desnuda la orquesta» y los «senos floridos» sobre los que recaen los *chispazos* musicales parecen más bien remitir a las señoras apostadas en las mesas del cabaret, ataviadas con suntuosos vestidos y preparadas para el *affaire* nocturno en la intimidad que el bullicioso local les brinda. Pero el elemento femenino puede estar igualmente en el escenario, especialmente en los números de *vedette* y *girls* (a quien su contrato exigía, la mayor parte de las veces, alternar con los clientes masculinos; cf. García Rodríguez, 1996: 41-36). El poema se cierra con la maravillosa aparición de una desconocida bailarina negra, en un probable número de acrobacia en trapecio, que conquista al extasiado yo poético:

(...)
 Oh noche de espumas
 Amiga negra
 Ven a mí

25 En la evocación del alba primitiva
 nosotros danzaremos al revés
 mecidos en el trapecio
 del alba que se balancea

La sobrestimulación vertiginosa del cabaret, la exaltación de los sentidos que producen música, danza y alcohol desemboca en el desbordamiento del mundo civilizado (con sus normas sociales, convenciones y racionalismos) para acceder a esa otra realidad, sintetizada en el eros y la mujer *negra*, capaz de remontar al yo, en danza invertida, a los

orígenes («alba primitiva») de un mundo incontaminado, irracional y salvajemente virgen.

Otra historia de amor articula el «*Té-dancing*» de Arconada, incluido en el poemario de 1928 *Urbe* (2002: XXI-XXII). Entre folletinesco y achulapado, exento del primitivismo aurático en el que Torre envuelve a su misteriosa «amiga negra», el romance aquí tiene como protagonista a una simple muchachita mecanógrafa («taquimeca», la llama el yo, en acortamiento castizo). El poema adopta el narrativismo presente en otros textos del libro, pero jugando con la descripción de impresiones fragmentarias y yuxtapuestas, y la alternancia de diferentes estribillos o repetición de versos, que reaparecen regularmente y traducen el girar extraviado de la danza. Haciendo uso de la distinción de colores ya apuntada para diferenciar dos tempos básicos de ejecución del poema, aparecen en rojo las tres estrofitas (la última cerrando el texto) en las que el yo se declara rendidamente a su desconocida amante:

Taquimeca a quien no conozco: toma mi brazo.
Haz lo que quieras de mi vida.

(...)

Taquimeca a quien no conozco:
Eres guapa: estoy enamorándome.

(...)

Taquimeca a quien no conozco: toma mi vida.
Mañana me caso contigo.

Recordemos que el color rojo señalaba, en este libro, que la lectura de estos versos (que aparecen sangrados, además) debía hacerse «con un ritmo más pausado, más lento» (Arconada, 2002: VII). En contraste, los otros veintiocho versos en tinta negra deberán leerse, según las instrucciones, «con un ritmo precipitado, acelerado», acorde al espíritu que vertebra todo el libro, y que dirige también este *thé-dansant* nocturno (subrayados míos):

Las estrellas, sin cielo para sostenerse, han descendido a los faroles
embozados con halo de invierno inclemente.

¡Qué tarde!

¡El viento! ¡El viento!

5 ¿No ves? Insufla a las cosas animosidad de danza.
El anuncio. El árbol. El papel, en el suelo.
Nuestros abrigos. Nuestras piernas. Nuestros corazones.
Qué ímpetu de fogosa dislocación.

10

Taquimeca a quien no conozco: toma mi brazo.
Haz lo que quieras de mi vida.

Oh, qué tarde. Qué viento. Qué frío.
«Té-dancing-Delicias»

(Naturalmente, en el guardarropa se cuelgan los pensamientos pesados
—Sobra precaución: nadie los lleva).

15 Estrépito.

Salón. Luces atenuadas.
Manteles azules.

Orquesta. Notas buscapiés. Circunferencias.

Jazz.

20 *¡Oh, el baile! ¡El baile!*

Taquimeca a quien no conozco:
Eres guapa: estoy enamorándome.

Dos horas girando sobre el eje de unos labios.
El cuerpo lleno de electricidad. (Podíamos hacer volatines con las lámparas).

25 Espesura de ruido.

Sabroso té. Amanecen diez amores.

Tumulto. Agilidad.

Alegría.

Un beso truncado en un rincón

30 Dos horas. *¡Oh, el baile!...*

Salida.— Es raro: estamos en la ciudad.

¡El viento! ¡Qué frío!

Taquimeca a quien no conozco: toma mi vida.
Mañana me caso contigo.

El poema de Arconada combina la descripción referencial articulada en una sintaxis narrativa de tinte realista (vv. 1-2, 13-14), con un estilo más sincopado de yuxtaposición sintagmática, a la manera ultraísta y esbozando solo la escena a partir de impresiones fugaces (vv. 6-7, 15-17, 25-28); a ello se añaden los ya mencionados *estribillos* o repeticiones de versos con función estructural, que giran en torno a dos expresiones (con variación) en apariencia banales («Qué tarde. Qué viento. Qué frío» y «¡Oh, el baile! ¡el baile!», que marco en el texto en cursiva), pero que, en realidad, marcan el conflicto del yo entre la conciencia de un mundo exterior real (invernal, *inclemente*, crudo) y la entrega a la ola cálida y extática del baile y el amor en el mágico recinto del *dancing*. Por lo demás, el poema recoge los elementos temáticos constitutivos del género: la construcción ambiental del establecimiento por referencias materiales (salón, luces, manteles, lámparas, «sabroso té»...); la alusión a la música de fondo («Orquesta», «jazz») y la más general atmósfera de bullicio («estrépito», «espesura de ruido», «tumulto»); y el protagonismo de la danza como mágico momento en el que se desarrolla, furtivo y disimulado, el ansiado encuentro erótico.

Al lado de los comentados, y sin abandonar las convenciones temáticas, existen poemas de *dancing* o cabaret con un marcado acento impresionista de tipo animista, directamente relacionados con la poética estudiada en el capítulo anterior. Textos como el «Café» de Rivas Panedas (*Grecia*, 15-IX-1920), el «Cabaret» de Eugenio Montes, el «Dancing» de Concha Méndez (2008: 137) o la «Fiesta» de Sánchez Saornil (*Vltra*, 10-V-1921) se encuadran dentro de estas coordenadas. En ellos es destacada la importancia concedida al paisaje (salvo el de Rivas Panedas, todos estos eventos se desarrollan en terrazas al aire libre o locales con jardín) y los elementos de la naturaleza, personificados, asumen las pulsiones sexuales que corresponderían a los clientes. Véase, por ejemplo, el comienzo de «Fiesta»:

Los evónimos se han recortado las barbas.
Pájaros de luz
buscan entre las ramas de su nido.
El baile y el champán
5 de acuerdo desnudan a los concurrentes.
(...)

La agentividad concedida al baile y al champán (vv. 4-5), la humanización chistosa de los arbustos como galantes hombres de recortadas barbas (v. 1), da paso a la descripción de esta «Fiesta» y sus furtivos encuentros amorosos, siempre de forma tangencial, poniendo en un primer plano los objetos inertes, en los que se proyectan las acciones de los pululantes bailarines (subrayados míos):

(...)

Tango.

Los espejos equivocan las parejas.

Los monóculos se caen en los descotes de las mujeres.

Tregua.

10 *Los surtidores* alargan la mano

a las estrellas.

Artificios románticos

decoran las glorietas alejadas.

(...)

El final abunda en las connotaciones eróticas de la fiesta (vv. 14-15) y, de nuevo a través de los objetos (los violines-centauros, el abanico abandonado), se anuncia la incipiente llegada del alba (y, con ella, el fin del ilusorio mundo nocturno):

(...)

Síntesis: TENTACIÓN

15 Los violines-centauros tienden el arco.

Tango.
 Para qué?
 Mañana
 toda la noche
 20 estará en un abanico entre la hierba.

Concha Méndez ofrece un decorado similar, aunque encauzado en el ritmo cantarín de las coplas octosílabas:

Se hizo cristal el paisaje
 —la playa, los trampolines—
 Grita la orquesta del dancing.
 Y hay un rumor de jardines.

5 Vestida de frac, la noche,
 va a jugar a la ruleta.
 El fox bailan, campeones,
 una estrella y un cometa.

10 La terraza, frente al mar,
 flameante de banderas.
 Soñando canciones
 van unas brisas marineras.

15 Fiesta nocturna. Champaña.
 Tres luceros embriagados
 van en busca de la luna
 a los cuartos reservados...
 (Méndez, 2008: 137).

La orquesta ha pasado del tango al fox, pero los elementos de la naturaleza siguen jugando al cortejo furtivo: el cometa y su estrella que *foxtrotean*, la elegante noche-caballero probando suerte en la ruleta, los luceros borrachos que buscan los amores prohibidos de la dama-luna en la intimidad de los reservados...

Mucho más finisecular, sin el aire de desenfado frívolo y humorístico que encontramos en Méndez, es el «Café» de Rivas Panedas (la propia denominación remite a una tradición de otra época, pese a que oímos ya, de fondo, los novedosos ritmos del otro lado del Atlántico: «Músicos desinteresados brindan el *Jazz-band*», v. 9). Con un tono más moroso y lánguido, casi veneciano (los camareros con bandejas son «marineros de luto» que «conducen sus canoas de plata»), el poema insiste también en la confusión perceptiva generada en el local («Caravana de voces / entre las frondosidades de ruido») e introduce la pulsión erótica a través del animismo objetual (los espejos, que se reflejan unos a otros, «copulan largamente»):

Caravana de voces
 entre las frondosidades de ruido
 Los latidos se esponjan en los vasos
 Marineros de luto conducen sus canoas de plata
 Los espejos copulan largamente
 Nadie entró en los salones
 que nos ofrecen todas las cosas de que están llenos
 Músicos desinteresados brindan el *Jazz Band*
 Los espejos son lagos puestos en pie
 en los que baño mi corazón mojado de colores.
 (Rivas Panedas, *Grecia*, 15-IX-1920).

Es interesante observar cómo en casi todos estos poemas, aun en su variedad estilística, el elemento acuático adquiere una importancia notable, no carente de simbolismo. El «Café» de Rivas, en el que ya hemos visto navegar a sus camareros-marineros, se cierra con una nueva imagen de los espejos, esta vez como «lagos» erguidos: «Los espejos son lagos puestos en pie / en los que baño mi corazón mojado de colores» (vv. 9-10). En el «Cabaret» de Montes las botellas de champán *naufragan* «en las cubetas» (vv. 8-9), mientras que en el de Lasso era la bailarina la que se deslizaba por un «río floreciente» (v. 9), mencionándose además, entre la confusión de sensaciones, la «espuma delirante de los colores» (v. 5) y el «surtidor» (v. 4) (elemento este que también aparecía en el texto de Sánchez Saornil: v.10). Recuérdese ahora a la pianista-nadadora de Bergamín, zambullida en su extático tecleo, o la definición misma de la música como *superficie líquida* que, «como el mar, tan densa y poderosa», «nos mantiene a flote si el miedo no nos hace hundirnos, pesadamente, en ella» (Bergamín, *Mediodía*, mar. 1928; cf. *supra*, III.III, 3.1.2). La música, así, que adquiere colorismos de modernidad con las menciones concretas del fox, del jazz o de los *acrobáticos* ritmos negros, opera fundamentalmente en estos textos, y en estrecha colaboración con el balanceo de la danza («*mecidos* en el trapecio / que se *balancea*», cerraba Torre su poema, 2000: 46), como elemento enajenante y liberador de instintos, anulador de lo racional y de las normas sociales que rigen al otro lado de la puerta del *dancing* (o del cabaret o *music-hall*).

Con este sentido, la imagen del agua articula el largo poema de «Edén Concert», también de Rivas Panedas (*Grecia*, 10-VIII-1919), con el que me gustaría cerrar este apartado. El título alude al célebre *music-hall* barcelonés, «Edén Concert», ya citado antes a propósito de la vida nocturna de la ciudad condal, mientras que el sobre-título, «Crónica lírica», nos sitúa en el terreno del texto periodístico y presenta el poema como una frívola crónica de sociedad. La tipografía del encabezamiento remite a esta identidad ficticia:

EDÉN CONCERT.

La entrada por la consumación.

Bocadillos de sexo

Horchata de almas

El aumento del tamaño de letra puede imitar tanto a los titulares periodísticos como a los numerosos anuncios publicitarios que en estos años atestan los diarios (imagen 18).⁴⁷⁰ Además, la disposición tipográfica invita a interpretar caligramáticamente el encabezado e imaginarlo como puerta (*entrada*) a este gran paraíso nocturno.

CLUB PARISIANA

ATRACCIONES 8 DE JULIO

A las 8,30 tarde y 10,15 noche.

Todos los días, éxito de
PEPITA REY, LALY y DINO-
RAH, ROSALINA, ARAFEL, AN-
TONIETA, DIADEMA y TE 8 DE
NIS

A las 7 tarde y 12 noche.

TE TANGO y SOUPER TANGO
ORQUESTA GALINDO
Jaz-band. — A. S. V. Bickson.

GRILL ROOM
(PALACE HOTEL)

Todas las noches éxito
colossal del

NUEVO DANCING

COCINA DE GRAN FAMA

FOLIES BERGERES

Frente estación tranvía de
la Bombilla.

ATRACCIONES 8 DE JULIO

A las cinco de la tarde.

TE - D A N S A N T

A las diez.

GRANDES BAILES. CON "VA-
RIETES" EN LOS INTERME-
DIOS DE LOS MISMOS

Éxito clamoroso de Isabelita Ra-
mos, cancionista de aires regiona-
les. Todas las tardes, grandes con-
cursos de bailes.

Imagen 18. Publicidad de locales nocturnos en el diario madrileño *La Voz*.

Pues bien, toda la *crónica* de esta delirante noche de desenfreno está encauzada por la metáfora acuática, que irá creciendo en intensidad conforme avance la noche. Las referencias a un sosegado flujo de agua, a su balanceo undoso y adormecedor, durante más de la mitad del poema van configurando el estado de dulce enajenación que provoca en los clientes la música, el alcohol, el baile y la propia fastuosidad del edificio (el techo policromado y tachonado de estrellas: vv. 1-2; los pétalos de rosa que llueven, como decía la crónica parisina, vv. 6-7; las ostentosas lámparas que semejan «soles eléctricos», v. 22...):

5 He aquí las estrellas más bajas
que brillan sobre un cielo pintado,
ante un *oleaje* policromo,
cuyas *ondas* rosas
alzan *espumas* de cerveza,

⁴⁷⁰ El procedimiento se emplea con fines humorísticos en otros géneros, como en las novelas de Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!* o *La tournée de Dios*.

y desmoronan rosas
 menudas y nevadas...
 He aquí las estrellas
 entre nubes de humo,
 10 ante este *mar* que cuando ellas
 se hacen fugaces, lanza
 de entre los cinco rizos
 de sus rosadas *ondas*
 surtidores punzantes que perforan
 15 Sus oídos en seco...
 ..*
 ... El que *nada* sentado,
hunde sus manos en el *agua* blanca
 que *salpica* el espacio...
 Nubes de terciopelo
 20 súbitamente rotas...
 Nuevo cielo de estrellas
 entre soles eléctricos...
 (...)

(Subrayados míos).

Pero la agitación de la fiesta va creciendo a medida que crecen las tensiones sexuales. Aparece ahora, difuminadamente y siempre bajo las disfrazadas metáforas de suavidad dulzona (de acuerdo con el carácter agasajador del local) una *vedette* exhibiendo sus vibrantes pechos (desnudos, probablemente, al modo de Joséphine Baker) y moviéndolos al ritmo de su baile, lo que incita la lujuria de los espectadores:

De la fruta más bella,
 del árbol más flexible y blando,
 25 despojado de hojas...
 ahora en el verano penden
 dos pomas madurísimas...
 que juegan al «higui»
 con el cálido oleaje.
 30 Hay morbideces, contorsiones
 de *peces* esbeltísimos
 entre *ríos* de carne...
 ¿Qué son las castañuelas en las manos?
 Confetis de ruido...
 35 Todo el mundo quisiera
 herir con su cuchillo
 la blancura del tronco...
 hacia las ramas bajas...
 (...)

Se alcanza ahora al clímax del espectáculo, y también el de excitación de los espectadores (ese momento que Aleixandre definía como «el preciso momento de la

desnudez cabeza abajo, / cuando los vellos van a pinchar los labios obscenos que saben» en su vals; vv. 40-41, 1960: 236). «Hay xilofones en los vasos» (v. 39) y, de repente:

40 El oleaje sube imperativo.
Fiera tormenta ruge.
Los truenos hacen retemblar el suelo.
¿Qué puntiagudo vendaval es ese?...
¿Va a desbordarse el océano?...
..*.*
(...)

Esta inundación que sobreviene a la sala, cuyas connotaciones sexuales (con su «*puntiagudo vendaval*») son evidentes, retrocede como una bajamar al terminar la función, devolviendo de nuevo a la vista el mobiliario anegado:

45 Por un fenómeno no nuevo
el mar muestra su fondo
lleno de sillas escarpadas...
Para calmar los ánimos
el capitán subió sobre cubierta...
50 y la función HA TERMINADO

La mirada juguetona y naíf, intencionadamente elusiva y que bordea con humor los tabúes sexuales, no deja, en el fondo, de revelar cierta crítica social. No se trata de la censura del libertinaje sino, sobre todo, de la hipocresía moral que exhibe una sociedad enferma y reprimida, entregada a la lujuria siempre en la furtividad y el disfraz. Los «bocadillos de *sexo*» que se anuncian al comienzo, al lado de las puritanas «horchatas de *almas*» satirizan esta dicotomía, y la subrayan con el irónico precio de la entrada, «La entrada por la *consumación*» (evidente juego con «consumición»). También algunos de los otros poemas comentados parecen incorporar esta visión negativa, pero de forma muy fugaz y siempre sin abandonar el tono festivo que los preside. En el final de «Fiesta», Lucía Sánchez Saornil escribía, con melancólico desencanto:

(...)
Los violines-centauros tienden el arco.
Tango.
Para qué?
Mañana
toda la noche
estará en un abanico entre la hierba.

Y entre las acrobacias de su «Trapezio», Guillermo de Torre insertaba unos versos condescendientes, pero hartos reveladores: «Pongámonos el antifaz narcotizante / de las vidas superficiales» (vv. 13-14).

Cuando Aleixandre escribe su *vals*, arrancados ya los años treinta, la actitud será muy diferente y el humorismo lúdico se tornará sátira mordaz, denuncia acusadora. Estos *dancings* y cabarets, en principio presentados como meca de la liberación y suspensión de las convenciones sociales, irán descubriendo poco a poco su máscara: libertinaje disfrazado, conservadurismo moral hipócrita que esconde las pulsiones sexuales bajo lluvias de pétalos perfumados y cortejos galantes. Se trata, en el fondo, de la misma burguesía que aparecía parodiada en los textos antirrománticos estudiados antes. Sin embargo, la música (el cambio de los valsos y polcas por el fox y el charlestón) ha servido para relativizar y dividir a la avanzada del arte nuevo: algunos, como Adolfo Salazar, despreciaron el arte frívolo de teatros de *varietés*, así como el recién llegado jazz, por su asociación a tales ambientes (veáanse también, por ejemplo, los dos artículos que un joven Guillén, desde París, escribe a propósito de un concierto de *la American Southern Syncopated Orchestra* en el Teatro de los Campos Elíseos: *La Libertad*, 17-VI-1921 y 1-VII-1921; o las reservas que dicho género le producen a Marichalar: *Revista de Occidente*, ene. 1928); otros asumieron intencionadamente la «mala música», comercial y ligera, como signo iconoclasta y antiartístico, luchando tanto contra la esclerosis decimonónica de la sociedad burguesa como contra la grandilocuencia del sublime romántico, que identificaban. La paradoja reside en que esa gran bestia-burguesía, que desde el comienzo de la Modernidad estética ha servido para generar, por reacción, un movimiento estético (el Romanticismo primero, los movimientos finiseculares después), ha fagocitado y se ha apropiado de un arte, en principio, nacido contra ella. Que hiciese lo mismo con los nuevos ritmos era cuestión de tiempo (y, sin embargo, Aleixandre sigue eligiendo el vals como símbolo representativo de toda una sociedad). Los poemas de cabaret y, en general, la asunción del «arte frívolo» por una parte de la Vanguardia no hace sino poner al desnudo los conflictos que la caracterizan (y que generan contradicciones en los propios escritores; por ejemplo, el elitismo anti-masa de Cocteau y su fervor por un arte, el de *music-hall*, esencialmente de masas). Romanticismo/Vanguardia, arte viejo/arte nuevo: dicotomías, en definitiva, que no pueden considerarse sin tener en cuenta sus transversales sociales (las cuales complican y se confunden en los discursos en apariencia meramente estéticos): élite/masa, artista/público y, con el nuevo siglo y la industrialización de la cultura, arte/mercado.

4. RECAPITULACIÓN

He hecho girar este capítulo en torno al concepto de *futurismo*, pero desde una perspectiva plural y no restringida a una escuela: un *futurismo*-momento, como planteaba Marjorie Perloff (2009) o, más bien, un *futurismo*-impulso, una línea de fuerza que se produce transversalmente en la Vanguardia, y que está especialmente caracterizada (de ahí el empleo del término) por el rechazo violento del pasado y la exaltación de márgenes (ya sea la locura, la infancia, el primitivismo negro, el jazz o los frívolos espectáculos urbanos de *varietés*) provocadoramente contrarios al modelo social y al canon cultural heredado. Todas estas tendencias, en su heterogeneidad, se plantean como un rabioso grito, destructor a la vez que genésico, que hará del sonido-música (ya por vía formal, ya por vía temática) un instrumento decisivo a la hora de darle expresión poética.

La desintegración semántica del lenguaje que llevaron a cabo los dadaístas era una clara forma de protesta contra un lenguaje instrumentalizado, hipócrita y desnaturalizado, un lenguaje ya ajeno y hecho de convenciones vacías, que se revelaba como parte indispensable del monstruo total de la época (capitalismo, belicismo, maquinismo) y que se hacía necesario pulverizar. El mito adánico que informa toda la poesía de la Modernidad, la nostalgia de recuperar un paraíso virgen, es el motor que opera en la búsqueda poética dadá. Ni siquiera se trata de formular un nuevo lenguaje, sino de conquistar, citando a María Zambrano, «la palabra desprendida del lenguaje, la sola, pura, límpida palabra» (1986: 80). Anular los contenidos semánticos y las relaciones lógicas aquilatadas durante siglos suponía emancipar el sonido y conceder a la materia sonora de la palabra la razón de ser que hasta entonces había detentado el *logos*-pensamiento. El acceso (o retroceso, si se plantea en términos de retorno al origen) a una realidad *otra*, insospechadamente vasta e intocada, a través del sonido como *creador de sentidos* parece alentar también las empresas poéticas de Kruchenykh y Khlébnikov: una lengua *zaum*, trans-racional (*ultra*-racional), más allá de los constrictores dominios de la razón.

Estos planteamientos radicales se mueven, evidentemente, dentro de las más amplias coordenadas de la Modernidad estética y están estrechamente relacionados con la sustitución de un pensamiento lógico (concatenante, horizontal) por uno analógico (reverberante, vertical). Aunque la imagen asociada al futurismo italiano está inevitablemente asentada en la modernolatría, el antipatasismo feroz y el canto exaltado hasta lo grotesco de la nueva urbe, lo cierto es que su filosofía está profundamente

enraizada en la cosmovisión simbolista del mundo: la analogía como instrumento poético primero (*immaginazione senza filli*), mucho antes que la onomatopeya caricaturizable (que es solo una manifestación de la anterior), y la *vibrazione universale* como meta y aspiración última de la palabra poética. Esta *vibración* cósmica se definía esencialmente por su condición dinámica y múltiple (entrechocar de planetas a la par que de moléculas) y, por ello, el sonido adquiriría una importancia central. Pero no se trata tanto del *sonido* temperado, ordenado y aislado tal como aparece en la música tradicional (lo que Valéry deseaba para la poesía), sino del sonido en su más salvaje naturaleza, el sonido-ruido, que es la *manifestazione del dinamismo degli oggetti* (Marinetti, 1914b: 93). La propuesta russoliana de ampliación del *campi dei suoni*, pese a que se formula primeramente en el terreno de lo musical, tenía en el fondo (como todas las empresas futuristas) un radio de acción muy superior y de raíz transartística (otro de los proyectos, con sus diferentes reformulaciones, comunes a toda la Modernidad). La nueva música debía estar fundada en el universo acústico del ruido, múltiple, discordante y estridente, conforme a la nueva realidad del nuevo siglo; pero también el ruido, convertido sinestésicamente en imagen de la entropía del mundo, se erigió en eje fundamental de la poesía (también de la pintura) y funcionó como instrumento privilegiado para encauzar la orquestación sensorial buscada, fomentando además la experimentación en torno a la dimensión fonética de la palabra y a la frontera de la asemantividad.

No existió un movimiento en España equiparable al italiano, al cubofuturismo de los rusos o al Dadá. Si existió influencia futurista, fue impostada y superficial. La exaltación maquinística y el canto a la ciudad como síntesis de los principios de simultaneidad, dinamismo y vitalismo agresivo dieron lugar a esa otra segunda vía, más pasajera y esporádica, del ultraísmo español: una tendencia que en realidad no puede considerarse separada por lo anecdótico de sus textos representativos y que, a menudo, se desarrolla en hibridación con la más general tendencia impresionista-simbolista (estudiada en III.II; de hecho, como vimos, los mayores logros se consiguen en esta hibridación, con Rivas Panedas o Montes: III.III, 2.1). Los poemas versolibristas de carácter prosaico (típicos de los primeros años, 1918-1921) dispersan tímidamente recursos fonéticos (onomatopeyas, aliteraciones) para poner en pie la estampa de esta urbe-organismo vivo también desde una dimensión acústica. Pero se trata de estrategias muy limitadas y convencionales, de tipo siempre imitativo y, por tanto, subordinadas a la descripción, meros reforzadores de la imagen visual, que se sigue constituyendo como

centro del poema. Los malabarismos lúdicos y la creación de sentidos a través de la palabra *sonante* (como sucedía en el poema de juventud albertiano) muy residualmente puede vincularse al impulso futurista y habría que considerarlo más bien en relación con el modelo de la lírica popular, a la que se dedica el último capítulo (III.IV). Tampoco se cultivó en España el «poema en ejecución», tal como se planteaba en los círculos dadaístas e italianos, y el (tímido) empleo de los nuevos recursos tipográficos tuvo casi siempre un sentido visual (cuando no arbitrario), como parecía lamentar el textito de Adolfo Salazar en *Grecia* sobre la notación del poema (1-VII-1920). En este panorama, la poesía de Guillermo de Torre se aparece como la más original (sin que ello implique ninguna valoración) y de perfil más idiosincrásico: las tensiones *espasmódicas* y *vibracionistas* que saturan sus poemas (a través, fundamentalmente, del extrañamiento léxico: neologismos, cientifismos...) llegan paradójicamente a rozar la asemantividad, acercándolo a experiencias europeas de las que, teóricamente, estaba realmente lejos.

El impulso de rebeldía iconoclasta en relación con lo sonoro-musical no se produjo en la poesía española tanto mediante la forma (es decir, la reformulación de lo que debe ser la palabra poética y el peso fundamental concedido al significante) como a través del motivo temático. La música circunstanciada, no la música como arte en abstracto, funcionará así en dos direcciones antagónicas: vinculada al piano, al vals y, en general, a toda la tradición musical de la burguesía decimonónica, se convierte en símbolo por excelencia de un mundo en decadencia, detentador de todos los principios combatidos por el arte nuevo (sentimentalismo, emoción patética). En diálogo estrecho con el canto optimista de la nueva ciudad y vinculada a los discursos desacralizadores de la tradición, la música se convierte en icono de modernidad a través de los márgenes del canon: la nueva música popular urbana, con sus frivolidades y su radical desenfado jubiloso, pasa a ser asumida por una parte de la Vanguardia como instrumento contestatario a la tradición-institución. El *music-hall*, el *dancing* o el jazz (cuyas resonancias primitivistas son muy superficiales en la poesía española de esta época y funciona, más bien, como un elemento más de novedad cultural) se oponen a los valores de solemnidad y trascendentalismo asignados hasta ahora al arte: *música de todos los días*, para enterrar Romanticismo y burguesía a la vez.

Como se ha visto, la asunción o no de estos elementos de la cultura urbana no fue general y dividió a la Vanguardia. Las dicotomías élite vs. masa, alta y baja cultura, la cuestión del genio/artista/intelectual y la industrialización del arte son necesariamente

factores a tener en cuenta a la hora de explicar las posiciones estéticas de Vanguardia, lo cual hace muy difícil construir un relato unitario y a resguardo de contradicciones. La contradicción existió en la Vanguardia, la define, y existe la contradicción en el discurso artístico de un autor o corriente (en el que se filtran y confunden cuestiones ideológicas). Quizá la gran piedra de toque que explica esta esquizofrenia es el problema del Romanticismo: qué es, qué fue, qué se entendió por tal. La identificación Romanticismo-burguesía, y su traducción a Romanticismo-pasado (en oposición a arte nuevo), potenció en el discurso la lucha en términos diacrónicos. Sin embargo, la Vanguardia, en cuanto extremación última de la Modernidad estética, operaba críticamente no solo hacia el pasado, sino también respecto a su contemporaneidad (recuérdese que Calinescu explica la Modernidad estética por oposición a una Modernidad burguesa previa, 1991). Se declaró la guerra al patetismo y a la grandilocuencia, se quiso *higienizar* el morbosos decadentismo finisecular, lleno de brumas y vales en tanda *ad infinitum*: el tango, el fox y el charlestón vinieron a sacudir la capa de solemnidad y a cortar las colas de los vestidos. Sin embargo... ¿cómo de lejos están el Edén Concert de Rivas Panedas o el *Té-dancing* de Arconada, con sus flamantes *jazz-bands* y sus lluvias de pétalos, del salón donde danzan, en ondas, los protagonistas de «El vals» alexandrino? A ritmo ternario y andante, o en el vertiginoso 4/4 del charlestón, ¿no bailaban unos y otros bajo el «antifaz narcotizante / de las vidas superficiales» (Torre, 2000: 46)? Pero la Vanguardia era joven aún en España, el giro rehumanizador (nuevo Romanticismo) aún estaba dormido y las *jazz-bands* apremiaban: no era tiempo de ponerse serios; ¿antifaz? ¿por qué no? Sería divertido, *sportif* y escandalosamente moderno.

CAPÍTULO IV

NEOPOPULARISMO DE VANGUARDIA: LAS HUELLAS DE LA POESÍA CANTADA

1. CAMINOS PARALELOS: LA TRADICIÓN COMO ENCRUCIJADA DE DISCIPLINAS CIENTÍFICAS Y CREACIÓN

La tradición resulta de una aceptación consciente y deliberada. Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente.

(Igor Stravinsky, *Poética musical*)

¿Y quién sabe si el estudio de esta poesía, tantas veces sentida en común, podría hacer que entre nuestros eximios poetas españoles... surgiese la meditación fecunda que lanzase alguna vez su inspiración a guiar los sentimientos colectivos, con audacia renovadora de lo viejo?

(Ramón Menéndez Pidal)

1.1 LA MIRADA VANGUARDISTA A LO CLÁSICO

«Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras porque nos da la gana. Magnífica razón, única plena del artista. No podemos contrariar la gana, la gana es sagrada». La contundencia efectista con la que se expresaba Diego en el ya citado artículo «Vuelta a la estrofa» (*Carmen*, dic. 1927), sintetiza a la perfección la actitud que los jóvenes del 27 adoptaron frente a la tradición: una vuelta a la estrofa *caprichosa*, que no era norma (como sí lo fue para los vetustos abuelos del XVIII, comentaba chistosamente el poeta cántabro) y que, en todo caso, se utilizaba como una apoyatura formal más, útil pero no exclusiva, para estructurar la nueva creación. En términos muy parecidos se expresa Salazar cuando trata sobre las ventajas de utilizar ciertos «idiomas del pasado» en música:

Frente al idioma en uso aparece como un formidable elemento de renovación, con una capacidad expresiva poseedora de indudables ventajas. La primera de estas es que se trata de un idioma construido de todas piezas; es decir, que su auxilio evita de momento al artista el esfuerzo (superior a la obra de una sola generación) de crear o contribuir a la creación de un idioma nuevo (...) y, por lo tanto, le ahorra toda una época de tanteos y ensayos infructuosos, (...). La segunda ventaja es su prestigio, comunicado a la obra nueva que se basa en su vocabulario (...). Mas, entiéndase bien: se equivocaría

groseramente quien tomase por vocabulario, por fórmulas idiomáticas, las ideas de los clásicos expresadas en su propio idioma. Este es el punto esencial a discernir: *lo que es simplemente vehículo de expresión de una idea y lo que es una idea musical misma.* (Salazar, *El Sol*, 3-XI-1927; subrayado mío).

También Diego apelaba al prestigio y la solidez que la estrofa vieja ofrecía, frente a la arriesgada invención estrófica:

Si un poeta de hoy inventa una estrofa y otro la aprovecha, inevitablemente resuena el imitador al imitado y se coloca en la pendiente de plagiarle, con la estrofa, el aire, el gesto, el acento. Gravísimo riesgo que no se corre con la estrofa antigua, centenariamente cultivada, y que por ello se ha hecho ya casi naturaleza, con la evidencia y con la lógica de toda costumbre. (Diego, *Carmen*, dic. 1927).

Se ha convertido en un lugar común en la historia de la literatura española hablar de la sabia alianza entre tradición y renovación, pasado y modernidad, que llevó a cabo la canonizada *generación del 27* (la etiqueta alusiva al centenario gongorino es ya elocuente), hasta el punto de utilizar este argumento para hacer una separación entre el particular caso español y la Vanguardia europea, aniquiladora, disolvente y, por oposición, antiposatista radical. Superados ya los estereotipos (tan antiposatista fue Gómez de la Serna como Marinetti, y tan apegado a la norma clásica el verso de Valéry como las décimas de Jorge Guillén), es necesario resituar esta *vuelta a la tradición* dentro del contexto internacional de la Vanguardia y considerarla como una vía o tendencia más (con muy diversas manifestaciones) de entre las que se suceden o contraponen en este primer tercio del s. XX.

En efecto, la reivindicación de Góngora en la Península, que no fue exclusiva, sino que se hizo en paralelo a la recuperación y estudio de toda la tradición medieval y siglodorista (desde el romancero y la lírica popular de los cancioneros a Quevedo y Lope de Vega, pasando por Garcilaso, San Juan o Fray Luis), está integrada en el más amplio proceso de *retorno al orden* que tiene lugar en la Europa postbélica de esta década.⁴⁷¹ El

⁴⁷¹ El interés en la tradición literaria española desde los postulados vanguardistas se deja notar muy tempranamente en las revistas literarias, que con frecuencia incluyen breves antologías recopilatorias. En la juanramoniana *Índice*, contemporánea de *Vltra*, se publica el romance «Yo soy Duero» (nº 1, 1921; del cual, por cierto, haría una versión Diego décadas después; 1989, III: 539-540), una amplia selección de villancicos y lírica popular castellana de los ss. XV-XVII (nº 2, 1921) e incluso una selección de proverbios morales de Sem Tob (nº 4, 1921). También *Ambos*, todavía a comienzos de la década, incluye en su cuarto número una sección antológica de clásicos en la que aparecen villancicos de cancionero al lado de unas décimas de Góngora (ago. 1923), mientras que *Alfar* reproduce en su nº 50 (may. 1925) la «Égloga a la muerte de doña Isabel de Urbina» completa, composición de 32 estancias de Pedro Medina Medinilla que había recuperado Diego un año antes, en los fondos de la biblioteca de Cossío (cf. San José Lera, 1992: 12-

«clasicismo moderno» desde el que *Le Mouton Blanc* propone acercarse a Goethe o Molière, la inspiración en los mitos clásicos de Ariadna, Antígona, Orfeo o Anfión en las óperas de Milhaud y Honegger, la fascinación de Picasso por Ingres o Velázquez, el *Razionalismo* italiano y la pintura metafísica de Chirico, el *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, inspirado en el capítulo II, XXVI del *Quijote*, o la construcción stravinskiana del ballet *Pulcinella* a partir del material de Pergolesi, con el que inaugura su etapa neoclásica, son todas manifestaciones del eje formalista y purista que ya hemos definido como una de las líneas de fuerza de la Vanguardia (III.I) (la otra, antagónica, corresponde a la pulsión corrosiva que se materializa en los discursos futuristas, dadaístas, expresionistas o surrealistas).

Más allá de la dimensión política o ideológica que pueda implicar el discurso neoclasicista, especialmente en Francia (la oposición al paradigma musical germánico y la reivindicación de una tradición nacional, *vid. supra*, II, 2.3.2, c), el retorno al pasado dentro de las coordenadas estéticas de Vanguardia suponía, en línea con la «tradición de la ruptura» de la Modernidad, la reivindicación de los valores de objetividad y astringencia emocional como oposición al desbordamiento patético del Romanticismo. El *rappel a l'ordre* que se instauró en la cultura francesa desde 1918 y que, en el campo musical, vendría marcado tanto por la propuesta de Cocteau y *Les Six* (con el modelo de la arquitectura precisa y simple de la obra de Satie), como por el ya señalado neoclasicismo stravinskiano y gran parte de la obra de Ravel (recuérdese que ejemplificamos el discurso purista de Salazar con su comentario a *Daphnis et Chloé*), se manifestó también de forma acusada en Italia: representantes de la llamada *Generazione dell'Ottanta* como Casella, Malipiero o Respighi promovieron la recuperación de la música antigua (del canto gregoriano a Monteverdi y Vivaldi) como estímulo a la nueva creación y quisieron construir una nueva escuela nacional a partir de estos referentes, al margen de las que consideraron excentricidades futuristas. El retorno a los instrumentistas

16). Desde mediados de la década esta presencia se incrementa: la muestra de textos clásicos (Lope, Góngora, Quevedo...) es regular en el *Suplemento Literario* de *La Verdad* (precedente de la murciana *Verso y prosa*); *Litoral* y *La Gaceta Literaria* dedicarán sendos números de homenaje a Góngora (*Litoral*, oct. 1927; *La Gaceta Literaria*, jun. 1927); *Carmen*, además de dedicar un número doble en homenaje a Fray Luis (mar. 1928; homenaje al que se suma también *Mediodía* en su nº 11, mar. 1928), ofrecerá a lo largo de sus cinco números poemas de Bartolomé Leonardo de Argensola, Gabriel Bocángel y Juan de Jáuregui... Al lado de las muestras poéticas, también revistas como *Alfar*, *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria* dieron amplia acogida a ensayos y estudios sobre estos autores. Para la recuperación de los clásicos españoles en la generación del 27, *vid. Dehennim* (1962), Ferreres (1987), Calvo Carrilla (1992), San José Lera (1992, 2005), Ramos Ortega (1997) y Díaz de Castro (2010).

clásicos en Francia, con Rameau y Couperin como figuras descollantes (iniciado ya por la *Schola Cantorum* a finales del XIX, con un peso notable en el último Debussy) y que supuso igualmente la revitalización de un instrumento como el clave, especialmente de la mano de Wanda Landowska, tuvo su paralelo también en la propia Alemania, donde tomó fuerza el retorno a Bach y el modelo mozartiano (en oposición al sentimentalismo romántico también). La *neue Klassizität* germánica, o «Junge Klassizität», según la define Busoni en 1920 (Busoni, 1922), estaba anclada tanto en la exaltación del dominio técnico («por *joven clasicidad* entiendo yo el dominio, análisis y explotación de todas las conquistas de experimentos anteriores y su incorporación en formas fijas y bellas», Busoni, 1922: 276-277, trad. mía) como en la depuración de lo subjetivo (*Neue Sachlichkeit*), tal como explicaba Busoni en el texto mencionado:

Un tercer y no menos importante elemento es la eliminación de lo *sensual* y la *renuncia a la subjetividad* —el camino hacia la objetividad (que el autor se distancie de su obra) un camino purificador, un duro camino, una prueba de agua y fuego—, la recuperación de la alegría (*serenitas*): no la seriedad de Beethoven, ni tampoco la «risa liberadora» de Zarathustra, sino la sonrisa del sabio, de la divinidad; y música *absoluta*. Nada de profundidad, moral o metafísica, sino música sola, destilada, jamás bajo la máscara de figuras o conceptos tomados de otros campos. (Busoni, 1922: 278; subrayados del autor, trad. mía).⁴⁷²

La afinidad con el credo de la nueva música propuesto por Pittaluga en la presentación del Grupo de los Ocho (1930) es evidente. Como se vio arriba, el compositor madrileño apostaba por una «música auténtica» cuyo único valor fuese la *musicalidad*, es

⁴⁷² La expresión «música *absoluta*» que emplea Busoni remite, en realidad, a un concepto del XIX alemán (Dahlhaus, 1999) y, como tal, combatido por la nueva música francesa posterior a la I Guerra Mundial, a la que opone la noción de «música *pura*». Sin entrar ahora en las diferencias entre uno y otro neoclasicismo, resulta obvio que el compositor italiano emplea aquí el adjetivo como sinónimo del preferido en el ámbito mediterráneo de los veinte: música *pura*, y no en su valor decimonónico (trascendental y metafísico). La defensa de la *Neue Klassizität* por Busoni podría resultar paradójica, si se tiene en cuenta que unos años antes había publicado los ya citados *Apuntes sobre una nueva estética de la música* (1911 [1906]; *vid.* III.1, 2), en donde atacaba precisamente la apropiación del término «música absoluta» por un formalismo vacío y academizante y abogaba por la forma radicalmente libre, de condición etérea (algo que nunca llegó a practicar en su composición), y por la disolución del elemento arquitectónico de la obra musical. En efecto, la figura de Ferruccio Busoni (1866-1924) se resiste a clasificaciones: hombre nacido todavía a mediados del XIX, italiano de formación germánica, fue un virtuoso pianista cuyo repertorio iba de los románticos a su admirado Bach (de quien arregló numerosas piezas para piano), mientras que sus *Apuntes* fueron saludados muy positivamente por los futuristas, a la vez que estaban estrechamente relacionados con Schoenberg y su búsqueda posterior hacia el dodecafonismo; ello no obstó, sin embargo, para que Adorno considerase la propuesta de la «*Neue Klassizität*», al lado de *Le coq et l'arlequin* de Cocteau, como responsable teórica del neoclasicismo dominante en los veinte y treinta, censurado como reaccionario por el filósofo (desde un claro posicionamiento ideológico) e identificado con Stravinsky (Adorno, 2011: 91). Para una idea general de la trayectoria de Busoni, en sus facetas de pianista, compositor y profesor, *vid.* Knyt (2017).

decir, «musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin *golpes del destino*, sin física, sin metafísica» (Pittaluga, *La Gaceta Literaria*, dic. 1930: 13), que, a la vez, debía estar enraizada en el profundo conocimiento de la tradición:

El músico de hoy se encuentra frente a su arte como jamás se encontró. Desde la música misma hasta el último detalle de realización instrumental, todo puede inventarlo: *y para inventarlo tiene, como plataforma para servirse, toda la historia de la música*. De ahí encontrarse como se encuentra hoy Europa, probablemente, en el momento más rico en diversidad de tendencias que jamás se dio: todas ellas, como todas las evoluciones, proceden del pasado, y, todas ellas, aun las más aparentemente dispares, coinciden en un punto común: 1930.

No se crea, sin embargo, por eso, que el compositor actual hace caso omiso de cuanto significa disciplina. Por el contrario, *jamás la técnica fue tan apreciada, ni tan bien conocida como hoy*. Si se encuentra libre de trabas, en plena libertad para acometer su creación, se encuentra con la mayor responsabilidad: todo le sería permitido con tal de que el resultado sea bello; pero no la perdonaremos nada, si su música se limita a ser un conjunto de libertades sin contenido. Como no le perdonaríamos si fuera un conjunto de reglas sin contenido. (Pittaluga, *La Gaceta literaria*, dic. 1930: 13; subrayados míos).

Compárense ahora estas apreciaciones con las de Jorge Guillén, en la ya citada carta a José María de Cossío (mayo de 1923). En ella, el poeta vallisoletano lanzaba un entusiasta «¡hay que volver a Góngora!», como máxima que sintetizaba la necesaria vuelta a la tradición siglodorista (en este sentido, Góngora se convierte en un símbolo o paradigma por antonomasia) y a través de la cual se reivindicaba una esencialidad lírica para la poesía en términos muy similares a los utilizados por Pittaluga:

¡Y pensar que no se sabe aún, que no se sabe bastante que ese gran poema [*Fábula de Polifemo y Galatea*] es, en este sentido, la gran cumbre, tal vez la más alta cumbre de la poesía española! En este sentido, quiero decir, en el sentido preciso de poesía pura (...): poesía sin pensamiento intelectual, sin símbolos, sin emociones, sin contenido humano: poesía, que sea solo plástica, música, arquitectura de la composición más rigurosa (...). En este sentido, pese al horror que me dan las fórmulas (...) «hay que volver a Góngora»: (...) me gusta que un verso sea un verso, que esté medido, que esté compuesto, que sea resistente como un objeto material, que sea inútil, esencialmente, y que toda aplicación práctica o humana sea en él secundaria (...). ¿No es esto un programa —no, programa no, ¡qué horror!— no es esto el sentido de lo clásico?

(...) Sí, Góngora. Y, en general, la «calidad» de versos del siglo XVII. Y el XVI. En España, por razones eternas, y por razones modernas, y porque sí, y porque esto es nuestro gusto de hoy, hay que frecuentar sobre todo los dos grandes siglos poéticos. Lo posterior es, sin duda, mucho más flojo, y no puede valer de referencia. San Juan de la Cruz y Góngora; y Garcilaso y Fray Luis, y Lope y Calderón. Y los demás. Estos sí que son nuestros, sí que viven junto a nosotros, muchísimo más que otros cronológicamente más próximos. Conste que todo ello está dicho sin pretensión alguna ni de novedad —ni, sobre todo, de magisterio alguno. (...) Que cada uno haga lo que mejor le parezca; que así le enriquecerá por la más segura vía la hermosura de este mundo. (...) ¡Poesía, poesía! ¡Ah! «Hay que volver a Góngora». (*apud* San José Lera, 1992: 11).

Si también los jóvenes compositores españoles volvieron a la sinfonía en cuatro tiempos, colorearon las partituras de resonancias scarlattianas, simplificaron y clarificaron la melodía impresionista y retomaron la tonalidad, lo hicieron siempre desde la superación de su condición de ley o norma; volviendo a las palabras de Diego, hicieron sonatas como sonetos hicieron sus colegas poetas: porque *les dio la gana*. Los valores ensalzados por el nuevo paradigma clasicista (pureza, equilibrio, precisión y definición nítida de formas) caracterizan una obra paradigmática de la música nueva en España como es la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter (ganadora del Premio Nacional de Música en 1925, el mismo año en el que lo hicieron *Marinero en tierra* y *Versos humanos*, de Alberti y Diego respectivamente, en la sección literaria), en la que la huella scarlattiana es notoria (cf. Salazar, *El Sol*, 6-IV-1927).

El clasicismo de la obra de Halffter, que se continúa también en el ballet *Sonatina* (escrito entre 1927-1928), bebía directamente del quehacer stravinskiano pero, además, encontraba un modelo nacional privilegiado en las recientes obras de Manuel de Falla, maestro de la joven generación: tanto el *Retablo de Maese Pedro*, pieza para títeres estrenada en el palacio parisino de la princesa de Polignac y con libreto inspirado en un capítulo del *Quijote* en 1923 (vid. San José Lera, 2010), como, y sobre todo, el *Concerto para clave* (escrito a instancias de Wanda Landowska y cuyo largo proceso de escritura finalizó en 1926), fueron considerados como las obras culminantes del gaditano, así como las inauguradoras de una nueva etapa en la que lo andaluz dejaba paso a la sobriedad de la tradición castellana como fuente de inspiración (ambas obras incluían la cita y referencia a Cabezón, Juan Vásquez, Alonso Mudarra, Gaspar Sanz, el Padre Soler o el tan querido Scarlatti; cf. Salazar, 3-XI-1927). A la misma línea estética (visible incluso en los títulos) pertenecen también otras obras generacionales como la *Suite en cuatro tiempos* (1924) y las *Dos Sonatas de El Escorial* (1928), de Rodolfo Halffter; la *Suite a tres tiempos* (1925) y el *Homenaje a Góngora* (1927), de Fernando Remacha; el *Concertino* de Salvador Bacarisse o la *Suite para orquesta*, de Rosa García Ascot (Palacios, 2008: 341-407).⁴⁷³

⁴⁷³ El *Homenaje a Góngora* de Remacha es una suite para orquesta escrita en 1927, durante su estancia en Roma y dentro del proyecto presentado para obtener la beca de la Real Academia de Bellas Artes que le había permitido ampliar sus estudios en la capital italiana. Evidentemente, y pese a que su estreno fue tardío (1929 en Roma, 1930 en Madrid), la composición está directamente relacionada con el tricentenario del poeta cordobés y los actos-homenaje organizados en torno a él (cf. *supra*, II, 2.1.2).

El retorno al pasado que se produce en la música de Vanguardia no es, sin embargo, una mera vuelta a las técnicas compositivas clásicas, una *restauración* del orden tras la sacudida disolvente del derrumbe tonal o una inclusión de citas textuales directas. Lo que es fundamental subrayar en dicho retorno es la condición distanciada del acercamiento: el tratamiento de la obra como «objeto», eliminando la subjetividad y todo envoltorio extra-musical (valor psicológico, metafísico o literario), suponía acercarse a Bach, a Pergolesi o a Scarlatti interponiendo esa *pantalla mágica* de la que hablaba Ortega para *desrealizar* el arte, esto es, para poner en evidencia su carácter de artificio y alejar la posibilidad de empatía y participación sentimental (Ortega y Gasset, 2004: 32-33). El desembarazo del patetismo confería al nuevo arte una clara *vis* lúdica e irónica, tal como subrayaba Ortega en *La deshumanización* («un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo»; 2004: 48), y como también lo hizo su colega en la dirección de la *Revista de Occidente*, Fernando Vela. Así, leemos en el ya citado ensayito de *El arte al cubo* (1927):

En la música antigua, melodía y ritmo eran eso, sólo eso; recorrían seria e inocentemente toda su trayectoria vital. Pero nosotros no gozamos de ellos sino en tanto lo vemos sucesivamente hechos, deshechos, rehechos, cayéndose y alzándose al atravesar toda una serie de riesgos que su propio creador les va poniendo, como por broma, en el camino. (Vela, 1927:18-19)

Como el «Musicalia» de su maestro fue inspirado por el estreno de la *Iberia* de Debussy, *El arte al cubo* (que no deja de abundar en la cuestión de la impopularidad y la diferencia entre la recepción burguesa y la fruición estética de la élite) estaba motivado por el estreno (esta vez sumamente exitoso) de la *Sinfonietta* de Halffter, pieza que toma como ejemplo articulador de su reflexión estética y que define en estos términos:

No es posible escuchar el tiempo más sereno de esta Sinfonietta [*sic*], el *adagio*, sin percibir la formidable burla latente. Su magnífico *crescendo* se burla de su propia sublimidad antigua (...). Es una música que no se deja oír a ella sola; tiene dos referencias externas a ella; exige una audición binaural para poder percibir el tercer sonido, el no escrito. (Vela, 1927: 14).

«Juguete», música «clara, alegre», que «salta y danza equilibrada sobre la cuerda del ritmo» (Vela, 1927). La predilección del arte nuevo por el pasado que diagnostica el crítico asturiano a través de la *Sinfonietta* era, de este modo, una predilección *sui generis*: el pasado como objeto de contemplación, del que no se participa, deviene un material más que podrá ser tratado de forma más o menos irreverente, puesto que ya no funciona en su

dimensión de canon-ley inamovible. El mismo acercamiento detectaba Diego en la obra de Ravel, en un trabajo publicado en *Revista de Occidente* (jul. 1924) a raíz de la visita del músico a la capital; como Vela, subrayaba Diego la deliciosa intrascendencia, casi naïf, el juego y, a la vez, la irónica distancia (artificio, con un carácter casi *postizo*, dice él) con la que el compositor francés se acercaba al pasado, indistintamente y sin juicios de valor:

Le hemos visto inspirarse en los clásicos, sobre todo en los menores. (...) Y así Ravel, siempre en un tono ambiguo de homenaje y parodia, recuerda hoy a Webert y Schubert, como ayer a Scarlatti o a Rameau, y mañana acaso al propio evitado Wagner. (...) Y lo mejor de la música de Ravel, este encantador (otras sugerencias fonéticas francesas: *rêve*, *ravi*), no es su cargamento de cultura, sino sus aproximaciones, aunque sea con la ingenuidad deliberada y postiza del XVIII, a la eglógica música de Ravel. (Diego, *Revista de Occidente*, jul. 1924: 136, 137-38).⁴⁷⁴

El carácter objetual que la nueva generación concedió al material sonoro estaba directamente inspirado en la teoría stravinskiana de la composición. Desde el análisis musicológico, Robert P. Morgan hace ver el interés del músico ruso por trabajar con «tipos musicales dados, tratados en gran medida como “objetos” existentes que son sometidos a manipulaciones externas» (1999: 190) y cómo, si bien la técnica adquiere su total plenitud en el *Pulcinella* de 1920, puede remontarse esta, en realidad, a la reutilización de materiales folclóricos que aparecían en los ballets de la etapa primitivista (Morgan, 1999: 190-191).

Esta observación de Morgan respecto a la similar utilización del material folclórico y el clásico nos pone sobre la pista de un segundo componente en la mirada al pasado de la Vanguardia: la atención a la tradición popular y el folclore. Llevaría muy lejos historiar la trayectoria y evolución de este interés en el arte occidental desde sus fundamentos románticos. Si algo puede quedar ahora de la exaltación del *Volkgeist* de finales del XVIII (reorientado ahora desde el radical primitivismo de Vanguardia), y si es cierto también que los estudios etnomusicológicos desarrollados en las últimas décadas del XIX y principios del XX desde el paradigma positivista enriquecerán y facilitarán el acceso de los creadores a este material, el punto de conexión entre el retorno a los modelos clásicos y la inspiración en la tradición popular reside en su función equivalente: ambas

⁴⁷⁴ Todo el artículo gira en torno a esta intrascendencia encantadora de la obra raveliana, que Diego apoya en la imagen eglógica del ravel pastoril (remisión a una edad de oro inocente y despreocupada), jugando con el nombre del compositor (el trabajo se titula «Ravel, ravel y Ravelín», donde el simpático diminutivo subraya esta visión de ingenuidad traviesa).

tendencias funcionaron como vías de reacción al canon inmediatamente anterior (el romántico), como alternativas estilísticas con las que rebajar el *pathos* maximalista y metafísico a través de la antirretórica, la sencillez y la simplificación. Así se expresa Rodolfo Halffter respecto a la herencia falliana de la atención a lo popular en él y en sus compañeros del Grupo de los Ocho:

Para nosotros, el canto popular adquirió el valor de un «ente» abstracto, cuya riqueza rítmico-armónico-melódica nos suministró la materia prima para elaborar algunas de nuestras composiciones, en las que debía cumplirse nuestra más apremiante exigencia: estructurar una «obra –objeto» de acuerdo con un plan muy estricto. (Halffter, 1986: 40).

Se trata de una reflexión claramente inspirada en la concepción stravinskiana de la música-objeto, que apostilla después remitiendo a la característica distanciadora señalada por Vela en el tratamiento de lo clásico:

Nuestra aproximación al canto popular fue intelectual e irónica. (...) Y nosotros creímos de buena fe haber descubierto fórmulas terapéuticas adecuadas para el tratamiento del «colorismo» convencional de nuestra música popular, el cual, considerábamos, es con frecuencia, una degeneración del casticismo. (Halffter, 1986: 40-41).

Como señala el compositor madrileño, el acercamiento irónico y festivo a la tradición popular española era muy evidente en la música para escena de su generación, desde el temprano ballet *La maja vestida* (1919), de Fernando Remacha, a *Corrida de feria* (1930), ballet de Bacarisse que no se estrenaría hasta 1937, la zarzuela *El Loro* (que sería estrenada en los estudios de Unión Radio) y *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga, o la mojiganga *Don Lindo de Almería*, con música del propio Rodolfo Halffter y libreto de Bergamín. Cuando Juan José Mantecón subtitula su humorística «Serenata del grillo» (perteneciente a *Circo*, 1923) como «rapsodia española», Salazar la define como una burla a los «españolistas de mogollón» (Salazar, *El Sol*, 1-II-1923) y antes, a propósito de *El sombrero de tres picos* (obra que, como apunta Persia, reúne todos los elementos estereotípicos de «lo español», desde las castañuelas y los *olés* al telón goyesco de toros; 2003: 187), Salazar destacaba la capacidad de esquivar el «españolismo» para ir hacia la «universalidad» y «la transformación que, merced a la ironía y estilización de sus autores [incluye también la escenografía de Picasso y la coreografía de Massine], ha sufrido el viejo romance que sirvió de base a la novela de Alarcón» (*El Sol*, 6-IV-1921). La superación del colorismo y localismo («cromoterapia de sainete andaluz», como lo denominó Bergamín; Halffter, 1986: 41) era una lucha contra el casticismo, proponiendo

un nuevo concepto de tradición en el que esta funcionaba no como ascendencia racial, sino como material más con el que enriquecer la creación.⁴⁷⁵

1.2 NACIONALISMO Y UNIVERSALISMO. ESTILIZACIÓN Y DECANTACIÓN

Ahora bien, la actitud lúdica, irreverente o formalista a la hora de tratar el material clásico/popular que se observa en la nueva música española de los veinte no puede considerarse de forma aislada, sino que debe inscribirse dentro de un largo proceso relacionado con la construcción de una identidad musical nacional. El entronque de la renovación vanguardista con estas aspiraciones de fondo decimonónico (si bien progresivamente redefinidas) fue mucho más acusado y visible en el campo musical que en el literario, no tanto en las prácticas compositivas como en el propio discurso estético, marcado por la figura crucial de Salazar (puente, no lo olvidemos, entre dos generaciones). Aunque Mainer plantea la Edad de Plata de nuestra literatura dentro de un proceso más amplio, el de la conquista de la modernidad por la cultura española en cuanto nación (Mainer, 1975, 2010), lo cierto es que la ruptura en el ámbito poético con las aspiraciones noventayochistas fue mucho más evidente que en el campo musical, donde el discurso del purismo (la música es solo música) se concilió siempre con el de la identidad nacional (progresivamente reformulada y redefinida, como digo). La preocupación por el país en una dimensión socio-cultural y política permaneció vigente, sí, en la generación del 14 y en la cultura institucionista que se prolonga durante los veinte (la Residencia de Estudiantes es un ejemplo claro; *cf.* el ideario que se reproduce primer número de *Residencia*, donde se habla de una «futura y alta misión espiritual de España», «los destinos históricos de la raza» o «el sentimiento profundo de amor a la España que se está haciendo»; «Residencia», ene. 1926); sin embargo, se eliminó completamente del proyecto poético (la poesía como género por excelencia de la Vanguardia española es un síntoma claro).

La diferencia entre las figuras de Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla como mentores de la nueva generación en sus respectivos campos también ayuda a comprender esta diferencia: aparte del progresivo distanciamiento (llegando a la enemistad y odio)

⁴⁷⁵ Esta perspectiva está muy cercana al planteamiento de *reteatralización* que articula la renovación escénica del momento y la *estilización* como clave en la relectura de los clásicos. El mismo concepto de estilización y trabajo libre sobre la tradición se observa en la danza coetánea, desde los *Ballets Russes* de Diáguilev a los *Ballets españoles* de La Argentina. *Cf.* Maurer (1997, 2000: 31-42).

que se va produciendo entre el moguereno y los jóvenes escritores a lo largo de la década, Juan Ramón se esforzó por ser el «andaluz universal», aislado y no representante de ningún proyecto cultural. Manuel de Falla, en cambio, y, a veces, quizás a su pesar, inevitablemente estuvo siempre ligado a la noción de «música española» y su obra se analizó como una conquista colectiva, como culminación de la construcción identitaria que arrancaba a finales del XIX, con el magisterio de Pedrell y Albéniz (*vid.* Salazar, *El Sol*, 29, IX-1927).⁴⁷⁶

Como ha señalado Piquer Sanclemente (2012a: 497), desde sus primeros textos en *El Sol* Adolfo Salazar perseveró en identificar «nacionalismo» con arte nuevo, de acuerdo con las tendencias italianas y francesas coetáneas (*cf.* el libro de Jean-Aubry titulado *La musique et les nations*, 1922). Siguiendo la distinción marcada por Pedrell entre un *nacionalismo de esencia* y uno de *apariencia* o pastiche mixtificador (distinción que, en principio, venía a reflejar la lucha contra la tradición italianizante y el modelo de la zarzuela decimonónica, considerado deturpación y decadencia respecto al carácter *auténtico* español que el catalán localizaba en el canto popular), el crítico madrileño desarrolló su particular discurso estético sobre la nueva música, construido siempre en torno a Manuel de Falla (*vid.* Torres Clemente, 2012; *cf.* Martínez del Fresno, 1990). Si Felip Pedrell ya había propuesto la conciliación de lo popular y lo culto y la necesaria reelaboración del artista del sustrato folclórico en basto, Manuel de Falla, en la línea esencialista de su maestro, subrayó en sus escritos teóricos el carácter *espiritual*, abstracto, que tenía el retorno en la nueva música:

Y ahora veremos por donde el presente musical vuelve a unirse en cierto modo, con el pasado más remoto, con el principio natural de la música.
Vamos a ver cómo, en virtud de la fuerza misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte, la música novísima es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada.

⁴⁷⁶ Podría verse cierto eco de esta concepción nacionalista, con la voluntad universalista que se desarrolla en la crítica progresista, en un artículo de Jarnés titulado «El idealismo andaluz», pero lo cierto es que el artículo no desarrolla en absoluto una noción de identidad racial o local y la referencia geográfica parece justificarse solo por la procedencia de la «trinidad» de artistas españoles que cita como referentes del arte internacional: «La transcendencia estética universal de Andalucía que se ha afirmado, idealmente, por la poesía de Juan Ramón Jiménez, la música de Falla y la pintura de Picasso, ha tenido, sobre todo el resto de la actividad artística española última, una influencia radical y decisiva. Este “andalucismo universal” ha influido tanto en poetas, músicos o pintores nuevos —andaluces o no—, que es fácil reconocer su huella en cualquier caso, y de todos es muy reconocida la trinidad andaluza a que me refiero, y aceptada, en su plena significación ideal, como la única herencia positiva, quizás, del pasado artístico español más reciente» (*La Gaceta Literaria*, jun. 1927). Hecha esta observación, el artículo repasa la maestría y originalidad de varios poetas adscribibles a este magisterio y entre ellos incluye (además de a los andaluces: Cernuda, Lorca, Alberti, Altolaguirre) a Guillén y a Salinas.

(...)

En todos estos [nuevos] compositores, de técnica absolutamente opuesta en muchos casos, encuéntrase una aspiración unánime: la de producir la más intensa emoción por medio de nuevas formas melódicas y modales; de nuevas combinaciones sonoras armónicas y contrapuntísticas, de ritmos obsesionantes *que obedecen al espíritu primitivo de la música, que no fue otro que el actual y el que siempre debiera haber conservado*; un arte mágico de evocación de sentimientos, seres y aún lugares por medio del ritmo y de la sonoridad. (Falla, *Revista Hispano-Americana*, 31-XII-1916: 3, 5; subrayado mío).⁴⁷⁷

En el discurso de Falla todavía está latente el fondo simbolista y romántico, trascendentalista («fuerza misteriosa», «espíritu secreto»...), estrechamente ligado al pensamiento debussyista y a la noción de evocación; sin embargo, Salazar irá reconduciendo esta idea y asimilando la vuelta *espiritual* a la abstracción intelectualizante de Vanguardia, utilizando a la vez la oposición entre apariencia-popularismo-pastiche vs. esencia-decantación. La esencialidad de lo nacional quedó así identificada con la depuración y la idea autonomista del arte, trazando una trayectoria «de dentro a fuera» (lo que se rescata del pasado no es la apariencia, sino la esencia), hacia lo universal, que alcanza su culminación en el *Concerto para clave*:

Conforme Falla depuraba los elementos de su estilo, obra tras obra, su idioma iba concentrándose en expresión, sintetizando sus rasgos generales y desprendiéndose de cualidades accesorias de “color” y del localismo para ganar en generalidad y en capacidad de universalización (Salazar, *El Sol*, 3-XI-1927).

En el empeño por alejar este *nuevo* nacionalismo depurado del modelo folclorista del XIX (de raíz, en el fondo, romántica), Salazar forzó incluso el análisis e intentó siempre borrar toda huella de cita directa, insistiendo en el proceso de abstracción y desdibujamiento de referencias, «impresión sugerida subjetivamente en el espíritu del auditor», «algo como un empleo metafórico de esas sugerencias» cada vez menos *localizables* (Salazar, *El Sol*, 3-XI-1927). En la revisión que hace Elena Torres de este concepto, «nacionalismo de esencia», la autora ha subrayado cómo el crítico madrileño se esforzó siempre en negar, falseando intencionadamente la evidencia, el uso de las citas más o menos directas y reconocibles en la obra falliana (Torres Clemente, 2012: 41-45). Pero lo cierto es que, tanto el *Retablo de Maese Pedro* como el *Concerto para clave*, consideradas las piezas modelo de este estilo, constituyen una riquísima red intertextual,

⁴⁷⁷ Los compositores a los que se refiere aquí Falla, y que él considera representantes de las nuevas tendencias, aun contrarias, aparecen citados en el párrafo anterior: Debussy, Dukas, Ravel, Albéniz; Kodali, Bartók; Scriabin, Schoenberg, Stravinsky.

con referencias plenamente identificadas que van de los cancioneros siglodoristas a la liturgia católica, pasando por las evocaciones de Scarlatti y Bach.⁴⁷⁸

El problema en el discurso de Salazar fue, quizá, el que se le plantea a todo discurso sistematizador o aglutinante: se propuso historiar la música de su tiempo, la «música nueva», y, especialmente, el caso español, como un fenómeno unitario e inscrito en un proceso lineal y evolucionista (Pedrell y Albéniz, Falla, Ernesto Halffter), pero, a la vez, necesitaba que el centro de su sistema, el compositor gaditano, representase todos los nuevos valores, acordes también a la Vanguardia musical europea; la realidad era que el pensamiento musical de Falla (un hombre nacido en 1876) presentaba notables diferencias con los enfoques objetualistas y *deshumanizados* de la joven generación. Y ello generó no pocas contradicciones (como sucedía también en el caso de Debussy) en el relato salazariano de la nueva música (aparte de la ya mencionada omisión del resto de jóvenes compositores, opacados por el ensalzado Ernesto Halffter).

En el fondo, el empleo de la cita textual (como el empleo de formas clásicas o técnicas específicamente vinculadas a una práctica epocal determinada) no tenía por qué implicar el simple remedo imitativo o el pastiche, y en nada desmerecía el proceso de decantación o estilización apuntado: lo decisivo era que el material previo, sea el que proviene del romancero, sea el que proviene de los tratados de vihuelas o de las partituras de Bach, era tratado de forma desacralizadora, es decir, como material sonoro en sí, y no por su valor de colorismo identitario, por su remisión a una idea cultural externa a la propia música.

⁴⁷⁸ La crítica ha localizado en el *Retablo de Maese Pedro* hasta tres romances de Francisco Salinas, recogidos todos en el *Cancionero* de Pedrell («Retraída está la infanta», citado en el cuadro II; «Pátese el moro Alicante», citado en el cuadro III; «Contemplando tan callando», que se reelabora en el cuadro IV); además, se emplea una gallarda de Gaspar Sanz en la entrada de *La corte de Carlomagno*, la villanesca de Francisco Guerrero «Prado verde y florido» (citada en la oda a Dulcinea del «Final»), una cantiga de Alfonso X el Sabio, el villancico catalán «El diciembre congelat», una seguidilla manchega en el cuadro II, la evocación de una jota aragonesa en los últimos compases del cuadro III y, ya en el cierre, la llamada *Marcha de los comuneros* (Sevilla Llisterri, 2015: 176-178; cf. Christoforidis, 1997a: 106 y ss.; Hess, 2005: 143; Torres Clemente, 2007: 470-475). Respecto al *Concerto*, el primer movimiento está elaborado sobre la cita y elaboración evidente del villancico de Juan Vásquez «De los álamos vengo», mientras que en el segundo se introduce la cita del *Pange Lingua* «more hispano», himno de la tradición gregoriana progresivamente incorporado a la música litúrgica de los siglos XVI-XVII y asociado a la festividad del *Corpus Christi* (Hess, 2005: 160-162); no hay cita directa, sino evocación de la técnica scarlattiana y el contrapunto de los polifonistas en el tercer movimiento. *Vid.* Christoforidis (1997a, 1997b, 2018: 215-220).

1.3 *MANO A MANO*: FILOLOGÍA Y MUSICOLOGÍA, LO POPULAR, LO CULTO Y LA TRADICIÓN

Hasta ahora me he detenido en plantear la vuelta a la tradición desde la perspectiva de la creación: cómo los modelos del pasado sirvieron de estímulo a la renovación musical y poética de los veinte, dentro del proceso internacional de las tendencias neoclasicistas de la Vanguardia, tal como apuntaría más tarde Stravinsky en su *Poética musical* (1946: 79, 140).⁴⁷⁹ Ahora bien, estas tendencias encontraron un fertilísimo campo de cultivo en el que prosperar gracias al desarrollo creciente que, desde finales del XIX, experimentaron la musicología y la filología como disciplinas científicas. El estudio del acervo nacional (que, en el caso específico de la primera, se llevó a cabo con una clara voluntad de encontrar y definir la raíz identitaria de la música española, con vistas a la composición moderna) supuso en muchas ocasiones el hermanamiento o colaboración de ambas disciplinas, así como la convergencia de dos ámbitos de estudio difícilmente separables muchas veces en la tradición estudiada: el de lo culto y lo popular (lo cual hará entrar en juego una tercera disciplina o, más bien, subdisciplina: la etnomusicología o los estudios folclóricos).

El hecho de la hibridación músico-literaria en una fase crucial de la tradición hispánica, así como el de lo culto/popular, propició, desde finales del XIX y de forma creciente, una estrecha interacción entre estos cuatro campos: musicología, filología, creación musical y creación poética. Ante este nudo de confluencias, conviene hacer una serie de observaciones para comprender el juego de conexiones que se produce entre las parejas culto/popular, tradición escrita/tradición oral, pasado/presente y música/poesía.

a. El folclore: *pasado vivo*

En primer lugar, es evidente que *folclore* no es sinónimo de *pasado*; ahora bien, está ligado a él en cuanto que es producto precisamente de un largo proceso de transmisión-tradición. Es esta relación entre folclore y tradición la que vincula al primero con los discursos que, en los años veinte, vuelven la vista a los modelos del pasado. Desde la investigación filológica y musicológica del momento, el folclore se concibió como

⁴⁷⁹ Uso *neoclasicismo* en un sentido muy laxo, remitiendo de forma genérica al empleo de modelos del pasado (sean cuales sean) dentro del contexto creativo de Vanguardia, y sin intención de marcar diferencias entre otros términos frecuentes en la época, para oponerse a este («clasicismo moderno», «nuevo clasicismo», «clasicidad»...).

«pasado vivo», es decir, una vía paralela a la transmisión escrita y académica desde la que acercarse a lo pretérito.

Las primeras colecciones articuladas como cancioneros folclóricos regionales datan de principio de siglo, pero existían ya precedentes bastante menos sistemáticos en la centuria anterior, desde los trabajos pioneros de Cecilia Böhl de Faber en la recolección de la tradición popular andaluza (1859) a la más sistematizada investigación que se llevó a cabo en Sevilla en las últimas décadas del siglo, en torno a la revista y sociedad *El Folklore andaluz* y la actividad de su director, Antonio Machado y Álvarez ‘Demófilo’, recopilador además de la primera *Colección de cantes flamencos* (1881).⁴⁸⁰ También de la década del ochenta son dos compilaciones de cantos del folclore norteño: la de Juan Menéndez Pidal, hermano mayor del luego célebre filólogo, sobre cantos asturianos (1885) y la de Pérez Ballesteros sobre el folclore coruñés (1886).⁴⁸¹

Ninguna de las colecciones anteriores incluía la recogida de melodías y su notación. Sí lo había hecho en la suya José Inzenga (1874), que armonizaba para piano numerosas piezas del folclore español (desde el asturiano y gallego al andaluz y murciano, pasando por la tradición castellana, levantina, vasca o extremeña, entre otras) y también Eduardo Ocón (1874), cuya abigarrada colección incluía varias formas flamencas (polo, malagueñas, «soledad», saetas) que interesaron poderosamente a Falla. En el siglo XX y con estos precedentes, al tiempo que los estudios folclóricos van sistematizándose y articulándose como disciplina científica, Federico Olmeda edita en 1903 su *Cancionero de Burgos*, al que seguirá cuatro años después el *Cancionero salmantino* (1907) de Dámaso Ledesma, de donde tomó Federico García Lorca el «Romance de los mozos de

⁴⁸⁰ Flamenco y folclore andaluz no son equivalentes. Ciertamente, el flamenco participa musicalmente del tronco folclórico andaluz, pero también de otros elementos que le son ajenos (ya sean las herencias andalusíes, orientales o hebreas que, desde los tiempos de Falla y Lorca, se han venido señalando, ya la interpretación y modelización culta del XIX sobre la base popular andaluza que propone Steingress, 2005, 2006). *Vid. infra*, III.IV, 4.2. Con todo, y a pesar de esta diferenciación, es evidente que existe un diálogo constante entre uno y otro; la identificación o confusión entre coplas populares andaluzas y las consideradas «coplas flamencas» se dio a lo largo de todo el XIX y, de hecho, muchas de los cantos que recoge Rodríguez Marín (1882) o luego Melchor de Palau (1900) aparecían también en la *Colección de cantes flamencos* de ‘Demófilo’ (Machado y Álvarez, 1881). Sobre la caracterización de la poesía flamenca y su contaminación con otras tradiciones, *vid.* Carrillo Alonso (1981, 1988), Suárez de Ávila (1989), Gutiérrez Carbajo (1990, 2004).

⁴⁸¹ Las referencias a colecciones, ediciones y estudios filológicos, folclóricos o musicológicos que cito a partir de ahora, en un marco cronológico que va del s. XIX a 1936, aparecen recogidas en el apéndice V, para evitar la sobrecarga de la bibliografía final (en esta se vuelven a recoger, en la sección de bibliografía secundaria, solo los trabajos cuyo contenido se cita de forma concreta a lo largo de las siguientes páginas para marcar para marcar referencias intertextuales a fuentes antiguas o folclóricas en la poesía de los veinte).

Monleón» que armonizará y grabará con *La Argentinita* (García Lorca-La Argentinita, 1931).⁴⁸² También al folclore español, pero optando por la clasificación temática en lugar de regional, están dedicados los dos primeros volúmenes del *Cancionero musical popular español* de Pedrell (1918-1922).

Ya en los veinte y treinta aparecieron otros cancioneros regionales como el *Cancionero popular murciano* (Sevilla, 1921), el *Cancionero vasco* del Padre Donostia (Donostia, 1922), el *Cancionero popular de Extremadura* (Gil, 1931) o la hasta 1980 inédita *Colección de cantos populares burgaleses*, de Antonio José, ganador, sin embargo, del Premio Nacional de Música de 1932.⁴⁸³ Por su vinculación al Centro de Estudios Históricos y a su sección de Filología dirigida por Menéndez Pidal (*vid. infra*, 1.3.c), destaca el *Cancionero de la lírica popular asturiana*, editado por Eduardo Martínez Torner (1920) y los trabajos conjuntos para el *Cancionero gallego* que llevaron a cabo en los treinta el mismo Torner y Bal y Gay (si bien su publicación final no vería la luz hasta finales del franquismo; Bal y Gay-Martínez Torner, 2007 [1973]).⁴⁸⁴ (*Vid. Apéndice v.3*).

⁴⁸² Rafael Alberti recuerda las veladas informales en torno al piano de la Residencia de Estudiantes, y evoca precisamente la frecuentación de este cancionero por el poeta granadino. Su relato nos invita a imaginar a un entusiasta Federico ejerciendo de director de la reunión, al reconstruir los diálogos: «¿De qué lugar es esto, a ver si alguien lo sabe?» Y a continuación cantaba el romance “Los Mozos de Monleón”. Alguien contestaba: “Ésa se canta en la región de Salamanca”. “Sí señor, muy bien”, asentía Federico, entre serio y burlesco, añadiendo al instante con un canturreo docente: “Y lo recogió, en su cancionero, el presbítero don Dámaso Ledesma”» (Alberti, 1945: 21-22).

⁴⁸³ Publicados en los cuarenta, los trabajos de recopilación folclórica del padre Sixto Córdova en la provincia de Cantabria se remontan también a la década de los veinte, en la que recibió el premio *Folklore* del Ateneo santanderino (1922). El nº 1 de la granadina *Gallo* («Ediciones Gallo», feb. 1928) anunciaba igualmente, dentro de su proyecto editorial, un *Cancionero popular de Granada* que estaría dirigido por Falla; sin embargo, y como el resto de anuncios editoriales, nunca llegó a materializarse. Es probable que este proyecto tenga su origen en otro largamente acariciado por Lorca desde principios de la década (*cf.* Maurer, 2000: 17-18), del que da cuenta en carta a Fernández Almagro, en octubre de 1926: «Emilio [Prados] me ha encargado una colección de libros de canciones populares y romances que pienso organizar en seguida. En ellos saldrá a luz por fin el cancionero granadino tan importante para esta clase de estudios todavía inéditos» (García Lorca, 1997b: 383); *cf.* Menarini (2003: 163-164).

⁴⁸⁴ Entre 1931 y 1935 Torner y Bal y Gay recogieron numeroso material, dividiendo la tarea entre la recolección de melodías (Torner) y de las letras (Bal y Gay), tal como relata el segundo en sus memorias (1990: 93-94). Cuando en 1936 estalló la Guerra Civil, el proyecto saltó por los aires, como otros tantos, y todas las fichas quedaron olvidadas en el CEH. Como recuerda el musicólogo gallego en sus memorias, fue Higinio Anglés quien recuperó milagrosamente estas: «Las fichas las recogió mosén Higinio Anglés en el Centro de Estudios Históricos, cuando un bedel preguntó si tiraba o quemaba unos papeles que estaban en un cesto de la carbonera. Si el bedel no realiza la pregunta, tendríamos lo irreparable como protagonista y el *Cancioneiro* hubiera desaparecido para siempre. El trabajo de tantos días, y tantos años, hubiera quedado reducido al silencio de lo inexistente» (1990: 95); y añade después: «Fue José Filgueira Valverde quien hizo posible con su interés y con sus esfuerzos (...) la publicación del *Cancioneiro Galego*, que tan primorosamente editó la Fundación Pedro Barrié de la Maza» (1990: 95).

Especialmente de la mano de Torner, el folclore adquirió una importancia notable dentro de la programación cultural de la Residencia de Estudiantes (si bien, tal interés estaba presente ya desde los primeros tiempos, cuando se constituyó el coro aficionado de Onieva en torno a un repertorio fundamentalmente popular; *cf. supra*, II, 2.2.2, a). Desde 1918, el musicólogo asturiano prodigó conferencias, a menudo inspiradas en los trabajos que coetáneamente realizaba, y en 1924 edita la colección de *Cuarenta canciones españolas*, en las que recoge piezas de distintas regiones españolas (Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco, Aragón, Cataluña, León, Salamanca, Ciudad Real, Andalucía), al lado de dos villancicos de Enzina y cuatro canciones más extraídas del *Cancionero de Palacio* (según refiere el mismo Jiménez Fraud, tales canciones «fueron seleccionadas entre las muchas que en frecuentes veladas tuvieron ocasión de oír los residentes», 1948: 241). Cuatro años después publica un nuevo *Cancionero musical* aumentado (1928), en el que busca recoger la lírica *popular* española a lo largo de su historia a través de dos fuentes: los cancioneros cortesanos antiguos (28 composiciones) y el folclore regional coetáneo (45 composiciones clasificadas por su procedencia geográfica).

Además de las intervenciones de Torner, destaca en este ámbito la participación de Federico García Lorca, que en diciembre de 1928 ilustró él mismo al piano su conferencia sobre las nanas españolas y que, ya en los años treinta, disertará sobre las canciones populares que él mismo armonizó, en colaboración con ‘La Argentinita’ (1933, 1935) y el bailarín Rafael Ortega (1935); *vid. supra*, II, 2.2.2, a.

b. La tradición musical culta española: de las cantigas a Scarlatti, pasando por los cancioneros

Como decía, la nueva música española se inscribe en un largo proceso que arranca a finales del XIX y que está relacionado con la construcción de una «identidad nacional» (*vid.* Casares Rodicio, 1991; Alonso, 1998, 2010). El siglo XIX se consideró un siglo espurio y de pernicioso influjo foráneo, de modo que, desde la propia creación (así Pedrell o Barbieri) se acometió la tarea de recuperación del pasado: el estudio y reedición de la música española anterior al XIX (las cantigas alfonsíes, la música sacra de Victoria, Morales, Guerrero o Cabezón, los vihuelistas del XVI-XVII y los teclistas del XVIII, especialmente el Padre Soler y Scarlatti) tenía como objetivo primero recuperar una tradición desde la que construir con solidez una identidad musical propia con vistas a la composición. Al lado del monumental *Cancionero musical popular español* (1918-1922),

cuyos volúmenes tercero y cuarto estaban dedicados a la música española culta «de inspiración popular» (desde las cantigas alfonsíes y el *Llibre Vermell* a jácaras y música teatral del XVII, pasando por composiciones de Peñalosa, Enzina, Mateo Flecha, Milán, Narváez, Mudarra, Pisador, Juan Vázquez o Gaspar Sanz, entre otros), Felip Pedrell desarrolló importantes labores musicológicas de edición, como la serie *Hispaniae Schola Musica Sacra* (1894-1898), las *Opera omnia* de Tomás Luis de Victoria en 8 volúmenes (1902-1913) o la *Antología de organistas clásicos españoles* (1908), publicaciones que, en palabras de Falla:

permitieron despertar en el extranjero un creciente interés por nuestros clásicos. Gracias a ellas las obras de Cabezón, Victoria, Morales y Guerrero, entre otras ilustres manifestaciones del arte musical español, fueron no sólo difundidas sino también ampliamente estudiadas y comentadas por la musicología universal. (*Apud Persia*, 2003: 245).

En la misma época en la que Pedrell trabajaba en sus estudios combinados del folclore español y la tradición musical culta hispánica, el diplomático y musicólogo Rafael Mitjana (que había ya publicado una biografía sobre Enzina, 1895), descubre en la Universidad sueca de Upsala una colección de villancicos de diversos autores españoles de la primera mitad del XVI, recopilada en la corte valenciana del Duque de Calabria y editada en Venecia, en 1556. Pasando a conocerse desde entonces como *Cancionero de Upsala* (bajo este título lo reedita Bal y Gay en 1944, ya exiliado en México, añadiendo a las notas y comentarios del primer editor una transcripción musical en notación moderna), dos años después Mitjana publicó un estudio con transcripciones y análisis de las piezas (1909), al que siguieron otros trabajos musicológicos dedicados a compositores como Francisco Guerrero o Cristóbal de Morales, además de escribir el volumen de historia de la música española (1920) para la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire* que publicaba el Conservatorio de París (*vid.* Apéndice v.2).

Antes del *Cancionero de Upsala*, sin embargo, la carrera en las ediciones de cancioneros musicales antiguos había comenzado en 1890, cuando Francisco Asenjo Barbieri edita el *Cancionero Musical de Palacio*, alojado en la Real Biblioteca de Madrid. Conocido muy pronto como *Cancionero de Barbieri*, será una fuente fundamental para el *Cancionero popular* de Pedrell y entusiasmará a los jóvenes poetas como Alberti, que accedió a él gracias a Dámaso Alonso y que destinaría parte del premio recibido en 1925 a comprar el volumen, junto a las obras de Gil Vicente (Alberti, 1975: 195). A estos dos (Barbieri y Upsala) habría que añadir el conocido como *Cancionero de Claudio de la*

Sablonara, con piezas ya de comienzos del XVII y conservado en Múnich, pero transcrito y editado por Jesús Aroca en Madrid, en 1916. Otras compilaciones cancioneriles que incluían música notada (piezas vocales polifónicas), si bien no fueron reeditadas, eran conocidas por los estudiosos y, en mayor o menor medida, sirvieron de base para las antologías elaboradas en esta época. Es el caso del conocido como *Cancionero Musical de la Colombina*, manuscrito conservado en la Biblioteca Capitulada y Colombina de Sevilla del que, según anota Bal y Gay en sus memorias, había fotocopias en la biblioteca del Centro de Estudios Históricos (1990: 92-93).

Estrechamente ligados a los cancioneros musicales y a la cultura cortesana se encontraban los tratados de vihuela, instrumento que alcanzó su época dorada en el Renacimiento español y al que se dedicaron numerosos libros didácticos durante el siglo XVI. Al *Libro de música de vihuela intitulado El Maestro* que publica Luis de Milán en 1536 siguieron los de Narváez (1538), Mudarra (1546), Pisador (1552), Fuenllana (1554), Daza (1576) o Valderrábano (1577), que incluían composiciones originales y arreglos para cuerda de obras polifónicas europeas, con un variado repertorio que iba de piezas instrumentales (fantasías, pavanas, diferencias, tientos...) a acompañamientos para música vocal (villancicos, romances y puntualmente otras formas cancioneriles de la tradición francesa o italiana). El interés por estos tratados se activó especialmente en los veinte, con el precedente del libro de Morphy *Les luthistes espagnols du XVI^e siècle* (1902), que recogía ya obras de los principales vihuelistas. En 1923 y desde el Centro de Estudios Históricos, Torner publica una selección de piezas de *El Delphin de música* de Narváez (arregladas para voz y piano), como primer volumen del proyecto «Vihuelistas españoles del siglo XVI» (proyecto, sin embargo, que nunca se continuó). A este librito sigue, en 1925, el estudio *Luis de Milan and the Vihuelistas*, del hispanista John B. Trend (autor, también, de una historia de la música hispana hasta 1600; cf. n. 94) y dos años después el musicólogo alemán Leo Schrade edita, con notación original y transcripción, *El Maestro* de Milán (vid. Apéndice v.2). Ya en 1935, la serie francesa «L'Anthologie Sonore» (dirigida por Curt Sachs y perteneciente a *The Gramophone Shop*) grabó un disco de gramófono que incluía obras de Milán, Fuenllana, Juan Vásquez y Diego Pisador, con

María Cid como soprano y el guitarrista Emilio Pujol a la vihuela (*Spanish Romances and Villancicos of the 16th Century*).⁴⁸⁵

El interés por la vihuela estaba, a la vez, relacionado con el renacimiento de la guitarra y su habilitación como instrumento de concierto en los años veinte, de la mano de excelentes intérpretes como el citado Emilio Pujol, Miquel Llobet, Andrés Segovia o Regino Sainz de la Maza, quienes, sin embargo, carecían de un repertorio comparable al de los pianistas o músicos pertenecientes a las tradicionales agrupaciones de cámara. Junto a las obras de Tárrega y Sor, estos guitarristas solían incluir en sus recitales arreglos de obras para instrumentos de tecla, de Bach a Granados o Albéniz pasando por Mozart o Schubert (Persia, 2003: 201), de modo que la recuperación de los vihuelistas del XVI supuso un enriquecimiento considerable del corpus manejado. En la Residencia de Estudiantes, además de sendos recitales ofrecidos en 1918 por Emilio Pujol y Andrés Segovia, destaca especialmente la conferencia-concierto que impartió el 25 de noviembre de 1928 Adolfo Salazar, acompañado de Segovia a la guitarra y titulada «El laúd, la vihuela y la guitarra» (Presas Villalba, 2004: 93-94), que establecía el parentesco histórico y evolutivo de los tres instrumentos (*cf. infra*, III.IV, 4.1).

Además de la tradición renacentista española, el madrigalismo europeo, con especial incidencia en el inglés, adquirió cierto protagonismo en el entorno de la Residencia gracias a John B. Trend y la acción del Comité Hispano-Inglés. Las dos actuaciones ya comentadas del coro *The New English Singers* (13-XI-1932 y 7-XI-1934; *vid. supra*, II, 2.2.2, a), precedidas por los artículos de Trend en *Residencia* (mar.-may. 1926; nov. 1932) y sus conferencias en la institución, explícitamente querían poner en diálogo una y otra tradición (inglesa y española), algo que se materializó en 1935 en torno a la celebración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega. De entre los numerosos

⁴⁸⁵ El disco fue reseñado por Salazar al año siguiente (*El Sol*, 14-II-1936). El magno proyecto de *L'Anthologie sonore* lo inicia Curt Sachs en 1934, junto al editor Bernard Steele, en París, recién exiliado de la Alemania nazi. *L'Anthologie Sonore* retoma un proyecto anterior de Sachs, iniciado en Alemania con el sello Parlophone, bajo el título «2000 años de música». Entre 1934 y 1954 se lanzaron 169 grabaciones en discos de 78 rpm que recogían la historia musical de Occidente desde la Edad Media al siglo XVIII, siempre de acuerdo con unos parámetros historicistas y de «autenticidad», y recurriendo siempre a intérpretes maestros en el ámbito seleccionado. Además del disco de vihuelistas, el número 40 de la serie, de 1936, estaba dedicado a la música instrumental española del XVI (*16th Century Spanish Instrumental Music*) e incluía tres pavanas de Milán (interpretadas por Pujol) y una *ricercada* para viola de gamba de Diego Ortiz (interpretada por Carel van Leeuwen Boomkamp, acompañado de Erwin Bodky al arpa); el número 69 se dedicó a los organistas españoles (*Organistes espagnols*) y fue grabado hacia 1938 con Joseph Bonnet al órgano. Ya en los años cuarenta, se grabaron algunas sonatas de Domenico Scarlatti (nº 100 de la serie), con Ruggero Gerlin como clavecinista (Roberge, «L'Anthologie sonore»).

actos, en el ámbito de la música destaca especialmente la colección de Jesús Bal y Gay titulada *Treinta canciones de Lope de Vega* (1935), en la que se reunían piezas musicales para textos teatrales del dramaturgo, así como composiciones «de algún modo aludidas o utilizadas por Lope en sus obras», como indica el transcriptor en el comentario final (Bal y Gay, 1935: 98-99).⁴⁸⁶ La creación del grupo *Cantores Clásicos Españoles* sobre el modelo de los *New English Singers* se llevó a cabo expresamente para difundir estas piezas (Bal y Gay, 1990: 99-100) y dio su primer concierto en la Residencia, el 14 de junio de 1935. La colección fue recibida elogiosamente por Salazar, que subrayó el cuidado y mérito de la transcripción musicológica, y que dedicó, a lo largo de enero y febrero de 1936, un ciclo de seis artículos a las *Treinta canciones*, simpáticamente denominadas «Cancionero de la Residencia» (*El Sol*, 26-I-1936, 31-I-1936, 2-II-1936, 4-II-1936, 7-II-1936, 9-II-1936).⁴⁸⁷

El estudio musicológico de la tradición española, si bien se centró en estos dos siglos dorados, se extendió también a la Edad Media, que había sido insertada en el canon de Pedrell a través de las cantigas alfonsíes. Julián Ribera, arabista que trabajó en el Centro de Estudios Históricos, junto a Asín Palacios, hasta 1916, llevó a cabo un estudio y transcripción precisamente de estas cantigas (Ribera, 1922) que, si bien despertó la admiración de estudiosos como Torner o incluso Salazar (*El Sol*, 23-X-1923), fue recibido como aberración y falseamiento del original por los musicólogos especializados en paleografía y música antigua, como Bal y Gay, Higinio Anglés (quien haría una nueva edición de las *Cantigas* en 1944) o el musicólogo alemán Curt Sachs, invitado por Américo Castro a dar una serie de conferencias en el CEH durante junio de 1935 (Bal y Gay, 1990: 96).⁴⁸⁸ Frente a los trabajos de Ribera, que abundaban en el influjo de lo árabe

⁴⁸⁶ Ese mismo año aparece también una recopilación más amplia (editada por Manuel Hidalgo) con un centenar de piezas líricas de carácter popular entresacadas de las obras teatrales de Lope, pero sin música. (*vid.* Apéndice V.1).

⁴⁸⁷ También Adolfo Salazar se acercó puntualmente al comentario de la tradición medieval y siglodorista en España desde su tribuna en *El Sol*, normalmente con motivo de algún concierto —por ejemplo, el de Wanda Landowska en el Instituto Francés en 1932 (*El Sol*, 22-XI-1932), o el de los *New English Singers* en la Residencia ese mismo año (*El Sol*, 16-XI-1932)— o a partir de la reseña de cierta publicación, como es el caso de este «Cancionero» de Bal y Gay y, antes, sendas monografías de Pedrell y Mitjana (*El Sol*, 16-VII-1918; 23-VIII-1923), los trabajos de Ribera en torno a las cantigas alfonsíes (*El Sol*, 26-X-1923) o la edición que hace Torner de *El Delphin de la música* de Narváez. También en 1925 dedica dos trabajos de análisis de las formas musicales renacentistas (*El Sol*, 9-IX-1925; 17-IX-1925) y cuatro años después, en 1929, publica un ciclo de cuatro artículos sobre la familia Scarlatti (*El Sol*, 14-III-1929, 20-III-1929, 26-III-1929, 29-III-1929).

⁴⁸⁸ Bal y Gay, que se inició en el CEH con tareas de recopilación folclórica (recolección de romances en Cáceres, colaboración con Torner en la recogida de materiales para el *Cancionero gallego* y en el capítulo sobre folclore musical para *Terra de Melide*, del Seminario de Estudos Galegos), comenta

sobre la música española medieval, Inglés trabajó especialmente en estos años (aunque la mayor parte de sus estudios se publican después de la Guerra Civil) en la música eclesiástica del XIII al XV, con especial incidencia en la música catalana y en continuación de los trabajos de Pedrell.

c. El crisol del CEH. La tradición cancioneril y romancística: música y poesía, la raíz popular

Como se ha visto, una parte importante de los estudios sobre música antigua que se llevaron a cabo en la segunda y tercera década del s. XX estaban integrados o estrechamente relacionados con el Centro de Estudios Históricos madrileño. Dirigido por Menéndez Pidal desde su fundación en 1910, se trataba de un órgano creado por la Junta para la Ampliación de Estudios con el fin de revitalizar la investigación en el país, en paralelo al Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales, al Laboratorio de Investigaciones Físicas de Blas Cabrera o a los diversos laboratorios que tuvieron su sede en la Residencia de Estudiantes. En realidad, y pese a lo que su nombre podría sugerir, el CEH abarcaba muy diversas disciplinas del ámbito de las Ciencias Sociales y las Humanidades, desde la filología hispánica, árabe y semítica a la arqueología, la historia del arte, la historia del derecho o la filosofía.

A lo largo de sus veintiséis años de historia (1910-1936), el Centro contó con diversas secciones más o menos autónomas que fueron variando a lo largo de los años y la labor de investigación (misiones científicas, excavaciones arqueológicas, exhumación y edición de manuscritos...) se combinó siempre con un intenso programa formativo que contemplaba la iniciación de los jóvenes en la metodología de cada área, así como cursos

con cierto encono en sus memorias estas desavenencias en los criterios de transcripción de la música antigua con su compañero asturiano, partidario de *modernizar, interpretar y suplir* las omisiones que en ella se encontraban (tal y como hacía Ribera). Según él mismo relata, el contacto con Curt Sachs durante esta visita constituyó un estímulo fundamental a la hora de continuar sus trabajos independientemente de Torner (jerárquicamente superior a él, por antigüedad, en el CEH) y de reafirmarse en su credo estético («Busqué con afán la ocasión de hablar con él [Sachs] privadamente para exponerle directamente, y con toda libertad y con absoluta claridad, las dudas que tenía sobre el criterio de Torner acerca de la notación musical del Renacimiento, que Torner decía que era defectuosa y que había que suplir lo que faltaba en ella, etc. Con el Cancionero de Palacio a la vista, me dio a razón totalmente, sin reserva alguna, como igualmente me dijo que la transcripción de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, realizada por Julián Ribera [...] era totalmente equivocada e inaceptable por falseamiento del original» (1990: 96). Gracias a la intervención de Curt Sachs («yo no me atrevía a plantear mis diferencias con él [Torner] a Menéndez Pidal», 1990: 100), el director del Centro de Estudios Históricos tomó la decisión de separar los terrenos de estudio y encomendar la música culta a Bal, dejando el folclore para Torner.

de verano y excursiones didácticas.⁴⁸⁹ Lo cierto es que no todas las secciones tuvieron la misma importancia y la rama filológica constituyó siempre, como señalaba una reseña de *La Gaceta Literaria*, «el corazón del Centro de Estudios Históricos» («Lengua y literatura...»), jul. 1931; cf. Abad, 1988).

La llamativa ausencia de la música (frente a la historia del arte y otras filologías, por ejemplo) entre las diferentes secciones del CEH se explica, en buena medida, porque esta se integró tempranamente en la rama de literatura de la sección de Filología. Frente a los estudios sobre poesía culta del XVI-XVII, especialmente revitalizados con el fervor gongorino a mediados de los veinte, los intereses de Menéndez Pidal y su grupo se centraron preferentemente en la literatura medieval española y, con especial énfasis, en la denominada «poesía tradicional», de transmisión a menudo oral y nacida siempre para ser cantada. En la conferencia inaugural del curso 1919-1920 que impartió el eminente filólogo en el Ateneo Madrileño (bajo el título «La primitiva poesía lírica española») incidía precisamente en el desarrollo de esta poesía a través de la música y señalaba a los compositores del XVI como transmisores centrales y arsenal fundamental a la hora de documentar estos textos:

La lírica popular cautivaba especialmente por el encanto de la música; ya hemos visto cómo se abrió camino primeramente entre los músicos de los Reyes Católicos. A principios del siglo XVI la vihuela, sobre todo, lograba un admirable desenvolvimiento, y lo que aquellos hábiles vihuelistas practicaban era, en gran parte, poesía lírica tradicional. La amplia popularidad de esta se revela en la varia condición de los maestros que la estudiaban; desde el caballero valenciano don Luis Milán, traductor del *Cortesano* de Castiglione, hasta el ciego Miguel de Fuenllana, humilde postillón madrileño, todos ellos intercalan entre las tonadas de moda varias en estilo popular viejo. El otro ciego, el sabio catedrático de Salamanca, Francisco Salinas, (...) funda principalmente la doctrina de sus siete libros *De musica* en cantarcillos antiguos divulgados por toda España, conservándonos así en ese tratado la más rica e interesante colección folclórica del siglo XVI. (Menéndez Pidal, 2014 [1920]: 57-58).

⁴⁸⁹ De las seis secciones iniciales, el CEH llegó a diversificarse en 10, cada una de ellas dirigida por un especialista en la materia, si bien, desde 1919, se redujeron a cinco. A lo largo de su historia existieron: Filología (denominada «Orígenes de la lengua española» hasta 1916 y dirigida por Menéndez Pidal; Instituciones sociales y políticas de la Edad Media (dirigida por Eduardo de Hinojosa), Filosofía (dirigida por Ortega hasta 1916), Estudios árabes (dirigida por Asín Palacios), Instituciones árabes (dirigida por Julián Ribera y en colaboración estrecha con la anterior), Filología Semítica (bajo dirección de Abraham S. Yahuda), Arqueología (al frente de la cual estaba Gómez Moreno), Arte (dirigida por Elías Tormo), Historia (dirigida por Rafael Altamira) y, ya en los años treinta, la de Literatura contemporánea (que presidía Pedro Salinas) y la de Estudios Americanos (dirigida por Américo Castro). Para la historia y el funcionamiento del CEH, *vid.* López Sánchez (2006), López-Ocón (2007) y Ribagorda (2009: 156-159).

La indivisibilidad de poesía-música es también subrayada en el prólogo de Cejador y Frauca (no poco crítico con la labor pidaliana, por otro lado) al primer tomo de su colección *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular* (colección que comprende un total de nueve tomos publicados entre 1921-1930). Allí hablaba el filólogo de la limitación que suponía publicar los poemas en su mera versión escrita («poesía lírica más que a medias», 1921: 8; «en esta *Floresta* ofrezco flores ya marchitas al ofrecer tan sólo la letra muerta de una lírica que fue esencialmente musical», 1921: 20) y apuntaba igualmente a los cancioneros y tratados musicales como fuente documental de dicha poesía.

La atención a las fuentes musicales históricas para estudiar la poesía popular antigua se remontaba, en realidad, a los primeros años del siglo, cuando Menéndez Pidal comienza a colaborar con Pedrell para enriquecer sus estudios sobre el romancero. Pero no eran las únicas: más allá de la transmisión escrita, uno de los grandes proyectos pidalianos fue la construcción de un romancero hispánico (peninsular, pero también canario, americano y sefardí), a partir del testimonio vivo del folclore.⁴⁹⁰ Cuando se fundó el Centro de Estudios Históricos, por tanto, su presidente estaba ya inmerso, junto a su esposa María Goyri, en la apasionada búsqueda y sistemática recopilación de la tradición oral viva, habiendo iniciado ya la colaboración con el compositor y musicólogo Manuel Manrique de Lara (Cartagena, 1863-Baden-Wurtemberg, 1929) como transcriptor de melodías e implicado a varios de sus alumnos de la Universidad Central, que empezaron a realizar tareas de recolección y estudios dialectológicos de las variantes. La plataforma que constituyó el nuevo Centro permitió organizar y dar solidez a la investigación, en la que comenzaron a colaborar tanto pensionados de la Junta como voluntarios más o menos constantes.⁴⁹¹ Es bastante conocida, por ejemplo, la irregular pero apasionada participación de Federico García Lorca en estas tareas recolectoras para Pidal: un año

⁴⁹⁰ El gran proyecto pidaliano nunca llegó a publicarse en su totalidad, y actualmente todavía se está trabajando el material archivado. Después de la *Flor de romances viejos*, de 1928, en 1957 se inició la publicación del titulado *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, del cual se publicaron doce tomos (que distribuyen temáticamente el material) hasta 1986; a partir de ese año se paralizó la edición por falta de financiación (Catalán *et alii*, 1957-1986). En la actualidad, está prevista la publicación en 2018 de ocho nuevos volúmenes a través de la Fundación Menéndez Pidal.

⁴⁹¹ Cf. Maurer (2000: 12-18). La entusiasta recogida de material romanceril llegó también hasta el círculo vanguardista canario agrupando en torno a *La Rosa de los vientos* (1927-1928): a lo largo de sus cinco números, la publicación mantuvo estable una sección que, bajo el nombre de «Folklore» y con notas siempre de Agustín Espinosa (uno de los promotores de la revista, quizá el poeta insular más conocido de estos años), se presentaron varios romances de la tradición oral con transcripción dialectal. Sobre la Vanguardia canaria durante los veinte, *vid.* Castro Morales (1992) y Sánchez Robayna (1992, 1998).

después de iniciar su andadura madrileña en la Residencia de Estudiantes (con probabilidad asistiría a la mencionada conferencia inaugural del Ateneo ese curso; Maurer, 1997: 46), en 1920 el joven poeta recibió entusiasmado al maestro en su visita a Granada y lo acompañó por las calles de la ciudad en busca de los ansiados romances en boca del pueblo. El propio Pidal evocó simpáticamente la anécdota años después:

Recuerdo que cuando en 1920 hice un viaje a Granada, un jovencito me acompañó durante unos días, condiciéndome por las calles del Albaicín y por las cuevas del Sacro Monte para hacerme posible el recoger romances orales en aquellos barrios gitanos de la ciudad. Este muchacho era Federico García Lorca, que se mostró interesadísimo en aquella para él extraña tarea recolectiva de la tradición, llegando a ofrecerme recoger y enviarme más romances. Pero juventud y poesía le hicieron olvidadizo en su oferta» (Menéndez Pidal, *apud* Gibson, 1985: 300).

Si la poesía lírica (el villancico y formas afines) había alcanzado precisamente su mayor difusión escrita en el XVI estrechamente vinculada a su música notada (de ahí la importancia del estudio de fuentes históricas), el romancero, sin embargo, continuó su vida musical fundamentalmente a través del folclore y la transmisión oral.⁴⁹² Estas dos vías de conocimiento determinaron la labor musicológica llevada a cabo en el Centro de Estudios Históricos, que abarcó tanto la paleografía y la música antigua (especialmente, como vimos, con Bal y Gay) como la etnomusicología y el folclore (especialidad de Torner desde su entrada en la institución en 1916). Aunque los investigadores avanzaron más o menos autónomamente en sus respectivos campos de conocimiento, lo cierto es que la subordinación de la música a la sección de Filología fijó los límites del corpus trabajado y circunscribió la investigación musicológica, de una u otra forma, fundamentalmente a la música vocal profana.⁴⁹³

La focalización en la parcela de «lo tradicional» instituida por Pidal (1922) suponía, al mismo tiempo, la búsqueda de un pasado *seleccionado*: aquel que en la conferencia de 1919 identificaba el filólogo con las «raíces más indígenas o nacionales»

⁴⁹² En la segunda conferencia neoyorquina en la Columbia University (abril 1909) señalaba Pidal: «Así el Romancero durante los siglos XV, XVI y XVII, al mismo tiempo que se difundía en la literatura, divorciado de la música, halló, unido a ella, en la memoria popular un firme arraigo, y transmitido de generación en generación logró una expansión territorial que parece fabulosa» (Menéndez Pidal, 1910: 85-86). No obstante, el «plan del Romancero» nació desde el principio dividido en dos partes: (a) romances recogidos antiguamente (en romanceros y cancioneros, puntualmente en tratados vihuelísticos o musicales) y (b) romances recogidos modernamente en todo el territorio peninsular, Canarias, América y la comunidad judeoespañola. (Catalán, 2001, I: 17).

⁴⁹³ Sobre la investigación musical en el CEH, que se desarrolló siempre bajo el ambiguo y confuso paraguas de la subsección «folclore», *vid.* Sánchez de Andrés (2006), Asensio Llamas (2011: 852-862) y la tesis de López Sánchez (2003), que estudia la institución por fases cronológicas.

(2014 [1920]: 3), en relación directa con las aspiraciones del nacionalismo musical. Pero tal selección implicaba además un juicio de valor fundado en la diferencia sustancial de dos tipos de poesía: una culta, alambicada y artificiosa, que era ajena al pueblo y que estaba sujeta a modas pasajeras (la que denomina paradójicamente Pidal «popular») y otra *tradicional*, positivo adjetivo con el que se quería subrayar la naturaleza colectiva en su transmisión y recreación (sin anular la autoría individual y rechazando la ingenuidad de las teorías románticas sobre el *Volkgeist*).⁴⁹⁴

Dejando a un lado las obsesiones por la identidad nacional, lo que interesa es señalar cómo los valores estéticos que se destacaron en esta «poesía tradicional», en esa «verdadera poesía castellana» (según la rimbombante expresión de Cejador), estaban íntimamente relacionados con las coordenadas estéticas de la Vanguardia. La concentración, la sencillez y la ligereza musical de esta poesía, así como el simbolismo decantado y alejado de alegorías filosóficas o didácticas eran valores verdaderamente cercanos a la poética de la Modernidad, anclada en la primacía de la imagen y la metáfora por encima de explicaciones lógicas, el minimalismo y, en última instancia, la emancipación de una tradición inmediatamente anterior, ahogada por la retórica ampulosa y el sentimentalismo. La vuelta al pasado por la vía del «clasicismo», mediante la atención a una tradición culta y canónica, no estaba, en el fondo, tan alejada de la reivindicación (de fondo primitivista) de la lírica popular: no fueron caras opuestas sino complementarias; la mirada al pasado que se llevó a cabo desde el ámbito creador nunca tuvo sentido de simple restauración, sino que se utilizó como caudal susceptible de enriquecer una poesía netamente nueva.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Sobre la diferencia entre *popular* y *tradicional* teoriza por primera vez Menéndez Pidal en la conferencia impartida en la Universidad de Oxford, el 26 de junio de 1922 (Menéndez Pidal, 1922); fundamentalmente, la «poesía tradicional» implica la transmisión activa y participativa de cierta tradición poética dentro de una comunidad y en todos los estratos sociales, mientras que la popular queda identificada con una moda sentida ajena por la comunidad y que, por tanto, se transmite pasivamente hasta extinguirse sustituida por nuevos gustos. La diferenciación no deja de ser equívoca y problemática, pues se confunde con la de culto/popular (para Pidal es popular, por ejemplo, la poesía culta de cancionero del XV, pues fue sentida como ajena y su transmisión en la comunidad fue pasiva). Aunque la denominación de «lírica tradicional» estuvo muy en boga durante unas décadas, en la actualidad parece preferirse la denominación de «popular» (más específico sería, como señala Margit Frenk en el prólogo del *Nuevo Corpus*, «de tipo popular»; 2003, I: 9), al lado de otras nociones como la de «oralidad». Puesto que lo que interesa en este trabajo son las posibles influencias del clima filológico del momento en la creación de los años veinte, no tengo en cuenta los trabajos y reelaboraciones teóricas que Menéndez Pidal llevó a cabo después de la Guerra Civil sobre el concepto.

⁴⁹⁵ La natural tendencia del arte español hacia lo popular, incluso desde los ámbitos cortesanos y cultos, fue una característica señalada constantemente en el discurso estético de estos años, desde los gustos popularistas de los cancioneros del XVI a la recreación de autores como Lope de Vega o Góngora en letrillas,

Más allá de las limitaciones del CEH respecto al repertorio de análisis (especialmente en lo musical, supeditado a los intereses filológicos), ciertamente una gran parte de la tradición que la filología y la musicología de este primer tercio del XX desearon recuperar se fundaba en la indivisible solidaridad de poesía y música como fenómeno unitario. Por tanto, no se trataba solamente de que ambas disciplinas estuviesen siguiendo caminos paralelos en sus planteamientos, sino de que la propia naturaleza del objeto de estudio obligaba a la colaboración y diálogo entre ambas. Aunque las aspiraciones científicas no siempre coincidieron con las de la Vanguardia artística, sí se produjeron fructíferos intercambios y, aparte de la creciente actividad divulgativa a través de conferencias y conciertos, el rescate y la escrupulosa edición de material antiguo puso a disposición de los jóvenes creadores un amplio arsenal de modelos con los que, afines estos a los nuevos principios estéticos, estimular su producción.

2. INTERLUDIO: UNAS OBSERVACIONES SOBRE EL NEOPOPULARISMO Y SUS RAMAS

Hasta aquí, el estudio comparativo, tanto de las disciplinas científicas (filología y musicología) como de los discursos estéticos de las dos artes, se ha desarrollado dentro del marco externo de la historia (historia de la literatura, historia de la música), con el objetivo de contextualizar la vuelta a la tradición dentro del fenómeno internacional de la Vanguardia, así como de señalar el acercamiento que dicho retorno favoreció entre literatura y música. A lo que dedicaré ahora el resto del capítulo es al estudio de los textos poéticos en sí y al diálogo con la música que en ellos se establece, considerados desde la línea estética de lo neopopular. Para ordenar el análisis seguiré la propuesta de clasificación ofrecida en el primer bloque (I, 4.2), que permitirá delinear los dos modos a través de los cuales la poesía española de tipo neopopular en los años veinte se relaciona con la música: la asimilación formal o estructural (en la que interviene además la intertextualidad: III.IV, 3) y, de forma más anecdótica, la tematización (III.IV, 4).

romances y otra serie de «géneros menores». También a nivel musical se quiso marcar la distancia entre el madrigalismo europeo de los siglos XVI-XVII, con su cada vez más compleja polifonía contrapuntística, y la música vocal profana de la Península, tendente a la sencillez y simplificación en la textura de las voces (en favor del expresivismo de la letra) y a la inspiración en temas populares. Así lo subraya Trend en su artículo «Madrigales españoles» (*Residencia*, mar.-may. 1926), y también Salazar, a propósito del «Cancionero de la Residencia» (*El Sol*, 31-XII-1936).

He de aclarar, por último, que, cuando he hablado del «retorno a la tradición», lo he hecho intencionadamente de forma laxa, pues la mirada al pasado (tanto en música como en poesía) se hace, como hemos visto, atendiendo a ambos terrenos: el culto y el popular. No uso, por tanto, «poesía tradicional» en el sentido restringido que le dio Menéndez Pidal y que, durante unas décadas, tan en boga estuvo en la crítica española. Creo además que, hablando de Vanguardia, resulta contraproducente establecer la distinción «poesía tradicional» (popular) / poesía culta, pues obligaría a considerar a toda esta (Garcilaso, Fray Luis, Herrera, Góngora, Rioja, Medrano, Quevedo...) fuera de la *tradición* (algo paradójico si se piensa en la dicotomía viejo/nuevo que articula todo el pensamiento estético de este período).

Si hasta ahora (enfoque contextual externo) he hablado del retorno a la tradición, en los próximos capítulos me atenderé específicamente al ámbito de la lírica popular (o, más bien, de tipo popular o inspiración popular), pues es desde ella específicamente desde donde se establece el acercamiento a lo musical en los textos (mientras que el acercamiento a la tradición culta es relacionable con la música solamente desde un enfoque más teórico y abstracto, el del formalismo purista, ya comentado más arriba a propósito de los fundamentos musicales de la poesía vanguardista, III.1, 3.1-3.2). Utilizaré preferentemente y de modo general la denominación «neopopularismo» y «poesía neopopularista» (sin las connotaciones negativas de pastiche o mixtificación que a veces ha podido adquirir) para remitir a esta tendencia de la poesía de los veinte que toma como punto de inspiración la poesía popular (o de tipo popular), sea esta cuál sea.⁴⁹⁶

Y he aquí otro inconveniente: el de definir qué es *poesía popular*, y cuáles serían los rasgos que definen un «estilo popular». El problema de la creación popular y la oralidad en relación con la creación autorial es muy compleja y no es mi propósito (ni es este lugar) resolverlo ahora.⁴⁹⁷ Tomando como características generales las que ya

⁴⁹⁶ Andrés Soria Olmedo, en un trabajo dedicado a Alberti y siguiendo a T.S. Eliot, define el neopopularismo (o neotradicionalismo) como «el *uso poético* de la poesía popular o tradicional española. Uso poético quiere decir *asimilación y actualización*, inclusión en el “orden simultáneo” que forma la tradición literaria cuando se sirve de ella el talento individual de un poeta» (Soria Olmedo, 1990: 109; subrayados míos).

⁴⁹⁷ Sobre la poesía popular ligada a la cultura oral y primitiva son fundamentales los trabajos clásicos de Bowra (1963) y Zumthor (1983). Sobre la poesía popular española antigua (Edad Media-s. XVII), además de los numerosos estudios de Menéndez Pidal (2014), son referentes imprescindibles los trabajos de Asensio (1957), Alvar (1965), Sánchez Romeralo (1969), Devoto (1974), Frenk (1985, 2006), Pedrosa (1999) y Beltrán (2009). Sobre la tradición popular moderna de ámbito hispánico (ss. XVIII-XX), *vid.* Magis (1969), Díaz-Roig (1976), Piñero Ramírez (2010). Para los estudios realizados en los años veinte y treinta, *vid.* Apéndice V.1.

apuntaba Menéndez Pidal en sus estudios de los veinte (espontaneidad, emotividad, brevedad, condensación expresiva, sencillez y modos directos), lo que creo más interesante es definir qué tradiciones populares o popularizantes fueron las que funcionaron en estos años como sustrato de la nueva creación poética. En efecto (y esta es una de las principales diferencias del neopopularismo de esta década respecto al practicado anteriormente en la literatura española), son muy diversas las fuentes que actúan ahora (en buena medida, gracias a la labor filológica y musicológica en la recuperación de obras antiguas), con mayor o menor interconexión y a través de diferentes medios de transmisión. Como punto de partida (y aunque en los apartados siguientes desarrollaré algunas de ellas, por su especial vinculación con lo musical a la hora de materializarse poéticamente), pueden señalarse cinco grandes líneas (muchas veces interpenetradas):

- a) Poesía popular ss. XVIII-XX: la copla y la seguidilla
- b) El romancero
- c) Lírica popular antigua (Edad Media- s. XVII)
- d) Folclore regional
- e) Folclore infantil

Esta división es meramente orientativa y las fuentes señaladas no funcionan siempre al mismo nivel en la creación (por ejemplo, el folclore infantil y el que he designado de forma amplia como regional aparece normalmente mucho más camuflado e indistinto entre otros elementos estilísticos, mientras que un poemario, por ejemplo, como los *Romances del 800*, de Fernando Villalón, se adscribe a una tradición muy concreta, evidente en el propio título y en la forma de los poemas). Si la última fuente, el folclore infantil, llega al poeta por una vía oral y está vinculada fundamentalmente a su experiencia vital (Lorca es, sin duda, quien mayor huella revela de este), los otros cuatro pueden, en muy distinto grado, llegarle por vía oral/experiencial o por vía escrita. La ya comentada proliferación de cancioneros folclóricos regionales, desde finales del XIX y durante estas tres décadas, propició un conocimiento a menudo «erudito» de estas tradiciones, muy claro en la afición de Lorca por la recopilación de Ledesma (1907), la presencia del repertorio asturiano en las reuniones musicales de la Residencia los domingos por la tarde a través de la colección de Torner (1924) o la incondicional

devoción, también en este círculo, por el cancionero pedrelliano, del que Rodolfo Halffter escribe:

Para todos nosotros, los compositores del Grupo y los amigos más allegados, este *Cancionero* constituiría una especie de libro de horas. Dalí, por ejemplo, solía decir, con marcado acento catalán, a sus compañeros de la madrileña Residencia de Estudiantes: «Cuando Federico García Lorca agarra el diccionario (*sic*) de Pedrell, se pone insoportable; pero eso sí, con su voz y su piano nos descubre multitud de joyas de belleza incomparable». (1986: 39).

La fascinación de Lorca por estas tradiciones regionales se manifestaría no solo en la dimensión de la creación poética (quizá de forma mucho más ecléctica y en convivencia con otras fuentes), sino también en su faceta de conferenciante (conferencias que incluían la ilustración musical, bien por parte del mismo autor al piano y canto, bien con la colaboración de ‘La Argentinita’ y el bailarín Rafael Ortega) y de dirección teatral (especialmente en los treinta y durante su labor al frente de La Barraca). En diciembre de 1933, en una entrevista para el periódico bonaerense *Crítica* y a propósito del «fin de fiesta» agregado a *La zapatera prodigiosa* unos días después de su estreno argentino, a la pregunta del periodista «¿Ha estudiado a fondo el cancionero español?», responde el granadino:

Sí; he ido a él con la misma curiosidad con que han ido otros, a estudiarlo científicamente, y me he enamorado de las canciones. Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho y de ser capaz de lo que no han sido capaces todavía en España: de poner en escena y hacer gustar este cancionero de la misma manera que lo han conseguido los rusos. Rusia y España tienen en la rica vena de su folklore enorme e idénticas posibilidades que no son las mismas, por cierto, en otros pueblos del mundo. Desgraciadamente, en España se ha hurgado en el cancionero para desvirtuarlo, para asesinarlo, como lo han hecho tantos autores de zarzuela que, a pesar de ello, gozan de boga y consideración popular. Es que han ido al cancionero como quien va a copiar de un museo, y ya lo dijo Falla: No es posible copiar las canciones en papeles pentagramados; es menester recogerlas en gramófonos para que no pierdan ese elemento imponderable que hace más que otra cosa toda su belleza. (García Lorca, 1997a, III: 482-483).⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ García Lorca había llegado a Buenos Aires en octubre de 1933, después de que Lola Membrives hubiese estrenado allí, y con clamoroso éxito, *Bodas de sangre*. Durante su estancia en la capital, que alargaría hasta marzo de 1934 (pasando también por Montevideo en enero), el poeta volvería a dirigir *Bodas de sangre* con la actriz argentina, además de *La zapatera prodigiosa* (que se había estrenado en Madrid con la Xirgu en 1930), su versión de *La dama boba* que había preparado para La Barraca y también su primer drama, *Mariana Pineda* (vid. Larrea, 2015). Sobre la relación de Lorca con el folclore, más allá de su poesía, vid. Onís (1940), García Lorca (1980: 129-137, 425-427), Maurer (2000: 3-104), Attademo (2006) y Ossa Martínez (2014: 101-135).

Es evidente, pues, que el interés de García Lorca por el folclore tenía una fundamental finalidad creativa (alquimista, podría decirse, a través del uso de un material previo para darle nueva forma), pero no deja de revelar un trabajo tenaz y constante sobre las recolecciones folclóricas y una vinculación con los estudios folclóricos contemporáneos menos ligera de lo que a veces podría pensarse (por ejemplo, ante la evocación pidaliana antes citada, o ante la imagen del poeta inspirado y meramente intuitivo que tanto se ha prodigado).

Aparte de Lorca, el interés por el folclore regional cobrará una importancia central en el entorno gallego, donde la renovación artística se plantea estrechamente ligada a la reivindicación nacionalista y la recuperación de la tradición local: revistas como *Ronsel* y *Nós*, y también la más ecléctica *Alfar*, promocionaron una poesía en gallego de corte neopopularista y heredera del *Rexurdimento*, al tiempo que el Seminario de Estudos Galegos (1923-1936), en el que también participó Bal y Gay, organizó una actividad investigadora en torno a la tradición de Galicia paralela (a menor escala) a la realizada en Madrid por el CEH.⁴⁹⁹

Otro foco literario en el que el folclore regional, esta vez castellano, desempeñó un papel relevante en la renovación cultural y poética fue el articulado inicialmente en torno a Eduardo de Ontañón y su revista burgalesa *Parábola* (en ella se incluyen tanto poemas y textos de ficción, como grabados, dibujos y ensayos de estética especialmente centrados en construir una identidad castellana desde la Vanguardia). Después de dos números publicados en 1923, *Parábola* renace cuatro años después, incorporando firmas de alcance nacional (Francisco Vighi, Benjamín Jarnés, Gerardo Diego, Francisco Ayala, Pedro Salinas, Federico García Lorca o Concha Méndez), pero sin abandonar el sello regionalista, especialmente acusado en los ensayos y poemas de Ontañón y otros colaboradores como Álvarez Cerón, el vallisoletano Fernando Allué o el etnomusicólogo

⁴⁹⁹ Antes de su ingreso en el Seminario de Estudos Galegos (1927), Bal y Gay había escrito ya (editado por *Ronsel*) el ensayo *Hacia el ballet gallego* (1924). Con un planteamiento bastante semejante al de Falla respecto al cante jondo y su degradación en el café-cantante, el joven musicólogo se proponía, según él mismo escribió años después en su exilio mexicano, «hacer un breve compendio de la esencia de Galicia, que ya se estaba perdiendo o desvaneciendo por tanta y tanta contaminación, por el contagio de males inoculados desde fuera y, lo que es peor, dentro también»; y continúa: «Intenté señalar los remedios posibles dentro de lo que se podía aplicar, porque estaba todo inmerso en un clímax [*sic*, ¿clima?] nebuloso, oscuro y nada prometedor. Lo cursí, lo endeble, lo tópico, lo antinatural, lo vulgar, estaban mellando las más serias y sólidas raíces de lo auténtico, de alma de lo popular, y sin saberlo ni intuirlo, de lo culto o del deseo y la necesidad de lo culto» (Bal y Gay-García Ascot, 1990: 174). Un par de años antes, y en la misma línea, Eugenio Montes había publicado *Estética de muñeira* (1922), editado esta vez por *Nós*.

Antonio José. En esta segunda etapa de *Parábola* el «renacimiento literario castellano» viene a enriquecerse con otras dos publicaciones mesetarias: la revista segoviana *Manantial* y *Meseta*, de Valladolid. Si la primera se mantiene bastante fiel a este folclore castellanista que había promovido Ontañón, con poemas como los de Alfredo Marquerié («Tonada. Para rondar», abr. 1928), José María Alfaro («De un cancionero del Campoo. Romería», may. 1928) o Ignacio de Noroña («Cancionario», jul.-ago. 1928), la segunda se inclinará más por un neopopularismo purista, claramente heredero del *Marinero en tierra* albertiano.⁵⁰⁰

Volviendo ahora a las cinco líneas arriba apuntadas, la que enuncié como primera corresponde a una lírica popular que tiene como vehículo principal las formas sueltas de la cuarteta octosilábica y la seguidilla (también, en menor medida y en el ámbito andaluz, la soleá), formas privilegiadas de la lírica popular desde finales del XVI que sustituyeron a las estructuras zejelescas y canciones de estribillo, permaneciendo vigentes en la tradición oral hasta la actualidad (*vid.* Menéndez Pidal, 2014 [1920]: 59; Frenk, 1965).⁵⁰¹ Esta tradición, que fue la que fundamentalmente tomó como inspiración el movimiento posromántico, contaba ya además con una trayectoria literaria más o menos reelaborada a través de la zarzuela y los géneros menores teatrales. Bajo la órbita del *Volkgeist* y Heine, el poemario *La soledad* (1861, prologado por Bécquer) de Augusto Ferrán marcó una línea poética que, continuada por Rosalía de Castro en *Cantares gallegos* (1863) o Melchor de Palau en sus *Cantares* (1866), corría paralela al interés recopilador de colecciones como la de Cecilia Böhl de Faber (1854), Lafuente y Alcántara (1865), la tan difundida antología en cinco tomos *Cantos populares españoles*, de Rodríguez Marín (1882) o la del propio Palau, *Cantares populares y literarios* (1900) (*vid.* Apéndice v.1).

⁵⁰⁰ Los jóvenes de *Meseta* (Luciano de la Calzada, José María Luelmo, Francisco Martín y Gómez, Ramón G. Ribot...) no solo acogen el neopopularismo ingenuo y musical, rico en exclamaciones y de fondo juanramoniano que caracteriza a este poemario, sino que el propio motivo del mundo marinero se convierte en protagonista de sus poemas (no es casualidad, pues, que el libro que Martín y Gómez publica en 1931 se titule precisamente *Mar sin mar*); por otro lado, Alberti participó en varios números de la revista, con textos pertenecientes todavía a su etapa neopopularista (que ya estaba dejando atrás) y de tema también marítimo. Sobre la vanguardia vallisoletana y *Meseta* (1928-1929, proyecto editorial que se continuaría a través de otras dos publicaciones, *Ddooss*, 1931, y *A la aventura*, 1934), *vid.* Medrano Illera (1974).

⁵⁰¹ Aunque, en rigor y según los manuales métricos, se denomina *copla* a la estrofa de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares (quedando los impares libres), se suele también hablar de «copla» en un sentido más lato para aludir a una estrofa breve de forma más o menos variable (versos de arte menor, generalmente octosílabos pero no solo: la seguidilla sería entonces una forma de copla) que caracteriza a la lírica popular hispana desde el XVIII hasta nuestros días, y que se transmite siempre de forma oral y cantada. Sobre la evolución del término (originalmente alusivo a la estrofa en la tradición escrita culta, en paralelo a las *coblas* occitanas y catalanas), *vid.* Pedrosa (2004).

Si esta vía dejó importante huella en algunos poetas de la generación anterior (especialmente en los hermanos Machado, en quienes se hace evidente la herencia de la erudición folclorista paterna), su relevancia en la década del veinte, desde el punto de vista más renovador, se halla en confluencia con la poética impresionista del haiku. Recordemos que el temprano artículo de Díez-Canedo a propósito de la forma japonesa (*España*, 9-X-1920) se centraba fundamentalmente en la semejanza de esta con el cantar popular español (la soleá y, sobre todo, la seguidilla), que él ejemplificaba con Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez (de quien se publicaba en el mismo número, no por casualidad, la serie de brevísimos poemas «La rama del verde limón»).⁵⁰² La confluencia de ambas tradiciones puede percibirse en Rogelio Buendía —por ejemplo, en la ya señalada serie «Sonidos» de *La rueda de color* (1923: 43-48) o en la serie «Ventana abierta», de *Guía de jardines* (1928; 2001: 1015-1016)— o en Moreno Villa —por ejemplo, en la última sección de *Colección* (1924, 1998: 297-303)—, si bien, la mayoría de los jóvenes que ensayan el haikismo permanecen bastante lejos de la raíz popular.

El cultivo de esta línea en continuidad con la tradición (se mantienen las rimas y se adopta el tono andalucista de requiebro amoroso o desgarrado hiperbólico, a menudo cercano a la copla flamenca y provisto también de un tinte sentencioso muchas veces cercano al refrán) es muy residual y casi nunca aparece sin fundir con otra tradición en la década de los veinte. Pueden citarse, quizá, las confusamente llamadas «Gacelas» de Villalón, incluidas en *Romances del 800* (también ciertas secciones de *Andalucía la baja*), algunos textos de *El alba del alhelí* albertiano (las redondillas de «Joselito en su gloria», dedicadas a Sánchez Mejías, 1987: 229-230; las «Seguidillas a una extranjera», 1987: 230-232...) o, con muchos matices y sometida a un mayor proceso de reelaboración y diálogo con otros elementos, ciertos poemas de Lorca.⁵⁰³

⁵⁰² La poesía minimalista con la base formal de la copla popular también estaba siendo cultivada en esta época por Machado (*Nuevas canciones*, 1924), poesía de la que ofrece frecuentes muestras en las publicaciones de inicios de la década más vinculadas a la cultura novecentista (*La pluma*, *Índice* o el mismo semanario *España*).

⁵⁰³ La soleá y la cuarteta de rima alterna, casi siempre combinadas en el mismo poema, son frecuentísimas en el Alberti de *Marinero en tierra*, pero están más relacionadas con el purismo juanramoniano que con la tradición popular andaluza. Respecto a Lorca, la huella de esta es bastante perceptible en la sección «Andaluzas» de *Canciones* (2013), en poemas como «Adelina de paseo» (2013: 318), en el que se parte de una coplilla (reelaborada) recogida por Rodríguez Marín entre sus cantos amorosos «de declaración» («A la mar fui a por naranjas...»; 1882, II: 180), «[Mi Niña se fue a la mar]» (2013: 319) o «Es verdad» (2013: 321), cuyo desgarrado estribillo («¡Ay, qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero!») se continúa con una imagen hiperbólica muy al estilo del cancionero popular andaluz («Por tu amor me duele el aire / el corazón / y el sombrero»). Sin embargo, solamente con echar un vistazo

La copla y seguidilla popular que proliferan desde el XVII habían tenido además cierta continuidad literaria en la creación autorial (frente al anonimato del acervo popular) a través del teatro cómico y la zarzuela, de modo que quedaron investidas de cierto casticismo tipista y, en cierta manera, se vincularon al folclorismo de pandereta y españolismo estereotipado que quiso combatir ya el 98.⁵⁰⁴ Cuando Juan Ramón Jiménez, el eslabón determinante en la evolución del neopopularismo español del XX, se acerque a la poesía popular, lo hará, por tanto, rechazando de plano esta línea (la necesaria «cromoterapia de sainete andaluz», que diría Bergamín), poniendo el foco esencial en el romancero. Para Juan Ramón, el romancero representaba la mejor tradición simbolista española, un esencialismo intimista que atravesaba a los místicos y llegaba hasta Bécquer y Rosalía. Como ya señalara Salinas en su estudio clásico sobre el romance del s. XX (1958), la gran conquista del moguerense fue la de convertir este género narrativo en una forma puramente lírica (Salinas, 1958: 339-341), de modo que la natural fluencia del octosílabo asonantado en tirada indefinida quedó habilitada ahora como vehículo idóneo de una poesía *pura*, esencializada y sin anécdota.

La gran importancia de esta habilitación se revela fundamental a la hora de trazar el panorama poético de la nueva poesía española en los veinte y da lugar a una corriente que, en su heterogeneidad, podríamos definir en términos de neopopularismo purista (o purismo neopopularista). Fundada en el octosílabo arromanzado (aunque muchas veces el verso se distribuye en estrofas, especialmente constituyéndose en coplas, o se combina con otros versos de arte menor) y a menudo haciendo uso del estribillo, se trata de una poesía de tono marcadamente candoroso, pródiga en exclamaciones y especialmente recreada en la emoción del paisaje (forma elusiva, recordemos, del subjetivismo *yoísta*), de la cual participaron, en mayor o menor profundidad y con sus particularidades, una amplia mayoría de los jóvenes creadores durante esta década: de Dámaso Alonso en su

a otros poemas de esta misma sección («Canción del jinete. 1860», «Arbolé, arbolé», «Galán»...), nos daremos cuenta de cómo el elemento popular en la poesía lorquiana es poliédrico y sumamente rico, reuniendo en perfecta alquimia las más diversas fuentes (del folclore infantil a las formas zejelescas y paralelísticas medievales), además de combinarse con otros muchos componentes estilísticos (del gongorismo en el *Romancero gitano* al creacionismo minimalista en *Canciones*, el impresionismo hermético de *Poema de Cante jondo* o la exuberancia arabizante del *Diván del Tamarit*).

⁵⁰⁴ Estas formas populares continuarán su desarrollo escénico en el nuevo siglo, fundiéndose, a medida que avanza la modernización del país y el crecimiento de la industria cultural de masas, con las nuevas músicas populares urbanas (los *fox-trots* aflamencados, por ejemplo, que proliferan ya en las zarzuelas de comienzos de siglo) y perpetuado genuinamente en el género del cuplé. *Vid.* Salaün (1990) y Amorós (1991: 109-136),

primer libro (*Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, 1921) al Guillén de *Cántico* (1970 [1928]), pasando por Lorca (en ciertos momentos de *Libro de poemas*, 1921, por ejemplo), Diego (que en 1941 publica una colección de *Romances* extraídos de sus diversos libros desde 1918 y cuyo primer librito, previo al ultraísmo, se tituló *Romancero de la novia*: 1941b), Prados (1925, 1926), Altolaguirre, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín (1928, 1931) o el Alberti de *Marinero en tierra* (1925); también aparece el purismo juanramoniano de corte neopopular en los poetas del entorno murciano (Oliver Belmás, las prosas iniciales de Carmen Conde, José Valdivieso), en el primer Aleixandre (1928) y el primer Cernuda (1927) (mucho más astringentes ambos en el aire popular), en Pedro Garfías (las cuatro últimas secciones de *El ala del sur*, 1926), en los dos primeros libros de José María Hinojosa (1925, 1926), en *Signo del alba*, de Pérez-Clotet (1929), en los *Poemas de la Isla* (1930), de la canaria Josefina de la Torre, o en los ya mencionados jóvenes de *Meseta* (Francisco Martín y Gómez, Ramón G. Ribot, Luciano de la Calzada, José María Luelmo, Francisco Pino...), a través del Alberti marinero.

Es evidente que la influencia juanramoniana no es la misma en todos los autores nombrados, y también que en la construcción de este neopopularismo purista de base romanceril participaron otros formantes además de la obra del muguereño (desde los distintos folclores regionales a la propia tradición literaria española, pasando por el realismo costumbrista y paisajista de un posmodernismo agotado, muy presente todavía en la prensa local de los veinte, o en el mismo semanario *España*). Por otro lado, aparte de este neopopularismo purista derivado del nuevo tratamiento lírico del romance, debe tenerse en cuenta todavía una segunda opción en la continuidad romancística: la que opta por mantener su vertiente narrativa (como lo hizo Machado en «La tierra de Alvargonzález»). Los logros aquí son muy limitados y a menudo se quedan en el mero remedo historicista (las «baladas para acordeón» que Quiroga Plá publicó en varias revistas en 1927; los ya citados *Romances del 800*, de Villalón, 1929), con la excepción del *Romancero gitano* de Lorca (1927).⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ Parece que las *Baladas para acordeón* nunca llegaron a editarse como libro (Bregante, 2003: 782). Los poemas sueltos que se publican en *Litoral* («Delgadina», dic. 1926; «Don Bueso» y «Diana a la aventura», oct. 1927) y *Meseta* («Gerineldo», abr. 1928) bajo esta denominación son un calco bastante torpe del gongorismo lorquiano en su *Romancero gitano*, remitiendo también, mediante los temas, al romancero histórico (los de línea novelesca). Respecto al *Romancero gitano*, del que fueron apareciendo algunos textos en diversas revistas desde 1926 antes de su edición como libro en 1928, parece innecesario hoy (o quizá no tanto, dado los tópicos que perduran en torno al poeta granadino) subrayar que está muy lejos del folclorismo andalucista en el que se le encasilló y que estilísticamente conviven diversos

Una última fuente, quizá la más importante para este trabajo debido a las implicaciones rítmicas y musicales en la configuración poemática, es la de la lírica popular antigua (Edad Media- s. XVII), que solo ahora comienza a investigarse y recuperarse. La visión de una Castilla fundamentalmente épica, desconocedora de toda forma lírica propia durante el período medieval, en contraste con la tradición gallego-portuguesa, vino a ser rebatida por la célebre y ya citada conferencia de Menéndez Pidal, en la inauguración del curso 1919-1920 del Ateneo: Castilla sí tuvo una lírica tradicional propia cuya existencia, si bien no sale a la superficie hasta el siglo XVI (infiltrada en la poesía cortesana), puede rastrearse tangencialmente mucho antes a través de géneros que dan referencia de ella, como las crónicas o la temprana poesía berceana.⁵⁰⁶ La conferencia pidaliana dio el pistoletazo de salida oficial a la hora de completar un vacío en nuestra historia literaria. Unos meses después, y como producto de una investigación desarrollada ya entre 1916-1917 por el entonces joven profesor Pedro Henríquez Ureña (Santo Domingo, 1884-Buenos Aires, 1946), el Centro de Estudios Históricos edita, dentro de las publicaciones de la *RFE*, el revelador trabajo *La versificación irregular española* (1920), que se completaba con la breve *Antología de la versificación rítmica* (donde se recoge parte del corpus utilizado en el estudio), que había aparecido un año antes publicada por la *Colección Cvltura* de la Editorial México Moderno (*vid.* Apéndice v.1).⁵⁰⁷ El punto de partida del intelectual dominicano era la existencia de una tradición

elementos, del simbolismo decantado del romancero histórico español a la imagen gongorina y vanguardista, sin mencionar la inquebrantable unidad con el resto de la producción lorquiana. *Vid.* Debicki (1981) y García-Posada (1990); *cf.* Carreira (2004) y su interpretación en clave musical de los contrastes temáticos y motivicos en la construcción narrativa del *Romancero*. Sobre el romancero en la nueva generación, además del trabajo de Salinas (1958), *vid.* Piñero Ramírez (1993), que subraya la importancia de los estudios filológicos en el CEH, y Barrera López (2005).

⁵⁰⁶ Es conocida la hipótesis pidaliana sobre una tradición lírica popular común a la Península, tronco del cual parten tanto la rama gallego-portuguesa como la castellana, tardíamente documentada. El descubrimiento de las jarchas mozárabes por Stern en 1949 vendría a aquilatar esta teoría que con tanto acierto intuitivo planteó ya en estos años el filólogo. En las décadas sucesivas Menéndez Pidal continuaría sus estudios ampliando la mirada y se interesaría no solo por la tradición peninsular, sino por el conjunto románico; *cf.* Menéndez Pidal (1941, 1960). Usaré a lo largo de este capítulo el *Nuevo Corpus* de Margit Frenk (a partir de ahora: NC, seguido del número correspondiente al texto citado) como referencia general para localizar poemas de la antigua lírica popular, pues aparte de considerarlo el compendio más completo hasta la fecha, su aparato indica también las fuentes de procedencia, correspondencias, supervivencias puntuales y las antologías anteriores en que ha sido incluido. Complementariamente se utilizarán otros cancioneros y antologías, muchas veces coetáneos al período estudiado y, por tanto, accesibles a los autores que se analizan.

⁵⁰⁷ Como indica el propio autor en la nota inicial del trabajo de 1920, «durante el verano de 1917, en España», el investigador recibió «valiosa ayuda de los Sres. Menéndez Pidal, Castro, Navarro Tomás, Solalinde y Reyes»; es decir, el estudio de Henríquez Ureña (profesor en esa época en la Universidad de Minnesota) estaba explícitamente relacionado con las tareas que la Sección de Filología que el CEH estaba realizando coetáneamente. En 1933 se publicó una segunda edición revisada y aumentada de *La*

poética castellana que, frente a la canónica versificación silábica (cuantitativa), estaba asentada sobre un modelo acentual, *musical*, patente en la lírica gallego-portuguesa y al que tendió progresivamente una buena parte de la lírica medieval castellana, en sus orígenes todavía irregular o *fluctuante*.

Más allá de las aportaciones teóricas, Ureña ponía el foco en una tradición lírica más o menos ignorada, opacada en las historias literarias por la renovación italianizante del XVI, que, también en las mismas fechas, hizo a otro filólogo, el zaragozano Julio Cejador y Frauca, hablar de la *verdadera poesía castellana*. Apareció así, en 1921, el primer volumen de la serie antológica ya citada (a lo largo de la década se completaría con ocho volúmenes más), cuyo subtítulo apuntaba más específicamente a qué se refería: *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua poesía popular* (vid. Apéndice v.1). La magna antología de Cejador, cuyo cuarto volumen incorporaba además un enjundioso estudio, aun en su caos organizativo ponía a disposición del lector español un voluminoso corpus de textos que pronto fueron contextualizados y puestos en diálogo con la simbiosis poético-musical del siglo XVI (*Cancionero de Palacio*, libros de vihuela...) de la que ya hemos hablado.

La revisión de este período desde la historia de la literatura fue fundamental para la lectura de la tradición que hicieron los jóvenes poetas y constituyó un contrapunto para combatir el casticismo folclorista (heredero de las formas tardías del XVIII y ligado a la zarzuela y al teatro cómico) desde un discurso de Vanguardia fundado en la estilización, la esencialización y la depuración. Es sintomático cómo José María de Cossío, erudito cántabro fundamental en la formación literaria de tantos jóvenes del 27 (vid. San José Lera, 1992), se esfuerza por subrayar la diferencia de fuentes que nutren estas dos líneas *popularistas* o neopopularistas. En el prólogo a la edición póstuma de las *Poesías* de Villalón, en 1944, escribe:

Su expresión procede de las mejores fuentes arcaicas, a saber, de los poetas semipopulares del siglo XVI y de la poesía anónima popular, divulgados los primeros principalmente por la caótica, pero utilísima, antología de Julio Cejador, absurdamente titulada *La verdadera poesía castellana*, y estudiada y doctamente ilustrada la segunda por la rigurosa probidad de don Ramón Menéndez Pidal y discípulos. Si la canción breve de carácter popular, limpia y fragante, de los Gil Vicente y de los poetas de los cancioneros musicales, como el de Barbieri, había de orientar el cancionero lírico de los nuevos poetas, el romancero

versificación irregular, que pasó a denominarse «La poesía castellana de versos fluctuantes» en la recopilación póstuma de sus trabajos sobre versificación (1961).

tradicional daría medios expresivos a poesía de carácter más narrativo. *Romancero gitano* y *Romances del ochocientos* son títulos suficientemente significativos. (Cossío, 1944:19).

Y continúa:

Filiación que era urgente fijar, porque esta poesía tiene tanto de popular como poco o nada de lo que se llama folklórico, especie esta de beatería popularista tan útil seguramente para la etnografía y otras disciplinas concomitantes, como perjudicial para la pura poesía que naufraga entre posiciones pintorescas y costumbristas (Cossío, 1944: 19).

El propio Alberti recoge esta visión en una carta de presentación para *La Gaceta Literaria*, en la que apunta jactancioso:

Hacia fines de ese mismo año [1923], comencé a escribir en serio. El Romancero General, el Cancionero de Barbieri y, sobre todo, Gil Vicente, fueron mis primeros guías. Nadie se había fijado en Gil Vicente. Dámaso Alonso, Mr. Trend, Pepe Bergamín y yo lo *descubrimos*. Nada, o muy poco, tiene que ver mi poesía primera con el pueblo. Y menos con el costumbrismo o pintoresquismo andaluz de última hora. Más con la tradición erudita. (*apud* Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria*, ene. 1929; subrayado del autor).

«Más con la tradición erudita». La insistencia en las fuentes cultas de su primera poesía vuelve a destacarla Alberti en *La arboleda perdida*, donde se esfuerza por subrayar la impronta cultista en ella de Garcilaso y Pedro de Espinosa —«Pero mi nueva lírica naciente no sólo se alimentaba de canciones. Abrevaba también en Garcilaso y Pedro Espinosa. (Góngora vendría luego.) Sonetos y tercetos me atraían por igual», 1975: 163-164)— e incluso parece justificar con ello la diferencia cualitativa con Lorca que Juan Ramón Jiménez insinuaba en su elogiosa carta a *Marinero* («Y conseguí un conjunto de poemas [...] sin recurrir al “acarreo fácil” de lo popular, como señalaría más tarde Juan Ramón Jiménez cuando se trató de enfrentar mi poesía con la de García Lorca», 1975: 168), que se insertó al frente de la segunda parte del libro (Alberti, 1987: 116-117).⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ El estorbo de «lo popular» en su primera poesía se aminora en el discurso albertiano con la llegada de la República y su progresiva politización en los treinta. La jerarquización implícita que se percibe en las declaraciones citadas se diluye así en las conferencias «La poesía popular en la lírica española» (2000a [1932]) y «Lope de Vega y la poesía española» (2000b [1935]) (en realidad, la segunda es una reescritura mínima de la primera). En ambas habla de Gil Vicente y la lírica cancioneril al mismo nivel de la tradición recogida por Lorca en su *Colección de canciones populares españolas* (de aquí cita concretamente hasta cuatro piezas, aunque sin dar esta referencia y establecer la distancia de ambas tradiciones), e incluso acababa la primera, en pasional arenga, proponiendo la inspiración popular como piedra de toque de la poesía futura («¿Qué futuros poetas serán estos?... España está hoy convulsionada, esperando... Los que sientan, los que se hallen ligados íntimamente a la resurrección de la conciencia del campo y de la fábrica, serán llamados a transformar en nueva poesía esta maravillosa herencia», 2000a: 101). Por lo demás, ambos escritos son una colección superficial de ideas bastante afianzadas ya durante la

La exclusividad de estas fuentes, revestidas del prestigio de la tradición culta y escrita, a la hora de establecer filiaciones en la nueva poesía de corte neopopularista no es, sin embargo, tan clara. Si más o menos puede sostenerse para el caso de Alberti (y no todo el Alberti neopopularista, pues en *El alba del alhelí* se hace patente ya el acento andalucista de la copla y la soleá, cercado al *jondismo* de Manuel Machado), es totalmente insostenible en el caso de Fernando Villalón (el «poeta iletrado» de la generación, rico ganadero de profesión e iniciado en la poesía pasados los cuarenta, a quien está prologando Cossío al hacer tal afirmación) y, evidentemente, también en el de Lorca, así como en el de la mayoría de poetas que, durante los veinte, pueden adscribirse a esta corriente.⁵⁰⁹ Pero no es mi propósito identificar ahora en detalle las distintas tradiciones revisitadas por los nuevos poetas, sino marcar cuáles y de qué forma actúan como puentes o estímulos para el acercamiento de la lírica a la música. Teniendo en cuenta las circunstancias contextuales que lo propiciaron y el mapa de las posibilidades que he intentado sintetizar en este último epígrafe, dedicaré el siguiente apartado a dichos acercamientos.

3. LA POESÍA ES MUSICAL: EL MODELO DE LA LÍRICA POPULAR Y DE CACIONERO EN EL NEOPOPULARISMO DE VANGUARDIA

Uno de los capítulos de *Music and Literature* de Calvin S. Brown (1987 [1948]), trabajo, como se apuntó al comienzo (I, 3.2-4), fundacional de los estudios músico-literarios desde el enfoque comparatista, estaba dedicado a la repetición como principio organizativo fundamental común a las dos artes, música y literatura (1987: 100-113). Allí

década (en concreto, la teoría pidaliana sobre la supervivencia y evolución de la canción popular; la acentuada importancia del poeta culto como creador, con la referencia explícita a Juan Ramón; la, un tanto descarada, apropiación de los ejemplos lorquianos para ilustrar la pervivencia de la tradición), a través de un discurso historicista bastante simplificador y maniqueo (especialmente a la hora de trazar el panorama del Siglo de Oro).

⁵⁰⁹ El mismo eclecticismo de tradiciones que opera en la creación poética lorquiana aparece también explícito en sus conferencias. En «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», después de marcar la similitud entre la famosa canción renacentista, «De los álamos vengo, madre», con una seguidilla popular granadina, afirma: «La más pura supervivencia clásica anima estos cantos de olivar. No es esto raro en España, donde todavía se cantan en toda su pureza las cosas de Juan del Encina, de Salinas, de Fuenllana y Pisador, y surgen de pronto vivas en Galicia o en Ávila» (García Lorca, 1997a, III: 143). La misma actitud se revela en su concepción del «duende», que según el autor está presente tanto en el «dionisiaco grito degollado de la siguiriya de Silverio» y los *sonidos negros* del cantaor Manuel Torre como en la música de Bach y Falla, en San Juan, Cervantes, Quevedo o en la «flamenquísima» Santa Teresa, en Gregorio Montañés, en Goya, en Manrique o en Rimbaud (1997a, III: 150-162).

(y ello era extensible al siguiente patrón estructural que analiza, el de contraste; 1987: 114-126) subrayaba el teórico que, a pesar de dicho paralelismo, existía una diferencia acusada de grado, de modo que la repetición literaria era mucho menos tolerada, en sus diversos niveles, que la musical. Efectivamente, dada la colaboración en el terreno verbal de dos ámbitos, sonido y sentido, la repetición léxica es frecuentemente censurada en un registro culto o escrito y su aparición está siempre vinculada a una función retórica de implicaciones formales, *sonoras*. Precisamente la mayor tolerancia a los distintos tipos de repeticiones en la poesía (rimas, pies métricos, aliteraciones, anáforas y tantas otras figuras de repetición), frente a otros géneros (novela, ensayo...), parte de la mayor vecindad con la música y la relevancia esencial que el componente sonoro adquiere en ella.

Llevaría muy lejos establecer hasta dónde llegan las propiedades *esenciales* de la literatura y hasta dónde las musicales, especialmente teniendo en cuenta que lo que hoy entendemos por «literatura» es, en realidad, una construcción cultural producto de la estética del XIX (lo mismo podría decirse de la música, como se vio a propósito del concepto de «música absoluta» que estudiaba Dahlhaus, 1999, y en comparación con los terrenos que cubría en la Antigua Grecia). Ahora bien, admitiendo que nos movemos siempre en el terreno de los continuos y las diferencias graduales, no se puede negar que existen tendencias poéticas (epocales, de escuela, individuales) mucho más proclives a acentuar el componente sonoro del texto y, por tanto, a dar prioridad a las estructuras organizativas que atienden a la materia fónica, característica que las aproxima mucho más al funcionamiento musical (frente a aquellas tendencias que dan prioridad al elemento semántico o conceptual de la lengua). En este sentido, y como se ha ido viendo a lo largo de este trabajo, la importancia central que adquiere la forma en la poesía de los veinte la hace mucho más cercana a la música, comparada con las inclinaciones actuales y el llamado *giro visual* de las artes en la Postmodernidad (*cf.* Rodríguez de la Flor, 2009).

Dentro de la importancia concedida a la construcción formal, la agudización del principio de repetición en poesía está relacionada con un modelo histórico de difusión fundamentalmente oral y, sobre todo, en asociación con la música. Es decir, que cuando la poesía neopopularista de los veinte retoma modelos formales de la lírica popular y los cancioneros siglodoristas, aunque se trate ya de una poesía de difusión escrita, está retomando moldes que nacieron y se configuraron en diálogo con la música; porque recuperar los esquemas medievales, así como otras formas del folclore coetáneo (cuya

naturaleza nunca ha dejado de ser oral), suponía remontarse a un tiempo en el que el divorcio de la unidad poesía-música estaba todavía sin cerrar (*vid. supra*, I, 1).⁵¹⁰

3.1 *ESTRIBILLO ESTRIBILLO ESTRIBILLO...*

En la revitalización de la repetición formal, el elemento por excelencia que define la fisonomía musical de la poesía neopopularista en estos años es, con probabilidad, el estribillo (ese *estribillo* triplemente invocado en el poema «Estética» de Diego, que da título a este epígrafe). Entenderé aquí por tal el grupo breve de versos (de 2 a 4 normalmente, aunque excepcionalmente pueden aparecer estrofas mayores con esta función) que se repite a lo largo de una composición, ya sea de forma regular, a continuación de cada estrofa, ya de forma irregular; pudiendo o no (formas zejelescas, frente a la *cantiga de refram*, por ejemplo) encabezar la composición y con repeticiones totales, parciales o con leve variación. Definiendo el zéjel prototípico y considerando su organización en torno al estribillo, Menéndez Pidal subrayaba la reminiscencia musical de este en la conferencia de 1919:

el estribillo o tema se compone de un pareado, puro o con un tercer verso libre; enuncia la nota lírica fundamental y está destinado a cantarse a coro por todos. El que guiaba el canto, después de enunciado ese tema, seguía con la primera estrofa o cuarteta, compuesta de tres consonantes iguales y de un cuarto verso que, llevando el consonante del estribillo, está destinado a sugerir el recuerdo del tema inicial y hacer que los oyentes cantasen a coro dicho estribillo. Luego, el cantor entonaba otra estrofa, y el coro entraba a cantar cada vez que escuchaba el consonante indicador del estribillo. (2014 [1920]: 37).

Es evidente que los poemas creados por los nuevos poetas carecían ya de esta dimensión colectiva de ejecución, pero la configuración estructural inspirada en ella obliga a redefinir el concepto prototípico de «poema», anulando el principio de economía del lenguaje que elude la redundancia en favor de estos versos de función muchas veces

⁵¹⁰ Ya se ha ido viendo que es complejo definir el neopopularismo de los veinte, en cuanto que bebe de diversas fuentes, en una horquilla cronológica amplísima (desde la Edad Media al folclore coetáneo). Si, por un lado, el acceso a las fuentes de la lírica popular medieval se realiza ya a través de la mediación culta, la de la cultura cortesana siglodorista (en la que, aunque de forma diferente, la transmisión oral y musical sigue siendo esencial; *vid.* Bajtin, 1974; Frenk, 1982, 2006a, 2006b; Valcárcel Rivera, 1993; Dumanoir, 2003; Beltrán, 2009: 221-327; Josa, 2018), la poesía popular viva será siempre, por definición, oral y eminentemente musical. En definitiva, no se trata tanto de la diferencia entre lo culto y lo popular como de la diferencia entre cultura escrita y cultura oral, cuyo punto de inflexión capital se encuentra en el nacimiento y generalización de la imprenta (*cf.* McLuhan, 1998).

únicamente musical, y cuya entrada en el texto interrumpe el discurso general.⁵¹¹ Véase, por ejemplo, la segunda de las «Cuatro baladas amarillas» lorquianas, incluidas en *Primeras canciones*, cuyo estribillo (tomado de la tradición popular, *vid.* Piñero Ramírez, 2010: 129, 153-156), está construido completamente sobre la complacencia eufónica y funciona aislado del resto del poema:

La tierra estaba
amarilla.

*Orillo, orillo,
pastorcillo.*

Ni luna blanca
ni estrella lucían.

*Orillo, orillo,
pastorcillo.*

Vendimiadora morena
corta el llanto de la viña.

*Orillo, orillo,
pastorcillo.*

(García Lorca, 2013: 134).⁵¹²

De modo semejante funciona el estribillo en la primera *balada* del conjunto («Pastor que vas / pastor que vienes»), pero esta vez el dístico que se repite asume la misma rima general del romance (-é-e), y aparece de forma abreviada (solo un verso) al final de las dos últimas estrofas:

En lo alto de aquel monte
hay un arbolito verde.

*Pastor que vas,
pastor que vienes.*

⁵¹¹ Frente a lo que establece Domínguez Caparrós en su *Diccionario de métrica* («Su nombre, derivado de *estribo*, explica la función de base o tema en que estriba la composición, pues normalmente encierra la idea principal», 1999: 166), el estribillo aparece muchas veces desligado del desarrollo principal, o con una vinculación muy lejana, respondiendo con frecuencia a la estructura sonoro-musical del texto. Respecto a las formas con estribillo en la lírica medieval popular, con una perspectiva panrománica y subrayando la estrecha relación con su carácter musical, *vid.* Beltrán (2002); *cf.* Romeu Figueras (1965: 133-161).

⁵¹² Piñero Ramírez documenta el estribillo en dos canciones diferentes: la primera es una versión *a lo divino* cantada en Navidad de «Arroyo claro / fuente serena» (recogida por Arcadio de Larrea en Sevilla); en ella, el pareado, sin conexión alguna con las rimas del texto, parece ejercer de enlace entre una seguidilla inicial y el resto de la canción (2010: 129). La segunda, es una canción en la que el estribillo aparece ligeramente modificado («Orillo, orillo / ven, pastorcillo»), y el cual alterna en otras versiones con la fórmula «A orilla, orilla, orilla, / ven pastorcilla» (2010: 153-156). *Cf.* Torner, que recoge la fórmula geminada para una cancioncilla amorosa asturiana donde el pastor ha pasado a ser marinero: «Orilla, orilla, / que esta noche no duerme / sola la niña. // Marinero: orilla el barco, / que me muerdo» (1966: 102).

Olivares soñolientos
bajan al llano caliente.

*Pastor que vas,
pastor que vienes.*

Ni ovejas blancas ni perro
ni cayado ni amor tienes.

Pastor que vas.

Como una sombra de oro,
en el trigal te disuelves.

Pastor que vienes.

(García Lorca, 2013: 133).

La aparición parcial del estribillo era algo frecuente ya en la lírica siglodorista y está relacionada con la forma de la glosa (un estribillo o cabeza generalmente de cuatro versos, cada uno de los cuales se repite al final de las distintas estrofas de desarrollo que lo *glosan*), pero en Lorca adquieren una importancia capital, en relación con esa poética del contrapunto que define toda su poesía y, en especial, la del período de *Suites-Canciones* (apuntada ya en el *Libro de poemas*), que a menudo se subraya con la distinción tipográfica de los dos discursos mediante paréntesis, guiones o cursivas (cf. Bosch, 1962; Yahni, 1980; Agraz Ortiz, 2016).⁵¹³ Dicho contrapunto se desarrolla frecuentemente en estos años a través de la estética simbolista-impresionista ya comentada arriba (III.II, 3.2.4, 4.3), pero es cierto que su formalización a menudo confluye con las técnicas de repetición propias de la lírica popular (sobre todo, las de variación paralelística, a las que me referiré después: III.IV, 3.2). En el caso de estas cuatro *baladas amarillentas*, como las llamará el autor en una carta a Salazar del verano de 1921 (García Lorca, 1997b: 124), es evidente, en la propia configuración del estribillo, la diferencia tonal entre las dos primeras citadas y las dos últimas, donde prevalece la evocación impresionista.

Dejando ahora a un lado los estribillos y estructuras de repetición más vinculadas a la poética especular de línea simbolista (y aunque no puede nunca establecerse una

⁵¹³ La dualidad aquí está a la vez subrayada por la pareja semántica *ir/venir*, que reaparece en otro poema de *Canciones*, «[Las gentes iban]» (2013: 332-333), dentro de la dinámica del contraste que articula todo el libro (en el segundo caso, se contraponen el bullicio colectivo y fértil, *Las gentes que van* «a lo verde», a la soledad melancólica del yo, que aquí es solo tangencialmente aludida por transferencia a la naturaleza: «el otoño venía», «el río sueña»). Por otra parte, la pareja estructural *ir/venir* no es extraña en la lírica popular (recuérdese también el conocidísimo romance de Lope, «A mis soledades voy»), si bien Margit Frenk apunta las connotaciones eróticas que frecuentemente asume en la tradición antigua (Frenk, 2006c: 334).

separación tajante entre unas y otras), en la poesía lorquiana el estribillo de raíz popular tiene una presencia abundante desde *Libro de poemas* hasta *Diván del Tamarit* (con más o menos altibajos). Un funcionamiento semejante al de los citados tiene el estribillo, por ejemplo, en «La Lola», del *Poema del Cante Jondo* (2013: 277-278). Allí, las tres estrofitas de clara resonancia popular (dos cuartetas asonantadas y una soleá final, con alusiones al imaginario tradicional de las cancioncillas medievales y posteriores: naranjo, olivar, lavandera), son rematadas siempre por el pareado exclamativo «¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor!», que interrumpe el discurso descriptivo en el que se inserta (aunque retoma el motivo inicial del naranjo, «Bajo el naranjo lava/ pañales de algodón», vv. 1-2, y no cambia la rima usada en dichas estrofas, -o-ó).

La forma del pareado con quebrado de este estribillo («¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor!»), que era muy corriente en la lírica medieval y renacentista, aparece con frecuencia en Lorca, bien en estructuras circulares, bien en la estela de la *cantiga de refram*, o el villancico de varias estrofas/mudanzas, como los citados. En la famosa «Baladilla de los tres ríos» el estribillo vuelve a ser un pareado cuya formulación es una variante del de «La Lola»: «¡Ay, amor, / que se fue y no vino!». En este caso, además, el estribillo aparece duplicado por paralelismo: el primer estribillo, que establece el diálogo con la estrofa que le precede mediante la rima (-í-o), se alterna con un segundo, «¡Ay, amor, / que se fue por el aire!», igualmente ligado a la rima de su estrofa precedente. Se configura así un juego de dualidades estructurales transversales (por un lado, la alternancia cuarteta/estribillo exclamativo; por otro, el cambio de rima) que se refuerza con la bimetración sintáctica y semántica de cada estrofa:

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.
(...)
El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.
(...)
(García Lorca, 2013: 257-258).

Tales dualidades vienen a completarse con el cierre del poema, donde la cuarteta de desarrollo se fractura y aparece en forma de dos dísticos con cambio de rima (para casar con su estribillo correspondiente), aunque conservan el carácter antifonal

característico de las anteriores (a través del verbo *llevar* y la réplica implícita del segundo dístico al primero, conforme a la estructura de las anteriores cuartetos):

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

*¡Ay, amor,
que se fue y no vino!*

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

*¡Ay amor,
que se fue por el aire!*
(García Lorca, 2013: 257-258).⁵¹⁴

La duplicación del estribillo por paralelismo y con cambio de rima aparece también en la conocidísima «Canción del jinete (1860)», que abre la sección «Andaluzas», de *Canciones* (2013: 317). A diferencia de la «Baladilla», la rima de las estrofas es independiente de la de los estribillos, que se constituyen como pareados de hexasílabo + decasílabo (de nuevo, el estribillo de quebrado):

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

_

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

La organización del resto de estrofas como una serie de trísticos hexasílabos *a-a* (soleá) encadenados, acentúa la sensación de remanso o interrupción discursiva que producen los estribillos, al tiempo que se refuerza la dinámica circular y de avance renqueante a través de las anáforas que encabezan las estrofas impares:

En la luna negra
de los bandoleros,

⁵¹⁴ Esta composición, que sirve de prólogo al *Poema del Cante Jondo*, apareció en el nº 4 de *Horizonte* (ene. 1923) con el subtítulo entre paréntesis de «Popular», lo cual subraya el interés de Lorca en estos momentos por experimentar con formas expresamente tomadas de esta tradición. Como señala Orringer (2014: 51), el poema tiene un precedente claro en el texto de juventud «El Dauro y el Genil»; este autor hace un análisis estructural del poema en términos musicales y lo pone en diálogo con la *Fantasia Baética* de Falla (2014: 50-63). El término *baladilla* en el título, como en el caso de las anteriores «baladas amarillas» (y dado el carácter neopopularista de los textos) parece apelar más bien a las formas poético-musicales cercanas al *virelai* de la Edad Media europea (la *balada* provenzal, la *ballade* francesa, la *ballata* italiana), aunque solo con función evocadora y sin adoptar sus esquemas estructurales, antes que a la tradición pianística del XIX.

cantan las espuelas.
 (...)

 ... Las duras espuelas
 del bandido inmóvil
 que perdió las riendas.
 (...)

En la luna negra
 sangraba el costado
 de Sierra Morena.
 (...)

 La noche espolea
 sus negros ijares
 clavándose estrellas.
 (...)

En la luna negra,
 ¡un grito! y el cuerno
 largo de la hoguera.
 (...)

 (García Lorca, 2013: 317; subrayados míos).

Y no solo las anáforas: también el encadenamiento entre el final de la primera estrofa y el inicio de la siguiente, «cantan las *espuelas*» > «...las duras *espuelas* / del bandido inmóvil» (especie de *leixaprén*, ‘toma-y-deja’, pues se ha interrumpido el avance por el estribillo), así como la resonancia y repetición léxica continuada (*los bandoleros-el bandido*, *la luna negra* del estribillo- *los negros ijares*; las *espuelas* del bandido huido- las *espuelas* metafóricas de la noche) contribuyen a detener la narración elíptica de la huida: una huida que desde el principio se nos presenta estática y frustrada, pues esa especie de coro trágico que es el estribillo evidencia que el «bandido inmóvil» es ya un «jinete muerto». ⁵¹⁵

Al lado de este uso duplicado de estribillos, el poema «[Arbolé, arbolé]» (también de *Canciones*, 2013: 322-323, y arraigado expresamente en la tradición popular desde este inicio arcaizante con desplazamiento acentual), ofrece un ejemplo diferente de combinación de estribillos. ⁵¹⁶ Lo que sucede aquí es que se mezcla la estructura circular

⁵¹⁵ Asistimos pues a una *falsa* narración de la muerte de este «bandido inmóvil»: nada se explica, sino que el poema se construye sobre el hurto constante de información al lector, ya que el avance entrecortado de las estrofas no hace sino trasponer el clima de muerte-*fatum* al paisaje: el costado que sangra ahora es el de Sierra Morena; quien espolea, con *estrellas*, los negros ijares del misterioso caballo telúrico (caballo-luna, pues recordemos que esta es *negra*, según repiten insistentemente los versos 1, 11, 21) es la noche. Al final, el grito y la llamada elusiva. La pregunta sigue sin respuesta: «Caballito negro. / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?».

⁵¹⁶ La forma *arbolé* aparece en la cancioncilla infantil viva aún hoy «Tres hojitas, madre / tiene el arbolé», registrada por Margit Frenk ya en el teatro del s. XVII, en relación con la danza (NC 977), e incluida por Ledesma como segunda parte de la «Canción de cava» (de *cavar*, dentro del grupo de canciones de trabajo; Ledesma, 1907: 100). El propio Lorca vuelve a utilizarla en un poema cercano a este por su

de reminiscencia zejelesca con el desarrollo por variación paralelística, aplicado tanto a estrofas como a estribillos interiores. Al dístico «Arbolé, arbolé / seco y verdé», pareado de nuevo con quebrado (esta vez heptasílabo-pentasílabo) que abre y cierra el poema, le sigue una cuarteta asonantada octosílaba que inicia la narración desarrollada a lo largo del romance (salvo el pareado de apertura y cierre, todo el poema avanza en octosílabos regulares asonantados):

(...)
La niña del bello rostro
está cogiendo aceituna.
El viento, galán de torres
la prende por la cintura.
(...)
(vv. 3-6).⁵¹⁷

La estrofa vuelve a repetirse al final del poema, antes del pareado de cierre, con una ligera variación que no modifica las palabras en rima:

(...)
La niña del bello rostro
sigue cogiendo aceituna,
con el brazo gris del viento
ceñido por la cintura.
(vv. 25-28; subrayados míos).

En el interior quedan tres nuevas cuartetas paralelísticas, generadoras de un nuevo estribillo (con su correspondiente variación) que sigue la rima general del romance:

(...)
Pasaron cuatro jinetes
sobre jacas andaluzas
con trajes de azul y verde,
10 con largas capas oscuras.

«*Vente a Córdoba, muchacha*».
La niña no los escucha.

sincretismo folclórico, y que enseguida citaré: «A Irene García» (2013: 331). En carta de Salazar a Falla el 26 de diciembre de 1921, el crítico y amigo del poeta escribe al músico: «Si ve Vd. A Federico —a quien también escribí— dígame, si se acuerda, que le oí cantar a su hermanita una canción aproximadamente esta: *Tres hojitas tiene, / madre el arbolé / la una en la carita / y dos en el pie*. Me interesa mucho tener la variedad [*sic*] que canta la niña y la música, pues esta canción que cito está en un *Cancionero popular venezolano* (...)» (*apud* García Lorca, 1997b: 122, n. 335 del editor).

⁵¹⁷ El recuerdo de la estampa ofrecida en el conocido zéjel de «Las tres morillas» (NC 16), que incluirá Lorca en la *Colección de canciones populares españolas*, grabadas en colaboración con La Argentinita (1931), es evidente. Sobre las implicaciones simbólicas del viento en la poesía popular (que no son ajenas a Lorca: *cf.* el romance de «Preciosa y el aire», del *Romancero gitano*, 2013: 368-370), *vid.* Frenk (2006c: 337-339).

15 Pasaron tres torerillos
delgaditos de cintura,
con trajes color naranja
y espadas de plata antigua.

«*Vente a Sevilla, muchacha*».
La niña no los escucha.

20 Cuando la tarde se puso
morada, con luz difusa,
pasó un joven que llevaba
rosas y mirtos de luna.

«*Vente a Granada, muchacha*».
Y la niña no lo escucha.
(...)
(Subrayados míos).

A la estructura binaria que genera la circularidad y simetría de apertura y cierre se le ha superpuesto, de este modo, la estructura ternaria construida por el paralelismo narrativo: la multiplicación del encuentro/requiebro, en el cual los pretendientes representan el espíritu de las tres ciudades andaluzas nombradas, que se hacen corresponder además con un momento concreto del día (en la línea de las gradaciones temporales tan frecuentes en el poemario).⁵¹⁸

Los estribillos circulares, sin combinar con el desarrollo estrófico, son también frecuentes en el Lorca de estos años (1921-1926), usando generalmente un dístico con quebrado (bien pareado, bien libre, bien con rima enlazada al texto). Así sucede en la otra «Canción del jinete» (2013: 320), incluida en la misma sección de *Canciones* que su homónima; en esta segunda el estribillo («Córdoba. / Lejana y sola») no remata cada copla interna, sino que estas tres funcionan compactamente; la continuación de la rima inicial tiene el mismo efecto, en la última estrofa, que los versos de vuelta tradicionales (en cuanto que dan el pie anunciador del estribillo), reforzado además por la repetición exacta de la palabra (*Córdoba*) en rima al final de cada estrofa:

⁵¹⁸ La comparación contrastiva entre ciudades andaluzas, a menudo personificadas, aparece en varios textos de Lorca: en la ya citada «Baladilla de los tres ríos», a través de la oposición Sevilla/Granada; en «Sevilla» (de la serie «Poema de la saeta», en el *Poema del cante jondo*), a través de la oposición Sevilla/Córdoba; en la conferencia sobre Soto de Rojas («Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos») mediante la de Granada/Málaga y Sevilla. De forma más desarrollada que en «[Arbolé, arbolé]», el contraste entre estas tres ciudades aparece también en el tríptico central del *Romancero gitano*, representadas ahora por el ángel custodio de la ciudad (San Rafael, San Miguel, San Gabriel). Sobre las distintas *Andalucías* en Lorca, *vid.* Díaz-Plaja (1948: 39-63), Stanton (1978: 68-81), Morris (1997).

Córdoba.
 Lejana y sola.
 (...)
 yo nunca llegaré a *Córdoba*.
 (...)
 desde las torres de *Córdoba*.
 (...)
 ¡Ay, que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!
Córdoba.
 Lejana y sola.
 (Subrayados míos).

El estribillo circular en forma de dístico se usa también en «Es verdad» («¡Ay que trabajo me cuesta / quererte como te quiero!», 2013: 321) o en «Despedida» (pareado de trisílabo + octosílabo: «Si muero / dejad el balcón abierto»; 2013: 349), donde igualmente se mantiene a lo largo de las mudanzas la rima (lo que acrecienta la sensación de este *falso* verso de vuelta en el cierre), mientras que en «Dos lunas de tarde, I» (2013: 338), las mudanzas son tres dísticos (paralelísticos) blancos, en los cuales el último verso introduce la rima del pareado-estribillo:

*La luna está muerta, muerta;
 pero resucita en la primavera.*
 Cuando en la frente de los chopos
 se rice el viento del Sur.
 Cuando den nuestros corazones
 su cosecha de suspiros.
 Cuando se pongan los tejados
 sus sombreritos de *yerba*.
*La luna está muerta, muerta;
 pero resucita en la primavera.*
 (2013: 338; subrayados míos).

Sin verso de vuelta alguno aparece en «Cazador», si bien el estribillo que abraza aquí la cuarteta-mudanza tiene variación contrapuntística (sobre el eje semántico alto/bajo):

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.
 Cuatro palomas
 vuelan y tornan.
 Llevan heridas
 sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.
(2013: 305; subrayado mío).⁵¹⁹

«Al oído de una muchacha», también de *Canciones*, utiliza el esquema del zéjel (AB: cccb: AB), con la mudanza de trístico monorrímo (anisométrico) y verso de vuelta que enlaza con la rima del estribillo inicial (díctico anafórico de trisílabo + octosílabo, no pareado):

No quise.
No quise decirte nada.

Vi en tus ojos
dos arbolitos locos.
De brisa, de risa y de oro.

Se meneaban.

No quise.
No quise decirte nada.
(García Lorca, 2013: 332; subrayados míos).

En fin, entre tantos otros, «A Irene García» vuelve a emplear una estructura circular, pero esta vez usando un estribillo bastante más largo, compuesto por dos soleás con cambio de rima y fluctuación métrica sobre la base rítmica de la seguidilla (4-7-5/ 5-6-3):

En el soto
los alamillos bailan
uno con otro.

⁵¹⁹ El motivo de las palomas amenazadas por el disparo del cazador (con la resonancia simbólica de la caza de amor medieval) aparece en la literatura popular y está documentado por Torner en cantos de Argentina, Venezuela y Andalucía: «Paloma blanca revoladora, / No vayas al monte sola. // No vayas, paloma, al prado, / mira que soy cazador / y si te tiro y te mato / para mí será el dolor. // Paloma blanca revoladora, / no vayas al monte sola» (Torner, 1966: 305). Una variante de este villancico, pero transformado en quintilla, fue incluido como segunda estrofa de la versión de «Anda, jaleo» que García Lorca grabó con La Argentinita: «No salgas, paloma, al campo, / mira que soy cazador, / y si te tiro y te mato, / para mí será el dolor, / para mí será el quebranto». Más cercano al ritmo y formulación de la copla de arriba, aunque sin la aparición amenazadora del cazador y la muerte, están estos versitos que Margit Frenk recoge como posibles rimas infantiles del Siglo de Oro: «Las palomicas del palomar / ellas se vienen y ellas se van» (NC 2088). En el folclore judeo-español se registra ya la variante con determinación numérica: «Tres palomas blancas / bu'eylan 'i byenen 'i ban»; en el folclore infantil se documentan igualmente diversas variantes, que mantienen también el determinante numeral: «Tres palomitas / en un palomar / unas vienen / y otras se van», «Tres palomitas / en un palomar / suben y bajan / al pie del altar» (NC 2088). Cf. la versión del romance de «Rico Franco» que Alvar recoge en Rodas, cuyo inicio remite a la enumeración de las palomas que desaparecen de forma progresiva: «Tres palomas van volando — por el palacio del rey / y vola la una y vola la otra — ya volaron todas tres» (Alvar, 1966: 85, nº 87a).

Y el arbolé,
con sus cuatro hojitas,
baila también.

No solo formalmente, el poema se vincula con la tradición de la lírica antigua también desde el propio imaginario y las resonancias intertextuales: las hojas *bailadoras* de los alamillos recuerdan al villancico recogido por Juan Vásquez, y citado luego por Falla en su *Concerto*, «De los álamos vengo, madre» (NC 309A-B), mientras que la rima *soto/otro* ligada a los álamos está claramente inspirada, incluso rítmicamente (pentasílabo-heptasílabo), en una seguidilla de Lope incluida en *Santiago el verde* (Soria Olmedo, 2016: 301); por otro lado, la referencia al *arbolé* dialoga con el estribillo creado en el poema antes citado, a la vez que con la cancioncilla citada de «Tres hojitas, madre» (Ledesma, 1907: 100).⁵²⁰ La polifonía intertextual se amplía en la mudanza o estrofas de desarrollo, formada por una cuarteta y dos dísticos de rima arromanzada, sobre la base fluctuante del heptasílabo en combinación con quebrados (esquema 3a7-4a7a / 7a7b / 7-6b). Allí, tanto los motivos como las rimas están directamente inspirados en la giraldilla nº 244 que recoge Torner en su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (1920):

¡Irene!
Luego vendrán *las lluvias*
y *las nieves*.
Baila sobre *lo verde*.

Sobre lo *verde verde*,
que te acompaño yo.

¡Ay, cómo corre el agua!
¡Ay mi corazón!
(García Lorca; vv. 7-14, subrayados míos).

A los campos del Rey vas, *Irene*:
¡ay, morenita, cómo *llueve*!
Tanto *ha llovido*,
que hasta los naranjales
han florecido.
Pino *verde*,
¡qué serenita cae *la nieve*!
(Martínez Torner, 1920: 90, nº 244, subrayados míos).

⁵²⁰ La seguidilla lopesca que cita Soria Olmedo, recogida en las *Poesías líricas* del autor que publica Fernández Montesinos en 1925-1926, es la siguiente: «Álamos del soto, / ¿dónde está mi amor? / Si se fue con otro / moriréme yo». Los álamos aparecen a menudo, en alternancia con otros árboles y plantas, en la construcción paisajística de los poemas amorosos populares (NC 305-321). Esta vegetación está frecuentemente ligada a un entorno acuático o ribereño (los álamos son árboles típicos de río), donde el agua vuelve a tener implicaciones simbólicas. Cf. Frenk (2006c: 342-345).

La alusión al baile en Lorca además está probablemente relacionada con la condición bailable que la «giraldilla» como género implica («giraldilla»: cantar en *rueda*, *girando*; Martínez Torner, 1920: 206).⁵²¹

Más evidente aparece la huella de la danza en la organización textual de la «Canción de los aceituneros», un poema de José María Hinojosa (en *Poema del campo*, 1925) que está muy cercano al «[Arbolé, arbolé]» lorquiano. También Hinojosa juega aquí con dos estribillos: uno circular, de apertura y cierre (trístico 11A-5-6a), y otro como remate de estrofas, con variación paralelística. El primer estribillo encuadra la estampa descrita en el ámbito de las canciones de trabajo y, más específicamente, en la recogida de aceituna (como el poema de Lorca y el de las «Tres morillas» medieval):

Aceituneros del pío-pío
muertos de hambre
y muertos de frío.
(...)
(Hinojosa, 1999: 34).

Las estrofas de desarrollo siguen la rima de la cabeza a través de tres dísticos aromanzados (octosílabos), rematados por un endecasílabo en rima (segundo *estribillo*). Esta serie se duplica por paralelismo, creando así dos estrofas con estribillo propio dentro de la estructura circular:

(...)
El zagalejo, encarnado,
ciñe tu cuerpo arrecido.

⁵²¹ La nota de Torner respecto a la denominación de *giraldilla* dice exactamente: «Aunque el nombre genérico giraldilla parece indicar canción a propósito para cantar en rueda, o girando, sin embargo, no todas las canciones así denominadas tienen esta aplicación exclusiva: pueden ser, o una sola frase musical que se repite indefinidamente con distintas letras, o una frase seguida de un estribillo, el cual generalmente está inspirado en el sentimiento melódico de aquella, y cuya mayor diferencia suele consistir en una más fuerte acentuación métrica con un aire más acelerado. Aquellas que carecen de estribillo pueden ser bailadas o simplemente cantadas en rueda. El baile es de una gran sencillez: se cruzan alternativamente los pies a cada parte del compás, percutiendo al mismo tiempo las castañuelas con un golpe seco (...)» (Martínez Torner, 1920: 206). Devoto identifica como fuente de estas estrofas una versión diferente recogida en el *Cancionero asturiano* de Baldomero Fernández. La letra es prácticamente la misma, solo que en la versión citada por Devoto se señala el desplazamiento acentual ortográfico en las palabras en rima (*Irené, lluevé, verdé, nievé*), correspondiente a los acentos musicales de la melodía que da Torner (blancas y negras con calderón); además, se presenta como una canción de cuna (se elimina la condición bailable), que se cierra con un dístico final en rima con lo anterior: «ca, ca, ca, / duérmete, mi bien» (Devoto, 1973: 138-139). Aunque es bastante irrelevante, creo que Lorca bebe antes del *Cancionero* de Torner, tanto por las evidencias del propio texto (el mantenimiento del acento llano en lugar de agudo, la vinculación con la danza) como por las circunstancias contextuales (recordemos las tardes de domingo en la Residencia, en las que Lorca y Torner participaban a menudo, y sus reuniones en torno al piano, donde los cancioneros folclóricos hacían las delicias de los congregados).

¿Mocita, quieres bailar
en medio de los olivos?

Yo cogeré tu tarea
y tú bailarás conmigo.

¡Vente, chiquilla, hacia los olivos!

Hoy, cuando demos de mano,
quisiera bailar contigo.

¿Mocita, quieres cantar
debajo de los olivos?

Yo tocaré la guitarra
y tú cantarás bajito.

¡Vente, chiquilla, hacia los olivos!

Si el requiebro amoroso a la joven, en este contexto de jornada recolectora, recuerda de cerca al poema de García Lorca (con la semejanza de la fórmula apelativa del estribillo, «Vente, muchacha» / «Vente, chiquilla»), Hinojosa introduce aquí además la tradición de la canción de danza (la alusión explícita al baile y la guitarra, que en el poeta granadino aparecía difuminadamente en «A Irene García», pero no en «[Arbolé, arbolé]»). La invitación de este segundo estribillo parece responder al recuerdo de cierto movimiento coreográfico (la entrada al centro de una rueda, quizá, de los dos bailarines), que no dejaba de tener vinculación con las canciones de trabajo.⁵²²

En los dos primeros poemarios de Hinojosa, *Poema del campo* (1925) y *Poesía de perfil* (1926), son frecuentes también las formas breves de inspiración neopopularista, generalmente arromanzadas y con empleo de repeticiones paralelísticas (más que estribillos como tales). Aparte del señalado, la forma zejelesca es muy rara, pero puede aparecer (aun sin ser canónica) en algún que otro texto; así en «Elegía posible» (1999: 50), donde el pareado de arranque se repite después de las estrofas-mudanza (dos pareados heptasílabos que cambian la rima), con variación de la segunda parte. No aparece verso de vuelta, sino que se añade un tercer verso de remate, en rima con el estribillo:

⁵²² Véanse, por ejemplo, las canciones recogidas por Margit Frenk en la sección de «Labradores» del *Nuevo Corpus*: muchas de ellas están tomadas de ensaladas, que tanto gustaban de incluir bailes (NC 1104, NC 1107...), así como de obras teatrales del Siglo de Oro en las que se indica el contexto de baile en la escena (NC 1092, NC 1093B, NC 1094, NC 1101, NC 1120, NC 1127C...). Entre las últimas, se incluye el conocido villancico de «Las avellánicas» («¡Deja las avellánicas, moro! / que yo me las varearé», NC 1109A-B), incluido por Lope en *El villano en su rincón* y en *La dama boba*. Vid. *infra*, a propósito del «Son de negros en Cuba» de Lorca.

*Yo solo me embarqué.
¿Adónde llegaré?*

Si el globo se perdiera,
caería. ¿En qué tierra?

Si el barco naufragara,
me hundiría. ¿En qué agua?

*Yo solo me embarqué.
Nadie sabe por qué.*

¡Pero yo sí lo sé!
(Subrayado mío).

Formas zejelescas aparecen puntualmente en la poesía de línea neopopularista de estos años, si bien predominan las repeticiones por paralelismos y los estribillos distribuidos según la dinámica de la *cantiga de refram* (remate al final de cada estrofa sin verso de vuelta). El uso circular se utiliza, por ejemplo, en un brevísimo poema de Oliver Belmás, «Sed» (*Mástil*, 1927), de clara inspiración juanramoniana. Aunque la mudanza es trística, no emplea monorrimia, sino rima abrazada (esquema de soleá), mientras que el dístico-estribillo, formado por quebrado + octosílabo sin rima, reaparece al final sin verso de vuelta:

¿De qué eres,
agua del aljibe viejo?

Parece cuando te anhele
que anhele frescor de auroras
y transparencias de cielo!

¿De qué eres,
agua del aljibe viejo?
(Oliver Belmás, 1971: 42).

Estructuras circulares usa también Concha Méndez en *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930). Con el mismo esquema de Oliver Belmás, aunque con variación de estribillo, construye la poeta madrileña «Mi corazón», de tema marinero (2008: 86); «Regata» (2008: 140-141), de resonancia claramente albertiana, emplea un pareado dodecasílabo (con ligera variación) como estrofa de apertura y cierre, también sin verso de vuelta. Y en «Constelaciones», cuyas estrofas-mudanza son una cuarteta asonantada y una soleá, ambas octosílabas (combinación frecuentísima en *Marinero en tierra*), usa un único verso, también dodecasílabo, como estribillo, que esta vez sí viene introducido por un quebrado como verso de enlace (subrayando el final del poema con el resonante contraste rítmico de dactílicos):

A vosotras la esencia de mis canciones.

Robar de un puerto un navío,
izarle veinte banderas
y hacerse a los cuatro vientos
a recorrer mil riberas...

En Madrid tuve la cuna.
Pero yo nací soñando
con navegar a la luna...

Constelaciones.

¡A vosotras la esencia de mis canciones!

(Méndez, 2008: 149; subrayados míos).

El uso del estribillo de acuerdo con la antigua *cantiga de refram* no es tampoco extraño en los poemarios de Méndez, aunque prima siempre la brevedad (y, por tanto, da poca opción al encadenamiento de varias estrofas). En *Surtidor* (1928), por ejemplo, se incluye un poema sin título que combina dos seguidillas con los pareados-estribillo decasílabos, con variación, de clara resonancia popular (el motivo del «verde limón», la exclamación precedida de un «ay»). Está introducido además por un pareado heptasílabo entre paréntesis, casi a modo de acotación y muy cercano a la poética lorquiana de estos años:

(Por una calle larga
en una noche blanca).

Luz de faroles, verde limón.
¡Ay que se apaga mi corazón!

Vientecillo del Norte
qué loco vienes.
Cinco mil aletazos
diste en mis sienes.

Luz de faroles, verde limón.
¡Ay que se enciende mi corazón!

Mariposas de sombra
por las fachadas.
Por la calle, el concierto
de mis pisadas.

Sueña la noche. Verde limón.
¡Ay que se duerme mi corazón!
(Méndez, 2008: 75; subrayados míos).

También Altolaguirre, sin llegar nunca a la forma zejelesca canónica (con uso de verso de vuelta real), emplea de vez en cuando las formas circulares: en «Dama de noche», de *Ejemplo* (esquema de dístico-soleá-dístico; 1982: 144), en el romance «La llanura azul», de *Poesía* (el dístico-estribillo aparece como primera parte de la copla

asonantada que se continúa en otras tres manteniendo la rima; 1982: 160-161), o en el conocido «Miradas», perteneciente también a *Poesía*, pero publicado antes en el nº 4 de *Meseta* (abr. 1928) con el genérico «Poesía». En esta ocasión, el estribillo es una soleá octosílaba a la que siguen otra soleá y una cuarteta asonantada. Mientras que la primera estrofa de desarrollo cambia la rima, la cuarteta la recupera, de modo que funciona de forma similar al ausente verso de vuelta, sirviendo de pie introductorio al estribillo:

*Ojos de puente los míos
por donde pasan las aguas
que van a dar al olvido.
Sobre mi frente de acero
mirando por las barandas
caminan mis pensamientos.*

*Mi nuca negra es el mar,
donde se pierden los ríos,
y mis sueños son las nubes
por y para las que vivo.*

*Ojos de puente los míos
por donde pasan las aguas
que van a dar al olvido.
(Altolaguirre, 1982: 182).*

Pero fue, sin duda, Rafael Alberti (junto a Lorca), en su trilogía neopopularista que va de *Marinero en tierra* (1925) a *El alba del alhelí* (1928), pasando por *La amante* (1926), quien con mayor profusión y expresa intencionalidad trabajó los esquemas de la lírica popular antigua. Se ha escrito ya mucho sobre la inspiración de estos tres libros en los cancioneros siglodoristas, con la referencia explícita al *Cancionero de Palacio* y a Gil Vicente que el propio autor prodigó al interpretar esta parte de su producción, así como la tendencia a diferenciar este neopopularismo estilizado y cultista del lorquiano.⁵²³ En realidad, no son libros tan homogéneos y es, sobre todo, en *La amante* donde las fórmulas cancioneriles se hacen realmente evidentes (*Marinero en tierra* tiende más al neopopularismo ingenuo y purista de estirpe juanramoniana y en *El alba del alhelí*, un

⁵²³ Son imprescindibles los trabajos de Soledad Salinas, *El mundo poético de Rafael Alberti* (2004 [1968]) y el estudio exhaustivo de José Luis Tejada *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia* (1977), que al análisis individual de los poemas de *Marinero* añade sendos análisis estilísticos, ya desde una perspectiva más global, a los otros dos libros citados. Más reciente y con una perspectiva más amplia, el libro de *Rafael Alberti y la música*, de Mateos Miera (2009), dedica también gran parte del primer capítulo a estos tres poemarios (2009: 51-67). *Vid.* también Proll (1942), Díez de Revenga (1973: 227-248), Soria Olmedo (1990) o Fortuño Llorens (1995).

libro ya complejo en su estructura, formada por tres libros con numerosas subdivisiones, confluyen otras tradiciones, como la de la copla popular andaluza).⁵²⁴

Las formas circulares en *Marinero* son bastante convencionales y no demasiado abundantes: en «Jardín de amores» un pareado de apertura y cierre abraza tres cuartetas consonantes con variación de rima (1987: 109); «Desde alta mar» presenta un pareado endecasílabo con copla octosílaba que continúa la rima e introduce de nuevo el pareado (1987: 127); «Ribera» combina el pareado octosílabo circular con dos trísticos interiores, conforme al esquema xx / aax axa / xx (1987: 139-140). Más cercanos a los modos cancioneriles, especialmente por las fórmulas y vocativos prototípicos, aparecen esquemas zejelescos en poemas de *La amante*. De la serie inicial, «Hacia las tierras altas», el número 3 está formado por un pentasílabo pareado («Zarza florida. / Rosal sin vida»), discursivamente independiente del resto del poema (en octosílabos: pareado + trístico monorrímo + tetrástico monorrímo), y que vuelve a repetirse al final con el remate de un octosílabo, que amplía el último verso («bajo el rosal sin vida»). Como se verá en el siguiente epígrafe, la técnica musical de Alberti funciona más a través de las repeticiones y variaciones de fórmulas fijas o grupos sintagmáticos (combinada con estructuras paralelísticas y técnicas de encadenamiento) que mediante el concepto de estribillo. Así, en este poemita, lo que realmente produce la sensación de musicalidad redundante, aparte de la monorrímia continuada (solo interrumpida por el segundo estribillo), es el continuo girar en torno a los dos motivos léxicos enunciados en el dístico inicial (jugando además con los dos sentidos de «vida»):

Zarza florida.

Rosal sin vida.

Salí de mi casa, amante,
por ir al campo a buscarte.

Y en la *zarza florida*
hallé una cinta prendida,
de tu delantal, mi *vida*.

Hallé tu cinta prendida,
y más allá, mi querida,
te encontré muy mal herida
bajo del *rosal*, mi *vida*.

⁵²⁴ En realidad, esta heterogeneidad y constante subdivisión de secciones se da solo en la primera edición de *El alba del alhelí* (1928). Desde su inclusión en el primer volumen recopilatorio de Alberti (*Poesía. 1924-1930, 1934*) el libro se adelgaza considerablemente y dieciséis textos pasan a integrarse en *Marinero en tierra* (vid. la «Noticia bibliográfica» que incluye R. Marrast en su edición de la trilogía neopopularista; Alberti, 1987: 51-64).

*Zarza florida.
Rosal sin vida;
bajo del rosal sin vida.*
(Alberti, 1987: 148-149; subrayados míos).⁵²⁵

En *El alba del alhelí* la mayor parte de los poemas siguen una estructura circular, aunque casi nunca existe verso de vuelta, y los desarrollos proceden ya por variaciones paralelísticas, ya en agrupación estrófica (coplas, dísticos, etc.), ya en combinación con un *estribillo secundario* que se va repitiendo en el poema (algo que ya vimos en Lorca, y que no es extraño en Gil Vicente). Son varios los poemas con un pareado de apertura y cierre que, siguiendo la tradición del villancico, rematan las estrofas intermedias con parte del estribillo (o un verso que remite a este por la palabra en rima). Así sucede en la «Flor del candil», construido sobre el pareado «Ya pronto, para el Abril, / verás la flor del candil» (1987: 200), en «La flor de los zapaticos» (1987: 201) o en «A Jean Cassou», villancico canónico en el que el pareado que sirve como cabeza se repite (con mínimas variaciones) al final de cada estrofa, introducida por un verso de vuelta (1987: 201-202). En la segunda parte («El negro alhelí»), siguen esquema zejelesco o circular el primer poemita de la serie «Prisionero», «[Carcelera, toma la llave]» (1987: 218-219; ¿recuerdo del enziniano «No te tardes, que me muero / carcelero»: NC 494), en donde los trísticos de las mudanzas (libre + pareado, pareado + libre) continúan la rima inicial, de modo que el último verso tiene un valor similar al verso de vuelta:

(...)
Que vean a su dulce amiga,
delgada y descolorida,
sin voz, de tanto *llamarle*.

*Carcelera, toma la llave,
que salga el preso a la calle.*
(Alberti, 1987: 218-219, subrayado mío).

⁵²⁵ Es evidente la resonancia del villancico anónimo «Dentro en el vergel / moriré», que aparecía en el *Cancionero de Palacio* con el nº 366, y que también incluyó Cejador en el vol. 3 de su antología (NC 308B), pero también de las numerosas cancioncillas de la lírica tradicional en las que aparece el motivo de la rosa como símbolo del amor y la amenaza inquietante al ir a buscarla, como la *cantiga de refram* vicentina «Del rosal vengo, mi madre / vengo del rosale» (NC 306; cf. NC 10, NC 71, NC 307...; Martínez Torner, 1966:42-43). Como también señaló Marrast (1987:149), el clima de peligro/*fatum* está en relación con el poema albertiano «Mi corza blanca», de *Marinero*, texto que, aparte de la clara evocación del inquietante «En Ávila, mis ojos / dentro en Ávila» (NC 498), dialogaba también con el «Malferida iba la garza» (NC 512), cuya alusión a la herida de amor se hace patente aquí. En fin, el motivo de la cinta de amor tiene también una larga trayectoria en la tradición popular, desde la Edad Media (*vid.*, por ejemplo, un villancico que recoge Narváez y que incluyó también Cejador en el vol. 7 de su antología: «Y la mi cinta dorada / ¿por qué me la tomó / quién no me la dio?», NC 237) hasta el folclore actual (cf. Martínez Torner, 1966: 146-149), siendo también utilizado por Lorca en el poema «Galán» de *Canciones* (2013: 323; *vid. infra*).

Estructura de zéjel, pero cambiando el trístico de la mudanza por un pareado, tiene la tercera playera de «El verde alhelí» (tercera parte del poemario), que emplea además el quebrado y la variación en el estribillo, con un expresivo diminutivo (en un participio de forma verbal, *han partidito*), muy característico de la copla popular (1987: 236).⁵²⁶ Circular también, con un estribillo de cuatro versos quebrados y monorrimos, es la playera «Carmelilla» (1987: 236-238), mientras que «[Aquellos ojos que vi]» (1987: 255), un poema construido sobre el *leixaprén* de elementos léxicos (*aquellos ojos, cuerdas de los cabellos*), también usa una estrofitita de cuatro versos (seguidilla irregular) como estribillo de apertura y cierre.⁵²⁷ En este caso, se juega además con la derivación (*veo, vi*) y la combinación de rimas entre el estribillo y la mudanza, para afianzar la continua remisión de unos versos a otros dentro de la brevedad del texto: de las tres rimas que ofrece el estribillo (-i; -á, -é-o), dos de ellas se incorporan al trístico, mientras que, en el cierre final, el estribillo se repite suprimiendo el verso inicial, que es tomado ahora, por *leixaprén*, del trístico:

*Aquellos ojos que vi,
¿dónde están,
que ya no los veo?
¿Dónde los vi?*

*Trataban de aquellos ojos
las cuerdas de los cabellos
que me amarraban a mí.*

*Las cuerdas de los cabellos
¿dónde están
que ya no las veo?
¿Dónde las vi?
(Subrayados míos).⁵²⁸*

⁵²⁶ La denominación genérica «playeras» en Alberti no parece responder a su condición de género flamenco emparentado con la siguiiriya gitana (como él mismo explica en sus memorias, el contacto del poeta con el cante jondo es tardía y data de la celebración del tricentenario gongorino en la finca privada de Sánchez Mejías, fecha en la que el libro ya estaba terminado; 1975: 258-261). «Playeras» remite más bien a la ambientación marítima de los poemas de esta serie, serie que encabeza la tercera parte del libro («El verde alhelí») y que, dedicada «A Emilio Prados y Manuel Altolaguirre (Málaga)», marca un contraste con la Andalucía de interior que aparecía en las dos partes anteriores. Cuando en 1929 Óscar Esplá compone el ciclo *Canciones playeras* (estreno en Madrid, 20-III-1930) sobre los textos albertianos (paradójicamente, ninguno pertenece a esta serie, sino a «El blanco alhelí» y «El negro alhelí») completa el sustantivo elidido en el libro y elimina toda resonancia flamenca, potenciando la sugerencia marinera; *vid.* Mateos Miera (2009: 61-62).

⁵²⁷ Uso *leixaprén* aquí de forma lata, en su sentido etimológico: ‘deja y toma’, es decir, recuperación de elementos que se han dejado suspendidos en una estrofa anterior.

⁵²⁸ No señalo ya las concomitancias con el motivo de los ojos y los cabellos-red en el imaginario erótico de la lírica popular antigua, por ser abundantísimas.

Si me he detenido especialmente en las formas circulares en cuanto al uso del estribillo es porque, aunque muchas veces no se puede hablar de esquemas zejelescos reales, es en estos textos (generalmente más breves, aunque la mudanza se puede diversificar en varias estrofas) donde más abundantemente aparece el uso del verso de vuelta (o versos que lo recuerdan), rasgo que vincula el empleo del estribillo de forma más acusada a su originaria condición cantada.⁵²⁹

De todas formas, aunque es cierto que el estribillo como remate de estrofas (al modo de la *cantiga de refram*) se había generalizado en la historia de la poesía como elemento convencional (donde el recuerdo de su origen musical estaba ya muy difuminado o prácticamente ausente; cf. García-Page, 2003; Luján Atienza, 2010), existen usos de clara vinculación a la tradición cantada, donde los estribillos sí funcionan como descanso y contrapunto rítmico, resultando con frecuencia redundantes en la lectura. Las letrillas, por ejemplo, que Fernando Villalón incluye en la tercera sección de *Romances del 800*, se adhieren, desde la propia denominación, a los esquemas del Siglo de Oro. La primera es un romancillo hexasílabo dividido en tres estrofas, al final de las cuales se inserta el estribillo sentencioso y cantarín, que continúa la rima del romance:

Veinte pesos, niña,
tengo juntos ya:
quince para el cura,

⁵²⁹ He hablado de formas zejelescas de un modo laxo para referirme a esquemas métricos que emplean un estribillo inicial, recuperado después de una estrofa a través de un verso de vuelta. La definición de zéjel es polémica y, aunque siempre se propone un esquema prototipo (AA/ bbba/ AA; AB/ cccb/ AB), lo cierto es que las numerosas excepciones terminan haciéndolo coincidir con una de las acepciones de villancico (preferentemente usado para la poesía castellana a partir del XVI). Del zéjel se ocupó tempranamente Menéndez Pidal en «Poesía árabe y poesía europea» (1941); vid. también Frenk (2006d [1973]) y Beltrán (1984, 2002), que sitúa el zéjel dentro de la más amplia tradición europea de las formas medievales con vuelta y afines (*rotruenge, dansa, ballata, ballette, rondeau, virelai, moaxaja*...). Si el villancico se ha definido como poema que también consta de una cabeza o estribillo, la cual vuelve a introducirse a continuación de cada estrofa (la diferencia con el zéjel prototípico residiría en el número de versos de la cabeza y de la mudanza o estrofa de desarrollo, que frecuentemente adopta la forma de cuarteta o redondilla), el término también se refiere al generalmente denominado «estribillo» dentro de dicha forma: el cantarcillo popular, de dos a cuatro versos, que sirvió como inspiración a las glosas cultas del XVI-XVII (es este el que estudia en detalle Sánchez Romeralo, 1969: 128-173). Más allá de esta polisemia, el uso de *villancico* en los siglos XV-XVI impide en realidad atenerse a un sentido canónico fijado respecto a su estructura y parece funcionar más bien como genérico de poema de inspiración popular (Vid. Romeu Figueras, 1965: 136-139; Sánchez Romeralo, 1969: 26-30, 34-54, 84-89; y un estado de la cuestión más reciente en Tomassetti, 2016). En la lírica neopopularista de los veinte muy pocas veces funcionan estructuras completamente identificables con estos modelos formales, zéjel y villancico-poema. En general, agrupo ambos tipos en la expresión «forma zejelesca» (relacionados con estrofas con verso de vuelta a un estribillo inicial) y los distingo de la *cantiga de refram*, en la que el estribillo, sin verso de vuelta, es introducido al final de cada estrofa y no encabeza la composición. (Aunque muchas veces el uso de este modelo no remite a la tradición gallego-portuguesa, de donde tomo el término, no encuentro una denominación castellana que se avenga a dicha fórmula).

dos al sacristán
y los tres que sobran
te los voy a dar
cuando nos veamos
en el retamar.

*Si te pasa algo,
malo no será.*

Anoche he soñado
—¡si fuera verdad—
las cintas
soltaba de tu delantal,
y dos mariposas
de alas de coral
bebían en mis labios
—¡si fuera verdad!—

*Si te pasa algo,
malo no será.*

Tu madre me ha dicho
que no venga más,
que tú eres muy chica
y yo muy zagal;
pero veinte pesos
tengo juntos ya
y cuando a tu madre
la sientas roncar,
te espero esta noche
en el retamar.

*Si te pasa algo,
malo no será.*

(Villalón, 1998: 232-233).

El aire picaresco y ligero, propio de la letrilla clásica, se conjuga con un ritmo trocaico constante y muy marcado, que recuerda a las retahílas infantiles y que obliga a una lectura en la que tiene presencia continuada el acento regular.⁵³⁰ En la tercera letrilla, la vinculación con el folclore infantil es mucho más evidente (está dedicada a Solita Salinas, hija del poeta madrileño, que por entonces contaba con seis o siete años). De nuevo aquí el esquema rítmico marcado tiende a repetirse, como en las cantilenas lúdicas (o óoo óo), en esta ocasión en contraste con el estribillo (óo óo óo), que remite claramente a una dinámica de juego de niños:

La fiera corruptia
es verde con rayas,

⁵³⁰ El sueño de desatar el delantal de la amada es una reelaboración casi literal de una copla popular que recoge Rodríguez Marín bajo forma dialectal: «Anoche ensoñé un ensueño; / ¡ojalay fuera berdá! / Que t'estaba desatando / la sinta der delantá» (Rodríguez Marín, 1882, II: 299, n° 2587).

en ascuas los ojos,
 la cola enroscada.
*Corre, corre, corre,
 corre que te alcanza.*
 Pablito la ha visto
 pelando la pava
 y le dijo: MAUU
 —con voz desusada.
*Corre, corre, corre,
 corre que te alcanza*
 Es verde, muy verde
 con algunas rayas
 y en las piedras lisas
 sus uñas clavaba.
*Corre, corre, corre,
 corre que te alcanza*
 Sentada en un canto
 de piedra labrada,
 se afila los dientes
 con una navaja.
*Corre, corre, corre,
 corre que te alcanza.*
 (Villalón, 1998: 233-234).⁵³¹

El empleo del estribillo dentro del esquema del romance (con variación o no de rima) es también bastante frecuente en los poemas de línea neopopularista y no era extraño en las composiciones juanramonianas de este tipo (*Pastorales, Baladas de primavera...*). Aparte del empleo en el *Libro de poemas* lorquiano, aparece, por ejemplo, en el «Romancillo de la primavera» de Pedro Garfías (*Horizonte*, feb. 1923; incluido luego en *El ala del sur*), un romance heptasílabo distribuido en estrofas irregulares que cierran con un breve estribillo de heptasílabo + pentasílabo («Canta, corazón mío / la primavera»), en continuidad con la rima general. Pedro Pérez-Clotet, en *Signo del alba* (1929), también utiliza el romance (a menudo dividido en estrofas) con estribillo, manteniendo la rima. Así sucede en «[Sal a lavar, niña]», romancillo heptasílabo (con ligeras fluctuaciones) de claro sabor popular (en sus fórmulas y en sus motivos) que se divide en dísticos y donde el estribillo, que abre el poema, reaparece en el centro y final de la composición:

⁵³¹ Para la huella específica del folclore infantil en el neopopularismo de estos años, *vid. infra*, III.IV, 3.4.

*¡Sal a lavar, niña,
sal a lavar tu amor!*

Arroyitos de plata
te dan su corazón.

Matitas de romero
te dan su fino olor.

Pajaritos de oro
te brindan su canción.

*¡Sal a lavar, niña,
sal a lavar tu amor!*

La tierra ya ha sacado
sus trapitos al sol.

Amarillos de luna
y verdes de limón.

Y mojados del agua
que en invierno cayó.

*¡Sal a lavar, niña,
sal a lavar tu amor!*

(Pérez-Clotet, 1929: 73-74).

De modo semejante aparece en el primer poema del díptico «Motivos de San Juan» (título ya indicativo de la voluntad de adscribirse a la lírica tradicional). En este caso, el romance, que también se divide en dísticos, es octosílabo y el estribillo, aunque mantiene la rima, introduce un cambio rítmico al conformarse como un tríptico de quebrado-octosílabo-quebrado, con rima abrazada (5a8-4a):

*¡San Juan —San Pedro—,
noche ancha, noche clara
de deseos!*

Azul profundo, distante,
lleno de estremecimientos.
Bengalas de olor de auroras
en los balcones del cielo.
Rosas de sangre caliente
en los jardines del suelo.

*¡San Juan —San Pedro—,
noche ancha, noche clara
de deseos!*

Danza de doncella lúbrica
junto a la sierpe de fuego.
Ronda de hogueras en sombras
de inaudito cautiverio.

*¡San Juan —San Pedro—,
noche ancha, noche clara
de deseos!*

(Pérez-Clotet, 1929: 33-34).

3.1.1 *Estribillos-eco y estribillos antifonales*

Antes de pasar al estudio de las técnicas paralelísticas, el otro gran pilar estructural sobre el que se sustenta la lírica popular (especialmente la medieval y del Siglo de Oro), y cuyo uso en la poesía de los veinte revela la herencia de un concepto de poema que atiende a la ejecución cantada, quiero comentar una última forma de repetición versal que, en rigor, no es exactamente un estribillo (o no siempre). Se trata de los versos que repiten, en eco, el verso anterior, y que delatan una clara remisión a la forma cantada, muchas veces de tipo coral. Véase, por ejemplo, la «Serenata» en homenaje a Lope de Vega que incluye Lorca en la octava sección («Eros con bastón») de *Canciones* (2013: 344-345):

- Por las orillas del río
se está la noche mojado
y en los pechos de Lolita
se mueren de amor los ramos.
- 5 *Se mueren de amor los ramos.*
- La noche canta desnuda
sobre los puentes de marzo.
Lolita lava su cuerpo
con agua salobre y nardos.
- 10 *Se mueren de amor los ramos.*
- La noche de anís y plata
relumbra por los tejados.
Plata de arroyos y espejos.
Anís de tus muslos blancos.
- 15 *Se mueren de amor los ramos.*

Frente a las repeticiones de versos completos que se pueden dar en el encadenamiento, estos no contribuyen nunca a desarrollar el poema, sino a detenerlo atendiendo a la estructura musical (aun hipotética o virtual, como sucede en este caso) del mismo. Esa repetición en eco del v. 5 se perfila como una intervención de un coro (recordemos que estamos ante una «serenata»), que vuelve a intervenir al final de cada estrofa, a modo de estribillo.

El mismo procedimiento se encuentra en «Remanso, canción final» (última de la *suite* «Remansos» que abre *Primeras canciones*; 2013: 132). Se trata de un romance octosílabo que intercala un hexasílabo libre («Ya viene la noche») como estribillo cada

dos versos.⁵³² Aunque constituyen unidades sintácticas cerradas, el discurso del poema tiene un carácter lógico y lineal, de modo que el tercer dístico introduce una condicional:

Ya viene la noche.
Golpean rayos de luna
sobre el yunque de la tarde.
Ya viene la noche.
Un árbol grande se abriga
con palabras de cantares.
Ya viene la noche.
Si tú vinieras a verme
por los senderos del aire.
Ya viene la noche.
(...)

El último dístico modifica el esquema (acentuando la cadencia conclusiva y su carácter de remate; *vid. infra*, 3.3): en lugar de volver a introducir el estribillo, lo que se hace es alargar la estrofa con la repetición en eco del último verso, incrustando antes un quebrado que imita una expresiva exclamación típica en el folclore, y con carácter a veces de improvisación:

(...)
Me encontrarías llorando
bajo los álamos grandes.
¡Ay morena!
bajo los álamos grandes.

En «Corriente lenta», que pertenece al ciclo nunca publicado (de la época de las *Suites*) «Ensueños del río. Río Genil», se usa el verso en eco solo parcial (no se repite completo), creando una cadencia que rítmicamente (y al lado de los motivos utilizados: río, ojos, amor) recuerda en su primera parte al villancico popular «En Ávila, mis ojos» (NC 498):

Por el río se van mis ojos,
por el río...
Por el río se va mi amor,
por el río...
(...)
El río trae hojas secas,
el río...

⁵³² En la versión de *Verso y prosa* este estribillo se suprime.

el río es claro y profundo,
el río...

(...)

(García Lorca, 2013: 245-246; subrayados míos).⁵³³

La imitación del texto cantado es también evidente, por ejemplo, en algunas composiciones del *Poema del Cante Jondo*, como en la «Falseta» del «Gráfico de la Petenera»:

¡Ay, petenera gitana!
¡Yayay petenera!
Tu entierro no tuvo niñas
buenas.
Niñas que le dan a Cristo muerto
sus guedejas,
y llevan blancas mantillas
en las ferias.

(...)

¡Ay, petenera gitana!
¡Yayay petenera!
(García Lorca, 2013: 276; subrayado mío).

Vinculado a este uso, también en «La soleá» (2013: 265-266), el poema que personifica al cante dentro de la serie dedicada a este palo, el último estribillo se introduce con variante aumentada por el expresivo y popular «que», además de la incrustación de un verso anterior (v. 12) que imita el ayeo usado en el cante para rellenar transiciones y tiempos de compás:

Vestida con mantos negros
piensa que el mundo es chiquito
y el corazón es inmenso.

Vestida con mantos negros.

Piensa que el suspiro tierno
y el grito, desaparecen
en la corriente del viento.

Vestida con mantos negros.

Se dejó el balcón abierto

⁵³³ Recuérdese que el villancico citado, que aparece con el nº 143 en la edición de Barbieri (1890), continuaba el desarrollo del primer dístico con las referencias léxicas al río y a la muerte violenta («En Ávila del río / mataron a mi amigo. / Dentro en Ávila»). La formulación inicial tiene resonancias también del estribillo gilvicense «Por el río me llevad, amigo, / y llevádemme por el río» (NC 462), que recoge en el primer volumen de su antología Cejador (1921, I: 61, nº 336), así como de la cancioncilla paralelística en portugués que aparece, incompleta, en Barbieri: «Me[u]s ollos van per lo mare, mirando van Portugale. // Me[u]s ollos van per lo río...» (Frenk apunta que Michaëlis de Vasconcelos, a partir del *Cancionero d' Ajuda*, completa el verso 4 así: «buscando [¿mirando?] van Doiro e Minho»; NC 533).

y el alba por el balcón
desembocó todo el cielo.

*¡Ay yayayayay,
que vestida con mantos negros!*⁵³⁴

El verso-eco o coral aparece con frecuencia en poemas que directamente remiten a formas musicales folclóricas. Alfredo Marquerie (1907-1974), uno de los jóvenes escritores del círculo segoviano de la segunda mitad de la década, publica en el primer número de *Manantial* (abr. 1928) su poema «Tonada», con el añadido entre paréntesis «para rondar». Con forma de cuatro coplas paralelísticas, «Tonada» recrea la tradición del requiebro popular y cierra cada estrofa con una especie de estribillo que, duplicado en su formulación, forma parte del esquema de rimas arromanzado de la copla (8-8a8-6a):

Aunque desnudes luceros
con las cejas despertadas,
mírame a la cara, niña;
mírame a la cara.

Aunque tengas cuatro noches
prendidas en las pestañas,
mírame a la cara, niña;
mírame a la cara.

Aunque rías y tu risa
sofoque al cristal y al agua,
mírame a la cara, niña;
mírame a la cara.
(...)

La copla final enfatiza el carácter conclusivo añadiendo dos versos antes del estribillo, de modo que la prolongación tiene el efecto de preparar y aumentar la expectativa de cierre (*vid. infra*, III.IV, 3.3):

Aun cuando en tus ojos giman
charoles de sombra clara,
aunque tú me llames feo

⁵³⁴ El uso de la soleá (8a-8-8a) como estrofa del poema responde con probabilidad al cante tematizado. Sin embargo, la estructura no parece tener demasiada conexión con la ejecución real de las soleares en el flamenco, palo en el que se utilizan tanto las estrofas de tres versos como las de cuatro, y que siempre funcionan con una repetición de verso que no es en ningún caso la que propone Lorca (ABC A), pues las repeticiones tienden a duplicar los versos seguidos (AABC), o grupos de dos (AAA BC BC): la vuelta al primer verso al final que propone aquí el estribillo no corresponde, por tanto, a la estructura musical del cante. Esto es extensible para el resto de textos de este libro: el *Poema del Cante Jondo* no pretende, en cada uno de sus poemas, imitar estructural y formalmente los palos poetizados, la evocación del estilo discursivo es muy puntual y limitado a estribillos o versos individuales y el flamenco es, sobre todo, tema (*Verbal Music*) y los textos funcionan como una serie de apuntes impresionistas que buscan pintar su paisaje y universo acústico.

y aunque yo te diga guapa,
mírame a la cara, niña;
mírame a la cara.

El recurso aparece igualmente en uno de los «Alalás» que Eugenio Montes publica en *España*, en marzo de 1923 (31-III-1923). La remisión al *alalá*, forma del folclore gallego, no parece tener mayor fundamento que la de subrayar el carácter popular de las coplitas (cuatro cuartetas asonantadas y tres soleás, con predominio de octosílabos, pero en las que también se emplean quebrados y heptasílabos).⁵³⁵ La séptima duplica el tercer verso en un claro remedo de las florituras musicales de remate:

Yo sacudía las ramas,
cabellera florecida,
y en la sombra de mi amor
y en la sombra de mi amor
caían frutas prohibidas.

La duplicación del verso en eco está en relación clara con el uso de un verso ajeno al discurso poético sistemáticamente repetido después de cada verso. En la primera parte del lorquiano *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, «La cogida y la muerte» (2013: 569-570), la repetición continuada y en cursiva del verso inicial («a las cinco de la tarde») tiene claras connotaciones corales (que la vinculan tanto a la tragedia griega como a la letanía litúrgica), a la vez que ayuda a crear un ritmo marcado de cortejo fúnebre. La función y remisión musical aparece todavía más acentuada en el poema final de *Poeta en Nueva York*, «Son de negros en Cuba» (2013: 524-525):

Quando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,
iré a Santiago,
en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Cantarán los techos de palmera.
Iré a Santiago.
Quando la palma quiere ser cigüeña,
iré a Santiago.

⁵³⁵ El hispanista y musicólogo John B. Trend, que se interesó por el folclore musical gallego, publicó un artículo en el nº 49 de *Alfar* (abr. 1925) titulado «La música en Galicia» (trad. J. Viqueira) en el que hacía alusión a géneros como la muñeira o la alborada, y también al *alalá*, del que escribe: «puede definirse como una melodía breve cantada sobre cuartetas octosílabas, análogas a las del popular poema de Rosalía de Castro [“Airiños, airiños aires”]. (...) La melodía se repite en cada cuarteta; siempre con ritmo libre, permitiendo al cantante añadirle tantos adornos y tantos floreos como guste. (...) Hay muchos tipos de canción relacionados con el “Alalá”; canciones de cuna, cantos de arada, de mau [*sic*] del lino (espadeladas), cantos de arrieiro y canteiro, antiguamente entonados en las canteras (...)» (*Alfar*, abr. 1925: 29).

Y cuando quiere ser medusa el plátano,
iré a Santiago.
(...)
El mar ahogado en la arena,
iré a Santiago,
calor blanco, fruta muerta,
iré a Santiago.
¡Oh bovino frescor de calaveras!
¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
Iré a Santiago.

Dedicado a Fernando Ortiz, musicólogo y antropólogo que presidía la Institución Hispano-Cubana de La Habana (la cual invitó a Lorca a impartir una serie de conferencias, motivando el viaje del autor al país), el título indica expresamente la tradición a la que se adscribe, la del son cubano, que ya había incorporado Nicolás Guillén a la nueva poesía de la isla. A la evidente huella que la tradición musical recién descubierta en este país dejó en el granadino, Soria Olmedo añade (siguiendo a Ángel del Río) el diálogo con la tradición clásica española y, en concreto, con los bailes de negros y los ritmos africanos insertados en las comedias del Siglo de Oro, que con frecuencia adoptan un esquema litánico (Soria Olmedo, 2013: 449; cf. Auserón, 2012: 337-359). El crítico cita una célebre, incluida en dos comedias de Lope (*El villano en su rincón* y *La dama boba*):

Deja las avellánicas, moro,
que yo me las varearé--
tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé.
Al agua de Dinadamar,
que yo me las varearé--
allí estaba una cristiana,
que yo me las varearé--
cogiendo estaba avellanas,
que yo me las varearé--
el moro llegó a ayudarla,
que yo me las varearé--
y respondióle enojada,
que yo me las varearé--
deja las avellánicas, moro,
que yo me las varearé--
tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé.
Era el árbol tan famoso,
que yo me las varearé—
que las ramas eran de oro,
que yo me las varearé--
de plata tenía el tronco,
que yo me las varearé—

hojas que le cubren todo,
 que yo me las varearé--
 eran de rubíes rojos,
 que yo me las varearé.
 Puso el moro en él los ojos,
 que yo me las varearé--
 quisiera gozarle solo,
 que yo me las varearé--
 mas díjole con enojo,
 que yo me las varearé--
 deja las avellánicas, moro,
 que yo me las varearé--
 tres y cuatro en un pimpollo,
 que yo me las varearé.

Cuando en 1934 Lorca proceda a montar *La dama boba*, estrenada en Buenos Aires y repetida al año siguiente en España (con motivo del tricentenario de Lope), este villancico no será incluido, porque la edición manejada (la que hiciera Hartzenbusch en 1859) contenía varias omisiones, entre ellas esta (*vid.* Aguilera Sastre/Lizárraga Viscarra, 2001). Soria Olmedo se basa en una cita de Federico de Onís para, al parecer, apuntar que Lorca si habría conocido la versión íntegra de la comedia lopesca (2013: 450). En todo caso, el texto había sido incluido por Cejador y Frauca en el sexto volumen de *La verdadera poesía...* (1930, VI: 51, nº 2448) y, por otro lado, las muestras de formas litánicas en el teatro del Siglo de Oro no son extrañas. Del propio Lope, Fernández Montesinos había incluido varias en su antología de *Poesías líricas* de este autor: en el primer volumen, dentro de la sección «Letras para cantar», aparecía la canción de trabajo «A la viña, viñadores» (Vega, 1925: 62), una canción de bautizo («[Este niño se lleva la flor / que los otros no]», Vega, 1925: 69), una tercera sobre la fiesta de San Juan (Vega, 1925: 86-87) y, de *La burgalesa de Lerma*, la que comienza «Niña, guárdate del toro» (Vega, 1925: 110), todas ellas composiciones que preveían la intervención litánica de un coro como respuesta a los versos cantados por un solo personaje. Más allá del teatro, género al que tan bien se prestaba este esquema (*cf.* Fradejas, 2001), la forma no era extraña en el folclore y Torner cita, al lado de poemas de Lope de este tipo, una danza asturiana de carácter paralelístico:

—*Aquí cortamos los ramos
 los asturianos.*
 —Ramos cortó un caballero,
 —*Los asturianos.*
 —ramos cortara un hidalgo.
 —*Los asturianos.*
 —Por cortar cortó su dedo,

—*Los asturianos*.
—Por cortar cortó su mano.
—*Los asturianos*.
(Martínez Torner, 1966: 407).

El esquema estructural litánico es, en fin, especialmente abundante en el folclore infantil. De todas formas, aunque los modelos pueden ser muchos y heterogéneos (*cf.* Fradejas, 1988), y pese a que la memoria de Lorca fuese un verdadero arsenal de resonancias inconscientes, creo que en el caso de «Son de negros en Cuba» la vinculación con el ritmo antillano es transparente (más que eso, es un homenaje explícito a una cultura y a un país).⁵³⁶

3.2 NARANJA Y LIMÓN, LIMÓN Y NARANJA: PARALELISMO Y VARIACIÓN

Al lado del estribillo, que aparece en la poesía como huella de una originaria naturaleza musical, evocación de un tiempo en el que la estructura poemática no solo atendía a un discurso lógico (*logos*), verbal, sino a la inserción de esa letra en un contexto de canto (y, con frecuencia, danza), la construcción paralelística es la otra técnica que, en la poesía de los veinte, evidencia el interés por la recreación de la lírica popular (y, por tanto, de su naturaleza musical-bailable; Asensio, 1957: *passim*).

⁵³⁶ Sobre la estancia cubana de Lorca y su descubrimiento de la música cubana, *vid.* Rabassó/Rabassó (1998: 411-478). En el artículo citado, Soria Olmedo recoge el testimonio de Adolfo Salazar (a partir de Maurer/Anderson, 2013) sobre el entusiasmo de Lorca ante la nueva música descubierta en Cuba: «[Lorca] había descubierto una mina musical: el “son”. En aquel año de 1930, el “son” estaba en su apogeo aquí [Cuba], mientras que era enteramente desconocido en Europa. (...). Por lo menos París no lo conocía en público y en España no se conocía ni en público ni en privado. Federico García Lorca y yo llevamos en el *Manuel Arnús* [barco en el que viajaban] los primeros sones que en Granada y en Madrid golpearon sus claves y rechinaron sus güiros y exhalaban los gritos roncós de marimbas y bongos salpicados de la lluvia de las marcas. (...) En La Habana era el mejor conocedor de sones y soneros. Se había hecho amigo de los morenos de los sextetos y no había noche que la excursión no terminara en las “fritas” de Marianao. Primero, escuchaba muy seriamente. Luego, con mucha timidez, rogaba a los soneros que tocasen este o aquel son. Enseguida probaba las claves y como había cogido el ritmo, y no lo hacía mal, los morenos reían complacidos haciéndoles grandes cumplimientos. Esto le encantaba: un momento después, Federico acompañaba a plena voz y quería ser él quien cantase la copla» (Maurer/Anderson, 2013: 356-357; *apud* Soria Olmedo, 2013: 451-452). Lo que subraya especialmente Soria Olmedo es la relación directa entre el son cubano y el elemento negro en la tradición española del XVI-XVII, el cual está en las raíces originarias del ritmo antillano. *Cf.* García-Posada (1981: 196), Rabassó/Rabassó (1998: 473) y especialmente Auserón (2012), que reflexiona ampliamente sobre la naturaleza rítmica de la música cubana, remontándose a la Edad Media hispano-musulmana y a los estudios pioneros del etnógrafo Fernando Ortiz (1940), anfitrión de Lorca en La Habana, respecto a la cultura mestiza de la isla.

En absoluto significa esto que el paralelismo como técnica literaria sea una imitación de lo musical, ni que su empleo esté siempre vinculado a esta tradición medieval-siglodorista, en la que música y poesía van aún de la mano. Ya comenté en un capítulo anterior cómo el discurso dual o alterno y el desarrollo del poema por variación sobre una célula primera (la construcción por «acordes») tenían una importancia decisiva en la configuración de la poética impresionista-simbolista (III.II, 4.3). El García Lorca de las *Suites* (también el de *Canciones*, y aun el del *Poema del Cante Jondo*, aunque son libros estos más heterogéneos en su naturaleza) participa claramente de esta línea y los paralelismos estructurales responden frecuentemente a ella, quizá más que a la neopopularista (algo semejante se puede decir de Hinojosa, que en *Poema del campo* sigue bastante a este Lorca; o de algunos poemitas puristas y sintéticos, de contención sonora, de Oliver Belmás o Manuel Altolaguirre). No obstante, existe un empleo del paralelismo que, en estos años, sí remite de forma transparente a la inspiración neopopular, remontándose a la cantiga gallego-portuguesa y a la lírica castellana del XV-XVI (*vid.* Asensio, 1957: 177-215).

Como en el caso del estribillo, la poesía de García Lorca ofrece un riquísimo repertorio de textos en los que estudiar el funcionamiento de este recurso y su reelaboración o adaptación a unos fines estéticos personales. Ya en *Libro de poemas* un texto como «Sueño», fechado en mayo de 1919, revela una interesante asimilación del procedimiento:

Mi corazón reposa junto a la fuente fría.
(Llénala con tus hilos,
araña del olvido.)

5 El agua de la fuente su canción le decía.
(Llénala con tus hilos,
araña del olvido.)

Mi corazón despierto sus amores decía.
(Araña del silencio,
téjele tu misterio).

10 El agua de la fuente lo escuchaba sombría.
(Araña del silencio,
téjele tu misterio).

Mi corazón se vuelca sobre la fuente fría.
(¡Manos blancas, lejanas,
detened a las aguas!)

15 Y el agua se lo lleva cantando de alegría.

(¡Manos blancas, lejanas,
¡nada queda en el agua!).
(García Lorca, 2013: 62).⁵³⁷

En «Sueño» es ya claramente perceptible la dualidad discursiva, contrapuntística, que alcanzará su madurez luego en las *Suites* y, sobre todo, en *Canciones*. La distribución de dos discursos alternados y diferenciados tipográficamente permite hablar, en cierta manera, de una peculiar forma de estribillo respecto las estrofas entre paréntesis: podría definirse entonces como un poema monorrímo de alejandrinos (en realidad, rítmicamente es un romance heptasílabo, pues los hemistiquios son muy marcados) en el que se insertan regularmente los *estribillos* pareados, en heptasílabos, como contrapunto y detención del avance principal. El esquema métrico es el siguiente: 14A(7b7b)— 14A(7b7b)— 14A(7c7c)— 14A(7c7c)— 14A(7d7d)— 14A(7d7d)—.

Creada la primera dualidad, el poema avanza a través de nuevas oposiciones o dualidades: mientras que los alejandrinos presentan tres predicados duplicados en los que se alternan los sujetos, «mi corazón» y «el agua» (de modo que el v. 4 es contrarréplica del v.1, el v. 10 del v. 7 y el v. 16 del v. 13), los pareados heptasílabos se organizan de dos en dos, repitiéndose literalmente. Es evidente que existe *leixaprén*, en el sentido de que se retoman unidades que se han dejado arriba suspendidas ('deja y toma'), y que existe variación sinonímica, paralelismo, que son los dos mecanismos básicos de la *cantiga de amigo* gallego-portuguesa. Pero es cierto también que se hace modificando el esquema primitivo y empleándolos libremente: si tradicionalmente el paralelismo era la forma de avance del discurso principal en la cantiga medieval, en esta ocasión se produce una variación sinonímica perfecta, con cambio de rimas, entre el primer estribillo (vv. 2-3, vv. 5-6) y el segundo (vv. 8-9, vv. 11-12), pues «Lléñala con tus hilos / araña del olvido» equivale esencialmente a «Araña del silencio, / téjele tu misterio»; la inversión sintagmática (petición + vocativo > vocativo + petición), además, genera la sensación de encadenamiento (aunque realmente no existe tal, pues el pareado no sigue avanzando, sino que vuelve circularmente sobre sí).

Por su parte, si el discurso principal participa de la variación sinonímica, conforme al sistema especular antes indicado, también es cierto que avanza muy entrecortadamente

⁵³⁷ Con variantes, apareció en el nº 8 de *La pluma* (ene. 1921), tomando como título el primer verso («Mi corazón reposa junto a la fuente fría») y al lado de otros textos, todos ellos bajo el genérico «Poesías».

y que la evolución de la narración lineal (el corazón reposa y escucha al agua cantarle su canción; el corazón despierta y es él quien ahora le cuenta a la fuente sus amores, la cual permanece silenciosa escuchando; el corazón cae al agua y se ahoga, arrastrado por la corriente) es constantemente reprimida desde el punto de vista formal por la continua repetición de términos (los encabezamientos anafóricos, la reaparición en rima de la «fuente fría» del v.1 en el v. 13), que producen una sensación continua de estatismo.

Ya en las *Suites* volvemos a encontrar técnicas paralelísticas de resonancia medieval y renacentista, más o menos sofisticadas según el poema. En «Primera página», tercero de la serie «Palimpsestos» (2013: 137-138), se establece también la dualidad alterna de discursos a través del contraste básico entre un enunciado nominal impersonal (estrofas impares) y una exclamación métricamente también contrapuntística:

	Fuente clara. Cielo claro.
	<i>¡Oh, cómo se agrandan los pájaros!</i>
5	Cielo claro. Fuente clara.
	<i>¡Oh, cómo relumbran las naranjas!</i>
10	Fuente. Cielo.
	<i>¡Oh, cómo el trigo es tierno!</i>
	Cielo. Fuente.
15	<i>¡Oh, cómo el trigo es verde!</i> (Subrayados míos).

El texto se erige sobre dos estructuras que, en cierta manera, se contrarrestan (o, más bien, producen un efecto de organicidad en la que se liman las oposiciones básicas). Por debajo y más latentemente, el poema consiste en cuatro estrofitas sobre el esquema fluctuante de la seguidilla gitana (una copla de cuatro versos cortos con rima en los pares cuyo tercer verso se alarga), con rima distinta cada una, y donde las partes que he marcado en cursiva son siempre la segunda parte de cada unidad. Por encima, sin embargo, se impone el juego de contrastes y binarismos dísticos de base paralelística: en las estrofas impares se opera con la inversión y reducción de sintagmas como forma de cambiar la

rima, mientras que en las estrofitas pares funciona claramente la variación paralelística (sin encadenamiento), que vuelve a hacer uso de la inversión, en este caso sintáctica, como contraste entre las dos primeras y las dos segundas: el modelo *Oh, cómo* + V + / SN-Suj. pasa a *Oh, cómo* + SN-Suj. / + V + SN-atributo.

Si en los enunciados nominales resuena el estribillo infantil «Arroyo claro / fuente serena» (que se citaba explícitamente en la «Balada de la placeta», de *Libro de poemas*, 2013: 86-88; cf. Fuentes Vázquez, 1991: 72-73), en las dos últimas exclamaciones sobre el trigo, el empleo arcaizante de la fórmula admirativa (en castellano moderno, lo habitual es «qué tierno es el trigo», y no «cómo el trigo es tierno») recuerda de cerca la encantadora canción paralelística que Gil Vicente incluye en el *Auto de la Sibila Casandra* (NC 1359, incluida en las antologías de Böhl de Faber, Durán y Cejador), y que comienza: «Muy graciosa es la doncella: / ¡cómo es bella y hermosa!».

También «Corredor», segundo poema de la *suite* «Palimpsestos» (2013: 136-137), que, de nuevo, se construye sobre la alternancia de dos voces diferenciadas (los octosílabos monorrimos y el estribillo parentético en quebrados con cambio de rima), utiliza los recursos típicos de la cantiga gallego-portuguesa, de nuevo de forma flexible: si el estribillo funciona variando los adjetivos (construyendo, por otra parte, la gradación ternaria típica de los «acordes» lorquianos de esta época), el desarrollo de los octosílabos funciona por encadenamiento, como señalaron Navarro Tomás (1966: 481-482) y Devoto (1973: 128), aunque no exactamente como lo hacía en la forma medieval:

Por los altos corredores
se pasean dos señores.
(...)
... *se pasean dos señores*
que antes fueron blancos monjes.
(...)
... *se pasean dos señores*
que antes fueron cazadores.
(...)
... *se pasean dos señores*
que antes fueron...
(Noche).
(Subrayados míos).⁵³⁸

⁵³⁸ Devoto señala además la presunta intertextualidad con el romance de la mala suegra, al que pertenecen los versos «Paseábase Lisarda / por los altos corredores...» (1973: 128). El evocador y onírico «por los altos corredores» (¿sobre qué edificio de humo se levantan estos *corredores*?) reaparecen en el

El *leixaprén* a la manera gallego-portuguesa solo opera del paso de la primera estrofa a la tercera (en medio queda el estribillo): el segundo verso pasa a ser el primero de la siguiente estrofa, a la que se añade información. En el resto de las estrofas, el encadenamiento no es tal, sino que el verso encabeza siempre una variación sinonímica de la estrofa tercera («que antes fueron blancos monjes», «que antes fueron cazadores», «que antes fueron...»). Nótese, por cierto, algo que he ido apuntando tangencialmente y a lo que volveré en el siguiente epígrafe: las modificaciones métricas con carácter conclusivo, que tienden a alargar el final para subrayar su desembocadura en el remate. En este caso, si los estribillos parentéticos se han dispuesto siempre como cuatro versos bisílabos, que encabalgaban el adjetivo:

(...)
 (Cielo
 nuevo.
 ¡Cielo
 azul!)
 (...)
 (Cielo
 medio.
 ¡Cielo
 morado!)
 (...)

La última aparición los recoge y expande:

(Cielo viejo.
 ¡Cielo de oro!)

Y la última serie de pareados queda truncada en el último verso, donde el bisílabo que completa la rima, «(Noche)», queda separado por sangrado y paréntesis, desplazándolo al discurso secundario que ha ido discurriendo en los pseudo-estribillos (el ciclo del oscurecimiento progresivo del cielo), pero que obliga también, ambiguamente (y por el mecanismo de paralelismos seguido) a entenderlo como atributo de la oración suspendida:

... se pasean dos señores
 que antes fueron...

romance «Muerto de amor», del *Romancero gitano* (2013: 389): «¿Qué es aquello que reluce / por los altos corredores?» (vv. 1-2), con el recuerdo ahora de otro sugestivo romance medieval, «Abenámar, Abenámar» («¿Qué castillos son aquellos? / ¡Altos son y relucían!»).

(Noche).

Sin encadenamiento, la conocida canción que encabeza la «Suite del regreso», «[Yo vuelvo]» (2013: 172-173), duplica el esquema inicial (3-4- / 6a / 7-5a / 7-3a) por paralelismo perfecto al modo gallego-portugués; esto es, se repite sinonímicamente el mismo contenido cambiando la rima:

Yo vuelvo
por mis alas.

¡Dejadme volver!

¡Quiero morirme siendo
amanecer!

¡Quiero morirme siendo
ayer!

Yo vuelvo
por mis alas.

¡Dejadme tornar!

¡Quiero morirme siendo
manantial!

¡Quiero morirme fuera
de la mar!

La virtualidad musical de esta composición, cuyo manuscrito está fechado en agosto de 1921 y que apareció publicada con el título «Suite» en *La Verdad* (11-v-1924), se revela en su recuperación e inclusión (con ligeras variaciones) en *Así que pasen cinco años*, en boca del Amigo 2º, cerrando el primer acto y explícitamente con ejecución cantada.⁵³⁹

La combinación de encadenamiento y variación paralelística (pero aplicada esta, de nuevo, al estribillo) aparece también en «Recodo», otro poema de la misma *suite*. Siguiendo las características gradaciones lorquianas (técnica del acorde), el estribillo va entrecortando los octosílabos con quebrados sinonímicos («¿Te vas, ruiseñor? / Vete»,

⁵³⁹ La canción la entona este personaje, por primera vez y completa, poco después de aparecer en escena, una vez ha recordado a la «mujercilla de la lluvia» que cazó de niño y que terminó reduciéndose a una minúscula gota de agua; el personaje la define precisamente como una canción: «Y cantaba una canción... (...) que es exactamente lo que yo canto a todas horas» (García Lorca, 1997a, II: 349-350). Al final del acto, y «entre sueños», según la acotación, la vuelve a cantar interrumpida por un breve diálogo entre el protagonista y su mayordomo Juan (García Lorca, 1997a, II: 352). Las variantes únicamente afectan a la división de versos, que en la versión teatral recogen algunos pares dísticos de quebrados en verso expandido único.

«¿Te vas, aroma? / ¡Vete!», «¿Te vas, amor? / ¡Adiós!»), mientras los primeros avanzan por encadenamiento y anadiplosis (más que al estilo del *leixapré*n gallego-portugués medieval, al de las canciones infantiles):

Quiero volver a la *infancia*
y de la *infancia* a la *sombra*.
(...)
Quiero volver a la *sombra*
y de la *sombra* a la *flor*.
(...)
Quiero volver a la *flor*
y de la *flor*
a mi corazón.
(...)
(Subrayados míos).

De nuevo aquí las rimas establecen el diálogo y entrecruzamiento de los dos discursos (estribillo y desarrollo). La monorrimia insistente de la última estrofa citada (que además ha dividido el octosílabo en un pentasílabo + hexasílabo) se remata con el estribillo en pareado («¿Te vas, amor? / ¡Adiós!»), el cual culmina semánticamente la gradación (de las evocaciones paisajistas-simbólicas, *ruiseñor-aroma*, a la intimista confesional del *corazón*) con un tercer verso de aumento, parentético, que vuelve a hacer confluir las dos voces alternantes (puede responder tanto al *irse* inmediatamente anterior, como a la fórmula desiderativa del *volver*):

Quiero volver a la flor
y de la flor
a mi corazón.

¿Te vas, amor?
¡Adiós!

(¡A mi desierto corazón!)

En *Canciones* la mayor parte de los poemas se construyen sobre esquemas paralelísticos, combinándolos con las formas zejelescas apuntadas y frecuentemente aplicando la variación también al estribillo, como ya vimos a propósito de «Canción del jinete. 1860» o «[Arbolé, arbolé]», y como sucede también en «Naranja y limón» (2013: 335). Este poema, cuyos versos fluctúan entre las 3 y 6 sílabas, está relacionado con el universo simbólico de la lírica popular desde el propio título y el desarrollo abunda en el motivo de la joven enamorada y la angustia desencadenada por ello («¡Ay de la niña / del

mal de amor!)).⁵⁴⁰ En él se combinan extraordinariamente la tradición popular más expresiva y el creacionismo imaginista y elíptico, huidor del confesionalismo del yo. La estructura recuerda bastante a la ya comentada para «Primera página», al menos en las estrofas impares:

Naranja y limón.

¡Ay de la niña
del mal amor!

Limón y naranja.

¡Ay de la niña,
de la niña blanca!

Limón.

(Cómo brillaba
el sol.)

Naranja.

(En las chinas
del agua.)

(Subrayados míos)

La identificación aquí de estribillos (o pseudo-estribillos) se hace difícil por lo escueto de todas las estrofas. Los versos impares, sobre los sintagmas «naranja» y «limón» parecen introducir el motivo que se *glosará* o desarrollará, pero es cierto que estas hipotéticas estrofas, al menos en el caso de la segunda y cuarta, tienen fórmula de estribillo, y no de estrofa de avance («¡Ay de la niña / del mal de amor!», «¡Ay de la niña, / de la niña blanca!»), aunque sí se modifican según la variación sinonímica típica de estas (algo que, no obstante, ya hemos visto que Lorca aplica indistintamente también a estribillos). La segunda parte es diferente y establece una nueva oposición contrastiva: a los dísticos exclamativos corresponden ahora los dísticos con paréntesis, que frente a los anteriores sí hacen avanzar (aun por elipsis) la narración. Del ahogamiento del corazón propio que se llevaban las cantarinas aguas en «Sueño» (*vid. supra*) hemos pasado aquí a

⁵⁴⁰ El simbolismo amoroso de la naranja y el limón en la tradición popular aparece desde el Siglo de Oro y abunda en las coplas populares posteriores al XVII (*vid.* los numerosos ejemplos que reúne Devoto, 1973: 133-134, n. 21; *cf.* Torner, 1966: 85-88, n.º 37). La evocación de la naranja y el limón en Lorca está normalmente asociada al amor frustrado, por lo que muchas veces lo que se menciona es su negación, relacionando así ambos frutos con la muerte. Doy solo unos cuantos ejemplos tomados de *Canciones*: «La mar no tiene naranjas / ni Sevilla tiene amor» («Adelina de paseo», 2013: 318); «Nadie come naranjas / bajo la luna llena. / Es preciso come r/ fruta verde y helada» («La luna asoma», 2013: 337); «La luna llorando dice: / Yo quiero ser una naranja. / No puede ser, hija mía, / aunque te pongas rosada. / Ni siquiera limoncito. / ¡Qué lástima!» («Dos lunas de tarde, 2», 2013: 338); «Leñador. / Córtaame la sombra. / Líbrame del suplicio / de verme sin toronjas» («Canción del naranjo seco», 2013: 363).

la impersonalidad completa (no hay ninguna referencia al yo) y a la oblicuidad de la tragedia: ni siquiera se explicita aquí ningún ahogamiento, solo quedan esos dos dísticos entre paréntesis, como temerosos de contar, reverberando los reflejos en el agua de un sol mudo y brillante (*naranja, limón*), indiferente, como lo era también el agua de la fuente en el texto de *Libro de poemas*. La introducción tangencial de la última referencia a las «chinas del agua» (¿estanque? ¿río?), ya como cierre de la breve cancioncilla, es la que obliga a repensar el sentido del poema y crear una relectura profunda por debajo del tono intrascendente y jubiloso de superficie. La economía verbal y la expresión depurada no impiden, por otro lado, anclar el poema en un entramado complejo de binarismos y oposiciones, que de nuevo combina las correspondencias alternadas de estrofas con una estructura métrica latente organizada en torno a las rimas alternas (las unidades ahora serían grupos de tres versos y forma de soleá), que se duplican según el paralelismo sinonímico gallego-portugués.

Los paralelismos de evocación neopopular, aun combinados con una poética impresionista muy personal, siguen presentes en el *Poema del Cante Jondo*, donde los textos a menudo trabajan con estos moldes estructurales de paréntesis y estribillos duplicados vistos para las *Suites* y *Canciones* (en el «Poema de la siguiriya»: “El paso de la siguiriya”, “Y después”; en el «Poema de la Soleá»: “Evocación”, “Cueva” o, más cercano al tono popular, “Puñal”; en el «Poema de la saeta»: “Arqueros”; en las «Viñetas flamencas»: “Memento”, etc.). Aunque la poesía lorquiana, desde la segunda mitad de la década y hasta *Poeta en Nueva York*, parece distanciarse de las formas más cancioneriles de estos años y se interna en la exploración del verso libre dilatado, en los años treinta (y quizá no sea casual su trabajo con los textos clásicos en *La Barraca*) vuelven a reaparecer ecos de estas formas estructuradoras del poema. Así, por ejemplo, en la gacela III, «Del amor desesperado», perteneciente a *Diván del Tamarit* (2013: 545), esta se construye sobre el paralelismo sinonímico alternado con un estribillo trístico (forma de soleá) de encabezamiento, que se vuelve a repetir al final de cada serie estrófica (pareados que combinan quebrado con versos de arte mayor):

*La noche no quiere venir
para que tú no vengas
ni yo pueda ir.*

Pero yo iré
aunque un sol de alacranes me coma la sien.

Pero tú vendrás
con la lengua quemada por la lluvia de sal.

*El día no quiere venir
para que tú no vengas
ni yo pueda ir.*

Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordido clavel.

Pero tú vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad.

*Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mí.*

(Subrayados míos).

De forma mucho más explícita en su conexión con la tradición popular, aparece el libre trabajo de estribillos duplicados y paralelismos en los «Seis poemas galegos», cuyas denominaciones individuales ya subrayan tal vinculación (*madrigal, romaxe, cántiga, noiturnio, canción de cuna, danza*). Mientras que el «Romaxe de Nosa Señora da Barca» (2013: 561-562) y la «Canción de cuna para Rosalía Castro, morta» (2013: 564) se decantan por la forma circular con estribillo de apertura y cierre, en el «Madrigal â cibdá de Santiago» (2013: 561), el «Noiturno do adoescente morto» (2013: 563-564) y, especialmente, la «Danza da lúa en Santiago» (2013: 565-566), prefieren los esquemas paralelísticos y las duplicaciones sinonímicas, combinadas con el *leixapré*n en el caso del último, en la transición de la primera a la tercera estrofa (con el estribillo separador en medio, que irá variando ligeramente, manteniendo la rima, a lo largo del texto):

¡Fita aquel branco galán,
fita seu transido corpo!

É a lúa que baila
na Quintana dos mortos.

Fita seu corpo transido,
negro de somas e lobos.

Nai: A lúa está bailando
na Quintana dos mortos.

(...)

(Subrayado mío).

Estructuras paralelísticas abundan igualmente en los tres libros albertianos ya comentados. Especialmente en *La amante*, y también en muchas series de *El alba del alhelí*, la mayoría de los poemas, por breves que sean, parten de la repetición o creación de una nueva estrofa por duplicación. A menudo, la vertebración métrica y de rima desaparece, quedando el poema reducido a la sencillez paralelística y a la repetición más

o menos literal; así sucede en «La reina y el príncipe», por ejemplo, de *Marinero en tierra* (donde la última estrofa se amplía con sentido conclusivo):

La Reina va en su carroza.
¡Mira los palafreneros!
La Reina va en su carroza.
¡Que dichosa va la Reina!
Si fueras hijo de Rey,
¡mi Rey, lo que tú serías!
Va el príncipe en su carroza.
¡Qué dichoso que va el Príncipe!
(Alberti, 1987: 105).

O en este poemita de la serie «Playeras» (*El alba del alhelí*, 1987: 248), donde el verso-bisagra enlaza con la segunda parte por la rima:

—No, no, no,
al alba, no.
¿Y al mediodía, di?
—Sí, sí, sí,
al mediodía sí.

Sin rima, pero con la repetición de la palabra al final de verso (epífora), en el último poema de la misma serie (de *El alba del alhelí*, 1987: 250):

Por nadie me cambio yo,
sabiendo que allá en el mar,
que allá en el fondo del mar
me aguardas tú.
Por nadie te cambies tú,
sabiendo que allá en la tierra,
que allá clavado en la tierra
te aguardo yo.

Sirviéndose de la rima (soleá + cuarteta *a-aa*), y de nuevo duplicando la estrofa con la contraposición yo lírico/amada (aquí, en tercera persona), se usa también la repetición casi literal en el nº 62 de *La amante* (1987: 174):

*Aureolado del aire
y del salitre del mar,
vuelvo a los litorales.*
¡Mirad también a mi amante,
que *aureolada de espuma
y de salitre del aire,
vuelve de los litorales!*
(Subrayados míos).

Más que de paralelismos, en Alberti sería más preciso hablar de repeticiones literales y juego sobre fórmulas o sintagmas fijos a lo largo del poema (algo semejante a lo que ocurría en el tratamiento lorquiano de algunas variaciones: las de «Fuente clara. / Cielo claro» o las de «Naranja y limón»). Esto es ya perceptible en «Mi corza», de *Marinero en tierra* (1987: 95-96), a la que se referirá el autor como su «primera canción de corte tradicional» (1975: 163) y que fue musicada por Ernesto Halffter antes de la publicación del libro (*vid.* n. 86). El poema está encabezado por una cita, «En Ávila, mis ojos... / Siglo XV» (tomada con probabilidad del *Cancionero de Barbieri*: 1890, nº 143; NC 498), que da la pauta temática (muerte violenta en río/agua, la evocación elusiva y ambigua de la muerte de amor) y rítmica (heptasílabo/pentasílabo) de la composición albertiana:

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.

Los lobos la mataron
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron
dentro del agua.⁵⁴¹

No existe aquí estribillo, el poema avanza por variación paralelística y *leixaprén* (no de encadenado, sino por la repetición anafórica en el primer verso de las tres últimas estrofas). Al lado de esto, y a pesar de su brevedad, el poema abunda en repeticiones sintagmáticas: «mi corza», «buen amigo», «los lobos», «al pie del agua/dentro del agua».

Pero la repetición y variación de sintagmas se agudiza al extremo en *La amante*, con una economización máxima de léxico y narración (apenas sí existe un desarrollo, los textos se basan muchas veces en la apelación y en el deleite en vocativos, con expansiones). El primer poema es sumamente representativo:

Por amiga, por amiga,
solo por amiga.

Por querida, por querida,
solo por querida.

⁵⁴¹ El símbolo de la muerte de amor encarnado en animal (corza, ciervo), con la ambigüedad de la violencia-caza, que aquí se combina con el eco del villancico citado, es frecuente en la lírica popular medieval (*cf.* NC 505-518).

Por esposa no,
solo por amiga.

Con un esquema rítmico de seguidilla (que recuerda a la cancioncilla anterior), y retomando el tema trovadoresco del verdadero amor fuera del matrimonio, al paralelismo sinonímico se le suman las geminaciones constantes (en apenas seis versos) y la insistencia en unos mismos sintagmas.⁵⁴²

Los poemas de *La amante* se construyen, más que sobre la unidad de la estrofa, sobre la unidad de sintagma, y abundan por ello las anáforas («*Madruga*, la amante mía, / *madruga*, que yo lo quiero»; 1987: 149; «*Debajo del chopo*, amante, / *debajo del chopo*, no», 1987: 150; «*A la entrada*, mi niña, / *a la entrada* del pueblo», 1987: 170, n° 57), geminaciones, anadiplosis («Sí, nada más que *la abuela* / *la abuela* entre las gallinas», 1987: 156, n° 24; «pero además *una mar* / *una mar* de añil y grande», 1987: 163, n° 36...), derivaciones («¡Arriba, arribita, arriba!», 1987: 163, n° 38; «Rema, rema, remadora», 1987: 167, n° 49...) y, sobre todo, las epanadiplosis sintácticas (un sintagma que abre y cierra, aunque a veces con mínima prolongación, una unidad sintáctica; técnicamente casi siempre se presentan como anáforas, abarcando dos versos): «Si me fuera, amante mía, / si me fuera yo» (1987: 148, n° 2), «Tu marido, mi barquera, / tu marido» (1987: 149, n° 5), «Cazador de Peñaranda, / no llores, cazador mío» (1987: 152, n° 14), «¡Míralo, mi sola amiga, / míralo!» (1987: 158, n° 31), «¡Ligero, amante, ligero!» (1987: 163, n° 37), «¡Arriba, arribita, arriba!» (1987: 163, n° 38), «Mañanita, despeinada, / mañanita» (1987: 175, n° 64). Se trata de un recurso no poco frecuente en la lírica popular antigua, pero en Alberti alcanza unas proporciones exacerbadas.

En el n° 59 del mismo libro (*La amante*), inspirado en el conocido villancico medieval «Ya cantan los gallos» (Barbieri, 1890, n° 413; NC 454B), los pareados que funcionan como estribillo de apertura y cierre son variación sinonímica uno de otro (con cambio de rima) por la inversión en el orden de sintagmas, muy claramente delimitados:

⁵⁴² José Luis Tejada apunta la semejanza con una copla anónima que recogía también Cejador: «Si te pluguiere, señora, / conmigo te llevaría, / si quisieras por mujer/ o si quieres por amiga» (1977: 478). Creo que esta coplita deriva, a su vez, del romance novelesco que Durán ofrecía bajo el título de «El amante despechado», en el que el diálogo entre los interlocutores recoge duplicados (en el ofrecimiento y en la respuesta) los dos versos con los que se cerraba aquella: «De tres hermanas que tengo / darte he yo la más garrida / *si la quieres por mujer*, / si la quieres por amiga. /—*Ni la quiero por mujer*, / *ni la quiero por amiga*, / pues que no pude gozar / de aquella que más quería» (Durán, 1849, I: 162, n° 301; subrayados míos. Lo recoge también Cejador, 1921-1930, II, n° 1284).

Los gallos. ¡Ya cantan!
¡Vamos! ¡La alborada!
(...)
¡Ya cantan! Los gallos.
¡La alborada! ¡Vamos!
(Alberti, 1987: 170, 173).⁵⁴³

Variando la longitud de los versos y jugando con cuatro sintagmas («A oscuras», «callandito», «mi amante», «no a la luna»), se construye otro brevísimo poema (esta vez sin renunciar a la rima):

A oscuras y callandito,
mi amante, sí;
no a la luna.

Pero sí muy callandito,
mi amante, a oscuras;
y no a la luna.
(Alberti, 1987: 175, 177).

A veces la variación se hace simplemente por el cambio de género, como sucede en «La marinera, el pastor, el marinero y la pastora» (1987: 249-250). Como ya indica el título, el poema juega con el cruce de parejas (tan típico de la novela y del teatro pastoril renacentista), combinado con la oposición mar/tierra (que está presente, no solo en *Marinero en tierra*, sino también en *La amante* y *El alba del alhelí*, poemario al que pertenece este texto). De sus cuatro estrofas, las impares son trísticos monorrimos gemelos:

—Pastor madrugero
¡tu blanco cordero,
pronto, que me muero!
(...)
—Pastora playera
¡tu blanca cordera,
antes que me muera!
(...)
(1987: 249-250).

⁵⁴³ Aunque predomina el uso de sinónimos, no es raro en las cantigas gallego-portuguesas la inversión como forma de cambiar la rima, pero se trata de una inversión mucho menos marcada, que solo afecta al final del verso (normalmente, la anteposición o no del adjetivo); *vid.*, por ejemplo, la cantiga de Nuno Fernandes Torneol, cuyo verso inicial, «Levad', amigo, que dormides as *manhanas frias*», se modifica en la siguiente estrofa como «Levad', amigo, que dormide-las *frias manhanas*» (*apud* Alonso-Blecua, 1975: 129; subrayados míos).

Las estrofas pares, rematadas con un verso en rima, a modo de estribillo conclusivo, son también especulares, y las ligeras variaciones se vuelven a producir a nivel sintagmático (con inversión en el tercer verso), aparte del cambio de género de *cordero* (que esta vez no afecta a la rima):

—Que no,
mi cordero, no.
¡Yo tu boca, marinera,
tus ojos, tu vida yo!

—No, que no.
(...)

—Que no,
mi cordera no.
¡Marinero, tu bandera,
tu sangre, tu vida yo!

—No, que no.

Los ejemplos de estos procedimientos podrían extenderse prácticamente a la totalidad de los poemas de los libros neopopularistas albertianos (entre tantos otros, *cf.* «El madrigal del peine perdido», tríptico donde las cláusulas dialogan entre los tres poemas de la serie, 1987: 174, o el ciclo de «La húngara», 1987: 188-191, por citar solo algunas composiciones más extensas). Dentro de ellos destaca, especialmente a partir de *La amante*, el empleo casi abusivo del vocativo, como estrategia muchas veces para completar la medida de un verso o rellenar quebrados, pero también con claro sentido evocador, remedando el estilo de los villancicos medievales y prodigando las fórmulas arcaizantes (con anteposición del artículo). He aquí una lista (no pretende ser exhaustiva), extraída solamente de *La amante*:

Si me fuera, *amante mía*, / (...) / *amante mía*, yo, / el aire me traería, / *amante mía*, / a ti. (1987: 148, nº 2).

Tu marido, *mi barquera* (1987: 149, nº 5).

Aquí una casa, *querida* (1987: 150; nº 8).

Otra vez el río, *amante* (...) / Tan grandes como los míos, / *mi amante* (1987: 151, nº 10).

La galga del río Duero, / *mi amiga*, / ¡qué bien ladra! (...) y qué bien guarda la puerta, / *mi amiga*, / y qué bien ladra! (1987: 151, nº 12).

¡Deprisa, *el amante mío*, / hasta Coruña del Conde! (1987: 153, nº 17).

Por la espesura, *mi amor* / (...) / Por la montaña, *mis ojos*, / sola, mi cabra. (1987: 155, nº 22)

Con las lluvias no podré / bañarme en el río, *amante* (1987: 157, nº 27).

¡A las torres, *mi morena*! (1987: 164, nº 41)

¡Ponedme la banda azul / de los mares, *marineros!* (1987: 167, nº 50).
 Tan triste, *amante*, el minero / (...) / Tan negro, *amante*, el minero (1987: 168, nº 52).
 ¡Y el agua tan gris, *amante*, / tan gris, que murió de sed! (1987: 168, nº 53).
 Ya no sé, *mi dulce amiga*, / *mi amante*, *mi dulce amante*, (1987: 168, nº 56).
 Aquí los mataron, *vida* / (...) Eran mis buenos amigos, / *vida* (1987: 173, nº 60).⁵⁴⁴
 Que en el mar, huerto perdido / va y viene, *amante*, / tu peine, / por los cabellos, *mi vida*,
 / de una sirenita verde. / (...) /Duerme, *mi amante*. (1987: 175, nº 65).
 A oscuras y callandito, / *mi amante*, sí. (1987: 175, nº 66).
 Dormido quedé, mi amante, / al norte de tus cabellos, / bogando, *amante*, y soñando.
 (1987: 177, nº 67).⁵⁴⁵
 ¡Por amor a la Morita, / *vida*, no!» (1987: nº 70).

La abundancia de las repeticiones y la alta frecuencia de fórmulas revela en estos tres poemarios de Alberti una sobresaliente condición musical, cancioneril de los textos. La inspiración en modelos poéticos destinados al canto había proveído al autor de una serie de recursos estructurales que dotaron de extraordinaria sonoridad a los poemas, hasta el punto de que las unidades sintagmáticas se usan muchas veces como motivos musicales diversamente combinados, atendiendo casi exclusivamente al armazón sonoro y no al sentido. Con todo, el empleo abusivo de estas fórmulas termina ahogando toda expresión personal en estos libros y los poemas quedan con frecuencia reducidos a una repetición de formas fijas y tópicos, que casi nunca suenan originales y que, en el contexto de una poesía leída (en voz alta o en voz baja), resultan extremadamente redundantes.⁵⁴⁶

En mucha menor proporción, las estructuras paralelísticas y la variación sintagmática aparecen en otros poetas de los veinte, afines a la estética neopopularista. En el primer libro de Antonio Oliver Belmás, por ejemplo (*Mástil*, 1927), la repetición como eje estructural del poema tiene una importancia capital. En «Tú», formado por tres

⁵⁴⁴ Vuelve a resonar en este poema el villancico popular «En Ávila, mis ojos», así como el propio poema albertiano, «Mi corza».

⁵⁴⁵ Está inspirado de forma evidente en otro villancico medieval, «A la sombra de mis cabellos / se adormió», que aparece como nº 410 en la edición del *Cancionero de palacio* de Barbieri y que incluyó Cejador en el vol. 4 de su antología (NC 453).

⁵⁴⁶ Son conocidas las palabras del autor respecto al hastío que a él mismo le llegó a producir esta estética, ya acabado *El alba del alhelí*: «¿Qué hacer para arrancar de nuevo? Ya el poema breve, rítmico, de corte musical, me producía cansancio. Era como un limón exprimido del todo, difícil de sacarle un jugo diferente. ¿A qué apretarlo más?» (1975: 234). En pleno auge del gongorismo, pero fascinado a la vez por el imaginario de la modernidad, toma nuevas direcciones en *Cal y canto*, con el consabido influjo surrealista a finales de la década, que desemboca en *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

tercetas octosílabas con esquema de rima *-aa*, el texto apenas avanza y solo aparece nuevo contenido en el último verso de cada serie:

Desde que brotó tu frente
bajo el tierno cielo alto,
ya tienen los huertos nardos.

Desde que brotó tu frente
bajo el tierno cielo alto,
da más fresca sombra el árbol.

Desde que brotó tu frente
bajo el tierno cielo alto,
son más limpios los remansos.
(Oliver Belmás, 1971: 28, subrayados míos).

«Ahogo», breve poemita de dos coplas, la repetición es extrema y la variación se reduce prácticamente al final del último verso:

Corazón, otro domingo.
Corazón, *otra* tristeza...
¡Ay, corazón, corazón,
que no te *vas de la tierra!*

Corazón, otro domingo.
Corazón, *cuánta* tristeza...
¡Ay, corazón, corazón,
que no te *vistes de fiesta!*
(Oliver Belmás, 1971: 25; subrayados míos).

Organizaciones semejantes funcionan en otros textos del libro, como «Elegía» (1971: 28), un romancillo hexasílabo dividido en cuatro coplas paralelísticas, todas ellas encabezadas por el verso anafórico «Por la fresca orilla»; en «Tarde» (1971: 32), donde las tres primeras estrofas (soleá + 2 cuartetas arromanzadas) funcionan por variación paralelística y son prácticamente sinónimas (los dos últimos versos de cada estrofa se repiten literalmente, a modo de estribillo), mientras que la última, de nuevo soleá, cierra la serie con una variación en el estribillo que personaliza lo que hasta ahora se había proyectado en la naturaleza («¡qué ganas tengo de ser / una gotita de agua!») «¡qué ganas tengo de ser / por besaros una lágrima!»); o «Tartana» (1971: 44), poemita de tres estrofas paralelísticas con estribillo variado, que recuerda a la «Canción del jinete» lorquiana:

¡Que tu cascabel no canta
y mi corazón se ahoga!
Jaca:
¡trota!

¡Que he de llegar con el hondo
cielo de la media noche!

Jaca:
¡corre!

¡Que hay aún mucho camino
y ella es la que me espera!

Jaca:
¡vuela!

El paralelismo estructural combinado con la repetición literal de versos o sintagmas aparece en «Balada» (Oliver Belmás, 1971: 45-46), un poema de 6 estrofitas trísticas agrupadas de dos en dos, formando tres estrofas compuestas (*a-a / -aa*):

- Manantial: ¡cómo cantabas*
junto al húmedo
filón de esperanzas!
- 5 ¡Qué sonoros los murmullos
de tu agua!
Manantial: ¡cómo cantabas!
- Manantial: ¡cómo brotabas*
bajo el cielo fresco y joven
ladera de mi añoranza!
- 10 ¡Qué bello el eterno río
de tu agua!
Manantial: ¡cómo cantabas!
- Manantial: ¡cómo llorabas*
—ya deshechas las burbujas—
15 camino de mis nostalgias!
- ¡Qué triste y débil el viento
de tu agua!
Manantial: ¡cómo llorabas!
(Subrayados míos).

Las tres estrofas compuestas son especulares formalmente y semánticamente sinónimas (con ligeros matices). Además de la arquitectura sintáctica, se producen repeticiones literales en los quebrados de los segundos trísticos («de tu agua», vv. 5, 11, 17) y, sobre todo, en los versos de apertura y cierre de cada serie, lo que confiere al texto una sensación de circularidad y no avance, además de dar efecto de encadenamiento, aun con las variaciones léxicas producidas (*cantar, brotar, llorar*), entre las tres estrofas compuestas:

Manantial: ¡cómo cantabas

(...)
Manantial: ¡cómo cantabas!

Manantial: ¡cómo brotabas
(...)
Manantial: ¡cómo cantabas!

Manantial: ¡cómo llorabas
(...)
Manantial: ¡cómo llorabas!

La generación de estrofas por paralelismo vinculada a la poesía popular es un recurso extendido en la poesía de estos años, si bien el grado de repetición es muy distinto según los autores y, a menudo, está relacionado con la estética impresionista comentada para Lorca, que funciona también por gradación e intensificación de motivos-símbolos: así sucede en la mayoría de textos de *Poema del Campo* (1925) y *Poema de perfil* (1926), de Hinojosa, en algunos de Concha Méndez (*vid.* «Estanque», que recurre al juego de dos voces alternadas con paréntesis; 2008: 109-110) o en algunos de *Signo del alba*, de Pérez-Clotet (*vid.* «Canción del nuevo día», 1929: 28-29, «[Bajo el pino]», 1929: 30-31, o «[La niña no tiene voz]», 1929: 79, entre otros).

Dentro de la recuperación neopopularista de esquemas estructurales, y para cerrar este apartado, me gustaría referirme a Gerardo Diego y a su peculiar diálogo con la lírica popular en su poesía de los veinte, al que hasta ahora no he aludido en este capítulo. Si atendemos a la división de su obra que él mismo propuso, creacionista (experimental y de formas libres) y tradicional, quedarían, por un lado, *Imagen* (1922) y *Manual de espumas* (1924) y, por otro, aunque con bastante heterogeneidad estilística, el *Romancero de la novia* (1920), *Versos humanos* (1925, ganador del Premio Nacional de Literatura con *Marinero en tierra*) y, ya en los treinta, el poema religioso *Viacrucis* (1931), que consta de catorce composiciones («estaciones», conforme al tema desarrollado) en décimas dobles. Se puede citar todavía, dentro del último grupo, la *Fábula de Equis y Zeda*, escrita en la efervescencia gongorina de la década (1926-1929) y publicada en edición muy limitada en 1932, y los *Poemas adrede*, publicados también restringidamente en 1932 y aumentados en ediciones posteriores.⁵⁴⁷ Ahora bien, dejando a un lado el

⁵⁴⁷ La *Fábula*, en realidad, y pese a sus impecables estrofas gongorinas en sexta rima (endecasílabos ABABCC), pertenece de lleno al universo imaginario creacionista, con una fuerte carga de reflexión metapoética y no exento tampoco de una buena dosis de humor (algo característico en el autor);

juvenil *Romancero* (que consta de quince romances generalmente divididos en cuartetos), los poemarios adscritos a la «tradición» cultivan preferentemente formas cultas, con abundancia de versos de arte mayor (endecasílabos, alejandrinos...) y esquemas de rima consonante (liras, octavas, serventesios, silvas...). De las nueve secciones que componen *Versos humanos*, poemario verdaderamente heterogéneo, cinco de ellas están completamente dedicadas a estos géneros («Sonetos», «Retratos», «Elegías», «Epístolas» y «Glosas»); en las cuatro restantes, que pueden considerarse mixtas, la cercanía a las formas y usos populares es muy desigual: en «Versos cantábricos» tan solo existen dos poemitas de arte menor (uno en redondillas de rima asonante y otro en cuartetos *abab* consonantes), mientras que en «Cuaderno de Soria» y «Carnaval de Soria» predominan las formas arromanzadas y el verso de arte menor, con un tono narrativo-descriptivo cercano al machadiano de *Campos de Castilla*. Quizá, la sección más claramente vinculable al neopopularismo estudiado en este capítulo es el significativamente titulado «Canciones», cuyo primer poemita, en tercetas encadenadas, es ya una declaración de intenciones:

Catecismo de amor.
 Una semipoesía
 y un dejo de folklor.

Aunque alguno se ría
 porque soñar es viejo
 y la musa de hoy fría,
 yo en sus joyas le dejo
 y a soplos de pasión empañó
 el limpio espejo,
 y en sorda discreción
 permito —todavía—
 voces del corazón.

Folklor — Amor — Poesía.
 (Diego, 1989: 269).

El conjunto está integrado por treinta y un poemas numerados en los que predomina claramente el arte menor (aunque no exclusivamente: el nº 28 es un soneto, el

vid. n. 357. Los *Nocturnos de Chopin* ya citados, escritos en 1918 pero no publicados hasta 1963, pertenecen a la prehistoria literaria del autor y también deben considerarse dentro de la poesía de línea *tradicional* (si bien esta tradición es de filiación romántica, antes que clásica o siglodorista). En cuanto a *Limbo*, que reúne poemas de 1919-1921 pero que no se publica hasta 1950, entra dentro del ámbito experimental de *Imagen* y *Manual de espumas*. Todos estos libros se recogen en el primer tomo de las *Obras completas* de Diego que edita Díez de Revenga (de acuerdo con la preparación anotada en 1985 de su *Poesía completa*, por parte del mismo autor): Diego (1989, I).

nº 31 consta de dos cuartetos endecasílabos...) y algunos son de gran brevedad (nº 2, 3, 4, 14...). Sin embargo, lo cierto es que están dentro de la órbita de las coplas sueltas (lirica popular tardía, a partir del s. XVII) y el trabajo con los esquemas formales que interesan aquí, a la hora de establecer el diálogo con la deuda estructural musical (repeticiones, fundamentalmente, a través de estribillos y formas paralelísticas), están prácticamente ausentes. En realidad, y pese a las clasificaciones apriorísticas, creo que la influencia de la lírica popular en la poesía dieguina de los veinte se deja notar de forma más genuina en los textos creacionistas. Ya apunté arriba cómo, desde el comienzo del poema-prólogo de *Imagen*, «[Salto de trampolín]» (1989, I: 63), se instaura la alianza tradición-vanguardia a través de la musicalidad del verso y la constante aparición de la rima (con función lúdica casi siempre, es cierto, pero que no deja de asentar un esquema rítmico regular que estaba ausente, por ejemplo, en el versolibrismo ultraísta). Recuérdese además que la tercera parte de *Imagen*, en contraste con la anterior, se titulaba «Estribillo» y que el propio Diego la presentaba integrada por «ensayos *más musicales* que plásticos», como una «poesía de vacaciones *cantada* entre siestas perezosas y lejanos *ritornelos infantiles*» (1989, I: 137; subrayados míos). Precisamente encabezaba esta sección el célebre y ya comentado poema «Estética» (*vid. supra*, III.II, 4.3), dedicado a Falla y cuyos versos eran un homenaje al estribillo, en cuanto que encarnadura rítmica, musical, del poema:

Estribillo	Estribillo	Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo		
(...)		
Los palillos de mis dedos repiquetean ritmos ritmos ritmos en el tamboril del cerebro		
Estribillo	Estribillo	Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo		

La reivindicación del ritmo como elemento nuclear e irrenunciable de la poesía (su condición sonora en el tiempo) era uno de los rasgos que alejaba a Diego del ultraísmo y del creacionismo de Huidobro o Larrea. A la vez, lo acercaba a las posturas de la época que, tanto desde el campo musical como desde el literario, buscaban en la tradición popular savias olvidadas que permitiesen revitalizar la nueva creación. No por casualidad, lo que el libro de Henríquez Ureña ponía de manifiesto era la existencia de otro sistema métrico, el acentual (que a veces denomina *rítmico*), de clara raíz musical e íntimamente

ligado a la lírica popular y a la danza, frente al canónico isosilabismo. Y es igualmente este ensalzado *ritmo* («Los palillos de mis dedos / repiquetean ritmos ritmos ritmos») elemento protagonista en *El Amor brujo*, obra falliana que tomaba expresamente Diego como modelo de su poema, y cuyas fuentes remitían al folclore andaluz y al cante jondo.

Diego no trabaja en estos libros sobre esquemas explícitos (formas zejelescas, *cantiga de refram*, *cosaute*...), sino que la incorporación del folclore se integra salpicada a lo largo de los poemas, generalmente en verso libre y con frecuencia a través de un intertexto o pseudo-intertexto que se incrusta en el desarrollo general. Aunque más adelante me detendré en algunos de estos (III.IV, 3.4), quisiera acercarme ahora a un poema de *Imagen*, también integrado en la sección «Estríbillo» y que ilustra a la perfección la alianza tradición-vanguardia a través de una estructura fundamentalmente paralelística (o, más bien, de acuerdo con lo apuntado para Alberti y algunos otros, mediante libre variación de versos o sintagmas). Se trata de «Movimiento perpetuo» (1989. I: 154), que había aparecido antes en *Índice* junto a «Estética» y «Verbos» («Tres poemas. Del próximo libro *Imagen*», nº 3, 1921):

No canta el agua en la rueda
que se murió en la alameda
La luna abre la sombrilla
camino de la alameda
5 La sortija la sortija
Dame la mano dice mi hija
El agua muerta no canta
La luna llora en mi garganta
Todos los pájaros piden limosna
10 En mi garganta rueda la rueda
El agua ha muerto en la alameda
El agua ha muerto hija
La enterrarán en una sortija.

El poema participa del tono lúdico propio de este libro, que queda reforzado por la tendencia al pareado consonante (rima lúdica); a la vez, este lo sitúa, y en colaboración con el ritmo regular de los octosílabos, en el terreno de la tradición popular (más específicamente, del folclore infantil, que se da la mano, por otra parte, en su expresividad espontánea y en los encadenamientos alógicos de imágenes, con la mirada naíf de la Vanguardia; *vid. infra*, III.IV, 3.4). Los propios motivos temáticos (alameda, fuente-agua, sortija, rueda del molino) son de clara raíz popular y además el último reaparecerá

(también con cierto sentido metapoético, como aquí) en otros poemas de Diego, en cuanto apelación indirecta al folclore (cf. «Reflejos», 1989: 153, o «Noche de Reyes», 1989: 177). Y, como en Lorca (en quien la sortija y, sobre todo, el ahogamiento en ríos y estanques son motivos frecuentísimos), el poema relata confusamente una tragedia a través de un tono alegre y distendido.⁵⁴⁸

Pero lo que me interesa ahora aquí es la organización estructural del texto: aunque desdibujadamente, el principio que articula todo el poema es el de la *cantiga de amigo* gallego-portuguesa, es decir, la combinación del paralelismo sinonímico y, de alguna forma, el *leixaprén* (en sentido muy laxo siempre: recuperación de unidades suspendidas en versos anteriores). En cuanto al primero, el poema se articula en torno al verso «No canta el agua en la rueda» (v. 1), que se repite invertido y con ligera variación («agua en la rueda» pasa a ser «agua muerta»), con el consiguiente cambio de rima, cinco versos después: «El agua muerta no canta» (v. 7); de este modo, el poema queda dividido en dos partes que, sino gemelas, son de alguna forma sinónimas, o variación la una de la otra (vv. 1-6, vv. 7-13). El resto del texto funciona por repetición de diversos elementos (generalmente sintagmas nominales), que se repiten y combinan de forma variable: la rueda (v. 1 y v. 10, siempre en rima), la alameda como lugar de la muerte (v. 2, v. 4, v. 11, también siempre en rima y como segunda parte de dístico), la luna (aparece de forma anafórica en el v. 3 y el v. 8, con predicados distintos), la garganta (v.8 y v. 10, por encadenamiento: «La luna llora *en mi garganta*», «*En mi garganta* rueda la rueda») y la sortija (v. 5 y v. 13, siempre emparejada con la *hija*). El laberinto circular que tales repeticiones producen responde al mismo título del poema, «Movimiento perpetuo», así como al símbolo de la rueda del molino y aun de la sortija.⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Frente a la oblicuidad y elipsis que aparecían en, por ejemplo, «Naranja y limón», lo que desvía aquí el elemento funesto, que abunda en el poema (desde los explícitos verbos *morir* y *enterrar* a los indicadores de inquietud y desvalimiento: *no cantar*, *llorar*, *pedir limosna*) es el carácter inverosímil, que raya el sinsentido, de la muerte narrada: quien muere es el *agua*, que será enterrada «en una sortija».

⁵⁴⁹ El molino de agua vuelve a aparecer en «Canción fluvial», de *Manual de espumas*, un largo poema creacionista donde se incrusta una especie de cancioncilla popular, en boca de unas lavanderas: «La luna muele estrellas / sin música y sin agua / y el amor aburrido / sube y baja / (...) / rueda rueda / como el molino turbio / de la arboleda» (Diego, 1989, I: 174-175, vv. 32-41). Esta técnica de la incrustación de una estrofa popular dentro de un poema creacionista como cita directa de un canto narrado la utiliza Diego en otros poemas, como en «Primavera», primero del libro (*vid. infra*, III.IV, 3.4).

Una técnica semejante vuelve a aparecer en un breve poemilla de 1927 (1989: 567), que no se publicará en libro, sin embargo, hasta 1949, en una colección miscelánea de textos de 1925-1941 (*Hasta siempre*, 1949).

5 Su abanico de mar
—cerca, lejos—
abre y cierra el pinar.
Tuerce el río
sus espejos.

10 Su resaca de mar
—mar de tierra—
el pinar abre y cierra.
Tuerce el río
cerca, lejos.

Se trata de dos quintillas paralelas, que combinan los heptasílabos con los quebrados tetrasílabos (recuerda el ritmo de seguidilla) en el mismo orden (74744, con el segundo verso siempre entre guiones), pero con esquemas de rima distintos: *aba-b / acc-b*. De nuevo aquí la duplicación estrófica procede por el juego de repeticiones literales de versos («Tuerce el río», v. 4 y v. 9), que a veces modifican su orden en la estrofa («cerca, lejos», v. 2 y v. 10), la variación de verso sin modificar la palabra en rima («Su abanico de mar», v. 1, «Su resaca de mar», v. 6), el encadenamiento («Su resaca de *mar*», «*mar* de tierra», vv. 6-7) y la inversión de versos con modificación de rima («abre y cierra el pinar», v. 3; «el pinar abre y cierra», v. 8).

El poema aislado, más allá del eco de seguidilla y la concomitancia con los mecanismos de repetición usados en la poesía neopopularista de estos años, no revela demasiada ligazón con lo popular, y en sus imágenes se halla más cercano al creacionismo impresionista que cultiva Lorca o Hinojosa. Ahora bien, si contextualizamos el texto, hay que decir que apareció publicado en 1927, en *Verso y prosa*, como tercero de una serie titulada «Canciones (Cuenca. Cañete)», encabezada por el lema «Góngora, 1927» (may. 1927). El primer poemita, un trístico octosílabo de rima *-aa*, completa la referencia intertextual, a la luz de la cual funciona el texto analizado:

En los pinares de[1] Júcar
ya no bailan las serranas.
Ay, amor, qué bien bailaban.
(*Verso y prosa*, may. 1927).

En efecto, el Góngora al que se apela aquí no es tanto el «príncipe de las tinieblas» y maestro primero de la metáfora y el hipérbaton, como el Góngora más popular, autor de letrillas, villancicos y romances de jubilosa musicalidad.⁵⁵⁰ La estrofito de Diego, que bien podría ser un villancico medieval, parte del conocido romance gongorino «En los pinares del Xúcar / vi bailar unas serranas» (Góngora, 1998, II: 111-116, nº 52), en cuyo desarrollo se integraba una especie de estribillo al que responde el poeta santanderino: «¡Qué bien bailan las serranas! / ¡Qué bien bailan!» (vv. 17-18, 35-36). Este estribillo lo toma también Góngora de la tradición popular (NC 1475), situando el romance en un contexto festivo no solo musical, sino también de danza (cf. NC 1462-1543), que contagia también la estrofito de Diego, con el cascabeleo rítmico del tercer verso, que impone un ritmo binario muy marcado (incluso introduciendo acentos antirrítmicos: óo óó óo óo), en contraste con el ternario más sosegado de los anteriores.⁵⁵¹

Con esta introducción, podemos ahora situar el poema anterior, «[Su abanico de mar]», en este evocador escenario ribereño, y la imagen del *abanico* de pinos volcado sobre la sinuosa curva del río adquiere ahora un nuevo dinamismo por contagio con la imagen de las serranas bailarinas, presentes en la mente del lector (aun por negación), desde su mención explícita.

Junto a este, y precediéndole, Diego incluía otro poemita de arte menor («[Tierras de grosella]»), una combinación de copla hexasílaba y seguidilla que se demoraba también en la descripción paisajística. Los dos poemas siguientes siguen ensayando formas populares, pero abandonan el río: el primero de ellos está dedicado a una población también de la serranía conquense, Cañete, y a su castillo («[Cañete tiene un castillo]»), mientras que en el segundo desaparece la pintura espacial para, a través de la forma dialogada (entre monaguillo y cura), recrear una escena costumbrista rural en Domingo de Ramos. La serie estaba evidentemente inspirada en la visita de Gerardo Diego, durante la primavera de 1926, a la provincia conquense, como él mismo recordó en los setenta:

⁵⁵⁰ En el número siguiente de *Verso y prosa* (jun. 1927) César M. Arconada publica su personal homenaje al poeta cordobés, un ensayo titulado «La música en la obra de Góngora». En él, de forma bastante impresionista, se centraba fundamentalmente en la relación de las formas populares usadas por Góngora con el canto.

⁵⁵¹ La fórmula admirativa encabezada por el «ay» y con el vocativo está también muy próxima a fórmulas de la lírica popular, abundantes sobre todo en contextos celebrativos y de baile (marzas, mayas, fiestas locales y cantos de boda...).

Yo tenía un primo, Rosendo, que atendía las propiedades del duque de Peñaranda, en Cañete. Y me invitó a pasar unos días con él. Era, creo recordar, el Domingo de Pascua de 1926. Dormí una noche en la pequeña ciudad de don Álvaro de Luna [Cañete]. (Diego, *Cuenca*, 1975).

A este primo está dedicado el «Romance del Júcar», que precedió a estos cinco poemas cuando se integraron en el libro *Hasta siempre* (1989, I: 565-568) y que apareció también en 1927 en *La Gaceta Literaria*, con el título «Cuando estuvo en Cuenca Gerardo» (may. 1927), con la fecha-lema final «Abril-Góngora-1927». Al pasar al libro, la serie de *Verso y prosa* se desgajó y los poemas aparecen de forma independiente, salvo «[Tierras de grosella]» y «[Su abanico de mar]», que aparecían formando un dístico cuyo título revela el verdadero paisaje inspirador: «Hoz del Cabriel» (1989, I: 567). En realidad, poco importaba el lugar concreto que motivara el poema (las hoces del Cabriel son, por otra parte, muy semejantes paisajísticamente a las del Júcar en la serranía conquense, así como a las del Huécar, el otro río de la ciudad al que años después dedicará Diego un nuevo romance; Diego, 1989, II: 975-976): lo que interesa es que la recreación poética que hace Diego de Cuenca (como indicaba el título elegido en *La Gaceta Literaria*), se lleva a cabo bajo la égida del Góngora popular, el cantor de pinares, alamedas y los ritmos graciosos que entonan y danzan las serranas «al son del agua en las piedras / y al son del viento en las ramas».

3.3 VERSO FLUCTUANTE: VERSO-MELODÍA Y VERSO-CONTRASTE

Lo importante en el ritmo poético, como en el musical, no es tanto su cantidad y proporción interna, sino su elasticidad.
(Gerardo Diego, «Elasticidad y espiritualidad del ritmo»)

Al lado del trabajo experimental o recreador con estrofas y esquemas acuñados, el otro aspecto formal en el que la relación con la lírica popular deja una impronta musical en la poesía neopopularista de los veinte es la propia medida del verso y su flexibilización, en el sentido que apunta Diego en la cita. En el ya tantas veces citado libro de Henríquez Ureña, *La versificación irregular española* (1920), el estudioso recogía una iluminadora cita de Juan Díaz Rengifo, autor de un *Arte poética* a finales del s. XVI (1592), en la que se hacía expresa la relación entre la fluctuación versal ajena al isosilabismo en muchos

villancicos y su condición cantada, siendo la frase musical la que conducía su mayor o menor longitud:

Villancicos hay que se conforman en la cantidad y el número de las sílabas con el punto de la música en que se cantan; y *llevan más o menos largos los versos, según lo piden las fugas que se hacen en las sonadas. De estos no se puede dar una regla cierta, porque penden de la música*; de suerte que el que hubiere de componer, o ha de ser músico, o a lo menos tener buen oído, para que, oyendo la sonada, la sepa acomodar al metro. (Rengifo, en su *Arte poética*, 1592; *apud* Henríquez Ureña, 1920: 146; subrayados míos)

«O ha de ser músico, o, a lo menos, tener buen oído»: evidentemente, la poesía neopopularista que se practicaba en los veinte no nacía ya unida a un acompañamiento musical real que condicionase la estructura del verso; sin embargo, la atención a patrones y modelos rítmicos distintos de la cuantificación silábica (a través tanto de los testimonios escritos de la lírica popular antigua como del folclore vivo, donde estos esquemas aparecían emparejados con su música) inspiró el cultivo de una versificación *fluctuante*, que buscaba la flexibilización y el enriquecimiento de la curva rítmico-melódica del verso.

Al lado de romances de hexasílabos y octosílabos, o de las combinaciones seguidillescas con heptasílabo-pentasílabo, la mirada a la poesía popular hizo fructificar una extensa variedad de combinaciones versales, bien en torno a la fluctuación más o menos homogénea, bien en torno a los contrastes largo/corto como forma de enfatizar y diversificar el ritmo.

En cuanto a la primera, la variación oscilante en torno a una medida básica del verso, se hace uso de *cojeras* y mínimas prolongaciones (Frenk, 2006e: 499) buscando la ductilidad, lo cual recuerda las apreciaciones que, en la época, compositores como Falla o Bartók señalaban a propósito de la música vocal folclórica, irreducible al pentagrama y al sistema de escalas occidental.⁵⁵² Federico García Lorca, quizá el poeta más sensible a esta voluntaria flexibilización métrica y que con más fortuna la practicó, señalaba también la ampliación de intervalos musicales que se producía en el canto popular en varias de sus conferencias. Hablando de las «canciones de cuna», escribía:

⁵⁵² Lo mismo se puede decir a propósito de la ondulación libre de las arabescas debussyanas, inspiradas en el melisma gregoriano, y su búsqueda de nuevas armonías más allá del encorsetamiento que tonos y semitonos como unidades mínimas en el sistema occidental imponían.

No hay nada más delicado que un ritmo, base de toda melodía, ni nada más difícil que una voz del pueblo que da en estas melodías tercios de tono y aun cuartos de tono, que no tienen signos en el pentagrama de la música construida. (García Lorca, 1997a, III: 127).

Y, respecto al cante jondo (siguiendo muy de cerca y parafraseando a Falla):

Es decir: el cante jondo, acercándose a los primitivos sistemas musicales, es tan sólo un perfecto baluceo, una *maravillosa ondulación melódica, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada*, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual y quiebra en pequeños cristallitos las flores cerradas de los semitonos. (...) El cante jondo se *acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del chopo y la ola*. (García Lorca, 2000: 115-117; subrayados míos).

Es significativo que Lorca, para enfatizar esta variedad interválica del canto popular, remita a la semejanza con la «música de la naturaleza», algo a lo que también apuntaba Debussy a la hora de reclamar una liberación del sistema tonal occidental y que, por otra parte (centrado, en este caso, en el campo del ritmo), también reivindicaba Diego en el citado poema «Estética» («El canto más perfecto es el canto del grillo», «Dejadme auscultar / el friso sonoro que fluye la fuente»).⁵⁵³ Es obvio que la llamada de atención sobre la riqueza interválica en la música popular no se corresponde técnicamente con la fluctuación silábica en el verso (la primera afectaría fundamentalmente a la melodía, dada la general condición monódica del folclore, y se basa en la diferencia de alturas del sonido, mientras que la segunda tiene lugar en el ámbito de la duración); sin embargo, creo que sí es pertinente esta comparación en cuanto a los propósitos de las dos disciplinas, música y poesía, en estos años, y en cuanto a la flexibilización del sistema formal canónico que regía cada campo a partir de modelos ajenos, como el de la tradición popular.

Los ejemplos de esta fluctuación leve en Lorca son innumerables y predominan sobre la isometría en todo el ciclo de las *Suites, Poema del Cante Jondo* y *Canciones*. Tomemos, por ejemplo, un poemita ya citado, el segundo de las «Cuatro baladas amarillas»:

La tierra estaba
amarilla.
Orillo, orillo,

⁵⁵³ Las observaciones de Lorca siguen de cerca las ideas sobre el enarmonismo en el cante jondo que Falla subrayaba en el folleto-estudio para el Concurso (Falla, 1990) y que estaban muy influenciadas por la *Nouvelle Acoustique* de Louis Lucas (vid. la nota de Maurer a este fragmento, García Lorca, 2000: 175-176).

pastorcillo.

Ni luna blanca
ni estrella lucían.

*Orillo, orillo,
pastorcillo.*

Vendimiadora morena
corta el llanto de la viña.

*Orillo, orillo,
pastorcillo.*

(García Lorca, 2013: 134).

El propio estribillo ya juega a la desigualdad (5-4), mientras que el romance principal fluctúa entre las cuatro sílabas del segundo verso y las ocho del último dístico. Si el primer grupo es, en realidad, un octosílabo «La tierra estaba amarilla» (o óo óoo óo), que al partirse introduce un encabalgamiento abrupto obligando a romper la sinalefa, el siguiente establece la variación, como en el estribillo, por el cambio de ritmo binario (o óo óo) a ternario (o óoo óo). El último grupo del romance, «Vendimiadora morena / corta el llanto de la viña», alarga intencionadamente los versos al octosílabo para intensificar y subrayar el desenlace ya próximo, que se remata con la sequedad breve del pareado quebrado de estribillo.

Estas oscilaciones métricas infinitamente diversificadas funcionan en otros tantos textos, como en el primero de la serie «Dos lunas de tarde», donde el grupo de octosílabo-eneasílabo se repite como desarrollo estrófico (vv. 3-8), encerrado en el estribillo contrastivo de octosílabo-endecasílabo que abre y cierra el poema («La luna está muerta, muerta / pero resucita en la primavera», 2013: 338); o en la «Canción de noviembre y abril» (2013: 358), donde el heptasílabo general (combinado puntualmente con quebrados de dos y cuatro sílabas) fluctúa a veces con cojera o aumento.

En algunos casos, como en el de «Cancioncilla sevillana» (también en el ya comentado «[Arbolé, arbolé]»), el propio diálogo intertextual condiciona, de alguna forma, la yuxtaposición o superposición de esquemas métricos y rítmicos. Esta «cancioncilla» (*Canciones*; 2013: 312) presenta, en principio, una estructura circular, enmarcada por el dístico «Amanecía / en el naranjel» (que introduce ya la fluctuación). Pero enseguida se adhiere a este un nuevo par de versos formando estrofito arromanzada:

Amanecía
en el naranjel.
Abejitas de oro

buscaban la miel.
(...)

La sonoridad de la rima aguda en *-él* (que continuará consonante a lo largo del texto) y el diminutivo ingenuo del tercer verso nos sitúan desde el comienzo en la atmósfera infantil que impregna toda la sección a la que pertenece el texto, «Canciones para niños». A la oscilación métrica fluida (5-6-7-6: no hay paso de un verso a otro que suponga diferencia de más de una sílaba) le va a seguir un juego más seco con quebrados y encabalgamientos abruptos en las dos siguientes estrofas (estrofas que léxicamente funcionan por encadenamiento o retome de elementos anteriores: *miel, flor*):

¿Dónde estará
la miel?

Está en *la flor* azul,
Isabel.
En *la flor*,
del romero aquel.
(...)

El énfasis rítmico de las estrofitas viene marcado por la condición oxítona de todos los versos. El puente de la primera estrofa a la segunda, la escueta preguntita, juega con el recuerdo del esquema rítmico de seguidilla (alternancia largo/corto), aun difuminado (5-3a/ 7-4a), que se remata con los dos últimos versos del grupo (4-6a), como eco rítmico del «Isabel» (*Isabel*: oo ó / *en la flor*: oo ó). El contraste largo-corto (con la rima en agudo) parece venir sugerido por la seguidilla popular que inspira la estrofa y con la que transparentemente dialoga Lorca:

Las flores del romero
niña Isabel
hoy son flores azules
mañana serán miel.
(NC 2281).⁵⁵⁴

A continuación, el poema parece introducir, como es característico en el autor, un discurso marginal, tipográficamente marcado con el paréntesis, que cambia la dinámica

⁵⁵⁴ La seguidilla fue incluida por Durán y Cejador en sus respectivas antologías. Además, había sido glosada por varios autores del Siglo de Oro: la utilizó Góngora en el romance heptasílabo «Celosa está la niña», por ejemplo, y, vuelta a lo divino, Lope en *Los pastores de Belén* (cf. Martínez Torner, 1966: 220-221).

volviendo a las rimas y pasando al pareado, aunque retoma después, de nuevo, la rima aguda que vertebra todo el poema y que enlaza con el remate final del estribillo circular:

(Sillita de oro
para el moro.
Silla de oropel
para su mujer).
Amanecía
en el naranjel.

El nuevo ritmo viene, otra vez, marcado por el intertexto insertado, que pertenece, rehecho, a una retahíla de juego infantil (Rodríguez Marín, 1882, I: 97-98) de la que se toma la primera rima (*oro/moro*).⁵⁵⁵

El tratamiento fluctuante del verso en relación con la ondulación melódica producida por este tipo de anisometría (diferencias cuantitativas muy breves entre versos seguidos) adquiere especial importancia en los *Poemas del Cante Jondo*. Recordemos que, al definir esta música, siguiendo siempre el estudio de Falla publicado anónimo (Falla, 1990), Federico subrayaba precisamente dicha cualidad de indefinición métrica, que le llevaba incluso a hablar de una sensación de prosa cantada en el cante jondo, a propósito del enarmonismo, es decir:

el empleo de un ámbito melódico tan reducido que rara vez traspasa los límites de una sexta; y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento, y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos, ha hecho suponer a muchos que el canto es anterior al lenguaje. Por este modo llega el cante jondo y especialmente la siguiiriya gitana a producirnos la impresión de una prosa cantada, destruyendo toda la sensación de ritmo métrico, aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados los textos de sus poemas. (García Lorca, 2000: 125).

Bien, pues es esta impresión ondulante del canto, junto al universo imaginario que despierta, lo que pretende Lorca recrear en sus poemas, y no tanto estructuras o esquemas concretos. Veamos, por ejemplo, «Paisaje», que abre el «Poema de la siguiiriya gitana»

⁵⁵⁵ La serie incluida en la canción, según la versión recogida por Rodríguez Marín, es como sigue: «Herradura / para la mula. / Coche de oro / para el moro. / Coche de plata / para la infanta. / Retuntún / Que te vuelvas tú» (1882, I: 97-98). En la nota a esta canción, anota el erudito: «Juego de niñas. Cantan dando vueltas en rueda y cogidas de las manos; y cada vez que se termina la canción, se vuelve de espaldas una de las muchachas y continúa girando de esta forma hasta que todas se encuentran como ella. Prosiguen cantando hasta quedar una por una como al principio» (1882, I: 166).

(2013: 258), y que remite todavía a un mundo de sonidos en gestación, inaudibles, previos a la irrupción musical:

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
5 Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
10 Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.
15 Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

El inicio quebrado (trisílabos con encabalgamiento) desemboca remansadamente en el hexasílabo (a través de un pentasílabo y el encabalgamiento de enlace, que ahora es mucho más suave y derrama el final de la frase en el siguiente verso). Este metro se mantiene, aromanzado con los anteriores, hasta el v. 8. Un primer quiebre rítmico (que es incluso visual) aparece con la intrusión de un heptasílabo, el del v. 9, el cual no solo rompe el isosilabismo, sino que establece un contraste rítmico al modificar el pulso binario generalizado con un pie ternario: «Tiembla junco y penumbra» (óo óoo óo).⁵⁵⁶ Después de un nuevo verso agudo («Se riza el aire gris»), que, como el quinto («Sobre el olivar»), marca frontera y abre una nueva sección, se vuelven a adelgazar los versos y se repite el esquema de quebrados del principio, de nuevo con encabalgamiento: «Los olivos / están cargados / de gritos». El cierre del poema se prepara con un progresivo aumento (5-7-8), que deja suspendido bruscamente el verso, para apresurarlo al heptasílabo final.

El mismo libre ondular funciona en «Guitarra», el siguiente texto del «Poema de la siguiiriya» (2013: 259). En esta ocasión se establece una pausada fluctuación de pentasílabos y hexasílabos (con la ayuda de los grupos sintácticos que abarcan más de un

⁵⁵⁶ La extraordinaria musicalidad de este verso no solo se explica por la acentuación: la proximidad de sílabas trabadas gemelas /u + nasal/ (*junco- penumbra*), en especie de reverbero, y en serie aliterativa con la nasal (también en posición implosiva) de *tiemblan*, produce una sonoridad de especial encanto que de otro modo tendría mucha menos fuerza (por ejemplo: «Tiemblan *caña* y penumbra»).

verso), alternando tímidamente de vez en cuando con escuetos quebrados encabalgados (vv. 7-10, 15-18):

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
5 Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
10 callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
15 Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
(...)

De pronto, el tempo moroso que se ha establecido (con la ayuda de paralelismos y repeticiones: «Empieza el llanto / de la guitarra», vv. 1-2, 5-6; «Es inútil / callarla», vv. 7-8, vv. 15-16) se acelera con los octosílabos, preparados por los últimos quebrados:

(...)
20 Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
(...)

La serie de octosílabos (con fluctuación al heptasílabo) se sostiene, apoyada también en la sintaxis derramada de un verso a otro. El último octosílabo queda suspendido (entonación ascendente) para ser cerrado bruscamente con un quebrado. Este adelgazamiento enfático introduce el remate final:

25 ¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.
(García Lorca, 2013: 259).

La rima arromanzada mantenida a lo largo de todo el texto se rompe ahora, con este nuevo quebrado exclamativo, que repite la rima e inicia un conjunto aislado con los dos versos siguientes, como bordón conclusivo. Adelgazado el ritmo en esos dos quebrados (vv. 23-24), suspendida la respiración que estalla en la exclamación del v. 25, el poema termina con el par seguidillesco heptasílabo + pentasílabo, que recoge con una peculiar resonancia musical (ritmo ternario, ooó ooó o + binario, o óo óo) la poderosa imagen del rasgueo final de guitarra.

El tratamiento ondulatorio del verso, sin esquema fijo (solo se usa de forma regular la rima arromanzada, extendida a lo largo del poema como fluyente y suave engarce desvaído, sin imponerse ni tomar protagonismo), es frecuente a lo largo del poemario y aparece en muchos otros textos (cf. “Las seis cuerdas” o “Falseta”, del «Gráfico de la petenera»), lo que potencia el carácter orgánico de todo el conjunto (ese gran conjunto que es el *Poema del Cante Jondo*, en singular) y que está íntimamente relacionado con la caracterización enarmónica del cante flamenco que admiraba a Lorca y Falla.

Creo que la fluctuación ligera en la medida silábica como forma de dar elasticidad al verso, apoyada con frecuencia en la rima, no alcanzó en ningún otro poeta de estos años la fuerza y madurez que en García Lorca. En general, quienes cultivaron la poesía neopopularista, se atuvieron más o menos libremente al estrofismo codificado (cuartetos asonantados, soleás, pareados, romances con diferente división estrófica) y tendieron, sino al isosilabismo exclusivamente (octosílabos, hexasílabos y heptasílabos fueron los metros más frecuentes), sí a las combinaciones más o menos regulares: aparte del heptasílabo-pentasílabo, por ejemplo, en el Alberti neopopular no es extraño el empleo de hexasílabo + octosílabo, muchas veces dejando el primero para dísticos de tipo estribillo, y el segundo para el desarrollo estrófico (vid. «El mar muerto, 1», 1987: 122-123, «Elegía», 1987: 127, de *Marinero en tierra*; «Al y del», 1987: 183, «[Por que al mirarte en la pila]», 1987: 208-209, «La virgen del mar», 1987: 242-243, «[Barcos extranjeros, hija]», 1987: 246-247, de *El alba del alhelí*). En realidad, cuando el poeta gaditano trabaja con estrofas y estructuras con rimas, suele permanecer en el octosílabo (más raras veces en el heptasílabo), con el empleo de quebrados muy variables (del bisílabo al pentasílabo, siendo este muy frecuente) con sentido contrastivo, o bien de versos de arte mayor (endecasílabos, dodecasílabos), generalmente como pareados de estribillo. Pero la fluctuación cuantitativa no tiene la operatividad ondulante que podría

tener en Lorca y parece más bien consecuencia de la composición por combinación y juego de sintagmas antes apuntada.

Más importancia tiene, a la hora de construir el esqueleto melódico-rítmico del verso en Alberti, lo que José Luis Tejada denominó, a propósito de *El alba del alhelí* (pero extensible también a *La amante*, y aun a algunos textos de *Marinero*), el *silabeo*, que el estudioso define así:

Consiste en una acumulación anormal de palabras brevísimas, casi todas monosílabas con alguna bisílaba y en la interposición de numerosas pausas entre una y otra palabra. Se logra con ello una impresión de balbuceo que entrecorta excesivamente los versos de cierto tipo de composiciones, imitando o sugiriendo unas veces el tartamudeo infantil, como en la primera de las «Nanas», dedicadas a la hija del poeta Jorge Guillén (...). Otras veces el efecto que produce este silabeo es simplemente de insistencia, como el tercer verso de «El farolero y su novia» (...) (Tejada, 1977: 548-549).

Ciertamente, con ese tono naíf y lúdico que tantas veces se adopta en estos libros, la acumulación supone muchas veces la aparición de acentos antirrítmicos, como sucede en los versos 4 y 8 en este poemita de *Marinero*:

La mar del Puerto viene
negra y se va.
¿Sabes adónde va?
¡No lo sé yo! [óo óoo]

5 De verde, verde, verde,
vuelve y se va.
¿Sabes adónde va?
¡Sí lo sé yo! [óo óoo]
(1987: 135; subrayados míos).

O en «El cazador y el leñador», de la serie navideña inicial de *El alba...*:

—Y di, ¿qué me traes a mí?
—Un ánsar del río
te traigo *yo a ti*.
—¿Y qué eres *tú, di*?
—Cazador.
—Gracias, cazador.
—Y *tú, ¿qué* me traes a mí?
—Fuego para el frío te traigo *yo a ti*.
—¿Y qué eres *tú, di*?
—Leñador.
—Gracias, leñador.
(1987: 184-185; subrayados míos).

Y en la nana que cita Tejada:

Yo no sé de la niña,
no sé.
Que yo no sé cómo es.

Que no,
que sí,
que *yo no sé* si la vi.

¡Que sí la *vi yo*!
¡¡Que sí la recuerdo yo!!
¡¡¡Viva!!!
(1987: 202-203, subrayados míos).

Esta exacerbación del ritmo más básico, el pulso puro (en cierto modo, ese que exaltaba Diego con el *canto del grillo*, canto que «por ser el más breve, por ser ya solo ritmo cerrado, es el canto más perfecto, esto es, acabado, concluso, infalible»; Diego, 2014: 332), está también relacionado con los desplazamientos acentuales, no extraños en la poesía popular, que responden a la adaptación acentual de la letra con la música: «Barquillera, dameló» («Plaza», 1987: 160, v. 4), «—¡Madre, recogeló!» («[El pueblo se ha caído]», 1987: 165, v. 2). Desplazamientos que, como ya vimos, también aparecían alguna vez en Lorca, con la misma resonancia musical popular («Arbolé, arbolé / seco y verdé», 2013: 322-323).

Volviendo a la fluctuación silábica, aunque esta puede aparecer esporádicamente, especialmente en el uso de versos de arte menor muy breves (2-5), o como forma de flexibilizar el romance (*cf.* el estribillo de «La llanura azul», romance de Altolaguirre: «No bajo montes de tierra / sino que escalo simas de aire», 1982: 109-110), lo cierto es que, como digo, salvo en Lorca, es poco frecuente en los textos neopopularistas.⁵⁵⁷

La otra forma del empleo anisilábico, la combinación de versos largos con versos cortos, como forma de marcar contraste rítmico, está mucho más generalizada y estaba igualmente ya bien aquilatada en la lírica popular antigua, especialmente en villancicos (en su sentido más antiguo) de dos o tres versos (*cf.* Frenk, 2006c).

⁵⁵⁷ La flexibilización del romance con introducción de versos aumentados o cojos (aunque de forma tímida), había sido iniciada en realidad por Juan Ramón Jiménez, que utilizará además los encabalgamientos, los versos partidos o los versos espurios en el esquema de rimas pares como forma de difuminar las marcadas esticomitias y hacer fluir más ondulantemente el poema. En la flexibilización métrica del romance juanramoniano está, creo, el origen de su verso libre, que tantas veces conserva el eco de una antigua e irregularizada ya rima.

De nuevo en este uso ofrece la poesía lorquiana un repertorio extraordinariamente rico, especialmente en los estribillos. He aquí solo una muestra (con algunos ya citados en apartados anteriores):

¡Ay, amor,
que se fue por el aire!
(...)
¡Ay amor,
que se fue y no vino!
(«Baladilla de los tres ríos», 2013: 257-258).

¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!
(«La lola», 2013: 277-278).

Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.
(«Memento», 2013: 282)

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.
(...)
¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.
(«Cazador», 2013: 305).

Galán,
galancillo.
En tu casa queman tomillo.
(«Galán», 2013: 323).

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?
(...)
Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!
(«Canción del jinete. 1860», 2013: 317-318).

Si muero,
dejad el balcón abierto.
(«Despedida», 2013: 349).

El verso largo como forma de contraste puede usarse también en series de versos fluctuantes en torno a una medida básica (hexasílabos, heptasílabos, octosílabos), que repentinamente se dilatan para producir un quiebro rítmico que rompa la regularidad

marcada. Ya vimos arriba cómo este uso aparecía integrado en algún texto del *Poema del Cante Jondo*; de forma más acentuada aparece también en el inicial del «Poema de la soleá»:

(...)
Tierra
vieja
del candil
y la pena.
Tierra
de las hondas cisternas.
Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.
(...)
(2013: 262-263).

O en el onomatopéyico «Crótalo»:

Crótalo.
Crótalo.
Crótalo.
Escarabajo sonoro.

En la araña
de la mano
rizas el aire
cálido,
y te ahogas en tu trino
de palo.

Crótalo.
Crótalo.
Crótalo.
Escarabajo sonoro.
(2013: 286).

En «Refrán», de *Canciones* (2013: 304-305), se van alternando versos mínimos (bisílabos y tetrasílabos, correspondientes a los meses enero/marzo), con los predicados que recrean el estilo formal del refrán popular, aunque poco a poco el poema va avanzando hacia el intimismo subjetivo:

Marzo
pasa volando.

Y Enero sigue tan alto.

Enero,
sigue en la noche del cielo.

Y abajo Marzo es un momento.

Enero.
Para mis ojos viejos.
Marzo.
Para mis frescas manos.
(2013: 304).⁵⁵⁸

Estos ritmos de contrastes silábicos vinculados a la lírica popular antigua reaparecen en un poemario de absoluta madurez y eclecticismo estético como *Diván del Tamarit*, en la Gacela IX, «Del amor maravilloso» (2013: 550). Se trata de un poema que, de nuevo, trabaja con las alternancias (de rima: *-aa / -bb / aa / bb*) y la dualidad apoyada en los paralelismos estróficos (las estrofas pares son duplicación sinonímica con cambio de rima de sus respectivas impares, con inversión sintagmática en el primer verso entre las dos últimas); los contrastes se producen siempre entre los versos pareados, que rematan siempre con endecasílabos:

Con todo el yeso
de los malos campos,
eras junco de amor, jazmín mojado.

Con sur y llama
de los malos cielos,
eras rumor de nieve por mi pecho.

Cielos y campos
anudaban cadenas en mis manos.

Campos y cielos
azotaban las llagas de mi cuerpo.
(García Lorca, 2013: 550).

Los usos de contrastes silábicos son especialmente recurrentes al final de los poemas, para acentuar sonoramente el carácter conclusivo. «Encuentro» (2013: 149), por ejemplo, de la *suite* «El jardín de las morenas. Fragmentos» (*suite* que se publicó en el nº 2 de *Índice*, 1921), es un texto claramente vinculado a la lírica popular, tanto en sus motivos (*fuentefría*, *limonar*, *rosal*) como en su estructura y métrica. Consta de tres estrofas de seguidilla fluctuante, rematadas siempre por un contrastivo estribillo decasílabo:

⁵⁵⁸ De nuevo, el poema se construye sobre el contrapunto y los juegos paralelísticos de contraste, a partir de la oposición de los dos meses (a los que se van superponiendo emociones subjetivas: invierno/ primavera, eternidad inacabable/ fugacidad, vejez/ juventud...). La primera parte desarrolla la oposición de tres en tres versos (dístico + réplica contrastiva de un verso), de acuerdo con el esquema implícito marzo vs. enero/ enero vs. marzo. El verso central y más largo, que remata la primera parte («Y abajo Marzo es un momento»), introduce la personalización del romance respecto al yo lírico.

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar
junto a la fuente fría
del limonar.
¡Viva la rosa en su rosal!

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar,
los cabellos de niebla
y ojos de cristal.
¡Viva la rosa en su rosal!⁵⁵⁹
(...)

La última estrofa remarca todavía más el contraste de versos y, para ello, refuerza el contraste final con el alargamiento sustancial (el heptasílabo pasa a decasílabo) del verso anterior al último pentasílabo:

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar.
Aquel guante de luna que olvidé,
¿dónde está?
¡Viva la rosa en su rosal!
(Subrayado mío).

Con el mismo objetivo focalizador de final aparecen las incrustaciones de versos en un esquema de rima que no corresponde: por ejemplo, en una serie arromanzada, se aguanta un verso más libre, retardando la rima e intensificando la expectación del cierre, donde se *resuelve* (como se resuelven los acordes en las cadencias musicales, que devuelven a la tónica) la esperada rima. O bien, como hemos visto antes para «Guitarra», la rima aparece en verso libre, para marcar un cambio y abrir el floreo de remate. En “¡Ay!”, del ciclo «Poema de la soleá» (*Poema del Cante Jondo*), sucede algo parecido, al alargar el primer verso de la última estrofa, la cual genera un verso interno y convierte el estribillo originalmente pareado en trístico –xx:

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.
(Dejadme en este campo,
llorando.)
Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que el silencio.

⁵⁵⁹ Devoto señala la aparición de este estribillo, aunque con variantes mínimas («Viva la rosa de su rosal», «Viva la rosa en el rosal»), en una versión de la canción infantil *Mambrú* (1973: 129). La fórmula exclamativa celebrativa es abundante en la poesía popular desde la Edad Media, cf. NC 29-30, 1214-1225, que recoge alabanzas en contexto de festividades y bailes.

*(Dejadme en este campo,
llorando.)*

El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.

*(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo,*

llorando.)
(2013: 264-265; subrayados míos).

En «Adelina de paseo», un gracioso poema en coplas octosílabas de clara resonancia popular (dentro de la sección «Andaluzas», de *Canciones*, 2013: 318), las dos estrofas se rematan con un dístico final que repite el inicio, y que además inserta un expresivo quebrado (también tomado del folclore) para retrasar y aumentar la expectativa del cierre con el ya conocido verso que sigue al enunciado:

*La mar no tiene naranjas.
ni Sevilla tiene amor.
Morena, qué luz de fuego.
Préstame tu quitasol.*

Me pondrá la cara verde,
zumo de lima y limón,
tus palabras, pececillos,
nadarán alrededor.

*La mar no tiene naranjas.
Ay, amor.
¡Ni Sevilla tiene amor!*
(Subrayado mío).⁵⁶⁰

El contraste silábico, frente a la fluctuación leve, sí está más generalizado en otros poetas que cultivan el neopopularismo en los veinte. En Rafael Alberti estos contrastes son frecuentísimos y normalmente afectan a los estribillos o cabezas de poemas, remedando dicha combinación en los villancicos medievales que luego fueron glosados

⁵⁶⁰ Como en «Cancioncilla sevillana», Lorca no cita directamente un texto popular, sino que introduce el recuerdo de este al dialogar con él: en este caso, el texto inspirador parece ser la coplita que Rodríguez Marín presenta como nº 1983 entre sus cantos amorosos de declaración: «A la mar fui a por naranjas / cosa que la mar no tiene. / Metí la mano en el agua: / la esperanza me mantiene» (1882, II: 180). Respecto al simbolismo amoroso del naranjo en la lírica popular, *vid. supra*, n. 540. Sobre la connotación negativa de Sevilla como frustración y obstáculo del amor, *vid.* el siguiente poema del libro: «Mi niña se fue a la mar / a contar olas y chinas / pero se encontró de pronto / con el río de Sevilla» (2013: 319), que establece igualmente un diálogo intertextual con varias seguidillas del XVII sobre el Guadalquivir, especialmente con las que implican el cruce del río («¡Río de Sevilla / quién te pasase / sin que la mi servilla / se me mojase!», NC 2352). *Cf.* además con «Sevilla» («Poema de la saeta», 2013: 269-270), donde se presenta esta como ciudad acechante armada de arqueros (evidentemente se juega con el sentido dual de la herida y el asedio amoroso), y donde el estribillo advierte: «Sevilla para herir / Córdoba para morir».

en el XVI-XVII. Con mucha frecuencia, el quebrado funciona como vocativo; así lo hace en «Dedicatoria», de *Marinero en tierra*, cuyos trísticos octosílabos (*aba / -ab / b-b*) están rematados siempre con el cantarín y aislado «Jardinero» (en rima con las estrofas):

Vete al jardín de los mares
y plántate un madroñero
bajo los yelos polares.

Jardinero.

Para mi amiga una isla
de cerezos estelares,
murada de cocoteros.

Jardinero.

Y en mi corazón guerrero
plántame cuatro palmeras,
a guisa de masteleros.

Jardinero.

En «Ruinas [I]», de *La amante* (1987: 160):

¡Dejadme llorar aquí,
sobre esta piedra sentado,
castellanos,
(...) (vv. 1-3).

Y en «Plaza» (también del mismo libro, 1987: 160):

Antes de partir, quisiera
tomar un barquito helado,
barquillera.
(vv. 1-3).

También en Altolaguirre, aunque suele atenerse al isosilabismo, puede aparecer el uso de los quebrados con función musical contrastante. En «Sin marinero», un poemita de *Las islas invitadas*, combina el octosílabo con pentasílabos y tetrasílabos, y además juega a retrasar intencionadamente la rima de cierre al final por inserción de un verso libre:

Sin marinero,
ojo sin niña, del mar,
mi barca dentro del puerto.

Yo en el monte.

Sin pestañas,
ojo sin niña ni remos.
(1982: 105).

Los contrastes silábicos funcionan muchas veces dentro del poliestrofismo y la combinación en un mismo poema de diferentes estrofas acuñadas. Tomemos, para cerrar este apartado, «Rueda de abril», un poema de Collantes de Terán (poeta del entorno sevillano de *Mediodía*) que remeda una canción infantil (el propio concepto de «rueda» en el título remite ya al juego de corro, y a lo largo del texto aparecen motivos frecuentísimos de la lírica popular: desde el naranjal y el huerto al tono de requiebro y celebración de la primavera como época amorosa por excelencia). En él se establece una abigarrada combinación métrica en la que alternan coplas arromanzadas con seguidillas fluctuantes y soleares, y en la que los versos van de los quebrados tetrasílabos al octosílabo, pasando por pentasílabos, heptasílabos y hexasílabos. Con diez estrofas y casi cuarenta versos, la caótica mezcla estrófica necesita servirse de ciertos paralelismos y repeticiones, para dar organicidad a la composición. Así, la cuarteta inicial, que comienza con dos versos quebrados, tiene su contrarréplica en la última, donde se retoman las mismas rimas en octosílabos completos:

Un *naranjal*
y un *toronjil*
y una hojita de *crystal*
para la niña en *abril*.

(...)

Vente por el *naranjal*,
vente por el *toronjil*,
novia de fino *crystal*,
niña bonita de *abril*.

(...)

(*Mediodía*, mar. 1928; subrayado mío).

La última estrofa funciona como remate en eco, y cierra el poema con una nueva copla cuyos dos últimos versos, hexasílabos, completan la circularidad con el comienzo cojo:

Y veremos al demonio
comiendo perejil,
por el naranjal,
por el toronjil.
(Subrayado mío).

En su interior quedan ocho estrofas muy heterogéneas rítmicamente, que pasan de los octosílabos fluctuantes y más o menos pausados a los más saltarines hexasílabos y pentasílabos:

*Por mi cara, si su huerto
tiene una pared,
la niña del hortelano
la verá de papel.* [copla: 8- 6a 8- 6a]

A la puerta misma,
ya saca la malva
su olor en camisa. [soleá: 6b 6- 6b]

Si miras al suelo,
nadie sabrá lo que quieres. [6- 8-]

Mírale los cardenales:
mordida de tus dientes,
la ciruela me dice
que te bese. [copla con quebrado: 8- 7c 7- 4c]

*Por mi amor, si el huerto
tiene pared
de amarga cal, a mi niña
le sabe a miel.* [seguidilla fluctuante: 6- 5a 8- 5a]

Al alegre nardo
y a la dalia de *abril*
les hago caso; [soleá: 6d 7y 6d]⁵⁶¹

no has de llorar, *mi niña*
si en el pecho te paro
las mariposas alegres
de mis abrazos. [copla con quebrado: 7c 7d 8c 5d]

Llenaron su puerta toda,
mis amigos los naranjos
de pajaritos de boda. [soleá: 8e 8d 8e]

La heterogeneidad métrica, la impresión de encadenamiento de estrofas aisladas o de falta de continuidad, casan, por lo demás, muy bien, con el fragmentarismo y la contaminación propias del folclore infantil (*cf.* Pelegrín, 1996: 243, 346-247), al que desde el propio título parecía encomendarse Collantes de Terán, y con el que dialoga a partir de las estrofas-marco, inspiradas en una cantinela de juego de corro:

Vamos al huerto
del toronjil

⁵⁶¹ Para evitar confusiones con las estrofas de apertura y cierre, tomo las rimas de estas como rimas de estribillo (xy) e inicio la enumeración de nuevas rimas desde la *a*. La aparición de *abril* es un leve engarce estructural con el inicio y fin del poema. Marco los demás recursos de repetición en cursiva.

a ver al diablo
comer perejil.
(Rodríguez Marín, 1882, I: 102-103, nº 237).⁵⁶²

3.4 ARROYO CLARO, FUENTE SERENA... EL FOLCLORE INFANTIL

Al lado de las distintas tradiciones regionales y del material proporcionado por cancioneros antiguos y fuentes literarias, el folclore infantil precisamente constituye, por sí mismo (aunque en tantas ocasiones en colindancia con el folclore general), un terreno de especial interés a la hora de abordar las relaciones músico-literarias desde la estética neopopularista.

La propia denominación que empleo, «folclore infantil», da cabida a un variopinto conjunto de tradiciones que van desde las fórmulas de juegos a sus dinámicas organizativas y, especialmente, a las canciones que los acompañan o estructuran (canciones de rueda, canciones de comba, juegos de palmas...), pasando por adivinanzas, cuentos o trabalenguas.⁵⁶³

La asimilación literaria de estos materiales es muy diversa y puede aparecer a través de remisión directa a una canción o juego específico (ya bajo la forma de mera alusión fugaz, ya mediante un diálogo intertextual más explícito) o bien a través de la imitación de estructuras o patrones. En efecto, no todos los vínculos de la poesía con el folclore infantil son relevantes para la perspectiva de estudio aquí adoptada y me detendré solamente en aquellos que revelen implicaciones más o menos musicales, aunque se puedan apuntar más superficialmente concomitancias motivicas o temáticas.

En gran medida, el tratamiento albertiano de lo popular, caracterizado de forma general por un jubiloso tono festivo y una especial delectación en la sonoridad del lenguaje, se acerca de entrada al espíritu de extraordinaria ingenuidad y facilismo léxico

⁵⁶² En nota, Rodríguez Marín explica la dinámica del juego: «Varios muchachos giran en rueda; fuera de esta, arrimado a una pared, se pone en cruz el que hace de diablo; los otros, acabado el cantarillo, van a preguntar a éste: *¿Cómo está el diablo: vivo o muerto?* Si responde: *Muerto*, vuelven a formar el corro y a cantar; si contesta: *Vivo*, corren todos y el diablo detrás, quien se hace reemplazar por el que logra coger» (Rodríguez Marín, 1882, I: 171). Cf. NC 1486.

⁵⁶³ Ana Pelegrín, en su estudio sobre la poesía oral infantil (1996), habla de «retahílas» como una heterogénea categoría literaria que, dejando fuera las canciones, romances y adivinanzas, agrupa «una nutrida y multiforme materia textual recitada, cantada, representada, un *decir poético* acompañando al juego, a menudo dialogada, burlas y disparates, rítmicas y absurdas» (1996: 28; cf. 37-78). Vid. Cerrillo Torremocha (1994).

típico de esta tradición. Los juegos sobre monosílabos ya antes comentados, la duplicación de estrofas por calco literal o contrarréplicas de enunciados naíf y anodinos («[Sí, nada más que la abuela]», 1987: 156; «Cangrejos», 1987: 158; «[En los tréboles del soto]», 1987: 164; «[A oscuras y callandito]», 1987: 175-177...) o la evocación expresa del mundo infantil en las diferentes «nanas» (1987: 102-105; 155, 174-175; 1987: 202-203) y poemas como «[Los niños de la miga]» (de *La amante*; 1987: 154) y la serie navideña de *El alba del alhelí* constituyen ejemplos abundantes que evidencian la fuerte presencia de la infancia en esta trilogía neopopularista, más allá del elemento cancioneril y literario en que tanto hincapié ha hecho la crítica (apoyado en las repetidas indicaciones del autor al respecto).

En el ciclo «Jardín de amores (Macetas)», de la primera parte de *Marinero en tierra*, aparece un poema que, dado su desarrollo a partir de la derivación léxica y el juego con la lengua en su aspecto fonético (*Word Music*), tiene una clara filiación con las canciones de niños. Se trata de «Dondiego sin don» (1987: 98-99), un poema de estribillo cuyos dos primeros versos funcionan como cabeza de villancico (el segundo, en eco, es un mero ornamento musical) y originan los respectivos cierres de estrofas (v. 6, v. 11, v. 15), introducidos por un verso de vuelta exclusivamente onomatopéyico (v. 5, v. 14) en el caso de los pareados (primera y tercera estrofa):

	Dondiego no tiene don. Dón.
5	Don dondiego de nieve y de fuego; dón, dín, dón, que no tenéis don.
10	Ábrete de noche, ciérrate de día, cuida no te corte la tía María, pues no tienes don.
15	Don dondiego que al sol estáis ciego; dón, dín, dón, que no tenéis don.

El juego con el nombre de esta flor parte de la polisemia de su primera sílaba, usada como onomatopeya (vv. 2, 5, 14) y con la acepción de tratamiento de respeto (vv. 1, 3, 6, 11, 12, 15), a la vez que la etimología completa permite enfatizar, con comicidad,

la ambigüedad de dondiego flor y Don-Diego hombre, grotesco señor que parece no merecer el «don».⁵⁶⁴

A «Dondiego» sigue otro texto que, en cierta manera, parece su continuación: «Amor de miramelindo» (1987: 99). Aquí, sin embargo, la *Word Music* anterior y el juego con las palabras queda reducido a una especie de calambur explicitado en el título: la sustantivación de *Miramelindo*, que es el nombre propio del dondiego, y su interpretación como verbo imperativo + vocativo, que genera los enunciados de las dos primeras estrofas:

¡Ay, miramelindo, mira,
qué estrellita tan galana,
suspira que te suspira,
peinándose a la ventana!

—Miramelindo, mi amor,
mírame qué linda estoy;
mira qué roja color
me puse por verte hoy.
(...)

Lo que recrea este nuevo texto (a las dos cuartetos octosílabas le siguen dos soleares que cierran la intervención iniciada en la segunda estrofa) es una escena amorosa o de galanteo entre la muchachita que habla a partir del v. 5 («casadita a la retreta / y viudita a la diãana», se define ella misma, vv. 12-13) y este dondiego Miramelindo, anclado en la maceta que la niña riega. Aunque estilísticamente no se diferencia demasiado del resto de poemas del libro, ciertamente la escena evocada remite a la esfera de las canciones y el cuento infantil, tal como lo hacían las piezas lorquianas para títeres.⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ R. Marrast señala en su nota al poema que los primeros once versos se incorporaron al «guirigay lírico-bufo-bailable» de *La Pájara Pinta*, con remisión al personaje Don Diego Contreras, «mal sastre y barrigón» (Alberti, 1987: 98, n. 57). Esta obra, como ya se comentó arriba (*vid.* n. 95), se compuso como libreto para un proyecto músico-teatral en colaboración con Óscar Esplá, pensado para ser representado por Podrecca y su *Teatro dei Piccoli*, especializado en marionetas. Tanto el título del guirigay, que además de dar nombre a un personaje de la obra remite a una conocida canción de corro (Rodríguez Marín, 1882, 1: 95, n.º 210), como las características de este *Teatro dei Piccoli*, nos sitúan por entero en la esfera del folclore infantil que inspira estos poemas. Sobre los avatares de este proyecto, que nunca se realizó como tal (rota la colaboración en los veinte entre Alberti y Esplá, el primero buscó en los treinta la ayuda del joven compositor Federico Elizalde para poner música a su libreto, mientras que Esplá siguió trabajando en su composición, que convirtió en suite orquestal en 1955), *vid.* Mateos Miera/Ramos (2005).

⁵⁶⁵ Las denominaciones «casadita» y «viudita», con diminutivo además, son de nuevo remisiones al folclore infantil, donde la preocupación por el estado civil de la mujer, específicamente en los juegos de niñas, es constante (*cf.* «El húsar» o «El aviador», también de *Marinero en tierra*, que redundan en la

Además de la delectación en el puro sonido y juego de las sílabas, el eco del cancionero infantil aparece con fuerza en el Alberti neopopular a través de las estructuras pregunta-respuesta, que recuerdan de cerca a los esquemas dialogados de los juegos de niños. En el poemita comentado antes, «El cazador y el leñador» (*vid. supra*, III.IV, 3.3), las réplicas que recogen texto de la interrogación y la creación ilimitada de series por diversificación (cazador, leñador...) parecen relacionadas con los juegos en los que cada niño asume un personaje (o atributo: color, país, región...), como este de «el gorrión» que recoge Ana Pelegrín:

Uno ¿Gorrión?
Gorrión ¿Señor?
Uno ¿Fuiste al campo?
Gorrión Al campo fui.
Uno ¿Qué viste?
Gorrión Un ave.
Uno ¿Qué ave?
Gorrión Paloma.

 *
Uno ¿Paloma?
Paloma ¿Señor?
Uno ¿Fuiste al campo?
Paloma Al campo fui.
Uno ¿Qué viste?
Paloma Un ave.
Uno ¿Qué ave?
Paloma ...el verderol.
Uno ¿Verderol?
 (Pelegrín, 1996: 210; 1998: 464-466, nº 191).

Los diálogos abundan igualmente en los juegos de prenda, de sorteo o en las fórmulas preparatorias para juegos motrices o de escondite (así, en el conocido de la

fantasía de la muchachita que suena con un heroico e idealizado amante; 1987: 101-102, como lo hace también Rosita en el lorquiano *Retablillo de don Cristóbal*; García Lorca, 1997a, II: 405-406). El tema de la viudita que busca nuevo amor aparece específicamente en dos cancioncillas (Pelegrín, 1996: 317-319) que darían lugar a sendos personajes de *La Pájara Pinta*, la viudita del Conde Laurel y el Conde de Cabra (este último, y su *viudita*, también recreados literariamente por Juan Valera y Juan Ramón Jiménez; Pelegrín, 1996: 217-219). Por su parte, Federico García Lorca toma a la viudita del Conde Laurel como protagonista de «Balada de un día de julio», en *Libro de poemas* (2013: 58-60), un texto dialogado cuya estructura pregunta-respuesta recuerda también a la forma de estas canciones infantiles. Sobre el mismo tema (la muchacha abandonada que busca su amor reaparece constantemente en la obra lorquiana, por ejemplo, en la escena de la innominada muchacha de *Así que pasen cinco años*, con Arlequín y Payaso, al comienzo del Acto III), Lorca había escrito también un par de obritas teatrales de juventud, *La viudita que se quería casar* (García Lorca, 1997c: 131-222), drama en verso en el que aparecen como personajes la viuda del Conde Laurel y el Conde de Cabra, y la *Comedia de la Carbonerita* (1997c: 345-379), cuyo título alude directamente a la canción infantil que menciona a la viudita del Conde de Cabra (Pelegrín, 1996: 219).

«gallinita ciega», y en tantos otros, cf. Pelegrín, 1996: n^{os} 12a, 16, 17, 18c, 19, 20, 39). En *El alba del alhelí* es especialmente frecuente esta estructura, que se combina también con la tendencia infantil a introducir estribillos alternados. «¡Al puente de la golondrina!», que parece remedar una dinámica de juego (con la serie ternaria día-tarde-noche), es paradigmático al respecto:

*¡Vente, rondaflor, al puente
de la golondrina, amor!*

—¡Buenos días, hiladora
del agua-rosa-naciente!

*¡Vente, rondaflor, al puente
de la golondrina, amor!*

—¡Buenos días, rondaflor!

*¡Vente, rondaflor, al puente
de la golondrina, amor!*

—¡Buenas tardes, bordadora
del agua-clavel-poniente!

*¡Vente, rondaflor, al puente
de la golondrina, amor!*

—¡Buenas tardes, rondaflor!

*¡Vente, rondaflor, al puente
de la golondrina, amor!*

—¡Buenas noches, veladora
del agua-dalia-durmiente!

*¡Vente, rondaflor, al puente
de la golondrina, amor!*

—¡Buenas noches, rondaflor!

*¡Vente, rondaflor, al puente
de la golondrina, amor!*

(Alberti, 1987: 198; subrayados míos).⁵⁶⁶

⁵⁶⁶ La canción fue musicada por el compositor argentino Carlos Guastavino, que trabajó ampliamente la canción popular y versionó también numerosos textos poéticos de otros autores (Quevedo, Cernuda, Gabriela Mistral...). «¡Al puente de la golondrina!» es una de las *Siete canciones sobre poesías de Rafael Alberti* (1946), tomadas todas de *Marinero en tierra*, salvo esta y «La novia», que pertenecen a *El alba del alhelí* (se trata de un fenómeno inverso, el que va de la poesía a la música bajo la forma de *Vocal Music*, en la terminología de Scher, cuyo estudio queda fuera del campo abordado en este trabajo). Respecto a las preguntas/respuestas en torno al saludo son frecuentes en las fórmulas de juegos infantiles, cf. Santiago y Gadea (1910: 4) y Pelegrín (1998:133, n^o133; 520-521, n^o 212).

Con trabajo intertextual sobre canciones concretas aparece el folclore infantil en la poesía neopopularista de otros autores en esta década. La fórmula «De la Habana ha venido un barco cargado de...», que da pie a un popular juego de adición enumerativa, es utilizada por Concha Méndez en un poema de *Surtidor* («Canción», 2008: 87), en el cual se combina el tema marinero albertiano con la obsesión por el viaje trasatlántico y novelesco característico en esta autora (*cf.* sus memorias: Méndez, 2018).⁵⁶⁷ Más determinante en cuanto a la estructura formal resulta la retahíla infantil «[Cucú, cantaba la rana]» (Rodríguez Marín, 1882, I: 73, nº 173; Pelegrín, 1996: 296, nº 11) como base de un poema de Oliver Belmás (fechado en febrero de 1928, aunque no publicado en libro) significativamente titulado «Corro» (1971: 137-138). «Corro» replica los enunciados encabezados anafóricamente por la onomatopeya «cucú», conservando algunos elementos léxicos del original (la *rana* inicial, la acción de *cantar*, que ahora pasa a ser un vanguardista aeroplano), pero modificando libremente la historia general y añadiendo series también por pareado:

Cucú, lloraba la rana.
 Cucú, debajo del alba.
 Cucú, cantó un aeroplano.
 Cucú, parado en un árbol.
 Cucú, las altas palmeras.
 Cucú, cuajadas de estrellas.
 (...) (vv. 1-6).

Sin embargo, después de estos tres pareados el poeta murciano *contamina* la serie con otras estrofas alternantes, de dos tipos, que van a desdibujar la resonancia intertextual inicial. Por un lado, una cuarteta arromanzada que se introduce ahora, a mitad del poema, y que se vuelve a repetir al final, contrastando rítmicamente (tetrasílabos-hexasílabos) con los pareados octosílabos. Esta estrofa, también generada por anáfora, recuerda la fórmula contrastiva «por aquí / por allí» típica de la poesía popular (también de la infantil), donde la deixis puede tener implicaciones proxémicas con función dentro de un determinado juego o danza:

(...)
 Por allí van.
 Por allí vamos.

⁵⁶⁷ La misma fórmula es utilizada también en un poema de *Marinero en tierra* («De la Habana ha venido un barco...», 1987: 110-111), dedicado al diplomático cubano José María Chacón y consistente en dos coplitas rematadas por un trístico con quebrado.

Por allí vendrá
más rojo el verano.
(...)
(vv. 7-10, vv. 17-20).

La cuarteta, aun en su función contrastante y aislada, a modo de estribillo, introduce un nuevo elemento, el verano, que continúan desarrollando, personificado, las tres series siguientes de pareados. Si bien el primero recupera la fórmula onomatopéyica del *cucú*, los dos siguientes vuelven a variar la serie y, en lugar de hacer avanzar la narración, se demoran en definir los elementos presentados en el primer pareado, a través del desdoble y el paralelismo:

(...)
Cucú, que pasa la esquina.
Cucú, con cuatro muchachas.

Dos, con los ojos de lumbre.
Dos, con los ojos de agua.

Todas las cuatro de viento.
Todas las cuatro descalzas.
(...)
(vv. 11-16).

Cerrada la composición con la cuarteta ya citada, es evidente que, pese al punto de partida de réplica literal, el poema de Oliver Belmás asume un camino propio al introducir una segunda voz (definida por el cambio rítmico); esta segunda voz, que empieza entrecruzándose con la cantinela inicial, acaba por imponerse a ella, pero habiéndola antes, por la insistencia enfática del comienzo, asumido latentemente en sí misma.

La cita intertextual de canciones infantiles la emplea el mismo autor en otros textos, aunque con un menor condicionamiento estructural. En otro poema no publicado en libro, «[Arriba]» (1971: 140), los cuatro versos iniciales están tomados de una canción infantil definida por un ritmo muy peculiar y sonoro, el encadenamiento de pareados compuestos por trisílabo + heptasílabo:

Anica
Sale de la botica.
Mi guapo,
Átame este zapato.
No quiero,
Boticario embustero.
(...)

Arriba
hay una verde oliva.
Abajo,
hay un verde naranjo,
 y en medio
 Hay un pájaro negro
 Que chupa
 En un terrón de azúcar,
 Que bebe
 En una taya verde
 De rosas
 De las más olorosas,
 Claveles
 Azulitos y verdes.
 (Rodríguez Marín, 1882, I: 79-80, nº 185; subrayado mío).

De nuevo el poeta modifica la estructura original, pero aquí la alteración es más acusada y desaparece el carácter de retahíla enumerativa primero (en la versión que da Rodríguez Marín, el texto alcanza los treinta versos, siempre avanzando repetitivamente en pareados de trisílabo + heptasílabo). Los versos evocados (que ni siquiera pertenecen al inicio de la letra-hipotexto) funcionan aquí como comienzo de dos estrofas paralelas, que avanzan por encadenamiento y paralelismo invertido, y que en su similitud asumen condición de estribillo circular, dejando en su centro una breve estrofa de tímido desarrollo:

Arriba
hay una verde oliva.
Abajo
hay un verde naranjo.
 Del naranjo a la oliva
 cantaban las niñas.
 Las estrellas, en el agua,
 como peces se deslizan.
 Por los mares de la noche
 llevo el rumbo de tus islas.

Abajo
hay un verde naranjo.
Arriba
hay una verde oliva.
 Del naranjo a la oliva
 cantaban las niñas.
 De la oliva al naranjo
 navegan barcos.
 (1971: 140; subrayado mío).

Aunque se ha desdibujado el ritmo del original, el poema sigue conservando el aire infantil, gracias a las constantes repeticiones de enunciados deícticos y referenciales,

de tono cándido e ingenuo (tan frecuentes, por ejemplo, en el Lorca de *Canciones*). Fechado en 1926, otro poemita anterior toma los versos iniciales de un romance infantil («A la verde, verde. / A la verde oliva», del romance de las «Tres cautivas»; Pelegrín, 1996: 328-329, n° 56), pero eliminando tanto el recuerdo rítmico del original (la tirada arromanzada de hexasílabos-heptasílabos) como la atmósfera naíf y la narración novelesca. Lo que queda ahora es un breve poemita estrófico de tipo circular, basado en el mero deleite lírico y descriptivo, sin anécdota alguna, al más puro estilo juanramoniano:

A la verde, verde.
A la verde oliva.

En el aire vuelan,
la noche se afila.
En bandadas, vuelan
las blandas esquilas.

Duerme la mañana
secreta y erguida,
sangrante su herida.

A la verde, verde.
A la verde oliva.
(Oliver Belmás, 1971: 115).⁵⁶⁸

Usando estos mismos versos, Francisco Martín y Gómez, uno de los jóvenes poetas del núcleo renovador castellano, publica en *Manantial* una «Canción» neopopularista, pero citados ahora como cantar de la lavandera interpelada por el yo lírico en el romance:

Dime tú, mi lavandera
¿dónde estará la estrellita
que se perdió en la ribera?

A la verde, verde oliva
—cantaba la lavandera—
a la verde, verde oliva
que se ha perdido una estrella.

Si yo la encuentro he de hacerme
un collar y una pulsera
(...).
(*Manantial*, jun. 1928, vv. 15-23)

⁵⁶⁸ Existe una variante fechada en marzo de 1928 que modifica las estrofas de desarrollo, pero dentro de la misma línea estilística: «Por el aire blando/ cruzan las esquilas, / y en el agua plana / la luz se perfila. // Las riberas fluyen / calladas y esquivas / cuando el alba llega / más roja la herida» (1971: 138-139)

El diálogo con la tradición infantil mediante cita intertextual identificable es frecuente en los autores castellanos de *Parábola* (Burgos), *Manantial* (Segovia) y *Meseta* (Valladolid), cuya poesía neopopularista ya potencia por sí misma la ingenuidad naíf (con abuso del diminutivo) rayana en lo cursi (bajo el influjo del romancismo juanramoniano y el *Marinero en tierra* albertiano). José M^a Luelmo, por ejemplo, publica en el n^o 3 de *Meseta* (mar. 1928) el poemita «Ingenua» (que parece calificar a un omitido sustantivo «Canción»). En él se inserta el estribillo, modificado, de la cancioncilla «Arroyo claro / fuente serena» (aquí convertido en «Al corro claro / fuente serena»), también, como en el caso de su colega Martín y Gómez, citado en boca de las protagonistas evocadas en el texto (en este caso, se trata de niña-estrellas que juegan en corro):

Mirad todas las estrellas
jugando al corro en el charco.

«*Al corro claro...*»

Mirad a las estrellitas
haciendo aros infantiles
cogiditas de la mano.

«*Al corro claro...*»

Miradlas.

... «*fuelle serena.*»

Vamos a jugar al corro,
cojiditas[*sic*] de la mano,
alrededor de la luna
de caramelo
que se deshace en el charco.

Al corro claro...

(Subrayados míos).

Gerardo Diego, en un temprano poema publicado en *España*, «La cometa» (4-IX-1919), todavía sujeto al estrofismo tradicional, se sirve de una cita literal de la conocida canción «Quisiera ser tan alta» (Santiago y Gadea, 1910: 40), pero solo como pie temático para desarrollar después un poema propio, en seis serventesios eneasílabos que se desligan del ritmo inicial y que dejan también al margen la narración del original:

Quisiera ser tan alto como la
luna —ay, ay—
como la
luna...

Las nubes se han abierto al paso
de la luna en cuarto creciente.
El azul celeste es de raso
tras el encaje transparente.

La luna sube y sube y sube

vertiginosa y alocada.
 Se encarama sobre una nube
 como una cometa encantada.

Diez estrellas forman su cola
 que ondea a derecha y a izquierda,
 y sube tan alta y tan sola
 que hay el temor de que se pierda.

A por el cielo de cobalto
 rápida, y un corro infantil
 canta: «quisiera ser tan alto
 como la luna...». Por el añil

Quisiera yo también volar
 tan alto —«ay, ay—, como la luna»
 sobre las estrellas del mar
 celeste, más arriba, en una

ascensión eterna, infinita,
 ebrio de azul, en la ultranube...
 como la blanca favorita
 sube esta noche y sube y sube...⁵⁶⁹

Mucho más liberado y ya navegando en el verso libre, Diego abre su *Manual de espumas* con el poema creacionista «Primavera» (1989, I: 167-168; publicado antes en *Horizonte*, dic. 1922). La atmósfera infantil tiene aquí el sentido adánico y metapoético (desde la óptica de la nueva poesía) que tienen estos dos poemarios, *Imagen* y *Manual de espumas*. Dicha atmósfera se construye pues, en principio, a través de las imágenes yuxtapuestas y más o menos inconexas, y de los pareados lúdicos, si bien el segundo verso (cuya disposición respecto al anterior revela cierta intención caligramática: un alféizar), presenta ya la imagen de la luz prístina del día, primaveral, personificada como candorosos niños asomados a la ventana del yo:

Ayer	Mañana
Los días niños cantan en mi ventana	
Las casas son todas de papel ⁵⁷⁰	
y van y vienen las golondrinas	
doblando y desdoblando esquinas	

⁵⁶⁹ El poema fue incluido después por Diego en el volumen recopilatorio *Hojas* (1989, III: 604-605), donde la cita inicial no aparece incorporada al poema, sino en cursiva y en la versión femenina original («Quisiera ser tan alta»). Introduce además alguna leve modificación (v. 13: *Once* estrellas forman su cola), elimina el cuarto serventesio y modifica las dos últimas estrofas, cambiando incluso la rima: «Yo también querría volar / “como la luna —ay, ay—” más alto / sobre las estrellas del mar / celeste, en un aéreo asalto», «en una ascensión infinita, / sobre la nube y la ultranube, / como la blanca favorita/ sube esta noche y sube y sube» (Diego, 1989, III: 604-605).

⁵⁷⁰ En la versión de *Horizonte* el verso es ligeramente distinto: «Las esquinas de las casas son todas de papel».

(...)

Este mundo hecho de papel refuerza el carácter de universo-juguete, en relación con la metáfora implícita del niño-creador en sus juegos / poeta creador de mundos *ex novo*, pero siempre dentro de la estética creacionista. Sin embargo, el poema sigue avanzando y, de pronto, como sucedía en los poemas de Luelmo o Martín y Gómez, se inserta una estrofa en estilo directo, que representa el canto de estos días-niños:

Violadores de rosas
Gozadores perpetuos del marfil de las cosas
Ya tenéis aquí el nido
que en la más ardua grúa se os ha construido
Y desde él cantaréis todos
en las manos del viento

Mi vida es un limón
pero no es amarilla mi canción
Limonos y planetas
en las ramas del sol
Cuántas veces cobijasteis
la sombra verde de mi amor
la sombra verde de mi amor

La primavera nace
y en su cuerpo de luz la lluvia pace
El arco iris brota de la cárcel
Y sobre los tejados
mi mano blanca es un hotel
para palomas náufragas del cimbel.

En lugar de usar entrecomillado, y ajena a toda puntuación, la estrofa cantada aparece tipográficamente subrayada a través del sangrado (de acuerdo con la concepción visual del poema creacionista). Aunque no se trata de una cita literal y los motivos populares (el limón, el amor, la «sombra verde», que, unidos a la rima en *-ó*, parecen evocar la canción de la «Pájara pinta») se mezclan con imágenes más extrañas a la tradición («Limonos y planetas / en las ramas de sol»), es evidente la asimilación a un cantarillo infantil, donde el verso repetido final subraya, según se vio antes (III.IV, 3.1), el carácter musical y la participación coral.

Menos original y mucho más apegado al modelo de partida se muestra Fernando Villalón en los poemas de la serie «Rabel de *las tres Marías*», perteneciente a *Andalucía la Baja*. En su introducción a las *Poesías completas* (Villalón, 1998), Jacques Issorel señalaba la vinculación de este «rabel» con el folclore infantil, aunque insistiendo en el

carácter autónomo y el proceso creador original llevado a cabo por el poeta andaluz (1998: 35-36). En mi opinión, la reelaboración es bastante rebajable: no se trata tanto de la cita literal como del remedo estilístico (tiradas arromanzadas, escenas costumbristas y realismo de tono humorístico y ligero), que da a los poemas la apariencia de verdaderas cancioncitas infantiles, aun con puntuales vuelos líricos extraños a estas (de tradición siglodoista), como los versos 9-11 de «Iba la madrina»:

Iba la madrina
con el niño en brazos,
del coche se baja
cargada de lazos.
5 Mantilla, gorrito,
y pañales blancos,
y su sonajero
en plata labrado.
10 El Sol se moría...
La tarde de Mayo
tiraba jazmines
sobre el niño blanco,
y allá en la plazuela
dormida del barrio
15 sonaban en coro
las niñas cantando:
*Una dona trena,
una dos y tres,
contaba el amante*
20 *hasta veintitrés.*
*Una dona trena,
una dos y tres,
niño chiquitito
¿tú qué vas a hacer?*
(1998: 183-184).

El mismo desarrollo prosaico y repetitivo tiene «Juanita y Luisito» (1998: 185-186), otro romancillo que narra picarescamente los juegos eróticos de dos niños, usando un estribillo construido sobre serie numérica («Cinco, seis y siete / ocho, ocho, ocho, / tápamelo, niño, / tápame el bizcocho») e intercalando dos versos aislados parentéticos, a modo de acotaciones (v. 17, v. 32). «Señora cigüeña» (1998: 186-187), más dinámico, está construido sobre la apelación a un animal humanizado, muy típico de las canciones infantiles, y las tres estrofas paralelísticas se cierran siempre con el estribillo onomatopéyico que imita el sonido del ave:

Señora Cigüeña,
usted que le ha visto
desde el almiar,

correr chica y chico.
¿En la blanda paja
estaban tendidos...?
Karratrrak
Karratrrak
Traka trak.
(...)

En «Luna, lunera» (1998: 181-182), en fin, se combina la repetición de este vocativo popular («Luna, lunera / cascabelera...», Rodríguez Marín, 1882, I: 59-60, nº 113-116; Pelegrín, 1996: 295, nº 7) con los comienzos onomatopéyicos, jugando de nuevo sobre la personificación de la luna como mujer amada (el primer verso, con el recuerdo de las dos viuditas famosas citadas, *vid.* n. 565):

Viudita habías de ser,
Lunita cascabelera,
Y yo casarme contigo,
Luna lunera...

¡*Kikiriki!* Canta el gallo;
Yo partiría a mi tarea
Dejándote arropadita,
Luna lunera...

Tan. Tan. Tan. Ya son las doce.
Yo me sentaría a tu mesa
Y en tu boca comería,
Luna lunera...

Plon. Plon. Plon; a la oración
Tus manitas de azucena
En exvoto rezarían,
Luna lunera...

Tin, tan; Tin tan; ya es la queda...
La nube de tu camisa
Trabaría tus lindas piernas
Y entre tus dos pomos rosa
Dormiría, *Luna lunera...*
(Subrayados míos).

Por supuesto, es, de nuevo, Federico García Lorca el autor en quien el folclore infantil alcanza una importancia más destacada, desbordando los límites de lo que se puede considerar *poesía neopopularista* y adquiriendo un gran protagonismo también en el teatro (sean los retablillos de títeres, sean los dramas rurales, sean las obras más vanguardistas y arriesgadas). Esta importancia no tiene tanto un sentido cuantitativo (que también, pero es quizá más irrelevante) como cualitativo, pues la asimilación y el proceso alquímico a que se somete el material convierte al elemento infantil en un formante

esencial, nunca adherencia, de la voz lorquiana. En palabras de su hermano, agudo estudioso de su obra:

Quiere esto decir que no se trata de imitar al niño, que es un modo de infantilizar, sino de sustituirse poéticamente en el alma del niño. Así opera en general el mecanismo poético de nuestro autor, y eso distinguiría la poesía infantil de Federico (también los personajes infantiles de su teatro). Y esa sustitución es un modo de reviviscencia: elaboración de una vivencia infantil. (García Lorca, 1980: 200).

En esta apreciación está implícita otra constante de García Lorca, que no es exactamente la asimilación del material folclórico, sino la relevancia fundamental de la infancia como obsesión temática (junto al amor frustrado y la muerte) en su obra, algo señalado por la crítica en numerosas ocasiones. Aunque evidentemente existe una relación entre ambos aspectos, no son equivalentes y creo que el estudio de conjunto del folclore infantil en el granadino una tarea todavía pendiente de hacer.⁵⁷¹ Asumirlo ahora desbordaría los límites de este trabajo y, por ello, aquí me limitaré solamente a comentar algunos poemas en los que este elemento adquiere un protagonismo palmario dentro de la configuración formal del texto desde la perspectiva músico-literaria que interesa en este capítulo. No me detendré, por tanto, en la polifonía temática y simbólica que, desde *Impresiones y paisajes* (y aun antes) se despliega en la obra de Lorca, así como en las citas intertextuales (abundantísimas), más o menos puntuales, que pueden encontrarse identificadas en Devoto (1991: 117-130) y Fuentes Vázquez (1991), y algunas de las cuales se han ido apuntando en los epígrafes anteriores, a propósito de diversos poemas comentados.

Ya hemos visto, al estudiar la poesía de Alberti, la destacada presencia del diálogo como clave estructural, procedente muchas veces de la tradición infantil. En Lorca, si bien es sabida su natural tendencia a la dramaticidad, la forma dialógica aparece desde *Libro de poemas* estrechamente relacionada con el mundo del niño y su variopinto cancionero. La «Balada de un día de julio» (2013: 58-60), por ejemplo, se construye sobre el esquema de pregunta/respuesta, donde una voz anónima (la del poeta), interroga a una

⁵⁷¹ Pese a su título, el libro de Tadea Fuentes, *El folclore infantil en la obra Federico García Lorca* (1991), es de un alcance muy limitado y en realidad consiste en una simple recolección (ni siquiera exhaustiva) de fragmentos lorquianos en los que la cita intertextual aparece más o menos transparente, enfrentada a las canciones infantiles correspondientes (a veces la cita intertextual es más difusa y la comparación se centra en lo motivico o temático). Falta, por tanto, un estudio de conjunto que analice y sistematice el empleo y los diferentes procedimientos de asimilación de este inmenso y polimórfico caudal, con un peso tan decisivo en la obra del poeta.

desvalida muchachita, en peregrinación y búsqueda de su amante, que solo a partir del v. 35 se nos descubre como la viudita «triste y sin bienes / del conde del Laurel». El poema, que ha avanzado hasta aquí en dísticos correspondientes a las diferentes intervenciones (aunque métricamente funciona por seguidillas arromanzadas, con todos los pentasílabos en rima), aumenta la estrofa-intervención a partir del v. 43, regularizando ahora la cuarteta. Si la serie de la primera mitad, encerrada en los dísticos estrictos, guardaba la aparente objetividad o impersonalidad ligera del juego (pese a que los motivos apuntados van profundizando en la atmósfera melancólica), la segunda parte del texto, una vez descubierta la identidad de la niña, crece en subjetividad y el yo abandona su posición de simple interrogador para interactuar con la joven:

—Ah Isis soñadora,
niña sin mieles
la que en bocas de niños
su cuento vierte.
Mi corazón te ofrezco,
corazón tenue,
herido por los ojos
de las mujeres.

—Caballero galante,
con Dios te quedas.
Voy a buscar al conde
de los Laureles...

Adiós, mi doncellita,
rosa durmiente,
tú vas para el amor
y yo a la muerte.

Esquilones de plata
llevan los bueyes.

Mi corazón desangra
como una fuente.
(2013: 60, vv. 59-74).

Aunque la intervención de un yo y la fidelidad de la viudita no son ajenos a la tradición popular, estas estrofas introducen una perspectiva subjetiva por encima de la aparente mostración dialógica, que enlazan este poema con la reflexión metapoética general que recorre el libro (cf. «Balada triste», 2013: 29, o «Balada de la placeta», 2013: 86-88): como si se saliese de la escena y haciendo patente el juego metaliterario, el yo se dirige a esta viudita legendaria («la que en boca de niños / su cuento vierte») y se hace receptáculo y portavoz, en cuanto poeta, de su historia (el simbólico y ambiguo ofrecimiento del corazón), a la vez que (y una vez desaparecida la interlocutora) la voz

lirica da cauce libre a su melancólica queja de frustración («Mi corazón desangra / como una fuente»), lo cual recuerda al suicidio del corazón en el agua de «Sueño».

El esquema infantil de pregunta/respuesta se utiliza también en «La balada del agua del mar» (2013: 99-100) o en la mencionada «Balada de la placeta», donde se enfrenta esta vez a un nostálgico yo adulto con un jubiloso coro de niños, cuyas intervenciones se cierran con el estribillo ya comentado arriba de «¡Arroyo claro / fuente serena!». Como «Balada de un día de julio», avanza este poema hacia el subjetivismo en su parte final, donde las rápidas intervenciones (de entre dos y cuatro versos) son interrumpidas por el confesional romance del yo, de catorce versos; después de una última intervención de los niños, rezumante de inocencia y beatitud («Ya nos dejás cantando / en la plazuela. / ¡Arroyo claro, / fuente serena!»), el poema se cierra ahora con una estrofa impersonal, paisajística, pero en la que el paisaje proyecta claramente la frustración del yo y el imposible retorno al paraíso perdido:

Las pupilas enormes
de las frondas resacas,
heridas por el viento,
lloran las hojas muertas.
(2013: 88)

El esquema vuelve a aparecer en las *Suites*, en un poema como «Escuela» («Historietas del viento», 2013: 164), donde el diálogo Maestro-Niño, evocador de la infancia en su ambientación, profundiza en un imaginario simbolista y hermético. Y también aparece en *Canciones*, libro donde lo infantil en sus diversas vertientes (como tema, en intertextualidad con el folclore, en dedicatorias y paratextos) adquiere un protagonismo especial, relacionado con la mirada adánica vanguardista y el enfoque naíf adoptado (como forma de distanciarse del subjetivismo confesional anterior). «Canción tonta» (2013: 315-316) es un breve diálogo entre madre e hijo en el que las aparentemente *tontas* y triviales intervenciones del niño, con sus imposibles deseos («quiero ser de plata», «quiero ser de agua»), y las protectoras réplicas de la madre, relegan a un segundo plano y disfrazan de banalidad el sentimiento de radical nostalgia y desvalimiento ante la impotencia de recuperar el estado edénico de la infancia:

—Mamá,
yo quiero ser de plata.
—Hijo,
tendrás mucho frío.

—Mamá,
yo quiero ser de agua.
—Hijo,
tendrás mucho frío.
—Mamá,
bórdame en tu almohada.
—¡Eso sí!
¡Ahora mismo!

En la última sección del poemario, «Canciones para terminar», se incluye otro poemita dialogado en el que, de nuevo, el esquema pregunta/respuesta tiene resonancias de juego infantil, esta vez mediante la apelación repetida a los diversos elementos de la naturaleza:

Agua, ¿dónde vas?
Riyendo voy por el río
a las orillas del mar.
Mar, ¿adónde vas?
Río arriba voy buscando
fuente donde descansar.
Chopo, y tú ¿qué harás?
No quiero decirte nada.
Yo..., ¡temblar!
¿Qué deseo, qué no deseo,
por el río y por la mar?
(Cuatro pájaros sin rumbo
en el alto chopo están.)
(García Lorca, 2013: 359-360).

Obsérvese que, de nuevo, como sucedía en las baladas, el cierre del poema modifica el tono ligero inicial: pese a que ahora no se introduce de forma explícita el yo (la penúltima estrofa no sabemos en boca de quién aparece y funciona más bien como reflexión general e impersonalmente sostenida, antes que como atribuible al yo interrogador), los dos últimos dísticos introducen un elemento turbador, primero a través de la pregunta retórica, no contestada, y después a través del elíptico paréntesis final, que parece presagiar un acontecimiento funesto no dicho.⁵⁷²

⁵⁷² Inevitablemente estos dos últimos versos evocan (incluso se repite la rima) el poema de la sección inicial arriba citado, «Cazador» (2013: 305): recuérdese que este narra elípticamente la muerte de cuatro palomas bajo el disparo del *cazador* (solo aludido en el título), y al dístico inicial, «¡Alto pinar! /

El esquema pregunta/respuesta de reminiscencia lúdica e infantil aparece también en un poema de madurez, pero asimilado ahora dentro de una estructura orgánica en combinación con otros elementos propios de la lírica popular (circularidad, paralelismos) y un simbolismo hermético, de alta intensidad emocional, en diálogo con el polifónico imaginario lorquiano. Se trata de la casida IX del *Diván del Tamarit*, titulada «De las palomas oscuras», y publicada como «Canción» en *Primeras canciones* (1936):

Por las ramas del laurel
 vi dos palomas oscuras.
 La una era el sol,
 la otra la luna.
 5 «Vecinitas», les dije,
 «¿dónde está mi sepultura?»
 «En mi cola», dijo el sol.
 «En mi garganta», dijo la luna.
 Y yo que estaba caminando
 10 con la tierra por la cintura
 vi dos águilas de nieve
 y una muchacha desnuda.
 La una era la otra
 y la muchacha era ninguna.
 15 «Aguilitas», les dije,
 «¿dónde está mi sepultura?»
 «En mi cola», dijo el sol.
 «En mi garganta», dijo la luna.
 Por las ramas del laurel
 20 vi dos palomas desnudas,
 la una era la otra
 y las dos eran ninguna.
 (García Lorca, 2013: 558; subrayados míos).⁵⁷³

Con la forma métrica del romance, el poema alterna las estrofas enunciativas, construidas por paralelismo, con la presentación directa del diálogo (que marco en cursiva). De nuevo haciendo uso de la alternancia de voces, las partes dialogadas recuerdan claramente a un juego en el que los participantes asumen distintos papeles teatrales, y donde los diminutivos, el propio término «vecinitas» (no extraño en retahílas infantiles andaluzas, cf. Fuentes, 1991: 161), la personificación de animales («aguilitas»), la aparición de seres inanimados parlantes (el sol y la luna) y el *nonsense* surrealista

Cuatro palomas por el aire van», se oponía circularmente el de cierre, «¡Bajo pinar! / Cuatro palomas en la tierra están».

⁵⁷³ Sigo la versión de *Diván* de García-Posada, a partir de un ms. sin fecha. Las diferencias con el poema publicado en *Primeras canciones*, aparte de las que afectan a la puntuación (en este libro se suprimen todos los entrecomillados que marcan el diálogo directo), son las siguientes: v. 10, con la tierra a la cintura; v. 11, vi dos águilas de *mármol*; v. 19, Por las ramas del *cerezo*.

contribuyen a reforzar una atmósfera naíf de tono intrascendente y gracioso. Pero es solo aparental: como en tantas canciones infantiles (y así lo hacía notar Federico en su conferencia sobre las nanas; 1997a, III: 113-131), los hechos escabrosos (esa enigmática y descontextualizada interrogación sobre la sepultura propia) son presentados bajo un aire frívolo y alegre, inconsciente del sentido que esconden las palabras cantadas.⁵⁷⁴ La respuesta equívoca, en forma duplicada, es una respuesta tramposa y que deja la pregunta en el abismo, eterno interrogante irresoluble. La arbitrariedad formal de tal respuesta (parece casi formulada como broma o burla, tal como sucede en la canción de Arlequín y Payaso en *Así que pasen cinco años*; 1997a, II: 370-376) enlaza con las afirmaciones ilógicas de los vv. 13-14 y 21-22, en serie con las formulaciones distributivas del inicio («La una era el sol, la otra la luna»)⁵⁷⁵ Con todas las resonancias del imaginario popular (el laurel, las palomas, la muchacha), el poema desarrolla el obsesivo tema lorquiano de la búsqueda frustrada y el desasosiego ontológico vehiculado en las metamorfosis.

Existen otros poemas lorquianos contruidos sobre estructuras características de la canción infantil, aparte del diálogo. En el caso de «Memento. Aire de llano» (de la *suite* «Seis canciones al anochecer», 2013: 193-194), cada verso del romance heptasílabo es detenido por el estribillo alterno *do-re-mí / do-re-fa*, con una función exclusivamente sonora:

La luna ya se ha muerto
do-re-mi...
la vamos a enterrar
do-re-fa...
en una rosa blanca
do-re-mi...
con tallo de cristal
do-re-fa...
Bajó hasta la chopera
do-re-mi...
se enredó en el zarzal

⁵⁷⁴ Sucedió lo mismo en el poemita de Diego comentado antes («Movimiento perpetuo»), en el que, con el mismo tono despreocupado y dentro de un mismo universo alógico, se hablaba del enterramiento del agua en una diminuta sortija.

⁵⁷⁵ La enumeración distributiva es muy frecuente en las canciones infantiles («Tengo tres ovejas / en la majada. / Una me da leche, / otra me da lana, / otra mantequilla/ para toda la semana»; Pelegrín, 1996: 77) y también en la tradición romanceril: el romance de las «Tres cautivas», por ejemplo, que citaba arriba a propósito de Oliver Belmás, está contruido todo él sobre las enumeraciones distributivas trimembres («La mayor Constanza, / la menor Lucía / y a la más pequeña / llaman Rosalía», «Constanza amasaba, / Lucía cernía / la más pequeña / agua les traía», «Constanza lloraba, / Lucía gemía / la más pequeña / así les decía»...; Pelegrín, 1996: 328, nº 56a); cercano a esta trimembración y en la tradición sefardí, leemos en el romance «Casada de lejas tierras» que recoge Alvar: «El rey de Francia / tres hijas tenía: / la una labraba, / la otra cosía / y la más chiquitica / bastidor hacía» (Alvar, 1966: 66-67, nº 67). *Vid.* Díaz-Roig (1972), que estudia el procedimiento en la poesía popular como rasgo heredado del romancero.

do-re-fa...
¡Me alegre porque era
do-re-mi...
presumida de más!
do-re-fa...
No hubo para ella nunca
do-re-mi...
marido ni galán
do-re-fa...
¡Cómo se pondrá el cielo!
do-re-mi...
¡Ay cómo se pondrá!
do-re-fa...
Cuando llegue la noche
do-re-mi...
y no la vea en el mar
do-re-fa...
¡Acudid al entierro!
do-re-mi...
Cantando el pío pa
do-re-fa...
Se ha muerto la Mambruna
do-re-mi...
de la cara estelar
do-re-fa...
¡Campanas de las torres
do-re-mi...
doblar que te doblar!
do-re-fa...
Culebras de las fuentes
do-re-mi...
¡cantar que te cantar!
do-re-fa...

Los estribillos onomatopéyicos o glosolálicos, que suspenden el avance del texto («carabí / carabí rurí, carabí rurá», por ejemplo, en «Niña del carabí»; Pelegrín, 1996: 323; «chirufli, chirufliá» / «pirufi / pirufá», Fuentes Vázquez/Escribano Pueo, 2003: 42), están relacionados con los versos-eco o versos repetidos por el coro de los que hablé antes, son abundantísimos en las canciones infantiles, con frecuencia ligados a coreografías o danzas de tipo lúdico. En este caso, el uso de las notas musicales como interrupción de desarrollo está tomado de una versión de la popular «Mambrú» (Fuentes Vázquez/Escribano Pueo, 2003: 33-34, nº 29), canción con la que el poema establece además un diálogo intertextual tanto temático (la narración del funeral de Mambrú es replicada aquí con el de la luna, a la que llama jocosamente, como si fuese su viuda, «la Mambruna») como formal, pues se calca la rima, se mantiene el heptasílabo arromanzado y, aparte del estribillo, se retoman algunos elementos léxicos. Así, si a Mambrú lo llevan

a enterrar «en capa terciopelo / con tapa de *crystal*», a la luna lo hacen «en una rosa blanca / con tallo de *crystal*»), mientras que el «pio pá» que se pide aquí como gemido plañidero responde al final de la canción infantil, en el que, encima de la capa de Mambrú:

(...)
Tres pajaritos van.
Cantando el pío, pío,
mire usted, mire usted, qué pío,
cantando el pío, pío,
cantando el pío, pa,
do re mi, do re fa,
cantando el pío, pa.
(Fuentes Vázquez-Escribano Pueo, 2003: 34).⁵⁷⁶

En «Galán», de *Canciones* (2013: 323), un poemita circular (sin verso de vuelta) cuyo estribillo ya comenté antes (construido sobre la derivación por diminutivo apreciativo «Galán / galancillo»), se juega con el encadenamiento en las estrofas de desarrollo, característico de juegos como el de «La llave de Roma» (Rodríguez Marín, 1882, I: 88, nº 202; Pelegrín, 1996: 311, nº 38; 1998: 472-473, nº 191):

(...)
Ni que vayas, ni que vengas,
con llave cierro la puerta.

Con llave de plata fina.
Atada con *una cinta*.

En la cinta hay un letrero:
«Mi corazón está lejos»
(...)
(vv. 4-9; subrayados míos).⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ El tratamiento burlón y chistoso del entierro («¡me alegro porque era / ... / presumida de más!») no se da tanto en Mambrú, pero aparece en otras canciones infantiles, como en la encadenada que comienza «San Isidro Labrador / muerto lo llevan en un serón», en la que el resto de la letra se construye sobre la variación del ataúd del muerto, que se va transformando en diversos elementos: «muerto lo llevan en un pepino, / el pepino era zocato», «muerto lo llevan en un zapato, / el zapato estaba viejo», «muerto lo llevan en un pellejo, / el pellejo era de aceite»... (Pelegrín, 1996: 310, nº 37). Esta canción, por cierto, «Muerto lo llevan», fue recreada por Gerardo Diego en «La jaliba», a partir de una versión local que mencionaba San Vicente de la Barquera en rima con *pera*, de donde parte el santanderino: «San Vicente de la Barquera. / Muerto lo llevan en una pera. / Echemos suertes, buen compañero / Muerto le llevan en un harnero. / (...)» (la serie sigue durante más de treinta versos; Diego, 1989, II: 146-147; *apud* Pelegrín, 1998: 484-485).

⁵⁷⁷ El propio universo referencial del poema (la llave, la puerta, la calle que se evoca más tarde) parecen contagiarse del juego de prendas que cito, «La llave de Roma» (*cf.* otras retahílas por encadenamiento en Pelegrín, 1996: 310-313). Por otro lado, el motivo de la cinta tiene una larga tradición en la poesía popular (*vid.* Torner, 1966: 146-149, nº 82), y la alusión al letrero parece una contraréplica a la conocida coplita: «En la puerta de tu casa / he de poner un letrero / con letras de oro que digan: / “por aquí se sube al cielo”» (Rodríguez Marín, 1882, II: 90, nº 1612), que tiene además numerosas variantes (*cf.* Rodríguez Marín, 1882, II: 205, nº 2009; 265, nº 2371). Sobre el procedimiento de encadenado y su

En la «Balada interior», de *Libro de poemas* (2013: 81-82), las estrofas siempre terminan con una interrogación («¿Está en ti, / Noche negra?») a la que responde el estribillo parentético, que toma directamente la fórmula del juego infantil «el pañuelo escondido» (Fuentes Vázquez, 1991: 70; cf. Pelegrín, 1998: 73-75, nº 4.2). Se utiliza aquí un doble estribillo, pero esta vez de forma no alternada; a las tres primeras estrofas (que preguntan por el lugar del corazón infantil, el primer beso y el primer verso) se les responde con:

(Frío, frío,
como el agua
del río)

Pero las tres siguientes, que preguntan ahora por elementos degradados («mi corazón / roído de culebras», «mi amor errante»...), se les responde con el estribillo afirmativo:

(Caliente, caliente,
como el agua
de la fuente).

Otro procedimiento enumerativo típico de las canciones de niños, al lado del distributivo y relacionado con la fascinación por las series numeradas, es la gradación decreciente, que aparece en una retahíla infantil como esta:

Yo tenía diez perritos,
uno ni come ni bebe,
ya no quedan más que nueve.
De los nueve que quedaban,
uno se comió un bizcocho,
ya no quedan más que ocho.
De los ocho que quedaban,
uno se marchó a Albacete,
ya no quedan más que siete.
(...)
De los tres que me quedaban,
uno se murió de tos,
ya no quedan más que dos.
Y de los dos que quedaban,
uno se fue con San Bruno,
ya no queda más que uno,
el uno que me quedaba,
se me cayó por un cerro,
ya no queda ningún perro.

abundante presencia en la tradición popular, especialmente en la sefardí y en la infantil, *vid.* Piñero Ramírez (2010: 315-322).

(Santiago y Gadea, 1910: 119-120).

En Lorca, aparece en «Cortaron tres árboles», de *Canciones* (2013: 307), que está dedicado a Ernesto Halffter, relegando a los versos parentéticos (especie de voz secundaria *ob scaena*) las causas (violentas) de las desapariciones:

Eran tres.
(Vino el día con sus hachas.)
Eran dos.
(Alas rastreras de plata.)
Era uno.
Era ninguno.
(Se quedó desnuda el agua.)

El procedimiento reaparece en la gacela IX del *Diván del Tamarit*, «Del amor con cien años», pero las causas de las desapariciones se eliminan ahora completamente y solo queda un verso-estribillo, también decreciente, reducido a la pura lamentación, y no exento de cierto tono lúdico (no hay exclamación, funciona casi irónicamente, frente al voluntario escamoteo de información):

Suben por la calle
los cuatro galanes.
Ay, ay, ay, ay.
Por la calle abajo
van los tres galanes.
Ay, ay, ay.
Se ciñen el talle
esos dos galanes.
Ay, ay.
¡Cómo vuelve el rostro
un galán y el aire!
Ay.
Por los arrayanes
se pasea nadie.
(García Lorca, 2013: 551).⁵⁷⁸

⁵⁷⁸ Cf. el poema «Torre de Iznájar», de Rafael Alberti, en *El alba del alhelí*, que narra una escabrosa escena mediante dísticos dialogados que alternan con los versos de gradación decreciente en paréntesis («Cuatro ventanas al viento», «Ya tres ventanas al viento»...; 1987: 226). En *La arboleda perdida* el gaditano recuerda su visita a este pueblecito cordobés y la subida a su torre, haciendo alusión a este poema y relacionándolo con la poesía lorquiana: «Subí a la torre por una escalera carcomida. Todos sus ajimeces, salvo los cuatro últimos, estaban cegados. Bajo ellos, se derramaba el paisaje de un romance de Federico.

El empleo de recursos del cancionero infantil vuelve a aparecer en un libro, *a priori*, bastante distante estéticamente de la poesía de *Canciones y Suites: Poeta en Nueva York*. El «Vals en las ramas» (2013: 522-523), que sigue al célebre «Pequeño vals vienés», es todo él, en su doble vínculo musical (vals y canción infantil), un extraordinario repertorio de procedimientos enumerativos propio de estas retahílas de niños (encubridoras, en su absurdidad e infantilismo, de una esencial nostalgia y vacío de un paraíso perdido). Jugando con el ritmo ternario del vals, pero con la resonancia también de la ya mencionada cancioncilla del «Arbolé» («Tres hojitas, madre, / tiene el arbolé»), el texto se estructura en torno a la referencia de la caída de hojas; primero, en grupos de tres versos:

Cayó una hoja
y dos
y tres [vv. 1-3]
(...)
porque cayó una hoja
y dos
y tres. [vv. 18-20]
(...)
Una a una,
dos a dos,
y tres a tres. [vv. 26-28]
(...)

Al final, y duplicando el grupo ternario, se asigna distributivamente a cada número un elemento en apariencia aleatorio y motivado fundamentalmente por la rima:

(...)
Una a una,
alrededor de la luna,
dos a dos
alrededor del sol,
45 y tres a tres
para que los marfiles se duerman bien.

Los procedimientos que aparecen en estos cuatro apoyos estructurales y que dan cohesión a un texto basado en el *nonsense*, de acuerdo con el ritmo valsístico, son utilizados también en los desarrollos intermedios. Las asociaciones disparatadas o lúdicas

Sí, era la muerte la que me miraba desde las cumbres y los valles lejanos. Allí, en la misma torre, escribí una canción, de secreto dramático parecido al de García Lorca. ¡Como que aquellas eran las tierras duras y funerales de su poesía!», 1975: 190).

sugeridas por la rima, subrayadamente infantiles, aparecen en serie enumerativa al comienzo del poema, con ecos intertextuales más o menos lejanos del imaginario popular:

(...)
La dama
estaba muerta en la rama.
La monja
10 cantaba dentro de la toronja.
La niña
iba por el pino a la piña.
Y el pino
buscaba la plumilla del trino.
(...) ⁵⁷⁹

Muerte, encerramiento, búsqueda insatisfecha... todas las constantes que recorren el poemario están aquí encerradas en la intrascendencia de lo accidental y el facilismo sonoro, que parecen contraponerse, por adversativa, a la evidencia constatada del dolor (especialmente amoroso, por la resonancia de esta ave): «Pero el ruiseñor / lloraba sus heridas alrededor» (vv. 15-16). Estas series siguen alimentándose con las imágenes oníricas y crípticas en diálogo con toda la obra lorquiana, pero, en especial, con los textos de *Poeta en Nueva York*: el marfil-carne y el campo semántico de la estatua (cabeza, torso, hueco...), las hormigas, el violín..., y con las correspondientes connotaciones de creciente angustia («las ramas *luchaban* con el mundo», v. 23, los futuros que decretan extinción: «Será el cielo para el viento / duro como una pared / y las ramas desgajadas / se irán bailando con él», vv. 37-40). La intensificación de este clima atravesado por la conciencia del dolor y la aspiración a la aniquilación indolente final se canalizan a través de estas imágenes de tipo surrealista, que a veces participan del verso libre predominante en el libro («¡Oh duro marfil de carnes invisibles! / ¡Oh golfo sin hormigas del amanecer!», vv. 29-30), pero que no dejan nunca de estar sujetas a la vertebración aromanzada (salpicada con los pareados apuntados) y combinadas con procedimientos típicos del cancionero infantil. Así, a la enumeración numérica que sustenta todo el poema se une también el sentido mágico y con ecos de oración popular del juego de las horas:

El agua duerme una hora

⁵⁷⁹ «Dama», «niña» o «pino» aparecen de forma abundante en la lírica popular y el folclore infantil. Respecto a la rima *monja-toronja* (que enfatiza el carácter disparatado de la asociación con la monja diminuta encerrada en la fruta), probablemente está inspirada en una cancioncilla infantil que recoge Pelegrín en Málaga: «Ya vienen las monjas / cargadas de toronjas. / Ya pueden pasar / por el río de la mar», y que a continuación desarrolla fugazmente una serie enumerativa semejante a la del «cayó una hoja / y dos / y tres»: «Pasa una, pasan dos / pasa la Madre de Dios» (1996: 303, n° 23a).

y el mar blanco duerme cien. (vv. 5-6)

Si la nieve durmiera un mes (v. 24)

Versos que parecen recordar a retahílas infantiles como la que incluye Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles* (1882, v: 25-26):

Una hora duerme el gallo,
dos el caballo,
tres el santo,
cuatro el que no lo es tanto,
cinco el peregrino,
(...)
once el muchacho,
doce el borracho.⁵⁸⁰

En fin, las dos únicas exclamaciones antes señaladas, de cierto tono apocalíptico y hermético, son seguidas de una nueva enumeración de onomatopeyas, que tiene ahora cierto sentido recolectivo, al recuperar elementos aparecidos (las damas, las ramas), y que de nuevo genera palabras en rima por mera asociación sonora (*ranas*, que se une a la fauna pululante del pez y el ruiseñor en este texto):

(...)
30 ¡Oh duro marfil de carnes invisibles!
¡Oh golfo sin hormigas del amanecer!
Con el muuu de las ramas,
con el ay de las damas,
con el croo de las ranas,
y el gloo amarillo de la miel.
(...)

La unidad que forman estos dos vales en la penúltima sección de *Poeta...*, más que por la remisión a esta danza (cuyo ensueño centroeuropeo y decimonónico se evoca fundamentalmente en el «Pequeño vals vienés»; cf. Hernández, 1990), se explica por su carácter de huida, de acuerdo con el título de la sección («Huida de Nueva York. Dos vales hacia la civilización») y la absoluta nostalgia de un paraíso irrecuperable, en contraposición con el vacío actual del yo: en el primero, respecto al amor; aquí, respecto a la infancia. El coqueteo irónico con lo explícitamente cursi funcionaba paradójicamente allí como mecanismo de freno y contención emocional del ahogo; aquí, es la candorosa

⁵⁸⁰ Existen varias retahílas a partir de la enumeración de horas, cf. Pelegrín (1996: 309-310, n° 36; 1998: 157, n° 37.2; 221-223, n° 61.1-61.2).

musicalidad, con sus resonantes juegos de rimas y absurdos, la que atenúa, ironiza y pone distancia con el terrible nihilismo, «duro como una pared» blanquísima, de este *poema para muertos*, como lo llamó el propio autor en el manuscrito.⁵⁸¹

Como la infancia en este «Vals», también la poesía popular y su sistema de estructuras sonoras (como las culturas primitivas y el arte *pre-artístico* y ancestral) suponían para la Vanguardia una extremosa huida de los asfixiantes corsés occidentales, de la institución-Arte y la sagrada Cultura (con mayúsculas) de la razón ilustrada.

3.5 UN APÉNDICE CON RITMO DE DANZA: SOBRE LAS *SUITES* LORQUIANAS Y DOS ESTAMPIDAS DE ALBERTI

3.5.1 *Suites* lorquianas

Parece extraño que en un trabajo fundado en el diálogo que la poesía de los veinte establece con la música no se dedique un apartado específico a un poemario con el tan significativo título de *Suites* (obra además de un autor cuya filiación musical, ya hemos visto, es innegable). Antes de cerrar este epígrafe sobre las estructuras musicales que la interacción con la tradición popular genera, me gustaría referirme, aun muy brevemente, a este proyecto en el que la variación (principio del paralelismo antes revisado) parece asumir un papel articulador.

Y digo proyecto porque nunca llegó a ver la luz como libro y todavía resulta hoy problemático concebirlo como un todo orgánico.⁵⁸² Aunque en 1981 André Belamich editó como poemario unitario las *Suites*, recuperando varios de los hasta entonces editados como «poemas sueltos» y engrosando el volumen con numerosos textos inéditos, tal edición no deja de ser una hipótesis y propuesta personal de ordenación de un material muy heterogéneo y en fases muy distintas de provisionalidad (publicaciones en revistas,

⁵⁸¹ En el trabajo aludido, Mario Hernández cita un fragmento de carta en el que Lorca habla a su amigo, el guitarrista Regino Sainz de la Maza, de un proyecto de poemario cuyo título, *Poemas para los muertos*, figura en la primera hoja del manuscrito de este vals (1990: 84).

⁵⁸² Las *suites* corresponden a un período de composición que va de finales de 1920 a, aproximadamente, agosto de 1923 (coincidiendo también con la escritura de los poemas que integrarán *Canciones* y el *Poema del Cante Jondo*). Varias *suites* se habían difundido oralmente, epistolarmente o se habían publicado en revistas; además, tres de ellas («Remansos», «Cuatro baladas amarillas» y «Palimpsestos») pasaron a formar parte de las *Primeras canciones* (1936), junto a algunos fragmentos de *suites* («Claro de reloj», «Cautiva»). Hubo al menos dos intentos de publicación durante los años veinte (1923 y 1926, intentos de los que han quedado algunos apógrafos mecanografiados) y todavía en enero de 1936 lo cita Lorca entre sus libros terminados listos para publicar (García Posada, 1996, I: 893-895).

testimonios en cartas, manuscritos, apógrafos...). Las «apostillas» de Maurer a esta ordenación (1989) y las notas de García-Posada a la edición crítica de las *Obras completas* en Galaxia Gutenberg (García Lorca, 1996: 892-903), así como la reciente edición de Eutimio Martín (con el título ahora de *Cielo bajo. Suites*; 2017), no dejan de revelar este carácter hipotético y de boceto del material presentado, por lo que creo aventurado y peregrino hacer un estudio estructural, en relación con lo musical, de este no nato poemario.⁵⁸³

Con todo, sí me gustaría, al menos, ubicarlo estéticamente y considerarlo, aun en estas breves notas, en su carácter orgánico de proyecto global (más allá del estudio de poemas y técnicas usadas en los textos individuales y fuera de su serie), que toma el tecnicismo musical como centro irradiador. El proyecto de las *Suites* se sitúa en una encrucijada de tradiciones: la impresionista-simbolista y la musical siglodorista. No todas las series tienen el mismo carácter: las «Cuatro baladas amarillas», «Palimpsestos» o, más difuminadamente, los «Remansos» (todas incorporadas a *Primeras canciones*, 1936), revelan una conexión con la estética estudiada en este capítulo; pero la mayoría de ellas (la «Suite de los espejos», «La selva de los relojes», «Suite del agua», «Cruz», «Newton», «Cúco. Cucó. Cucó», «Herbarios», «En el jardín de las toronjas de luna»...) se alejan de la música más exterior y están asentadas en una poética de la imagen de tipo simbolista-creacionista, menos dada a la expresividad exclamativa y más hermética.

Como término musical, «suite» (en francés: ‘aquellos que siguen’, ‘sucesión’) se generalizó a finales del XVII para aludir a un género instrumental que constaba de varios movimientos, basados generalmente en formas de danza (alemanda, *courente*, zarabanda, gavota, *bourrée*, giga...), pero cuya relación no iba más allá, en principio, de estar escritas

⁵⁸³ La edición de Belamich, experimentado traductor al francés del granadino, formaba en realidad parte de las obras completas lorquianas y apareció primeramente en este idioma con la editorial Gallimard (García Lorca, 1981); dos años después, y con la editorial Ariel, apareció la versión con los textos originales en español (García Lorca, 1983). En la introducción a su nueva edición, Eutimio Martín señala que su tarea está directamente emparentada con la de Belamich y la presenta como su continuación («considero la edición que ahora propongo al lector como una prolongación de mi trabajo en equipo con André Belamich»; Martín, 2017: 30), con el objetivo de actualizarla de acuerdo con los avances en el ámbito lorquiano. La elección ahora de *Cielo bajo* remite a otra denominación usada en el manuscrito de «Remansos» («De las *Suites* o *Cielo bajo*», pero recordemos que a la vez esta serie se publica en *Verso y prosa* con el subtítulo de «diferencias»; abr. 1927). Para Eutimio Martín, merece ser tenido en cuenta este segundo título descriptivo, *Cielo bajo*, más allá del meramente formal de *suites*: está tomado de la denominación popular granadina para el paisaje del Albaicín divisable desde la placeta de los Aljibes de la Alhambra y, según el crítico, el libro estaría vinculado a dicho paisaje (con sus implicaciones acuático-especulares y oximorónicas); Martín (2017: 33-34).

en una misma tonalidad (Fuller, 2002: 665). El criterio que siguió Belamich para aplicar esta etiqueta a los textos que él selecciona y presenta como tal (aparte de las anotaciones que explícitamente dejó Lorca en borradores, manuscritos o publicaciones en revistas) es su organización en series en las cuales los poemas «se presentan como las etapas de una meditación que va profundizando el mismo motivo» (*apud* Martín, 2017: 28).

A partir de aquí, la crítica ha seguido repitiendo de forma laxa la identidad entre *suite* musical y la técnica de las *variaciones* sobre un mismo tema poético que parece aplicar Lorca en sus poemas.⁵⁸⁴ Sin embargo, los procedimientos utilizados en la primera, la *suite* musical, incluso cuando se incluyen ecos y se retoma material temático entre las danzas pertenecientes a una misma serie, muy difícilmente pueden vincularse a la organización de *tema y variaciones* a la que se apela frecuentemente sin mayor profundidad para el poemario lorquiano. La definición resulta mucho más endeble cuando, en una supuesta edición crítica como la reciente de Eutimio Martín, en la que el editor se atiene a un supuesto «sentido estricto de *suite*» (¿el de Belamich?: «Me atengo al sentido estricto del término *suite* y, en consecuencia, omito toda composición que no presente la necesaria garantía de forma plural», 2017: 32), y donde se relegan al apéndice las composiciones inconclusas o «cuya identidad de *suite*» «parece dudosa» (2017: 32), encontramos conjuntos formados por no más de dos poemas («Caprichos», «Meditaciones y alegorías del agua», «Ruedas de la fortuna», «Madrigales», «Tortugas», «Países»): aun atribuyendo a la *suite* musical el supuesto carácter de unidad entre sus componentes, más allá de la tonalidad (muy cuestionable), creo que resulta totalmente desajustado aplicarlo a series bímembres.

Al lado de este título, Lorca barajó alguna vez el de *Libro de las diferencias*, que era el que daba en la antología de 1932 de Diego al citar sus libros «en preparación» (*vid.* las notas de García-Posada a García Lorca, 1996, I: 893-894) y que había utilizado como subtítulo en la serie «Remansos», cuando esta se publicó en el nº 4 de *Verso y prosa* (abr. 1927). Este segundo término, el de las «diferencias», se usó en el ámbito español de los siglos XVI-XVII para hacer también alusión exclusivamente a música instrumental, pero en este caso sí estaba directamente relacionado con el procedimiento de la variación: se

⁵⁸⁴ En realidad, la definición de Belamich tampoco se aviene con la de la variación musical, pues habla de «meditaciones» en las que se va profundizando en un motivo (o sea, «desarrollo» y no «variación»). Por otra parte, la organización de poemas en torno a un motivo temático y semejanza tonal se emplea también en el *Poema del Cante Jondo*.

partía normalmente de una melodía conocida y sobre ella se iban ensayando diversas modificaciones (*diferencias*) que afectaban a diferentes niveles de la pieza (melódico, armónico, de *tempo*...).

El término de «diferencias» estaba además epocalmente connotado y, si por un lado fueron frecuentes las variaciones sobre esquemas de danza, como en las célebres *Diferencias sobre la Gallarda milanese* de Cabezón (algo que podría ponerlas en relación con la *suite*), a menudo el tema base pertenecía a una canción popular: «Guárdame las vacas» (NC 1683) fue seguramente la más *versionada* y sobre ella escribieron diferencias Narváez, Pisador, Mudarra, Enrique de Valderrábano, Vega de Henestrosa o el mismo Antonio de Cabezón; igualmente sirvieron como inspiración el llamado «Canto del Caballero» (cuya coplita tomaría luego Lope para su célebre comedia y cuya melodía había ya trabajado Cabezón en la primera mitad del XVI) o el romance del «Conde Claros», sobre el que compusieron diferencias Narváez (quizá las más famosas, veintidós diferencias incluidas en su *Delphin de Música*, 1538), Mudarra o Valderrábano, entre otros, y que figuraba ya en el *Cancionero Musical de Palacio* con música de Juan del Enzina (Barbieri, 1890, n.º 329).⁵⁸⁵

En mi opinión, el descarte del término «diferencias» en favor del casi siempre preferido título *Suites* se explica por el alejamiento estilístico de muchas de las series de la tradición evocada por el primero: *diferencias* remitía muy expresamente al cancionero siglodorista y a los libros de vihuela españoles, compilaciones en las cuales fantasías, tientos y diferencias (piezas exclusivamente instrumentales) a menudo convivían con romances y villancicos de base popular. El hecho de que muchas de las series no respondiesen a este universo (un título como «Noche. Suite para piano y voz emocionada» es por sí mismo elocuente y tiene mucho más que ver con el *lied* romántico que con el XVI español) tal vez llevase a Lorca a decantarse por el más neutro (y más universal) de

⁵⁸⁵ La recuperación del término *diferencias* no solo tuvo lugar en el terreno musicológico, con la reedición de compilaciones vihuelísticas, o en el de la programación de conciertos de música antigua; también en la nueva creación, y dentro de los cánones neoclasicistas, se restableció su empleo: las citadas *Diferencias sobre la Gallarda milanese* de Antonio de Cabezón sirvieron después a Rodolfo Halffter para crear unas nuevas «diferencias»: *Diferencias sobre la Gallarda milanese de Félix Antonio de Cabezón* (1930), y las variaciones del mismo Cabezón sobre el «Canto del caballero» serían luego arregladas para piano por Joaquín Rodrigo en su colección *Cinco piezas del siglo XVI* (1938; junto a dos pавanas de Milán, otra de Valderrábano y una fantasía de Mudarra). Las segundas habían sido también incluidas en las *Treinta canciones de Lope de Vega* que editó Bal y Gay tres años antes, en 1935 (*vid.* Apéndice V.2).

suite, usado laxamente y con función evocadora.⁵⁸⁶ El distanciamiento frente a la tradición cancioneril apreciable en la estética de estos poemas (cuya unidad viene dada por el motivo o tema apuntado en el título de la serie) obligaba también a una denominación más ambigua y con menos sabor de época.

3.5.2 Las estampidas albertianas

Dentro de las coordenadas estéticas del neoclasicismo y el neopopularismo de Vanguardia, relacionadas también con la danza y con la recuperación de formas fijadas en la tradición, están también dos extrañas composiciones de Alberti que él denomina genéricamente «estampidas». Fechadas ambas en 1925, la «Estampida celeste de la Virgen, el arcángel, el lebrél y el marinero» apareció primero en el *Suplemento literario* de *La Verdad*, que dirigía Juan Guerrero Ruiz (4-VII-1926). Con su compañera, la «Estampida real del vaquero y la pastora», aunque en secciones diferentes, fue incluida en la edición *princeps* de *El alba del alhelí* (1928), poemario de 1925-1926 que José María de Cossío publica en su colección «Libros para amigos», con una tirada reducida de 150 ejemplares no destinados a la venta. Su carácter autónomo respecto al poemario (ya de por sí heteróclito) queda patente cuando, en el volumen recopilatorio de Alberti, *Poesía. 1924-1930* (editado por Cruz y Raya en 1934), ambas estampidas son eliminadas, apareciendo años después como díptico bajo el marbete común «Dos estampidas reales (1925)» al final de la segunda edición de *La amante* (1946). En fin, en las nuevas recopilaciones de los años sesenta y setenta, *Poesías completas* (1961) y *Poesía. 1924-1967* (1972), son también excluidas de *La amante* y aparecen independientemente, entre este libro y el siguiente, *El alba...*⁵⁸⁷

Parece evidente que la denominación de *estampida* remite a la danza medieval conocida por este nombre y nada tiene que ver con el término «estampas» (usado en otra heteróclita sección de *El alba del alhelí*), del que disparatadamente lo hacen derivar Tejada (1977: 580) y Carandell (2004: 58). Si antes me he referido a ellas como *extrañas*

⁵⁸⁶ Aunque como género musical este término también puede estar epocalmente marcado (últimas décadas del XVII y s. XVIII, con Bach y Haendel como representantes privilegiados), su ámbito de acción era bastante más amplio y siguió utilizándose después (la *Suite Iberia* de Albéniz, la *Suite bergamasque* o la *Petite suite* de Debussy...), también para referirse a la extracción instrumental de piezas pertenecientes a una obra más grande, generalmente ópera o ballet.

⁵⁸⁷ Tomo todos estos editoriales de la «Noticia bibliográfica» que incluye R. Marrast en su edición de la trilogía neopopularista de Castalia (Alberti, 1987: 51-64).

composiciones se debe a que hibridan en un género lo que parecen ser tradiciones sin conexión: la danza medieval y el diálogo dramático quinientista.

Tiene razón Mateos Miera (2009: 56-65) cuando las pone en relación directa con las prácticas teatrales de principios del XVI: prácticas en las que el concepto cerrado de obra teatral era todavía muy difuso y en ella participaban una diversidad de elementos en los que confluían danza, música y celebración-fiesta. Efectivamente, las estampidas albertianas se presentan como dos poemas dramáticos en verso que, dentro del estilo musical (en el sentido antes apuntado: repeticiones y recreación eufónica) de estos poemarios, están contruidos en torno a una mínima anécdota, lo que recuerda muy bien a esa teatralidad difusa cuatrocentista y quinientista que constituye el germen de las églogas literarias de Enzina o Gil Vicente.⁵⁸⁸

Concretamente, la «Estampida del vaquero y la pastora» entronca con una extensa y heterogénea tradición en la que convergen las serranillas medievales, las incipientes églogas dramáticas de principios del XVI y toda la serie de villancicos y romances que participaban de la moda pastoril en los cancioneros de la época (trasposición de los tópicos del amor cortés al nuevo marco rústico-cómico), al tiempo que bebían de las fiestas y bailes populares campesinos (cf. NC 986-1007, 1087, 1148-1156, 1471-1502).⁵⁸⁹ En el mismo *Cancionero de Barbieri*, que tan querido le fue a Alberti, aparece una sección dedicada toda ella a obras pastoriles (las que figuran con los números 345 a 396), entre las cuales hay también varias dialogadas («Domingo, fuese tu amiga», nº 345; «Ha Pelayo, qué desmayo», nº 348; «Norabuena vengas, Menga», nº 370...) y varias que remiten directamente al baile («Daca, bailemos, carrillo», nº 370; «Ora baila tú», nº 386). Sobre el motivo generador de la malva, que funciona como vocativo afectivo de la amada y como símbolo natural amoroso (la apelación a la recogida de flores y el carácter magicista en costumbres folclóricas; cf. NC 305-322, 1249-1265), el poema albertiano se construye como invitación a la danza del vaquero a la pastora:

⁵⁸⁸ Para Mateos Miera, esta vinculación dramática es extensible a otras secciones de *El alba del alhelí*, como las series «La húngara» o «La maldecida» (también articuladas en torno a una anécdota), y prefiguran la creación teatral del autor en obras como *La Pájara Pinta* antes citada (Mateos Miera, 2009: 64-65). Para mí, la vinculación es mucho más discutible en estos casos, pues la anécdota no se desarrolla dramática sino narrativamente y se apela a una tradición bastante distinta.

⁵⁸⁹ Estas canciones estaban directamente relacionadas con las prácticas teatrales y las églogas de Enzina, Gil Vicente o Lucas Fernández terminan siempre con un baile musical de tipo celebrativo, que en el teatro posterior evolucionará al fin de fiesta.

ESTRIBILLO DEL VAQUERO
¡Pastora, malva garrida,
baila, mi vida,
que quiere tu buen vaquero,
tu buen vaquero,
que bailes, sí!

1^{er} punto

LA PASTORA
—¡Bailo, amor,
que al alba te vi,
yo, mi amor, y te sonreí!

ESTRIBILLO DEL VAQUERO
—¡Pastora, y enamorado,
de mi ganado
la vaca más corredora,
más voladora,
te di!
(...)

4^o punto

LA PASTORA
—¡Ya, mi lindo vaquero,
me sueño yo
paciendo en el romero
mi vaca y yo!

ESTRIBILLO DEL VAQUERO
—Dame tu mano, pastora,
dámela, vida,
que por los valles, herida,
baja la aurora!
¡Dámela sí!

5^o punto

LA PASTORA
—¡Tómala, vida,
vamos de aquí,
que el trébol sonrío
—¡malva florida,
sol y alhelí!—,
tú, mi vaquero y yo!

ESTRIBILLO DEL VAQUERO
—¡Viva, pastoras, pastores,
viva, vaqueros,
la malva entre los romeros
madrugadores
y el alhelí!
(Alberti, 1987: 204-207).

La conexión con dicha tradición, así como el parentesco estilístico con el neopopularismo de esta etapa del autor, es evidente. Ahora bien, ¿por qué la denomina Alberti «estampida»? ¿Por qué los «estribillos del vaquero» están alternados con unas estrofas-réplica que llama «puntos»? Desconozco de dónde pudo tomar Alberti esta información y qué le llevó a fusionarla con la tradición del villancico y la égloga pastoril, pero lo cierto es que cuando Johannes de Grocheio escribe su tratado musical hacia 1300 habla de la *estampida* instrumental como género formado por varias secciones melódicas dobles llamadas *puncta* (singular: *punctum*), que se cierran siempre con una especie de estribillo alterno (McGee; 1992: 8-11; 2002).⁵⁹⁰

Esta teoría había sido recogida y estudiada por el musicólogo francés Pierre Aubry en 1907, al editar la colección de *Estampies royales* instrumentales del XIII, donde insistía en su condición de danza, y vuelve a retomarla en *Trouvres et troubadours* (1910), a propósito de la conocida composición de Raimbaut de Vaqueiras «Kalenda maia», creada, según menciona la *razó*, a partir de las notas de una *estampida* que dos juglares tocaron con sus vihuelas en la corte de Monferrato (Aubry, 1910: 50-58; cf. Riquer, 2012: 834-836).⁵⁹¹ Pero ¿pudo conocer Alberti estos textos del musicólogo francés? Me parece sumamente improbable. ¿Quizá a través de textos mediados, conferencias? No he encontrado ninguna noticia de la *estampida* en la literatura crítica española del momento (Balaguer, pese a que dedicó numerosas páginas a Raimbaut de Vaqueiras en su libro sobre los trovadores, no menciona ni «Kalenda maya» ni la *estampida* como género poético; 1882-1883).⁵⁹²

El hecho es que Alberti utiliza la extraña denominación estrófica de *puncta* y parece evidente que está motivada por su relación con la *estampida* como género musical,

⁵⁹⁰ Grocheio diferencia dos tipos de *estampidas* (*istantipes*), una vocal y otra instrumental, pero solo menciona los *puncta* a propósito de la última. La definición de *punctum* aquí, como sección, es exclusivamente musicológica y se refiere a una frase musical repetida (AA, BB, CC), rematada siempre por un estribillo común a cada *punctum* que tiene diferente final, ‘abierto’ (x) o ‘cerrado’ (y), de modo que el esquema final resulta bastante distante del albertiano: Ax Ay / Bx By / Cx Cy / ... —los estribillos suelen ser en realidad distintos entre los diferentes *puncta* (x-y, w-z, etc.), pero los he marcado con la misma letra para facilitar la interpretación del esquema—. (McGee, 2002). En dos tratados poéticos provenzales, la anónima *Doctrina de compondré dictatz* (c.1300) y las *Leys d’amors* compiladas por Guillaume Molinier a comienzos del s. XIV aparece también la *estampida* descrita como género trovadoresco, pero no existe ninguna referencia a estos *puntos* que recupera Alberti en sus poemas.

⁵⁹¹ Ni el poema de Raimbaut ni su partitura, que también se conserva (Aubry, 1910) recogen ninguna anotación relativa a los *puncta* ni presentan estribillo.

⁵⁹² Gaston Paris (1892: 43) y Jeanroy (1934, II: 345-346), destacados provenzalistas del momento, mencionan muy brevemente la *estampida*, en relación con los géneros de danza, pero sin ninguna referencia a la estructura musical por *puncta*.

pese a que el texto nada tenga que ver con la tradición trovadoresca de Raimbaut, sino que está inspirado en la tradición pastoril teatral y poética de los siglos XV y XVI en España.⁵⁹³

Como si Alberti trasplantara este nuevo esquema formal hibridado, la «Estampida celeste de la Virgen, el arcángel, el lebrel y el marinero» (1987: 257-259) vuelve a presentarse como poema dramático en verso en el que alternan estribillos y *puntos/estrofas*. La diferencia es que ahora (como anuncia en el título) ha aumentado el número de personajes y, mientras que los *puntos* siguen correspondiendo a uno exclusivamente (como sucedía en el caso anterior, que eran enunciados por la pastora), los estribillos se reparten entre el resto de participantes en la escena, del siguiente modo:

ESTRIBILLO DEL ARCÁNGEL
1º Punto. LA VIRGEN
ESTRIBILLO DEL LEBREL Y EL MARINERO
2º Punto. LA VIRGEN
ESTRIBILLO DEL ARCÁNGEL
3º Punto. LA VIRGEN
ESTRIBILLO DEL LEBREL Y EL MARINERO
4º Punto. LA VIRGEN
ESTRIBILLO DEL ARCÁNGEL

Tampoco en este caso los llamados «estribillos» corresponden a repetición de estrofas y más bien parecen diferenciar los tipos de intervenciones por personajes. De hecho, los estribillos son sustancialmente más largos en esta estampida y están siempre formados por dos redondillas octosílabas, mientras que los *puntos* de la Virgen corresponden a estrofas irregulares (de 5 a 9 versos) con diversidad métrica (hexasílabos, pentasílabos, tetrasílabos, octosílabos) que explotan la musicalidad del monosílabo y la rima aguda.

La nueva estampida, que en la primera edición de *El alba del alhelí* aparece datada en «Almería, 1926», abandona el mundo pastoril tardomedieval y renacentista en favor de un marco ambiental y temático distinto: el del culto mariano y su mitologización en el entorno marítimo, presente ya en otros poemas de *Marinero en tierra* y vinculado a la devoción popular de las ciudades costeras andaluzas (antes que con la tradición eglógica

⁵⁹³ No tiene que ver con la tradición trovadoresca *de forma directa*: es evidente que toda la lírica cancioneril europea de tipo amoroso deriva, en mayor o menor grado, de la raíz primera provenzal.

religiosa del teatro renacentista castellano o de las numerosas composiciones sacras de los cancioneros).⁵⁹⁴

4. DOS TEMAS SIN DESARROLLO: GUITARRISMO Y CANTE JONDO

Si la huella más importante que la revitalización de la tradición popular (antigua y moderna) dejó en la nueva poesía de esta década estaba relacionada con la construcción formal del poema y su tratamiento rítmico, todavía debe considerarse un segundo aspecto (bastante más anecdótico, ciertamente) en el que opera el diálogo música-literatura: el de la *Verbal Music* o tematización de ciertos elementos de esta tradición.

No es extraño, según se ha visto en algunos textos anteriores, que la recuperación de determinados esquemas o la apelación intertextual a diferentes fuentes implique a veces un componente más o menos agudizado de recreación costumbrista o evocación temática; ello es especialmente visible en los autores del entorno castellano y el círculo de Ontañón, cuyas canciones de inspiración folclórica presentan a menudo escenas de danzas o festividades populares. Ahora bien, lo que interesa realmente en este trabajo es el diálogo de la poesía con lo musical (en este caso, con la tradición musical popular), pero dentro de las tendencias renovadoras de Vanguardia; y es cierto que la pintura de estos cuadros, de bucolismo nostálgico, permanece con frecuencia apegada a un tipo de neopopularismo más propio de las décadas anteriores, un costumbrismo localista y amable basado en el descriptivismo y la imitación ocasional y fácil de modismos y giros.

Existen, sin embargo, dos campos temáticos que, relacionados con la revitalización de lo popular, alcanzan un desarrollo poético muy superior a la mera evocación costumbrista en estos años: la guitarra y el flamenco. Aliados en muchas ocasiones (aunque con una historia y extensión mucho más amplia e independiente la una

⁵⁹⁴ Aunque las églogas religiosas de Lucas Fernández o Enzina tratan exclusivamente el nacimiento y la Pasión de Cristo, son numerosos los villancicos y canciones que, por ejemplo, en el *Cancionero de Barbieri* (por citar una colección conocida por Alberti), están dedicadas a la Virgen María, a quien se apela constantemente como *madre* protectora de los hombres (cf. Barbieri, 1881: n° 295, 298, 299, 305, 312, 314...). En el caso de las obras teatrales religiosas de Gil Vicente («obras de Devoção»), existe una mayor variedad y la temática mariana está presente (aunque no en la forma vocativa de los textos cancioneriles y de la estampida de Alberti, sino a través de los relatos de la anunciación y encarnación, de tradición medieval, que se incluyen en las églogas de nacimiento) en piezas como el *Auto de la Sibila Casandra* o el *Auto de la Visitação*.

del otro y viceversa), el tratamiento literario de ambas realidades musicales debe analizarse dentro de la reconsideración general que sufren en el propio terreno musical, estrechamente ligado al tan difundido concepto de *estilización* durante esta década y en diálogo con otras disciplinas artísticas, como la plástica o la danza, que serán determinantes a la hora de configurar su imaginario poético. Puesto que la profundización en ambos fenómenos de forma sólida e informada, más allá del acercamiento diletante, exigiría una formación de la que carezco y un espacio que este trabajo ya no admite (aparte de que son ya varios los trabajos realizados al respecto), en los dos siguientes apartados me asomaré muy breve y sumariamente al tratamiento poético de ambos temas, pero con el solo objetivo de localizarlos dentro del panorama general que esta tesis se ha propuesto trazar: el de la huella musical en la poética y poesía española de Vanguardia.

4.1 GUITARRA

España, guitarra que recibe telegramas.
(Jean Cocteau, «Guitarra»)

Dos años después de su visita a España, en 1894, Pierre-Auguste Renoir retrató en un óleo sobre lienzo de pequeño formato a un *típico* «guitariste espagnol», ataviado con un ornamentado traje de luces y tocado con redecilla, al más puro estilo goyesco (imagen 19). Quince años más tarde Pablo Picasso, quien a los ocho años se había iniciado en los pinceles con un tema de extraordinarias resonancias españolistas (*El picador amarillo*), y que en 1913 encabezaría la lista de los «peintres nouveaux» en las *Méditations esthétiques* de Apollinaire (1922: 31-39), ofrece su particular visión (o quizá sería más correcto hablar de *visiones*) del guitarrista, dinamitado ahora en un haz de perspectivas (imagen 20).

La diferencia entre ambos cuadros es notoria, y no es casual: también entre el guitarrista español que retratara Manet tres décadas antes que su compatriota y las numerosas guitarras que empiezan a poblar los bodegones cubistas y la nueva pintura de los veinte media un abismo. En efecto, el estatuto del instrumento estaba cambiando y en apenas unos años pasó de ser el símbolo del españolismo más exótico y tipista, vinculado al imaginario romántico y concebido como atributo característico del pueblo (su enseñanza no estaba regulada en los Conservatorios), a convertirse en emblema de la estilización vanguardista, recuperando el prestigio del que un día había gozado en la corte barroca y entrando en las salas de concierto con renovada autoridad.



Imagen 19.
P.A. Renoir: *Le guitariste espagnol*, 1894.
Óleo sobre lienzo, Detroit Institute of Arts Museum).



Imagen 20.
P. Picasso: *Le Guitariste*, 1910.
(Óleo sobre lienzo. Centre Pompidou de París).

No es mi propósito (tampoco estoy capacitada para hacerlo) realizar un análisis crítico de este cambio en la pintura y valorar en qué medida este propició la nueva configuración estética del pensamiento musical (como parecen sugerir Christoforidis/Piquer Sanclemente, 2011, dentro de las coordenadas del neoclasicismo epocal), o si fue al revés, y el cambio en las artes plásticas vino precedido de una ruptura en la historia y crítica de la música española. Lo cierto es que la resignificación de la guitarra en el arte nacional en estos años, con la consiguiente internacionalización (o *universalización*, de acuerdo con la retórica predilecta de la época) en los diferentes campos (artes plásticas, pero también giras internacionales de intérpretes como Andrés Segovia), se produce dentro del proceso general e interseccional de alianzas que se han estudiado en este capítulo: lo culto y lo popular, la tradición y la vanguardia.

El mismo año en que edita el *Cancionero de Upsala* (1909), Rafael Mitjana publica también una colección de ensayitos entre los cuales hay uno dedicado a este instrumento y a la celebración de su resurgimiento de la mano del intérprete Miguel Llobet (1909: 81-94). En fecha tan temprana, el musicólogo y diplomático afianzaba ya algunas de las constantes que se repetirán y agudizarán durante las dos décadas siguientes en el discurso estético en torno a la guitarra: su carácter idiosincrásico, definidora de lo español; su prestigioso linaje (descendiente del laúd árabe, la refinadísima vihuela renacentista y la guitarra barroca, todavía de cinco cuerdas, que hizo las delicias en las cortes españolas y europeas del XVII); su resurgimiento a lo largo del XIX y el progresivo

enriquecimiento técnico, a partir de músicos cultos y formados, que culmina en el *glorioso* período a punto de iniciarse: el que inauguraba Miguel Llobet, discípulo del acreditado maestro Tárrega.

Pero en 1909 Mitjana solo podía constatar el tímido comienzo de lo que fue verdaderamente esta Edad de Plata de la guitarra española: a Miguel Llobet (Barcelona, 1878-1938) pronto siguieron nuevos intérpretes, como Emilio Pujol (Granadella, 1886-Barcelona, 1980) y, más jóvenes, su discípulo Andrés Segovia (Linares, 1893-Madrid, 1987) y el burgalés Regino Sainz de la Maza (Burgos, 1896-Madrid, 1981), que encumbraron el instrumento a cotas insospechadas. En 1918 (año de la muerte de Debussy y de la incorporación de Salazar a *El Sol*), Andrés Segovia y Emilio Pujol dan sendos recitales en la Residencia de Estudiantes y desde ese mismo año la Sociedad Nacional de Música incorpora la guitarra solista a sus programaciones; poco después, el surgimiento de nuevas asociaciones (Asociación de Cultura Musical, 1922; Asociación Internacional de Música Contemporánea, 1922; Asociación Cultural Guitarrística, 1923) propulsa y consolida el vigoroso resurgimiento, que va acompañado de un ensanchamiento extraordinario del repertorio: si hasta entonces estos intérpretes trabajaban solo con transcripciones de obras clásicas y el exiguo arsenal de obras que ofrecía el XIX (Sor, Tárrega), el *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy* (1920), de Manuel de Falla, marcará un hito decisivo en la nueva composición para guitarra, a la que se sumaron en los años siguientes tanto compositores alineados en un horizonte más conservador (Turina, López Chavarri, el más joven Moreno Torroba) como los que formaban la vanguardia de la nueva música: Ernesto Halffter (*Peacock-Pie*) y Rodolfo Halffter (*Giga*), Bacarisse (*Pavana*), Julián Bautista (*Preludio y danza*), Juan José Mantecón (*Atardecer*) o el propio Salazar, con su *Romancillo*, hasta llegar al célebre *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, ya en los cuarenta, escrito a petición de Sainz de la Maza (*vid. Persia*, 1996, 2003: 197-209, 2012: 48-51; Suárez-Pajares, 1997; Neri de Caso, 2009; Christoforidis/Piquer Sanclemente, 2011).

Tal revitalización, como digo, estaba incardinada en el proceso de renovación que la música española lleva a cabo en estas décadas, donde la construcción de una identidad nacional se perfila como objetivo primero, pero desde una perspectiva progresista y universalizante (en la línea marcada por Pedrell y continuada por Falla, y por Salazar en el discurso estético), que pasaba por situar a España a la altura de la modernidad musical europea. En este sentido, la obrita de Falla que inaugura una nueva era de la composición

guitarrística, el *Homage à Debussy*, es sumamente elocuente: el instrumento español por antonomasia, que acumulaba dos siglos de tópicos y estereotipos folclóricos, se encarga ahora del homenaje a un compositor francés, bisagra fundamental en la revolución armónica del s. XX europeo y cuyo acercamiento *evocador* e impresionista al imaginario español había suscitado el recelo y rechazo por parte de la crítica, dada su *inautenticidad* y alejamiento de lo verdaderamente *nacional* (*vid. supra*, III.II, 3.2.1).⁵⁹⁵

A este juego de espejos y puentes transculturales, al florecimiento de virtuosos intérpretes que hicieron a la guitarra salir del estrecho reducto folclorista al que se la había relegado durante más de ciento cincuenta años, se añadía otro elemento decisivo para tal resurgimiento (elemento que había sido ya subrayado por Mitjana en su trabajo y al que me he referido brevemente antes, a propósito de la actividad musicológica de estas décadas): la recuperación del repertorio preclásico para vihuela y guitarra barroca española. La inserción en esta acreditada estirpe de instrumentos de cuerda contribuyó a prestigiar la guitarra, al tiempo que la convertía en instrumento predilecto del ideario antirromántico (recuérdense las connotaciones del piano, al que se opone ahora, en este sentido: III.III, 3.1) y la resituaban dentro de las tendencias neoclasicistas del momento, buscadoras de nuevos timbres y sonoridades (el clavicémbalo de Wanda Landowska, el retorno a Bach en Alemania, la reivindicación de Vivaldi por Respighi) y defensoras de valores como la pureza, la sobriedad y el constructivismo minimalista (*vid. Christoforidis/Piquer Sanclemente*, 2011).

⁵⁹⁵ La piececita de Falla fue respuesta a una invitación de Henri Prunières, director de *La Revue Musicale*, para un número-homenaje a Debussy, que incluiría también un suplemento con obras de los más reputados compositores modernos (Bartók, Dukas, Ravel, Roussel, Satie, Stravinsky...) en tributo al músico fallecido (se trata del mismo número que publica el ya citado artículo de Falla, «Claude Debussy et l'Espagne», dic. 1920). Desde la primavera Falla comienza a trabajar concienzudamente, como era propio en él, la técnica del instrumento y está en contacto regular con Llobet, Andrés Segovia y su amigo Andrés Barrios, quienes le asesoran y aconsejan. El estreno de la obra tendría lugar el 8-III-1921 en el madrileño Teatro de la Comedia, en un recital de Llobet que incluía también piezas de Sor y Tárrega, y arreglos de Mozart, Granados, Albéniz y el propio Falla (de *El amor brujo*), y que fue reseñado elogiosamente por Salazar, subrayando la importancia de aumentar el repertorio guitarrístico, en detrimento de las abundantes transcripciones de obras de piano: «Las tres obras de Manuel de Falla tocadas ayer (...) tienen en la guitarra un medio expresivo afectísimo y en el que sus efectos, esencia de lo moderno musical, adquieren una belleza más neta y más aguda, que llega a un *máximo con esa página excepcional escrita por Falla en homenaje a Debussy y pensada expreso para la guitarra*. La lección que esto constituye merecería ser atendida por nuestros compositores y por nuestros guitarristas. Si se quiere que el arte de la guitarra constituya una cosa viva, y que sea factible de un progreso necesario evitar el amaneramiento, ya iniciado, por el abuso de transcripciones empalagosas y renovar el repertorio, cultivando junto a la música clásica del instrumento los nuevos hallazgos de su técnica» (Salazar, *El Sol*, 9-III-1921). Sobre la guitarra en la obra de Falla, *vid. Christoforidis* (1998).

¿Cuál es la imagen que de la guitarra se ofrece en la poesía coetánea? En general, y aunque su tratamiento temático se lleva a cabo desde distintos estilos, sobresale su condición de símbolo de vanguardia, en contraste con la gravedad adocenada del piano romántico. En un primer nivel, la guitarra en la poesía de esta década aparece preferentemente ligada al cubismo pictórico y, como tal, su protagonismo en el texto aparece fundamentalmente en relación con su forma: como volumen y objeto antes que elemento productor de sonido o sugeridor de reflexión musical. El prototipo de tal asociación es el poema nº VII de *Jacinta la pelirroja*, de José Moreno Villa, donde el yo poético evoca la creación de un cuadro, apelando a los elementos que en él eterniza:

Aquí te pongo, guitarra,
en el fondo de las aguas
marinas, cerca de un ancla.
5 ¿Qué más da
si aquí no vas a sonar?
y vas a ser compañera
de mi reloj de pulsera
que tampoco ha de marcar
si es hora de despertar.
10 Vas a existir para siempre
con la cabra sumergida,
la paloma que no vuela,
y el bigote del suicida.
15 Tiéndete bien, entra enferma,
sostén tu amarillo pálido
y tu severa caoba;
conserva bien las distancias
o busca la transparencia.
Lo demás no me hace falta.
(Moreno Villa, 1998: 331).

La guitarra reducida a simple cuerpo que explícitamente *no suena* (v. 5), compañera del reloj, el ancla, la cabra, la paloma y el bigote, variopintos objetos mezclados en esta submarina naturaleza muerta, de acuerdo con la yuxtaposición cubista y al onirismo surrealista. La evocación de la música es aquí irrelevante y tal condición se subraya constantemente a través de la referencia persistente a la mudez y al estatismo; importan, por el contrario, sus líneas, su volumen y sus proporciones respecto al resto de objetos: «lo demás no *le* hace falta».

El mismo papel juega la guitarra en la «Naturaleza extática» de Guillermo de Torre, significativamente dedicada a Juan Gris. Como el anterior, se trata de la

descripción de un collage plástico, construido sobre la enumeración yuxtapuesta y la evocación de elementos característicos del cubismo:

Un segmento de luna
sobre la bandeja

El corazón de la granada
es un abanico del iris

La guitarra la pipa y el periódico
disecados como loros

Palpando entre el mosaico
el vidrio canta sus reflejos

A través de la ventana bastidor del sol
el viento afina sus cordajes

Desconsolada una guitarra
con las clavijas sueltas
enmaraña su testa
(Torre, 2000: 95; subrayados míos).

El imaginismo de este poema torresiano debe considerarse, evidentemente, a la luz de lo comentado arriba sobre la poesía ultraísta (III.II, 4.1), y en relación con la poetización sinestésica y multisensorial del mundo, donde ya se habló la relevancia de la imagen musical animista y la metáfora de instrumento.⁵⁹⁶

Pero es cierto que, dependiendo del autor, el protagonismo de la imagen musical puede adquirir visos más o menos estereotipados, reducirse a las metáforas codificadas y generalizadas, o bien, como sucede en el poema de Gerardo Diego «Cuadro», desarrollar y profundizar su condición sonora y dar el salto a nuevas asociaciones, de acuerdo con el mecanismo de la imagen múltiple:

El mantel jirón del cielo
Es mi estandarte
Y el licor del poniente
Da su reflejo al arte

5 Yo prefiero el mar cerrado

⁵⁹⁶ A la evocación fragmentaria de la guitarra se superpone también la musicalización de la persiana en la penúltima estrofa («A través de la ventana bastidor del sol / el viento afina sus cordajes» [blancos del autor]), donde se activa la característica personificación ultraísta del viento percutor de instrumentos de cuerda. En realidad, este es uno de los poemas más *impresionistas* o centrados en la imagen de Guillermo de Torre, frente a la preferencia futurista y neologista que predomina en *Hélices*; no en vano aparece en la sección «Kaleidoscopio»: *vid. n.* 419.

gitana, Alegrías, Mujer con guitarra...).⁵⁹⁷ Diego la convierte aquí en *madona sin infante*, encarnación del arte puro sin otro fin más allá de sí, pero, a la vez, naciente Afrodita, diosa germinal que reúne en torno a sí el hálito vital, como si lo insuflara y a la vez lo contuviera. El carácter musical de la guitarra contamina realidades adyacentes, dando lugar a típicas sinestesias creacionistas como la del v. 6 («y al sol le pongo sordina»), mientras que a su transmutación femenina se le sobrepone también la imagen del caudaloso pozo cósmico, que aparecía ya en uno de los epigramas de *Imagen*:

Habrá un silencio verde
todo hecho de guitarras destrenzadas

La guitarra es un pozo
con viento en vez de agua
(Diego, 1989: 157).

El texto de Diego se cierra con una vuelta a la realidad y, sin embargo, esta ha quedado fecundada por el prodigio del cuadro: emulando ahora a la guitarra-vientre de aguas cósmicas, «en un transporte de pasión / canta el agua enjaulada en la botella» (vv. 20-22).

La imagen que utiliza Diego de la guitarra como mujer-pozo cósmico dentro de una concepción metapoética había sido ya trabajada en un poema cubista del *Horizon carré* (1917) de Huidobro: «Guitare» (1996: 68). El texto, cuya técnica de montaje y generación sucesiva de imágenes ha sido analizada por René de Costa (1984: 69-70), elude toda referencia explícita al instrumento y obliga al lector a seguir la metamorfosis de imágenes para reconstruir la escena (el guitarrista-pájaro-poeta que sostiene la guitarra-diminuta mujer), con todas sus implicaciones simbólicas:

Sobre sus rodillas
Había algunas notas

Una mujer pequeñita dormía
Y seis cuerdas cantan
en su vientre

El viento
ha borrado los contornos
Y un pájaro
picotea las cuerdas

⁵⁹⁷ También en la nueva pintura, la metáfora de la guitarra-mujer, de forma más o menos explícita, sigue funcionando de forma relevante: *vid.*, por ejemplo, la *Mujer con guitarra*, de Georges Braque o *La música (mujer con guitarra)*, de Henri Matisse.

El silencio	Cada uno
se ocultaba	cree vivir
al fondo	fuera de
del armario	sí mismo
Cuando el hombre	
dejó de tocar	
Dos alas temblorosas	
cayeron de sus manos ⁵⁹⁸	

En la misma órbita del creacionismo y los ensayos ultraístas se encuentra un poema muy temprano de Juan Chabás, incluido en su poemario *Especios. 1919 verso 1920* (1921: 39-44), que lleva por título «Guitarra». En realidad, el trabajo de la imagen está aquí muy desvaído y apenas existe tal; anclada a una retórica todavía finisecular del yo melancólico, lo que pone en contacto a la «Guitarra» de Chabás con la nueva poesía es la disposición caligramática de los versos, que toman directamente de Huidobro la metáfora visual de la escala musical (*vid. supra*, n. 332):

Mi
 La
 Re
 Sol
 Si
 Mi
 Sobre la guitarra tiembla mi pena
 con un eco dormido.

Querida de todas mis soledades,
 guitarra mía:
 un día
 se me cayó el alma
 dentro de tu
 caja
 Por eso canta siempre en tu bordón
 un eco estremecido
 la canción
 mía.

Mi
 Si
 Sol
 Re
 La
 Mi
 Por la escala de tus notas
 vienen a mí,
 las mariposas ignotas

⁵⁹⁸ Sobre la guitarra en la poesía creacionista de Huidobro, que incluye también la revisión de este poema, *vid. Calvo González* (2016: 321-327).

de una armonía
sentimental.

Guitarra mía,
quieres que te diga
mi pena?

Se me ahogó en el corazón
un beso,
que yo pondré en tu bordón
con mis dedos.

Mi
La
Re
Sol
Si
Mi

Así
Sola
Para mí

Por lo demás, el poema recoge asociaciones ya señaladas en los poemas anteriores, como el de la ambigüedad mujer-guitarra o el de la caja de resonancia-pozo, donde naufraga el alma de este hiperestésico yo lírico.

El desarrollo de la imagen creacionista durante los primeros años de los veinte irá mutando su aspecto y, mediada la década, abandona la yuxtaposición deshilvanada en favor de un riguroso formalismo de cuño gongorino (el ejemplo paradigmático de tal proceso es la *Fábula de Equis y Zeda* dieguina). En esta evolución de la imagen se ubica precisamente el largo poema «Naufragio en tres cuerdas de guitarra», de Rogelio Buendía, que constituye la segunda parte del poemario homónimo publicado en 1928 (Buendía, 2001: 1061-1071).⁵⁹⁹ En estos años, el poeta onubense se muestra crecientemente interesado por el surrealismo y las ideas estéticas del ámbito catalán en torno a *L'amic de les Arts*. De hecho, el libro está dedicado a Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà, e incluye tres dibujos del primero.⁶⁰⁰ Pero la exploración surrealista de Buendía, centrada específicamente en el onirismo imaginista, se daba la

⁵⁹⁹ La primera parte, «Corporeidad de la sirena», es una silva asonantada significativamente más breve (42 versos), que participa de la misma estética y mantiene el motivo marino como núcleo articulador. Según Almudena Cueva, esta silva inicial es posterior (escrita en 1927 o 1928), mientras que la segunda parte, «Naufragio en tres cuerdas de guitarra», fue escrita en el verano de 1925 (Cueva, 2002, I: 542 y ss.).

⁶⁰⁰ Sobre el diálogo de los dibujos de Dalí con el poema, *vid.* el artículo que Ana Ávila dedicó al tema (1999), provisto también de una amplia introducción a las relaciones de Buendía con la música.

mano con su interés por Góngora en estos años y la exaltación del cordobés como primer *creacionista* consciente, creador cosmogónico de la nada (Buendía, *La Gaceta Literaria*, abr. 1927). De este modo, en esta silva de más de doscientos versos (232 versos agrupados irregularmente en estrofas), converge el recuerdo plástico de la guitarra cubista con el nuevo imaginario surrealista (el fondo marino, la descomposición de cuerpos y volúmenes, la metamorfosis de imágenes de raíz cinematográfica), encauzados ahora en un discurso arquitectónico y cultista que, sin embargo, todavía conserva el modelo de imagen sinestésica impresionista de los primeros años de la década. Como los poemas largos gongorinos, se parte de una anécdota mínima (naufragio de un tú femenino mitologizado) que no es sino simple excusa para levantar un mundo hipersensorial, atestado de color y plasticidad, en donde deambulan sumergidos un sinfín de objetos dispares.⁶⁰¹

Más allá de las numerosas imágenes y referencias musicales, lo cierto es que la guitarra como tal no vuelve a aparecer en el poema (sí lo hace en uno de los tres dibujos de Dalí que acompañan el libro; imagen 21. *Vid.* Ávila, 1999). Su aparición en el título funciona dentro de la evocación subconsciente surrealista, preparando en la mente del lector el paisaje acuático al que enseguida se nos introducirá, al tiempo que activa de forma latente reminiscencias tanto del imaginario guitarrístico en las artes plásticas del momento, como de la asociación agua-música (en el sentido de ilogicismo pre-racional; *cf.* III.III, 3.1.2; 3.2.3).

⁶⁰¹ Sin pretensión de analizar individualmente los mecanismos de cada imagen, ofrezco algunos versos que ilustran la semejanza entre los procedimientos metafóricos musicalizadores del ultraísmo (III.II, 4.1) y los que aquí utiliza Rogelio Buendía: «cada flor de madrepora en su tallo / *sinfonizaba* el gulf-stream en versos» (vv. 23-24); «Los ángeles-sirenas / entonaban *de algas claro cántico*» (vv. 61-63); «Con mantos esquimales, osos blancos y focas chillan *sus serenatas vegetales*» (vv. 176-178). Ahora bien, a la musicalización por metáfora o sinestesia del paisaje se une aquí, gracias a la construcción onírica surrealista, la evocación referencial de realidades musicales (es decir: no hay metáfora), que aparecen corporeizadas y en convivencia con el resto de heterogéneos objetos flotantes: «cada atril soportaba los esquifes / de corcheas tripuladas» (vv. 9-10); «Las flautas del oeste / marchaban dando notas de vapores / y la sirena del cantor celeste lanzaba al aire flores / para las alas de los peces lunas» (vv. 61-63)...



Imagen 21.

Salavador Dalí: dibujo para *Naufragio en tres cuerdas de guitarra*, de R. Buendía (apud Ávila, 1999: 317)

La asociación poesía y guitarra en los años veinte hace, sin duda, pensar, de manera quizá prioritaria, en la obra de Federico García Lorca. Aunque, a propósito de la fluctuación del verso, ya aludí a uno de los textos en que hace protagonista al instrumento (III.IV, 3.3), me excusaré ahora de analizar en profundidad la imagen de la guitarra en la obra lorquiana, pues son de sobra conocidos y han sido objeto de numerosos comentarios los poemas a ella dedicados: el citado “La guitarra”, del «Poema de la siguiiriya» (2013: 259), “Las seis cuerdas”, del «Gráfico de la petenera» (2013: 274); “Adivinanza de la guitarra”, de los «Seis caprichos» (2013: 285), todos ellos pertenecientes al *Poema del Cante Jondo*. La pertenencia a este poemario ha condicionado el acercamiento de la crítica a estos textos (y, en general, al motivo de la guitarra en Lorca, que aparece salpicado en otros poemas no enteramente dedicados a ella), centrándose fundamentalmente en su vinculación con el cante jondo (intento de *traducción verbal* del su característico timbre; expresión de un mundo emocional muy definido y en diálogo directo con sus conferencias «Arquitectura del cante jondo», 2000, y «Juego y teoría del duende», 1997a, III: 150-162).⁶⁰²

⁶⁰² Aparte del artículo de Stanton (1975), que está completamente dedicado al tratamiento de la guitarra en la obra del granadino (y que fue incluido después en la segunda parte de su libro *The tragic Myth. Lorca and Cante Jondo*; 1978: 36-44), la aproximación más sólida al respecto, en donde las asociaciones musicales no se quedan en las frecuentes observaciones y vaguedades impresionistas (cf. Correa, 1970: 34; Eich, 1976: 76-78; Grande, 1992), es la de Nelson R. Orringer en su *Lorca in tune with Falla* (2014), muchos de cuyos capítulos están dedicados a textos del *Poema del Cante Jondo* y abordan directamente el tema aquí aludido (2014: 66-74; 119-120). Especialmente interesante resulta el capítulo dedicado al diálogo entre el *Homenaje a Debussy* de Falla y el «Gráfico de la Petenera», donde expande la proyección de la guitarra más allá de los límites del flamenco (2014: 93-105). *Vid.* también el breve pero completo texto de Soria Olmedo (1996) titulado «Polifemo de oro» y San José Lera (2012: 242-247), que

En efecto, el instrumento poetizado por Lorca es específicamente la guitarra flamenca (de tamaño más reducido, madera diferente y sonido distinto), frente a la guitarra clásica, que aparecía genéricamente en los textos anteriores. Sin desdeñar, en absoluto, esta vinculación evidente, creo, sin embargo, que es necesario apuntar las relaciones de la guitarra lorquiana con sus hermanas vanguardistas. En «Seis cuerdas» (que, como Huidobro, Chabás y Diego propone la analogía guitarra-aljibe) pero, sobre todo, en «Adivinanza de la guitarra», la huella del cubismo pictórico y la resignificación poética del instrumento a partir de este es evidente:

ADIVINANZA DE LA GUITARRA

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.
¡La guitarra!
(2013: 285).

La plasticidad de la imagen y la focalización en la forma-volumen del instrumento, la delectación en la metáfora y el tono lúdico (favorecido por el propio título de sección, «Seis *caprichos*», y del poema, «adivinanza») sitúan este textito en la órbita tanto de la imagen creacionista como del gongorismo incipiente y la fascinación barroca por el emblema (recuérdense, por ejemplo, los poemas del hernandiano *Perito en lunas*, que se plantean como emblemas-adivinanzas y tienen como base la metáfora extrema).⁶⁰³

sintetiza las claves de la Vanguardia neopopularista a partir del emblema de la guitarra y Lorca. Mucho más anecdótico resulta el artículo de Calvo González, pese a que su tercera parte está dedicada a la «poética de la guitarra» lorquiana (2016: 330-334), que a menudo cae en el comentario de texto parafrástico.

⁶⁰³ A este imaginario lorquiano de la guitarra habría que añadir, por otro lado, su obra plástica, que abunda en instrumentos de cuerda. En ella es mucho más evidente la deuda con la pintura de Vanguardia y, además, deja completamente a un lado el mundo flamenco para apelar a otro muy diferente: el de la *commedia dell'arte* y su proyección en el imaginario finisecular, reelaborada también en el teatro y las artes plásticas del momento. No hay en estos dibujos *ayes* negros, olivares nocturnos o contorsiones extáticas de *ritmos sin cabeza*, sino pierrots y arlequines mudos, de gesticulación manierista y elegancia melancólica, que sostienen mandolinas y vihuelas. *Vid.* García Lorca (1990).

4.2 FLAMENCO

Ciertamente los poemas guitarrísticos de Lorca, aun señalando el diálogo con el cubismo pictórico y su relación con los poemas coetáneos comentados, necesariamente remitirán siempre, y sobre todo el primero de ellos (que pertenecía la serie de la *siguiriya*), a un imaginario más amplio y de perfil propio: el del flamenco (o *cante jondo*, como se prefirió en esos años).

Declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad desde 2010, institucionalizado en la universidad andaluza a través de cátedras propias desde los sesenta, todavía hoy resulta difícil ofrecer una definición de flamenco que satisfaga a todos los estudiosos. Sus orígenes, su filiación étnica, sus parentescos musicales y sus complejas relaciones con el folclore y la modelización artística son aspectos que todavía levantan polémica y a la que los teóricos se acercan de forma totalmente contraria. Si en las décadas de los sesenta-ochenta, primeras de la nueva disciplina (flamencología), los críticos se esforzaron por presentar el flamenco como producto genuino de los gitanos andaluces, nacido en unas circunstancias de extrema marginalidad y en una zona geográfica muy delimitada (el triángulo Ronda-Triana-Cádiz, de la Baja Andalucía), con una oscura prehistoria y un período de formación hermético, desarrollado en la intimidad del gueto y absolutamente celoso frente a la influencia externa (Molina y Mairena, 1963; Molina, 1967; Molina Fajardo, 1974; Caballero Bonald/Colita, 1975; Grande, 1979; Álvarez Caballero, 1986; Ríos Ruiz, 1988...), en la actualidad priman enfoques bastante más desmitificadores, con el trabajo pionero del folclorista García Matos (1987), seguido de los de García Gómez (1993), Steingress (2005 [1993], 2006), Mitchell (1994) o Washabaugh (2005), que analizan la constitución del flamenco a partir de la industria artística y la modelización culta del XIX.

Tal discrepancia entre especialistas ya da una idea de la dificultad que entraña acercarse a la visión del flamenco en la poesía de los veinte, máxime cuando el ideario o imaginario que está detrás de ella (y que no siempre se ajusta a la realidad o se puede dar unánimemente como objetivo desde el punto de vista científico) es el que ha alimentado una buena parte de la flamencología académica, desde el estudio de Manuel de Falla sobre el *cante jondo* (1990 [1922]) a la radical mitificación andalucista que construye Blas Infante en los textos de *Orígenes de lo flamenco y misterio del cante jondo* (libro póstumo, escrito entre 1929-1933, pero no publicado hasta 1980, cuya voluntad por construir una identidad política andaluza, de acuerdo con el ideario de su autor, es

evidente). No es mi intención ahora realizar ningún balance crítico de la flamencología (algo que sobrepasa el tema de este estudio y para cuyo abordaje además carezco de las competencias necesarias): si he hecho estas observaciones es para advertir de la deformación de base que a veces puede percibirse en algunos acercamientos a la poesía de los veinte y a su relación con lo *jondo*, a menudo anclados en visiones esencialistas, cuando no en juicios subjetivos y lugares comunes vagos e impresionistas, de escaso rigor académico.

Si en algo está unánimemente de acuerdo la crítica que se ha interesado por la cuestión (Buendía López, 1992; Grande, 1979: 425-265; Persia, 1992; León, 1998; Maurer, 2000; Iwasaki, 2004; Bernal Romero, 2018) es en fijar en el I Concurso de Cante Jondo (Granada, 1922) el punto de inflexión entre la desatención y desprecio del género por parte de la intelectualidad española y la revalorización apasionada que tiene lugar entre los veinte y treinta. Aunque Machado y Álvarez había dado los primeros pasos hacia la construcción diferencial del flamenco frente a otros folclores peninsulares, subrayando el elemento gitano y la genialidad individualista (1982), ciertamente el *cante jondo* entró a formar parte del imaginario de Vanguardia de la mano de unos embajadores tan acreditados en el panorama artístico del momento como eran Manuel de Falla y el entonces joven y prometedor García Lorca, los dos grandes promotores visibles del evento de 1922. Son varios los trabajos que se han encargado de documentar la historia del celebrado Concurso y de presentar, en mayor o menor medida, el ideario que lo sustentaba y los objetivos perseguidos: la dignificación del cante, el retorno a su pureza originaria y la extirpación de contaminaciones degenerantes que supuestamente se habían venido sucediendo desde la época del café cantante finisecular.⁶⁰⁴ Y esta reivindicación (que supuso restringir la participación exclusivamente a *cantaores* no profesionales; Molina Fajardo, 1990: 94-95) se apoyaba en una dicotomía hartamente resaltada en estos años: la radical oposición entre *flamenco* (arte degenerado y sometido a la mistificación del café cantante, relacionado con la cultura urbana y los estereotipos exotistas de la juerga, el majismo y los contrabandistas) y *cante jondo*, que daba cuenta del género en su más

⁶⁰⁴ Es fundamental el libro de 1962 de Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, que incluye además una serie de apéndices, entre los que se encuentra la conferencia lorquiana de 1922 y el texto del compositor gaditano que sirvió al poeta de base musicológica (1990). Con posterioridad se han ocupado de él Gibson (1985: 303-328), Andrés Soria (1990, que es prólogo a la reedición del trabajo de Molina Fajardo) o Maurer (2000: 45-80), destacando, sin duda, el trabajo de Persia (1992), que incorpora además cuantioso material documental de crónicas de la época.

pura sustancia y se vinculaba a una tradición antiquísima y remota (los fundamentos armónicos hindúes, el trasfondo mítico de las *puellae gaditanae*, la liturgia bizantina, el elemento andalusí), que además se asoció a la hondura y a la gravedad (la *pena*, frente a la *juerga*, la *siguiriya* frente a las alegrías o los fandangos) y se potenció su enraizamiento en la tradición rural.⁶⁰⁵

Qué duda cabe de que la polémica entre lo *jondo* y lo flamenco durante los veinte estuvo envuelta en el halo mitificador de *lo puro* y lo genuinamente racial (sea gitano o andaluz), de acuerdo con las constantes estéticas que presidieron también el pensamiento musical heredado del nacionalismo del XIX y con la obsesión por la construcción identitaria frente a la tradición europea (*vid. supra*, III.IV, 1.2). Si en el trabajo de Falla sobre el cante jondo (1990 [1922]) tal perspectiva queda más o menos restringida al origen y análisis musicológico (sean más o menos aventuradas sus afirmaciones), las conferencias lorquianas que se aproximaron al flamenco («Primitivo cante andaluz» [1922], «Arquitectura del cante jondo» [1930], «Juego y teoría del duende» [1933]) lo hicieron desde una óptica bien diferente, donde el componente creador y metapoético jugaba un papel determinante.⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Conforme avanza la década esta dicotomía se va politizando y adquiere una interpretación de clase (jornaleros y campesinos andaluces frente a la burguesía urbana), que es muy patente tanto en los referidos escritos de Blas Infante como en el libro de los hermanos Caba, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo* (1933). Como señala Maurer (2000: 87 y ss.), la revisión de Lorca de su conferencia en los treinta, sin una vinculación directa con este libro, coincide con él en la perspectiva social que adopta (realizada también a la luz de su experiencia en Harlem). El crítico anota además otra serie de trabajos que, desde la segunda mitad de los veinte, abordaron el flamenco de una forma más o menos científica (o, al menos, tal era su pretensión): el de Luna (1926), el de Cansinos-Assens sobre la copla (1936) o el del excéntrico *Assistant Professor* de la Columbia University Irving Henry Brown (1929), con quien García Lorca trazaría pronto amistad y que había recorrido diversos países infiltrándose en las comunidades gitanas y recogiendo sus observaciones al respecto (Maurer, 2000: 85-87).

⁶⁰⁶ La primera fue leída por el poeta en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922, como parte de los actos de difusión y promoción previos al Concurso celebrado en junio de ese año. Sobre esta primera versión, que se publicó en siete entregas en *El Noticiero granadino* (entre el 23 de febrero y el 5 de marzo de 1922) volvería años más tarde el poeta, ya en los treinta, para configurar un nuevo texto (con adiciones y eliminaciones) que se retituló «Arquitectura del cante jondo», y que fue leída en numerosas ciudades (La Habana, Buenos Aires, Montevideo, San Sebastián, Valladolid, Sevilla, Vigo, La Coruña, Salamanca...) entre 1930-1934. *Vid.* la edición crítica de Maurer (García Lorca, 2000). La tercera conferencia, aunque no está concretamente centrada en el cante jondo, tiene numerosas referencias y la noción de *duende* está directamente tomada de él. Fue leída por primera vez en el otoño de 1933, en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires (1997a, III: 150-162). Sobre las relaciones concretas de Lorca con el flamenco, más allá de su poesía, creo que el trabajo más solvente hasta la fecha es, sin duda, el de Maurer (2000), que figura como preámbulo a su edición crítica de la conferencia comentada. *Vid.* también Rabassó/Rabassó (1998: 233-303). Menudean aquí las aproximaciones impresionistas y poco concluyentes, el juicio basto o exaltado de tipo mitificador (Grande, 1992, Ossa Martínez, 2014: 201-208...).

Me parece bastante ingenuo seguir insistiendo hoy en la incompetencia lorquiana respecto al *cante jondo* (cf. los juicios que cita Maurer, 2000: 3-4, entre tantísimos) y en su tergiversación de la realidad flamenca. Como hizo Gómez de la Serna con el jazz, Federico hace aquí literatura: sus conferencias de ningún modo pretenden sentar cátedra y, a diferencia de los trabajos universitarios de muchos de sus colegas (Alonso, Salinas, Guillén...), siempre permanecieron al margen de la Academia. Sin entrar ahora a debatir el género de estas «conferencias», puesto que no competen al objeto de estudio de este trabajo (poesía en verso), sí me parece necesario redefinir bien su condición literaria y subrayar que todas las objeciones a sus presuntas deficiencias *científicas* quedan anuladas ante tal condición.⁶⁰⁷ Efectivamente, Lorca no habla del «cante jondo», sino de un *mito* del cante jondo (Stanton, 1978; Maurer, 2000: 43-80), que no está cerrado, sino en comunicación y reciprocidad constante con el resto de su imaginario (especialmente en lo que se refiere a Andalucía y al perfil arcaizante-ritualista, mítico, del que la dota). Como la tauromaquia en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, el cante jondo es, en primer lugar, un tema poético, una específica recepción de cierta realidad que da pie a una personal construcción de universo poético. Querer que la visión *jonda* de Lorca responda fidedignamente a su fuente de inspiración tiene el mismo sentido que las objeciones que en su día se le hicieron a la *Iberia* de Debussy respecto a su impostura de *lo español* (ninguno).

Lo dicho para Lorca es extensible a toda la configuración del imaginario flamenco en la Vanguardia (o en cualquier forma artística): ¿pervertía el flamenco Falla en *El amor brujo*? ¿lo hacía Massine al coreografiar la farruca de *El sombrero de tres picos*? ¿lo hacía Vicente Escudero cuando, entusiasmado con la nueva pintura y asiduo visitante de las tertulias surrealistas de Montparnasse, presenta sus bailes cubistas? Al estudiar su presencia en la creación del momento, el flamenco deberá entenderse (al igual que el folclore infantil, el romancero o los cancioneros siglodoristas que se han trabajado a lo largo de este capítulo) como un material más susceptible de reelaboración, reinterpretación y *estilización*, de acuerdo con las coordenadas señaladas a propósito del general diálogo con la tradición (III.IV, 1). El cartel que Manuel Ángeles Ortiz elaboró

⁶⁰⁷ Si un musicólogo tomase, a la hora de estudiar el jazz de los veinte, los escritos ramonianos como investigación previa de la que partir, ¿diríamos que Ramón Gómez de la Serna «sólo muy distantemente estaba familiarizado con el jazz» o, más bien, que este hipotético musicólogo comete un error de bulto a la hora de gestionar sus fuentes e interpretarlas?

para el mismo I Concurso de Cante Jondo da cumplida cuenta de la asimilación y transformación a la que se somete el elemento flamenco punto de partida (imagen 22):



Imagen 22. Manuel Ángeles Ortiz: Cartel del I Concurso de Cante Jondo (detalle).
(Apud Molina Fajardo, 1962).

Jesús Cenizo Jiménez habla de una *necesaria* distinción entre «poesía flamenca» y «copla flamenca» a la hora de abordar la asunción del flamenco en la literatura. *Grosso modo*, tal distinción remite a la de fondo y forma o, de acuerdo con los estudios músico-literarios de Scher, a la de *Verbal Music* (poesía flamenca, «aquella composición que, realizada con libertad de metro y estilo, gira en torno a algún motivo flamenco», Cenizo Jiménez, 2004: 32) y calco de formas y/o estructuras («copla flamenca»). Esta última es la que había fijado Manuel Machado en su *Cante hondo* (1912) y, en cierta forma, la que estaba detrás también de la inspiración neopopularista del XIX: Melchor de Palau, Augusto Ferrán, Manuel Machado..., todos ellos construían un yo poético que remedaba la expresión del cantor (o *cantaor*) popular, adoptando también el esquema métrico de sus composiciones: en el caso del flamenco, los esquemas eran literariamente muy limitados y se reducían al uso de la cuarteta octosílaba de pares asonantes, la soleá, la seguidilla o la seguidilla gitana. En esta línea se sitúan los «Tangos gaditanos» que publica Eugenio Montes en *Papel de Alehuyas* (mar. 1928), si bien estiliza bastante la fórmula del requiebro (elimina toda huella dialectal, potencia el imaginismo lírico) y juega sobre el esquema de la copla suelta, creando en realidad un poema orgánico de cuatro partes, organizado por los binarismos al estilo lorquiano:

I
Para bañar a los vientos
la espuma en Cádiz se irisa.
A mis palabras morenas
la espuma tu sonrisa.

Tiene el Amor dos orillas:
una es árbol y otra es brisa.

II
Para que baile el silencio
Cádiz tiene una guitarra.
En las cuerdas de mis versos
sólo bailan tus miradas.

El Amor tiene dos ecos:
uno es plata y otro es llama.

III
Las noches de Cádiz tienen
de maricel la cintura.
La cintura de mis penas
la ciñen tus manos curvas.

Tienen el Amor dos caderas:
una es sombra y otra es luna.

IV
Para peinar los recuerdos
tiene Cádiz peines de aire.
Mi corazón despeinado,
ese, no lo peina nadie.

El amor tiene dos trenzas:
una es nieve y otra es sangre.

La creación de un bordón antifonal al final de cada estrofa y los encadenamientos estructurales que vertebran el conjunto aleja a estos «Tangos gaditanos» del cultivo de la copla flamenca tal como la define Cenizo y tal como la usó Manuel Machado.⁶⁰⁸

Más rendimiento tiene la otra línea, la temática, que es la que funcionará en la poesía de Vanguardia. Aparte del *Poema del Cante Jondo*, en el que no me voy a detener aquí, por haber sido ya abundantemente tratado por la crítica (Miller, 1978; Stanton, 1978; Paepe, 1986; Dobrian, 2002; Morris, 2005; Karageorgou-Bastea, 2008; Orringer, 2014),

⁶⁰⁸ Por lo demás, me parece bastante evidente la resonancia lorquiana de este poema, que parece construido sobre la estructura dual y rítmica, basada en la continua contraposición, de la «Baladilla de los tres ríos».

la manifestación poética más directamente vinculada con el flamenco en estos años es el conjunto que Fernando Villalón incluye en *Andalucía la baja*, y que denomina con el poco comprometido «El alma de las canciones» (1998: 148-173), pero que está formado por quince largos poemas, cada uno de los cuales se dedica a un palo flamenco (sevillanas, tangos, malagueñas, soleá, siguiriya, martinete, bulería, fandanguillos, serranas, guajiras, caracoles...).

Aunque *a priori* podría recordar al procedimiento lorquiano, la perspectiva adoptada por Villalón es muy diferente y en nada se acerca a la estética impresionista de base mítico-telúrica, primitivista, que había en el granadino. Jacques Issorel, que analiza en detalle esta serie en su libro sobre el poeta (1988: 124-180), subraya esta distancia y define el conjunto por su alejamiento de lo trágico y su voluntad de cotidianeidad (la elusión de una denominación más específica en el título general estaría motivada, a juicio del estudioso francés, por esta voluntad de atender a todos los aspectos del cante, sin exceptuar los generalmente considerados palos menores). Pese a que es verdad que Villalón no se limita a remedar el yo poético del *cantaor* popular, como hacía Machado, estos textos están bastante lejos de lo que se entendería por *neopopularismo de Vanguardia* y permanecen anclados (incluso métricamente), en la tradición finisecular del cuadro costumbrista y la retórica modernista.⁶⁰⁹

Lo mismo puede decirse de otros textos que tematizan el cante, como el «Cuadro flamenco» que publica el mexicano Rafael Lozano (autor de los poemas debussystas analizados arriba) en *España* (4-VIII-1923), formado por tres sonetos titulados respectivamente «El cantaor», «La gitana» y «El fandango», o el que, en el mismo semanario y esta vez en cuartetos consonantes, publica Juan José Domenchina con el nombre de «Dolor» (*España*, 28-X-1922):

De sus órbitas los ojos
penden —y se despatarra
arrancando en tientos rojos
las cuerdas de su guitarra.

⁶⁰⁹ Villalón usa constantemente la personificación o alegoría del cante (como también lo había hecho Lorca), que aparece cantado bien en tercera persona, bien en función de interlocutor (y el poema adopta el tono del elogio; así, por ejemplo, en «La Malagueña», 1998: 151-152). Junto a este recurso y la estampa descriptiva, los poemas recurren casi siempre a la intertextualidad, ya sea a través de una coplita que encabeza como paratexto la composición («El Tango», «La Bulería», «Fandanguillos de Huelva»), ya sea a través de la incrustación de estas del poema, marcadas además con cursiva y manteniendo también la ortografía dialectal. Además del de Issorel, *vid.* el análisis de Pilar Moyano (1990: 106-120).

Es un bravo *cantaor*,
un castizo, si los hay.
Nadie solloza mejor
por lo jondo, ¡ay, ay, ay, ay!

(...)

«Tengo en el alma una espina
negra —canta— cual mi suerte».

Es su coima la Morfina,
pero su amada es la Muerte.

De todas formas, si a propósito de la guitarra se apuntó la necesidad de incorporar al diálogo interartístico de música-poesía a las artes plásticas, en calidad de interlocutor decisivo y mediador, en el caso del flamenco tal incorporación se hace extensiva además a la danza, que se convierte en motivo privilegiado de atención en los poemas sobre *flamenco*. La «Bailaora» de Concha Méndez en *Surtidor* (Méndez, 2008: 97-98), la «Bailadora» de Quiroga Plá (*Verso y prosa*, sept. 1927) o los «5 haikais de la danza» que, dedicados a ‘La Argentina’, publica José María Alfaro en el segundo número de *Parábola* (dic. 1927) son todos textos que, pese a sus diferencias estilísticas, parten fundamentalmente de la imagen visual del baile (antes que de la tematización de la música) y están estrechamente ligados al primitivismo *estilizado* que se potenció en los espectáculos y ballets del momento (en interacción con la escenografía): piénsese en *El sombrero de tres picos* con coreografía de Massine y escenografía de Picasso del que se habló arriba (II, 2.3.3, a), en la versión de *El amor brujo* que estrenan Vicente Escudero y ‘La Argentina’ en el Trianon Lyrique de París (22-v-1926) o en *El fandango del candil*, ballet encargado por la propia Antonia Mercé (‘La Argentina’) a Gustavo Durán (con libreto de Rivas Cherif) y estrenado por los *Ballets Españoles* de esta en Hamburgo (Teatro Volskoper, 1927), cuyos decorados y figurines, de clara inspiración cubista, estaban a cargo del escenógrafo y pintor grancañario Néstor (*vid.* imágenes 23-26).⁶¹⁰

⁶¹⁰ Es evidente que en los ballets citados no remiten solamente a la inspiración del flamenco, sino al más amplio arsenal de la escuela bolera y la danza folclórica española (la propia denominación de la Compañía de ‘La Argentina’, los *Ballets españoles*, es suficientemente elocuente). La diferenciación pretendida entre *cante jondo* y flamenco que, a principios de la década, se llevó a cabo en el territorio del cante, quedaba realmente mucho más diluida en el campo dancístico y habría que preguntarse si existió alguna vez un *puro* baile flamenco diferenciado de estas tradiciones, que con posterioridad se ha intentado reivindicar (*cf.* Lavour, 1976, y, sobre todo, Steingress, 2006, quien plantea el nacimiento de todo el género flamenco como construcción cultural a partir de la escuela bolera del XIX y su interacción con los escenarios parisinos y la moda tipista de lo exótico-agitanado). Para la danza española en la Vanguardia, *vid.* Rodrigo (1990), Bennahum (2009), Molins/Romero (2008), Murga (2009) y el más reciente catálogo de la exposición comisariada también por Idoia Murga (2017) bajo el título «Poetas del cuerpo: La danza de la



Imagen 23. Néstor: Figurín de 'La Niña bonita' para *El fandango del candil*, 1927. (Museo Néstor)



Imagen 24. L. Massine y T. Karsavina en *Le Tricorne* (Ballets Russes, 1920).

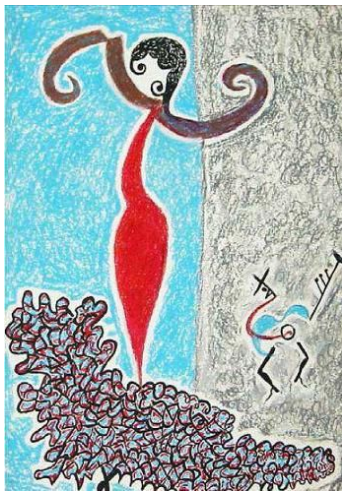


Imagen 25. Dibujo de Vicente Escudero: *Bailarina con bata de cola* (s.f).

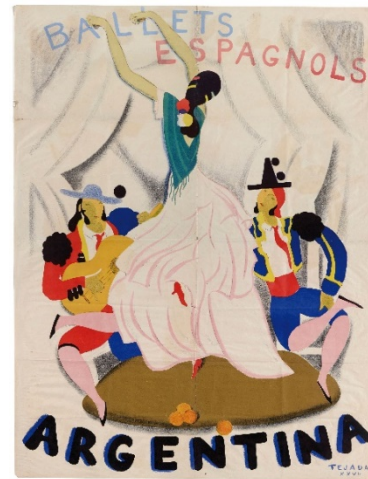


Imagen 26. Cartel de Sáenz de Tejada para los *Ballets Espagnols* de 'La Argentina' (1927)

En última instancia, la construcción mítica y arcaizante del flamenco que tan claramente se revela en el *Poema del Cante Jondo* lorquiano y que se desarrolla en las artes plásticas y el ballet en convergencia con el cubismo antimimético y desrealizador forma parte del general primitivismo vanguardista, al lado de la fascinación por culturas ajenas al sistema occidental ilustrado, tal como el eslavismo del grupo «Hylaea» (III.III, 1.2) o el fervor negrista que invadió el continente, en todas las disciplinas (del jazz a la pintura picassiana, pasando por los experimentos dadaístas de Tzara y las contorsiones exaltadas de Joséphine Baker). En efecto, la retórica utilizada para describir los

Edad de Plata», en la Residencia de Estudiantes de Madrid (6/X/2017-1/IV/2018). Aparte del abundante material visual y documental, el catálogo cuenta con un rico conjunto de estudios que reconstruyen el panorama interdisciplinar y el sincretismo de tendencias y estilos que tuvieron lugar en los escenarios españoles del momento (*vid.*, en especial, los artículos de Beatriz Martínez del Fresno, Alicia Navarro y Patricia Molins, a propósito de las interacciones del flamenco con la estética de Vanguardia).

movimientos de la «Venus de ébano» y su sicalíptico charlestón (por ejemplo, en el citado artículo de Gazul, «Josefina Baker, o el vientre del Apocalipsis»; *Mediodía*, sep. 1926) fue muy similar a la que se utilizó para definir el baile flamenco, donde el telurismo irracional y visceral alcanzaba su apoteosis en el cuerpo de la bailarina (cf. la prosa «Sombra apasionada», de Joaquín Romero Murube, *Mediodía*, dic. 1926, que responde a la misma visión recogida en los poemas citados).

Como última muestra de estos sincretismos y viajes de *ida y vuelta* en el imaginario de la Vanguardia, sin pretensión alguna de agotar el tema, que dejo solo apuntado, véanse las simpáticas *malagueñas* que Gecé (Ernesto Giménez Caballero) publica en el tercer número de *Litoral* (mar. 1927; evidentemente el palo flamenco elegido es un guiño a la localización de la editorial), con el título «Con guitarra negra: malagueñas»:

Uanubi Kula mamba
Kula mamba, Kula mamba,
Uanubi Kula mamba...

Yo era —morena— soldado. Y venía del moro. (Fue un día de dos tardes.) Yo venía del moro y había visto a los negros.

Uanubi Kula mamba
Kula mamba, Kula mamba,
Uanubi Kula mamba...

Yo bajé —niña— del barco. El barco venía del moro. (Fue una tarde, aquel día de dos tardes.) Y el barco se quedó en el mar, junto a tu puerto. Pero yo bajé —niña— del barco. (...)

La *guitarra negra* del título, de inevitables resonancias pictóricas, anuncia estos estribillos-jitanjáfora, al modo de la poesía negrista cubana, que se alternan (*acompañan*, como la guitarra hace con el cante) con una narración centrípeta, cuyos motivos, formulación y ritmo juegan y remedan claramente el estilo de la copla popular. El desarrollo del relato en esta prosa-copla avanza a través de la recolección y de un constante *leixaprén* de enunciados, que recuerda a la repetición de versos en el canto flamenco (y, en general, popular) a la hora de configurar musicalmente la estrofa. El aire desenfadado y humorístico que proporciona la jitanjáfora, en combinación con el discurso alternado de la copla, no anula, sin embargo (como en los textos de Gómez de la Serna), el mito de la música como símbolo de esa pulsión visceral e irracional, de tinte trascendental, que tanto el flamenco como la cultura negra representaron en la Vanguardia. No en vano, y al lado de los *sonidos negros* de guitarra (expresión

generalizada para el cante jondo, y tomada del cantaor Manuel Torre), vuelve a sonar el atávico (y de nuevo negro) tambor que evocaba Gómez de la Serna («la nostalgia de los zambombazos en la matriz sonora de los inmensos troncos vaciados y convertidos en tambores milenarios»; 1975: 181) a propósito del jazz:

(...)

Uanubi Kula mamba
Kula mamba, Kula mamba,
Uanubi Kula mamba...

Yo, que sentía las entrañas como el redoble de un tambor. Tambor de guerra, tambor de baile. Seco, seco, seco, ¡pom! seco ¡pam! Tambor de amor. Tambor de negro. Infatigable tambor. ¿Dónde estaban tus ojos, niña, negros color tambor?

(...)

Uanubi Kula mamba
Kula mamba, Kula mamba,

tus ojos, morena, que yo vi un día, yo, viniendo de los negros...

¡Uanubi Kula mamba!⁶¹¹

5. RECAPITULACIÓN

Junto a la *música de imágenes* de base ultraísta-creacionista y a los tímidos o excéntricos ensayos de una poética futurista, la «vuelta a la tradición» es la tercera gran línea de fuerza que define la nueva poesía española de los veinte en relación con la música. Es cierto que la llamada *generación del 27* (y aquí reúno ahora, de forma extensa, a los diversos autores que he ido citando en estas páginas y que estuvieron activos poéticamente en los años estudiados, más allá de las nóminas cerradas) se caracterizó por un estrecho diálogo con la historia literaria, como se ha venido señalando de forma prioritaria por la crítica (prácticamente desde los mismos años coetáneos a su producción). Pero tal rasgo, lejos de aislar el caso español de la Vanguardia europea, lo une a ella y lo inserta dentro del desarrollo estético general que presenta la última fase de la Modernidad en la cultura occidental.

⁶¹¹ La frecuente sinestesia del negro para definir a esta música (que en el caso del jazz venía externamente propiciada por metonimia racial), así como la apelación al mundo acuático y submarino (que tanta importancia tendrá también en los surrealistas) es siempre evocación de un universo pre-lógico, gran útero antediluviano que el hombre de Vanguardia añora desesperadamente recuperar. Cf. el textito de Gómez de la Serna en *Ronsel* titulado «Cante jondo», que desarrolla el desgarrado exacerbadamente del sentimiento flamenco a través de escatológicas imágenes viscerales (*Ronsel*, may. 1924).

Si existió un «retorno al orden» como respuesta y contrapeso a las propuestas disolventes de los primeros años (recordemos que en Europa estos primeros años de la Vanguardia son anteriores a 1910 y que la *restauración* está muy relacionada con el final de la I Guerra Mundial, especialmente en el entorno francés), la mirada al pasado se hizo desde muy distintos planteamientos y eligiendo *pasados* o tradiciones distantes. En primer lugar, existió un «clasicismo moderno» o tendencia neoclasicista donde el paradigma del pasado funcionaba como rechazo al universo decimonónico y a la tradición artística del Romanticismo (dentro de la «tradición de la ruptura» moderna): la reivindicación era de ideas o principios estéticos en abstracto y funcionaba a partir de las consabidas dicotomías de sobriedad/desbordamiento, equilibrio/maximalismo, emoción estética/emoción patética, línea pura/morbidez de formas y arabesco...

Pero hubo también, no obstante, una mirada al pasado que renegaba del canon occidental en cuanto que proceso histórico constrictor dominado por el culto a la razón y la burguesía. Las pulsiones de evasión que en el Romanticismo y el Fin del siglo se canalizaron preferentemente mediante el exotismo orientalizante (y el medievalismo legendario), en esta década se manifestaron a través de las tendencias primitivistas, relacionadas con el rechazo a la institución-arte y con la dinamitación radical de sus presupuestos estéticos (los posicionamientos de dadaístas y futuristas descritos en el capítulo anterior se situaban aquí). La construcción mitificadora y el telurismo de resonancias tartésicas, hindúes y rituales en el discurso generado en torno al cante jondo en España fue una manifestación más del primitivismo vanguardista, como lo fue el negrismo o el arcaísmo eslavófilo de los cubofuturistas rusos. El interés por el folclore, si bien tenía sus antecedentes en el Romanticismo y los nacionalismos de la segunda mitad del XIX, no fue, ni mucho menos, exclusivo del ámbito español durante la Vanguardia y tuvo una importancia destacada en la obra de autores como Brancusi, Stravinsky, Bartók, Diego Rivera o Nicolás Guillén, estrechamente vinculado a la apertura de cánones estéticos y huida del arte decimonónico burgués. Pese a la continuidad con la revitalización folclórica iniciada en el siglo anterior, el folclore funcionó en la Vanguardia no como elemento de definición identitaria, sino de material susceptible de recrearse y ser asimilado enriquecedoramente en la obra de arte mediante la *estilización*: no hay imitación, sino inspiración sugestiva, y es desde esta óptica desde la que cabe hablar de folclore en *La consagración de la primavera* o en *El amor brujo*, y desde la que debe enfocarse el neopopularismo poético español de los veinte.

Ahora bien, más allá de las abstracciones (legítimas) que puedan hacerse a la hora de trazar un mapa de las ideas y corrientes estéticas del momento, lo cierto es que esta diferencia en el tratamiento de material (entre el siglo XIX y los años de la Vanguardia) no puede plantearse como tajante y claramente definible (como no se puede plantear, en el fondo, la diferencia Fin de siglo-Vanguardias si descendemos al nivel de lo concreto y las circunstancias de cada autor). En el caso de la música española, la continuidad/transición entre dos mundos venía específicamente marcada por la relevancia que Falla como ejemplo práctico y Salazar como teórico adquirieron en la nueva composición de los años veinte. Si el influjo de Juan Ramón Jiménez (figura de transición) se fue apagando en la lírica mediada la década, el contrapeso al neopopularismo estilizador de tipo vanguardista en el terreno poético y la vinculación con una concepción heredada de finales de siglo vino de la mano de los estudios filológicos y folclóricos, especialmente representados por la escuela pidaliana.

En este cruce de generaciones, tanto la creación poética como la musical se vieron alimentadas y enriquecidas por sendas disciplinas, musicología y filología, cuyo interés específico en el pasado artístico español previo al XVIII supuso una intensa colaboración entre ambas, representado de forma privilegiada por el Centro de Estudios Históricos madrileño.

Si, en un principio, el acercamiento a la tradición supone plantear una analogía entre musicología y filología y entre música y poesía *desde fuera*, con el enfoque histórico de los movimientos artísticos (aspiraciones y coordinadas estéticas similares de ambas ciencias y de ambas artes; *cf.* la clasificación de Brown: imagen 3), la naturaleza híbrida (músico-literaria) de buena parte de ese pasado al que se volvía (bien como objeto de estudio, bien como material inspirador) determinó un diálogo *de facto* entre ellas y condicionó, de este modo, la propia naturaleza de la nueva poesía producida desde la estética neopopularista.

Por otro lado, a la naturaleza músico-literaria de la poesía medieval y siglodorista (transmitida tanto en cartapacios o colecciones exclusivamente escritas como en cancioneros musicales y libros de vihuela) se le añadía un nuevo eje de hibridación, el de lo popular-culto, que es el que determina que haya desarrollado la mayor parte de este capítulo en torno a la noción del *neopopularismo* y no a la de neoclasicismo poético (cuya relación con lo musical se produjo, como dije al comienzo, dentro de las coordenadas puristas generales señaladas en III.1, 3.2). Como el pasado arcaico, la cultura popular

ligada a la tradición y el mundo rural previo a la industrialización (distinto de la cultura de masas naciente, absolutamente urbana), se situaba también en los horizontes anti-canónicos, ricos en espontaneidad y pureza inocente a los que la Vanguardia, presa del «malestar de la cultura», desea retornar.

Desde un punto de vista técnico, los modelos de la lírica popular medieval y renacentista, cuyo diálogo y continuidad con el folclore vivo se potenció también (desde muy diversos ámbitos y perspectivas: así Lorca en la citada conferencia «Como canta una ciudad de noviembre a noviembre», Pedrell en su *Cancionero popular musical español*, Torner en su *Cancionero musical* de 1928, Menéndez Pidal en su magno proyecto del *Romancero panhispánico...*), rehabilitaron el uso en poesía de ciertas estructuras o recursos que dieron prioridad al sonido frente al sentido y la hicieron, de alguna forma, más musical.

La intensificación de la repetición, fundamentalmente a través de estribillos y paralelismos, revela una concepción del poema significativamente cercana a la poesía cantada, en donde los versos se acomodan a la melodía y se distribuyen en la composición de acuerdo con esta. En la misma línea, el empleo de una versificación fluctuante rompía con el repertorio limitado de estrofas, ampliando y flexibilizando el armazón sonoro del texto. La inspiración en esta tradición poético-musical se llevó a cabo también a través de la intertextualidad (ya fuese por cita directa, por alusión o por diálogo/reelaboración/ampliación). Si bien la intertextualidad no siempre repercute en la contextura musical del poema (aparte de para evitar la mera enumeración, esta es la razón por la que he prescindido de un epígrafe exclusivamente dedicado a ella), lo cierto es que muchas veces condiciona rítmica y estructuralmente la nueva composición, y así se ha ido señalando en los casos pertinentes (más allá de una hipotética activación mental de determinada melodía, paralela a la lectura, que dependerá siempre del conocimiento o no que del hipotexto tenga el lector).

El acercamiento a la tradición popular (a través tanto de las fuentes escritas como de su pervivencia en el folclore) y su asimilación en la nueva poesía se manifestó fundamentalmente en la construcción formal del poema, mientras que su impronta a nivel temático fue mucho más anecdótica. Excepcionalmente y sin propósito de exhaustividad, he querido apuntar dos realidades musicales que, vinculadas a este renacimiento híbrido del pasado y lo popular, cobraron cierto protagonismo como motivos poéticos y ejemplifican el tratamiento distanciador y estilizante (deformador, irónico) que desde

la Vanguardia se dio al material inspirador. En efecto, la recreación de la guitarra y el flamenco en la poesía de esta década se llevó a cabo dentro de estas coordenadas y ello utilizando además como *pantalla mágica* de distanciamiento su imagen ya modificada y reinterpretada por las artes plásticas y la danza, en un nuevo ejercicio de interartisticidad.

CODA

Si consideramos rectamente la poesía, esta no es otra cosa que ficción retórica puesta en música. Con estas palabras de Dante abría este trabajo (Dante, *D. v. e.*, II: IV, 2). Ezra Pound, en uno de sus característicos ejercicios intertextuales en diálogo con la tradición (diálogo en absoluto ajeno a su época), recupera más de seis siglos después aquella idea traduciendo casi literalmente las palabras del genio florentino: «Poetry is a composition of words set to music»; y añade contundente: «Poets who will not study music are defective» (Pound, 1954: 437).

Tal vez el *estudio* reglado o consciente sea una exigencia exagerada para el poeta; quizá basta la cualidad que más llanamente expresaba Rengifo en el s. XVII, citado por Ureña en su obrita de 1920: el poeta «ha de ser músico, o a lo menos, tener buen oído» (Henríquez Ureña, 1920: 146). *Tener buen oído*; es la misma cualidad que, desde su propia experiencia, subraya José Ángel Valente como requisito primordial en la escritura poética:

Cuando, en el camino hacia la escritura, percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Escribir exige, ante todo, del oído una gran acuidad. (Valente, 1992: 12).

Número y armonía, sonido, aun antes que el *logos*. También desde su experiencia corrobora José Hierro:

El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo. Su acierto estriba en poner, en sobreponer, al ritmo preexistente aquellas palabras que por su sonido y por su sentido expresan, sin género de dudas para el lector, lo que él entiende sin necesidad de palabras. El poema existe, nebuloso, en el poeta, *porque en su conciencia existe ya organizado un ritmo total, una sucesión de ritmos.* Su tarea, lo repito, es buscar para el lector, tal vez para su propia conciencia lúcida, no ensoñadora, aquellas palabras de apoyo que guíen la razón. (Hierro, 1967: 87; subrayado mío).

Residente en el París de la Vanguardia desde 1925 y estrechamente ligada al momento cultural que articula este trabajo, unas décadas antes Marina Tsvietáieva se expresaba en los mismos términos que los dos poetas españoles:

Obedezco a algo que constantemente, pero no de un modo uniforme, resuena en mí, ya sea dándome indicaciones o dándome órdenes. Cuando indica – cuestiono; cuando ordena — me someto.

Lo que ordena es el verso primario, inmutable e irremplazable, la esencia que se presenta en forma de verso. (...). Lo que indica es el camino acústico hacia el verso: escucho la melodía, no escucho las palabras. Busco las palabras.

Más a derecha — más a izquierda; más hacia arriba — más hacia abajo; más rápido — más lento, alargar — interrumpir: ésas son las indicaciones precisas de mi oído, o —de algo— a mi oído. Toda mi escritura es un continuo prestar oído. Y para poder continuar escribiendo — necesito de constantes relecturas. Si no releo por lo menos veinte líneas, no puedo escribir ni una nueva. Como si desde el comienzo me hubiera sido dada toda la poesía — algo como su cuadro melódico o rítmico, como si la poesía que en este momento se está escribiendo (jamás sé si terminará de escribirse) ya hubiese sido escrita en algún lado, con mucha precisión y completamente. De aquí esta continua ansiedad: ¿será así? ¿no me estaré desviando?, ¿no estaré cometiendo arbitrariedades?

Oír correctamente — esta es mi preocupación. No tengo otra. (Tsviétaieva, 1990: 34-35; subrayados míos).

¿Para qué multiplicar los testimonios? Nacida al calor del ritmo musical (fuese vocal, como en la tradición védica, fuese instrumental, como en la lírica griega), la poesía estará siempre, desde sus orígenes, inevitablemente sujeta a las leyes del sonido. Poesía, poema: vacilación perpetua entre *le son et le sens*.

Si no existiese este punto de encuentro, esta semejanza, no podría existir la comparación. Pero es necesaria también la diferencia para poder hablar de poesía y no de música. *Vorrei e non vorrei...* (Finck, 2004). No ha sido el objetivo de este trabajo reflexionar en términos científicos sobre la naturaleza de la poesía; tampoco de su comparación con la música; ni siquiera la especulación teórica sobre las posibilidades de incorporar esta última a un discurso poético, a pesar del amplio espacio dedicado, en la primera parte, a la fijación y repaso de esta cuestión. Si se ha querido ofrecer un minucioso análisis y recorrido por la historia de los estudios músico-literarios, desde sus primeros pasos hasta su consolidación en la estética moderna (ss. XVIII-XIX) y, sobre todo, en el marco de la literatura comparada y de los más recientes estudios intermediales (ss. XX-XXI), ha sido por una necesidad de método: dejar de lanzar balones fuera y abordar una parcela de la celebrada «interrelación de las artes» en la Vanguardia no desde una visión estereotipada y generalista, hecha de observaciones externas y vagas (como desafortunadamente ha sucedido muchas veces), sino desde el propio corazón del problema. Quizá es cierto que el crítico literario, como le ha reprochado a menudo el teórico, pierde en muchas ocasiones la perspectiva y se encierra en los horizontes estrechos, miopes, de determinado texto u obra, donde los máximos vuelos que se permite son a los muros limitados del historicismo. Ahora bien, no es menos cierto que, desde ese otro lado, la teoría literaria, con frecuencia se han levantado complejos sistemas de

maravilloso ingenio, pero que poco o nada se avienen con los textos literarios de los que supuestamente se parte. Y, en definidas cuentas, si no hay texto, si no hay poema, ¿para qué se quiere la teoría? ¿sobre qué teoriza?

El encuentro entre música y palabra ha generado un sinfín de trabajos desde diferentes disciplinas y desde perspectivas muy distintas, con unos objetivos también muy diversos. En este trabajo, este encuentro interesa, como subrayé al comienzo, en cuanto confluencia de dos sistemas artísticos (música, literatura) y no de dos lenguajes (música, palabra), puesto que el objeto de estudio son siempre, repito, los textos literarios. Es este también el punto de partida de la mayoría de los trabajos comparatistas y, aun así, ya se vio que, aparte de la diversidad de propuestas, existe una clara falta de consenso y aun de colaboración entre colegas. No ocultaré mi desconfianza ante las sistematizaciones del hecho músico-literario, pero es justo también decir que mi acercamiento a él en el plano abstracto tiene unos fines contrarios a los ordinariamente perseguidos en estos trabajos: la teoría me interesa solo como herramienta de análisis, y no a la inversa (estudio de los textos para abstraer la teoría). En este sentido, y delimitado el campo de estudio a la parcela que Scher definía como «Music in Literature» (se excluye, por tanto, la música vocal, «Music and Literature», y la presencia de lo literario en la música, «Literature in Music»), la propuesta taxonómica que ofrecí en I, 4.2 tiene el objetivo principal de ordenar, de la forma más sencilla posible, las diferentes estrategias observadas en el corpus poético trabajado para incorporar lo musical en el texto literario; su finalidad, por tanto, es solamente la de ayudar al lector a ubicar los diversos procedimientos que, a lo largo del resto de capítulos, se abordan imbricados en el discurso estético de la Vanguardia y sus manifestaciones líricas.

Esta delimitación histórica y cultural es precisamente la que define el propósito de la investigación: el estudio del diálogo que establece la poesía con la música se aborda de forma primordial en relación con la sensibilidad estética del período fijado (1918-1930), insertado en la historia de la Modernidad artística occidental. Este enfoque es el que justifica la segunda parte del trabajo, como estadio previo al análisis interno de la tercera parte, a la luz de la producción poética misma. Fijadas estas metas, lo que es necesario subrayar es la inclusión de la poesía española de esta década dentro de las tendencias generales de la Vanguardia europea, eliminando la nefasta idea (tan viva todavía hoy en nuestros institutos de secundaria e incluso, a veces, en aulas universitarias)

de una *generación del 27* diferenciada, por su peculiar «alianza de novedad y tradición», del devenir vanguardista internacional. Muy al contrario, se trata de un claro argumento este que obliga a resituar la literatura española de los veinte dentro de la evolución común de dicho devenir. De la misma forma, no tiene sentido seguir marcando una separación tajante, en términos de coordenadas estéticas, entre lo que fue el «fracaso ultraísta» inicial y el posterior florecimiento de los poetas luego canonizados: se podrá hablar de diferencias de resultados, de diferencias en la evolución o intereses de determinado autor, pero los referentes culturales y los principios estéticos (aun en su perfil múltiple) son los mismos. Y son estos los astros nucleares que articulan la constelación de esos «doce años que siguieron a la guerra europea», a la que ‘Gecé’ definía con una sola palabra: «Vanguardia» (Giménez Caballero, 1973: 48).

La condición interartística que tan brillantemente define este momento supone, por otro lado, una estrecha comunicación *de facto* entre los creadores de diversos ámbitos. La común sensibilidad estética, si bien se define epocalmente y con relación a una común historia y evolución de las ideas artísticas, en la Vanguardia esta comunidad se extrema, explicada por la voluntad explícita de acercamiento, colaboración y fusión de las artes (que se remonta, en última instancia, al Romanticismo, primer hito de esa Modernidad estética que la Vanguardia cierra). Por eso se ha dedicado una parte importante del segundo bloque del trabajo a explorar estas relaciones (amistades, formación, talentos dobles) y a establecer un mapa de las plataformas e instituciones culturales que propiciaron, desde el punto de vista concreto de la música y la literatura, el fructífero diálogo entre ambas.

Especial relevancia tiene aquí la modernización cultural del país y, de forma específica, la revitalización que desde comienzos de siglo experimenta la vida musical española y sus infraestructuras (oferta concertística, sociedades, orquestas y agrupaciones de cámara...), con la fecha simbólica de 1915 como *annus mirabilis* (creación de la Sociedad Nacional de Música, creación de la Orquesta Filarmónica, estreno en Madrid de *El Amor brujo*...). Pero no se trató solamente de un cambio externo: la preocupación finisecular por definir una música idiosincrásicamente nacional fue reorientándose y el peso que el teatro lírico (ópera, zarzuela) había detentado hasta entonces se desplazó ahora a la música sinfónica, lo cual favoreció los principios formalistas y puristas que triunfarían en el ideario estético de la siguiente década. En esta reorientación, la música también aumentó su protagonismo como arte dentro de la cultura y el mundo intelectual

general del país, saliendo tanto del reducto especializado en el que se desarrollaba la composición y la investigación musicológica como de la trivialización socializante a que muchas veces (tertulias de salón, formación pianística en la educación burguesa, teatro musical como punto de encuentro social) se había visto relegada. El músico entró así a formar parte de esa minoría responsable del avance del país, adquirió categoría de *intelectual* por derecho propio y por ello «debía, como tal, interesarse, al lado de los otros intelectuales, por ocupar un primer plano en la vida cultural», en palabras de uno de sus protagonistas, Rodolfo Halffter (Halffter, 1986: 38).

Al lado de la mirada a las plataformas y espacios culturales compartidos, que canalizaron y potenciaron el diálogo entre creadores, la atención a la crítica musical del momento se revela decisiva para completar la fisonomía de las relaciones interartísticas que nos ocupan. En primer lugar, el hecho de que esta se abra a publicaciones no especializadas (revistas literarias y, sobre todo, prensa diaria) confirma el cambio de estatus del arte sonoro en la cultura española de los veinte y ayuda a entender que fuese el modelo elegido en las reflexiones teóricas sobre el arte nuevo desde campos no estrictamente musicales, como fue el caso del tempranísimo y pionero «Musicalia» de Ortega y Gasset (1921) o el más tardío «El arte al cubo», de Fernando Vela (1927).

Más allá de la ampliación de horizontes, la nueva crítica musical de esta época, con Adolfo Salazar como gran protagonista, se caracterizó por la combinación de una sólida formación técnica (es frecuente que los críticos sean a la vez compositores) con un alto nivel de especulación estética, de cariz cosmopolita además, especialmente receptivo a las coordenadas francesas, que colocó a la música en la vanguardia de las ideas artísticas del momento. Aspiraba también esta nueva crítica musical a ejercer una influencia significativa en la sociedad, acorde a la responsabilidad de las minorías selectas para con la educación de las masas, según las conocidas teorías orteguianas. Con su mejor y más destacado ejemplo en los artículos diarios de Salazar en *El Sol*, la crónica de conciertos y eventos musicales se convirtió en espacio privilegiado para la difusión de la llamada nueva música y los valores que ella comportaba: Debussy, Ravel, Stravinsky; Manuel de Falla y el jovencísimo Ernesto Halffter en España; el rechazo del Romanticismo germánico y su concepción trascendental de «música absoluta»; la apuesta por una jovialidad mediterránea, de formas minimalistas y depuradas, la eliminación del *pathos* en favor de una pura «emoción estética» y la exaltación del sonido *en sí...* Estas fueron las constantes que, casi día a día, esta crítica de nuevo cuño afianzó como opinión más

acreditada, en estrecho diálogo con la creación artística más avanzada y erigiéndose como discurso paralelo a la propia composición musical (cuya realidad no siempre casa con el relato teórico-crítico). En último lugar, la alta conciencia estilística que estos textos exhiben, aun en su labor pedagógico-divulgativa, obliga a repensarlos en términos literarios: objetos literarios en sí mismos en los que la incorporación de la música sale del estricto análisis técnico para entrar en el más variado campo de las estrategias interartísticas que, de forma más genuina y definida, se hacen patentes en la producción lírica del momento.

Partiendo de estos dos ejes, el que considera la incorporación de la música a la literatura a través de sus propios recursos, exclusivamente verbales, en un plano abstracto (comparatismo teórico), y el de la época cultural y artística como marco que históricamente define el corpus analizado, en la tercera parte del trabajo se ha desarrollado por extenso el estudio de los textos poéticos, respondiendo al objetivo planteado al comienzo: ofrecer una panorámica completa de la presencia de la música en la poesía española de Vanguardia (con las fechas delimitadoras de 1918 y 1930). De esta forma, el comparatismo teórico queda supeditado a la perspectiva diacrónica y son las ideas estéticas, con sus manifestaciones líricas, las que condicionan y explican las relaciones interartísticas de las que se ha dado cuenta.

La tesis que ha justificado y servido como punto de arranque a la investigación es la afirmación de la importancia central de la música, en cuanto arte modelo, en el discurso estético de la Vanguardia. Es decir, cómo la música, después de haber sido valorada privilegiadamente durante el Romanticismo y los movimientos finiseculares (con el simbolismo francés como el más representativo), de ningún modo dejó de ser influyente en esta última fase de la Modernidad, sino que fueron otras las cualidades preferidas que sirvieron como paradigma. Al mismo tiempo, la propia nueva música quiso marcar una ruptura con su pasado (como lo hicieron el resto de las artes), ruptura que se manifestó en la práctica de forma generalizada en torno a la caída del sistema tonal occidental (y sus múltiples consecuencias en diferentes niveles: formas, armonía, ritmo, etc.).

La nueva sensibilidad (o su modificación y reelaboración, entendiendo la Modernidad estética como un *continuum* que se va extremando) estaba definida por una serie de principios (anti-sublime, ludismo, exaltación de lo nuevo y el instante...) de los cuales el más característico es, quizá, el de la autonomía de la obra de arte y el rechazo

absoluto de la mimesis (ya en su formulación imitativa, ya expresiva). Desde este principio irradiador (la obra solo se dice a sí misma), se comprende que el modelo musical ofreciese al resto de las artes el ejemplo más puro de su puesta en práctica. Claro que, históricamente, la música había intentado adaptarse a las teorías contenidistas y expresivistas (piénsese, por ejemplo, en los preceptos de la retórica aplicados a la música renacentista y barroca, que desembocan en la *Affektenlehre*). Pero dentro de las nuevas coordenadas, se convierte en el arte que de forma más perfecta se adapta a la noción de independencia respecto de cualquier otra realidad ajena a sí misma. Desde este punto de vista, es legítimo defender la relevancia del modelo musical en la configuración estética de la Vanguardia: la deuda de la abstracción pictórica con él (desde Kandinsky a los *sincromistas* norteamericanos, pasando por el cubismo órfico de Robert Delaunay, la composición modular de Paul Klee o la multisensorial *pittura dei suoni* futurista) es más que probada, como se explicó en III.I, 1, pero también la poesía se fijará en este ejemplo de autonomía, con la ventaja además de contar con el sonido como material propio.

A las teorías de Potebnia sobre el pensamiento por imágenes, los formalistas rusos opusieron la definición de la lengua poética por la relevancia que el sonido con valor autónomo (y no complementario o decorativo) adquiere en el verso. Esta reivindicación corría paralela al desarrollo de la lírica coetánea, que enfatizó la potencialidad sonora de la lengua en cuanto huida del corsé representacional y el significado unívoco. De ese modo, el influjo de la música en el pensamiento poético de la Vanguardia, ligado siempre al principio de autonomía y la capacidad autorreferencial, se manifestó en dos vertientes básicas: una formal-arquitectónica y otra semántica, destinada a conquistar la esencial ambigüedad y plurisignificación que se observaba en la música. Esta última dimensión estaba, en realidad, asentada en el pensamiento analógico finisecular, de Baudelaire a Mallarmé, en su exaltación de la sinestesia y la aspiración a un reverberar de sentidos que no se anulaban entre sí, sino que se sumaban y fusionaban, a través de la expresión oblicua y elusiva. Fueron estos principios los que cristalizaron en la teoría de la imagen vanguardista: en ella se agudizó la coexistencia de significados que enfatizaba, por un lado, la orquestación de sentidos (con base en la sinestesia) y, por otro, la divergencia y aun contradicción entre los términos conjuntados (frente al principio de semejanza que operaba en la metáfora tradicional); se consolidaba así una poética de la disonancia que violentaba las remisiones lógicas de la lengua ordinaria y obligaba a *inventar* una realidad nueva, solo posible en el poema. Esta dimensión, exaltadora del eje vertical (suma de

sentidos e imágenes), estaba igualmente ligada a la exaltación del instante y se desarrolló en relación estrecha con la absolutización del fragmento, abolición del orden lineal que, en música, encontraba su reflejo paradigmático en Debussy y la desfuncionalización del acorde (valorado en sí mismo y ya nunca en referencia a una estructura).

Al lado de la ambigüedad semántica, conquistada en poesía por una metafórica *armonía* (es decir, convivencia vertical) de sentidos e imágenes, la atención a la música como modelo de arte autónomo invitaba también, como decía, a exacerbar el componente sonoro de la lengua, en detrimento del componente *lógico* (de *logos*, pensamiento, significado), que la ataba a la referencialidad que se quería evitar. Tal enfoque, si bien exaltaba el propio hechizo fónico de la palabra (la fórmula mágica, el *nonsense* y los experimentos fonetistas), también propiciaba una concepción de la obra de arte en términos de *estructura* y *objeto*, pues es el sonido el que proporciona en poesía el esqueleto arquitectónico y material (la comentada identificación de música-arquitectura: III.I, 3.2) a que parecían apelar Hierro o Tsvietáieva en los textos arriba citados, y que tan importante será en una poesía como la de Valéry. Surge aquí el conflicto con el esquema generalmente admitido para explicar la evolución estética en estos años: el paso del subjetivismo decimonónico (Romanticismo, Fin de siglo) al objetivismo (u objetualismo) de Vanguardia, tradicionalmente asociados a música y artes plásticas respectivamente. Pero, precisamente por eso, porque el subjetivismo vinculado a la música fue algo histórico, producto de la aplicación de los presupuestos estéticos de una época determinada, parece erróneo partir de aquí para hablar de una sustitución del modelo musical por el pictórico. El «Musicalia» de Ortega, así como tantos otros textos que han sido citados a lo largo de estas páginas (textos de Cocteau, Pittaluga, Arconada, Bal y Gay, R. Halffter o Vela, entre otros) demuestran con claridad esos dos modelos de música donde la expresión del sentimiento y la exaltación de lo subjetivo estaban representadas solamente por uno de ellos. El otro se ceñía a la noción de «objeto sonoro», la música como «bulto», «cuerpo», que decía Gerardo Diego (2016: 252). Y esta contraposición, que remitía, en última instancia, al debate sobre «emoción patética» vs. «emoción estética», no se formulaba en categorías de disciplinas artísticas (música vs. pintura), sino a través de la dicotomía que incardina todo el pensamiento del momento, la de lo viejo frente a lo nuevo.

Establecidas estas coordenadas generales, con la legitimación de la música como modelo en el pensamiento estético de la Vanguardia, en los tres capítulos siguientes se

han querido sistematizar los procedimientos y modos de establecer el diálogo interartístico con lo musical en la praxis lírica española de estos doce años (1918-1930). Siempre inscribiendo el análisis en el enfoque diacrónico (por lo que constantemente se apela a la común sensibilidad estética de época y se atiende con preferencia a los textos representativos desde este punto de vista), el análisis se ha organizado delimitando tres grandes tendencias (no se puede hablar de escuelas o *ismos*) dentro del marco general del arte nuevo. Son tres tendencias que, aunque de forma solo aproximada, podrían ordenarse cronológicamente en el arco temporal trazado, especialmente la primera. Orbitando en torno a la etiqueta de *ultraísmo*, esta corresponde a la fase inicial del vanguardismo español, con su apogeo en torno a los años de 1918-1924, pero prolongada de forma más o menos residual y atenuada, como se vio, a lo largo de toda la década. La segunda, que defino por el impulso futurista (sin pretensión de escuela: iconoclastia y entusiasmo por la novedad técnica y urbana), es más difícil de delimitar en el tiempo: si en su dimensión más formal y experimental se corresponde con la otra cara del ultraísmo español (la representada por Guillermo de Torre) y, por tanto, está más o menos limitada también al periodo inicial vanguardista, su dimensión temática es mucho más difusa en el tiempo y abarca prácticamente, dependiendo de los autores, toda la década (con un peso muy fuerte, es cierto, en esta segunda vertiente ultraísta de la primera mitad). Por último, la poesía que he agrupado en el último capítulo en torno a la noción de *neopopularismo* puede considerarse en apogeo a partir de la deflación ultraísta, 1923-1924, y su desarrollo se expande en esta segunda mitad de la década, alargándose incluso a los treinta (en realidad, el neopopularismo que resurge con fuerza durante la Guerra Civil es ya muy distinto al de la década anterior y está relacionado con unas coordenadas estéticas diferentes, donde el poder socializante de la poesía tiene un peso central. Del mismo modo, se puede decir que existió un neopopularismo previo al vanguardista, que se remonta a la segunda mitad del XIX y que tiene un claro exponente en Antonio Machado y Juan Ramón, cuyos magisterios no dejan de estar presentes en la nueva literatura).

En cuanto a la estética ultraísta, se ha querido subrayar su particular deuda y, en cierta forma, su continuidad, con el universo finisecular, a partir del nudo simbolismo-impresionismo-Debussy. Pervive hondamente en esta poesía la concepción analógica del mundo, con la huella de las correspondencias baudelerianas al fondo: la realidad no puede aprehenderse a través del *logos* (asignación de contenido y significado), sino solamente

por la remisión refleja de unas realidades a otras (como las notas en una partitura solo pueden significar relacionamente, unas respecto a otras). En este sentido, la herencia finisecular condiciona la visión sinestésica y multisensorial desarrollada en los definidos como *poemas-estampa*, donde la musicalización de la naturaleza adquiere una relevancia central (la música como *organum* para descifrar el mundo), aun cuando en muchos de los casos se trata de una poesía convertida en fórmula (pero no se trata de valorar los logros).

Es evidente, claro, que las aportaciones cubistas de base pictórica (montaje por yuxtaposición, perfilación y enriquecimiento de la imagen múltiple) también jugaron un papel relevante en esta Vanguardia temprana. Las relaciones musicales no se agotan, sin embargo, con las conquistas finiseculares, sino que vienen definidas además por el puente de Debussy y el impresionismo: Debussy conectaba con el simbolismo (dentro del cual él mismo se inscribía) desde esa *esthétique du rêve et des lointains* que le atribuía Fleury (1996), pero a la vez se había convertido en la España de los primeros veinte en símbolo por excelencia de la nueva música y la nueva sensibilidad estética. Es cierto que el discurso que se generó en torno a él a través de la crítica musical progresista contribuyó de forma decisiva a ello, pero también es verdad que la propia música debussysta llevaba en sí misma el germen de la nueva sensibilidad: valoración del sonido, del acorde en sí mismo, y poética del instante; atenuación del *pathos* y elusión del yo por refracción en el paisaje (del sujeto al objeto); la sensación pura y no su glosa o interpretación. Entendiendo el impresionismo poético en este sentido amplio, en donde se cruzan cosmovisión simbolista y absolutización del instante, reverberación por analogía y proyección objetual como reacción al *espressivo* romántico (Jankélévitch, 2005: 60), tanto los paisajes musicales ultraístas como una poesía tan poco relacionable con estos como es la lorquiana de este período (*Suites-Canciones*), pueden considerarse *impresionistas*, denominación que subsume además la interacción con lo musical que aquí interesa resaltar.

En último lugar, si se quieren valorar los procedimientos técnicos que esta poética impresionista emplea para incorporar la música al discurso literario (más allá de su fundamentación teórico-estética), hay que decir que por encima de todo (si bien se pueden dar otros, como se comentó a propósito del «Poema sinfónico de San Juan» dieguino), predomina el acercamiento focalizado en el componente léxico-semántico de la lengua. Dejando a un lado los poemas específicos en torno a Debussy que se comentaron, se trata de un tipo especial de *Verbal Music* que no toma como punto de llegada ninguna obra concreta, sino que su propósito último es levantar en el poema esta atmósfera

hipersensorializada donde las imágenes fusionan planos y confunden sentidos. En síntesis, esta «música de imágenes» (en la expresión de Malespine) que es la poesía española de la primera Vanguardia establece con la música un diálogo en dos niveles: el poema la incorpora léxicamente a través de los procedimientos metafóricos (cosmos musical, con sus implicaciones de base simbolista), pero a la vez la lleva inscrita en su propia noción de poesía, al hacer de la ambigüedad y la polivalencia de sentidos su principio articulador.

En el caso de la segunda tendencia estudiada, que he definido en torno a la noción de *futurismo*, empleo el término en un sentido amplio, de acuerdo al uso que de él hace Marjorie Perloff (2009): no se trata de un futurismo de escuela, sino que se tiene en cuenta una serie de manifestaciones cuyo rasgo más significativo es el entusiasmo por la novedad tecnológica y urbana, acompañado de un espíritu iconoclasta, jovial y agresivamente antipasatista. El estudio de esta línea se ha planteado en dos grandes bloques, que responden de forma más o menos precisa al tipo de relación establecida con la música a la hora de incorporarla al discurso verbal: bien desde el componente formal (el significante), bien desde el elemento temático (*Verbal Music*).

Pese a los logros más que modestos de la poesía española en lo que respecta al tratamiento formal en este terreno, era necesario situar los coqueteos con el futurismo italiano, aun en su superficialidad, y las prácticas aledañas (los juegos fonetistas o el poema en ejecución de Espina, por ejemplo), dentro del más amplio universo europeo, que explica el fundamento y raíz de dichos procedimientos. Tomando prestada la metáfora de Michèle Fink (2004), el gong define, incluso onomatopéyicamente, la poética de la Modernidad: poética de la violencia y el golpe (*poétique du heurt*), de la vibración y las resonancias (analogías), pero, sobre todo, de la concentración máxima en la materia sonora, reducción de la palabra a la pulsión rítmica primera, grito puro. El acercamiento a la música que se llevó a cabo desde el dadaísmo zuriqués y berlinés, pero también a en las experiencias rusas con la lengua *zaum*, parte siempre de la anulación del componente semántico en la palabra, para dejarla en su pura desnudez fonética, material: regreso a la palabra primigenia, en donde sentido y sonido todavía no se han divorciado, como encarnación de esa profunda nostalgia primitivista, adánica, que alienta en todos los movimientos de Vanguardia. Técnicamente, estas experiencias se mueven en el marco de la *Word Music* (la *Ursonate* de Schwitters es el paradigma), de la que también participó

el movimiento más directamente influyente en el ultraísmo español: el futurismo italiano. Si es verdad que este no exploró la asemantividad en los términos radicales que sí lo hicieron los dadaístas o incluso algunos cubofuturistas, la aproximación a la música en estos se manifestaba también desde otros planteamientos complementarios: la ampliación del *campo dei suoni* y la noción del *suono-rumore*, a través del cual el discordante y abigarrado mundo urbano se reinterpreta musicalmente (Russolo); la *religión* de la velocidad, donde es este *suono-rumore* (potencialmente simultáneo y dinámico a la par) la manifestación real del movimiento del cosmos; la doctrina de la *vibrazione universale* y la orquestación de sentidos; el poema entendido como objeto sonoro, palabra que suena *en acto* y, en consecuencia, la noción tipográfica del poema-partitura con vistas a su posterior *ejecución*... El ultraísmo español, que de forma mayoritaria cultivó la línea impresionista de raíz simbolista, asumió solo anecdóticamente las teorías italianas, básicamente a través de la poética *rumorista* o ruidista: el caótico universo acústico de la ciudad moderna, con su ritmo agitado de motores, raíles, turbinas y sirenas, no solo se convertía en tema del poema, sino que se intentaba su encarnación material en él a través de los propios recursos sonoros de la palabra (onomatopeya, aliteración...).

Junto a esta pulsión futurista a comienzos de la década, cuyos resultados prácticos son muy limitados y solo muy laxamente pueden ser llamados experimentales (la poesía torresiana y su idiosincrásico ritmo disonante, producto del léxico estrambótico y casi incomprensible, es quizá la muestra más característica), he incluido en este capítulo una segunda línea *futurista* que, más dilatada en el tiempo (a lo largo de toda la década) y mucho menos definida desde el punto de vista de una escuela, desarrolla el antipasatismo iconoclasta en relación con la música desde un terreno fundamentalmente temático. El cultivo de esta *Verbal music* tiene un fuerte componente simbólico-ideológico y, a menudo, está enraizada en la reflexión estética del momento (no carente de implicaciones sociológicas), en torno a una serie de dicotomías ampliamente mencionadas ya: arte viejo/arte nuevo, Romanticismo/Vanguardia, élite/masa, artista/público, arte/mercado. En este sentido, se ha estudiado la música *circunstanciada* como símbolo de dos mundos enfrentados, con unos imaginarios poéticos muy distintos dependiendo de cuál sea esa *circunstancia*. Las implicaciones ideológicas y estéticas de tales imaginarios han hecho necesario que, al lado de los propios poemas, se incluya excepcionalmente el comentario de otros textos en prosa (los aforismos de Bergamín, la prosa narrativa de «Pianolo», el texto ramoniano «Jazzbandismo»...) que permita situar de forma más razonada e

ilustrativa la función de estas realidades-símbolos dentro del discurso artístico de la época.

Por un lado, la música encarnó el *arte viejo* que desde la Vanguardia se quiso combatir: Romanticismo, mediocridad burguesa, valores empáticos en el arte. Se trata, como he repetido tantas veces, de una música muy concreta: música del siglo XIX (con frecuencia vinculada al mundo germánico), música del vals y las polcas de salón, música del fúnebre piano de cola, lánguido y melancólico como el quejumbroso violín, que aparecía paródicamente retratada en los textos de Buñuel, Bergamín, Larrea o Diego con un fondo implícitamente metapoético (la reflexión estética sobre el arte nuevo y su posicionamiento en el campo artístico). Pero existió paralelamente otra música, esa otra *música moderna* por la que clamaban los jóvenes catalanes en su *Manifest groc*, completamente alejada de la primera y portadora de los nuevos valores: *música de todos los días*, música intrascendente y lúdica, música de acelerados ritmos y dislocaciones acrobáticas que en la poesía del momento fue fundamentalmente apelada a través del jazz y el *music-hall* (cabaret, *dancing*), convertidos en símbolos privilegiados de modernidad. Como se vio, ambas realidades (música *jazz* y el más amplio fenómeno del teatro de variedades y la industria de la música ligera) se confundieron en el imaginario poético de esta década y encarnaron el frenesí irracionalista huidor de la civilizada cultura occidental, grito-gong donde la acelerada ciudad moderna y los *tambores milenarios* de sabor primitivista se alían y se enfrentan a la tradición en la sicalíptica cópula del baile.

El último radio que completa la rueda músico-literaria de la poesía española de Vanguardia es el del *neopopularismo* (y, de forma más general, el de la inspiración en la tradición). Para entender las manifestaciones líricas del encuentro músico-poético en este ámbito ha sido necesario primero acercarse a él desde una perspectiva teórica e histórica: qué papel jugó la tradición en los movimientos vanguardistas, supuestamente caracterizados por la iconoclastia y el antipasatismo; en qué sentido se puede hablar de neoclasicismo y cómo funciona esta tendencia dentro del arte nuevo (estilización, ironía, empleo del pasado como material/objeto susceptible de *deformación*, en lugar del valor identitario o nacional que se le concedió en otras épocas); la relación de esta mirada al pasado con las tendencias primitivistas y la búsqueda de alternativas al canon artístico occidental (y, especialmente, al modelo inmediatamente anterior contra el que se lucha: Romanticismo/siglo XIX). Esta perspectiva plantea el diálogo música-literatura en

términos de comparación externa: comparación de disciplinas, sus aspiraciones, sus colaboraciones. En este sentido, y para el caso español, cobraron especial relevancia los trabajos que, en paralelo a la composición y a la escritura poética, se llevaron a cabo de desde los terrenos científicos de la filología y la musicología. El hecho, además, de que el objeto de estudio de ambas disciplinas estuviese en muchos casos estrechamente vinculado (la tradición medieval y siglodorista de la poesía cantada y el romancero), obligó a una investigación en colaboración constante y simbiótica, cuyo más brillante modelo fue el Centro de Estudios Históricos (CEH) dirigido por Menéndez Pidal. La naturaleza músico-literaria de una gran parte de la lírica española de los siglos XV-XVII estaba además caracterizada por una segunda interacción, la de lo culto-popular. El sustrato esencialmente popular de la poesía investigada en el CEH alimentó y estimuló igualmente los estudios folclóricos y la etnomusicología, pues el folclore coetáneo se consideró preciosa fuente de información, en cuanto que *pasado vivo*. Aunque las aspiraciones de la investigación científica y de la creación no siempre fueron las mismas (tanto en lo musical como en lo literario), las labores de la primera pusieron a disposición de músicos y poetas un riquísimo arsenal de material (a través de antologías, ediciones críticas, divulgación en conferencias y conciertos...) con el que estimular y enriquecer la producción nueva.

En términos generales, el modelo de la lírica popular antigua ofrecía un ejemplo de minimalismo, simplificación retórica y condensación en la imagen que era verdaderamente afín a los principios estéticos de Vanguardia (muy patente, por ejemplo, en la moda haikista, que ya en la misma década se puso en relación directa con esta tradición autóctona). En lo que atañe específicamente a las relaciones músico-literarias, la naturaleza híbrida de esta poesía, poesía cantada, reforzó la concepción de objeto sonoro del poema y generalizó una serie de procedimientos estructurales y organizativos que (y a pesar de que la nueva lírica ya no estaba destinada al canto) revelan una huella clara de su función musical original. En este marco ha de entenderse la revitalización del estribillo o los paralelismos, conforme se han estudiado antes, además de otros esquemas formales como el de pregunta/respuesta, encadenamientos, enumeraciones o rimas por motivación exclusivamente fonética, que bebían tanto de las fuentes antiguas (romancero, lírica siglodorista) como contemporáneas (folclore, con un especial papel del cancionero infantil). La función musical de estos procedimientos, que da absoluta prioridad a la arquitectura sonora del texto y prodiga los elementos de repetición, está además

reforzada, en muchos casos, por el uso de la intertextualidad, la cual (dependiendo del caso) puede condicionar e imponer estructuras rítmicas al texto que la asume.

En la misma línea, y directamente relacionada con el importante trabajo filológico de Henríquez Ureña a comienzos de la década (*La versificación irregular en la poesía española*, 1920), se rehabilitó el empleo de la versificación fluctuante, activa tanto en la lírica popular antigua como en las distintas tradiciones folclóricas del momento; la ligera oscilación en la medida del verso (cojeras, aumentos) o los usos contrastivos con quebrados dotaban a esta nueva poesía de corte neopopularista de una mayor elasticidad y flexibilidad, sacándola de la isometría rígida a que la obligaban muchas estrofas codificadas en la historia literaria, y canalizando así el ensayo de un *verso libre* extraordinariamente rítmico, diferente del tan prosaico ultraísta y, también, del posterior versículo surrealista.

Dentro del marco externo de paralelismos y colaboraciones entre disciplinas (aspiraciones estéticas compartidas en la música y la literatura de Vanguardia a la hora de acercarse al pasado, aportaciones respecto al conocimiento de este que hacen la filología y la musicología del momento), la impronta más relevante, desde la perspectiva músico-literaria, que el diálogo con la tradición popular deja en la nueva poesía española de los veinte se llevó a cabo fundamentalmente en este terreno formal comentado (frente a la dimensión semántica, que tuvo una central importancia en la poética ultraísta). Se trataba de potenciar la dimensión sonora de la lengua no tanto a través de la palabra misma y su fonética (*Word Music* futurista) como de la configuración versal y estrófica.

Y, no obstante, el diálogo poesía-música en esta última tendencia definida, la neopopularista, puede enfocarse también, aunque con una relevancia menor, desde el prisma temático de la *Verbal Music* (frente al protagonismo que la tematización del jazz o el *music-hall* tiene en la definición de la poética futurista, esta dimensión tiene aquí un carácter anecdótico). El somero paseo que he realizado en las últimas páginas por la poesía de esta década dedicada a la guitarra y al flamenco quiere ser un breve apunte panorámico de cómo este imaginario musical funciona en el texto lírico, subrayando especialmente el papel mediador de otras disciplinas artísticas (pintura, danza) en su recepción y proyección.

Enfrentadas ahora unas a otras, quizá pueda parecer que estas tres grandes tendencias se contradicen entre sí. En algunos aspectos, en efecto, es así. Y no solo estas tres tendencias: definir una poética de la Vanguardia es definir una *poética de la contradicción* (recuérdese la tesis de Bürger sobre la no-estética; 1987). Las contradicciones que recorren la Modernidad artística, desde sus raíces románticas hasta su eclosión última en la Vanguardia, son en realidad su rasgo definitorio: solo en esa tensión irresuelta, esencial *disonancia* (Friedrich, 1974) y dialéctica de polos, es posible intentar una poética del arte de este momento. Vida vs. arte en Ortega, pero arte como vida y vida como arte en Gómez de la Serna o el surrealismo; el poema como «fiesta del intelecto» en Valéry, pero el poema como «derrota del intelecto» en Breton; intrascendencia lúdica y arte de la broma, pero el creador como *pequeño Dios*... Las contradicciones se complican más cuando entran en juego los discursos que coetáneamente se generan para definir la creación y dar cuerpo teórico a la brújula estética del momento. En el caso de los referentes musicales, como se ha visto, es especialmente notorio: ¿Debussy es romántico o pionero vanguardista?, ¿el impresionismo es vanguardista o *brumosidad* decimonónica, como afirmaba Cocteau?, el Beethoven que Ortega ataca como paradigma de compositor estrella de una burguesía sentimental ¿es el mismo que solo unos años después, en 1927 y con ocasión del centenario de su muerte, se reivindica como *clásico*?

En el centro de este vórtice de antagonismos se sitúa uno fundamental que vehicula todo el discurso de la Vanguardia: el de arte nuevo vs. arte viejo (Romanticismo, Fin de siglo). A esta oposición de base se le van superponiendo otros *armónicos*, entre los cuales cobra una especial importancia la pareja objetivismo/subjetivismo, de la que la crítica ha tendido a derivar música/artes plásticas. Sin embargo, y como he intentado demostrar a lo largo de este trabajo, tal deducción es falaz y parte de asumir una idea muy determinada de música, la que se privilegió en el XIX en torno a la noción de su condición espiritual. Invalidada la premisa de la música como modelo del pasado, esta puede ahora reivindicar el puesto que le corresponde en la estética de Vanguardia, desde ese principio irradiador que definí como nuclear y primordial (al que se van engarzando otros): la autonomía de la obra de arte respecto a una realidad externa, la abolición de la mimesis, la autorreferencialidad.

Por supuesto que existen contradicciones, aun dentro de la dicotomía viejo/nuevo (la continuidad del pensamiento metafísico-trascendente, enmascarado en el presunto

formalismo purista, por ejemplo). Pero si las hay, también hay unidad, imán en torno al que se congrega la entropía de contrarios. Y este imán tiene mucho de musical: la palabra ya no *contiene* o *dice*; la palabra *es*; vuelta número, ya no puede traducirse en pensamiento (*logos*) y su significado (polivalente, ambiguo o hermético) no puede aprehenderse más que a través de su propia forma: la «gota transparente» con la que Salazar definía el haiku, suscitadora de una pluralidad de sensaciones (los siete colores del iris) no susceptibles de descripción (traducción); el, también en metáfora salazariana, *arabesco*, que es «soporte y fin de su propia esencia», «símbolo puro», en oposición al jeroglífico (interpretable, alegórico); palabra-onomatopeya, palabra-gong donde solo su sonido, su materialización fónica, es capaz de revelar (revelarse a sí misma); el *canto del grillo*, la pulsión primera, el ritmo puro...pero palabra poética, al fin, que todavía sigue siendo poesía, y no música, condenada para siempre a la vacilación prolongada *entre le son et le sens*.

APÉNDICES

APÉNDICE I

PROCEDENCIA DE CITAS INICIALES DE CAPÍTULO Y EPÍGRAFES

- APOLLINAIRE, Guillaume (1906): «Les oiseaux chantent avec les doigts», verso sobre acuarela de Picasso, Musée National Picasso-Paris.
- BAL Y GAY, Jesús (2006): *Tientos*, A Coruña, Ediciós do Castro, pp. 29-30.
- BERGAMÍN, José (1928): «Por debajo de la música, II», *Mediodía*, XIII, octubre 1928, pp. 9-10.
- CHABÁS, Juan (1921): *Espejos. 1919 verso 1920*, Madrid, Alejandro Pueyo, p. 8.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina (1929): «Ventana abierta», *La Gaceta Literaria*, nº 70, noviembre 1929, p. 3.
- COCTEAU, Jean (1918): *Le coq et l'arlequin*, Paris, Éditions de la Sirène, p. 11.
- COCTEAU, Jean: «Guitarra», *La Pluma*, nº 9, febrero 1921, p. 127.
- DALÍ, Salvador (1921): «...sempre, per damunt de la música, Harry Langdon», *L'amic de les arts*, nº 31, 31-III-1929, p. 3 (traducción mía).
- DEBUSSY, Claude (1987): «Consideraciones sobre el Premio de Roma desde el punto de vista musical» [1903], *El Señor Corchea y otros escritos*, trad. Á. Medina Álvarez, Madrid, Alianza, pp. 255-158; p. cit. 156.
- DIEGO, Gerardo (1922): «Abanico», en «Epigramas», *Horizonte*, nº 1, octubre 1922.
- DIEGO, Gerardo (1928): «Defensa de la poesía», *Carmen*, nº 5, abril 1928.
- DIEGO, Gerardo (1932): «Poética», en *Antología de la Poesía española contemporánea*, Madrid, Signo.
- DIEGO, Gerardo (1967): «Elasticidad y espiritualidad del ritmo», en AA.VV., *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, Ediciones UIMP, pp. 28-44; p. cit. 29.
- DIEGO, Gerardo (1989): «Fábula de Equis y Zeda», en G. Diego, *Obras completas. Poesía*, ed. F. Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, vol. I, pp. 389-401; p. cit. 392.
- DIEGO, Gerardo (2016): «Los sentidos mejores» [1973], en G. Diego, *Prosa musical, II. Pensamiento musical*, ed. Ramón Sánchez Ochoa, Valencia, Pre-Textos, p. 352.
- ESPINA, Antonio (1921): «Reflexiones sobre la poesía», *España*, nº 296, 1-I-1921, pp. 9-10.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1929): «Literatura nueva. Datos y juicios generales», *La Gaceta Literaria*, nº 70, noviembre 1929, p. 3.
- GARCÍA ASCOT, Rosa (1990): «Rosita García Ascot [memorias]», en J. Bal y Gay y R. García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días*, Transcripción y epílogos de A. Buxán; introducción de C. Martínez-Barbeito, Madrid, Fundación Banco Exterior, p. 26.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994): «En honor a Lola Membrives», en *Obras, VI. Prosa, I*, ed. M. García-Posada, Madrid, Akal, p. 417.
- GARCÍA LORCA, Federico (2013): «Abajo» (de la Suite «Noche. Suite para piano y voz emocionada»), *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 154.
- GARCÍA LORCA, Federico (2013): «Invocación al laurel» [1921, *Libro de poemas*], *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 117.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1927): «Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo», *Revista de Occidente*, t. XIX, nº 57, marzo 1927, p. 314.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1921): «Del memorándum del Doctor Inverosímil», *V_ltra*, nº 1, 27-I-1921, s.p.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1975): *Ismos* [1931], prólogo, Madrid, Guadarrama, p. 17.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1990): *Greguerías*, ed. C. Nicolás, Madrid, Austral-Espasa Calpe, p. 273.

- GUILLÉN, Jorge (1927): «Epistolario», *Verso y prosa*, nº 2, enero 1927.
- GUILLÉN, Jorge (1970): «Advenimiento», *Cántico (1928)*, ed. crítica J.M. Blecua, Barcelona, Labor, p. 73.
- HALFFTER, Rodolfo (1986): ««Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27» (1976), en Casares Rodicio (ed.), *La música y la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*, Madrid, INAEM, pp. 38-42. [Aparecido anteriormente en A. Iglesias, *Rodolfo Halffter (su música para piano)*, Madrid, Alpuerto, pp. 48-59].
- HUIDOBRO, Vicente (1989): «Non serviam» (conferencia leída en el Ateneo de Buenos Aires, 1916), en V. Huidobro, *Obra selecta*, ed. L. Navarrete Orta, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 291-292.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1914): «Abasso il Tango e Parsifal!» [manifiesto], Direzione del Movimento Futurista (traducción mía).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: «La primitiva lírica popular española», en *Estudios sobre lírica medieval*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014, pp. 1-60 (p. cit. 60). (Conferencia leída el 23-XI-1919, en la inauguración curso 1919-1920, Ateneo de Madrid, y recogida en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe 1922).
- MUÑOZ ARCONADA, César (1926): *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 73.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004): *La deshumanización del arte; y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, p. 46.
- OZENFANT, Amédée (1928): «De la naturaleza al arte», *Revista de Occidente*, nº 63, t. XXI, septiembre 1928, pp. 270-284.
- PORTA, Antonio (1923): «Pianolo», *Horizonte*, nº 5, febrero 1923, s.p.
- RILKE, Rainer Maria (2003): Soneto I, 1, en *Los sonetos a Orfeo/ Die Die Sonette an Orpheus*, ed. bilingüe y trad. J. Munárriz, Madrid, Hiperión, p. 11.
- RIMBAUD, Arthur (2011): *Une saison en enfer*, trad. J. Escobar, Madrid, Alianza, p. 102.
- RIVAS CHERIF, Cipriano (1924): «Música de cámara», *España*, nº 405, 19-I-1924, p. 11.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Canción», *V_ltra* (Madrid), nº 3, 20-II-1921, s.p.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Tarjetas», *Grecia*, nº XLV, 1-07-1920, p. 6.
- SALAZAR, Adolfo (1924): «De un músico acerca de un pintor: la pintura de Vázquez Díaz», *Alfar*, nº 37, feb 1924, pp. 16-20.
- SCHWITTERS, Kurt (1995): «La poesía consecuente» (1924), en J. A. Sarmiento (coord.), *Arte sonoro* [portal web], CDCM (Centro de Creación Experimental), Universidad de Castilla-La Mancha, <https://previa.uclm.es/artesonoro/K.SCHWITTERS/html/poconse.html> (última consulta: 17-X-2018).
- STRAVINSKY, Igor (1946): *Poética musical*, trad. E. Grau, nota preliminar A. Salazar, Buenos Aires, Emecé; p. ¿?; p. 79 (cap. III.IV).
- TORRE, Guillermo de (2000): «Semáforo», *Hélices*, ed. J. M. Barrera López, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, p. 23.
- TORRE, Guillermo de (2000): «Auriculares», *Hélices*, ed. J. M. Barrera López, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 25-27.
- TORRE, Guillermo de (2000): «Circuito», *Hélices*, ed. J. M. Barrera López, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 19-23.
- VALÉRY, Paul (1928): «Eupalinos o el arquitecto (fragmentos)», *La Gaceta Literaria*, nº 32, abril 1928, p. 1.
- VALLE, Adriano del (1925): «Pentagramario», *Alfar*, nº 46, enero, p. 24.
- VELA, Fernando (1927): «El arte al cubo», en *El arte al cubo y otros ensayos*, Madrid, La Lectura, serie «Cuadernos Literarios», nº 19, pp. 7-20.

APÉNDICE II

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Disciplinas implicadas en el estudio de las relaciones música-literatura.
2. Clasificación de las artes según sus *qualia sensibiles*. Propuesta de É. Souriau (1947).
3. Clasificación de las relaciones entre música y literatura según Calvin S. Brown (1970>1984).
4. Campos de estudio y relaciones entre música y literatura según S. P. Scher (1982).
5. Tipología de la intermedialidad música-literatura de W. Wolf (1999)
6. Nueva tipología de la intermedialidad música-literatura de W. Wolf (2015).
7. Propuesta taxonómica personal de la música en la literatura.
8. «Karawane», *Lautgedicht* de Hugo Ball (*Dada Almanach*, 1916).
9. «kp'erioum», poema de Raoul Hausmann (1918-1919).
10. *fmsbwtö*, poema-póster de Raoul Hausmann, 33 x 48, cm. (París, Museo Nacional de Arte Moderno).
11. Partitura de la *Ursonate* [comienzo], de Kurt Schwitters.
12. Poema «Le Golfo Estivo» ['El golfo estival'], de Francesco Cangiullo (*Poesia Pentagramatta*, 1923).
13. Poema «Canzone piroténica», de Francesco Cangiullo (1915).
14. «Canzone rumorista», de Fortunato Depero (1924).
15. Poema parolibero «Dune», de Filippo T. Marinetti (1914).
16. *La strada entra nella casa* (1911), Umberto Boccioni. Sprengel Museum (Hannover).
17. Ocio nocturno y nuevos bailes en los veinte. Viñetas reproducidas en *Nuevo Mundo*, 9-III-1920, p. 27.
18. Publicidad de locales nocturnos en el diario madrileño *La Voz*.
19. P.A. Renoir: *Le guitariste espagnol*, 1894. (Óleo sobre lienzo, Detroit Institute of Arts Museum).
20. P. Picasso: *Le Guitariste*, 1910. (Óleo sobre lienzo. Centre Pompidou de París).
21. Imagen 22. Salvador Dalí: dibujo para *Naufragio en tres cuerdas de guitarra*, de R. Buendía (*apud* Ávila, 1999: 317).
22. Manuel Ángeles Ortiz: Cartel del I Concurso de Cante Jondo (detalle).
23. Néstor: Figurín de 'La Niña bonita' para *El fandango del candil*, 1927 (Museo Néstor).
24. L. Massine y T. Karsavina en *Le Tricorne* (Ballets Russes, 1920).
25. Dibujo de Vicente Escudero: *Bailarina con bata de cola* (s.f.).
26. Cartel de Sáenz de Tejada para los *Ballets Espagnols* de 'La Argentinita' (1927).

APÉNDICE III

TRATADOS DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA MÚSICA HASTA 1800

(ordenados cronológicamente)

- ZARLINO, Gioseffo (1558): *Istitutioni harmoniche*, Venezia.
- BURMEISTER, J. (1606): *Musica Poetica*, Rostock.
- MAIER, Michael (1617): *Atalanta Fugiens*, Oppenheim.
- MERSENNE, Marin (1636): *Harmonie Universelle*, Paris.
- KIRCHER, Athanasius (1650): *Musurgia Universalis*, Roma.
- CROUSAZ, Jean-Pierre de (1714): *Traité sur le beau*, Paris.
- DUBOS, Jean-Baptiste (1719): *Réflexions critique sur la poésie et la peinture*, (Traducido al inglés como *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*, 1748).
- ANDRE, Yves-Marie (1741): *Essai sur le beau*, Amsterdam.
- BATEAUX, Charles (1746): *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris.
- AVINSON, Charles (1752): *An Essay on Musical Expression*, London.
- BROWN, J. (1763): *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Musick*, London.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1766): *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Berlin.
- WEBB, D. (1769): *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, London.
- SULZER, J. G. (1771-1774): *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig.
- JONES, William (1772): *On the Arts, commonly called imitative*, London.
- BEATTI, James (1779): *Essays on Poetry and Music, as they Affect the Mind*, 3rd ed., London.
- BAYLY, Anselm (1789): *The Alliance of Music, Poetry and Oratory*, London.
- TWINING, Th. (1789): *Aristotle's Treatise on Poetry Translated: ...and Two Dissertations on Poetical and Musical Imitation*, London.
- JACOB, Hildebrand (1734): *Of the Sister Arts*, London.
- BROWN, John (1763): *A Dissertation on the Union and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music*, London.
- CHASTELLUX, Jean (1765) : *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye.
- STEELE, Joshua (1775): *An Essay Towards Establishing the Melody and Measure of Speech to be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols*, London.
- HERDER, Johann Gottfried (1800): *Kalligone*, Leipzig.

APÉNDICE IV

LA MÚSICA EN LA PRENSA Y REVISTAS LÍTERARIAS DE LOS VEINTE (CRÍTICA Y EDICIÓN MUSICAL) (publicaciones ordenadas por orden cronológico)

1. CRÍTICA MUSICAL

España (1918-1924)

- RIVIÈRE, Jacques: «Los poemas sinfónicos de Claudio Debussy», *España*, nº 156, 04-IV-1918, pp. 9-10.
- SALAZAR, Adolfo: «Los nuevos músicos de Francia. Los centros artísticos. Las afinidades literarias», *España*, nº 239, 06-XI-1919, pp. 11-12.
- SALAZAR, Adolfo: «La S.I.M.M. “Ars Nova», *España*, nº 240, 13-XI-1919, pp. 11-12.
- SALAZAR, Adolfo: «La última ópera de Strauss», *España*, nº 242, 27-XI-1919, pp. 10-12.
- SALAZAR, Adolfo: «La renovación musical italiana: El “Ars nova” y las nuevas tendencias teatrales», *España*, nº 243, 26-XII-1919, pp. 12-13.
- «Wanda Landowska», s. f., *España*, nº 250, 14-II-1920, p. 11.
- SALAZAR, Adolfo: «Rusia y la revolución musical», *España*, nº 251, 21-II-1920, pp. 15-16.
- SALAZAR, Adolfo: «La musa alegre y el centenario de Offenbach», *España*, nº 256, 27-III-1920, pp. 14-15.
- SALAZAR, Adolfo: «La renovación musical en Inglaterra» [I], *España*, nº 265, 29-V-1920, pp. 14-15.
- SALAZAR, Adolfo: «La renovación musical en Inglaterra» [II], *España*, nº 267, 12-VI-1920, pp. 14-15.
- SALAZAR, Adolfo: «Chopin en París. Un “salón” romántico», *España*, nº 269, 03-VII-1920, p. 15.
- SALAZAR, Adolfo: «La gama “xántica” y la gama “ciánica”. Consideraciones sobre el color musical», *España*, nº 292, 04-XII-1920, pp. 14-15.
- SALAZAR, Adolfo: «Las mujeres de Wagner. Minna Planer», *España*, nº 305, 28-I-1922, pp. 10-12.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Comentarios musicales», *España*, nº 377, 03-VII-1923, pp. 10-11.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Comentarios musicales. El humorismo», *España*, nº 381, 04-VIII-1923, pp. 11-12.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Comentarios musicales. La emoción estética», *España*, nº 388, 22-IX-1923, pp.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Comentarios musicales. Salzburgo. Un Barbero desgraciado» M. Arconada, *España*, nº 389, 29-IX-1923, pp. 11-12.
- RIVAS CHERIF, Cipriano: «Música de cámara», *España*, nº 406, 26-I-1924, pp. 11-12.
- ARCINIEGA, Álvaro: «El humor en la música de Strauss», *España*, nº 388, 22-IX-1923, pp. 12-13.

Grecia (1918-1920)

- ‘PARSIFAL’: «Manén», *Grecia*, nº VI, 1-I-1919, pp. 11-12.
- VALLE, Adriano de: «La próxima temporada de ópera del Teatro San Fernando», *Grecia*, nº XI, 15-III-1919, p. 12.
- ‘EL MARQUÉS DE LA SONORA’: «LA Farándula: La inspiración en la música. El maestro López del Toro», *Grecia*, nº XVI, 20-V-1919, pp. 15-16.

Cervantes (1919-1920)

- BOSCH, Carlos: «Música: Del sentido crítico», *Cervantes*, febrero 1919, pp. 130-132.

Cosmópolis (1919-1922)

- BOSCH, Carlos: «Música», *Cosmópolis*, nº 26, febrero 1921.

- ‘C. E. A.’: «Musica», *Cosmópolis*, nº 27, marzo 1921.
- BOSCH, Carlos: «Música», *Cosmópolis*, nº 28, abril 1921.
- VUILLERMOZ, Émile: «Un gran compositor desconocido en España: Federico Mompou», *Cosmópolis*, nº 33, septiembre 1921.
- SEGOVIA, Eduardo M^a: «Músicos célebres españoles. Joaquín Gaztambide y Garbayo», *Cosmópolis*, nº 35, noviembre 1921.
- ‘HÉCTOR’: «Actualidad musical. Gran casino de San Sebastián», *Cosmópolis*, nº 35, noviembre 1921.
- CAROT-BÉRARD: «Música española. Juzgada por un crítico francés», *Cosmópolis*, nº 36, diciembre 1921.
- COCTEAU, Jean: «el grupo francés de los «six» músicos novísimos, presentados por Cocteau», *Cosmópolis*, nº 40, abril 1922.
- SALAZAR, Adolfo: «Un cinematógrafo luminista», *Cosmópolis*, nº 41, mayo 1922.
- SALAZAR, Adolfo: «Las canciones japonesas de Strawinsky», *Cosmópolis*, nº 42, junio 1922.

La Pluma. Revista literaria (1920-1923)

- SALAZAR, Adolfo: «Apuntes para una geografía musical de Europa. I. Francia», *La Pluma. Revista Literaria*, nº 1, junio 1920, pp. 23-30.
- SALAZAR, Adolfo: «Guía musical de América o indigenismo y europeización», *La Pluma. Revista Literaria*, nº 3, agosto 1920, pp. 123-127.
- SALAZAR, Adolfo: «Apuntes para una geografía musical de Europa. II. Rusia», *La Pluma. Revista Literaria*, nº 5, octubre 1920, p. 207.
- SALAZAR, Adolfo: «Apuntes para una geografía musical de Europa. 1920. III. Italia», *La Pluma. Revista Literaria*, nº 7, diciembre 1920, pp. 319-322.
- SALAZAR, Adolfo: «Apuntes para una geografía musical de Europa. IV Inglaterra», *La Pluma. Revista Literaria*, nº 9, febrero 1921, pp. 110-113.
- SALAZAR, Adolfo: «Apuntes para una geografía musical de Europa. V. Alemania», *La Pluma. Revista Literaria*, nº 12, mayo 1921, pp. 281-285.
- SALAZAR, Adolfo: «Apuntes para una geografía musical de Europa. VI España», *La Pluma. Revista Literaria*, nº 13, junio 1920, pp. 371-374.

Alfar (1923-1927)

- MUÑOZ ARCONADA, César: «Ernesto Halffter», *Alfar*, nº 35, diciembre 1923, pp. 20-21.
- VIQUEIRA, J. V.: «Nacimiento y evolución de la música, II», *Alfar*, nº 36, enero 1924, pp. 2-3.
- VIQUEIRA, J.V.: «Nacimiento y evolución de la música, III», *Alfar*, nº 37, febrero 1924, pp. 11-14.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «La música moderna en España», *Alfar*, nº 42, julio 1924, p. 20.
- JARNÉS, Benjamín: «Pentagrama: Adam Szpak», *Alfar*, nº 47, febrero 1925, pp. 5-6.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Hacia el surrealismo musical», *Alfar*, nº 47, febrero 1925, pp. 22-28.
- MASSARANI, Renzo: «La música en Italia», *Alfar*, nº 48, marzo 1925, pp. 24-25.
- TREND, John B.: «La música en Galicia» (versión de J. Viqueira), *Alfar*, nº 49, abril 1925, pp. 25-29.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Paisaje y Mecánica», *Alfar*, nº 55, octubre 1925, pp. 18-21.
- (s.f.), «Libros. H. Collet: *Albéniz y Granados*», *Alfar*, nº 56, noviembre 1925.

Ambos (1923)

- SUCH, José María: «Líneas críticas», *Ambos*, nº 2, abril 1923 (sección miscelánea que incluye comentarios musicales).
- SUCH, José María: «Líneas críticas», *Ambos*, nº 3, mayo 1923. (Sección miscelánea que incluye comentarios musicales).
- SUCH, José María: «Líneas críticas», *Ambos*, nº 4, junio 1923. (Sección miscelánea que incluye comentarios musicales).

Parábola (2ª época, 1927-28)

- s.f., «Correo de Madrid», *Parábola*, cuaderno 2º, noviembre 1927, p. 145. (Sección miscelánea de noticias culturales. Incluye información musical)
- s.f., «Correo de Madrid», *Parábola*, cuaderno 2º, diciembre 1927, p. 157. (Sección miscelánea de noticias culturales. Incluye información musical)
- s.f., «Correo de Madrid», *Parábola*, cuaderno 3º, enero 1928, p. 172. (Sección miscelánea de noticias culturales. Incluye información musical)
- s.f., «Correo de Madrid», *Parábola*, cuaderno 4º, febrero 1928, p. 186. (Sección miscelánea de noticias culturales. Incluye información musical)
- s.f., «Correo de Madrid», *Parábola*, cuaderno 5º, marzo 1928, p. 205. (Sección miscelánea de noticias culturales. Incluye información musical)
- s.f., «Correo de Madrid», *Parábola*, cuaderno 6º, abril 1928, p. 221. (Sección miscelánea de noticias culturales. Incluye información musical)

Revista de Occidente (1923-1936, 1ª época)

- SALAZAR, Adolfo: «Polichinela y maese Pedro», *Revista de Occidente*, nº 11, t. IV, mayo 1924, pp. 229-237.
- DIEGO, Gerardo: «Ravel, rabel y el Rabelín» *Revista de Occidente*, nº 13, t. V, julio 1924, pp. 134-138.
- SALAZAR, Adolfo: «Isaac Albéniz y los albores del renacimiento musical en España», *Revista de Occidente*, nº 34, t. XII, abril 1926, pp. 99-107.
- DIEGO, Gerardo: «En torno a Debussy» [Reseña], *Revista de Occidente*, t. XIV, nº 42, diciembre 1926, pp. 394-401.
- MARICHALAR, Antonio: «Pocas nueces», *Revista de Occidente*, nº 55, t. XIX, enero 1928, pp. 137-138.
- SALAZAR, Adolfo: «La música española en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX», *Revista de Occidente*, nº 66, t. XXII, diciembre 1928, pp. 334-377.
- SALAZAR, Adolfo: «Diaghilev», *Revista de Occidente*, nº 76, t. XXVI, octubre 1929, pp. 121-133.

Ronsel (1924)

- BAL Y GAY, Jesús: «Ricardo Wagner», *Ronsel*, nº 1, mayo 1924, p. 9.
- BAL Y GAY, Jesús: «Trilátero». Música», *Ronsel*, nº 2, junio 1924, pp. 17-18.
- s.f., «Crisol: Música», *Ronsel*, nº 3, julio 1924, p. 22.
- BAL Y GAY, Jesús: «Preceptiva y posición (Perspectivas musicales)», *Ronsel*, nº 4, agosto 1924, pp. 8-10.
- BAL Y GAY, Jesús: «Fenómenos biológicos (Perspectivas musicales)», *Ronsel*, nº 5, septiembre 1924, pp. 10-12.
- BAL Y GAY, Jesús: «Patología del aficionado (perspectivas musicales)», *Ronsel*, nº 6, octubre-noviembre 1924, pp. 14-16.

Plural (1925)

- MUÑOZ ARCONADA, César: «En torno a Erik Satie», *Plural*, nº 2, febrero 1925, pp. 18-22.

Mediodía (1926-1929)

- PORLÁN Y MERLO, Rafael: «Neorama: En torno a Debussy, por C. M. Arconada. Madrid, 1926», *Mediodía*, nº 5, octubre 1926, pp. 13-14.
- PORLÁN Y MERLO, Rafael: «Beethoven. Impresiones remanecidas a la vista de una conmemoración», *Mediodía*, nº 6, febrero 1927, pp. 17-18.
- PORLÁN Y MERLO, Rafael: «Concerto y orquesta Falla», *Mediodía*, nº 6, febrero 1927, p. 18.

Residencia (1926-1935)

- s.f., «John brande trend: The music of Spanish History to 1600», *Residencia*, marzo-mayo 1926, pp. 154-157.
- TREND, John B.: «Madrigales españoles», *Residencia*, marzo-mayo 1926, pp. 157-163.
- D'ORS, Eugeni: «Wanda y los estudiantes (actualidades y recuerdos)», *Residencia*, marzo-mayo 1926, pp 173-174.
- s.f., «Veladas literarias y musicales (actualidades y recuerdos)», *Residencia*, septiembrediciembre 1926, pp. 253-255.
- TREND, John B.: «Madrigales ingleses», *Residencia*, noviembre 1932, pp. 136-139.
- s.f., «Músicos franceses en la Residencia. Ravel, Milhaud, Poulenc», *Residencia*, febrero 1933, pp. 22-26.
- BAL Y GAY, Jesús: «Treinta canciones de Lope de Vega. Comentarios del transcriptor», *Residencia*, 1935, pp. 97-109.

La Gaceta Literaria (1927-1932)

- MUÑOZ ARCONADA, César: «Música: El homenaje a Falla», *La Gaceta Literaria*, nº 1, enero 1927, p. 6.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Música: Un cable a América», *La Gaceta Literaria*, nº 6, marzo 1927, p. 6.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Música: Conciertos de primavera. Obras de Turina, Falla y Halffter», *La Gaceta Literaria*, nº 8, abril 1927, p. 6
- JARNÉS, Benjamín: «En torno a Arconada» [Reseña de *En torno a Debussy*], *La Gaceta Literaria*, nº 10, mayo 1927, p. 6.
- SUBIRÁ PUIG, José: «Por tierras de Oriente. Un tesoro musical procedente de España», *La Gaceta Literaria*, nº 11, junio 1927, p. 8.
- SUBIRÁ PUIG, José: «Beethovenismo y Cataluña», *La Gaceta Literaria*, nº 15, agosto 1927, p. 6.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Música: Eduardo López Chavarri: *Música popular española* (Labor, Barcelona)», *La Gaceta Literaria*, nº 19, octubre 1927, p. 5.
- SUBIRÁ PUIG, José: «Bibliografía musical catalana», *La Gaceta Literaria*, nº 20, octubre 1927, p. 5.
- SUBIRÁ PUIG, José: «Actividad musical catalana. I. El pasado», *La Gaceta Literaria*, nº 21, noviembre 1927, p. 5.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Música: El festival Falla», *La Gaceta Literaria*, nº 22, noviembre 1927, p. 3.
- SUBIRÁ PUIG, José: «Actividad musical catalana. II. La canción popular», *La Gaceta Literaria*, nº 23, diciembre 1927, p. 5.
- SUBIRÁ PUIG, José: «Actividad musical catalana. III. El realzamiento de e la canción popular», *La Gaceta Literaria*, nº 25, enero 1928, p. 5.
- MUÑOZ ARCONADA, César. «Música: L'italiana d'Algeri», *La Gaceta Literaria*, nº 27, febrero 1928, p. 5.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Música: Concierto de guitarra», *La Gaceta Literaria*, nº 28, febrero 1928, p. 5,
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Música: El festival Halffter», *La Gaceta Literaria*, nº 29, marzo 1928, p. 5.
- SUBIRÁ PUIG, José: «La actividad musical catalana. IV. La música popular instrumental», *La Gaceta Literaria*, nº 30, marzo 1928, p.4.
- SUBIRÁ PUIG, José: «El catolicismo en la música española», *La Gaceta Literaria*, nº 31, abril 1928, p. 6.
- BALSEIRO, José Antonio: «Música: Una nueva ilusión de España» *La Gaceta Literaria*, nº 35, junio 1928, p. 4.
- SUBIRÁ PUIG, José: «La actividad musical catalana. V. El relanzamiento de la música popular instrumental», *La Gaceta Literaria*, nº 36, julio 1928, p.4.
- SUBIRÁ PUIG, José: «La actividad musical catalana. V. El relanzamiento de la música popular instrumental (continuación)», *La Gaceta Literaria*, nº 37, julio 1928, p. 5.

- ESPLÁ, Óscar: «Ballets españoles en París. Impresiones sobre un intento de la “Argentina”», *La Gaceta Literaria*, nº 39, agosto 1928, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo: «Música: Un libro de Adolfo Salazar», *La Gaceta Literaria*, nº 39, agosto 1928, p. 5.
- SALAZAR Y CHAPELA, Esteban: «Música: La joven trinidad Halffter – Pittaluga», *La Gaceta Literaria*, nº 41, septiembre 1928, p. 5.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Música y cinema» *La Gaceta Literaria*, nº 43, octubre 1928, p. 4.
- SUBIRÁ PUIG, José: «La actividad musical catalana. VI. La música catalana», *La Gaceta Literaria*, nº 49, enero 1929, p. 1.
- SUBIRÁ PUIG, José: «La actividad musical catalana. VI. La música lírica (conclusión)», *La Gaceta Literaria*, nº 51, febrero 1929, p. 1.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Jazzbandismo, I (Boletín del Cineclub)», *La Gaceta literaria*, nº 51, febrero 1929, p. 6.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Jazzbandismo, II (Boletín del Cineclub)», *La Gaceta literaria*, nº 52, febrero 1929, p. 6.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Música: Milhaud, en España», *La Gaceta Literaria*, nº 58, mayo 1929, pp. 1-2.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Sinfonía y ballet» [Reseña de Salazar], *La Gaceta Literaria*, nº 59, junio 1929, p. 6.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Francis Poulanc», *La Gaceta Literaria*, nº 81, mayo 1930, p. 12.
- SALAZAR Y CHAPELA, Esteban: «Concierto de Manuel Peñate», *La Gaceta Literaria*, nº 83, junio 1930, p. 13.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Conferencia-concierto», *La Gaceta Literaria*, nº 86, julio 1930, p. 9.
- XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: «Música nueva. Bajo el signo de UMFE», *La Gaceta Literaria*, nº 87, agosto 1930, p. 9.
- XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: «De música», *La Gaceta Literaria*, nº 92, octubre 1930, p. 11.
- GASCH, Sebastià: «Jazz», *La Gaceta Literaria*, nº 94, noviembre 1930, p. 9.
- s.f., «Homenaje a Gustavo Pittaluga y Rodolfo Halffter», *La Gaceta Literaria*, nº 95, diciembre 1930, p. 9.
- s.f., «Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia», *La Gaceta Literaria*, nº 96, diciembre 1930, p. 13.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «La música en 1930», *La Gaceta Literaria*, nº 97, enero 1931, p. 8.
- s.f., «La música en Asia central», *La Gaceta Literaria*, nº 104, abril 1931, p. 8.
- s.f., «La música árabe en Granada», *La Gaceta Literaria*, nº 105, mayo 1931, p. 9.
- s.f., «Dos grandes conciertos del cuarteto Rafael», *La Gaceta Literaria*, nº 107, junio 1931, p. 16.

La Rosa de los Vientos (1927-1928)

- VALBUENA PRAT, Ángel: «Óscar Esplá», *La Rosa de los Vientos*, nº 1, abril 1927, p. 4.
- GOROSTIZA, Leopoldo de: «Del oyente musical», *La Rosa de los Vientos*, nº 1, abril 1927, p. 4.

Verso y Prosa (1927-1928)

- MUÑOZ ARCONADA, César: «La música en la obra de Góngora», *Verso y prosa*, nº 6, junio 1927.

Gallo (1928)

- ‘La Redacción’: «Falla en París», *Gallo*, nº 2, febrero 1928.
- JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis: «Bandos de música», *Gallo*, nº 2, febrero 1928.

Atlántico (1929-1930)

- MUÑOZ ARCONADA, César: «Strawinsky: Apolo Musageta. — Casella: Scarlattiana. — Ernesto Block: Concierto grosso. — Darius Milhaud en Madrid. — Capilla Real de Viena», *Atlántico*, nº 1, junio 1929, pp. 77-79.

- MUÑOZ ARCONADA, César: «Homenaje a la Banda Municipal de Madrid. La Orquesta Filarmónica en la Asociación de Cultura Musical.—Bibliografía. Adolfo Salazar: Sinfonía y Ballet», *Atlántico*, nº 2, julio 1929, pp. 84-86.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Una entrevista con Joaquín Turina», *Atlántico*, nº 3, agosto 1929, pp. 77-79.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Incitación a cultivar el lied», *Atlántico*, nº 4, septiembre 1929, pp. 80-82.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Música mecánica. La muerte de Diaghilev», *Atlántico*, nº 5, octubre 1929, pp. 78-81.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Inauguración de la temporada de conciertos —Cuarteto checo-Zika— José Echániz y Jaime Kachizo— Orquesta clásica— El pianista Claudio Arrau— Bibliografía: José Subirá: La tonadilla escénica», *Atlántico*, nº 6, noviembre 1929, pp. 82-84.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Los directores de orquesta», *Atlántico*, nº 7, diciembre 1929, pp. 79-80.
- s.f., «Homenaje a José Tragó», *Atlántico*, nº 8, enero 1930, p. 145.
- s.f., «Conchita Rodríguez», *Atlántico*, nº 8, enero 1930, p. 145.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Últimos conciertos», *Atlántico*, nº 9, 1 febrero 1930, pp. 75-76.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Ana Pavlova.— Dos conciertos de la Orquesta Clásica.— Regino Sáinz de la Maza.— El Pelele, de Julio Gómez.— Bolero, de Mauricio Ravel.— Una Sinfonía de Bruckner», *Atlántico*, nº 10, 16 febrero 1930, pp. 30-32.
- s.f., «Artistas nuevos: el Trío de Madrid», *Atlántico*, nº 11, 1 marzo 1930.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Sonata, de Honegger— Paisajes, de Adolfo Salazar— Fiesta romana, de Ottorino Respighi— Kikimora, de Liadoff— Festival Wagner—Saldo de música española», *Atlántico*, nº 12, 16 marzo 1930, pp. 82-84.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Festiva del Pasodoble. _ Dos conciertos de la Filarmónica. _ Cuadros de una exposición, de Moussorgsky. _ Sinfonietta y Sonatina, de Halffter. Nochebuena del Diablo y Canciones playeras, de Esplá. Sáinz de la Maza, en la Comedia», *Atlántico*, nº 13, 1 abril 1930, pp. 82-84.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «El Orfeo Catalá.— Rubinstein.— Orquesta Sinfónica: cuarto concierto.— Conchita Rodríguez.— Gaspar Cassadó», *Atlántico*, nº 14, 16 abril 1930, pp. 81-83.
- MUÑOZ ARCONADA, César: «Francis Poulenc en la Sociedad de Cursos y Conferencias. _ Salvador Bacarisse: Concertino _ Cuarteto Aguilar _ Elizabeth Schumann _ Ateneo de Madrid: Sección de Música», *Atlántico*, nº 15, 1 mayo 1930, pp. 70-72.

2. EDICIÓN DE PARTITURAS

Creación (1921-1924)

- SCHOENBERG, Arnold: «Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang (Des Knaben Wunderhorn). Op. 3, nº 1», *Creación*, nº 1, abril 1921.

Tableros (1921-1922)

- BARRADAS, Carmen: «Zíngaros», *Tableros*, nº 3, 15-I-1922, pp. 8-9.

Ambos (1923)

- SUCH MORENO, José: «Retrato musical», *Ambos*, nº 4, Agosto 1923.

Parábola (1923; 1927-28)

- [MARTÍNEZ PALACIOS], Antonio José: «Una canción popular burgalesa», *Parábola*, cuaderno 5º, marzo 1928, 2ª época, p. 203.

Mediodía (1926-29)

FALLA, Manuel de: «Concerto» [inicio de la III parte], *Mediodía*, nº 6, octubre 1926.

Litoral (1926-1929)

DURÁN, Gustavo: «Seguidillas de la noche de San Juan» (sobre poema de Lope de Vega), *Litoral*, nº 2, diciembre 1926, pp. 12-13.

FALLA, Manuel de: «A Córdoba» [cuatro primeros compases], *Litoral*, nº 5-6-7 («Homenaje a don Luis de Góngora»), octubre 1927, pp. 46-47.

Residencia (1926-1935)

BAL Y GAY, Jesús (ed.): «*Treinta canciones de Lope de Vega*. Comentarios del transcriptor», *Residencia*, año 1935.

APÉNDICE V

FILOLOGÍA, MUSICOLOGÍA Y ESTUDIOS FOLCLÓRICOS EN ESPAÑA HASTA LA GUERRA CIVIL⁶¹²

1. FILOLOGÍA

Antologías modernas y edición de cancioneros

a) *Poesía popular antigua (Edad Media- s. XVII)*⁶¹³

- BÖHL DE FABER, J. Nicolás (ed.) (1821-1825): *Floresta de rimas antiguas castellanicas*, Hamburgo, Librería de Perthes y Besser, 3 vols.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.) (1921-1930): *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9 vols. (Reed. Madrid, Arco Libros, 1987).
- COTARELO Y MORI, Emilio (ed.) (1911): *Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, del s. XVI*, Madrid, Nueva Bibl. Aut. Esp., 2 vols.
- DURÁN, Agustín (ed.) (1829): *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Impr. Eusebio Aguado.
- DURÁN, Agustín (ed.) (1849): *Romancero General o Colección de romances castellanicos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra, «Biblioteca de Autores Españoles», vols. 10 y 16. (Reed: Madrid, Atlas, 1945).
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (ed.) (1901): «Séguedilles anciennes», *Revue Hispanique*, VIII, pp. 309-331.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (ed.) (1919): *Antología de la versificación rítmica*, México, Editorial México Moderno (colección «Cultura», tomo X, nº 2).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.) (1899): *Antología de poetas líricos castellanicos. VIII Romances viejos castellanicos. (Primavera y flor de romances)*, intro. y notas de F. Wolf y D. Conrado Hofmann, Madrid, Librería de Hernando y Compañía.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1928): *Flor nueva de romances viejos*, 2.^a edición corregida y aumentada, (2.^a ed. corregida y aumentada en 1933). Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

b) *Poesía popular XVIII-XX*

- BÖHL DE FABER, Cecilia (pseud. 'Fernán Caballero') (ed.) (1859): *Cuentos y poesías populares andaluces*, Sevilla, Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio (ed.) (1865): *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliére.

⁶¹² Excepcionalmente se han incluido trabajos publicados con posterioridad a esta fecha, cuya labor de recopilación y estudio se desarrolló durante los años veinte y treinta, o están vinculación directa con la investigación de estos años.

⁶¹³ No se incluyen las ediciones ni los estudios específicos sobre la lírica medieval gallego-portuguesa, que, además de estar mucho más claramente emparentada con la tradición culta trovadoresca, fue objeto de estudio fundamentalmente de la filología lusa, y escapa al ámbito de acción que interesa para este trabajo.

- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio ('Demófilo') (ed.) (1881): *Colección de cantes flamencos*, Sevilla, Imp. y Lit. El Porvernir.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (ed.) (1885): *Poesía popular: colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*, Madrid, Imprenta y fund. de los Hijos de J. A. García.
- PALAU, Melchor de (ed.) (1900): *Cantares populares y literarios*, Barcelona, Montaner y Simón.
- PÉREZ BALLESTEROS, José (ed.) (1886): *Cancionero popular gallego: y en particular de la provincia de La Coruña*, prólogo de Th. Braga y concordancias de A. Machado y Álvarez, Madrid, Est. Tip. de Ricardo Fe, 3 vols.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.) (1882): *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía. 5 vols.
- SCHUCHARDT, Hugo (ed.) (1881): «Die Cantes flamencos», *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 5, 2-3, pp. 249-322.

Ediciones de autores

- ENZINA, Juan del (1928): *Cancionero de 1496*, ed. facsímil, Madrid, Real Academia Española.
- VEGA, Lope (1925-1926): *Poesías líricas. I: Primeros romances. Letras para cantar. Sonetos; II: Canciones. Epístolas. Romances. Poemas diversos*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Ediciones de «La Lectura», 2 vols.
- VEGA, Lope de (1935): *Las cien mejores poesías (lírico-populares) de Lope de Vega*, ed. M. Hidalgo, Madrid.
- VICENTE, Gil (1907-1914): *Obras completas*, ed. Mendes dos Remedios, Coimbra, 3 vols.
- VICENTE, Gil (1934): *Poesías de Gil Vicente*, ed. D. Alonso, Madrid, Cruz y Raya.

Estudios

- ALONSO, Dámaso (1935): *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Madrid, Signo.
- BELL AUDREY, F.G. (1932): «The origin of the cossantes», *The Modern Language Review*, XXVII, pp.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1924): *Historia crítica de la antigua lírica popular*, (t. IV de *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*), Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- COLLET, Henri y Luis VILLALBA (1911): «Contribution à l'étude des Cantigas de Alphonse le Savant», *Bulletin Hispanique*... = ???
- HANSEN, Federico (1901): «La seguidilla», *Anales de la Universidad de Chile*, CXXV, pp. 697-796. Reed. *La seguidilla*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1909.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1920): *La versificación irregular en la poesía española*, Madrid, Centro de Estudios Históricos (Publicaciones de la «Revista de Filología Española»). 2ª ed. corregida y aumentada: 1933. Edición corregida: «La poesía castellana en versos fluctuantes», en *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Filología «Doctor Amado Alonso».
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1919): «La primitiva poesía lírica española» (conf. inauguración curso 1919-1920, Ateneo de Madrid), en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral) 1938, pp. 197-269.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1922): *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española* (conferencia leída en el *All Souls College* de la Universidad de Oxford,

- 26-VI-1922), en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral), 1939, pp. 52-87.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1924): *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Revista de Filología Española.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1938): «Poesía árabe y poesía europea» (conferencia leída en La Habana, 1937), en *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral), 1941, pp. 7-78 (versión ampliada).
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, Carolina de (1918) «Nótulas sobre cantares e vilhancicos peninsulares e a respeito a Juan del Encina», *Revista de Filología Hispánica*, V, pp. 337-366.
- WIENER, Leo (1903): «Songs of Spanish Jews in the Balkan Peninsula. I y II», *Modern Philology*, vol. 1, nº 1 (jun.), pp. 205-216/ vol. 1, nº 2 (oct.), pp. 259-274.

2. MUSICOLOGÍA

Antologías y ediciones modernas de fuentes musicales

- AROCA, Jesús (ed.) (1916): *Cancionero musical y poético del siglo XVII (recogido por Claudio de la Sablonara)*; transcrito en notación moderna por el maestro D. Jesús Aroca; Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- ASENJO BARBIERI, Francisco (ed.) (1890): *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI (Cancionero de Palacio)* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta de los Huérfanos.
- BAL Y GAY, Jesús (1944): *vid.* Mitjana (1909).
- BAL Y GAY, Jesús (ed.) (1935): *Treinta canciones de Lope de Vega* (con música de Guerrero, Orlando di Lasso, Palomares, Romero, Company, etc., con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez), Madrid, Residencia de Estudiantes.
- BAL Y GAY, Jesús (ed.) (1939): *Romances y villancicos españoles del siglo XVI: dispuestos en edición moderna para canto y piano*, México: La Casa de España en México.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (ed.) (1923): *Colección de vihuelistas españoles. Narváez: Composiciones escogidas de "El Delphin de música" (1538) de Narváez, arregladas para piano y para canto y piano*, Madrid, Centro de Estudios Históricos (Serie "Vihuelistas españoles del siglo XVI", Cuaderno I).
- MITJANA, Rafael (ed.) (1909): [*Cancionero de Upsala*] *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Ahora de nuevo publicadas, acompañadas de notas y comentarios por D. Rafael Mitjana*, Upsala, Akademiska Bokförlaget.
- MORPHY, Guillermo (ed.) (1902): *Les Luthistes espagnols du XVI^e siècle/ (Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts)*, prólogo de F. A. Gevaert, traducción al alemán de Hugo Riemann, texto francés revisado por Charles Malherbe, Leipzig, Breitkopf & Hartel.

- PEDRELL, Felip (ed.) (1922): *Cancionero musical popular español. Tomos III y IV*, Valls, Eduardo Castells.⁶¹⁴
 Reed. con transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay y un estudio de Isabel Pope, «El villancico polifónico», México, El Colegio de México, 1944.
- SCHRADE, Leo (ed.) (1927): *Libro de música de vihuela de mano intitulado el Maestro compuesto por Luys Milán, in der Original Notation und einer Übertragung*, Leipzig, Breitkopf y Härtel.

Estudios musicológicos y ediciones modernas de compositores antiguos (Edad Media-s. XVIII)

- ANGLÉS, Higini (ed.) (1926-1932): *Opera omnia: Johannis Pujol* [s. XVI-XVII] Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2 vols.
- ANGLÉS, Higini (ed.) (1927-1936): *Musici organici. Opera omnia: Johannis Cabanilles*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 3 vols.
- ANGLÉS, Higini (1931): *El Còdex musical de Las Huelgas: música a veus dels segles XIII-XIV*, facsímil con introducción y transcripción, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 3 vols.
- ANGLÉS, Higini (1935): estudio a SOLER, Antonio, *Sis quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat*, transcripción y revisión de Robert Gerhó, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- ANGLÉS, Higini (1935): *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- ANGLÉS, Higini (1935): *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio (facsímil, transcripción y estudio crítico)*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central.
- ANGLÉS, Higini y Felip PEDRELL (1921): *Els madrigals i la Missa de difunts d'En [Joan] Brudieu*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- MITJANA, Rafael (1895): *Sobre Juan del Encina, Músico y poeta (Nuevos datos para su biografía)*, Málaga, Tip. de las Noticias.
- MITJANA, Rafael (1905?): *Discantes y contrapuntos: Estudios musicales*, Valencia, F. Sempere y Compañía.
- MITJANA, Rafael (1911): *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles, conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala*, Upsala, Imprimerie Almaquist & Wiskell, 2 vols.
- MITJANA, Rafael (1918): *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico*, Madrid, Sucesores de Hernando.
- MITJANA, Rafael (1918): *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI (Ilustrados con facsímiles, grabados y textos musicales)*, Madrid, Sucesores de Hernando.
- MITJANA, Rafael (1920): *Cristóbal de Morales. Estudio crítico-biográfico*, Madrid, Calleja.

⁶¹⁴ Los tomos I y II tienen un enfoque folclórico (vid. la siguiente sección de etnomusicología), mientras que estos recogen composiciones tomadas de fuentes históricas (t. 1: ss. XV-XVI; t. 2: ss. XVII-XVIII), del *Cancionero de Palacio* y tratados de vihuela a comedias de Calderón de la Barca y zarzuelas.

- MITJANA, Rafael (1920): *La musique en Espagne: art religieux et art profane* (vol. IV de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, dirs. Albert Lavignac y Lionel de Laurencie, Paris.
- MITJANA, Rafael (1922): *Francisco Guerrero (1528-1599): Estudio crítico-biográfico*, s.l., s.n. [Obra póstuma].
- PEDRELL, Felip (1918): *Tomás Luis de Victoria, «Abulense». Biografía, bibliografía, significado estético de todas sus obras de arte polifónico-religioso*, Ávila, Diputación provincial de Ávila.
- PEDRELL, Felip (ed.) (1894-1898): *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera varia (saecul. xv, xvi, xvii et xviii)/ diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrell*, 8 vols. (vol. I: Christophorus Morales; vol. II: Franciscus Guerrero; vol. III-IV, VII-VIII: Antonius Cabezón; vol. V: Joannes Ginesius Pérez; vol. VI: Psalmodia modulta a diversis auctoribus).
- PEDRELL, Felip (ed.) (1902-1913): *Opera omnia: ex antiquissimis, iisdemque rarissimis, hactenus cognitis editionibus in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis/ Thomae Ludovici Victoria Abulensis*, Lipsiae, Breitkopf et Härtel, 8 vols.
- PEDRELL, Felip (ed.) (1908): *Antología de Organistas Clásicos Españoles: siglos XVI, XVII y XVIII*, 2 vols.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián (1922): *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Real Academia Española.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián (1923-1925): *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3 vols.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián (1927): *La música árabe y su influencia en la música española*, Madrid, Editorial Voluntad.
- TREND, J. B. (1925): *Luis Milan and the Vihuelistas*, Oxford, Humphrey Milford.
- TREND, J. B. (1926): *The music of Spanish history to 1600*, Oxford, Oxford University Press.

3. ETNOMUSICOLOGÍA Y FOLCLORE

Cancioneros y recopilaciones folclóricas en el primer tercio del s. XX [música notada]

- BAL Y GAY, Jesús y Eduardo MARTÍNEZ TORNER, (eds.) (2007 [1973]): *Cancionero gallego*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto (1947-1955): *Cancionero popular de la provincial de Santander*, Santander, Aldus, 3 vols.
- COSSÍO, José María de y T. MAZA SOLANO (ed.) (1933): *Romancero popular de la Montaña*, Santander.
- DONOSTIA, José Antonio de (ed.) (1922): *Cancionero vasco/ Euskal Eres-Sorta*, Bilbao, Unión Musical Española.
- GIL, Bonifacio (ed.) (1931): *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*, Valls, E. Castells, vol. I (vol. II: Badajoz, Diputación de Badajoz, 1956).
- INZENGA, José (ed.) (1874): *Ecoss de España. Colección de cantos y bailes populares de España*, Barcelona, D. Andrés Vidal y Roger.

- LEDESMA, Dámaso (ed.) (1907): *Folk-lore o Cancionero salmantino*, Madrid, Imprenta Alemana.
- MARTÍNEZ PALACIOS, Antonio José ('Antonio José') (ed.) (1980): *Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo cancionero burgalés)* (Premio Nacional de Música 1932), ed. J. Barriuso Gutiérrez, Madrid, Unión Musical Española.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (ed.) (1920): *Cancionero de la lírica popular asturiana*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (ed.) (1924): *Cuarenta canciones españolas*, armonización de E. Martínez-Torner Madrid, Publicaciones Residencia de Estudiantes [34 composiciones de folclore regional coetáneo, 6 composiciones de cancioneros renacentistas].
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (ed.) (1928): *Cancionero musical*, armonización de E. Martínez Torner, Madrid, Instituto-Escuela [28 composiciones de cancioneros y fuentes históricas, 45 composiciones de folclore regional coetáneo].
- OCÓN, Eduardo (ed.) (1874): *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares*, Málaga [Leipzig, Breitkopf & Härtel].
- OLMEDA, Federico (ed.) (1903): *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, Librería Editorial de María Auxiliadora, costeadada por la Diputación Provincial de Burgos.
- PEDRELL, Felip (ed.) (1918): *Cancionero musical popular español. Tomos I y II*, Valls, Eduardo Castells.⁶¹⁵
- SCHINDLER, Kurt (1941): *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, Hispanic Institute.
- SEVILLA, Alberto (ed.) (1921): *Cancionero popular murciano*, Murcia, Imprenta Sucesores de Nogués.

Estudios de etnomusicología

- BAL Y GAY, Jesús (1924): *Hacia el Ballet Gallego*, Lugo, Ronsel.
- GOYRI, María y Eduardo MARTÍNEZ TORNER (1929): *Romances que deben buscarse en la tradición oral, e Indicaciones prácticas para la notación musical de los romances*, Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1924a): "Del folclore español. Persistencia de algunos temas poéticos y musicales", *Bulletin of Spanish Studies*, 1/2, marzo, pp. 62-70.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1924b): "Del folclore español. Persistencia de algunos temas poéticos y musicales", *Bulletin of Spanish Studies* 1/3, junio, pp. 97-102.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1925): «Ensayo de clasificación sobre las melodías de romance», *Homenaje a don Ramón Menéndez Pidal*, tomo II, Madrid, Hernando, pp. 391-402.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1931): «La canción tradicional española musicalmente considerada», en Carreras y Candi (ed.), *Folclore y costumbres de España*, tomo II, pp. 7-166.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1920): «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *Revista de Filología Española*, VII, pp. 229-338.

⁶¹⁵ Los dos tomos siguientes recopilan material histórico, desde la Edad Media al s. XVIII. *Vid.* la sección anterior de musicología.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

I. METODOLOGÍA (ESTUDIOS INTERARTÍSTICOS)

- ABRAMS, Meyer Howards (1975): *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, trad. M. Bustamante, Barcelona, Barral. (Ed. original: *The Mirror and the Lamp*, Oxford University Press, 1953)
- ADORNO, Theodor W. (2006 [1949]): *Filosofía de la nueva música*, en *Escritos musicales, I-III*, trads. A. Brotóns Muñoz y A. Gómez Schneekloth, ed. Rolf Tiedeman, Madrid, Akal, Col. «Obra completa de Adorno», n° 16. (Ed. original: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1949. Incluida en *Gesammelte Schriften in zwanzig bänden_ 12_ Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975).
- ADORNO, Theodor W. (2006-2011): *Escritos musicales. I-VI*, trads. A. Brotóns Muñoz y A. Gómez Schneekloth, Madrid, Akal, 4 vols. (Col. «Obra completa de Adorno»: n° 16, 17, 18 y 19).
- ALONSO, Silvia (2001): *Música, literatura y semiosis*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALONSO, Silvia (ed.) (2002): *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco Libros.
- AMBROS, August Wilhelm (1856): *Die Grenzen der Musik und Poesie*, Prague.
- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, ed. trilingüe y trad. V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- ARNALDO, Javier (1990): *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor.
- ARVIDSON, Jens, Mikael ASKANDER, Jørgen BRUHN y Heidrun FÜHRER (2007): «Editor's foreword», en J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn y H. Führer (eds.), *Changing borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Lund, Intermedia Studies Press, pp. 13-16.
- ARVIDSON, Jens, Mikael ASKANDER, Jørgen BRUHN y Heidrun FÜHRER (eds.) (2007): *Changing borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Lund, Intermedia Studies Press.
- AUBREY, Elizabeth (1996): *The music of the troubadours*, Bloomington, Indiana University Press.
- AUSERÓN, Santiago (2015): *Música en los fundamentos del lógos*, tesis doctoral, dir. J. Pardo Torío, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía. Repositorio en línea E-Prints Complutense: <http://eprints.ucm.es/33909/> (última consulta: 24-IV-2017).
- BACA MARTÍN, Jesús Ángel (2005): «La expresión musical: significado y referencialidad», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 14, pp. 163-179.
- BACKES, Jean-Louis (1994): *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BACKES, Jean-Louis, C. Coste y D. Pistone (coords.) (2001): *Littérature et musique dans la France contemporaine (actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
- BALDENSBERGER, Fernand (1908): *La musique dans la littérature contemporaine*, Lyon.
- BALDENSBERGER, Fernand (1925): *Sensibilité musicale et romantisme*, París.
- BARRICELLI, Jean-Pierre (1978): «Critical Limitations in Musico-Literary Studies», *Science/Technology and the Humanities*, I: 2, pp. 127-132. Reeditado en J. P. Barricelli, *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*, New York, New York University Press, 1988, pp. 1-10.
- BARRICELLI, Jean-Pierre (1988): *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*, New York, New York University Press.
- BARRY, Kevin (1987): *Language, Music and the Sign: A Study in Aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BARTHES, Roland (1972): «Le grain de la voix», *Musique en jeu*, 9, pp. 57-63.

- BELIS, Annie (1999): *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette.
- BERNHART, Walter (1999): «Some Reflections on Literary Genres and Music», en W. Bernhart, S. P. Scher y W. Wolf (eds.), *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, pp. 25-35.
- BERNHART, Walter, Steven P. SCHER y Werner WOLF (eds.) (1999): *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi.
- BERTHOMIER, Marjorie (2009): «Texte et musique - où comparer, c'est articuler», *Bibliothèque comparatiste: SFLGC-Vox Poetica*. Repositorio en línea: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/berthomier.html> (última consulta: 13-V-2016).
- BOHN, Rainer, Eggo MÜLLER y Rainer RUPPERT (1988): «Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit», en R. Bohn, E. Müller y R. Ruppert (eds.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, Berlin, pp. 7-27.
- BORN, Georgina y David HESMONDHALGH (eds.) (2000): *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press.
- BOWRA, C. Maurice (1962): *Primitive Song*, Cleveland, World Publishing,
- BRELET, Gisèle (1947): *Esthétique et création musicale*, Paris, PUF.
- BRELET, Gisèle (1949): *Le temps musical*, Paris, PUF.
- BROICH, Ulrich y Manfred PFISTER (eds.) (1985): *Intertextualität*, Tübingen, Niemeyer.
- BROWN, Calvin S. (1944): «The Poetic Use of Musical Forms», *The Musical Quarterly*, Vol. 30, nº 1, pp. 87-101.
- BROWN, Calvin S. (1953): *Tones into Words. Musical compositions as Subjects of Poetry*, Athens, The University of Georgia Press.
- BROWN, Calvin S. (1970a): «The Relations between Music and Literature as a Field of Study», *Comparative Literature*, 22: 2, pp. 97-107.
- BROWN, Calvin S. (1970b): «Musico-Literary Research in the Last Two Decades», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 19, pp. 5-27.
- BROWN, Calvin S. (1978): «Theme and Variations as a Literary Form», *Yearbook of Comparative and General Literature*, XXVII, pp. 35-43. Reeditado como «Theme and Variation Form in Poetry», en N. A. Cluck (ed.), *Essays on Form: Literature and Music*, Utah, Brigham Young University Press, 1981, pp. 70-82.
- BROWN, Calvin S. (1984a): «The Writing and Reading of Language and Music: Thoughts on Some Parallels between Two Artistic Media», *Yearbook of Comparative General Literature*, 33, pp. 7-18. Reeditado en J. L. Cupers y U. Weisstein (eds.), *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam, Rodopi, pp. 259-280.
- BROWN, Calvin S. (1984b): «Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik», en St. P. Scher (ed.), *Literature und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Schmidt, pp. 28-39. Versión inglesa, «Theoretical Foundations for the Study of Mutual Illumination of the Arts», en J. L. Cupers y U. Weisstein (eds.), *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 281-295.
- BROWN, Calvin S. (1987): *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Hannover, University Press of New England. (1ª ed. Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1948).
- BROWN, Calvin S. (dir.) (1970): «Music and Literature» (número monográfico), *Comparative Literature*, 22:2.
- BRUNEL, Pierre (1991): *Basso continuo: musique et littérature mêlées*, Paris, PUF.

- BRUNEL, Pierre (1997): *Les Arpèges composés: musique et littérature*, Paris, Klincksieck.
- BÜRGER, Peter (1987 [1974]): *Teoría de la vanguardia*, trad. J. García, Barcelona, Ediciones Península, 1987. (Ed. original: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, 1974).
- CARREIRA, Antonio (2004): «Procedimientos musicales en el *Romancero gitano* de García Lorca», en D. Corrado y V. Alary (eds.), *Itinéraires. Mélanges offerts à Évelyne Martin-Hernández*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal-CRLMC, pp. 41-60.
- CELIS, Raphael (ed.) (1982): *Littérature et musique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis.
- ČERVENKA, Miroslav (1981): «The Literary Artifact», en W. Steiner (ed.), *The Sign in Music and Literature*, Austin, University of Texas Press, pp. 86-102.
- CHAILLEY, Jacques (1979): *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- CHAPPLE, Gerald, Hall FREDERICK y Hans SCHULTE (eds.) (1992): *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century*, Lanham, University Press of America.
- CLAUDON, Francis (1987): «Littérature et Musique», *Revue de Littérature Comparée*, jul. 1, 61: 3, pp. 261-265.
- CLAUDON, Francis (2000): «Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990). A Sequel», en J. L. Cupers y U. Weisstein (eds.), *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam, Rodopi, pp. 25-44.
- CLÜVER, Claus (1997): «Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts», en U. B. Lagerroth, H. Lund y E. Hedling (eds.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations Between the Arts and Media*, Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, pp. 19-33.
- CLÜVER, Claus (1999): «The Musikgedicht. Notes on an Ekphrastic Genre», en W. Bernhart, S. P. Scher y W. Wolf (eds.), *Word and Music Studies. Defining the Field*, Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, pp. 187-204.
- CLÜVER, Claus (2001): «Inter textus/Inter artes/Inter media», *Komparatistik 2000/2001. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, pp. 14-50.
- CLÜVER, Claus (2007): «Intermediality and Interarts Studies», en J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn y H. Führer (eds.), *Changing borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Lund, Intermedia Studies Press, pp. 19-37.
- COEUROY, André (1923): *Musique et littérature; études de musique et de littérature comparées*, Paris, Bloud & Gay.
- COEUROY, André (1928): *Appels d'Orphée. Nouvelles études de musique et littérature comparées*, Paris, la Nouvelle Revue Critique.
- COMBARIEU, Jules (1894): *Les rapports de la musique et de la poésie*, Paris.
- COOK, Nicholas y Mark EVERIST (eds.) (1999): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press.
- COOKE, Deryck (1959): *The Language of Music*, London, Oxford University Press.
- COSTE, Claude (2003): *Les malheurs d'Orphée: Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, L'Improviste.
- CULLINS, Olivier (2005): *Breve historia de la música en la Edad Media*, Barcelona, Paidós.
- CUPERS, Jean-Louis (1979): «Études comparatives: les approches musico-littéraires. Essais de réflexion méthodologique», en A. Vermeulen (ed.), *La Littérature et les autres arts*, Paris, Les Belles Lettres (Publications de l'Institut de Littérature de l'U.C.L.), pp. 63-103.
- CUPERS, Jean-Louis (1982): «Approches musicales de Dickens. Etudes comparatives et comparatisme musico-littéraire», en R. Célis (ed.), *Littérature et Musique*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires de Saint-Louis, pp. 15-56.

- CUPERS, Jean-Louis (1988): *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications de l'Université de Saint Louis.
- DAHLHAUS, Carl (1996): *Estética de la música*, Kassel, Reinchenberger. (Ed. original: *Musikästhetik*, Cologne, Hans Gerig, 1967).
- DAHLHAUS, Carl (1999): *La idea de la música absoluta*, trad. R. Barce Benito, Barcelona, Idea Books. (Ed. Original: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassek, Bärenreiter, 1978).
- DALMONTE, Rossana (1987): «The concept of expansion in theories concerning the relationships between music and poetry», *Semiótica*, 66, 1/3, pp. 111-128. (Incluido en Silvia Alonso (trad. y ed.): *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco Libros, 2002, pp. 93-115).
- DANUSER, Hermann (1975): *Musikalische Prosa*, Regensburg, G. Bosse.
- DAYAN, Peter (2006): *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot, Ashgate.
- DAYAN, Peter (2011): *Arts as music, music as poetry, poetry as art, from Whistler to Stravinsky and beyond*, Farnham, Burlington, Ashgate.
- DIEGO, Gerardo (2016): «Música y ritmo en Gerardo Diego» (1962), en G. Diego, *Prosa musical II. Pensamiento musical*, ed. R. Sánchez Ochoa, Valencia, Pre-Textos, pp. 209-309.
- DENIZEAU, Gérard (2008): *Le dialogue des arts. Architecture, peinture, sculpture, littérature, musique*, Paris, Larousse.
- DONOVAN, Siobhán y Robin ELLIOT (eds.) (2004): *Music and Literature in German Romanticism*, New York, Cadmen Books.
- EDGEcombe, Rodney S. (1993): «Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/ Music Dialogue», *Mosaic*, 26, pp. 1-20.
- EGRI, Peter (1988): *Literature, painting and music, an interdisciplinary approach to comparative literature*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- ELIOT, T. S. (1942): «The Music of Poetry», en *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber Limited, 1957.
- ELLESTRÖM, Lars (2010): «Media, Modalities and Mode», en L. Elleström (ed.), *Media Borders. Multimodality and Intermediality*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, pp. 11-48.
- ESCAL, Françoise (1990): *Contrepoints: Musique et Littérature*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
- ESCAL, Françoise (dir.) (1987): «Musique et Littérature», n° monográfico, *Revue des Sciences humaines*, n° 205, 1.
- FERGUSON, Donald (1935): *A History of Musical Thought*, Nueva York, Crofts.
- FERGUSON, Donald (1960): *Music as Metaphor: The Elements of Expression*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- FINCK, Michèle (2004): *Poésie moderne et musique: «vorrei e non vorrei». Essai du poétique du son*, Paris, Honoré Champion.
- FINCK, Michèle (2008): «Poésie et poétique du son en littérature comparée: pour une audiocritique», *Bibliothèque comparatiste: SFLGC - Vox Poetica*. Repositorio en línea: <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/finck.html> (última consulta: 16-II-2016)
- FRIEDRICH, Hugo (1974): *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Joan Petit, Barcelona, Seix Barral. (Ed. original: *Die Struktur der modern Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hambourg, Rowohlt, 1956).
- FUBINI, Enrico (1976a): *L'estetica musicale dell'antichità al Settecento*, Turín, Einaudi.
- FUBINI, Enrico (1976b): *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral.

- FUBINI, Enrico (1994): *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, trad. C. Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza.
- FUBINI, Enrico (2001): *Estética de la música*, trad. Francisco Campillo, Madrid, La Balsa de la Medusa. (Ed. original: *Estetica della musica*, Bologna, Società editrice Il Molino, 1995).
- GAMBERINI, Leopoldo (1962): *La parola e la musica nell'antichità. Confronto fra i documenti musicali dell'antichità e dei primi secoli del Medio Evo*, Florencia, L. S. Olschki.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994): *Obras VI. Prosa, I*, ed. M. García-Posada, Madrid, Akal.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GESS, Nicola (2010): «Intermedialität reconsidered; Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler», *Poetica*, 42.1-2, pp. 139-168.
- GESS, Nicola y Alexander HONOLD (eds.) (2016): *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin, De Gruyter.
- GIER, Albert (1995): «Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien», en Peter W. Zima (ed.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 61-92.
- GIER, Albert y Gerold W. GRUBER (eds.) (1995): *Musik und Literatur. Komparatische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- GLIKSOHN, J.-M. (1994): «La literatura y las artes», en P. Brunel e Y. Chevrel, *Compendio de literatura comparada*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 218-235.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Manuel (1999): *El sentido de la obra musical y literaria: aproximación semiótica*, Murcia, Universidad Murcia.
- GRABOCZ, Marta (1996): *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt, influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Kimé, Paris.
- GRAGE, Joachim (ed.) (2006): *Literatur und Musik in der klassischen Moderne: Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*, Würzburg, Ergon.
- GRIBENSKI, Michel (2004): «Littérature et Musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations», *Labyrinthe*, n° 19, 2004/3, pp. 111-130.
- GRIBENSKI, Michel (2010): «Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives)», *Fabula/Les colloques: Littérature et musique* (resultados Jornada de estudio, 21-III-2009, Paris, ENS, coord. T. Picard). Repositorio en línea: <http://www.fabula.org/colloques/document1254.php> (última consulta: 16-II-2016).
- GRIM, William E. (1999): «Musical Form as a Problem in Literary Criticism», en W. Bernhart, S. P. Scher y W. Wolf (eds.), *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, pp. 237-248.
- GRUHN, Wilfried (1978): *Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonung: Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*, Frankfurt/Berlin/München, Diesterweg.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica.
- HADOW, W.H (1926): *A Comparison of Poetry and Music*, Cambridge.
- HANSLICK, Eduard (1854): *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig. (Versión Española: *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1981).
- HARMAT, Andrée-Marie (2010): «Formes musicales et formes littéraires. Réflexions sur le dispositif esthétique musical au service de la représentation littéraire», *Fabula / Les colloques: Littérature et musique* (resultados Jornada de estudio, 21-III-2009, Paris, ENS, coord. T. Picard). Repositorio en línea: <http://www.fabula.org/colloques/document1267.php> (última consulta: 16-II-2016).

- HAZARD, Paul y Fernand BALDENSPERGER (dirs.) (1987): «Littérature et musique», n° monográfico, *Revue de Littérature comparée*, 61/3.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1989 [1835]): *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal. (Ed. original: *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Heinrich Gustav Hotho, Berlin, Verlag von Dunder und Hublot, 1835).
- HELBIG, Jörg (ed.) (1998): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, E. Schmidt.
- HERTZ, David Michael (1987): *The Tuning of the World: Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement*, Carbondale, Shouthern Illinois University Press.
- HOLLANDER, John (1970): *Images of Voice: Music and Sound in Romantic Poetry*, Cambridge, Heffer.
- HUXLEY, Aldous (1933): «Music and Poetry», *Texts and Pretexts: and Anthology with Commentaries*, London-New York, Harper and Brothers Publishers, pp. 244-262.
- JAKOBSON, Roman (1960): «Linguistics and Poetics», en *Style in Language*, ed. de Thomas A. Sebeok, New York and London, MIT, pp. 350-377.
- JAKOBSON, Roman (1971): «Language in relation to other communication systems», en *Selected Writings II: Word and Language*, Paris, The Hague, Mouton, 1971, pp. 697-708.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2005): *La música y lo inefable*, trads. Rosa Rius y Ramón Andrés, prólogo de Arnold I. Davidson, Barcelona, Alpha Decay. (Ed. original: *La musique et l'ineffable*, Paris, Colin, 1961).
- KATZ, Ruth y Carl DAHLHAUS (1987-1999): *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*, New York, Pendragon Press, 4 vols.
- KERMAN, Joseph (1985): *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard, Harvard University Press.
- KOLLER, Hermann (1963): *Musik und Dichtung im Alten Griechenland*, Bern, Francke.
- KRAMER, Lawrence (1984): *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, University of California Press.
- KRAMER, Lawrence (1989): «Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism», *19th-Century Music*, n° 13, pp. 159-167.
- KRAMER, Lawrence (1990): *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley, University of California Press.
- KRONEGGER, Marlis (ed.) (2000): «The orchestration of the arts: a creative symbiosis of existential powers: the vibrating interplay of sound, color, image, gesture, movement, rhythm, fragrance, word, touch» (International Congress), *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research*, vol. 63, Boston, Mass., Kluwer Academic.
- LAGERROTH, Ulla-Britta, Hans LUND y Erik HEDLING (eds.) (1997): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi.
- LANG, Paul (1941): *Music in Western Civilization*, Nueva York, Norton.
- LANGER, Susanne K. (1942): *Philosophy in a New Key. Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press. Reimp. en Nueva York, Wew American Library, 1956.
- LASSERRE, François (1954): *Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Urs Graf-Verlag, Olten & Lausanne, Instituto Suizo de Roma.
- LECHEVALLIER Bernard, Hervé PLATEL y Francis EUSTACHE (2006): *Le cerveau musicien, neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*, Paris, De Boeck.
- LEE, Vernon (pseud. Violet Paget) (1932): *Music and its Lovers: an Empirical Study of Emotion and Imaginative Responses to Music*, London.

- LELIEVRE, Stéphane (dir.) (2014): «Écrire sur la Musique», n° monográfico, *Comparatismes en Sorbonne*, 5.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1766): *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, en *Lessing Laokoon: Werke 1766-1769*, ed. Wlified Barner, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1990 (Traducción española: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, traducción del alemán, prólogo y notas, Enrique Palau, Espluges de Llobregat, Barcelona, Orbis, 1985).
- LEVI-STRAUSS, Claude (1993): «Les paroles et la musique», en *Regarder, Écouter, Lire*, Paris, Plon, pp. 89-123.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2000): *Mitológicas IV: El hombre desnudo*, trad. Juan Almela, Barcelona, Siglo XXI Editores, 7ª ed. (1ª ed. 1976).
- LIGHTWOOD, James T. (1931): *Music and Literature*, London.
- LIPPMAN, Edward (1992): *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln and London, University of Nebraska.
- LLORT LLOPART, Victoria (2011): *La memoria de las musas. Aspectos metodológicos del comparatismo interartístico*, Barcelona, Tizona.
- LOCATELLI, Aude (2001): *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France.
- LOCATELLI, Aude (dir.) (2011): *Musique et littérature, 5^e Rencontres Sainte-Cécile, (Aix-en-Provence, 3-9 juillet 2008; organisées par l'Université de Provence)* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- LOLO, Begoña (ed.) (2002): *Campos interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- LONGRE, Jean-Pierre (1994): *Musique et littérature. Parcours de lecture*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- LOTMAN, Yuri (1988): *La estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo (Col. Fundamentos). (Ed. original: *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moscú, Iskusstvo, 1970).
- LUND, Hans (ed.) (2002): *Intermedialitetet. Ord, bild och ton i samspel*, Lund.
- MALIZIA, Uberto (1990): *Il poeta e la musica: evoluzione del lirismo tra il XII e il XIV secolo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- MANGANARO, Giovanni L. (1911): *Musica e poesia: saggio di critica estetica*, Palermo.
- MARTIN, Serge (1978): *Le langage musical. Sémiotique des systemes*, Paris, Éditions Klincksieck.
- MARTINEAU, Henri (1923): *Les poètes et la musique*, Alençon.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.
- MCADAMS Stéphane y Emmanuel BIGAND (1994): *Penser les sons, psychologie cognitive de l'audition*, Paris, PUF.
- MCCLARY, Susan (1991): *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press
- MCLUHAN, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press.
- MEYER, Leonard B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press.
- MIEREANU, Costin y Xavier HASCHER (eds.) (1998): *Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale*, Paris, Publications de la Sorbonne.

- MOLINO, Jean (1975): «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en Jeu*, 17, pp. 37-62.
- MORGAN, Robert P. (1999): *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y América modernas*, trad. de Patricia Sojo, Madrid, Akal, 2ª ed. (Ed. original: *Twentieth-century Music: a History of Musical Style on Modern Europe and America*, New York, Norton, 1991).
- MOSER, Walter (2006): «As relaçes entre as artes. Por uma arqueologia de intermedialidade», en *AletriA. Revista de estudos de literatura* (Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG), nº 14, jul.-dic., pp. 40–63.
- MÜLLER, Jürgen E. (1996): *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus.
- MÜLLER, Jürgen E. (2010): «Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de Pertinence», en L. Elleström (ed.), *Media Borders. Multimodality and Intermediality*, Basingstoke/ New York, Palgrave Macmillan, pp. 237-252.
- MUNRO, Thomas (1949): *The Arts and their interrelations*, New York, The Liberal Arts Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975): *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987): *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1993): *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, C. Bourgois.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2010): *La Musique, les images et les mots*, Québec, Métissages.
- NEUBAUER, John (1992): *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009): *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza. (Ed. original: *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig, 1872).
- ONG, Walter J. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group.
- ORLOV, Henry (1981): «Toward a Semiotics of Music», en W. Steiner (ed.), *The Sign in Music and Literature*, Austin, University of Texas Press, pp. 131-137.
- PANTINI, Emilia (2002): «La literatura y las artes», en Gnisci, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, pp. 215- 240.
- PELES, Gajo (1981): «La Littérature et les autres systèmes», en Z. Konsatantinióviç, S. P. Scher y U. Weisstein (eds.), *Litterature and the other Arts/ La Littérature et les autres arts/ Literatur und die anderen Künste. Actes du IX^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, III (Innsbruck, 1979)*, Innsbruck, AMOE, pp. 323-330.
- PETRI, Horst (1964): *Literatur und Musik; Form- und Strukturparallelen*, Göttingen, Sachse & Pohl.
- PICARD, Thimotée (2010): «Musique et indicible dans l'imaginaire européen: Proposition de synthèse», *Bibliothèque comparatiste: SFLGC- Vox Poetica*. Repositorio en línea: <http://vox-poetica.com/sflgc/biblio/picard.html> (última consulta: 16-II-2016)
- PIETTE, Isabelle (1987): *Littérature et Musique, contribution à une orientation théorique 1970-1985*, Namur (Belgique), Presses universitaires de Namur.
- PINAULT, Georges-Jean (dir.) (2001): *Musique et poésie dans l'Antiquité*, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2001.
- PLETT, Heinrich F. (1991): *Intertextuality*, New York, W. de Gruyter.
- POLO PUJADAS, Magda (2010): *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*, Murcia, Universidad de Murcia.
- QUINTANA DOCIO, Francisco (1990): «El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)», *Investigaciones semióticas IV*, vol. 1, Madrid, Visor, pp. 205-214.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002): *Intermedialität*, Tübingen/ Basel, Francké.

- REBOUL, Ann-Marie, Arno GIMBER y Ana Isabel FERNÁNDEZ VALBUENA (eds.) (2006): *Palabra y Música*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Francesa. Repositorio en línea E-Prints Complutense: http://eprints.sim.ucm.es/12961/1/Palabra_y_M%C3%BAsica_Libro.pdf (última consulta: 09-V-2016).
- REMAK, Henry (1961): «Comparative Literature: Its Definition and Function», en N. P. Stallknecht y H. Frenz (eds.), *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale, Southern Illinois University Press, pp. 3-57.
- REMPEL, W. John y Ursula M. REMPEL (dirs.) (1985): «Music and Literature», n° monográfico, *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 18:4.
- RIPPL, Gabriele (ed.) (2015): *Handbook of Intermediality. Literature –Image - Sound – Music*, Berlin, De Gruyter.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994): *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1976): *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1980): «Música y literatura en la Grecia antigua» 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. III, pp. 130-137.
- RUWET, Nicolas (1972): *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil.
- RUWET, Nicolas (1975): «Théorie et méthodes dans les études musicales: Quelques remarques rétrospectives et préliminaires», *Musique en Jeu : de la sémiologie a la sémantique musicale*, Éditions Du Seuil, janvier, n° 17, pp. 11-36.
- SABATIER, François (1995): *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts: 1800-1950*, Paris, Fayard.
- SACHS, Curt (1946): *The Commonwealth of Art: Style in the Arts, Music and the Dance*, Nueva York.
- SAFFLE, Michael (2002): *Richard Wagner: A Guide to Research*, New York, Routledge.
- SCHER, Steven Paul (1968): «Appendix. Problems in Music and Literature. Trends of Criticism», en *Verbal Music in German Literature*, New Haven, Yale University Press, pp. 155-166.
- SCHER, Steven Paul (1970): «Notes Toward a Theory of Verbal Music», *Comparative Literature* 22:2, pp. 147-156.
- SCHER, Steven Paul (1972): «How Meaningful Is «Musical» in Literary Criticism?», en *Yearbook of Comparative General Literature*, 21, pp. 52-56.
- SCHER, Steven Paul (1975): «Literature and Music: Comparative or Interdisciplinary Study?», en *Yearbook of Comparative General Literature*, XXIV, pp. 37-40.
- SCHER, Steven Paul (1981): «Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology», en Z. Konsatantinovič, S. P. Scher y U. Weisstein (eds.), *Litterature and the other Arts / La Littérature et les autres arts / Literatur und die anderen Künste. Actes du IX^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, III (Innsbruck, 1979)*, Innsbruck, AMOE, pp. 215-221.
- SCHER, Steven Paul (1982): «Literature and Music», en J. P. Barricelli y J. Gibaldi (eds.), *Interrelations of Literature*, New York, MLA, pp. 225-250.
- SCHER, Steven Paul (1983): «Theory in Literature, Analysis in Music: What Next?», en *Yearbook of Comparative and General Literature*, 32, pp. 50-60.
- SCHER, Steven Paul (1999): «Melopoetics Revisited: Reflections on Theorizing Word and Music Studies», en W. Bernhart, S. P. Scher y W. Wolf (eds.), *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, pp. 9-24.

- SCHER, Steven Paul (ed.) (1984): *Literature und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Schmidt.
- SCHLOETZER, Boris (1947): *J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard.
- SCHMITT-VON MÜHLENFELS, Franz (1984): «La Literatura y otras artes», en M. Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, trad. de Ignacio Torres Corredor, Barcelona/Caracas, Editorial Alfa, pp. 169-193. (Ed. original: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981).
- SCHOEN, Max (1927): *The Effects of Music*, New York.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2004): *El mundo como voluntad y representación, I*, trad. Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta. (Ed. original: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus, 1ª ed. 1819; 2ª ed. aumentada 1844; 3ª ed. aumentada 1859).
- SESENI, Ugo (1949): *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, Torino, Società Editrice Internazionale.
- SLOBODA, John A. (1985): *L'esprit musicien, psychologie cognitive de la musique*, Liège-Bruxelles, P. Mardaga.
- SMITH, Hazel (2016): *The Contemporary Literature-Music Relationship: Intermedia, Voice, Technology, Cross-Cultural Exchange*, New York, Routledge.
- SOUNAC, Frédéric (2003): *Modèle musical et «composition» romanesque dans la littérature française et allemande du XXe siècle: genèse et visages d'une utopie esthétique*, tesis doctoral, dir. F. Escal, Paris, Lettres modernes. Littérature comparée, EHESS.
- SOURIAU, Étienne (1947): *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris.
- STANGER, Claudia S. (1981): «Literary and Musical Structuralism: an Approach to interdisciplinary Criticism», en Z. Konsantinovič, S. P. Scher y U. Weisstein (eds.): *Litterature and the other Arts/ La Littérature et les autres arts/ Literatur und die anderen Künste. Actes du IX^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, III (Innsbruck, 1979)*, Innsbruck, AMOE, pp. 223-227.
- STEVENS, John (1986): *Words and Music in the Middle Ages song, narrative, dance, and drama, 1050-1350*, Cambridge, New York Cambridge University Press.
- STRAVINSKY, Igor (1946): *Poética musical*, trad. E. Grau, nota preliminar A. Salazar, Buenos Aires, Emecé (Ed. original: *Poétique musicale: sous forme de 6 leçons*, Cambridge, Harvard University Press, 1942).
- STROHM, Reinhard y Bonnie J. BLACKBURN (2001): *Music As Concept and Practice in the Late Middle Ages (New Oxford History of Music)*, New York, Oxford University Press.
- STRUNK, Oliver (1950): *Source Readings in Musical History from Classical Antiquity through the Romantic Era*, Nueva York, Norton.
- SUARES, André (1928): *Musique et poésie*, Claude Aveline.
- TACK, Lieven (1998): «Ouverture(s). L'objet musico-littéraire: pour une analyse théorique de l'interférence», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 76: 3, pp. 763-791.
- TARASTI, Eero (1996): *Sémiotique musicale*, Limoge, PULIM.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1988): *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1991): *Historia de la estética*, trad. D. Kurzyca, Madrid, Akal, 3 vols.
- VAJDA, György M. (1981): «Méthodes de la comparaison des lettres et des arts». En Z. Konsantinovič, S. P. Scher y U. Weisstein (eds.), *Litterature and the other Arts/ La Littérature et les autres arts/ Literatur und die anderen Künste. Actes du IX^e Congrès de*

- l'Association Internationale de Littérature Comparée, III (Innsbruck, 1979)*, Innsbruck, AMOE, pp. 331-336.
- VALLESPER, Mathilde (2010): «Langage et musique: approches sémiotiques», *Fabula/Les colloques: Littérature et musique* (resultados Jornada de estudio, 21-III-2009, Paris, ENS, coord. T. Picard). Repositorio en línea: <http://www.fabula.org/colloques/document1274.php> (última consulta: 22-II-2016).
- VAN DER WERF, Hendrik (1972): *The chansons of the troubadours and trouvères; a study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht, A. Oosthoek.
- VEGA, M^a José (1992): *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC/Universidad de Extremadura.
- VEGA, M^a José (2011): *Poética y música en el Renacimiento. El paradigma clásico*, Barcelona-Girona, Seminario de Poética Europea del Renacimiento, Universidad Carlos III de Madrid, Caronte Editorial.
- VEGA, M^a José y Neus CARBONELL (1998): *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos.
- VILLANUEVA, Darío (2014): «Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura», *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, pp. 182-193.
- WAGNER, Peter (ed.) (1996): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin.
- WAGNER, W. Richard (1872): *Schriften und Dichtungen*. Leipzig, Neun Bände.
- WALZEL, Oskar (1917): *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlín.
- WEISSTEIN, Ulrich (1975): «Excurso: influencia recíproca de las artes» (Cap. VIII), en *Introducción a la Literatura Comparada*, trad. del alemán por M^a Teresa Piñel, Barcelona, Planeta, pp. 297-316. (Ed. Original: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1975).
- WELLEK, René y Austin WARREN (1953): *Teoría literaria*, trad. José M^a Gimeno, Madrid, Gredos. (Ed. original: *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace, and Company, 1949).
- WEST, Martin L. (1992): *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press.
- WINN, James A. (1981): *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven, Yale University Press.
- WOLF, Werner (1999a): «Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies», en W. Bernhart, S. P. Scher y W. Wolf (eds.), *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, pp. 37-58.
- WOLF, Werner (1999b): *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta, GA, Rodopi.
- WOLF, Werner (2007): «Metafiction and Metamusical: Exploring the Limits of Metareference», en W. Nöth y N. Bishara, *Self-Reference in the Media*, Berlin, De Gruyter, pp. 304-324.
- WOLF, Werner (2015): «Literature and Music: Theory», en G. Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, De Gruyter, pp. 459-472.
- WOLF, Werner (2016): «Musik in Literatur: Showing», en N. Gess y A. Honold (eds.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin, De Gruyter, pp. 95-113.
- Yearbook of Comparative and General Literature* (1983), 32.
- ZAMBRANO, María (2007): *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, colección Heteroclásica (1^a ed. de 1955; 2^a ed. aumentada de 1973).
- ZIMA, Peter W. (ed.) (1995): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

II. FUENTES PRIMARIAS

1. CREACIÓN POÉTICA

a) Poemarios y antologías

- ALBERTI, Rafael (1925): *Marinero en tierra*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALBERTI, Rafael (1928): *El alba del alhelí*, Santander, 'La Atalaya' (col. no venal «Libros de amigos»).
- ALBERTI, Rafael (1934): *Poesía 1924-1930*, Madrid, Cruz y Raya.
- ALBERTI, Rafael (1946): *La amante*, Buenos Aires, Losada.
- ALBERTI, Rafael (1961): *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada.
- ALBERTI, Rafael (1972): *Poesía (1924-1967)*, ed. A. Alberti, Madrid, Aguilar.
- ALBERTI, Rafael (1987): *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, ed. R. Marrast, Madrid, Castalia.
- ALBERTI, Rafael (1988): *Obra Completa*, ed. L. García Montero, Madrid, Aguilar, vol. I (1920-1938).
- ALEIXANDRE, Vicente (1928): *Ámbito*, Málaga, Imprenta Sur (6º suplemento de *Litoral*).
- ALEIXANDRE, Vicente (1960): *Poesías completas*, prólogo C. Bousoño, Madrid, Aguilar.
- ALONSO, Dámaso (1921): *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, Madrid, Galatea.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1982): *Poesías completas*, ed. M. Smerdou y M. Arizmendi, Madrid, Cátedra
- ANDRÉS ÁLVAREZ, Valentín (1921): *Reflejos*, Madrid, Galatea.
- ARCONADA, César M. *Vid.* Muñoz Arconada, César.
- BAUDELAIRE, Charles (1975): *Petits poèmes en prose / Pequeños poemas en prosa*; ed. bilingüe, trad. A. Verjat Massmann. Barcelona, Bosch.
- BUENDÍA, Rogelio (1923): *La rueda de color*, Huelva, Imprenta Muñoz.
- BUENDÍA, Rogelio (2001): *Rogelio Buendía: biografía, edición y estudio crítico de su obra editada e inédita*, ed. A. de la Cueva, tesis doctoral, dir. M. Hernández, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, vol. II.
- CANGIULLO, Francesco (1916): *Caffè concerto: alfabeto a sorpresa*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia.
- CANGIULLO, Francesco (1923): *Poesia pentagramatta*, Napoli, G. Casella.
- CENDRARS, Blaise (1913): *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (avec des couleurs simultanées de Sonia Delaunay), Paris, Éditions des Hommes nouveaux.
- CENDRARS, Blaise (1917): *Profond aujourd'hui* (avec 5 dessins d'Angel Zarraga), Paris, À la Belle Édition.
- CENDRARS, Blaise (1919): *Dix neuf poèmes élastiques* (avec un portrait de l'auteur par Amedeo Modigliani), Paris, Au Sans Pareil.
- CERNUDA, Luis (1927): *Perfil del aire*, Málaga, Imprenta Sur (4º suplemento de *Litoral*).
- CHABÁS, Juan (1921): *Espejos (1919 verso 1920)*, Madrid, Alejandro Pueyo.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina de (1928): *Ahora*, Madrid, Imprenta Brass.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina de (1931): *La voz en el viento (1928-1931)*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- CIRIA Y ESCALANTE, José de (1924): *José de Ciria y Escalante [Poemas]*, Madrid, Artes de la Ilustración (Reed. en Cáceres, Norba, 1991, ed. J. L. García Bernal).

- DIEGO, Gerardo (1920): *Romancero de la novia*, Madrid (edición no venal: 100 ejemplares). Reed. en *Romancero de la novia- Iniciales (1917)*, Madrid, Hispánica, 1944.
- DIEGO, Gerardo (1922): *Imagen*, Madrid, Gráfica Ambos Mundos.
- DIEGO, Gerardo (1924): *Manual de espumas*, Madrid, Cuadernos Literarios.
- DIEGO, Gerardo (1941a): *Alondra de verdad*, Madrid, Ediciones Escorial.
- DIEGO, Gerardo (1941b): *Romances (1918-1941)*, Madrid, Ediciones Patria (Biblioteca poética: cuadernos de poesía).
- DIEGO, Gerardo (1949): *Hasta siempre (Geografía. Canciones. Epístolas y retratos. Dedicatorias y hojas de álbum. Varia. 1925-1941)*, Madrid, Colección «Mensajes».
- DIEGO, Gerardo (1951): *Limbo*, Las Palmas de Gran Canaria, El Arca.
- DIEGO, Gerardo (1972): *Cementerio civil*, Barcelona, Plaza & Janés.
- DIEGO, Gerardo (1974): *Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral.
- DIEGO, Gerardo (1989): *Obras completas. Poesía*, ed. F. Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 3 vols.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (ed.) (1995): *Poesía española de vanguardia*, Madrid, Castalia.
- DOMENCHINA, Juan José (1936): *Poesías completas (1915-1934)* (Con dos caricaturas líricas y un epigrama de J. J. Domenchina por Juan Ramón Jiménez), Madrid, Signo.
- ESPINA, Antonio (2006): *Poesía completa y epistolario*, ed. E. Hernández Cano, Madrid, Calambur.
- FUENTES FLORIDO, Francisco (ed.) (1989): *Poesías y poética del ultraísmo*, Barcelona, Mitre.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (1998), *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*. Madrid, Austral.
- GARCÍA LORCA, Federico (1927): *Canciones. 1921-1924*, Málaga, Imprenta Sur (1º Suplemento de *Litoral*).
- GARCÍA LORCA, Federico (1928): *Primer romancero gitano (1924-1927)*, Madrid, Revista de Occidente.
- GARCÍA LORCA, Federico (1936): *Primeras canciones*, Madrid, Héroe.
- GARCÍA LORCA, Federico (1981): *Poésies. I, 1921-1922. Livres des poèmes, Suites, Premières chansons*, ed. y trad. A. Belamich, Paris, Gallimard.
- GARCÍA LORCA, Federico (1983): *Suites*, ed. A. Belamich, Barcelona, Ariel.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994a): *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian de Paepe, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *Obras completas. I: Poesía*, ed. crítica y notas M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- GARCÍA LORCA, Federico (2013): *Poesía completa*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017): *Cielo bajo. Suites*, ed. E. Martín, Barcelona, Debolsillo.
- GARFIAS, Pedro (1926): *El ala del Sur. Poesías*, Sevilla, Rafael Herrera.
- GARFIAS, Pedro (1996): *Poesías completas*, ed. F. Moreno Gómez, Madrid, Alpuerto.
- GUIJARRO, Juan Ignacio (ed.) (2013): *Fruta extraña: casi un siglo de poesía española del jazz*, Sevilla, Renacimiento.
- GUILLÉN, Jorge (1970): *Cántico (1928)*, ed. crítica J.M. Blecua, Barcelona, Labor.
- GUILLÉN, Nicolás (2002): *Sóngoro cosongo y otros poemas*, Madrid, Alianza.
- GULLÓN, Germán (ed.) (1981): *Poesía de la vanguardia española*, Madrid, Taurus.
- GUTIÉRREZ GILI, Juan (1925): *Surco y estela*, Barcelona, Ed. Hijo de Miguel Casals.
- HINOJOSA, José María de (1925): *Poema del campo (1924)*, Madrid, Imprenta Maroto (con portada y retrato del autor por Salvador Dalí).

- HINOJOSA, José María de (1926): *Poesía de perfil*, París, Talleres Le Moil y Pascaly (con cuatro dibujos de Manuel Ángeles Ortiz).
- HINOJOSA, José María de (1999): *Obra completa (1923-1931)*, ed. Alfonso Sánchez, Sevilla, Fundación Genesian («Hojas de Hipnos»).
- HUIDOBRO, Vicente (1989): *Obra selecta*, ed. L. Navarrete Orta, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- HUIDOBRO, Vicente (1996): *Vicente Huidobro: Poesía y poética (1911-1948)*, antología comentada por R. de Costa, Madrid, Alianza Editorial.
- HUIDOBRO, Vicente (2005): *Altazor [1931] / Temblor del cielo [1942]*, ed. R. de Costa, Madrid, Cátedra.
- ILIAZD [pseud. Ilia Zdanévitch] (ed.) (1949): *Poesie de mots inconnus*, París, Le Degré.
- KASAI, Shizuo (ed.) (1930): *Haikais japoneses antiguos y modernos*, trad. Shizuo Kasai, Tokyo.
- LAFFÓN, Rafael (1927): *Signo + (Poemas)*, Sevilla, Mediodía.
- MACHADO, Manuel (1912): *Cante Hondo: cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía*, Madrid, Imprenta Helénica. (Reed. Renacimiento, 1916).
- MALLARME, Stéphane (1945): *Œuvres complètes, I*, eds. H. Mondor y G. Jean-Aubry, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- MARINETTI, Filippo T. (1908): *La ville charnelle*, París, E. Sansot [versión italiana con el título *Lussuria-Velocità*, 1921]
- MARTÍN Y GÓMEZ, Francisco (1931): *Mar sin mar: Libro de poesías en dos jornadas con un intermedio (1925-1930)*, Segovia, Ateneo Segoviano.
- MÉNDEZ, Concha (1926): *Inquietudes*, Madrid, Juan Pueyo.
- MÉNDEZ, Concha (1928): *Surtidor*, Madrid, Argis.
- MÉNDEZ, Concha (2008): *Poesía completa*, ed. C. Bellver, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- MIRÓ, Emilio (ed.) (1990): *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia.
- MORENO VILLA, José (1998): *Poesías completas*, ed. Juan Pérez de Ayala, México/Madrid, El Colegio de México/Residencia de Estudiantes.
- MOTA, Francisco M. (ed.) (1977): *Poetas españoles de la generación del 27*, 2 tomos, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- MUÑOZ ARCONADA, César (2002): *Urbe*, ed. G. Santonja, Palencia, Cálamo. (1ª ed.: Málaga, Imprenta Sur, 1928).
- OLIVER BELMÁS, Antonio (1971): *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PÉREZ-CLOTET, Pedro (1929): *Signo del alba*, Málaga, Imprenta Sur.
- PRADOS, Emilio (1925): *Tiempo*, Málaga, Imprenta Sur.
- PRADOS, Emilio (1926): *Canciones del farero*, Málaga, Imprenta Sur («Saludo de Litoral»).
- PRADOS, Emilio (1999): *Poesías completas. I*, eds. C. Blanco Aguinaga y A. Carreira, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor.
- ROJAS, Pablo (ed.) (2017): *Poetas de la nada: Huellas de Dadá en España*, Sevilla, Renacimiento.
- SALINAS, Pedro (2000): *Poesías completas*, prólogo J. Guillén, ed. S. Salinas de Marichal, Barcelona, Lumen.
- SARMIENTO, José Antonio (ed.) (1991): *La poesía fonética. Futurismo/dadá* [antología de textos y documentos], Madrid, Libertarias.
- SCHWITTERS, Kurt (2001): *Poesía fonética*, ed. J. M. Sarmiento, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- SORIA OLMEDO, Andrés (ed.) (2007): *Las vanguardias y la generación del 27. Antología crítica (8. Poesía española. Antología crítica. Dir. F. Rico)*, Madrid, Visor.
- TORRE, Guillermo (2000): *Hélices*, ed. J. M. Barrera López, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27 (edición facsímil de *Hélices*, Madrid, Mundo Latino, 1923).

- TORRE, Josefina de la (1927): *Versos y estampas*, Málaga, Imprenta Sur (8º Suplemento de *Litoral*).
- TORRE, Josefina de la (1930): *Poemas de la isla*, Las Palmas de Gran Canaria.
- VALÉRY, Paul (2017): *Narciso* (incluye «Narcisse Parle», 1890 / «Fragments du Narcisse», 1922 / «Cantate du Narcisse», 1941), ed. bilingüe P. Gandía, Madrid, Hermida Editores.
- VALLE, Adriano del (1934): *Primavera portátil. Poesías (1920-1923)*, París/Madrid/Buenos Aires, «A expensas de los Amigos del Libro de Arte (A.L.A.)» (con ilustraciones de “Octavio de Romeu” [Eugenio D’Ors], coloreadas a mano; edición para bibliófilos, 300 ejemplares numerados).
- VALLE, Adriano del (1940): *Los gozos del río (1920-1923)*, Barcelona, Azor.
- VANDO-VILLAR, Isaac (1924): *La sombrilla japonesa*, Sevilla, La Exposición.
- VILLALÓN, Fernando (1929): *Romances del 800*, Málaga, Imprenta Sur.
- VILLALÓN, Fernando (1998): *Poesías completas*, ed. Jacques Issorel, Madrid, Cátedra.

b) Poemas publicados en revistas y prensa diaria⁶¹⁶

- ALBERTI, Rafael (1926): «Estampida celeste de la virgen, el arcángel, el lebril y el marinero», *La Verdad. Suplemento literario*, nº 55, 4-VII-1926, p. 2.
- ALFARO, José María (1927): «5 haikais de la danza», *Parábola*, cuaderno nº 2, diciembre 1927, p. 155.
- ALFARO, José María (1928): «De un cancionero del Campóo. Romería», *Manantial*, nº 2, mayo 1928, p. 10.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1928): «Poesía», *Meseta*, nº 4, abril 1928, p. 3.
- ANDRÉS ÁLVAREZ, Valentín (1921): «Simetrías, III», *La Pluma. Revista Literaria*, nº 9, abril 1921, p. 245.
- BASHOO, Matsuo (1928): «Los mejores haikus de Matsuo Bashó (traducidos directamente del japonés)», trad. Shizuo Kasai, *La Gaceta Literaria*, nº 27, febrero 1928, p. 2.
- BALL, Hugo (1920): «Karawane», en R. Huelsenbeck (ed.), *Dada Almanach*, Berlin, Erich Reiss Verlag, p. 53.
- BALL, Hugo (1928): «tontenklage», «wolken», «katzen und pfauen», «gadjiberibimba», *Die Stijl*, nº 85-86, junio 1928, pp. 100-102.
- BOLARÍN, Andrés (1924): «Preludios del amanecer», *La Verdad. Suplemento literario*, nº 31, 24-VIII-1924, p. 1.
- BÓVEDA, Xávier (1919): «Un automóvil pasa», *Grecia*, nº XIII, 15-IV-1919, p. 7 (reproducido en *Cervantes*, jun. 1919).
- BÓVEDA, Xávier (1919): «El tranvía», *Grecia*, nº XIII, 15-IV-1919, p. 7 (reproducido en *Cervantes*, jun. 1919).
- BÓVEDA, Xávier (1919): «Plástica del ambiente», *Grecia*, nº XXIII, 30-VII-1919, p. 7.
- BORGES, Guillermo Juan (1922): «Canto del mar», *Tableros*, nº 4, 28-II-1922, p. 10.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Aldea», *V_ltra*, nº 2, 10-II-1921, s.p.

⁶¹⁶ Excepcionalmente, y como en la siguiente sección, he suprimido el uso de letras para identificar distintas entradas de un mismo año para un mismo autor. El objetivo es evitar en el cuerpo del texto un exceso de referencia bibliográfica que entorpezca la lectura, puesto que muchos de estos poemas o artículos en prensa solo se citan en una ocasión. Se han ordenado cronológicamente, y el lector los podrá fácilmente localizar a través del título de la publicación y la fecha completa, que aparecen siempre en el cuerpo del texto.

- BORGES, Jorge Luis (1921): «Prismas», *V_ltra*, nº 3, 1-III-1921, s.p.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Tranvías», *V_ltra*, nº 6, 30-III-1921, s.p.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Cingladura», *V_ltra*, nº 8, 20-IV-1921, s.p.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Distancia», *V_ltra*, nº 9, 30-IV-1921, s.p.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Atardecer», *V_ltra*, nº 14, 20-VI-1921, s.p.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Guardia roja», *Tableros*, nº 1, 15-XI-1921, p. 11.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Montaña», *Tableros*, nº 2, 15-XII-1921, p. 7.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Último rojo sol», *V_ltra*, nº 20, 15-XII-1921, s.p.
- BUENDÍA, Rogelio (1919): «Elogio del vals», *Grecia*, nº XII, 01-IV-1919, p. 4.
- BUENDÍA, Rogelio (1922): «Ronda», *V_ltra*, nº 23, 02-II-1922, s.p.
- BUENDÍA, Rogelio (1922): «Ford», *V_ltra*, nº 24, 15-III-1922, s.p.
- BUENDÍA, Rogelio (1924): «Los tambores del sol», *Alfar*, nº 43, agosto 1924, p. 7.
- BUENDÍA, Rogelio (1926): «Nubes», *Mediodía*, nº 3, agosto 1926, p. 9.
- BUENDÍA, Rogelio (1927): «Aleluyas del pajarero», *Papel de Aleluyas*, nº 2, agosto 1927, p. 3.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (pseud. 'Juan Las') (1919): «Plenilunio ultraísta», *Grecia*, nº XXV, 20-VIII-1919, p. 12.
- CASAL, Julián del (1924): «Gris», *La Verdad. Suplemento literario*, nº 24, 29-VI-1924, p. 1.
- CENDRARS, Blaise (1926): «Profundo hoy día» (1917), trad. G. de Torre, *Mediodía*, nº 4, septiembre 1926, pp. 1-5.
- CHABÁS, Juan (1922): «Madrugada», *V_ltra*, nº 22, 15-I-1922, s.p.
- CHABÁS, Juan (1922): «Mediodía», *Índice*, nº 4, 1922, p. IV.
- CHABÁS, Juan (1922): «Eco», *Horizonte*, nº 1, octubre 1922, s.p.
- CHABÁS, Juan (1923): «Arco iris», *Horizonte*, nº 4, enero 1923, s.p.
- CHABÁS, Juan (1923): «Tormenta», *Horizonte*, nº 4, enero 1923, s.p.
- CHABÁS, Juan (1924): «Valle», *La Verdad. Suplemento literario*, nº 23, 15-VI-1924.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina de (1929): «Ventana abierta», *La Gaceta literaria*, nº 70, noviembre 1929, p. 3.
- CHAVES, José (1924): «Golondrinas», *La Verdad. Suplemento literario*, nº 37, 5-X-1924, p. 1.
- CIRIA Y ESCALANTE, José de (1921): «Estancia», *V_ltra*, nº 11, 20-V-1921, s.p.
- CIRIA Y ESCALANTE, José de (1921): «Angustia», *Reflector*, nº 1, diciembre 1921. (Apareció también en *La Verdad. Suplemento literario*, nº 23, 15-VI-1924, p. 1).
- CIRIA Y ESCALANTE, José de (1924): «Alba», *La Verdad. Suplemento literario*, nº 23, 15-VI-1924, p. 1.
- COMET, César A. (1921): «Noctilucas en tinta», *V_ltra*, nº 1, 27-I-1921, s.p.
- 'CONDE SANTIBÁÑEZ DEL RÍO' [Fernando Gallego de Chaves y Calleja] (1928): «Paisaje», *Manantial*, nº 1, abril 1928, p. 9.
- CUBERO, Antonio M. (1919): «Paisaje antirrectilíneo: el aeroplano», *Grecia*, nº XXII, 20-VII-1919, p. 6.
- DIEGO, Gerardo (1919): «San Juan. Poema sinfónico en el modo wagneriano», *Grecia*, nº XXI, 10-VII-1919, pp. 4-5.
- DIEGO, Gerardo (1919): «D'après Debussy», *Grecia*, nº XXIV, 10-VIII-1919, p. 15.
- DIEGO, Gerardo (1919): «La cometa», *España*, 4-IX-1919, p. 10.
- DIEGO, Gerardo (1919): «Paisaje acústico», *Grecia*, nº XXIX, 12-X-1919, p. 7.
- DIEGO, Gerardo (1919): «Puerto chico», *Grecia*, nº XXXIV, 30-XI-1919, p. 13.
- DIEGO, Gerardo (1919): «Atrás», *Grecia*, nº XXXV, 10-XII-1919, p. 12.
- DIEGO, Gerardo (1919): «Elemental», *Grecia*, nº XXXVI, 20-XII-1919, p. 6.
- DIEGO, Gerardo (1920): «Mar», *Grecia*, nº XLV, 1-VII-1920, p. 11.

- DIEGO, Gerardo (1921): «Tres poemas. Del próximo libro *Imagen*» [«Estética», «Movimiento perpetuo», «Verbos»], *Índice*, nº 3, 1921, p. 6.
- DIEGO, Gerardo (1922): «Primavera», *Horizonte*, nº 3, diciembre 1922.
- DIEGO, Gerardo (1927): «Canciones. (Cuenca, Cañete). Góngora, 1927», *Verso y prosa*, nº 5, mayo 1927, s.p.
- DIEGO, Gerardo (1927): «Cuando estuvo en Cuenca Gerardo», *La Gaceta Literaria*, nº 10, mayo 1927, p. 3.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1921): «Hai-kais de las cuatro estaciones», *La Pluma. Revista literaria*, nº 10, marzo 1921, p. 140.
- DOMENCHINA, Juan José (1922): «Dolor», *España*, 28-X-1922, p. 13.
- ESCOSURA, Joaquín de la (1919): «Loopings. Afrodisiasmo», *Grecia*, nº XXXVII, 31-XII-1919, p. 4.
- ESPINA, Antonio (1924): «Ópera Real», *España*, 13-III-1920, pp. 13-14.
- ESPINA, Antonio (1920): «Trémolo adusto», *España*, 14-VIII-1920, p. 15.
- ESPINA, Antonio (1921): «Concéntrica» (I-VII), *La Pluma. Revista literaria*, nº 9, febrero 1921, pp. 84-86.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Carlos (1928): «Arco iris», *Mediodía*, nº 9, enero 1928, p. 13.
- GARCÍA LORCA, Federico (1921): «Pórtico» (en «Jardín de las morenas»), *Índice*, nº 2, 1921, p. XVI.
- GARCÍA LORCA, Federico (1921): «Poesías», *La Pluma. Revista literaria*, nº 8, enero 1921, pp. 49-53.
- GARCÍA LORCA, Federico (1921): «El jardín de las morenas. Fragmentos» [suite], *Índice*, nº 2, 1921, pp. XVI-XVII.
- GARCÍA LORCA, Federico (1923): «Baladilla de los tres ríos», *Horizonte*, nº 4, enero 1923, s.p.
- GARCÍA LORCA, Federico (1924): «Suite», *La Verdad. Suplemento literario*, 11-V-1924.
- GARCÍA LORCA, Federico (1927): «Remansos. Diferencias», *Verso y prosa*, nº 4, abril 1927, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1919): «Alba», *Grecia*, nº XVIII, 10-VI-1919, p. 7.
- GARFIAS, Pedro (1919): «Luz», *Grecia*, nº XXII, 20-VII-1919, p. 3.
- GARFIAS, Pedro (1919): «Tren», *Grecia*, nº XXII, 20-VII-1919, p. 3. (Publicado, con modificaciones, en *V_ltra*, Madrid, 10-II-1921[s.p.]).
- GARFIAS, Pedro (1919): «Domingo» (I), *Grecia*, nº XXXVII, 31-XII-1919, p. 5.
- GARFIAS, Pedro (1920): «Crepúsculo», *Grecia*, nº XLII, 20-III-1920, p. 14.
- GARFIAS, Pedro (1920): «El enlutado» (I), *Grecia*, nº XLII, 20-III-1920, p. 14.
- GARFIAS, Pedro (1920): «Primavera» (I), *Grecia*, nº XLIII, 1-VI-1920, p. 3.
- GARFIAS, Pedro (1921): «Aún», *V_ltra*, nº 1, 27-I-1921, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1921): «[Andar]», *V_ltra*, nº 4, 1-III-1921, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1921): «El enlutado» (II), *V_ltra*, nº 5, 17-III-1921, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1921): «Naufragio», *V_ltra*, nº 16, 20-X-1921 [s.p.] (Modificado y con el título «Crepúsculo», incluido en «Ritmos cóncavos», *El ala del sur*, 1926).
- GARFIAS, Pedro (1921): «Silencio», *V_ltra*, nº 17, 30-X-1921, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1921): «Sol», *V_ltra*, nº 18, 10-XI-1921, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1922): «Primavera» (II), *V_ltra*, nº 23, 1-II-1922, s.p. (Incluido en la sección «Ritmos cóncavos» de *El ala del sur*, 1926).
- GARFIAS, Pedro (1922): «Amanecer», *Horizonte*, nº 1, octubre 1922, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1922): «Domingo» (II), *Horizonte*, nº 1, octubre 1922, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1922): «Armonizaciones» (I), *Horizonte*, nº 3, noviembre 1922, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1922): «Sur», *Horizonte*, nº 3, diciembre 1922, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1923): «Armonizaciones» (II), *Horizonte*, nº 4, enero 1923, s.p.

- GARFIAS, Pedro (1923): «Claridad», *Horizonte*, nº 4, enero 1923, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1923): «Romancillo de la primavera», *Horizonte*, nº 5, febrero 1923, s.p.
- GARFIAS, Pedro (1924): «Motivo», *Alfar*, nº 37, febrero 1924, p. 8.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1927): «Con guitarra negra: malagueñas», *Litoral*, nº 3, marzo 1927, pp. 28-30.
- GIMÉNEZ PLACER, Fernando (1928): «Romance del alba», *Mediodía*, nº 11, marzo 1928, p. 11.
- GIMÉNEZ PLACER, Fernando (1929): «Romance de 2 voces», *Mediodía*, nº 14, febrero-marzo 1929, p. 6.
- GUILLÉN, Jorge (1923): «Los dos valientes: I. Don Luis, II. Don Estéfano», *España*, 17-III-1923, p. 5.
- GUILLÉN, Jorge (1927): «El cisne», *Verso y prosa*, nº 10, octubre 1927.
- GUTIÉRREZ GILI, Juan (1921): «Noche», *V_ltra*, nº 20, 15-XII-1921, s.p.
- HAUSMANN, Raoul (1919): «kp'erioum», *Der Dada*, nº 1, junio 1919, p. 1.
- HUIDOBRO, Vicente (1917): *Tour Eiffel, Nord-Sud*, París, agosto-septiembre, 1917.
- HUIDOBRO, Vicente (1921): «Cabellera», *Tableros*, nº 1, 15-XI-1921, p. 13.
- HUIDOBRO, Vicente (1920): «Tarde», *Grecia*, nº XLIII, 1-VI-1920, p. 5.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1920): «La rama del verde limón», *España*, 9-X-1920, p. 13.
- LAFFÓN, Rafael (1926): «De “Buró de gran empresa”», *Mediodía*, nº 4, septiembre 1926.
- LARREA, Juan (1919): «Nocturno. T.H.S.», *Grecia*, nº XIX, 20-VI-1919, p. 4.
- LARREA, Juan (1919): «Nocturno», *Grecia*, nº XXIII, 30-VII-1919, p. 8.
- LARREA, Juan (1919): «Nocturno VI: Improntu al grillo», *Grecia*, nº XXV, 20-VIII-1919, p. 5.
- LARREA, Juan (1920): «Faro», *Grecia*, nº XLIV, 1-VII-1920, p. 3.
- LASSO DE LA VEGA, Rafael (1919): «Cabaret», *Grecia*, nº XXXVII, 31-XII-1919, p. 6.
- LASSO DE LA VEGA, Rafael (1920): «3 poemas (de *La múltiple canción*)», *Cervantes*, abril 1920, pp. 51-59.
- LASSO DE LA VEGA, Rafael (1920): «Circuito», *Grecia*, nº XLV, 1-VII-1920, p. 2.
- LASSO DE LA VEGA, Rafael (1921): «Balada del Ultra», *V_ltra*, nº 3, 20-II-1921, s.p.
- LASSO DE LA VEGA, Rafael (1922): «Poniente», *V_ltra*, nº 23, 1-II-1922, s.p.
- LÓPEZ PARRA, Ernesto (1920): «Crepúsculo», *Grecia*, nº XL, 20-II-1920, p. 5.
- LÓPEZ PARRA, Ernesto (1921): «Poemario ultraísta. Canción nueva», *V_ltra*, nº 3, 20-II-1921, s.p.
- LÓPEZ PARRA, Ernesto (1921): «Verbena» («Poemas urbanos»), *V_ltra*, nº 6, 30-III-1921, s.p.
- LÓPEZ PARRA, Ernesto (1921): «Casa vacía», *V_ltra*, nº 8, 20-IV-1921, s.p.
- LOZANO, Rafael (1922): «Jardins sous la pluie (Fantasía feérica)», *Prisma* (Barcelona), nº 1, enero 1922, pp. 23- 27.
- LOZANO, Rafael (1922): «La fille au cheveux de lin», *Prisma* (Barcelona), nº 5, mayo 1922, pp. 26-28.
- LOZANO, Rafael (1923): «Cuadro flamenco», *España*, 4-VIII-1923, p. 6.
- LUELMO, José María (1928), «Ingenua» (en «Siete poemas»), *Meseta*, nº 3, marzo 1928, p. 7.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1914): «Dune», *Lacerba*, nº 4, 15-II-1914, pp. 51-53.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1919): «Canción del automóvil» [1908], *Grecia*, nº XIV, 30-IV-1919, pp. 6-7.
- MARQUERÍE, Alfredo (1928): «Tonada. Para rondar», *Manantial*, nº 1, abril 1928, p. 10.
- MARTÍN Y GÓMEZ, Francisco (1928): «Canción», *Manantial*, nº 3, junio 1928, p. 10.
- MONTES, Eugenio (1919): «Atardecer en New-York» (en «Ultra: poemáticas esquematizaciones fantasistas»), *Grecia*, nº XVI, 20-V-1919, p. 12.
- MONTES, Eugenio (1919): «Noche en la ciudad teratológica» (en «Ultra. Poemáticas esquematizaciones fantasistas»), *Cervantes*, mayo 1919, p. 69.
- MONTES, Eugenio (1920): «Cabaret», *Cosmópolis*, nº 23, noviembre 1920, p. 485.

- MONTES, Eugenio (1923): «Alalás», *España*, 31-III-1923, p. 9.
- MONTES, Eugenio (1928): «Tangos gaditanos», *Papel de Aleluyas*, nº 5, marzo 1928.
- MOSQUERA, Luis (1919): «Music-hall», *Grecia*, nº XIII, 15-IV-1919, p. 13.
- NOROÑA, Ignacio de (1928): «Cancionario», *Manantial*, nº 4-5, julio-agosto 1928, pp. 13-14.
- OBREGÓN-CHOROT, Antonio de (1928): «Último modelo», *Mediodía*, nº 12, junio-julio 1928, p. 12.
- PAULHAN, Jean (ed.) (1920): «Hai-kais (82 hai-kaïs par 12 poètes modernes, préface de J. Paulhan)», *Revue Nouvelle Française*, nº 84, 1-IX-1920, pp. 329-345.
- PÉREZ-DOMÉNECH, Juan José (1921): «Calle de los pescadores», *V_ltra*, nº 3, 1-III-1921, s.p.
- PRADOS, Emilio (1927): «Juego de memoria», *Mediodía*, nº 8, agosto-septiembre 1927, p. 10.
- PRIETO Y ROMERO, Ramón (1921): «Melodía muda», *V_ltra*, nº 11, 20-V-1921, s.p.
- PUCHE, Eliodoro (1926): «Cruza un aeroplano», *La Tarde de Lorca*, 21-XII-1926.
- PUENTE, José de la (1929): «Discos de color», *Meridiano*, nº 2, diciembre 1929.
- QUIROGA PLÁ, José María (1926): «Baladas para acordeón: “Delgadina”», *Litoral*, nº 2, diciembre 1926, pp. 23-25.
- QUIROGA PLÁ, José María (1927): «Bailadora», *Verso y prosa*, nº 9, septiembre 1927, s.p.
- QUIROGA PLÁ, José María (1927): «Baladas para acordeón: “Don Bueso” y “Diana a la aventura”, *Litoral*, nº 5-6-7, octubre 1927 («Homenaje a Don Luis de Góngora»), pp. 51-55.
- QUIROGA PLÁ, José María (1928): «Baladas para acordeón: “Gerineldo”», *Meseta*, nº 4, abril 1928, p. 4.
- RAIDA, Pedro (1919): «La ciudad flotante», *Grecia*, nº XV, 10-V-1919, pp. 10-11.
- RAIDA, Pedro (1919): «En las noches...», *Grecia*, nº XXVI, 30-VIII-1919, p. 13.
- RELLO, Francisco y Guillermo [‘Hermanos Rello’] (1919): «Las voces de la vida», *Cervantes*, abril 1919, pp. 24-26.
- RELLO, Guillermo y Francisco [‘Hermanos Rello’] (1921): «Soledad», *V_ltra*, nº 2, 10-II-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1919): «Tormenta», *Cervantes*, junio 1919, pp. 89-90.
- RIVAS PANEDAS, José (1919): «Crónica lírica: Edén Concert», *Grecia*, nº XXIV, 10-VIII-1919, pp. 9-10.
- RIVAS PANEDAS, José (1920): «Lluvia», *Grecia*, XLIII, 1-VI-1920, p. 9.
- RIVAS PANEDAS, José (1920): «Mis ojos se anegaron», *Grecia*, nº XLVI, 15-VII-1920, p. 12.
- RIVAS PANEDAS, José (1920): «Café», *Grecia*, nº XLIX, 15-IX-1920, p. 16.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Silencio», *V_ltra*, nº 1, 27-I-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Las horas por tu aire», *V_ltra*, nº 2, 10-II-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Canción», *V_ltra*, nº 3, 20-II-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Horas», *V_ltra*, nº 3, 20-II-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Cocina», *V_ltra*, nº 6, 30-III-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Mis pasos», *V_ltra*, nº 6, 30-III-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Momento», *V_ltra*, nº 8, 20-IV-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Pueblo», *V_ltra*, nº 8, 20-IV-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Amanecer», *V_ltra*, nº 10, 10-V-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «Jardín», *V_ltra*, nº 11, 20-V-1921, s.p. (Publicado después en *Tableros*, nº 2, 15-XII-1921, p. 9).
- RIVAS PANEDAS, José (1921): «El río», *V_ltra*, nº 17, 30-X-1921, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1922): «Las estrellas», *V_ltra*, nº 22, 15-I-1922, s.p.
- RIVAS PANEDAS, José (1924): «Deslumbramiento», *Alfar*, nº 36, enero 1924, p. 6.
- RIVAS, Humberto (1921): «Diorama», *V_ltra*, nº 1, 27-I-1921, s.p.
- RIVAS, Humberto (1921): «Horizonte», *V_ltra*, nº 11, 20-V-1921, s.p.

- RIVAS, Humberto (1921): «Soledad», *V_ltra*, nº 14, 20-VI-1921, s.p.
- RIVAS, Humberto (1922): «La ciudad múltiple», *V_ltra*, nº 21, 1-I-1922, s.p.
- RIVAS, Humberto (1922): «Atardecer», *V_ltra*, nº 22, 15-I-1922, s.p.
- ROMERO Y MARTÍNEZ, Miguel (1919): «Scherzo ultraísta», *Grecia*, nº XIII, 15-IV-1919, p. 2.
- ROMERO, José María (1919): «Canción del aeroplano», *Grecia*, nº XIV, 30-IV-1919, pp. 10-11.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Jornada (seis hai-kais)», *Reflector*, nº 1, diciembre 1920, pp. 6-7.
- SALAZAR, Adolfo (1922): «Hai-kais frescos», *V_ltra*, nº 24, 15-III-1922, s.p.
- SAN SAOR, Luciano de. *Vid.* Sánchez Saornil, Lucía.
- SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía [pseud. 'Luciano de San Saor'] (1921): «Libro», *V_ltra*, nº 7, 10-IV-1921, s. p.
- SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía [pseud. 'Luciano de San Saor'] (1921): «Fiesta», *V_ltra*, nº 10, 10-V-1921, s.p.
- SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía [pseud. 'Luciano de San Saor'] (1921): «Panoramas urbanos. Espectáculo», *V_ltra*, nº 18, 10-XI-1921, s.p.
- SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía [pseud. 'Luciano de San-Saor'] (1925): «Mar muerto», *Plural*, nº 2, febrero 1925, p. 15.
- SCHWITTERS, Kurt (1932): «Ursonate», *Merz*, nº 25, Hannover.
- SIERRA, Juan (1928): «Reclamo de otoño», *Mediodía*, nº 11, marzo 1928, p. 8.
- TORRE, Guillermo de (1920): «Resol», *Grecia*, nº L, 1-XI-1920, p. 6.
- TORRE, Guillermo de (1921): «Puzzle», *V_ltra*, nº 5, 17-III-1921, s.p.
- TORRE, Guillermo de (1921): «Diagrama mental», *V_ltra*, nº 18, 10-XI-1921, s.p.
- TORRE, Guillermo de (1923): «Hai-kais (occidentales). Del libro reciente *Hélices*», *España*, 17-II-1923, p. 10.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1928): «Mi oración de completas», *Mediodía*, nº 13, octubre 1928, pp. 10-11.
- VALLE, Adriano del (1919): «Página astronómica», *Grecia*, nº XXXV, 10-XII-1919, p. 9.
- VALLE, Adriano del (1919): «Cantos del Hiperiónida», *Grecia*, nº XXXVII, 31-XII-1919, p. 7.
- VALLE, Adriano del (1920): «Embarque para Citerea» (incluye cinco poemas: [Entre tus muslos blancos], «Sol de Poniente», «Romance antiguo», «Adioses sin palabras» y «La Colombina del campanario»), *Grecia*, nº XLI, 29-II-1920, p. 14.
- VALLE, Adriano del (1920): «Dársena», *Reflector*, nº 1, diciembre 1920, p. 14.
- VALLE, Adriano del (1923): «Hai kais en siete colores», *España*, 2-VI-1923, p. 10
- VALLE, Adriano del (1923): «Hai-kais de cuatro versos», *España*, 21-VII-1923, p. 9.
- VALLE, Adriano del (1924): «Jácara sobre los gozos del río», *Alfar*, nº 44, septiembre 1924, p. 2.
- VALLE, Adriano del (1926): «Interpretación de Debussy», *Mediodía*, nº 2, julio 1926, pp. 8-9.
- VANDO-VILLAR, Isaac (1921): «Puerto», *V_ltra*, nº 6, 30-III-1921, s.p.
- VANDO-VILLAR, Isaac (1921): «Aurora», *V_ltra*, nº 17, 30-X-1921, s.p.
- VIGHI, Francisco (1922): «Mis primeros hai-kais», *España*, 11-III-1922, p. 7.
- VIGHI, Francisco (1924): «José de Ciria (in memóriam)», *Ronsel*, nº 4, agosto 1924, p. 12.
- VIGHI, Francisco (1925): «Recital (A Pura Lago)», *Alfar*, nº 53, octubre 1925, p. 13.

2. HEMEROTECA (PRENSA Y REVISTAS LITERARIAS)⁶¹⁷

- ABRIL, Manuel (1926): «Itinerario ideal del nuevo arte plástico», *Revista de Occidente*, nº 42, t. XIV, diciembre 1926, pp. 343-367.
- ABRIL, Manuel (1927): «Clasicismo, romanticismo y goticismo», *Revista de Occidente*, nº 54, t. XIV, diciembre 1927, pp. 351-383.
- ABRIL, Manuel (1933): «Las sílabas de Dios o la poesía pura», *Cruz y Raya*, nº 7, octubre 1933, pp. 133-153.
- ALBERT-BIROT, Pierre (1916): «Nunisme», *SIC*, nº 6, junio 1916, p. 1.
- AMIGO, Joaquín (1928): «El manifiesto antiartístico catalán», *Gallo*, nº 2, abril 1928.
- ANDRÉS ÁLVAREZ, Valentín (1930): «Una encuesta sensacional: ¿Qué es la vanguardia?» [respuesta], *La Gaceta Literaria*, nº 83, jun. 1930, p. 2.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1912): «Jeunes peintres ne vous frappez pas!», *La Section d'Or*, nº 1 (número especial consagrado al *Salon de la Section d'Or*), 9-X-1912, pp. 1-2.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1918): «Páginas de Guillaume Apollinaire», trad. e introducción de E. Díez-Canedo, *España*, 21-XI-1918, pp. 11-14.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1919): «El espíritu nuevo y los poetas», *Cosmópolis*, nº 1, enero 1919, pp. 17-28. Publicado originalmente como «L'esprit nouveau et les poètes», *Mercure de France* (Paris), nº 130, noviembre-diciembre 1918, pp. 385-396.
- ARCONADA, César M.: *vid.* Muñoz Arconada, César.
- AURIC, Georges (1920): «Après la pluie le beau temps», *Le Coq*, nº 2, junio 1920, s.p.
- BAL Y GAY, Jesús (1924): «Perspectivas musicales: Preceptiva y posición», *Ronsel*, nº 4, agosto 1924, pp. 8-10.
- BAL Y GAY, Jesús (1924): «Perspectivas musicales: Fenómenos biológicos», *Ronsel*, nº 5, septiembre 1924, pp. 10-12.
- BAL Y GAY, Jesús (1924): «Perspectivas musicales: Patología del aficionado», *Ronsel*, nº 6, octubre-noviembre 1924, pp. 14-16.
- BAL Y GAY, Jesús (1925): «Peregrinación al margen», *Alfar*, nº 57, diciembre 1925, pp. 16-17.
- BAL Y GAY, Jesús (1963): «La música en la Residencia de Estudiantes», *Residencia*, diciembre 1963 (Número conmemorativo publicado en México), pp. 77-80.
- BERGAMÍN, José (1926): «Transparencia y reflejo (el arte poético cristiano de Max Jacob)», *Mediodía*, nº 5, diciembre 1926, pp. 1-3.
- BERGAMÍN, José (1927): «Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte», *Verso y prosa*, nº 8, agosto 1927, s.p.
- BERGAMÍN, José (1928): «Por debajo de la música» [I], *Mediodía*, nº 11, marzo 1928, pp. 5-7.
- BERGAMÍN, José (1928): «Por debajo de la música» [II], *Mediodía*, nº 13, octubre 1928, pp. 9-10.
- BORGES, Jorge Luis (1920): «Al margen de la moderna estética», *Grecia*, nº XXXIX, 31-I-1920, p. 15.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Anatomía de mi Ultra», *V_ltra*, nº 11, 20-V-1921, s.p.
- BORGES, Jorge Luis (1921): «Apuntaciones críticas. La metáfora», *Cosmópolis*, nº 35, noviembre 1921, pp. 396-402.
- BOSCH, Carlos (1919): «Música. Del sentido crítico», *Cervantes*, febrero 1919, pp. 130-131.
- BUENDÍA, Rogelio (1927): «Estación gongorina. Góngora, autor de la creación pura en la lírica moderna», *La Gaceta Literaria*, nº 8, abril 1927, p. 2.

⁶¹⁷ *Vid.* nota anterior.

- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1919): «Un nuevo y gran poeta: Vicente Huidobro y el creacionismo», *Cosmópolis*, nº 1, enero 1919, pp. 68-73.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1919): «Los poetas del Ultra. Antología», *Cervantes*, junio 1919, pp. 84-194.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1920): «Instrucciones para leer a los poetas ultraístas», *Grecia*, nº XLI, 29-II-1920, pp. 1-2.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1920): «Vertical: manifiesto ultraísta (Guillermo de Torre)», *Cervantes*, diciembre 1920, pp. 115-121.
- CHABÁS, Juan (1922): «La calle», *Vltra*, nº 23, 01-II-1922, s.p.
- CHABÁS, Juan (1924): «Crítica concéntrica: Juan Ramón Jiménez», *Alfar*, nº 26, enero 1924, pp. 17-24.
- CHABÁS, Juan (1927): «Resumen literario: Noticias literarias, libros nuevos, revistas», *La Libertad*, 27-V-1927, p. 6.
- COCTEAU, Jean (1917): «La collaboration de Parade (Lettre à Paul Dermée, directeur de la revue Nord-Sud)», *Nord-Sud*, nº 4-5, junio-julio 1917, pp. 63-67.
- DALÍ, Salvador, Sebastià GASCH y Lluís MONTANYÀ (1928): «Manifiesto antiartístico catalán», *Gallo*, nº 2, abril 1928. (Versión original en catalán, pliego suelto, mar. 1927).
- DERMEE, Paul (1920): «Premier et dernier rapport du secrétaire de la "Section d'Or". Excommuniés», *391*, Paris, marzo 1920, p. 4.
- DIEGO, Gerardo (1919): «Posibilidades creacionistas», *Cervantes*, octubre 1919, pp. 23-28.
- DIEGO, Gerardo (1920): «Intencionario», *Grecia*, nº XLVI, 15-VII-1920, pp. 6-7.
- DIEGO, Gerardo (1924): «Un escorzo de Góngora», *Revista de Occidente*, nº 7, t. III, enero 1924, pp. 76-89.
- DIEGO, Gerardo (1924): «Ravel, rabel y Rabelín», *Revista de Occidente*, nº 13, t. V, julio 1924, pp. 134-138.
- DIEGO, Gerardo (1924): «Minuta y poesía», *Alfar*, nº 45, octubre 1924, p. 3.
- DIEGO, Gerardo (1924): «Poética y Retórica», *Revista de Occidente*, nº 17, t. VI, noviembre 1924, pp. 280-286.
- DIEGO, Gerardo (1925): «Libros. José de Ciria y Escalante, 1924» [reseña], *Alfar*, nº 47, febrero 1925, p. 32.
- DIEGO, Gerardo (1926): «En torno a Debussy» [reseña], *Revista de Occidente*, nº 42, t. XIV, diciembre 1926, pp. 394-401.
- DIEGO, Gerardo (1927): «Devoción y meditación de Juan Gris», *Revista de Occidente*, nº 50, t. XVII, agosto 1927, pp. 160-180.
- DIEGO, Gerardo (1927): «Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)», *Lola*, nº 1, diciembre 1927.
- DIEGO, Gerardo (1927): «La vuelta a la estrofa», *Carmen*, nº 1, diciembre 1927.
- DIEGO, Gerardo (1947): «Jardines bajo la lluvia», *ABC*, 25-III-1947, p. 3.
- DIEGO, Gerardo (1975): «Cuando Gerardo estuvo en Cuenca», entrevista de Florencio Martínez Ruiz, *Cuenca*, nº 7, pp. 99-100.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1920): «Haikais (La vida literaria)», *España*, 9-X-1920, pp. 11-12.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1920): «La vida literaria: Un manifiesto», *España*, 4-XII-1920, p. 11.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1924): «Las antologías de Juan Ramón Jiménez», *La Verdad. Suplemento literario*, nº 11, 23-III-1924, pp. 1-2.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1926): «Jóvenes poetas españoles: Gerardo Diego, inhumano y humano», *La Verdad. Suplemento literario*, nº 58, 8-IX-1926.
- «Ediciones Gallo», *Gallo*, nº 1, febrero 1928, p. 1. [s.f.]

- ESCOSURA, Joaquín de la (1920): «Galería crítica de poetas del Ultra: Guillermo de Torre», *Cervantes*, octubre 1920, pp. 90-96.
- ESPINA, Antonio (1920): «Arte nuevo», *España*, 16-X-1920, pp. 12-13.
- ESPINA, Antonio (1921): «Reflexiones sobre la poesía», *España*, 1-I-1921, pp. 9-10.
- ESPINÓS, Víctor (1921): «En Price. Concierto de la Filarmónica», *La Época*, 25-I-1921, p. 3.
- «Falla en París», 'La Redacción', *Gallo*, nº 2, febrero 1928 (s. f.).
- FALLA, Manuel de (1916): «Prólogo a la versión española de *La música francesa contemporánea*, de J. Aubry, trad. de A. Salazar», *Revista Musical Hispano-Americana*, 31-VIII-1916, pp. 2-4.
- FALLA, Manuel de (1916): «Introducción al estudio de la Música Nueva», *Revista Musical Hispano-Americana*, 31-XII-1916, pp. 2-5.
- FALLA, Manuel de (1920): «Claude Debussy et l'Espagne», *La Revue Musicale*, nº 2 (número spécial consacré à Debussy), diciembre 1920, pp. 206-210.
- FALLA, MANUEL DE (1923): «Wanda Landowska à Grenade», *La Revue musicale*, nº 4, agosto 1923, pp. 73-74.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1923): «La generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna», *España*, 24-III-1923.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1923): «El mundo lírico de García Lorca», *España*, 13-X-1923, p. 7-8.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1923): «Antonio Espina y Antonio Espina», *España*, 1-XII-1923, p. 3.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1924): «José de Ciria y Escalante», *La Verdad. Suplemento literario*, nº 24, 29-VI-1924, p. 1.
- GASCH, Sebastià (1930): «Jazz», *La Gaceta Literaria*, nº 94, noviembre 1930, p. 9.
- GAZUL, Arturo (1926): «Josefina Baker, o el vientre del Apocalipsis», *Mediodía*, nº 4, septiembre 1926, pp. 10-12.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1928): «Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo», *Revista de Occidente*, nº 57, t. XIX, marzo 1928, pp. 309-342.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1929): «Itinerarios jóvenes de España: Rafael Alberti», *La Gaceta Literaria*, nº 49, enero 1929, p. 2.
- GLEIZES, Albert (1920): «L'Affaire Dada», *Action: Cahiers individualistes de philosophie et d'art*, vol. 1, nº 3, abril 1920, pp. 26-32.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1909): «El concepto de la nueva literatura», *Prometeo*, VI, abril 1909, pp. 1-32.
- [GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón] (1909): «Movimiento intelectual. El Futurismo», *Prometeo*, nº 6, Madrid, abril 1909, pp. 90-96. [s.f.]
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1924): «Cante jondo», *Ronsel*, nº 1, mayo 1924, p. 4.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1936): «Las palabras y lo indecible», *Revista de Occidente*, nº 151, t. LI, enero 1936, pp. 56-87.
- GÓMEZ, Julio (1924): «Salazar y la crítica», *El Liberal*, 17-7-1924, p. 2.
- GOROSTIZA, Leopoldo (1927): «Del oyente musical», *La Rosa de los vientos*, nº 1, abril 1927, p. 4.
- GUILLÉN, Jorge (1921): «Falsa barbarie», *La Libertad*, 18-I-1921, p. 4.
- GUILLÉN, Jorge (1921): «Negritos», *La Libertad*, 17-VI-1921, p. 4.
- GUILLÉN, Jorge (1921): «Más negritos», *La Libertad*, 1-VII-1921, p. 5.
- GUILLÉN, Jorge (1923): «Un caso escandaloso», *El Norte de Castilla*, 1-V-1923, p. 1.
- GUILLÉN, Jorge (1927): «Epistolario», *Verso y prosa*, nº 2, enero 1927.
- HALFFTER, Rodolfo (1938): «Julián Bautista», *Música*, nº 1, enero 1938, pp. 9-23.

- HERNÁNDEZ GIRBAL, E. (1930): «Josefina Baker abre sobre Madrid el abanico de su sonrisa y dice...» [crónica de entrevista], *Atlántico*, nº 10, 16-II-1930, pp. 69-73.
- HUIDOBRO, Vicente (1926): «Vicente Huidobro», *Favorables Paris Poema*, nº 1, julio 1926, p. 12.
- «*Imagen*, de Gerardo Diego» [reseña], *La Pluma. Revista Literaria*, nº 24, mayo 1922, pp. 310-311 (s.f.).
- JARNÉS, Benjamín (1925): «Pentagrama: Adam Szpak», *Alfar*, nº 47, febrero 1925, pp. 5-6.
- JARNÉS, Benjamín (1927): «Notas. Revistas nuevas», *Revista de Occidente*, nº 44, t. XV, febrero, p. 263.
- JARNÉS, Benjamín (1927): «El idealismo andaluz», *La Gaceta Literaria*, nº 11, junio 1927, p. 7.
- «Lengua y literatura de España en el Centro de Estudios Históricos», *La Gaceta Literaria*, nº 110, julio 1931, p. 4 [s.f.].
- LASO DE LA VEGA, Rafael (1920): «Estudios Cosmopolitas. La Section d'Or», *Cosmópolis*, nº 24, diciembre 1920, pp. 642-667.
- LINARES, Antonio G (1920): «La Vida en París. El Dancing y la C.G.T (Confederación General del Trabajo)», *Nuevo Mundo*, 30-I-1920, p. 10.
- MACHADO, Manuel (1919): «(Intenciones) Los jóvenes del Ultra», *El Liberal*, 30-VI-1919.
- MALESPINE, Émile (1922): «El ilogismo poético defendido por un teorizante políglota», *Cosmópolis*, nº 44, agosto 1922, pp. 357-359.
- MALRAUX, André (1920): «Des origines de la poésie cubiste», *La Connaissance*, Paris, enero 1920.
- MANTECÓN, Juan José [‘Juan del Brezo’] (1924): «Segundo concierto del Quinteto Hispania en la Sala Aeolian. Los *Rubaiyat* de Adolfo Salazar. Los *Preludios románticos* de E. Halffter», *La Voz*, 17-I-1924, p. 2.
- MARICHALAR, Antonio (1926): «Girola», *Revista de Occidente*, nº 36, t. XII, junio 1926, pp. 329-343.
- MARICHALAR, Antonio (1928): «Pocas nueces», *Revista de Occidente*, nº 55, t. XIX, enero 1928, pp. 137-138.
- MARINETTI, Tomasso Filippo (1909): «Le Futurisme. Manifeste du Futurismo», *Le Figaro*, 20-II-1909, p. 1.
- MARINETTI, Tomasso Filippo (1909): «Fundación y manifiesto del futurismo», trad. R. Gómez de la Serna), *Prometeo*, nº 6, abril 1909, pp. 65-73.
- MARINETTI, Tomasso Filippo (1910): «Proclama futurista a los españoles», *Prometeo*, nº 20, agosto 1910, pp. 519-531.
- MAUCLAIR, Camille (1902): «French Impressionism and its influence in Europe», *The International Monthly*, vol. 5, enero-junio, pp. 54-75.
- MILHAUD, Darius (1923): «L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres de l'Amérique du Nord», *Le Courrier musical*, nº 9, 1-V-1923, pp. 163-164.
- MILNER, Zdislas (1920): «Góngora et Mallarme. La connaissance de l'absolu», *L'Esprit Nouveau*, nº 3, diciembre 1920, pp. 285-296.
- MONTANYÀ, Lluís (1926): «Elogi del Jazz-band», *L'Amic de les Arts*, nº 5, agosto 1926, pp. 13-14.
- MORENO VILLA, José (1922): «Evocaciones musicales», *Horizonte*, nº 2, noviembre 1922 [s.p.].
- MUÑOZ ARCONADA, César (1923): «La música nueva», *España*, 7-VII-1923, pp. 10-11.
- MUÑOZ ARCONADA, César (1923): «Comentarios musicales. La emoción estética», *España*, 22-IX-1923, p. 11.
- MUÑOZ ARCONADA, César (1924): «Hacia el superrealismo musical», *Alfar*, nº 47, febrero 1924, pp. 2-28.

- MUÑOZ ARCONADA, César (1925): «Ensayo de la música en España», *Proa* (Buenos Aires), 9-IV-1925, pp. 45-54.
- MUÑOZ ARCONADA, César (1925): «Paisaje y mecánica», *Alfar*, nº 55, octubre 1925, pp. 19-21.
- MUÑOZ ARCONADA, César (1927): «La música en la obra de Góngora», *Verso y prosa*, nº 6, junio 1927, s.p.
- MUÑOZ ARCONADA, César (1929): «Milhaud, en España», *La Gaceta Literaria*, nº 58, mayo 1929, pp. 1-2.
- MUÑOZ ARCONADA, César (1929): «Homenaje a la Banda Municipal de Madrid. La Orquesta Filarmónica en la ACM.— Bibliografía. Adolfo Salazar: *Sinfonía y Ballet*», *Atlántico*, nº 2, 5-VII-1929, pp. 84-86.
- MUÑOZ ARCONADA, César (1930): «Carnet sentimental de un melómano», *Atlántico*, 5-I-1930, pp. 141-144.
- MUÑOZ ARCONADA, César (1930): «En el Lyceum Club. Conferencia-concierto», *La Gaceta Literaria*, nº 86, julio 1930, p. 9.
- «Músicos franceses en la Residencia (Ravel, Milhaud, Poulenc)» [s.f.], *Residencia*, febrero 1933, pp. 22-26.
- ORS, Eugeni d' (1926): «Wanda y los estudiantes», *Residencia*, mayo-agosto 1926, pp. 173-174.
- ORTEGA Y GASSET, José (1921): «Musicalia», I y II, *El Sol*, 8 y 24-III-1921, p. 3.
- ORTEGA Y GASSET, José (1927): «Sobre un periódico de letras», *La Gaceta Literaria*, nº 1, enero 1927, p. 1.
- OZENFANT, [Amédée] y [Charles-Édouard] JEANNERET (1921): «Intégrer», *Création*, Paris, nº 2, noviembre 1921.
- OZENFANT, Amédée (1928): «De la naturaleza al arte», *Revista de Occidente*, nº 63, t. XXI, septiembre 1928, pp. 270-284.
- «Palabras de introducción» [s.f.], *Residencia*, enero-abril 1926, p. 1.
- PAULHAN, Jean (ed.) (1920): «Haïkaïs», prefacio de J. Paulhan, *Nouvelle Revue Française*, nº 84, 1-IX-1920, pp. 329-345.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1930): «Josefina Baker. Adioses en cuerda de incredulidad», *La Gaceta Literaria*, nº 79, abril 1930, p. 10.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (dir.) (1930): «Una encuesta sensacional. ¿Qué es la Vanguardia? (I)», *La Gaceta Literaria*, nº 84, jun. 1930, pp. 3-4.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (dir.) (1930): «Una encuesta sensacional. ¿Qué es la Vanguardia? (II)», *La Gaceta Literaria*, nº 85, jul. 1930, pp. 3-5.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (dir.) (1930): «Una encuesta sensacional. ¿Qué es la Vanguardia? (III)», *La Gaceta Literaria*, nº 86, jul. 1930, pp. 3-4.
- PICON, Pierre (1925): «La Revolución Super-realista», *Alfar*, nº 52, julio 1925, pp. 131-134.
- [PITTALUGA, Gustavo] (1930): «Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia. Música moderna y jóvenes músicos españoles» [fragmentos de conferencia], *La Gaceta Literaria*, nº 96, diciembre 1930, pp. 13-14. Publicada íntegra bajo el título «Nuestro concierto del martes», *Ondas*, nº 292, 17-I-1931.
- «Quelques Présidents et Presidentes», *Bulletin Dada*, nº 6, febrero 1920, p. 3.
- PORRAS, Antonio (1925): «Emoción», *Alfar*, nº 54, septiembre 1925, pp. 15-16.
- PORTA, Antonio (1923): «Pianolo», *Horizonte*, nº 5, feb. 1923, s.p.
- RAYNAL, Maurice (1923): «Juan Gris et la métaphore plastique», *Les Feuilles Libres*, Paris, marzo-abril 1923.
- «Residencia» [ideario de la RdE, 1914], *Residencia*, nº 1, enero 1926, pp. 84-85.

- RIVAS CHERIF, Cipriano (1920): «El Tricornio. Crónica rimada del baile del Tricornio, representado triunfalmente en París, el 23 de enero de 1920», *España*, 28-II-1920, pp. 12-13.
- RIVAS CHERIF, Cipriano (1924): «Música de cámara», *España*, 19-I-1924, p. 11.
- RIVAS PANEDAS, José (1919): «Nosotros los del Ultra», *Cervantes*, julio 1919, pp. 139-144. [Publicado también en *Grecia*, nº XXV, 20-VIII-1919, pp. 14-15.
- ROH, Franz (1927): «Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente», *Revista de Occidente*, nº 48, t. XVI, junio 1927, pp. 274-301. [Fragmentos del libro: *Nach-expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925. Traducido al español como *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, trad. Fernando Vela, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1928].
- ROMERO Y MURUBE, Joaquín (1926): «Sombra apasionada», *Mediodía*, nº 5, octubre 1926, pp. 7-8.
- SALAZAR, Adolfo (1918): «Música (Folletones de *El Sol*)», *El Sol*, 29-IV-1918, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1918): «Rubén Darío y Claudio Debussy. Ricardo Viñes, en Italia», *El Sol*, 20-V-1918, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1918): «Un historiador musical: R. Mitjana», *El Sol*, 16-VII-1918, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1918): «La Música. El Nacionalismo Musical en España», *El Sol*, 30-XI-1918, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1919): «En el Tívoli. Pelléas et Mélisande», *El Sol*, 20-X-1919, p. 5.
- SALAZAR, Adolfo (1919): «Crónicas musicales. Mauricio Ravel y *Daphnis et Chloé*. Orquesta Sinfónica», *El Sol*, 10-XI-1919, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1919): «Crónicas musicales. El filisteísmo y la burguesía. Pablo Casals», *El Sol*, 22-XI-1919, p. 5.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «*La damoiselle élue* y el “Simbolismo”. Orquesta Filarmónica. Otras obras», *El Sol*, 28-II-1920, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Crónicas musicales. Schoenberg en la Sociedad Filarmónica. Scriabin en la Orquesta Sinfónica», *El Sol*, 23-III-1920, p. 10.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Apuntes para una geografía musical de Europa. I. Francia», *La Pluma. Revista Literaria*, nº 1, junio 1920, pp. 23-30.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Tarjetas», *Grecia*, XLV, 01-VII-1920, pp. 5-6.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Rapsodia marina», *España*, 11-IX-1920, pp. 13-14.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Kodak», *España*, 18-IX-1920, pp. 12-13.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Polycanthos», *España*, 2-X-1920, pp. 14-15.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Proposiciones sobre el hai-kai», *La Pluma. Revista literaria*, nº 6, noviembre 1920, pp. 269-271.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «La gama “xántica” y la gama “ciánica”: consideraciones sobre el color musical», *España*, 14-XII-1920, pp. 14-15.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Jornada (seis hai-kais)», *Reflector*, nº 1, diciembre 1920, pp. 6-7.
- SALAZAR, Adolfo (1921): «Crónicas musicales. Claudio Debussy y España: *Iberia*», *El Sol*, 23-I-1921, p. 10.
- SALAZAR, Adolfo (1921) «Miguel Llobet», *El Sol*, 9-III-1921, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo (1921): «Teatro Real. Los bailes rusos_ El bazar fantástico_ Stravinsky en Madrid», *El Sol*, 18-III-1921, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo (1921): ««Los bailes rusos. Estreno de *El sombrero de tres picos*. Un gran éxito en el Real», *El Sol*, 6-IV-1921, p. 2.

- SALAZAR, Adolfo (1921): «Un manifiesto y dos poemas», *La Pluma. Revista Literaria*, nº 11, abril 1921, pp. 227-229.
- SALAZAR, Adolfo (1921): «Bocetos. Jeroglífico y arabesco», *Índice*, nº 3, 1921.
- SALAZAR, Adolfo (1922): «De la *Siesta de un Fauno* a *El Mar*. Las Orquestas. Sociedad Nacional», *El Sol*, 9-III-1922, p. 7.
- SALAZAR, Adolfo (1922): «Del Clasicismo al Simbolismo. *Las Fuentes de Roma* de Respighi. Turina. Orquesta sinfónica», *El Sol*, 14-III-1922, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo (1922): «Las canciones japonesas de Stravinsky», *Cosmópolis*, nº 42, junio 1922, pp. 144-148.
- SALAZAR, Adolfo (1923): «Una obra ultramoderna: *Circo*, por Juan José Mantecón», *El Sol*, 1-II-1923, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1923): «La vida musical. El maestro Arbós y nuestro nacionalismo musical en el extranjero. Orquesta Filarmónica. V. Pizarro», *El Sol*, 6-II-1923, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1923): «La vida musical. De Albéniz a Falla. La evolución de nuestra música actual. Un concierto de música español por Rubinstein (La vida musical)», *El Sol*, 14-IV-1923, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo (1923): «La vida musical. En la Residencia de Estudiantes. Conferencia-concierto del doctor Ember», *El Sol*, 10-VI-1923, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1923): «*Arabia*: El sentimiento poético y evocativo en la música actual», *El Sol*, 3-VII-1923, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1923): «Musicografía póstuma: Pedrell, Mitjana, Villalba», *El Sol*, 23-VIII-1923, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1923): «Cantigas y trovadores. Los estudios y transcripciones de D. Julián Ribera», *El Sol*, 26-X-1923, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1924): «Consideraciones de un músico acerca de un pintor: la pintura de Vázquez Díaz», *Alfar*, nº 37, febrero 1924, pp. 16-20.
- SALAZAR, Adolfo (1924): «La creación de organismos regionales. Nacionalismo y Universalismo (La vida musical)», *El Sol*, 19-VI-1924, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1924): «Ferruccio Busoni, intérprete, creador y maestro (La vida musical)», *El Sol*, 4-IX-1924.
- SALAZAR, Adolfo (1924): «La estética de Ferruccio Busoni. La “Ur-Musik” (La vida musical)», *El Sol*, 26-IX-1924, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1925): «Crítica formalista y Crítica significativa (un punto de estimativa en la crítica-polémica periodística)», *El Sol*, 14-III-1925, p. 8.
- SALAZAR, Adolfo (1925): «El sentido temático en el Renacimiento y las formas fugales», *El Sol*, 9-IX-1925, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1925): «El concepto del ritmo en el Renacimiento. El paso a la época moderna», *El Sol*, 17-IX-1925, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1926): «Notas. Isaac Albéniz y los albores del renacimiento musical en España», *Revista de Occidente*, nº 34, t. XII, abril 1926, pp. 101-107.
- SALAZAR, Adolfo (1927): «En la Orquesta Sinfónica. La *Sinfonietta*, de Ernesto Halffter», *El Sol*, 6-IV-1927, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1927): «La epidemia del “jazz-band” _ De la Manigua al Gran Hotel — Un libro de A. Coeuroy y A. Schaeffner», *El Sol*, 6-VII-1927, p. 6.
- SALAZAR, Adolfo (1927): «España como nación musical (Folletones de *El Sol*)», *El Sol*, 29-IX-1927, p. 9.
- SALAZAR, Adolfo (1927): «El *Concerto*, de Manuel de Falla. Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad», *El Sol*, 3-XI-1927, p. 2.

- SALAZAR, Adolfo (1927): «Orquesta Filarmónica. Dos obras nuevas de Debussy», *El Sol*, 3-XII-1927, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1929): «Una ilustre familia musical. I: Alejandro Scarlatti. Algunos puntos oscuros, nuevos datos», *El Sol*, 14-III-1929, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1929): «Una ilustre familia musical. II: José Scarlatti», *El Sol*, 20-III-1929, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1929): «Una ilustre familia musical. III: Doménico Scarlatti. Un napolitano en la corte de España», *El Sol*, 26-III-1929, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1929): «Una ilustre familia musical. IV: Doménico Scarlatti. Las sonatas y su instrumento», *El Sol*, 29-III-1929, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo (1931): «Poesía de otros climas. Una colección de hai-kais (Folletones de El Sol)», *El Sol*, 26-IV-1931, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1932): «La vida musical: Generación y promoción. La Promoción de la República», *El Sol*, 20-I-1932, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1932): «Música polifónica del 500 y 600. Otros conciertos», *El Sol*, 16-XI-1932, p. 6.
- SALAZAR, Adolfo (1932): «Wanda Landowska. Clásicos y primitivos», *El Sol*, 22-XI-1932.
- SALAZAR, Adolfo (1935): «En 1915 y en 1935.- Un salto atrás de veinte años (La vida musical)», *El Sol*, 27-II-1935, p. 8.
- SALAZAR, Adolfo (1935): «La crítica en el ejercicio cotidiano, II (Mayo Musical Florentino)», *El Sol*, 15-VI-1935, p. 5.
- SALAZAR, Adolfo (1936): «El “Cancionero de la residencia” y los músicos en la época de Lope de Vega, I (La vida musical)», *El Sol*, 26-I-1936, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1936): «El “Cancionero de la residencia” y los músicos en la época de Lope de Vega, II (La vida musical)», *El Sol*, 31-II-1936, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1936): «El “Cancionero de la residencia” y los músicos en la época de Lope de Vega, III (La vida musical)», *El Sol*, 2-II-1936, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1936): «El “Cancionero de la residencia” y los músicos en la época de Lope de Vega, IV (La vida musical)», *El Sol*, 4-II-1936, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1936): «El “Cancionero de la residencia” y los músicos en la época de Lope de Vega, V (La vida musical)», *El Sol*, 7-II-1936, p. 2.
- SALAZAR, Adolfo (1936): «El “Cancionero de la residencia” y los músicos en la época de Lope de Vega, VI (La vida musical)», *El Sol*, 9-II-1936, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1936): «La música de nuestros vihuelsitas en discos. Los criterios acerca de las transcripciones», *El Sol*, 14-II-1936, p. 2.
- SHLOVSKI, Viktor (1985): «On Poetry and Trans-sense language» (1916), trad. G. Janeczek y P. Mayer, *October*, vol. 34, otoño, pp. 3-24.
- STRAVINSKY, Igor (1924): «Un gran compositor: Igor Strawinsky y la música moderna» [entrevista], A.R., *ABC*, 25-III-1924, p. 15.
- TORRE, Guillermo (1919): «Antología. Novísima Lírica Francesa: Pierre Reverdy», *Grecia*, nº XXXI, 30-X-1919, pp. 8-9.
- TORRE, Guillermo de (1920): «Literaturas novísimas. Interpretaciones críticas de la nueva estética», *Cosmópolis*, nº 21, septiembre 1920, pp. 89-96.
- TORRE, Guillermo de (1920): «Madrid-París. Álbum de retratos», *Grecia*, nº XLVIII, 01-IX-1920.
- TORRE, Guillermo de (1920): «Teoremas críticos de la nueva estética: intuiciones teóricas sobre el creacionismo y la nueva estética», *Cosmópolis*, nº 22, octubre 1920, pp. 284-296.
- TORRE, Guillermo de (1920): «Literaturas novísimas: El movimiento ultraísta español», *Cosmópolis*, nº 23, noviembre 1920, pp. 473-495.

- TORRE, Guillermo de (1921): «Literaturas novísimas: El movimiento dadá», *Cosmópolis*, nº 25, enero 1921, pp. 160-169.
- TORRE, Guillermo de (1921): «Literaturas novísimas: Gestos y teorías del dadaísmo (I)», *Cosmópolis*, nº 26, febrero 1921, pp. 340-352.
- TORRE, Guillermo de (1921): «Literaturas novísimas: El vórtice dadaísta», *Cosmópolis*, nº 27, marzo 1921, pp. 416-439.
- TORRE, Guillermo de (1921): «Antología crítica de la novísima lírica francesa. El nunismo», *V_ltra*, nº 4, 01-III-1921, s.p.
- TORRE, Guillermo de (1921): «Horizontes. Un nuevo ismo literario: el semantismo norteamericano», *V_ltra*, nº 5, 17-III-1921, s.p.
- TORRE, Guillermo de (1921): «Perspectivas de los conciertos», *V_ltra*, nº 13, 10-VI-1921 [s.p.].
- TORRE, Guillermo de (1921): «Problemas teóricos y estética experimental del nuevo lirismo. La poesía de hoy, por el teorizante Epstein», *Cosmópolis*, nº 33, septiembre 1921, pp. 598-606.
- TORRE, Guillermo de (1922): «A través de las modernas revistas extranjeras», *Tableros*, nº 3, 15-I-1922, pp. 4-6.
- TORRE, Guillermo de (1924): «La imagen y la metáfora en la novísima lírica», *Alfar*, nº 45, octubre 1924, pp. 20-26.
- TORRE, Guillermo de (1925): «Neodadaísmo y Surrealismo», *Plural*, nº 1, enero 1925, pp. 3-7.
- TORRE, Guillermo de (1925): «Clasicismo y romanticismo en la novísima literatura», *Plural*, nº 2, febrero 1925, pp. 13-14 (Incluido después en *Literaturas europeas de vanguardia*, 2002 [1925], pp. 29-30).
- TORRE, Guillermo de (1930): «De una encuesta: ¿Qué es la vanguardia?», *La Gaceta Literaria*, nº 94, noviembre 1930, p. 3.
- TREND, John B. (1925): «La música en Galicia» (trad. J. Viqueira), *Alfar*, nº 47, febrero 1925, pp. 25-29.
- TREND, John B. (1926): «Madrigales españoles», *Residencia*, marzo-mayo 1926, pp. 157-163.
- TREND, John B. (1932): «Madrigales ingleses», *Residencia*, noviembre 1932, pp. 136-139.
- VALÉRY, Paul (1924): «Baudelaire y su descendencia» [conferencia 1924 en la Residencia de Estudiantes], *Revista de Occidente*, nº 12, t. IV, junio 1924, pp. 261-290.
- VALÉRY, Paul (1928): «Eupalinos o el arquitecto (fragmentos)», *La Gaceta Literaria* [nº dedicado a la Arquitectura], nº 32, abril 1928, p. 1.
- VALLE, Adriano del (1919): «La próxima temporada de ópera del Teatro de San Fernando», *Grecia*, nº XI, 15-III-1919, p. 12.
- VALLE, Adriano del (1924): «Semáforo literario. Algunas palabras sobre *La Rueda de color*», *Alfar*, nº 41, junio 1924, pp. 24-25.
- VALLE, Adriano del (1925): «Pentagramario», *Alfar*, nº 46, enero 1925, pp. 24-25.
- VELA, Fernando (1924): «El suprarrealismo», *Revista de Occidente*, nº 18, t. VI, diciembre 1924, pp. 428-434.
- VELA, Fernando (1926): «La poesía pura: (información de un debate literario)», *Revista de Occidente*, nº 41, t. XIV, noviembre 1926, pp. 217-240.
- VILLAR, Rogelio (1930): «Aspectos discutibles del llamado arte nuevo, II», *Ritmo*, nº 15, 15-VI-1930, pp. 1-3.

3. OTROS (teoría estética, crítica literaria, musicología; epistolarios y memorias; narrativa, teatro y ensayo; música notada y grabada)

- ALBERTI, Rafael (1945): *Imagen primera de...*, Buenos Aires, Losada.
- ALBERTI, Rafael (1975): *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral.
- ALBERTI, Rafael (2000a): «La poesía popular en la lírica española» (conferencia leída en Berlín, 30-XI-1932), en *Prosas encontradas*, ed. R. Marrast, Barcelona, Seix Barral, pp. 78-101.
- ALBERTI, Rafael (2000b): «Lope de Vega y la poesía contemporánea» (1935), en *Prosas encontradas*, ed. R. Marrast, Barcelona, Seix Barral, pp. 152-177.
- ANDRÉS ÁLVAREZ, Valentín (1925): *Sentimental dancing*, Madrid, Artes de la Ilustración.
- ANDRÉS ÁLVAREZ, Valentín (1930): *Naufragio en la sombra*, Madrid, Ulises.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1913): *Les Peintres Cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, Athéna.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1914): «L'antitradition futuriste», en VV.AA., *I Manifesti del Futurismo*, Firenze, Lacerba, pp. 148-151.
- ARCONADA, César M., *vid.* Muñoz Arconada, Cesar.
- AUBRY, Pierre (1907): *Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen age*, Paris, Librairie Fischbacher.
- AUBRY, Pierre (1910): *Trouvères et troubadours*, Paris, Félix Alcan, 2ª ed. corregida.
- BAL Y GAY, Jesús (1924): *Hacia el ballet gallego*, Lugo, Ronsel.
- BAL Y GAY, Jesús (2005a): «Residencia I y II» (1926), en C. Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1903-1993)*, catálogo de exposición, Madrid, RdE/Universidad Santiago de Compostela/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 520-525.
- BAL Y GAY, Jesús (2005b): «Perihelio», en C. Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1903-1993)*, catálogo de exposición Madrid, RdE/Universidad Santiago de Compostela/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 587-607.
- BAL Y GAY, Jesús (2005c): «Manuel de Falla», en C. Villanueva (ed.), *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1903-1993)*, catálogo de exposición Madrid, RdE/Universidad Santiago de Compostela/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 533-537.
- BAL Y GAY, Jesús (2006): *Tientos*, A Coruña, Ediciós do Castro («Biblioteca del exilio»). [1ª ed. México, UNAM, 1960].
- BAL Y GAY, Jesús (ed.) (1935): *Treinta canciones de Lope de Vega* (con música de Guerrero, Orlando di Lasso, Palomares, Romero, Company, etc., con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez), Madrid, Residencia de Estudiantes
- BAL Y GAY, Jesús y Rosa GARCÍA ASCOT (1990): *Nuestros trabajos y nuestros días*, transcripción y epílogos: A. Buxán; introducción: C. Martínez-Barbeito, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- BALAGUER, Víctor (1882-1883): *Los trovadores*, Madrid, Imp. y Fundación de M. Tello.
- BALILLA PRATELLA, Francesco (1914a): «Manifiesto dei musicisti futuristi» [Milano, 11-I-1911], en VV.AA., *I Manifesti del Futurismo*, Firenze, Lacerba, pp. 37-44.
- BALILLA PRATELLA, Francesco (1914b): «La musica futurista. Manifiesto tecnico» [Milano, 29-III-1911], en VV.AA., *I Manifesti del Futurismo*, Firenze, Lacerba, pp. 45-51.
- BALILLA PRATELLA, Francesco (1914c): «La distruzione della quadratura» [Milano, 18-VII-1912], en VV.AA., *I Manifesti del Futurismo*, Firenze, Lacerba, pp. 104-117.
- BALL, Hugo (2005): *La huida del tiempo (un diario). Con el primer manifiesto dadaísta*, trad. R. Bravo de la Varga, Barcelona, Acantilado (1ª ed. en alemán: *Die Flucht aus der Zeit*, 1927).
- BALLA, Giacomo y Fortunato DEPERO (1915): *Ricostruzione futurista dell'universo*, Milano, Direzione del Movimento futurista (11-III-1915).

- BALLA, Giacomo, Umberto BOCCIONI, Carlo CARRÀ, Luigi RUSSOLO y Gino SEVERINI (1910a): *Manifiesto dei pittori futuristi*, Milano, Direzione del Movimento futurista (1-II-1910).
- BALLA, Giacomo, Umberto BOCCIONI, Carlo CARRÀ, Luigi RUSSOLO y Gino SEVERINI (1910b): *Manifiesto tecnico della pittura futurista*, Milano, Direzione del Movimento futurista (11-IV-1910).
- BERGAMÍN, José (1988): *Don Lindo de Almería*, ed. N. Dennis, Valencia, Pre-Textos.
- BERGAMÍN, José y Manuel de FALLA (1995): *El epistolario [1924-1935]: José Bergamín, Manuel de Falla*, ed. N. Dennis, Valencia, Pre-textos.
- BERNAL SALGADO, José Luis y Juan Manuel DÍAZ DE GUEREÑU (eds.) (1995): «Desteñidas esquelas. Charlas líricas. Algunas cartas de Gerardo Diego a Juan Larrea», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 586 (ejemplar dedicado a «Juan Larrea: la invención del más allá»), octubre, pp. 13-18.
- BREMOND, Henri (1926): *Poesie pure*, Paris, B. Grasset.
- BRETON, André (2000): *El amor loco*, trad. J. Malpartida, Madrid, Alianza. (Ed. original: *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937).
- BRIHUEGA, Jaime (ed.) (1979): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Cátedra.
- BROWN, Irving Henry (1929): *Deep Song. Adventures with Gypsy Songs and Singers in Andalusia and Other Lands with Original Translations*, New York/London, Harper and Brothers.
- BUCKLEY, Ramón y John CRISPIN (eds.) (1973): *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Madrid, Alianza.
- BUÑUEL, Luis (2004): *Mi último suspiro*, Barcelona, Mondadori.
- BUSONI, Ferruccio (1911): *Sketch of a New Aesthetic of Music*, trad. Th. Baker, New York, G. Schirmer (Original en alemán: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, 1906).
- BUSONI, Ferruccio (1922): «Junge Klassizität» (1920), en F. Busoni, *Von der Einheit der Musik*, Berlín, Max Hesses Verlag, pp. 275-279.
- CABA, Carlos y José (1933): *Andalucía, su comunismo y su cante jondo (Tentativa de interpretación)*, Madrid, Biblioteca Atlántico.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1921): *El movimiento V.P.*, Madrid, Mundo Latino.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1936): *La copla andaluza*, Santiago de Chile, Ercilla.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1982): *La novela de un literato, I*, Madrid, Alianza.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael y Guillermo DE TORRE (2004): *Correspondencia Rafael Cansinos-Assens/ Guillermo de Torre*, ed. C. García, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert.
- CARRÀ, Carlo (1986): «La pittura dei suoni, rumori e odori» (1913), en M. Drudi Gambillo y T. Fiori (eds), *Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca, vol. I, pp. 73-76.
- CASAVOLA, Franco (1992): «La música futurista. Manifiesto futurista», en F.J. San Martín (ed.), *La mirada nerviosa: manifiestos y textos futuristas*, San Sebastián, Arteleku, pp. 274-276.
- Catálogo general de discos marca «La Voz de su Amo»*, Barcelona, Compañía del Gramófono S.A., julio 1930.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1921): «Prólogo» a *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. 1, pp. 8-22.
- CLAVER, José María (1949): «Media hora con el pianista Gerardo Diego», *Escorial*, XX, p. 1240.
- COCTEAU, Jean (1918): *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène.
- COLLET, Henri (1929): *L'Essor de la Musique Espagnole au XX^e siècle*, Paris, Max Eschig.
- COSSÍO, José María de (1944): «Prólogo» a F. Villalón, *Poesías*, Madrid, Hispánica.
- Dada et la musique* (2005), Muza/Centre Pompidou, CD.

- DEBUSSY, Claude (1987): *El Señor Corchea y otros escritos*, trad. Á. Medina Álvarez, Madrid, Alianza (Ed. original: *Monsieur Croche et autres écrits- Édition complète de l'oeuvre critique de Debussy*, ed. François Lesure, Paris, Gallimard, 1971).
- DEMOFILO. *Vid.* Machado y Álvarez, Antonio.
- DEPERO, Fortunato (1981): «L'onomalingua» (1915), en B. Passamani, *Fortunato Depero*, Rovereto, Musei Civici- Galleria Museo Depero, p. 61.
- DIEGO, Gerardo (1967): «Elasticidad y espiritualidad del ritmo», en VV.AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, Ediciones UIMP, pp. 29-44.
- DIEGO, Gerardo (2000): *Obras completas. Prosa, VI. Prosa literaria*, ed. J. L. Bernal Salgado, Madrid, Alfaguara, vol. 1.
- DIEGO, Gerardo (2008): *Música. Biblioteca de Gerardo Diego. Catálogos*, ed. A. Puente, catalogación de S. Ruiz Ilintxeta, prólogo de R. Sánchez Ochoa, Santander, Fundación G. Diego, 2008.
- DIEGO, Gerardo (2011): *Gerardo Diego en ABC: artículos y entrevistas (1946-1986)*, ed. Rafael Inglada, Santander, Fundación Gerardo Diego.
- DIEGO, Gerardo (2014): *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, ed. R. Sánchez Ochoa, Valencia, Pre-Textos/Fundación Gerardo Diego.
- DIEGO, Gerardo (2016): *Prosa musical II: Pensamiento musical*, ed. R. Sánchez Ochoa, Valencia, Pre-Textos.
- DIEGO, Gerardo y José ORTEGA Y GASSET (1996): «Correspondencia Gerardo Diego-José Ortega y Gasset (1921-1936)», ed. Margarita Márquez, *Revista de Occidente*, nº 178, marzo (monográfico: «Gerardo Diego: la invención de la poesía nueva»), pp. 5-18.
- DIEGO, Gerardo y Manuel de FALLA (1988): *Correspondencia*, notas de Federico Sopena Ibáñez, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- EPSTEIN, Jean (1921): *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence. Lettre de Blaise Cendrars*, Paris, La Sirène.
- FALLA, Manuel de (1990): «El “cante jondo” (canto primitivo andaluz)» [1922], en E. Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el «cante jondo»*, prefacio de A. Soria, Granada, Archivum (1ª ed. 1962), pp. 205-226.
- FALLA, Manuel de (1999): *El sombrero de tres picos (1917-1919). Score*, ed. Yvan Nommick, London, Chester Music. [música notada]
- FALLA, Manuel de (2003): «Claudio Debussy y España» (1920), en *Escritos sobre música y músicos*, ed. F. Sopena, Madrid, Austral, pp. 49-56 [5ª ed.; 1ª ed: 1950].
- FALLA, Manuel de y John B. TREND (2007): *Manuel de Falla, J.B. Trend: epistolario (1919-1935)*, ed. N. Dennis, Granada, Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Futura: Poesía Sonora (1993)*, Cramps Records, 5 CD (grabación original en 7 vinilos, 1978)
- GARCÍA LORCA, Federico (1990): *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, ed. M. Hernández, Madrid, Tabarpress/Fundación Federico García Lorca.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994b): *Prosa inédita de juventud*, ed. Christopher Maurer, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997a): *Obras completas*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 4 vols. (I: Poesía [1996], II: Teatro, III: Prosa, IV: Primeros escritos).
- GARCÍA LORCA, Federico (1997b): *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer («Libro I. 1910-1926», al cuidado de C. Maurer; «Libro II. 1927-1936», al cuidado de A. A. Anderson), Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997c): *Teatro inédito de juventud*, ed. A. Soria Olmedo, Madrid, Cátedra.

- GARCÍA LORCA, Federico (2000): «Arquitectura del Cante Jondo» [1930], facsímil; transcripción y notas de C. Maurer. En C. Maurer, *Federico García Lorca y su Arquitectura del Cante Jondo*, Granada, Comares, pp. 105-186
- GARCÍA LORCA, Federico y Encarnación LÓPEZ JÚLVEZ 'LA ARGENTINITA' (1931): *Colección de canciones populares españolas*, La Voz de Su Amo (5 discos de gramófono). Reed. Sonifolk, 1989 [CD].
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1927): *Carteles*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1973): «Literatura española. 1918-1930» (1930), en R. Buckley y J. Crispin (eds.), *Los vanguardistas españoles. 1925-1935*, Madrid, Alianza, pp. 48-54.
- GLEIZES, Albert y Jean METZINGER (1912): *Du cubisme*, Paris, Eugène Figuière et C^{ie}.
- GOLDSMITH, Kenneth (coord.): *UbuWeb. All avant-garde. All the time* [sección *UbuWeb Sound*], <http://www.ubu.com/sound/> (última consulta: 25-VI-2018).
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1912): *El Japón heroico y galante*, Sevilla, Renacimiento.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1923): *Ramonismo*, Madrid, Calpe.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1975): *Ismos*, Madrid, Guadarrama. [1ª ed. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931]
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1990): *Greguerías*, ed. C. Nicolás, Madrid, Austral-Espasa Calpe.
- GONZÁLEZ-RUANO, César (2004): *Memorias: Mi medio siglo se confiesa a medias*, Sevilla, Renacimiento.
- GUILLÉN, Jorge (1999a): «Valéry en el recuerdo» (1971), en J. Guillén, *Obra en prosa*, ed. F. J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, pp. 492-497.
- GUILLÉN, Jorge (1999b): «El argumento de la obra» (1950), en J. Guillén, *Obra en prosa*, ed. F. J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, pp. 747-773.
- GUILLÉN, Jorge (1999c): «Lenguaje poético: Góngora» [de *Lenguaje y poesía*, 1962], en J. Guillén, *Obra en prosa*, ed. F. J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, pp. 309-336.
- GUILLÉN, Jorge (2002): *Notas para una edición comentada de Góngora* [tesis doctoral, 1925], eds. A. Piedra y J. Bravo, Valladolid, Fundación Jorge Guillén/ Universidad de Castilla-La Mancha.
- HAUSMANN, Raoul (2011): *Correo dada (una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)*, ed. C. Dachy, trad. M. Pérez Cortina, Madrid, Ediciones Acuarela-Machado (1ª ed. Francés: *Courrier dada*, 1958).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1920): *La versificación irregular en la poesía española*, Madrid, Centro de Estudios Históricos (Publicaciones «Revista de Filología Española»). 2ª ed. corregida y aumentada: 1933. Edición corregida: «La poesía castellana en versos fluctuantes», en *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Filología «Doctor Amado Alonso», 1961.
- HUGNET, Georges (1973): *La Aventura dada: ensayo, diccionario y textos escogidos (1916-1922)*, con prólogo de T. Tzara, trad. M. de Calonje y M.A. Rato, Madrid, Júcar.
- HUIDOBRO, Vicente (1996): «La poesía» (1921-1931), en *Vicente Huidobro: Poesía y poética (1911-1948)*. Antología comentada por R. de Costa, Madrid, Alianza Editorial, pp. 94-97.
- HUIDOBRO, Vicente (2008): *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*, ed. R. de Costa, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ILE, Paul (ed.) (1969): *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- INFANTE, Blas (1980): *Orígenes de lo flamenco y misterio del cante jondo (1929-1933)*, Sevilla, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz de las Artes.

- JAKOBSON, Roman O. (1973): «Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov», en E. J. Brown (ed.), *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press, pp. 58-82.
- JEAN-AUBRY, Georges (1922): *La musique et les nations*, Paris/London, Chester.
- JEANROY, Alfred (1934): *La poésie lyrique des troubadours*, Paris, Didier, 2 vols.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto (1948): *Ocaso y restauración: ensayo sobre la universidad española moderna*, México, El Colegio de México. Reed. La Coruña, Fundación Jiménez Cossío, 2006.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto (1972): *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, intr. de L. García de Valdeavellano, Barcelona, Ariel.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto (1989): *Residentes. Semblanzas y recuerdos*, prólogo de A. Adell, Madrid, Alianza Editorial.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1966): *La colina de los chopos. Madrid posible e imposible*, ed. P. Garfias, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1990): *Ideología (1897-1957). Metamorfosis, IV*, Libro inédito. Reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2012): *Epistolario, 2*, ed. A. Alegre Heitzmann, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- KANDINSKY, Vasili y Arnold SCHOENBERG (1987): *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, ed. J. Hahl-Koch, trad. A. Hochleitner, Madrid, Alianza.
- KANDINSKY, Vasili y Franz MARC (eds.) (1989): *El Jinete azul. Vasily Kandinsky. Franz Marc (1912)*, ed. crítica Klaus Lankheit, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós.
- KLEE, Paul (1956): *Das bildenerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, ed. J. Spiller, Basilea, Benno Schwabe & Co. [trad. al inglés como *Paul Klee notebooks*, London, Lund Humphries, 1961].
- KLEE, Paul (1987): *Diarios*, ed. F. Klee, trad. J. Reuter, Madrid, Alianza.
- KRUCHENYKH, Aleksei (1988a): «New Ways of the Word [Nuevos caminos de la palabra]» (1913), en A. Lawton (ed.), *Russian Futurism through Its Manifestoes: 1912-1928*, trads. A. Lawton y H. Eagle, Ithaca, Cornell University Press, pp. 67-68.
- KRUCHENYKH, Aleksei (1988b): «Declaration of the Word as Such [Declaración de la palabra como tal]» (1913), en A. Lawton (ed.), *Russian Futurism through Its Manifestoes: 1912-1928*, trads. A. Lawton y H. Eagle, Ithaca, Cornell University Press, pp. 69-77.
- KRUCHENYKH, Aleksei (1988c): «Declatration of Transrational Language [Declaración de la lengua transracional]» (1921), en A. Lawton (ed.), *Russian Futurism through Its Manifestoes: 1912-1928*, trads. A. Lawton y H. Eagle, Ithaca, Cornell University Press, pp. 182-183.
- LARREA, Juan (1986): *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego, 1916-1980*, eds. E. Cordero de Ciria y J. M. Díaz de Guereñu, San Sebastián, Cuadernos Universitarios (EUTG-Mundáiz).
- LEDESMA MIRANDA, Ramón (1990): «Uno de los hogares de la Música», en X. Ruiz Ortiz, *Rodolfo Halffter*, México D.F., Cenedim, pp. 109-110.
- LOMBARDI, Daniele (dir.) (1988): *Musica futurista*, Milán, Cramp Records, 2 LPs. (Reedición en CD).
- LUNA, José Carlos de (1926): *De «cante grande» y «cante chico»*, Madrid.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio ('Demófilo') (1982): *De soledades (escritos flamencos, 1879)*, Córdoba, Ediciones Demófilo.
- MALLARME, Stéphane (1897): «Crise de vers», en *Divagations*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, pp. 235-251.

- MANTECÓN, Juan José (2001): *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): «La Voz», 1920-1932*, ed. L. Prieto, Madrid, Arambol.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1914a): «Fondazione e Manifesto del futurismo» (1909), en AA.VV., *I Manifesti del Futurismo*, Firenze, Lacerba, pp. 3-10. [Originalmente publicado en francés, con el título: «Le Futurisme. Manifeste du Futurismo», *Le Figaro*, 20-II-1909, p. 1].
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1914b): «Manifesto tecnico della letteratura futurista», en AA.VV., *I Manifesti del Futurismo*, Firenze, Lacerba, pp. 88-103.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1914c): «Distruzione de la sintassi – Immaginazione senza filli-Parole in libertà», en AA.VV., *I Manifesti del Futurismo. (Lanciati da Marinetti-Boccioni- Carrà- Russolo- Balla- Severini- Pratella_ M. De Saint-Point- Apollinaire-Palzzeschi)*, Firenze, Lacerba, pp. 103-146.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1914d): «Uccidiamo il Chiaro di Luna» (1909), en AA.VV., *I Manifesti del Futurismo*, Firenze, Lacerba, pp. 11-20.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1973a): «Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica» (1914), en L. De María (ed.), *Per conoscere Marinetti e il Futurismo* [antología], Verona, Mondadori, pp. 140-147.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1973b): «La Declamazione dinamica e sinottica» (1914), en L. De María (ed.), *Per conoscere Marinetti e il Futurismo* [antología], Verona, Mondadori, pp. 176-181.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1973c): «La nuova religione-morale della velocità» (1916), L. De María (ed.), *Per conoscere Marinetti e il Futurismo* [antología], Verona, Mondadori, pp. 182-189.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael (1992): *Federico García Lorca: Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Madrid, Casariego.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1920): *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Nieto y Cia.
- MAUCLAIR, Camille (1904): «L'identité et la fusion des arts», en *Idées vivantes*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, pp. 197-309.
- MAYAKOVSKI, Vladimir (1980): «Una bofetada en la cara del gusto público» (1912), en W. Woroszlski, *Vida de Mayakovsky*, trad. I. Fraire, México, Ediciones Era, pp. 59-60.
- MÉNDEZ, Concha (2018): *Memorias habladas, memorias armadas*, ed. Paloma Ulacia Altolaguirre, Sevilla, Renacimiento («Biblioteca del Exilio»).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1910): *El Romancero español* (Conferencias dadas en la Columbia University de Nueva York los días 5 y 7 de abril de 1909), Nueva York, The Hispanic Society of America.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1920): «La primitiva poesía lírica española», conferencia inaugural del curso 1919-1920 en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 29-XI-1919 (citado por *Estudios sobre lírica medieval*, ... 2014: 1-60).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1922): «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», conferencia leída en el All Souls College de la Universidad de Oxford, 26-VI-1922 (citado por *Estudios sobre lírica medieval*... 2014: 61-94).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2014): *Estudios sobre lírica medieval*, eds. E. Barroso y M. Latorre, prólogo de M. Frenk, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- MITJANA, Rafael (1909): «La guitarra española y Miguel Llobet», en *¡Para música vamos...!*, Valencia, Sempere y Cia, pp. 83-94.
- MOLINA ALARCÓN, Miguel (dir.) (2008): *Baku: Symphony of Sirens: Sound Experiments in The Russian Avant-Garde (Original Documents and Reconstructions of 72 Key Works of*

- Music, Poetry and Agitprop from the Russian Avantgardes. 1908-1942*), Londres, ReR Megacorp.
- MONTES, Eugenio (1922): *Estética da muiñeira*, Orense, Nós.
- MORENO VILLA, José (2006): *Vida en claro. Autobiografía*, prólogo de J. Pérez de Ayala, Madrid, Visor.
- MORLA LYNCH, Carlos (2008): *En España con Federico García Lorca: (páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*, Sevilla, Renacimiento.
- MUÑOZ ARCONADA, César (1926): *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Musica Futurista: The Art of Noises* (2004), (col. Avant-Garde Art), Bruselas, LTM Recordings, 2004, CD.
- NEISS, James (dir.) (1988): *Futurism & Dada Reviewed* (col. Avant-Garde Art), Bruselas, Sub Rosa, 2 LPs. (Reedición por LTM Recordings, CD, 2000).
- ORTEGA Y GASSET, José (1925): «*Ideas sobre la novela*», en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966a): «*Meditación del marco*» (1921), en *Obras completas, II*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 300-306.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966b): «*Elogio del murciélago*» (1921), en *Obras completas, II*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 311-319.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966c): «*Góngora 1627-1927*» (1927), en *Obras completas, III*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 576-583.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966d): «*Misión de la universidad*» (1930), en *Obras completas, IV*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 313-353.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004): «*La deshumanización del arte*» (1925), en *La deshumanización del arte; y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, pp. 11-54.
- ORTEGA Y GASSET, José (2005): *Meditaciones del Quijote* (1914), Madrid, Alianza Editorial.
- ORTIZ, Fernando (1934): *De la música afrocubana: un estímulo para su estudio*, La Habana, Cultural.
- PARIS, Gaston (1892): *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Imprimerie Nationale.
- RICHTER, Hans (1973): *Historia del dadaísmo*, trad. E. Molina, Buenos Aires, Nueva Visión.
- RÓDENAS, Domingo (ed.) (2007): *Poéticas de las vanguardias históricas. (Antología)*, Madrid, Mare Nostrum.
- ROZAS, Juan Manuel (ed.) (1974): *La generación del 27 desde dentro: textos y documentos*, Madrid, Alcalá.
- Ruidos y susurros de las vanguardias: Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, (2004) Laboratorio de Creaciones Intermedia (Universidad San Carlos de Valencia), Allegro Records, CD.
- RUSSOLO, Luigi (1914): «*L'arte dei rumori*», en VV.AA., *I Manifesti del Futurismo*, Firenze, Lacerba, pp. 123-132.
- SALAZAR, Adolfo (1928): *Música y músicos de hoy*, Madrid, Mundo Latino.
- SALAZAR, Adolfo (1929): *Sinfonía y ballet*, Madrid, Mundo Latino.
- SALAZAR, Adolfo (1930): *La música contemporánea en España*, Madrid, Góngora Editores.
- SALAZAR, Adolfo (2007): *Música y sociedad en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, ed. T. Cascudo, Sevilla, Doble J. [1ª ed.: México, El Colegio de México, 1939].
- SALAZAR, Adolfo (2008): *Epistolario. 1912-1958*, ed. C. Carredano, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundación Scherzo/INAEM.

- SALAZAR, Adolfo (2009): *Adolfo Salazar. Antología de su obra crítica musical en el periódico El Sol (1918-1936)*, ed. J. M. María Laborda y J. Ruiz Vicente, Sevilla, Editorial Doble J.
- SARMIENTO, José Antonio (coord.): *Arte sonoro* [portal web], CDCM (Centro de Creación Experimental), Universidad de Castilla-La Mancha, <https://previa.uclm.es/artesonoro/framemenu.html> (última consulta: 26-VI-2018)
- SATIE, Erik (1999): *Cuadernos de un mamífero*, trad. M. C. Llerena, Barcelona, El Acantilado.
- SATIE, Erik (2000): *Correspondence presque complète*, ed. O. Volta, Paris, Fayard/ IMEC.
- SATIE, Erik (2005): *Memorias de un amnésico y otros escritos*, trad. L. Casado, Madrid, Árdora Ediciones.
- SCHIPE, Timothy (coord.) (2012): *The International Dada Archive*, The University of Iowa Libraries, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/index.html> (última consulta: 25-VI-2018).
- SCHWITTERS, Kurt (1993): *Ursonate (Original Performance by Kurt Schwitters)*, WERGO, Mainz, WER 6304-2 [CD].
- SCHWITTERS, Kurt (2001): «Explicaciones sobre mi *Ursonate*» y «Los signos de la *Ursonate*» (1932), en *Poesía fonética*, ed. J. A. Sarmiento, Cuenca, pp. 21-23.
- Spanish Romances and Villancicos of the 16th Century*, «L'Anthologie sonore», nº 17 [disco 78 rpm, 30 cm].
- STRAVINSKY, Igor (1946): *Poética musical*, trad. E. Grau, nota preliminar A. Salazar, Buenos Aires, Emecé (Ed. original: *Poétique musicale: sous forme de 6 leçons*, Cambridge, Harvard University Press, 1942).
- TINNELL, Roger (ed.) (2009): *Los músicos escriben a Federico García Lorca (epistolario conservado en la Fundación Federico García Lorca)*, Granada, Consejería de Cultura (Junta de Andalucía), Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- TORRE, Guillermo de (1920): *Vertical* [manifiesto], hoja suelta, Madrid.
- TORRE, Guillermo de (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio,
- TORRE, Guillermo de (1962): *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Seix Barral.
- TORRE, Guillermo de (1965): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.
- TORRE, Guillermo de (2002): *Literaturas europeas de vanguardia*, ed. J.L. Calvo Carilla, Pamplona, Urgoiti.
- TREND, John Brande (1921): *A Picture of Modern Spain. Men & Music*, London, Constable & Company Limited.
- TZARA, Tristan (1972): *Siete manifiestos dadá*, trad. H. Haltter, Barcelona, Tusquets.
- TZARA, Tristan (1975): *Oeuvres Complètes*, Paris, Flammarion, tomo I.
- VALERY, Paul (1944): *Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'arbre*, Paris, Gallimard.
- VALERY, Paul (1957): «Existence du Symbolisme» (1938), *Œuvres, I*, ed. J. Hytier, Paris, Gallimard, pp. 686-706.
- VALERY, Paul (1960): *Œuvres, II*, ed. J. Hytier, Paris, Gallimard.
- VALERY, Paul (1962): «Histoire d'Amphion» (1932), en *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, pp. 71-82.
- VALÉRY, Paul (1998): *Teoría poética y estética*, trad. C. Santos, Madrid, Visor (col. «La balsa de la medusa») [1ª ed. 1990].
- VALÉRY, Paul (1995): *Estudios literarios*, trad. J. C. Díaz de Atauri, Madrid, Visor (col. «La balsa de la medusa»).
- VELA, Fernando (1927): «El arte al cubo», en *El arte al cubo y otros ensayos*, Madrid, La Lectura, serie «Cuadernos Literarios», nº 19, pp. 7-20. (Publicado originalmente en *Revista de Occidente*, nº 46, tomo XVI, abril-1927, pp. 79-86).

III. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AA.VV. (1983): *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, Madrid, nº 18-19 (número monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes al cumplirse el centenario del nacimiento de su director, Alberto Jiménez Fraud).
- AA.VV. (1984): «Los Músicos de la República», monográfico de la revista *Cuadernos de música*, I, 1, Madrid.
- AA.VV. (1987): *Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936)*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Cultura/CSIC.
- ABAD, Francisco (2007): «La obra filológica del Centro de Estudios Históricos», en J.M. Sánchez Ron (ed.), *El laboratorio de España: la Junta para la Ampliación de Estudios. 1907-1939*, Madrid, CSIC-SEEC, pp. 403-518.
- ABASTADO, Claude (1970): *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, [s. l.], Archives des lettres modernes.
- ABELLÁN, José Luis (1989): «La obra filosófica de Eugeni D'Ors, del catalanismo a la mediterraneidad», en *Historia crítica del pensamiento español. V: La Crisis Contemporánea, de la gran guerra a la guerra civil española (1914-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, vol. 3.
- ACKER, Yolanda (1997): «Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos», en Y. Acker y J. Suárez-Pajares (eds.), *Ernesto Halffter [1905-1989]. Músico en dos tiempos*, catálogo de exposición, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 25-90.
- ACQUISTO, Joseph (2006): *French symbolist Poetry and the idea of music*, Aldershot/Burlington, Ashgate.
- ADES, Dawn (1983): *El Dada y el surrealismo*, Barcelona, Labor.
- ADORNO, Theodor W. (2003): *Notas sobre la literatura (Obra completa, 11)*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal. (Ed. original: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 11. Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974).
- ADORNO, Theodor W. (2006): «Filosofía de la nueva música», en *Escritos musicales, I-III*, trads. A. Brotóns Muñoz y A. Gómez Schneekloth, ed. R. Tiedeman, Madrid, Akal, Col. «Obra completa de Adorno», vol. 16. (Ed. original: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1949. Incluida en *Gesammelte Schriften in zwanzig bänden_12_Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt and Main, Suhrkamp, 1975).
- ADORNO, Theodor W. (2011): «Diecinueve contribuciones sobre la música nueva», en *Escritos musicales V*, trads. A. Brotóns Muñoz y A. Gómez Schneekloth, ed. R. Tiedeman, Madrid, Akal, Col. «Obra completa de Adorno», vol. 18, pp. 61-92.
- ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER (1994): «La industria cultural. La Ilustración como engaño de masas», en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. J. J. Sánchez, Madrid, Trotta, pp. 165-212. (Ed. original: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, Verlag GmbH, 1969).
- AGRAZ ORTIZ, Alba (2016): «La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca», *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXVIII, nº 156, pp. 473-497.
- AGRAZ ORTIZ, Alba (2017): «Intermedialidad escénica y musical en la vanguardia española: “Ópera Real” de Antonio Espina», en A. Casas y T. López-Pellisa (eds.), *Diálogos interartísticos (Cultura, Literatura y Artes)*, Benalmádena (Málaga), Eda Libros, pp. 35-57.

- AGRAZ ORTIZ, Alba (2018): «De *Canciones a Poeta en Nueva York*. La angustia moderna en dos poemas de Lorca», *ALEC (Anales de la Literatura Española Contemporánea)*, 43:1, pp. 5-31.
- AGUILERA CERNI, Vicente (1966): *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Ciencia Nueva.
- AGUILERA SASTRE, Juan e Isabel LIZÁRRAGA VISCARRA (2001): *Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de La dama boba*, Logroño, Universidad de La Rioja.
- ÁLAMO FELICES (2000): «La música como símbolo y expresión de lo inefable: la relación Lorca/Falla», en A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes y J. Varo Zafra (eds.) *Federico García Lorca: clásico moderno 1898-1998 (Congreso Internacional)*, Granada, Diputación de Granada, pp. 388-393.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef (2001): *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- ALBERT, Mechthild (ed.) (2005): *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- ALBERT, Metchild (2005): «Tomás Borrás y los comienzos del teatro radiofónico en España», en M. Albert (ed.), *Vanguaria española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 563-584.
- ALLAIN-CASTRILLO, Monique (1995): *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid, Gredos.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón (1981): *Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid.
- ALONSO, Amado y Raimundo LIDA (1956): «El concepto lingüístico de impresionismo», en C. Bally, E. Richter, A. Alonso y R. Lida, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Departamento Editorial), pp. 105-205.
- ALONSO, Celsa (1998): «La música española y el espíritu del 98», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 5, pp. 79-108.
- ALONSO, Celsa (2010): «1900-1936: Modernización, nacionalización y cultura popular», en C. Alonso (ed.), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 105-142.
- ALONSO, Dámaso (1965): «Una generación poética (1920-1936)» (1948), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos [3ª ed. Aumentada].
- ALONSO, Dámaso y José Manuel BLECUA (eds.) (1975): *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos (2ª ed. corregida: 1964; 1ª ed.: 1956).
- ALVAR, Manuel (1965): *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta.
- ALVAR, Manuel (ed.) (1966): *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, Porrúa.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel (1981): «La Generación del 27 y el flamenco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515 (ejemplar dedicado a: Generación del 27), abril-mayo, pp. 331-333.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel (1986): *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza.
- ÁLVAREZ CALERO, Alberto Jesús (2004): *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936*, tesis doctoral, dir. M. I. Osuna Lucena, Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte.
- AMORÓS, Andrés (1991): *Luces de candilejas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ANCESCHI, L. (1945): *Eugenio d'Ors e il nuovo classicismo europeo*, Milano, Rosa e Ballo.
- ANDERSON, Andrew A. (2005): *El veintisiete en tela de juicio: examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Madrid, Gredos.

- ANDERSON, Andrew A. (2017): *El ultraísmo. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*, Frankfurt am Mein, Iberoamericana-Vervuert.
- APPEL, Alfred JR. (2002): *Jazz Modernism. From Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*, New Haven, Yale University Press.
- ARANDA, Francisco (1981): *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen.
- ARCE BUENO, Julio J. (2005): *Música popular urbana*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ARCE, Julio (2008): *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- ARCHER-STRAW, Petrine (2000): *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920's*, New York, Thames and Hudson.
- ARELLANO HERNÁNDEZ, Luis Alberto (2016): *Rafael Lozano, mensajero de vanguardias*, tesis doctoral, dir. M. Zavala Gómez del Camp, San Luis de Potosí, El Colegio de San Luis.
- ARNALDO, Javier (2003): *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja Madrid.
- ARTERO FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Juan Manuel (1999). «El mundo sonoro de Federico García Lorca (un retrato con Debussy, la ópera, el silencio y otras sombras)», en L. Dolfi (ed.), *Federico García Lorca e il suo tempo*, Roma, Bulzoni, pp. 233-249.
- ASCUNCE ARENAS, Aránzazu (2012): *Barcelona and Madrid: Social Networks of the Avant-Garde*, Maryland, Bucknell University Press.
- ASENJO BARBIERI, Francisco (ed.) (1890): *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta de los Huérfanos.
- ASENSIO LLAMAS, Susana (2011): «Eduardo Martínez Torner y la Junta para la Ampliación de Estudios», *Arbor*, vol. 187, nº 751, septiembre-octubre, pp. 857-874.
- ASENSIO, Eugenio (1957): *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- ASHOLT, Wolfgang y Walter FÄHNTERS (eds.) (1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 – 1938): Sonderausgabe*. Stuttgart, Metzler.
- ASHOLT, Wolfgang y Walter FÄHNTERS (eds.) (2000): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam, Rodopi.
- ATTADEMO, Luigi (2006): «La poética musicale di Federico García Lorca nello specchio delle *Canciones populares españolas*», *Studi Ispanici*, 1, pp. 221-238.
- AUBERT, Paul (1989): «Madrid, polo de atracción de la intelectualidad a principios de siglo», en Á. Bahamonde y L. E. Otero (coords.), *La sociedad madrileña durante la Restauración 1876-1931. 3º Coloquios de historia madrileña*, Madrid, Comunidad de Madrid/ Alfoz, pp. 101-138.
- AUBERT, Paul (2005): «La radio: un nuevo medio de información y propaganda al servicio de las vanguardias intelectuales y artísticas», en M. Albert (2005), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 523-562.
- AUBERT, Paul y Jean- Michel DESVOIS (1986): «*El Sol*, un grand quotidien atypique (1917-1939)», en D. Bussy Gennevois (ed.), *Typologie de la presse hispanique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 87-107.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1989): *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus (col. «Historia crítica de la literatura hispánica»).
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1998): «Teoría general de la Vanguardia», en J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España: Arte y Literatura*, Toulouse-París, CRIC & OPHRYS, 1998, pp. 31-52.

- AULLÓN DE HARO, Pedro (2000a): «El Humor en la poesía moderna y contemporánea» (1992), en P. Aullón de Haro, *La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. J. Pérez Bazo, Málaga, Analecta malacitana (Universidad de Málaga), Anejo XXVIII, pp. 75-96.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2000b): «La trascendencia de la poesía y el pensamiento poético de Vicente Huidobro» (1988), en P. Aullón de Haro, *La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. J. Pérez Bazo, Málaga, Analecta malacitana (Universidad de Málaga), Anejo XXVIII, pp. 225-236.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2000c): «Fragmento como teoría del fragmento», en P. Aullón de Haro, *La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. J. Pérez Bazo, Málaga, Analecta malacitana (Universidad de Málaga), Anejo XXVIII, pp. 69-74.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2002): *El jaiquí en España: la delimitación de un componente de la poética de la Modernidad*, Madrid, Hiperión (ed. revisada y aumentada de la ed. original de 1985).
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2010): *La concepción de la Modernidad en la Poesía Española*, Madrid, Verbum.
- AUSERÓN, Santiago (2012): *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*, Barcelona, Península.
- ÁVILA, Ana (1999): «Las ilustraciones de Dalí para *Nafragio en 3 cuerdas de guitarra* (1928), poemario de Rogelio Buendía», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. XI, pp. 305-330.
- AVIÑO, Xosé (2012): «La crítica musical, donde el oficio absorbe la función», en T. Cascudo y M. Palacios (eds.), *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, pp. 349-367.
- AZNAR SOLER, Manuel (2010): *República literaria y revolución (1920-1936)*, Sevilla, Renacimiento.
- BACKES, Jean-Louis (1987): «La musique comme principe directeur dans la poésie symboliste», *Revue de Littérature Comparée*, jul. 1, 61: 3, pp. 311-317.
- BAJTIN, Mijaíl (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. J. Forcat y C. Conroy, Barcelona, Seix Barral.
- BALAKIAN, Anna (1969): *El movimiento simbolista: juicio crítico*, trad. J.M. Velloso, Madrid, Guadarrama, (Ed. original: *The Symbolist Movement*, New York, Random House, 1967).
- BALLESTEROS EGEA, Míriam (2010): *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*, tesis doctoral, dir. M. Nagore Ferrer, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología.
- BALSEBRE, Armand (2001): *Historia de la radio en España*, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- BARBERO DE LA BLANCA, Gabriel y David BARBERO CONSUEGRO (2000): «Aproximación a la estética musical de Federico García Lorca», en A. Soria Olmedo (ed.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, pp. 400-411.
- BARBIERI. *Vid.* Asenjo Barbieri, Francisco.
- BARBOSA-TORRALBO, Carmen (1992): «*La pipa de Kif*: entre modernismo y vanguardia», en J. P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*, Barcelona/Santiago de Compostela, Anthropos/Consortio de la Ciudad de Santiago de Compostela, pp. 321-331.
- BARDAVÍO-ESTEVAN, Susana e Iván IGLESIAS (2012): «Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural», *Studi Ispanici*, nº 37, pp. 193-210.
- BARDI, Ubaldo (1981): «Federico García Lorca Musician: Equipment for a Bibliography», *García Lorca Review*, 9, pp. 30-42.

- BARKAN, Elazar y Ronald BUSH (eds.): *Prehistories of the Future: the primitivist project and the culture of Modernism*, Stanford, Stanford University Press.
- BARREIRO, Javier (1999): «Fonografía en España», en E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. v, pp. 188-190.
- BARRERA LÓPEZ, José María (1996): «Hacia “Ultra”: Adriano del Valle, modernista», *Siglo que viene: Revista de cultura*, nº 26, pp. 42-48.
- BARRERA LÓPEZ, José María (1998a): «Revistas literarias de vanguardia», en J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España: Arte y Literatura*, Toulouse-París, CRIC & OPHRYS, pp. 329-349.
- BARRERA LÓPEZ, José María (1998b): «Las revistas del 27», en Rafael de Cozar (ed.), *Panorama del 27*, Sevilla, Fundación El Monte, pp. 247-274.
- BARRERA LÓPEZ, José María (2001): «De las primeras vanguardias al núcleo central del 27: el corpus de revistas», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº649-650, enero-febrero, pp. 2-6.
- BARRERA LÓPEZ, José María (2003): «Rafael Cansinos Assens en las postrimerías del ultraísmo», *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, nº 25, pp. 49-54.
- BARRERA LÓPEZ, José María (2005): «Neopopularismo, romancismo, neotradicionalismo y vanguardia hispánica», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, vol. 2, pp. 1335-1362.
- BARRERA LÓPEZ, José María (ed.) (1987): *El ultraísmo en Sevilla (Historia y textos)*, 2 vols., Sevilla, Alfar.
- BARRIUSO, Carlos (2009): *Los discursos de la modernidad. Nación, Imperio y estética en el fin de siglo español (1895-1924)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BAUMAN, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- BELAMICH, André (1983): «Introducción» a F. García Lorca, *Suites*, Barcelona, Ariel.
- BELLOW, Juliet (2013): *Modernism on stage: The Ballets Russes and the Parisian avant-garde*, Farnham, Burlington, Ashgate.
- BELTRÁN, Vicenç (1984): «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, vol. 64, nº 3/4, pp. 239-265.
- BELTRÁN, Vicenç (2002): «Las formas con estribillo en la lírica oral del Medioevo», *Anuario musical: Revista de Musicología del CSIC*, nº 57, pp. 39-57.
- BELTRÁN, Vicenç (2009): *La poesía tradicional medieval y renacentista: poética y antropología de la lírica oral*, Kassel, Reichenberger.
- BENAMOU, Michel, Herbert HOWARTH, Paul ILIE, Calvin S. BROWN y Rémy G. SAISSSELIN (1968): «Symposium on Literary Impressionism», *Yearbook of Comparative and General Literature*, nº 17, Indiana University, pp. 40-72.
- BENAVIDES, Ana (2009): «Gerardo Diego: un artista de doble vocación», en M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Ediciones del ICCMU, pp. 97-109.
- BENAVIDES, Ana (2011): *Gerardo Diego y la música*, Santander, Universidad de Cantabria.
- BENJAMIN, Walter (2008): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), en *Obras completas*. I, 2, trad. A. Brótons Muñoz, Madrid, Abada, pp. 9-47.
- BENKO, Susana (1993): *Vicente Huidobro y el cubismo*, Caracas, Monte Ávila/FCE.
- BENNAHUM, Ninotchka Devorah (2009): *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm Press.
- BERENDT, Joachim E. (1986): *El jazz. De Nueva Orleans al jazz-rock*, México/Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- BERGMAN, Pär (1962): «*Modernolatria*» et «*Simultaneità*». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, Svenska Bolkförlaget/Bonniers.
- BERNAL ROMERO, Manuel (2018): *El flamenco y la generación del 27*, Sevilla, Renacimiento.
- BERNAL SALGADO, José Luis (1988): *El ultraísmo ¿historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- BERNAL SALGADO, José Luis (1993): «Creacionismo y neogongorismo en la poesía “adrede” de Gerardo Diego», en J. L. Bernal Salgado (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica (Actas del Congreso Internacional «Iberoamérica y España en la génesis de la Vanguardia Hispánica»*, Cáceres, 11-14 mayo 1992), Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 43-65.
- BERNAL SALGADO, José Luis (2002): «La revista *Ultra* de Oviedo», *Monteagudo*, 3ª época, nº 7 (2002), pp. 57-689.
- BERNAL SALGADO, José Luis (2007): *Manual de espumas, la plenitud creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos/ Fundación Gerardo Diego.
- BERNAL SALGADO, José Luis (ed.) (1993): *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- BERNARD, Suzanne (1959): *Mallarmé et la musique*, París, Librairie Nizet.
- BETHENCOURT PÉREZ, Fátima (2015): *La escena moderna como crisol de la vanguardia: su reflejo en el ballet La romería de los cornudos (1927-1933) y el espectáculo La tragedia de doña Ajada (1929)*, tesis doctoral, dirs. A. M. González Rodríguez y V. Sánchez Sánchez, Universidad Complutense de Madrid.
- BLACHERE, Jean-Claude (1981): *Le Modèle nègre: aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines.
- BLACK, Candice (ed.) (2012): *The Art of Noise: Destruction of Music by Futurist Machines*, London, Sun Vision Press.
- BLANCH, Antonio (1976): *La poesía pura española*, Madrid, Gredos.
- BODINI, Vittorio (1963): *I poeti surrealisti spagnoli: saggio introduttivo e antología*, Torino, Einaudi (Versión española: *Los poetas surrealistas españoles*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1971).
- BOGHAL, Gurminder Kaur (2013): *Details of Consequence: Ornament, Music, and Art in Paris*, New York, Oxford University Press.
- BONET, Juan Manuel (1995): «Adriano del Valle y el espíritu de las vanguardias», en A. del Valle [hijo] (coord.), *Adriano del Valle. Antología*, catálogo de exposición, Madrid, Fundación El Monte/Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, pp. 392-399.
- BONET, Juan Manuel (1996): «Baedeker del ultraísmo», en J. M. Bonet y C. Pérez (eds.), *El ultraísmo y las artes plásticas*, catálogo de exposición, Valencia, IVAM, pp. 9-59.
- BONET, Juan Manuel (1999a): *Diccionario de las Vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial (Primera reimpresión revisada. 1ª ed. 1995).
- BONET, Juan Manuel (1999b): «A Quest for Lasso», prólogo a R. Lasso de la Vega, *Poesía*, ed. J. M. Bonet, Granada, La Veleta, pp. 9-57.
- BONET, Juan Manuel (2001): «Jean Cocteau, en el cóctel español de los veinte», en *Cocteau y España*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 15-19.
- BONET, Juan Manuel y Carlos PÉREZ (eds.) (1996): *El ultraísmo y las artes plásticas*, catálogo de la exposición, Valencia, IVAM-Cente Julio González, 27 junio-8 septiembre 1996.
- BONET, Juan Manuel y Manuel PALACIO (1983): *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense.

- BONNET, Antoine y Pierre-Henry FRANGE (eds.) (2016): *Mallarmé et la musique, La musique et Mallarmé*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BOSCH, Rafael (1962): «Los poemas paralelísticos de Federico García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, nº 28, ene., pp. 36-44.
- BOSCHIERO, Nicoletta, F. DEPERO, Giovanni LISTA y Antonio PIZZA (2013): *Depero y la reconstrucción futurista del universo*, catálogo de exposición, La Pedrera, Barcelona, del 17-IX-2013 al 12-I-2014], Barcelona, Fundación Catalunya-La Pedrera.
- BOSSEUR, Jean-Yves (2008): «L'influence de la musique à l'aube de l'abstraction picturale», en J.-Y. Bosseur, *La musique du XXe siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, pp. 171-179. (Texto aparecido por primera vez en M. Gagnebin y C. Savinel, eds., *Le Commentaire et l'art abstrait*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999).
- BOU, Enric (2001): *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, Valencia, Pre-Textos.
- BOULEZ, Pierre (1989): *Le pays fertile. Paul Klee*, ed. P. Théverin, Paris, Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (2002): *Campo intelectual, campo de poder. Itinerario de un concepto*, Montessor, Jungla Simbólica.
- BOWRA, Cecil Maurice (1963): *Primitive Song*, New York, The New American Library.
- BOZAL, Valeriano (1978): *El arte del siglo XX. Construcción de la vanguardia, 1850-1939*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- BOZAL, Valeriano (1991): *Los primeros diez años, 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor.
- BREGANTE, Jesús (2003): *Diccionario Espasa Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BRIGANTI, Alessandra, Robert ESTIVALS, John FLETCHER, Fernando GUIMARÃES, Fabio LUCAS, Mihai NORVICOV, Gustav SIEBENMANN y Ulrich WEISSTEIN (1984): «Le mot et le concept d'avant-garde», en J. Weisgerber (ed.), *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle; I: Histoire*, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 17-71.
- BRIHUEGA, Jaime (1996): «Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, II*, Madrid, Visor, pp. 127-146.
- BROWN, Calvin S. (1953): *Tones into Words*, Georgia, University of Georgia Press.
- BROWN, Calvin S. (1987): *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Hannover, University Press of New England. (1ª ed. Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1948).
- BROWN, Maurice J. E. (2002): «Impromptu», en S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, vol. 12, p. 94.
- BROWN, Peter (1998): *Mallarmé et l'écriture en mode mineur*, París, Lettres Modernes Minard.
- BRU, Sascha (2018): *The European Avant-Gardes, 1905-1935. A Portable Guide*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- BRUHN, Siglind (1997): *Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*, Stuyvesant (New York), Pendragon Press.
- BUENDÍA LÓPEZ, José Luis (1992): «Las generaciones del 98 y del 27 ante el flamenco», en A. Álvarez Caballero (ed.), *Los intelectuales ante el flamenco (Serie Cuadernos hispanoamericanos: Complementarios, 9-10)*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 95-108.
- BÜRGER, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*, trad. J. García, prólogo H. Piñón, Barcelona, Península. (Ed. original: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974).

- BUTLER, Charles (1994): *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*.
- CABALLERO BONALD, José Manuel y 'COLITA' (1975): *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona, Lumen, (Reed. Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2001).
- CABRERA, Mercedes (1994): *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*, Madrid, Alianza.
- CÁCERES-PIÑUEL, María (2012): «“Una posturita estética que no representa sino un frenazo”: El discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1936)», en T. Cascudo y M. Palacios (eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J pp. 255-277.
- CADDY, Davinia (2012): *The Ballets Russes and Beyond: Music and Dance in Belle-Époque Paris*, New York, Cambridge University Press.
- CAGE, John (1961): «The Future of Music: Credo», en *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, pp. 3-6.
- CALINESCU, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, trad. M. T. Beguiristain, Madrid, Tecnos. (Ed. Original: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987).
- CALVI, Maria Vittoria (1991): «Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de vanguardia», en G. Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española. De Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Sevilla, El Carro de Nieve, pp. 13-28.
- CALVO CARRILLA, José Luis (1992): *Quevedo y la generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos.
- CALVO GONZÁLEZ, José (2016): «Tres poéticas de la guitarra vanguardista (1917-1924). Poetas y pintores», *Bulletin Hispanique*, nº 118, vol. I, jul., pp. 319-342.
- CANO BALLESTA, Juan (1972): *Poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos. Reed. Madrid, Siglo XXI, 1996.
- CANO BALLESTA, Juan (1981): *Literatura y tecnología*, Madrid, Orígenes.
- CANO BALLESTA, Juan (1997): «Pasión y “línea pura”: Gerardo Diego y el cubismo», en J. Díez de Revenga y M. de Paco, eds., *En círculos de lumbre: Estudios sobre Gerardo Diego*, Murcia, Caja Murcia, Obra Cultural, pp. 153-172.
- CANO, José Luis (1973): *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama (2ª ed. revisada).
- CARMONA, Eugenio (1985): *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, Universidad-Colegio de Arquitectos.
- CARMONA, Eugenio (1993): «Pintura y poesía en la generación del 27 (seis aproximaciones)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515 (ejemplar dedicado a: Generación del 27), abril-mayo, pp. 103-116.
- CARMONA, Eugenio (1995): «El arte nuevo y el “retorno al orden”, 1918-1926», *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CARMONA, Eugenio (1996): «Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia», en AA.VV., *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 63-101.
- CARMONA, Eugenio (1997): «Los años del “arte nuevo”: La Generación del 27 y las artes plásticas», en C. Cuevas (ed.), *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 85-112.
- CARMONA, Eugenio y Juan José LAHUERTA (eds.) (1997): *Arte moderno y revistas españolas (1898-1936)*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- CARMONA, Eugenio y María Dolores JIMÉNEZ FRANCO (eds.) (2002): *La generación del 14 entre el novecientos y la vanguardia (1906-1926)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- CARNERO, Guillermo (1984): «La prehistoria del surrealismo», *Revista de Occidente*, 2ª época, nº 40, septiembre, pp. 62-74.
- CARNERO, Guillermo (1989a): «El tránsito del modernismo a la vanguardia en José Juan Tablada: del Japón exótico al haikú», en G. Carnero, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, pp. 64-83.
- CARNERO, Guillermo (1989b): «Primitivismo, sensacionismo y abstracción como actitudes de ruptura cultural en la literatura y el arte de vanguardia», en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, pp. 84-111.
- CARNERO, Guillermo (1990): «Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del Aire*», en J. Cortines (ed.), *Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*. Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de mayo de 1988), Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 19-26.
- CARNERO, Guillermo (1993): «El purismo poético en Jorge Guillén», *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 4, nº 2, pp. 167-176.
- CARREDANO, Consuelo (2004): «Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispano-Americana* (1914-1918)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 26, nº 84, pp. 119-144.
- CARREDANO, Consuelo (2007): *Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)*, tesis doctoral, dir. E. Casares Rodicio, Universidad Complutense de Madrid.
- CARREDANO, Consuelo (2008): «Introducción. Adolfo Salazar en su correspondencia», en A. Salazar, *Epistolario. 1912-1958*, ed. C. Carredano, Madrid, Residencia de Estudiantes/Fundación Scherzo/INAEM, pp. XI-LI.
- CARREIRA, Antonio (1990): «Emilio Prados: límites de la poesía y limitaciones de la crítica», *ALEC (Anales de la Literatura Española Contemporánea)*, vol. 15, nº 1-3, pp. 203-234.
- CARREIRA, Antonio (2004): «Procedimientos musicales en el *Romancero gitano* de García Lorca», en D. Corrado y V. Alary (eds.), *Itinéraires. Mélanges offerts à Évelyne Martin-Hernández*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal-CRLMC, pp. 41-60.
- CARRILLO ALONSO, Antonio (1981): *La poesía del cante jondo*, Almería, Editorial Cajal (Biblioteca de Temas Almerienses, nº 18).
- CARRILLO ALONSO, Antonio (1988): *La huella del romancero y del refranero en la lírica del flamenco*, Granada, Ediciones Don Quijote.
- CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *El humor en la música: broma, parodia e ironía. Un ensayo*, Kassel, Berlin, Reichenberger.
- CASARES RODICIO, Emilio (1982): «Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación de la República», *Cuadernos de Música Española*, I, nº 1, pp. 9-27.
- CASARES RODICIO, Emilio (1987): «La música española hasta 1939, o la restauración musical», en J. López-Calo, I. Fernández de la Cuesta y E. Casares Rodicio (coords.), *España en la música de Occidente (Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, «Año Europeo de la Música»)*, Madrid, Ministerio de Cultura, vol. 2, pp. 261-322.
- CASARES RODICIO, Emilio (1990): «La Generazione del '27, o la musica intorno a Lorca», en A. Trudu, *Federico García Lorca nella musica contemporanea*, Milán, Edizioni Unicopli, pp. 55-85.
- CASARES RODICIO, Emilio (1991): «Pedrell, Barbieri y la restauración musical española», *Recerca musicològica*, nº 11-12, pp. 259-271.
- CASARES RODICIO, Emilio (1992): «Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española», *Cuadernos de Música*, nº 2, pp. 87-109.

- CASARES RODICIO, Emilio (2001): «La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 8-9, pp. 313-322.
- CASARES RODICIO, Emilio (2002a): «La Generación del 27 revisitada», en J. Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, pp. 19-37.
- CASARES RODICIO, Emilio (2002b): «Salazar Palacios, Adolfo», en E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. IX, pp. 577-584.
- CASARES RODICIO, Emilio (2002c): «Salvador Carreras, Miguel», en E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. IX, p. 627.
- CASARES RODICIO, Emilio (2010): «Músicas y músicos de la generación del 27. Bases para su interpretación», en A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista: el veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, pp. 519-550.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.) (1986): *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- CASARES RODICIO, Emilio y Javier SUÁREZ-PAJARES (eds.) (2002): *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla.
- CASCUDO, Teresa y María PALACIOS (2012): «Introducción», en T. Cascudo y M. Palacios (eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, pp. I-XX.
- CASTRO MORALES, Federico (1992): *La imagen de Canarias en la Vanguardia regional: historia de las ideas artísticas, 1898-1930*, La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria.
- CATALÁN, Diego (2001): *El Archivo del Romancero: patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de historia*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, 2 vols.
- CATALAN, Diego et alii (coords.) (1957-1986): *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal/Gredos, 13 vols.
- CATE-ARIES, Francie (1988): «Poetics and Philosophy: José Ortega y Gasset and the Generation of 1927», *Hispania*, LXXI, pp. 503-511.
- CENIZO JIMÉNEZ, José (2004): «Poesía flamenca y copla flamenca: una distinción necesaria», en M. Roperó Núñez y J. Cenizo Jiménez (eds.), *La poesía del flamenco*, Málaga, Revista Litoral (nº 238), pp. 160-165.
- CERNUDA, Luis (1957a): «La generación poética de 1925», en L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, pp. 181-196.
- CERNUDA, Luis (1957b): «Gómez de la Serna y la generación poética de 1925», en L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, pp. 165-177.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro C. (1994): *Lírica popular española de tradición infantil*, tesis doctoral (1986), dir. D. Ynduráin, Universidad Autónoma de Madrid (editada por Universidad de Castilla-La Mancha en 6 microfichas).
- CERVERA, Vicente, Belén HERNÁNDEZ y M^a Dolores ADSUAR (eds.) (2005): *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CHARPENTIER, Óscar S. (1965): *Itinerario de la poesía pura. De Poe a Neruda a través de las escuelas de vanguardia*, Buenos Aires, Ediciones Madrid.
- CHESSA, Luciano (2012): *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts and the Occult*, London, University of California Press.
- CHICA, Francisco (1997): «Música y poesía en la revista *Litoral*: la relación epistolar con Manuel de Falla», en E. Baena Peña (coord.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española contemporánea (Málaga,*

- 11-15 noviembre de 1996), Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 319-344.
- CHRISTOFORIDIS, Michael (1997a): *Aspects of the creative process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*, tesis doctoral, The University of Melbourne.
- CHRISTOFORIDIS, Michael (1997b): «El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla», *Revista de Musicología*, vol. 20, nº 1, pp. 669-682.
- CHRISTOFORIDIS, Michael (1998): «La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla», en E. Rioja (ed.), *La guitarra en la historia. IX Jornadas de Estudio sobre la Historia de la Guitarra*, Córdoba, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 29-58.
- CHRISTOFORIDIS, Michael (2002): «Trend, John Brande», en E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. X, pp. 442-443.
- CHRISTOFORIDIS, Michael (2018): *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*, New York, Routledge.
- CHRISTOFORIDIS, Michael y Ruth PIQUER SANCLEMENTE (2011): «Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX», *Roseta: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 6, jun., pp. 6-19.
- CIRLOT, Lourdes y Joan-Ramón TRIADÓ (1990): *Las claves del dadaísmo*, Barcelona, Planeta.
- CIRRE, José Francisco (1950): *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*, México, Gráfica Panamericana.
- CISNEROS SOLÁ, M^a Dolores (2009): «El Soneto a Córdoba de Manuel de Falla: un homenaje a Góngora suscitado por Gerardo Diego y Federico García Lorca», en M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Ediciones del ICCMU, pp. 549-562.
- CLEMENTE ESTUPIÑÁN, Ignacio (2018): *Rosa García Ascot y la Generación del 27*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Canarias.
- COBB, Christopher H. (1986): «Introducción» a C. M. Arconada, *De Astudillo a Moscú. Obra periodística*, Valladolid, Ámbito, pp. 5-41.
- COMPTON, Susan P. (1978): *The World Backwards. Russian Futurist Books 1912-1916*, Londres, The British Library.
- COOK, Susan (1989): «Jazz as Deliverance: The Reception and Institution of American Jazz during the Weimar Republic», *American Music*, 7:1, pp. 329-339.
- COOKE, Mervyn (1998): «The East in West: Evocation of the Gamelan in Western Music», en J. Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, pp. 258-280.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina (1994): «El ludismo en Rafael Alberti», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 17, pp. 57-72.
- CORREA, Gustavo (1970): *La poesía mítica de García Lorca*, Madrid, Gredos (1^a ed. 1957).
- CORREDOR-MATHEOS, J. Daniel GIRALT-MIRACLE y Joaquim MOLES (eds.) (1992): *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1939). Protagonistas. Tendencias. Acontecimientos*, catálogo de exposición, Barcelona, Fundación Caixa de Catalunya.
- CORTÁZAR, Blanca (2006): «El Retablo de Maese Pedro y las nuevas tendencias del teatro musical: la lección stravinskiana», *Studi Ispanici*, nº 1, pp. 7-88.
- COSSÍO, José María de (1970): «Recuerdos de una generación poética», en VV.AA., *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, pp. 195-200.
- COSTA, René de (1984): *Vicente Huidobro. The Careers of a Poet*, Oxford, Clarendon Press.
- COSTA, René de (1985): «Juan Gris y la poesía», *Juan Gris, [1887-1927]*, catálogo de exposición, com. Gary Tinterow, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 73-92.

- COSTA, René de (1993): «Posibilidades creacionistas: Gerardo Diego», en J. L. Bernal Salgado (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica* (Actas del Congreso Internacional «Iberoamérica y España en la génesis de la Vanguardia Hispánica», Cáceres, 11-14 mayo 1992), Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 11-24.
- COSTA, René de (1996): *Vicente Huidobro: Poesía y poética (1911-1948)*. Antología comentada, Madrid, Alianza Editorial.
- COSTA, René de (dir.) (1975): *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus.
- COSTAS, Carlos José (1976): «Gerardo Diego, poeta de la música», *La Estafeta Literaria*, 594-595, pp. 29-31.
- COTTINGTON, David (1984): «Cubism, Law and Order: The Criticism of Jacques Rivière», *Burlington Magazine*, 126, diciembre, pp. 744-750.
- COTTINGTON, David (2004): *Cubism and its histories*, Manchester, Manchester University Press.
- CREGO, CHARO (2008): «Los juegos del sinsentido: las palabras y las imágenes dadá», en AA.VV., *Imagen y palabra*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 85-118.
- CRICHTON, Ronald (1990): *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- CRISPIN, John (1981): *Oxford y Cambridge en Madrid: la residencia de estudiantes (1910-1936) y su entorno cultural*. Santander, Sur.
- CRISPIN, John (1983): «La Generación del 27 y las artes plásticas», en H. Romero (ed.), *Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27 (ensayos literarios)*, Miami, Fla., Universal, pp. 17-42.
- CRISPIN, John (2001): *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos.
- CRUZ SEOANE, María y María Dolores SAIZ (1996): *Historia del Periodismo en España. 3. El Siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza Editorial.
- CUADRADO CAPARRÓS, M^a Dolores (2007): *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*, Valencia, Germania.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina, María José TURRIÓN y Rosa María MERINO HERNÁNDEZ (2015): *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca / Madrid, Fundación José Ortega y Gasset- Gregorio Marañón.
- CUEVA BATANERO, Almudena de la (2001): *Rogelio Buendía: biografía, edición y estudio crítico de su obra poética edita e inédita*, tesis doctoral, dir. M. Hernández, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Filología Española.
- CUEVAS, Cristóbal (ed.) (1997): *El universo creador del 27: literatura, música, pintura y cine (Congreso de Literatura Española Contemporánea, U. de Málaga, 11-15 de noviembre de 1996)*, Málaga, Universidad de Málaga.
- CUPERS, Jean Louis (1971): «Correspondance entre l'impressionnisme musical et le symbolisme littéraire», *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, IV, pp. 199-224.
- CURIESES, Óscar (2008): «Al hortiaña de la montazonte. Procedimientos cubistas en *Altazor* de Vicente Huidobro», *Escritura e imagen*, vol. 4, pp. 225-247.
- DAHLHAUS, Carl (1987): *Schoenberg and the New Music*, trad. D. Puffet y A. Clayton, Cambridge, Cambridge University Press.
- DAHLHAUS, Carl (1999): *La idea de música absoluta*, Barcelona, Idea Books.
- DANUSER, Hermann (2004): «Rewriting the past: classicisms of the interwar period», en N. Cook y A. Pople (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 260-286.
- DAUS, Ronald (1971): *Der Avantgardismus Ramón Gómez de la Sernas*, Frankfurt, Vittorio Klosterman.

- DAWES, Frank (1969): *Debussy Piano Music*, British Broadcasting Corporation. (Reed. Seattle, University of Washington Press, 1971).
- DEBICKI, Andrew P. (1968): «Una generación poética», en *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, pp. 17-55.
- DEBICKI, Andrew P. (1981): «Códigos expresivos en el *Romancero gitano*», en *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, pp. 248-264.
- DEBRAY, Cécile (2000): «La Section d'Or: 1912-1920-1925», en C. Debray y F. Lucbert (eds.), *La Section d'Or: 1912-1920-1925. Le Cubisme écartelé*, catálogo de exposición (Musées de Châteauroux, Montpellier/Musée Fabre, París), Paris, Cercle d'art, pp. 19-41.
- DECKER, Henry Wallace (1955): *The Debate on Pure Poetry, 1925-1930: A Critical Survey*, tesis doctoral, Ann Arbor, Michigan University.
- DEHENNIN, Elsa (1962): *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier.
- DEHENNIN, Elsa (1969): *Cántico de Jorge Guillén. Une poésie de la clarté*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles.
- DEHENNIN, Elsa (2004): «Guillén, Góngora y el horizonte de la poesía pura», en I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de Julio de 2001)*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, vol. 3, pp. 157-163.
- DELIEGE, Célestine (1962): «La relation forme-contenu dans l'oeuvre de Debussy», *Revue Belge de Musicologie*, XVI, pp. 71-76. (Reed. En M. Joos, ed., *Claude Debussy: Jeux de formes*, 2004, Paris, Éditions Rue d'Ulm, pp. 101-130).
- DEMARQUEZ, Suzanne (1968): *Manuel de Falla*, Barcelona, Labor.
- DENIZEAU, Gérard (ed.) (1998): *Le Visuel et le sonore. Peinture et musique au XX^{ème} siècle. Pour une approche épistémologique*, Paris, Honoré Champion.
- DENNIS, Flora y Jonathan POWELL (2002): «Futurism», en S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, vol. IX, pp. 362-365.
- DENNIS, Nigel (1985): *Perfume and poison: A study of the relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Kassel, Reichenberger.
- DENNIS, Nigel (2005): «La imaginación sin hilos: Ramón y la radio», en M. Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 543-562.
- DENNIS, Nigel (coord.) (1988): *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions.
- Depero futurista: 1913-1950* (2014), catálogo de exposición (Fundación Juan March, Madrid), Madrid, Fundación Juan March/Editorial de Arte y Ciencia.
- DESVOIS, Jean Michel (1970): «*El Sol*: orígenes y tres primeros años de un diario (1917-1920)», *Estudios de información*, nº 16, pp. 45-96.
- DESVOIS, Jean Michel (1977): *La prensa en España. 1900-1931*, Madrid, Siglo XXI.
- DEVOTO, Daniel (1973): «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca», en Ildelfonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, pp. 23-72. (1ª ed. en la *Revista Filología de Buenos Aires*, II, 3, 1950).
- DEVOTO, Daniel (1974): *Textos y contextos: estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos.
- DEVOTO, Mark (2003): «The Debussy sound: colour, texture, gesture», en S. Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*, Mew York, Cambridge University Press, pp. 179-196.

- DÍAZ DE CASTRO, José (2010): «Gongorismo y neopopularismo», en A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista: el Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 105-130.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (1993): «Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias», en J. L. Bernal, ed., *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 157-180.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2001): *Poetas creacionistas españoles*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2ª ed. revisada y ampliada.
- DÍAZ, Lorenzo (1997): *La radio en España 1923-1997*, Madrid, Alianza Editorial.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1948): *Federico García Lorca: estudio crítico*, Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1975): *Estructura y sentido del novecentismo español*, Madrid, Alianza.
- DÍAZ-ROIG, Mercedes (1972): «Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. 21, nº 1, pp. 79-94.
- DÍAZ-ROIG, Mercedes (1976): *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1973): *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1979): *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1987): *Panorama crítico de la Generación del 27*, Madrid, Castalia.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2000a): «Música y poesía creacionista: Gerardo Diego, últimos años», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 642, junio, pp. 21-22.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2000b): «La poesía de Emilio Prados en el contexto de la poesía pura española», en F. Chica Hermoso (ed.), *Emilio Prados: un hombre, un universo*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 59-74.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2001): *La poesía de vanguardia*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2004): *Las vanguardias y la Generación del 27*, Madrid, Síntesis.
- DÍEZ URUEÑA, Martín Armando (1978): *Vida y obra de Rogelio Buendía*, Córdoba.
- DOBRIAN, Walter A. (2002): *García Lorca: su Poema del cante jondo y Romancero gitano analizados*, Madrid, Alpuerto.
- DOMÍNGUEZ CAPARROS, José (1999): *Diccionario de la métrica española*, Madrid, Alianza.
- DRABKIN, William (2002): «Motif», en S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, vol. 17, pp. 227-228.
- DUDEQUE, Norton (2005): *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)*, Ashgate, Aldershot and Burlington, Oxford University Press.
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (2003): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez.
- DURÁN, Agustín (ed.) (1849): *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra, «Biblioteca de Autores Españoles», 2 vols. (vol. 10 y 16 de la BAE).
- EAGLE, Herbert (1988): «Afterword: Cubo-Futurism and Russian Formalism», en A. Lawton (ed.), *Russian Futurism through Its Manifestoes: 1912-1928*, trad. A. Lawton y H. Eagle, Ithaca, Cornell University Press, pp. 281-304.

- EGBERT, Donald D. (1967): «The Idea of “Avant-garde” in Art and Politics», *The American Historical Review*, LXXIII, 2, diciembre, pp. 339-366.
- EGUREN GUTIÉRREZ, Luis J. (1987): *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- EICH, Christoph (1976): *Federico García Lorca: Poeta de la intensidad*, Madrid, Gredos.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques (1988): «Debussy et l'idée d'Arabesque Musicale», *Cahiers Claude Debussy*, n° 12-13, pp. 5-14.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1985a): «El lenguaje universal de la poesía moderna», en *Detalles*, trad. N. Ancochea Millet, Barcelona, Anagrama, pp. 103-124.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1985b): «Las aporías de la vanguardia» (1962), en *Detalles*, Barcelona, Anagrama, trad. N. Ancochea Millet, pp. 145-174.
- EZCURRA, Luis (1974): *Historia de la radiodifusión española. Los primeros años*, Madrid, Editora nacional.
- FAUCHEREAU, Serge (1979): *L'Avant-garde russe. Futuristes et acmeistes*, París, Pierre Belfond.
- FAURE, Michel (1997): *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio (1973): *La música española en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March.
- FERRERES, Rafael (1987): «La erudición y la docencia en la generación del 27», en AA.VV., *Philologica hispaniensi: in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, vol. 4 (Literatura), pp. 137-142.
- FINCK, Michèle (2004): *Poésie moderne et musique: «vorrei e non vorrei». Essai du poétique du son*, Paris, Honoré Champion.
- FLAM, Jack y Miriam DEUTCH (eds.) (2003): *Primitivism and Twentieth Century Art. A Documentary History*, Berkeley- Los Ángeles- Londres, University of California Press.
- FLEURY, Michael (1996): *L'Impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard.
- FOKKEMA, Douwe Wessel (1984): *Literary history, modernism, and postmodernism*, Amsterdam, John Benjamins Publishing.
- FOLEJEWSKI, Zbigniew (ed.) (1981): *Les années folles. Les mouvements avant-gardistes européens*, Ottawa, Éditions de L'Université d'Ottawa.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago (1995): «El neopopularismo de la Generación del veintisiete (Federico García Lorca y Rafael Alberti)», *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 20, pp. 63-88.
- FRADEJAS, José (1988): *La forma litánica en la poesía popular* (Lección de la sesión inaugural del curso 1988-1989), Madrid, UNED.
- FRADEJAS, José (2001): «La forma litánica en el teatro. Siglos XVI-XVII», *Revista de Filología Española*, vol. 81, n° 1-2, pp. 89-135.
- FRANCASTEL, Pierre (1974): *L'Impressionnisme*, Paris, Denoël.
- FRENK, Margit (1965): «De la seguidilla antigua a la moderna», en M. P. Hornik (ed.), *Collected Studies in honor of Americo Castro's Eightieth Year*, Oxford, Lincombe Lodge Research Library, pp. 97-107. (Reed. M Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006).
- FRENK, Margit (1982): «'Lectores y oidores': la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas I*, Roma, Bulzoni, pp. 101-123.
- FRENK, Margit (1985): *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México.

- FRENK, Margit (2006): *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2006a): «El cancionero oral en el Siglo de Oro» (1995), en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 159-175.
- FRENK, Margit (2006b): «Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)» (1986), en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 176-187.
- FRENK, Margit (2006c): «Símbolos naturales en las viejas canciones populares» (1993), en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 329-352.
- FRENK, Margit (2006d): «El zéjel: ¿forma popular castellana?» (1973), en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 448-461.
- FRENK, Margit (2006e): «Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas» (1996), en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 497-515.
- FRENK, Margit (ed.) (2003): *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVI)*, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2 vols. [=NC]
- FRIEDRICH, Hugo (1974): *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Joan Petit, Barcelona, Seix Barral.
- FUENTES FLORIDO, Francisco (1989): «Estudio preliminar», *Poesías y poética del Ultraísmo* (antología), ed. F. Fuentes Florido, Barcelona, Mitre, pp. 11-71.
- FUENTES VÁZQUEZ, Tadea (1991): *El folclore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada.
- FUENTES VÁZQUEZ, Tadea y M^a Luz ESCRIBANO PUEO (eds.) (2003): *Canciones de rueda. Danzas*, Granada, Universidad de Granada.
- FULLER, David (2002): «Suite», en S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, vol. 24, pp. 665-684.
- GALA, Candelas (2011): *Poetry, Physics, and Painting in Twentieth-Century Spain*, New York, Palgrave MacMillan.
- GALLEGRO, Antonio (1991): «La música española en los años veinte (Un intento de visión sincrónica)», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n^o 529, enero, pp. 10-12.
- GALLEGRO, Antonio (1997): «Poesía y música en el veintisiete», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n^o 612, diciembre, pp. 28-29.
- GALLEGRO, Antonio (2012): «Introducción» a Gerardo Diego, *Poemas musicales (Antología)*, ed. de A. Gallego, Madrid, Cátedra.
- GAN QUESADA, Germán (2009): «Crítica musical, conformación estética y orientación política en la labor crítica de Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga (1931-1936)», *Revista de Musicología*, vol. XXXII, n^o 1, pp. 553-568.
- GAN QUESADA, Germán (2010): «Gustavo Pittaluga: La romería de los cornudos», en C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.), *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 293-311.
- GARAFOLA, Lynn y Vicente GARCÍA-MÁRQUEZ (eds.) (1989): *España y los Ballets Russes*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM.
- GARBISU BUESA, Margarita (2008): «La recepción de la música española en *The Criterion* a través de los escritos de John B. Trend», *Anuario Musical*, n^o 63, enero-diciembre, pp. 153-180 (incluido recientemente en su libro *The Criterion y la cultura española. Poesía, música y crítica de la Edad de Plata en el Londres de entreguerras*, Kassel, Reichenberger, 2017, cap. 4).

- GARCÍA BERRIO, Antonio (1985): *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*, Limoges, U.E.R. de Lettres et des Sciences Humaines.
- GARCÍA CALERO, Pilar (2003): «Alberti, pintor de música», en G. Santonja (ed.), *El Color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)* (actas del Congreso Internacional «Rafael Alberti y su tiempo»), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, vol. II, pp. 339-354.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1971): «Alfar. Historia de dos revistas literarias», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 225, marzo, pp. 500-534.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1977): «La generación unipersonal de Gómez de la Serna», *Cuadernos de Investigación Filológica*, III, pp. 63-86.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1981): «Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica», en *Homenaje a Samuel Gili Gaya*, Madrid, Edigraf, pp. 99-111.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987): «Sobre el primer surrealismo español», en *Philologica hispaniensi: in honorem Manuel Alvar*, vol. 4, pp. 165-182.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1991): «Más allá de la Generación del 27: la década prodigiosa, 1920-1930», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 529, enero, pp. 3-4.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (1982): *El surrealismo*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (2000): «La revolución creacionista» (número monográfico), *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 642, junio.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ y María RUIZ HILILLO (coords.) (2010): *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada.
- GARCÍA GALLEGO, Jesús (1984): *La recepción del surrealismo en España: 1924-1931: la crítica de las revistas literarias en castellano y en catalán*, Granada, A. Ubago editor.
- GARCÍA GALLEGO, Jesús (1991): «La recepción del surrealismo en España», en G. Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española. De Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Sevilla, El Carro de Nieve, pp. 157-176.
- GARCÍA GÓMEZ, Génesis (1993): *Cante Flamenco, Cante Minero: Una interpretación Sociocultural*, Barcelona, Anthropos.
- GARCÍA LABORDA, José María (1997): «El concepto de lo nuevo en la historiografía musical del siglo XX», *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 1, pp. 717-728.
- GARCÍA LABORDA, José María (2000): *La música del siglo XX. Primera parte (1890-1914): Modernidad y emancipación*, Madrid, Alpuerto.
- GARCÍA LABORDA, José María (2004): «Autonomía y libertad en los manifiestos teóricos», en J. M. García Laborda (ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Sevilla, Doble J, pp. 42-45.
- GARCÍA LABORDA, José María (2005a): «Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su “circunstancia” histórica», *Revista de estudios orteguianos*, nº 10-11, pp. 245-274.
- GARCÍA LABORDA, José María (2005b): «Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España», *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, pp. 1347-1362.
- GARCÍA LABORDA, José María (2008): «La Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC). La recepción de Adolfo Salazar en *El Sol* (1922-1936)», en C. Alonso González, C. J. Gutiérrez González y J. Suárez Pajares (coords.), *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, ICCMU, pp. 451-470.
- GARCÍA LABORDA, José María (2011): *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*, Academia del Hispanismo.
- GARCÍA LABORDA, José María y Josefa RUIZ VICENTE (2009): «Introducción» en A. Salazar, *Adolfo Salazar. Antología de su obra crítica musical en el periódico El Sol (1918-1936)*, ed. J. M. María Laborda y J. Ruiz Vicente, Sevilla, Editorial Doble J, pp. I-XV.

- GARCÍA LARA, Fernando Juan (1983): «Luis Cernuda sobre Juan Ramón Jiménez (Notas de una discrepancia)», *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez (La Rábida, junio 1981)*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva-Instituto de Estudios Onubenses, vol. 2, pp. 337-344.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1980): *Federico y su mundo*, ed. M. Hernández, Madrid, Alianza.
- GARCÍA LORCA, Isabel (2002): *Recuerdos míos*, Barcelona, Tusquets.
- GARCÍA MADRAZO, María Pilar (1996): «La poesía y la música en el pensamiento trascendente de Gerardo Diego», en Rafael Gómez de Tudanca, Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués (eds.): *Gerardo Diego, poeta mayor de Cantabria y Fábula de Equis y Zeda, Homenaje (1896-1996)*, Santander, Ayuntamiento- Sociedad Menéndez Pelayo – Biblioteca de Menéndez Pelayo, pp. 53-78.
- GARCÍA MARCO, Cecilia (2016): «El cubismo y la música. La huella del cubismo en la vanguardia española», en R. Piquer Sanclemente (ed.), *Sinergias para la vanguardia española (1898-1939)*, Madrid, Libargo.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1987): *Sobre el flamenco. Estudios y notas*, Madrid, Cinterco.
- GARCÍA RAMÍREZ, Mercedes (1988): *Adriano del Valle: vida y obra*, tesis doctoral, dir. M. Hernández, Universidad Autónoma de Madrid.
- GARCÍA, Carlos (2015): *El joven Borges y el expresionismo literario alemán*, Córdoba (Argentina), Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- GARCÍA, Carlos y Pilar GARCÍA-SEDAS (2015): «Introducción» a J. Rivas Panedas, *José Rivas Panedas. Poeta ultraísta, poeta exiliado. Textos recuperados*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana- Vervuert, pp. 13-60.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001): *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2003): «Un fenómeno de repetición textual: el estribillo en Emilio Prados», *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 17, pp. 305-328.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1981): *Lorca: Interpretación de Poeta* en Nueva York, Madrid, Akal.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1990): «Hermetismo, neogongorismo y estilo en el *Romancero gitano*», en N. de Marval-McNair (ed.), *Selected Proceedings of the «Singularidad y Trascendencia» Conference (held at Hofstra University, Nov. 1986)*, Boulder, SSAS, pp. 215-227.
- GARCÍA-SEDAS, Pilar (2006): «Hermanos, poetas y ultraístas: José y Humberto Rivas Panedas», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 713, mayo, pp. 9-11.
- GARCÍA-SEDAS, Pilar (2009): «Introducción» a H. Rivas Panedas, *Humberto Rivas Panedas. El gallo viene en aeroplano. Poemas y cartas mexicanas*, Sevilla, Renacimiento, pp. 17-105.
- GARITOANDÍA, Carmelo (1988): *La radio en España, 1923-1939 (De altavoz musical a arma de propaganda)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- GARLAND, Iris y Mary FOX (2013): *Tórtola Valencia: modernism and exoticism in early twentieth century time*, Vancouver, FIVE/CINQ Unlimited.
- GEIST, Anthony Leo (1980): *La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Labor-Guadarrama.
- GENDRON, Bernard (2002): *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago, University of Chicago Press.
- GERVAIS, François (1958): «La notion d'arabesque chez Debussy», *La Revue Musicale*, nº 241, pp.3-23.
- GIBBS, Beverly Jean (1952): «Impressionism as a Literary Movement», *The Modern Language Journal*, vol. 36, nº 4, pp. 175-183.

- GIBSON, Ian (1985): *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo.
- GIBSON, Ian (1986): «Lorca y la música», en E. Casares Rodicio (ed.), *La música y la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*, Madrid, INAEM, pp. 81-83.
- GOIA, Ted (2002): *Historia del jazz*, Madrid, Turner.
- GOIALDE PALACIOS, Patricio (2009): *Historia del jazz (I). De los orígenes a la era del swing*, San Sebastián, Musikene.
- GOIALDE PALACIOS, Patricio (2011): «La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27», *Musiker*, nº 18, pp. 497-520.
- GOLDWATER, Robert (1986): *Primitivism in Modern Art*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, Harvard University Press. [1ª ed. 1938]
- GÓMEZ AMAT, Carlos y Joaquín TURINA GÓMEZ (1994): *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza Editorial.
- GÓMEZ ESPINOSA, Juan (2016): «La construcción de los discursos poéticos y musicales en la España de 1900 a 1936. Relaciones y divergencias interdisciplinarias», *EPOS*, XXXII, pp. 115-136.
- GÓMEZ ESPINOSA, Juan (2018): *Puntos de encuentro: recursos y visiones compartidos por la poesía española y la música entre 1900 y 1936 a través de la poesía de Gerardo Diego*, tesis doctoral, dir. C. I. Martínez Cantón, UNED.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis (1981): *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GÓNGORA, Luis de (1998): *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 4 vols.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1989): *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1954): *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Ínsula.
- GONZALO DELGADO, Sonia (2012): «Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones: la primera recepción de Wanda Landowska en España», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 27, pp. 589-607.
- GORIELY, Benjamin (1967): *Le avanguardia letterarie in Europa*, Milano, Feltrinelli.
- GRACIA, Jordi (ed.) (1996): *El ensayo español. 5, Los contemporáneos*, Barcelona, Crítica.
- GRANADOS PALOMARES, Vicente (1991): «Hacia una historia del surrealismo español», en G. Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española. De Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Sevilla, El Carro de Nieve, pp. 205-210.
- GRANDE, Félix (1979): *Memoria del flamenco*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GRANDE, Félix (1992): *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori.
- GUBERN, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- GUBERN, Román (2005): «Ruido, furia y negritud: nuevos ritmos y nuevos sonos para la vanguardia», en M. Albert (coord.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 273-302.
- GUERRERO VILLALBA, José A. (1990): *C. M. Arconada: una recuperación (estudio, bibliografía y antología)*, Granada, Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones.
- GUICHARD, Léon (1963): *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, PUF.
- GUIJARRO, Juan Ignacio (2013): «En la medianoche», introducción a *Fruta extraña: casi un siglo de poesía española del jazz*, Sevilla, Renacimiento, pp. 11-84.

- GUILLÉN, Jorge (1969): «Lenguaje de poema», en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, pp. 189-197. (1ª ed. Harvard College, 1961).
- GULLÓN, Germán (1991): «Una invitación a la vanguardia: la poesía de Antonio Espina», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 529, enero, pp.21-22.
- GULLÓN, Ricardo (1953): «La generación poética de 1925», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 90, junio, p. 3.
- GULLÓN, Ricardo (1969): «La invención del 98», en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, pp. 7-20.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1990): *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 2 vols.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2004): «La copla flamenca y la lírica popular», en M. Ropero Núñez y J. Cenizo Jiménez (eds.), *La poesía del flamenco*, Málaga, Revista Litoral (nº 238), pp. 160-165.
- HADERMANN, Paul (1984): «L'influence cubiste», en J. Weisgerber (ed.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle; I: Histoire*, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 310-337.
- HALFFTER, Rodolfo (1986): «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27» (1976), en Casares Rodicio (ed.), *La música y la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*, Madrid, INAEM, pp. 38-42. (Aparecido anteriormente en A. Iglesias, *Rodolfo Halffter (su música para piano)*, Madrid, Alpuerto, pp. 48-59).
- HARRIS, Derek (ed.) (1994): *The Spanish Avantgarde*, Manchester, Manchester University Press.
- HARRISON, Thomas (1996): *1910. The Emancipation of Dissonance*, Berkeley/ Los Ángeles, University of California Press.
- HARVARD, Robert G. (1983): «Guillén, Ortega, Salinas: Circumstance and Perspective», *Bulletin of Hispanic Studies*, LX, pp. 305-318.
- HEINE, Christiane (1995): «Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, pp. 265-296.
- HEINE, Christiane (1998): «Charlot de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: el nuevo género de la "ópera cómica" española», *Revista de Musicología*, vol. 21, nº 1, junio 1998, pp. 37-63.
- HEINE, Christiane (2000): «El compositor madrileño Salvador Bacarisse (1898-1963) y su relación con Federico García Lorca: el enigma de un poema inédito», en A. Soria Olmedo (ed.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1936)*, Granada, Diputación de Granada, pp. 368-386.
- HEINE, Christiane (2012): «La crítica musical de Salvador Bacarisse en *Crisol y Luz* (1931-1934)», en T. Cascudo y M. Palacios (eds.), *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, pp. 195-253.
- HELGUERA ARELLANO, Artemisa (2015): *Orientaciones de la vanguardia en la poesía española: el posmodernismo*, tesis doctoral, dir. J. Teruel Benavente, Universidad Autónoma de Madrid.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis (2010): «La generación del 27 y las artes plásticas», en A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista: el veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, pp. 505-518.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles (2009): «De la "obra de arte total" a la "fusion interior": La música en el modelo de correspondencias artísticas de Camille Mauclair», *Acta Musicologica*, LXXXI/ 2, pp. 275-300.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles (2010): *Un martes en la casa de Mallarmé. Redon, Debussy y Mallarmé encontrados*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles (2013): *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París Fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada Editores.
- HERNÁNDEZ CANO, Eduardo (2006): «Estudio preliminar». En A. Espina, *Poesía completa y epistolario*. Madrid, Calambur.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M^a del Carmen (1974): «Música y poesía en los *Nocturnos de Chopin* de Gerardo Diego», en AA.VV., *Estudios Literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad, pp. 199-209.
- HERNÁNDEZ, Mario (1990): «Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)», en A. Egido (ed.), *Poesía del 27(V Ciclo literario, curso 1986-1987, Zaragoza)*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 61-94.
- HERNÁNDEZ, Mario (1992): «Falla, Lorca y Lanz en una sesión de títeres en Granada (1923)», en D. Dougherty y M. Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid, CSIC, pp. 227-240.
- HERNÁNDEZ, Mario (1993): «Pregerardo Antediego: Ofrenda a Frederico Chopin», en J. L. Bernal Salgado (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica* (Actas del Congreso Internacional «Iberoamérica y España en la génesis de la Vanguardia Hispánica», Cáceres, 11-14 mayo 1992), Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 25-42.
- HERNÁNDEZ, Teresa (1996): «La fascinación cubista de Gerardo Diego», *Revista de Occidente*, 2^a época, n^o 178, marzo (monográfico: «Gerardo Diego: la invención de la poesía nueva»), pp. 55-65.
- HERRERO SENÉS, Juan (2005): «El arte nuevo y el jazz: el cifrado del siglo XX», en M. Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 317-330.
- HERRERO VECINO, Carmen (1999): «Teatro radiofónico en España: *Ondas* (1925-1936)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24, 3, pp. 557-570.
- HERRERO, Germán (1991): *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y el jazz*, Sevilla, Don Quijote.
- HERTZ, David Michael (1987): *The Tuning of the World: Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement*, Carbondale, Shouthern Illiniois University Press.
- HESS, Carol (2001): *Manuel de Falla and Modernism in Spain. 1898-1936*, Chicago/London, The University of Chicago.
- HESS, Carol (2005): *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*, New York, Oxford University Press.
- HIERRO, José (1967): «Palabras antes de un poema», en VV.AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, Ediciones UIMP, pp. 83-94.
- HIGGINBOTHAM, Virginia (1986): «Sounds of Fury: Listening to *Poeta en Nueva York*», *Hispania*, 69, pp. 778-784.
- HIGGINBOTHAM, Virginia (1988): «Lorca's Soundtrack. Music and Structure of His Poetry and Plays», en C. B. Morris (ed.), *"Cuando yo muera..." Essays in Memory of Federico García Lorca*, New York-London, Langham, pp. 191-207.
- HILLERY, David (1980): *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé*, Berne, Peter Lang.
- HOBBSAWN, Eric J. (1994): «On the Reception of Jazz in Europe», en T. Mäusli (ed.), *Jazz und Sozialgeschichte*, Zurich, Cronos, pp. 13-21.
- HOMS, Joachim (1987): *Robert Gerhard y su obra*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- HUYSEN, Andreas (1986): *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press.

- HYDE, Martha M. (2003): «Stravinsky's Neoclassicism», en J. Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, New York, Cambridge University Press.
- HYO-YOUNG, Park (1993): *La ideología vanguardista de César Muñoz Arconada*, tesis doctoral, dir. G. Santonja Gómez, Universidad Complutense de Madrid.
- IGLESIAS, Antonio (1979): *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*, Madrid, Alpuerto.
- IGLESIAS, Antonio (1991): *Rodolfo Halffter: (tema, nueve décadas y final)*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- ILIE, Paul (1964): «Futurism in Spain», *Criticism*, vol. 6, nº 3, pp. 201-211.
- ILIE, Paul (1968): *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, The University of Michigan Press, Ann Arbor. (Versión Española: *Los surrealistas españoles*, trad. Juan Carlos Curutchet, Madrid, Taurus, 1972).
- ISSOREL, Jacques (1988): *Fernando Villalón ou la rebellion de l'automne*, Perpignan, Université de Perpignan.
- ISSOREL, Jacques (1998): Introducción a F. Villalón, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra.
- IVASK, Ivar y Juan MARICHAL (eds.) (1969): *Luminous reality. The poetry of Jorge Guillén*, Norman, University of Oklahoma Press.
- IWASAKI, Fernando (2004): «El flamenco y la generación del 27», *La poesía del flamenco (Litoral: revista de poesía, arte y pensamiento)*, nº 238, pp. 144-149.
- JACKSON, Jeffrey (2003): *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham/Londres, Duke University Press.
- JAMBOU, Louis (1999a): «Stravinsky y Falla: influencias y paralelismos: parámetros para un estudio», en *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, pp. 101-116.
- JAMBOU, Louis (1999b): «Latinité et Universalité», en L. Jambou (ed.), *Manuel de Falla: latinité et universalité (Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 25-32.
- JANECEK, Gerald (1996): *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego, San Diego State University Press.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1949): *Debussy et le mystère*, Éditions de la Baconnière.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir (2005): *La música y lo inefable*, trads. R. Rius y R. Andrés, Barcelona Alpha Decay [Versión original: *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983].
- JARDÍ, E. (1983): *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*, Barcelona, Ediciones del Corral.
- JAROCINSKI, Stefan (1976): *Debussy, impressionisme et symbolisme*, París, Éditions du Seuil.
- JENNY, Laurent (2002): *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1984): *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa (1900-1930)*, Málaga, Universidad de Málaga.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2000): «La generación del 27 y el jazz», *Litoral*, nº 227-228; pp. 181-196.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio y Andrés SORIA OLMEDO (eds.) (2010): *Rumor renacentista: el veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27.
- JIMÉNEZ, José Olivio (2000): «Prólogo» a J. O. Jiménez (ed.), *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1987*, Madrid, Alianza, pp. 7-34.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN (1962): *EL modernismo. Apuntes de un curso* (1953), Aguilar, México.
- JOÃO NEVES, Maria (2005): «La huella del pensamiento musical de Ortega y Gasset», *Sinfonía virtual. Revista de música clásica y reflexión musical*, nº 32, pp. 1-22.
- JOHNSON, Bruce (2002): «The Jazz diaspora», en M. Cooke y D. Horn (eds.), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 33-54.

- JOSA, Lola (dir.) (2018): *Aula Música Poética*, portal web y repositorio del Grupo de Investigación Aula Música Poética (financiado por la Generalitat de Catalunya, 2017 SGR 251), <http://aulamusicapoetica.info/index.html> (última consulta: 12-XI-2018).
- KAGAN, Andrew (1983): *Paul Klee. Art & Music*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- KAHN, Douglas (2012): «Noises of the Avant-Garde», en J. Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, New York, Routledge, pp. 427-449.
- KANT, Immanuel (1999): *Crítica del Juicio*, ed. y trad. M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe. (1ª ed. 1977).
- KARAGEORGOU-BASTEA, Christina (2008): *Arquitectónica de voces. Federico García Lorca y el Poema del Cante Jondo*, México, El Colegio de México.
- KELLY, Debra (1997): *Pierre Albert-Birot: A Poetics in Movement, a Poetics of Movement*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press.
- KINGMA-EIJGENDAAL, A. W. G. (1983): «Quelques effets impressionnistes», *Neophilologus*, vol. 67, nº 3, pp. 353-367.
- KIRCHER, Harmut, Maria KLANSKA y Erich KLEINSCHMIDT (eds.) (2002): *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und bildende Kunst um 1900*, Böhlau.
- Klee et la musique*, catálogo de exposición, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1985.
- KNAUER, Wolfram (ed.) (1994): *Jazz in Europe*, Hofheim, Wolke-Verlag.
- KNYT, Erinn E. (2017): *Ferruccio Busoni and His Legacy*, Bloomington, Indiana University Press.
- KÖPPE, Christiane (2014): *Die Lautpoesie der Dadaisten. Eine Untersuchung zu Hugo Ball, Raoul Hausmann und Kurt Schwitters*, Hamburg, Bachelor + Master Publishing.
- KOSTELANETZ, Richard (ed.) (1982): *The Avant-Garde Tradition in Literature*, New York, Prometheus Books.
- KRONEGGER, Maria A. (1973): *Literary Impressionism*, New Haven (Connecticut), College & University Press Services.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle (2006): *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910 – 1920: Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, l'Improviste.
- KURT AND ERNST SCHWITTERS FOUNDATION: «On the Ursonate by Kurt Schwitters. A complete authentic recording is still unknown», *Kurt and Ernst Schwitters Stiftung*, portal web: <http://www.schwitters-stiftung.de/english/best-ursonate.html> (última consulta: 25-VI-2018).
- LABAJO VALDÉS, Joaquina (2003): «Música y “minorías” o la teoría del miedo a la “rebelión de las masas”», en *Xornadas sobre Bal y Gay*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 157-176.
- LANDI, Michela (2001): *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*, Pisa, Pacini editore.
- LAPORTA, Francisco J. (1980): *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1936)*, Madrid, Fundación Juan March, 6 vols.
- LARREA, Pedro (2015): *Federico García Lorca en Buenos Aires*, Madrid, Renacimiento-Los cuatro vientos.
- LAVAU, Luis (1976): *Teoría romántica del Cante Flamenco*, Madrid, Editora Nacional.
- LAWTON, Anna (1988): «Introduction», en A. Lawton (ed.), *Russian Futurism through Its Manifestoes: 1912-1928*, trads. A. Lawton y H. Eagle, Ithaca, Cornell University Press, pp. 1-48.
- LE BIGOT, Claude (1990): «El ultraísmo asimilado: valoración de *Urbe* de C. M. Arconada» *Canente*, nº 8, 1990, pp. 103-112.

- LE COLLETER, Thomas (2014): «Le piano chez Lorca: poétiques et représentations», *Comparatismes de la Sorbonne. Écrire (sur) la musique*, 5-2014. Repositorio en línea: http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/4_LE_COLLETER.pdf (última consulta: 25-II-2016).
- LEDESMA, Dámaso (ed.) (1907): *Folk-lore o Cancionero salmantino*, Madrid, Imprenta Alemana.
- LENTZEN, Manfred (1989): «Marinetti y el Futurismo en España», en S. Neumaister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH). Agosto 1986*, Berlin/Frankfurt an Main, Vervuert, vol. II, pp. 309-318.
- LEÓN, Juan Luis (1998): «El 27 y el flamenco», en R. de Cózar (ed.), *Panorama del 27: diversidad creadora de una generación*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación El Monte.
- LEONARD, Albert (1974): «La poésie pure», en A. Leonard, *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris, J. Corti, pp. 91-107.
- LEVINSON, Marjorie (1986): *The Romantic Fragment Poem: A Critique of a Form*, Chapel Hill/London, University of North Carolina Press.
- LEWER, Debbie (2009): «Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich», *Oxford Art Journal*, vol. 33, nº 1, pp. 19-35.
- LLEDÓ, Emilio (1995): «Consciencia y luz en Jorge Guillén», en A. Piedra y F.J. Blasco Pascual (eds.), *Jorge Guillén. El Hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad- Fundación Jorge Guillén, pp. 181-193.
- LLERA, Luis de (1991): *Ortega y la Edad de Plata de la literatura española (1914-1936)*, Roma, Bulzoni.
- LOCKSPEISER, Edward (1973): *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schönberg*, Londres, Cassel.
- LOLO, Begoña (1991): «La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria», *Recerca Musicologica*, nº 11-12, pp. 345-356.
- LÓPEZ CALO, J. (2002): «Subirá Puig, José», en E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. IX, pp. 605-607.
- LÓPEZ CAMPILLO, Evelynne (1972): *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías*, Madrid, Taurus.
- LÓPEZ CASTRO, A. (1996): «Gerardo Diego, músico y poeta», en *Gerardo Diego. Poeta mayor de Cantabria y Fábula de Equis y Zeda. Homenaje (1896-1996)*, Santander, Ayuntamiento de Santander/Sociedad Menéndez Pelayo. Reproducido también en *Poetas españoles ante la música*, León, Universidad de León, 2010, pp. 309-377.
- LÓPEZ CASTRO, A. (2010): «Lorca y la tradición musical», en *Poetas españoles ante la música*, León, Universidad de León, pp. 253-300.
- LÓPEZ COBO, Azucena (2008): «El ansia ultraísta de Guillermo de Torre», *Analecta Malacitana*, vol. XXXI, nº 1, pp. 61-77.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2006): *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos*, Madrid, Marcial Pons/ CSIC. (Originalmente tesis doctoral: *Las Ciencias Sociales en la Edad de Plata española. El Centro de Estudios Históricos 1910-1936*, Madrid, UCM, 2003).
- LÓPEZ-OCÓN, Leoncio (2007): «El cultivo de las Ciencias Humanas en el Centro de Estudios Históricos de la JAE», *Revista Complutense de Educación*, vol. 18, 1, pp. 59-76.
- LORENZO, Javier de (1992): «Ciencia y vanguardia», en T. Albaladejo, J. F. Blasco y R. de la Fuente (eds.), *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Madrid, Júcar, pp. 33-59.

- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1996): «Óscar Esplá y la literatura. Indagación en la estética novecentista», en VV.AA., *Sociedad, Arte y Cultura en la obra de Óscar Esplá*, Madrid, INAEM, pp. 86-101.
- LUBAR, Robert S. (1990): «Cubism, Classicism and Ideology: The 1912 *Exposició d'art cubista* in Barcelona and French Cubist Criticism», en E. Cowling y J. Mundy, *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910-1930*, London, Tate Gallery.
- LUCAS, John (1999): «Modernism in Black and White: American Jazz in Interwar Europe», *Miscelanea: A Journal of English and American Studies*, 20, pp. 70-76.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2010): «El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo XX. Notas sobre su caracterización y tipología», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, VIII, pp. 37-66.
- LUKÁKS, Gyorgi (1964): *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle*, Michigan, New York, Harper & Row.
- LYOTARD, François (1979): *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
- MACDONALD, Hugh (2002): «Symphonic Poem», en S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, vol. 24, pp. 802-806.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, 'Demófilo' (1947): *Cantes flamencos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (ed. original: *Colección de cantes flamencos*, 1881).
- MACRÍ, Oreste (1976): *La obra poética de Jorge Guillén*, Barcelona, Ariel.
- MAFFINA, Gianfranco (1978): *Luigi Russolo e l'arte dei rumori: Con tutti gli scritti musicali*, Turin, Martano.
- MAGIS, Carlos H. (1969): *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, El Colegio de México.
- MAGNIEN, Brigitte (1973): «La obra de César María [sic] Arconada: de la deshumanización al compromiso», en M. Tuñón de Lara (ed.), *Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, pp. 333-347.
- MAINER, José Carlos (1975): *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MAINER, José Carlos (1996): «Notas (musicales) para una poética de 1927», en AA.VV., *Sociedad, Arte y Cultura en la obra de Óscar Esplá*, Madrid, INAEM, pp. 102-114.
- MAINER, José Carlos (2000): «Alrededor de 1927: historia y cultura en torno a un canon», en *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 331-353.
- MAINER, José Carlos (2005): «Literatura y coctelería», en M. Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 37-57.
- MAINER, José Carlos (2010): «Introducción», en J.C. Mainer (dir.), *Historia de la Literatura española: VI. Modernidad y nacionalismo*, Barcelona, Crítica, pp. 6-7.
- MANZANO ALONSO, Miguel (1993): «Fuentes populares en la música de *El sombrero de tres picos*», *Revista Aragonesa de Musicología*, 9, pp. 119-144.
- MARCO, Joaquín (1977): «¿Generación del 27? Algunos problemas pendientes», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 368-369 (ejemplar dedicado a la generación del 27), julio-agosto, p. 28.
- MARCO, Joaquín (2001): «Surrealismo y surrealismos en España», en J. Pont Ibáñez (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 33-40.
- MARCO, Tomás (1983): *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, vol. 6.
- MARCOS, Victoria (1975): *Teoría del ensayo*, Buenos Aires, Emecé Editores.

- MARICHAL, Juan (1971): *La voluntad de estilo: teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Revista de Occidente.
- MARICHAL, Juan (1984): *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza.
- MARINO, Adrian (1984): «Tendances esthétiques» (cap. IV), en J. Weisgerber (ed.), *Les Avant-Gardes Littéraires au XXe siècle, II. Théorie*, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 633-791.
- MARKOV, Vladimir (1968): *Russian Futurism: A History*, Berkeley, University of California Press.
- MARKOV, Vladimir (1982): «Russian Futurism and its Theoreticians», en R. Kostelanetz (ed.), *The avant-garde tradition in literature*, Buffalo (New York), Prometheus Books, pp. 168-175.
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa María (1996): *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos.
- MARTÍN MORENO, Antonio (2010): «La Generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca», en C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.), *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 53-69.
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo (1987): *Géneros periodísticos: Reportaje, crónica, artículo (Análisis diferencial)*, Madrid, Paraninfo, (4ª ed.).
- MARTÍN, Eutimio (2017): «Introducción» a F. García Lorca, *Cielo bajo. Suites*, Barcelona, Debolsillo, pp. 9-44.
- MARTÍN, Jorge (2005): «Bergson y el Impresionismo», *Intersticios*, año 10, nº 22-23, pp. 237-246.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1974): *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*, Barcelona, A.T.E.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (1990): «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas», en E. Casares y C. Villanueva (eds.), *De musica hispana et aliis (miscelánea en homenaje al profesor José López-Caló)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, vol. II, pp. 351-397.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2003): *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, ICCMU.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2009a): «Música y compromiso social en 1927: la revista *Post-Guerra*», *Revista de Musicología*, vol. XXXII, nº 1, pp. 513-536.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2009b): «Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927», en M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, pp. 455-478.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2011): «Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)», *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, Vol. 10, nº 10, pp. 29-63.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2017): «¡No sueltes a Karsavina, maestro Falla, de la mano!». Fusión y transferencia en *El sombrero de tres picos*, en I. Murga (ed.), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, catálogo de exposición, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 216-227.
- MARTÍNEZ SAURA, Santos (1995): *Espina, Lorca, Unamuno y Valle-Inclán en la política de su tiempo*, Madrid, Prodhufi.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1966): *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia (col. «La lupa y el escapelo»).

- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (ed.) (1920): *Cancionero de la lírica popular asturiana*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- MARTÍNEZ-BARBEITO, Carlos (1990): «Introducción» a J. Bal y Gay y R. García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- «Más allá de la Generación del 27: la década prodigiosa, 1920-1930)», monográfico de *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 529, enero, 1991.
- MAS FERRER, Jaime (1990): *Antonio Espina: de la Vanguardia literaria al compromiso político*, tesis doctoral, dir. G. Carnero, Alicante, Universidad de Alicante.
- MAS FERRER, Jaime (2001): *Antonio Espina: del modernismo a la vanguardia*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil Albert”.
- MAS FERRER, Jaime (2009): «Antonio Espina. Vanguardia literaria y compromiso político», en J. Rodríguez Puértolas (ed.), *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*, Madrid, Akal, pp. 749-757.
- MATEO GOMBARTE, Eduardo (1996): «¿La ficción del 27 o generación del 27 S.A.?, EN *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, pp. 165-178.
- MATEOS MIERA, Eladio (2009): *Rafael Alberti y la música*, Granada, Centro de Documentación musical de Andalucía.
- MATEOS MIERA, Eladio e Ismael RAMOS (2005): «Alberti en el teatro de las vanguardias: vida y fortuna de la *Pájara Pinta*», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº 1, pp. 61-81.
- MATTIUSSI, Laurent (2001): «La Musique sans musique: Mallarmé, Valéry», en J. L. Backès, C. Coste y D. Pistone (eds.), *Littérature et Musique dans la France contemporaine*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 199-207.
- MATZ, Jesse (2001): *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MAUR, Karin von (ed.) (1985): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, catálogo de exposición, Staatsgalerie Stuttgart, Múnich, Prestel.
- MAURER, Christopher (1986): «Lorca y las formas de la música», en A. Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 235-250.
- MAURER, Christopher (1987): «García Lorca y el arte tradicional: del Romancero oral a los Ballets Rusos», en A. Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de F.G.L.*, Granada, Universidad de Granada, pp. 13-61.
- MAURER, Christopher (1989): «Apostillas textuales sobre *suites y canciones*», en L. Dolfi (ed.), *Lo imposible/posible di Federico García Lorca*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 77-90.
- MAURER, Christopher (1991): «Bach and *Bodas de sangre*», en M. Durán y F. Colecchia (eds.), *Lorca's Legacy. Essays on Lorca's Life, Poetry and Theatre*, New York, Peter Lang, pp. 103-114.
- MAURER, Christopher (1994a): «Ante todo, la música», cap. de la «Introducción» a F. García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, Madrid, Cátedra, pp. 16-21.
- MAURER, Christopher (1994b): «Más allá de Eco y Narciso: Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén», en F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *La claridad en el aire: estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, Caja Murcia (Obra Cultural), pp. 207-223.
- MAURER, Christopher (1997): «García Lorca y el arte tradicional: del romancero oral a los *Ballets Russes*», en A. Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven. (Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca)*, Granada, Universidad de Granada, pp. 43-62.

- MAURER, Christopher (2000): *Federico García Lorca y su Arquitectura del Cante Jondo*, Granada, Editorial Comares.
- MAURER, Christopher y Andrew A. ANDERSON (eds.) (2013): *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MCCAFFERY, Steve (1997): «From Phonic to Sonic: The Emergence of the Audio-Poem», en A. Morris (ed.), *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- MCCAFFERY, Steve (2009): «Cacophony, Abstraction, and Potentiality: The Fate of the Dada Sound Poem», en M. Perloff y C. Dworkin (eds.), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, Chicago-London, The University of Chicago Press, pp. 118-128.
- MCCAFFERY, Steve y bpNICHOL (eds.) (1978): *Sound Poetry: A Catalogue*, Toronto, Underwhich Editions.
- MCLUHAN, Marshall (1998): *La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- MEDRANO ILLERA, M. José (1974): *Revistas poéticas vallisoletanas: de la Generación del 27 a la rehumanización*, memoria de Licenciatura dirigida por el Dr. Víctor García de la Concha, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MENARINI, Piero (2003): «Las ‘fuentes’ de *Canciones* (1927), de Federico García Lorca», en N. Delbecque, N. Lie y B. Adriansen (eds.), *Federico García Lorca et Cetera. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe*, Leuven, Leuven University Press, pp. 159-170.
- MENÉNDEZ ALZAMORA, Manuel (2006): *La generación del 14. Una aventura intelectual*, Madrid, Siglo XXI de España.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1941): *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1960): «La primitiva lírica europea», *Revista de Filología Española*, nº XLIII, pp. 279-354.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2014): *Estudios sobre lírica medieval*, eds. E. Barroso y M. Latorre, prólogo de M. Frenk, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- MESSING, Scott (1998): *Neoclassicism in music, from the Genesis of the concept through the Schoenberg – Strawinsky polemic*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press.
- MEYER, Raimund (1990): *Dada in Zürich: die Akteure, die Schauplätze*, Frankfurt am Main, Luchterhand Literaturverlag.
- MEYER, Raimund y Hans BOLLINGER (1985): *Dada in Zürich*, Zürich, Arche.
- MICHEL, M. de (1979): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- MILLER, Norman C. (1978): *García Lorca's Poema del cante jondo*, London, Tamesis.
- MIN, Yong-Tae (1975): *Lo oriental en la poesía española contemporánea. 1898-1927*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- MIN, Yong-Tae (1980): «Lorca, poeta oriental», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 358, abril, pp. 129-144.
- MITHCHELL, Timothy (1994): *Flamenco Deep Song*, New Haven/ Londres, Yale University Press.
- MOLES, Joaquim (1983): *La literatura catalana d'avantguarda*, Barcelona, Antoni Bosch.
- MOLES, Joaquim (2010): *Las vanguardias literarias en Cataluña: imitación y originalidad*, Lleida, Editorial Milenio.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo (1974): *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*, Granada, Editorial Miguel Sánchez.

- MOLINA FAJARDO, Eduardo (1990): *Manuel de Falla y el cante jondo*, prefacio A. Soria, Granada, Universidad de Granada. [1ª ed. 1962].
- MOLINA, César Antonio (1984): *La revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, La Coruña, Nos.
- MOLINA, César Antonio (1990): *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymión.
- MOLINA, César Antonio (ed.) (1983): *Alfar. Revista de Casa-América*, edición facsímil, 4 vols. (nº 32-58), La Coruña, Ediciones Nós.
- MOLINA, Ricardo (1967): *Misterios del arte flamenco. Ensayo de una interpretación antropológica*, Barcelona, Sagitario.
- MOLINA, Ricardo y Antonio MAIRENA (1963): *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente.
- MOLINS, Patricia (2017): «La Argentina. Españolerías antes de *El amor brujo*», en I. Murga (ed.), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, catálogo de exposición, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 250-261.
- MOLINS, Patricia y Pedro G. ROMERO (comis.) (2008): *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MOLITERNI, Pierfranco y Nicola ZITO (2017): «Russolo, Luigi Carlo Filippo», en *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, edición online: http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-carlo-filippo_russolo_%28Dizionario-Biografico%29/ (última consulta: 28-VI-2018).
- MONEGAL, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos.
- MONEGAL, Antonio (1998): *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos.
- MONTERDE, Alberto (1953): *La poesía pura en la lírica española*, México, Imprenta Universitaria.
- MOREIRO, Julio (2014): *Escritores a la greña: envidias, enemistades y trifulcas literarias*, Madrid, Edaf.
- MORELLI, Gabriele (1987): «El metrónomo en la poesía de Gerardo Diego», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 491, octubre, pp. 21-22.
- MORELLI, Gabriele (1991): «Huidobro y la imagen creativa en la vanguardia española», en G. Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española. De Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Sevilla, El Carro de Nieve, pp. 101-119.
- MORELLI, Gabriele (1995): «Del ultraísmo al creacionismo: los poemas de Larrea en Grecia», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 586 (monográfico «Juan Larrea: la invención del más allá»), octubre, pp. 7-8.
- MORELLI, Gabriele (1996a): «Tipología de la imagen plástica en la poesía de Gerardo Diego», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 597-598 (ejemplar dedicado a: «Gerardo Diego (1896-1996): crear siempre crear»), coord. F.J. Díez de Revenga, septiembre-octubre, pp. 10-12.
- MORELLI, Gabriele (1996b): «*De la musique avant tout chose*: la evolución del pentagrama en la poesía de Gerardo Diego», 2ª época, *Revista de Occidente*, nº 178, marzo (monográfico: «Gerardo Diego: la invención de la poesía nueva»), pp. 29-42.
- MORELLI, Gabriele (2007): *La generación del 27 y su modernidad*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.

- MORELLI, Gabriele (2010): «Afinidades necesarias: Ramón Gómez de la Serna y la literatura de vanguardia», en A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista: el Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, pp. 73-86.
- MORELLI, Gabriele (ed.) (1991): *Treinta años de vanguardia española. De Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Sevilla, El Carro de Nieve. (Ed. original: *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, Milán, Jaca Book, 1987).
- MORELLI, Gabriele (ed.) (1994): *Ludus, gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, Milán, Jaca Book.
- MORELLI, Gabriele (ed.) (1999): *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, Viareggio-Mauro Baroni.
- MORELLI, Gabriele (ed.) (2001): *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*, Valencia, Pre-Textos.
- MORENO GÓMEZ, Francisco (1996): *Pedro Garfias. Poeta de la vanguardia, de la guerra y del exilio*, Córdoba, Excelentísima Diputación de Córdoba.
- MORENO, Alicia y Carmen de ZULUETA (1993): *Ni convento, ni college. La Residencia de Señoritas*, Madrid, CSIC/FRE.
- MORGAN, Robert P. (1984): «Secret Languages: The Roots of Musical Modernism», *Critical Inquiry*, nº 10, marzo, pp. 442-461.
- MORGAN, Robert P. (1994): «A New Musical Reality: Futurism, Modernism, and "The Art of Noises"», *Modernism/Modernity*, vol.1, nº 3, septiembre, pp. 129-151.
- MORGAN, Robert P. (1999): *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, trad. P. Rojo, Madrid, Akal, 2ª ed. (Ed. original: *Twentieth-century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, Norton & Company, 1991).
- MORRIS, C. Brian (1972): *Surrealism and Spain. 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MORRIS, C. Brian (1980) *This loving darkness: the cinema and Spanish writers, 1920-1936*, Oxford, Oxford University Pres. [Versión en español: *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993]
- MORRIS, C. Brian (1997): *Son of Andalusia. The Lyrical Landscapes of Federico García Lorca*, Nashville, University of Vanderbilt Press.
- MORRIS, C. Brian (2005): «Cante Jondo y *Poema del Cante Jondo*», trad. C. Burneo, en L. Fernández Cifuentes (ed.); *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Akal, pp. 319-336. (Es traducción de «Poema del cante jondo. 1921-1931: Andalusia dispayed», incluido en el primer capítulo de C.B. Morris, 1997: 182-195).
- MORRIS, C. Brian (ed.) (1991): *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, Dovehouse.
- MOSER, Ruth (1952): *Impressionnisme français: Peinture, Literature, musique*, Genève, Droz.
- MOSSOP, Deryck Joseph (1971): *Pure Poetry: Studies in French Poetic Theory and Practice 1746 to 1945*, Oxford, Oxford University Press.
- MOYANO, Pilar (1990): *Fernando Villalón: el poeta y su obra*, Potomac, Scripta Humanistica.
- MURGA, Idoia (2009): *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MURGA, Idoia (ed.) (2017): *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, catálogo de exposición, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- MURPHY, Richard (2004): *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, New York, Cambridge University Press.

- NAGORE, María y Ruth PIQUER SANCLEMENTE (2010): «César M. Arconada, paradigma del intelectualismo vanguardista en los años veinte», *Revista de musicología*, vol. 33, nº 1-2, 2010, pp. 139-158.
- NAGORE, María, Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS y Elena TORRES (eds.) (2009): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Ediciones del ICCMU.
- NAKOV, Andrei (1984): *L'avant-garde russse*, París, Fernand Hazzan.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1966): *Métrica española*, New York, Las Américas Publishing Company (1ª ed. 1956).
- NAVARRO, Alicia (2017): «La sangre en la llama. Sinergias escénicas y arquitectónicas del flamenco, entre vanguardia y subalteridad», en I. Murga (ed.), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, catálogo de exposición, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 240-249.
- NC= *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Vid. Frenk Alatorre, Margit (2003).
- NECTOUX, Jean-Michel (2005): *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*, París, Fayard.
- NECTOUX, Jean-Michel (dir.) (1989): *Nijinsky, prélude à l'Après-midi d'un faune*, Paris, Adam Biro.
- NEIRA, Julio (ed.) (1978): «*Litoral*», *la revista de una generación*, Santander, La Isla de los Ratones.
- NERI DE CASO, José Leopoldo (2009): «La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar (1915-1939)», en M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Ediciones del ICCMU, pp. 297-314.
- NEUBAUER, John (1992): *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor.
- NICOLÁS, César (1988): *Ramón y la greguería: Morfología de un género nuevo*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- NICOLODI, F. (1989): «Federico García Lorca, Manuel de Falla e la musica», en L. Dolfi (ed.), *L'Impossibile/ possibile di Federico García Lorca*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane.
- NILSON, Nils Åke (1980): «Futurism, Primitivism and the Russian Avant-garde», *Russian Literature*, vol. 8, nº 5, pp. 403-498.
nº 27, pp. 589-607.
- NOMMICK, Yvan (2003): «Le matériau et la forma chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d'analyse comparative», en L. Jambou (ed.), *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne.
- NOMMICK, Yvan y Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO (eds.) (2000): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM.
- OCAMPO, Estela (1981): *El impresionismo: pintura, literatura, música*, Barcelona, Montesinos.
- OLMO ITURRIARTE, Almudena (2010): «Las revistas del 27», en A. Jiménez Millán y A. Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista: el veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, pp. 331-354.
- ONIEVA, Antonio Juan (1968): «Recuerdos de la Residencia (Fragmentos)», *Revista de Occidente*, 2ª época, nº 66, septiembre, pp. 303-305.
- ONÍS, Federico de (1940): «García Lorca, folklorista», *Revista Hispánica Moderna*, VI, nº 3-4, jul.-oct., pp. 369-371.
- ONÍS, Federico de (1955): «Historia de la poesía modernista (1882-1932)» [1934], en F. de Onís, *España en América*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, pp. 188-281.

- ORLANDI CERENZA, Germana (1996): *Pierre Albert-Birot e la poetica del nunismo*, Rome, Bulzoni.
- ORLEDGE, Robert (1990): *Satie the composer*, New York, Cambridge University Press.
- ORRINGER, NELSON (1974): «El goce estético en Ortega y Gasset y en Geiger. Una fuente descubierta recientemente», *Revista de Occidente*, 2ª época, nº 140, enero (monográfico «En torno a Ortega»), pp. 236-261 (Incluido en N. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979).
- ORRINGER, Nelson (1979): *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos.
- ORRINGER, Nelson (2008): «El impacto del Creacionismo en *Canciones de García Lorca*», *Rilce*, 24: 2, pp. 357-374.
- ORRINGER, Nelson (2011): «Married temptress in Falla and Lorca», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 88, nº 7-8, pp. 201-218.
- ORRINGER, Nelson (2014): *Lorca in Tune with Falla: Literary and Musical Interludes*, Toronto, University of Toronto Press.
- OSBORNE, Richard (2012): *Vinyl: A History of the Analogue Record*, Farnham, Ashgate.
- OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la (2014): *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Madrid, Alpuerto.
- OSUNA, Rafael (2005): *Revistas de la vanguardia española*, Sevilla, Renacimiento.
- OSUNA, Rafael (2006): *Semblanzas de revistas durante la República*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga.
- OTEO SANS, Ramón (1996): *Cansinos-Assens: entre el modernismo y la vanguardia*, Alicante, Aguaclara.
- OUIMETTE, Víctor (1998): *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 2 vols.
- PAEPE, Christian de (1986): «“La esquina de la sorpresa”: Lorca entre el *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*», *Revista de Occidente*, 2ª época, nº 65, octubre (Ejemplar dedicado a: Homenaje a García Lorca), pp. 9-32.
- PAHISSA, Jaime (1947): *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
- PALACIOS, María (2008): *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- PALACIOS, María (2009a): «(De)Construyendo la Música Nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930», *Revista de Musicología*, vol. XXXII, nº 1, pp. 501-512.
- PALACIOS, María (2009b): «El Grupo de los Ocho bajo el prisma de Adolfo Salazar», en M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y Elena Torres (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Ediciones del ICCMU, pp. 287-296.
- PALACIOS, María (2012): «César M. Arconada, el crítico progresista de una vanguardia musical inexistente», en T. Cascudo y M. Palacios (eds.), *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, pp. 153-193.
- PANIAGUA, Domingo (1970): *Revistas culturales contemporáneas, II: El ultraísmo en España*, Madrid, Punto Europa.
- PANTINI, Emilia (2002): «La literatura y las demás artes» (Cap. V), en A. Gnisci (coord.): *Introducción a la Literatura comparada*, Barcelona, Crítica, pp. 215-240.
- PARAÍSO, Isabel (1985): *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.
- PARRALEJO MASA, Francisco (2012): «Jóvenes y selectos: Salazar y Ortega en el entorno europeo de su generación (1914-1936)», en T. Cascudo y M. Palacios, *Los señores de la crítica*.

- Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, pp. 55-93.
- PARRAT, Jacques (1993): *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Niza, Z'édicions.
- PASSAMANI, Bruno (1981): *Fortunato Depero*, Rovereto, Musei Civici-Galleria Museo Depero.
- PATRICK, Brian D. (2008): «Presencia y función del jazz en la narrativa española de vanguardia», *Hispania*, 91:3, pp. 558-568.
- PAYTON, Rodney J. (1974): *The Futurist Musicians: Francesco Balilla Pratella and Luigi Russolo*, tesis doctoral, University of Chicago, Committee on History of Culture.
- PAZ, Octavio (1974): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- PEDROSA, José Manuel (1999): *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Oiartzun (Gipuzkoa), Senda.
- PEDROSA, José Manuel (2004): «Sobre el origen de la evolución de las “coplas”: de la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral», en P. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría* (IV Congreso Lyra Mínima Oral, 2004), Salamanca, SEMYR, pp. 77-93.
- PELEGRÍN, Ana (1996): *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PELEGRÍN, Ana (1998): *Repertorio de antiguos juegos infantiles*, Madrid, CSIC.
- PERAL VEGA, Emilio J. (2008): *De un teatro sin palabras. De 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos.
- PERAN, Martí (ed.) (1994): *Madrid-Barcelona. Carteles literarios de Gecé*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Universitat de Barcelona.
- PÉREZ BAZO, Javier (1995): «La protohistoria vanguardista de la promoción poética del veintisiete», *Analecta Malacitana*, vol. XVIII, nº 1, pp. 41-72.
- PÉREZ BAZO, Javier (1998a): «La vanguardia como categoría periodológica», en J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España: Arte y Literatura*, Toulouse-París, CRIC & OPHRYS, pp. 7-29.
- PÉREZ BAZO, Javier (1998b): «El ultraísmo», en J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España: Arte y Literatura*, Toulouse-París, CRIC & OPHRYS, pp. 101-159.
- PÉREZ BAZO, Javier (ed.) (1998): *La vanguardia en España: Arte y Literatura*, Toulouse-París, CRIC & OPHRYS.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1996): *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España 1898-1936*, Salamanca, Librería Cervantes.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1975): *Facción española surrealista en Tenerife*, Barcelona, Tusquets.
- PÉREZ VILLANUEVA, Isabel (1990): *La Residencia de Estudiantes. Grupos universitarios y de señoritas*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gema (1996): «Apuntes para la evaluación de la actividad de las sociedades musicales en España (1921-25)», *Anuario musical: Revista de musicología del C.S.I.C.*, vol. 51, pp. 203-216.
- PÉREZ, J. Bernardo (1989): *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Albatros Hispanófila.
- PERLOFF, Marjorie (2009): *El momento futurista: la vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la primera Guerra Mundial*, trad. M. Peyrou, Valencia, Pre-Textos.
- PERLOFF, Marjorie y Craig DWORKIN (eds.) (2009): *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, Chicago/London, The University of Chicago Press.

- PERLOFF, Nancy (1991): *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of the Erik Satie*, Oxford, Clarendon Press.
- PERLOFF, Nancy (2009): «Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective», en Marjorie Perloff y Craig Dworkin (eds.), *The Sound of Poetry/ The Poetry of Sound*, Chicago-London, The University of Chicago Press, pp. 97-117.
- PERSIA, Jorge de (1986): «La música en la Residencia de Estudiantes», en Casares Rodicio (ed.), *La música y la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*, Madrid, INAEM, pp. 52-63.
- PERSIA, Jorge de (1988): «Poesía y música en la Residencia de Estudiantes: Unamuno, Lorca, Falla, Alberti...», *Historia 16*, nº 149, pp. 19-28.
- PERSIA, Jorge de (1992): *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922-1992: una reflexión crítica*, prólogo de A. Gallego Morell, Granada, Archivo Manuel de Falla.
- PERSIA, Jorge de (1994): «Falla, Ortega y la renovación musical», *Revista de Occidente*, 2ª época, nº 156, pp. 102-116.
- PERSIA, Jorge de (1996): «La guitarra y la renovación musical», en L. García Lorca (ed.), *La guitarra, visiones en la vanguardia*, Granada, Huerta de San Vicente, 1996, pp. 25-41.
- PERSIA, Jorge de (1998): «La renovación musical en el primer tercio del siglo XX», en J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España: Arte y Literatura*, Toulouse-París, CRIC & OPHRYS, pp. 413-438.
- PERSIA, Jorge de (2003): *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada.
- PERSIA, Jorge de (2012): «Del Modernismo a la Modernidad», en A. González Lapuente (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol 7: La Música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 24-100.
- PETROVA, Evgenia (2000): «Music and Russian Avant-Garde Art», en *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde*, catálogo de exposición, Viena, Arnold Schönberg Center, pp. 80-86.
- PICÓ I LÓPEZ, José Ramón (ed.) (1983): *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza.
- PINEDA NOVO, Daniel (2007): «Lorca y el flamenco», *Monteagudo*, 12, pp. 169-184.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (1993): «El Romancero en los poetas del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515 (ejemplar dedicado a: Generación del 27), abril-mayo, pp. 334-337.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (2010): *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth (2012a): *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla, Doble J.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth (2012b): «El neoclasicismo musical francés según *La Revue Musicale*: un modelo para Adolfo Salazar y la crítica española», en T. Cascudo y M. Palacios (eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, pp. 95-122.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth (2013): «Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)», *Azafra: revista de filosofía*, nº 15, pp. 139-168.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth (2016): «Ultraísmos y retornos: poesía, música y plástica en las revistas de vanguardia (1918-1923)», en R. Piquer Sanclemente (ed.), *Sinergias para la vanguardia española*, Granada, Libargo, pp. 157-190.
- PISCOPO, Ugo (1988): «Cangiullo, Francesco», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, Istituto della Enciclopedia italiana, edición online:

http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-cangiullo_%28DizionarioBiografico%29/
(última consuta: 28-VI-2018).

- PISTONE, Danièle (ed.) (2013): *Musique, analogie, symbole: l'exemple des musiques de l'eau*, Paris, Sorbonne-Observatoire musical français.
- PLATA, J. de la (1996): «El cante jondo en la obra de García Lorca», *Revista de Flamencología, Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz*, Año II, nº 4, 2º semestre, pp. 5-6.
- POGGIOLI, Renato (1968): *Theory of Avant-Garde*, trad. G. Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press (Ed. Original: *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Milan, Società editrice il Mulino, 1962).
- POIRIER, Alain (1995): *L'Expressionnisme et la musique*, París, Fayard.
- POMEROY, Boyd (2003): «Debussy's Tonality: a formal Perspective», en S. Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*, Mew York, Cambridge University Press, pp. 155-178.
- PORTO SAN MARTÍN, Isabelle (2009): «Cruce de miradas: el romanticismo francés visto por Adolfo Salazar y sus contemporáneos», en M. Nagore Ferrer, L. Sánchez de Andrés y Elena Torres (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Ediciones del ICCMU, pp. 315-328.
- POTTER, Caroline (2003): «Debussy and Nature», en S. Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*, New York, Cambridge University Press, pp. 137-152.
- POUND, Ezra (1954): «Vers Libre and Arnold Dolmetsch», en *Litterary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S. Eliot, Norfolk, CT, New Directions, 1954, pp. 437-450.
- POUZET-DUZER, Virginie (2013): *L'Impressionnisme littéraire*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- PRESAS VILLALBA, Adela (2004): «La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Actividades musicales», *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 10-11, pp. 55-104.
- PRIETO, Laura (2001): «Juan José Mantecón, apuntes de un crítico y compositor de la Generación del 27», *Revista de Arte, Geografía e Historia*, nº 4, pp. 427-449.
- PRIETO, Laura (2004): *Catálogo de obras de Juan José Mantecón (1895-1964)*, Madrid, Fundación Juan March.
- PROLL, Eric (1942): «Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti», *Bulletin of Spanish Studies*, XIX, enero-abril 1942, pp. 59-83.
- QERALT, María Pilar (2005): *Tórtola Valencia, una mujer entre las sombras*, Barcelona, Lumen.
- QUEIPO DE LLANO, Genoveva (1988): *Los intelectuales y la Dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Alianza.
- RABASSÓ, Carlos A. y RABASSÓ, Francisco J. (1998): *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi.
- RADICE, Mark A. (1989): «Futurismo: Its Origins, Context, Repertory and Influence», *The Musical Quarterly*, vol. 73, nº 1, pp. 1-17.
- RAMOS ORTEGA, Manuel J. (1997): «La tradición en la Generación del 27», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 612 (ejemplar dedicado a: «El veintisiete. Espíritus contemporáneos»), diciembre, pp. 19-20.
- RAMOS ORTEGA, Manuel J. (ed.) (2006): *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975), Vol.1: 1919-1939*, Madrid, Ollero-Ramos.
- RAMOS, Carlos (1999): «Entre el organillo y el jazz-band: Madrid y la narrativa de vanguardia», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, nº 3; pp. 129-149.

- RASULA, Jed (2016): *Dadá: el cambio radical del siglo XX*, trad. D. Najmías, Barcelona, Anagrama.
- RAYMOND, M. (1960): *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- REDONDO, Gonzalo (1970): *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset. El Sol, Crisol, Luz (1917-1934)*, Madrid, Rialp.
- RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, *Archivo de la JAE*, http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/ (última consulta: 16-VI-2017).
- RESINA, Joan Ramón (1997): *El aeroplano y la estrella: el movimiento de vanguardia en los Países Catalanes, 1904-1936*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi.
- REY FARALDOS, Gloria (2000): «Presentación» a. Espina, *Poesía completa*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, pp. XI-XXXIX.
- REYES, Alfonso (1983): «Las jitanjáforas», en *Obra completa*, México, Fondo de Cultura Económica, t. XIV, pp. 190-230.
- RHYS DAVIES, James (2017): *Luigi Russolo's Imagination of Sound and Music*, tesis doctoral, Royal Holloway, University of London.
- RIBAGORDA, Álvaro (2009): *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- RIBAGORDA, Álvaro (2011): *El coro de Babel. Las actividades culturales de la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- RÍOS RUIZ, Manuel (1988): *Introducción al cante flamenco: aproximación a la historia y a las formas de un arte gitano-andaluz*, Madrid, Istmo.
- RIQUER, Martín de (2012): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, prólogo P. Gimferrer, Barcelona, Ariel (1ª ed. Planeta, 1975, 3 vols.).
- ROBERGE, PIERRE F. (s.f.): «L'Anthologie Sonore», en T. M. McComb (dir.), *Medieval Music & Arts Foundation*, portal web: www.medieval.org, © 1991-2018 (última consulta: 23-X-2018).
- ROBERTS, Paul (1996): *Images: The Piano Music of Claude Debussy*, Portland (Oregon), Amadeus Press.
- RÓDENAS, Domingo (2005): «Proyección estética y literaria del baile en los años 20», en M. Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 303-316.
- RODRIGO, Antonina (1990): «Antonia Mercé Argentina. El genio del baile español», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 484, octubre, pp. 6-28.
- RODRIGO, Antonina (2004): *García Lorca en el país de Dalí*, Barcelona, Base (3ª ed. corregida y aumentada).
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2009): *Giro visual: primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*, Salamanca, Delirio.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.) (1882): *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía. 5 vols.
- RODRÍGUEZ, Delfin (coord.) (2005): *El Círculo de Bellas Artes de Madrid. Ciento veinticinco años de historia 1880-2005*, catálogo de exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994): *La poesía, la música y el silencio (de Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001): «El mito de la poesía de vanguardia: el 27. Poesía de la miseria, miseria de la poesía» en J.C. Rodríguez, *La norma literaria*, Madrid, Debate, pp. 241-279 (Originalmente publicado como «Poesía de la miseria / miseria de la poesía (nota sobre el 27 y las vanguardias)», en E. Orozco Díaz, ed., *Lecturas del 27*; Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1980, pp. 335-378).

- ROMERO FERRER, Alberto (1997): «De *La vida breve* a *El sombrero de tres picos*: Manuel de Falla y la vanguardia escénica», en E. Baena Peña (ed.), *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 355-362.
- ROMEU FIGUERAS, Josep (1965): *La Música en la Corte de los Reyes Católicos: Cancionero Musical de Palacio. Siglos XV-XVI. Introducción y estudio de los textos (vol. 3-A)*, Barcelona, CSIC.
- ROSEN, Charles (1997): *The Classical Style*, New York, W.W. Norton.
- ROTA, Ivana (2000): «Ludus, cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia», en G. Morelli (ed.), *Ludus, cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, pp. 67-88.
- ROZAS, Juan Manuel (1977): «Las revistas de poesías del 27», *Peña Labra*, nº 24-25. Incluido en *El 27 como generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1987): «La difusión del haiku: Díez-Canedo y la revista España», *Revista de Investigación. Filología*, nº 12-13, pp. 83-100.
- RUIZ LÓPEZ, Cecilia (2000): «Música y músicos en los escritos teóricos de Federico García Lorca», en A. Soria Olmedo (ed.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, pp. 394-399.
- RUIZ SILVA, Carlos (1984): «Música y literatura en la Generación del 27: la relación Alberti-Esplá», *Cuadernos de música*, I, 1, 1984, pp. 35-43.
- RUIZ TARAZONA, Andrés (1993): «La música y la generación del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515 (ejemplar dedicado a: Generación del 27), abril-mayo, pp. 117-124.
- RUSS, Michel (2017): «Gerhard, Schoenberg and a Stiff Dose of Theory», en M. Adkins y M. Russ (eds.), *Essays on Roberto Gerhard*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, pp. 93-127.
- RUST, Brian (2002): *Jazz and Ragtime Records (1897-1942). Index*, Mainspring Press, 2 vols.
- RUTA, María Caterina (1997): «Las caricias de las campanas. Las tentaciones musicales de Gerardo Diego», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*, Murcia, Caja Murcia, pp. 173-187.
- RUTTER, F. (1978): «La estética cubista en *Horizon carré* de Vicente Huidobro», *Bulletin Hispanique*, vol. 80, nº 1, pp. 123-133.
- SABATIER, François (1995): *Miroirs de la musique: La musique et ses correspondances avec la littérature et les Beaux-Arts. 1800-1950*, Paris, Fayard.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Margarita (1986): *La Residencia de Estudiantes, 1910-1936*, Madrid, CSIC, Textos Residencia.
- SALAÜN, Serge (1990): *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SALAÜN, Serge (2006): «Espectáculos (tradición, modernidad, industrialización, comercialización)», en S. Salaün y C. Serrano (eds.), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, pp. 189-212.
- SALAÜN, Serge (ed.) (1996): *Les avant-gardes poétiques en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- SALAÜN, Serge y Carlos SERRANO (eds.) (2006): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons.
- SALINAS, Pedro (1958): «El romancismo y el siglo XX», en *Ensayos de literatura hispánica: del Cantar de Mío Cid a García Lorca*, Madrid, Aguilar, pp. 325-358.
- SALINAS, Soledad (2004): *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. (1ª ed.: Madrid, Gredos, 1968).

- SAN JOSÉ LERA, Javier F. (1992): «Una clave decisiva de la *Generación del 27*: José María de Cossío (Cartas y documentos inéditos de Miguel Artigas, Gerardo Diego, Jorge Guillén y Rafael Alberti)», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 545, mayo, pp. 9-20.
- SAN JOSÉ LERA, Javier F. (2005): «La imagen poética en la década prodigiosa (1920-1930). Teoría y práctica» en J. San José Lera (ed.), *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca: Ediciones Universidad, pp. 399-421.
- SAN JOSÉ LERA, Javier F. (2010): «Literatura y música: *El retablo de Maese Pedro* de Cervantes a Falla. Los valores estéticos», en B. Lolo (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 221-236.
- SAN JOSÉ LERA, Javier F. (2012): «Federico García Lorca: música europea en tres movimientos», *Studi Ispanici*, nº 37, pp. 233-251.
- SAN JOSÉ LERA, Javier F. (2016): «Orringer, Nelson R. Lorca in Tune with Falla: Literary and Musical Interludes» [reseña], *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 32, nº 1, pp. 275-279.
- SAN JOSÉ LERA, Javier F. (en prensa): «Una invitación al vals: Lorca y Cohen», en F. Noguerol y J. F. San José Lera (eds.), *Letras y versos*, Madrid, Reichenberger.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2006): «La música en la Junta para Ampliación de Estudios: la política de pensiones y el Centro de Estudios Históricos», *Boletín de la ILE*, nº 63-64, pp. 229-248.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2009): «Adolfo Salazar y su relación con la Junta para Ampliación de Estudios», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 44, pp. 95-112
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2014): «La relación entre Robert Gerhard y Adolfo Salazar: dos visiones de la modernidad musical en la Generación del 27» en M. Nagore y V. Sánchez Sánchez (eds.), *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, Universidad Complutense- ICCM, pp. 389-398.
- SANCHEZ OCHOA, Ramón (1999): «Le musicien Manuel de Falla et le poète Gerardo Diego: correspondances esthétiques», en L. Jambou (ed.), *Manuel de Falla: latinité et universalité (actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 123-143.
- SANCHEZ OCHOA, Ramón (2003): «La musique de Debussy dans le discours poétique de Gerardo Diego: trois démarches créatrices», en L. Jambou (ed.), *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques. I. 1870-1939*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (Col. «Musiques/Écritures»), pp. 327-340.
- SÁNCHEZ OCHOA, Ramón (2006): «Gerardo Diego y las músicas europeas de su tiempo», *Cuaderno Adrede. Gerardo Diego y las vanguardias europeas*, Santander, Fundación Gerardo Diego, 2, pp. 35-54.
- SÁNCHEZ OCHOA, Ramón (2012): «Lecturas de un soneto esplasiano», *Turia*, nº 101-102, marzo-mayo, pp. 314-219.
- SÁNCHEZ OCHOA, Ramón (2014): *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*, Valencia, Pre-Textos – Fundación Gerardo Diego.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1998): «La literatura de Vanguardia en Canarias (1920-1939)», en J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España: Arte y Literatura*, Toulouse-París, CRIC & OPHRYS, pp. 305-328.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (ed.) (1992): *Canarias: las vanguardias históricas*, Tenerife, C.A.A.M.-Gobierno de Canarias (Viceconsejería de Cultura y Deportes).

- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969): *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos.
- SANCHEZ RON, José Manuel (coord.) (2007): *El laboratorio de España: la Junta para la Ampliación de Estudios 1907-1939*, Madrid, CSIC-SECC.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (1997): «Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 4, pp. 49-66.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (2000): «Mantecón, Juan José», en E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. VII, pp. 106-110.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1993): «La generación del 27 y el cine», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515 (ejemplar dedicado a: Generación del 27), abril-mayo, pp. 125-142.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1996): *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- SANGUINETTI, Edoardo (1969): *Vanguardia, ideología, lenguaje*, Caracas, Monte Ávila.
- SANTIAGO Y GADEA, Augusto de C. (ed.) (1910): *Lolita. Cantares y juegos de niñas*, Madrid, Est. Tip. de los Hijos de Tello, 2ª ed.
- SANTONJA, Gonzalo (1982): «César M. Arconada. Bio-bibliografía», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 47, pp. 5-57.
- SANZ HERMIDA, Rosa (1997): «Lorca y Debussy: una curiosa relación estética», en H. Lauge Hansen y J. Jensen (eds.), *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*, Sevilla, Alfar.
- SARMIENTO, José Antonio (2013): *Las veladas ultraístas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- SARMIENTO, José Antonio (2016): *Cabaret Voltaire*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Creación Experimental.
- SCHEUNEMANN, Dietrich (ed.) (2000): *European avant-garde: new perspectives*, Amsterdam, Rodopi.
- SCHLOEZER, Boris de (1947): *Introduction à Jean-Sebastien Bach: essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard. (Reed. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009).
- SCHOLZ, Christian (2001): «Relations between Sound Poetry and Visual Poetry. The Path from the Optophonetic Poem to the Multimedia Text», *Visual Language*, vol. 35, nº 1, enero, pp. 92-103.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael (1988): «El surrealismo español (1924-51) y la necesidad de una perspectiva intercultural en la historia del arte», en H. Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen, Niemeyer, pp. 55-65.
- SCHULLER, Gunter (1978): *El Jazz, sus Raíces y su Desarrollo*, trad. G. V. Huseby, Buenos Aires, Víctor Verdú.
- SENABRE, Ricardo (1993) «Ortega y Gasset y la generación del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515 (ejemplar dedicado a: Generación del 27), abril-mayo, pp. 197-207.
- SERAFIN, Stefania (2012): «Russolo's *Intonarumori*: Musical Innovation at the Beginning of the Twentieth Century», *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 2, nº 1, junio, pp. 397-418.
- SEVILLA LLISTERRI, Inés (2015): *El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla: un diálogo entre música, literatura y política*, tesis doctoral, dir. J. Talens, Universidad de Valencia.
- SHATTUCK, Roger (1991): *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*, trad. C. Manzano, Madrid, Visor (Ed. original, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*, 1955).
- SIEBENMANN, Gustav (1973): *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos.

- SIEBENMANN, Gustav (1983): «El concepto “vanguardia” en las literaturas hispánicas», en AA.VV., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. V, pp. 345-358.
- SILVER, Kenneth E. (1989): *Esprit de corps: the art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- SILVER, Philip W. (1971): «La estética de Ortega y la generación del 27», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX, pp. 361-380.
- SILVER, Philip W. (1978): *Fenomenología y Razón Vital. Génesis de «Meditaciones del Quijote» de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza.
- SILVERMAN, Renée E. (2009): «Gerardo Diego’s *heterocronismo* and the Avant-garde: *Image and Manual de espumas*», *Hispanic Review*, vol. 77, nº 3, pp. 339-367.
- SIMEONE, Nigel (2003): «Debussy and Expression», en S. Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*, New York, Cambridge University Press, pp. 101-116.
- SINGLER, Christoph (1998): «Literatura y artes plásticas en las vanguardias hispánicas: sus relaciones a través de las revistas», en J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España: Arte y Literatura*, Toulouse-París, CRIC & OPHRYS, pp. 351-370.
- SOBRINO, Ramón y María ENCINA (2001): «Asociacionismo musical en España», *Cuadernos de Música Iberoamericana. Sociedades Musicales en España. Siglo XIX-XX*. nº 8-9, pp. 11-16
- SOLA, Agnès (1989): *Le futurisme russe*, París, Presses Universitaires de France.
- SOLANA JIMÉNEZ, M^a Carmen (2011a): *La poética futurista*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- SOLANA JIMÉNEZ, M^a Carmen (2011b): *La poética de la vanguardia: el silencio y el ruido en el devenir del verso libre*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SOMVILLE, Léon (1971): *Devanciers du surréalisme: les groupes d’avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Genève, Droz.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1958): *Historia de la música contemporánea española*, Madrid, Rialp.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1988): *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1980): «¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)», en AA.VV., *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 83-93.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1981): «Relaciones entre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español: algunas notas (1909-1931)», *1616*, IV, pp. 93-103.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1990): «La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 485-486 (monográfico: «Homenaje a Rafael Alberti»), noviembre-diciembre, pp. 109-118.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1991a): «Rafael Cansinos, precursor y crítico del vanguardismo», en G. Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española. De Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Sevilla, El carro de nieve, pp. 55-68.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1991b): «Cubismo y creacionismo: matices del gris», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, nº 9, junio, pp. 38-49.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1995): «Jorge Guillén y la “joven literatura”», en A. Piedra y F.J. Blasco Pascual (eds.), *Jorge Guillén. El Hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad/Fundación Jorge Guillén, pp. 257-282.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1996): «Polifemo de oro», en L. García Lorca (ed.), *La guitarra, visiones en la vanguardia*, Granada, Huerta de San Vicente, 1996, pp. 15-24.

- SORIA OLMEDO, Andrés (2004): «De la música a la letra», en A. Soria Olmedo (ed.), *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 245-268.
- SORIA OLMEDO, Andrés (2013): «Cuba en un poema de Federico García Lorca», *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC)*, vol. 38, nº 1/2, (Studies in Honor of José-Carlos Mainer/Homenaje a José-Carlos Mainer, pp. 441-459).
- SORIA OLMEDO, Andrés (2016): «De Lope a Lorca», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, nº XXII (número especial: «Lope de Vega y la Edad d Plata», coord. D. Ródenas), pp. 287-309.
- SORIA OLMEDO, Andrés (ed.) (2010): *La Generación del 27: ¿Aquel momento es ya una leyenda?*, catálogo de exposición (Residencia de Estudiantes, Madrid, diciembre de 2009-febrero de 2010; Convento de Santa Inés, Sevilla, marzo-junio de 2010), Madrid/Sevilla, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes/Junta de Andalucía.
- SORIA, Andrés (1990): «Prefacio», en E. Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Granada, Universidad de Granada, pp. IX-XCVIII.
- SORIA, Carlos (1974): *Orígenes de la radiodifusión en España*, Pamplona, Eunsa.
- SOUTH, Will (ed.) (2001): *Color, myth and music. Stanton Macdonald-Wright and Synchronism*, catálogo de exposición, Raleigh, North Carolina Mueseum of Art.
- SPRATT, Geoffrey K. (2002): «Honegger, Arthur», en S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, vol. XI, pp. 679-684.
- STANTON, Edward F. (1975): «García Lorca and the Guitar», *Hispania*, vol. 58, nº 1, marzo, pp. 52-58.
- STANTON, Edward F. (1978): *The Tragic Myth. Lorca and Cante Jondo*, Lexington, The University Press of Kentuchky.
- STEARNS, Marshall W. (1965): *Historia del jazz*, trad. J. F. Yáñez, Barcelona, Ediciones Ave.
- STEINGRESS, Gerhard (2005): *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones. (1ª ed.: Jerez de la Frontera, Centro Andaluz del Flamenco, 1993).
- STEINGRESS, Gerhard (2006): *...Y Carmen se fue a París: un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Córdoba, Almuzara.
- STIMPSON, Brian (1984): *Paul Valéry and Music: a Study of the Techniques of Composition in Valéry's Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STOVALL, Tyller E. (1998): *Paris Noir: African Americans in the City of Light*, Boston, Houghton Mifflin.
- SUÁREZ DE ÁVILA, Luis (1989): «El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del Romancero a las tonás», en AA.VV., *Dos siglos de flamenco, Actas de la Conferencia Internacional (Jerez, 21-25 de junio de 1988)*, Jerez de la Frontera, Fundación Andaluza del Flamenco, pp. 29-129.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (1997): «Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27», en E. Rioja (coord.), *La guitarra en la historia. Vol. VIII*, Córdoba, Ediciones La Posada, pp. 37-57.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (2003): «Jesús Bal y Gay en el problema de su generación», en VV.AA., *Xornadas sobre Bal y Gay*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 39-48.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (2009): «Adolfo Salazar: Luz y sombras», en M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Ediciones del ICCMU, pp. 199-220.
- SUBIRATS, Eduardo (1985): *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1985.

- SUELTO DE SÁENZ, Pilar G. (1969): *Eugenio d'Ors: su mundo de valores estéticos*, Madrid, Plenitud.
- SUHAMI, Evelyn (1966): *Paul Valéry et la musique*, Dakar, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines (Université de Dakar).
- SZABOLCSI, Miklós (1969): «La'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international», en *Proceedings of the Vth Congress of the International Comparative Literature Association*, Amsterdam, Swts and Zeitlinger, pp. 315-334.
- TARUSKIN, Richard (1993): «Back to Whom? Neoclassicism as Ideology», *19th-Century Music*, nº 16, pp. 286-302. (Reeditado y revisado en *The Danger of Music and other Anti-Utopian Essays*, California, University of California Press, 2009, pp. 283-405).
- TAYLOR, Charles y Murray CAMPBELL (2002): «Sound», en S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, vol. 23, pp. 759-776.
- TEJADA, José Luis (1977): *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1977.
- TEMES, José Luis (2000): *El Círculo de Bellas Artes 1880-1936*, Madrid, Alianza.
- TEMES, José Luis (2001): «La Sección de Música del Círculo de Bellas Artes», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 8-9, pp. 243-254.
- TINNELL, Roger (1998): *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March/Fundación García Lorca. (2ª ed. corregida y aumentada. 1ª ed. 1993).
- TIRRO, Frank (1993): *Jazz: a history*, New York, Norton.
- TIRRO, Frank (2007): *Historia del jazz clásico*, trad. A. Padilla, Barcelona, Robinbook. (Primera parte del original *Jazz: a history*, New York, Norton, 1993).
- TOMASSETTI, Isabella (2016): «El villancico», en F. Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, cap. X: «Poesía cortesana: c. 1360-1520» (coord. V. Beltrán), San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 558-580.
- TOMICHE, Anne (2015): *La naissance des avant-gardes occidentales. 1909-1922*. Paris, Armand Collin.
- TORRES CLEMENTE, Elena (2007): *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de Maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- TORRES CLEMENTE, Elena (2009): «La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar», en M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y Elena Torres (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Ediciones del ICCMU, pp. 265-286.
- TORRES CLEMENTE, Elena (2010): «Vocaciones cruzadas: músicos y escritores en la generación del 27», en C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (eds.), *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 71-98.
- TORRES CLEMENTE, Elena (2012): «El “Nacionalismo de las esencias”: ¿una categoría estética o ética?», en P. Ramos López (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 27-51.
- TORRES CLEMENTE, Elena (2013): «La huella de Wanda Landowska en España: “camino en la sombra que nos separa del pasado”», en L. Sánchez de Andrés y A. Presas (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 415-440.
- TORRES CLEMENTE, Elena (2014): «María Lejárraga y Manuel de Falla, en busca de nuevas soluciones dramático-musicales para *El sombrero de tres picos*», en T. Cascudo y M. Palacios (eds.), *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 177-203.

- TORRES MULAS, Jacinto (1987): «Orquestas y sociedades (1900-1939)», en *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional, Salamanca 1985*, Madrid, INAEM.
- TORRES MULAS, Jacinto (1991): *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico/ bibliográfico, repertorio general*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical.
- TRUDU, Antonio (ed.) (1990): *Federico García Lorca nella música contemporánea*, Milán, Edizioni Unicopli.
- TSVIETÁIEVA, Marina (1990): *El poeta y el tiempo*, trad. S. Ancira, Barcelona, Anagrama.
- TUCKER, Mark y Travis A. JACKSON (2002): «Jazz», en S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, vol. 12, pp. 903-926.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1981): *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, Antonio ELORZA, Manuel PÉREZ LEDESMA et al. (1975): *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- TUPITSYN, Margarita (ed.) (2018): *Dadá ruso. 1913-1924*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- URRUTIA, Jorge (1980): *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, Madrid, Cíncel.
- URRUTIA, Jorge (1984): *Imago Litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar.
- URRUTIA, Jorge (1991): «El movimiento ultraísta», en G. Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española. De Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Sevilla, El Carro de Nieve, pp. 89-118. (Ed. original: *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, Milán, Jaca Book, 1987).
- UTRERA, Rafael (1985): *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ed. JC Clementine.
- UTRERA, Rafael (1987): *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar.
- VALCÁRCEL RIVERA, Carmen (1993): *La realización y transmisión musical de la poesía en el renacimiento español*, tesis doctoral, dir. D. Ynduráin, Universidad Autónoma de Madrid.
- VALCÁRCEL, Eva (1995): «Vicente Huidobro y el creacionismo en España», en E. Valcárcel (ed.), *Huidobro. Homenaje 1893-1993*, A Coruña, Universidade, p. 11-49.
- VALCÁRCEL, Eva (2000): *La vanguardia en las revistas literarias*, La Coruña, Universidade da Coruña.
- VALENTE, José Ángel (1992): «Cómo se pinta un dragón», prólogo a *Material memoria*, Madrid, Alianza, pp. 9-12.
- VALENTE, José Ángel (1994): «Ideología y lenguaje», en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets.
- VALENTE, José Ángel (2000): *Variaciones sobre el pájaro y la red; precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets.
- VALLS GORINA, Manuel (1962): *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, Revista de Occidente.
- VARELA, José Luis (1998): «Nota sobre Gerardo Diego y la música», en VV.AA., *Estudios de Literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, pp. 776-782.
- VATTIMO, Gianni (1985): *La fine della modernità*, Milano, Garzanti.
- VÁZQUEZ RAMIL, Raquel (1989): *La Institución Libre de Enseñanza y la Educación de la Mujer en España: la Residencia de Señoritas (1915-1936)*, Santiago, Universidad de Santiago.
- VEGA EXPÓSITO, José Luis (2007): *Lecturas alemanas del Borges ultraísta* [tesis doctoral, dir. A. Soria Olmedo], Madrid, Fundación Universitaria Española (Serie «Tesis universitarias cum laude»).

- VEGA PEREIRA, José Augusto (1987): *Radiorramonismo: antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- VEGA, Lope de (1925): *Poesías líricas. I: Primeros romances. Letras para cantar. Sonetos*; ed. J. F. Montesinos, Madrid, Ediciones de «La Lectura», 1º vol.
- VEGA, M^a José (2003): «E arte del ruido. La destrucción de la sintaxis en la poesía y la música de las vanguardias», En R. Senabre, A. Rivas e I. Gabaráin (eds.), *El lenguaje de la literatura (1898-1936)*, Salamanca, Almar, pp. 193-246.
- VENTÍN PEREIRA, José Augusto (1987): *Radiorramonismo. Antología y estudios de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- VERHESEN, Fernand (1984): «La poésie», en J. Weisgerber (ed.), *Les Avant-Gardes littéraires au XX^e siècle. II. Théorie*, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 794-824.
- VIANA, Juan Manuel (2014): *Futurismo y máquinas (con motivo de la exposición «Depero futurista. 1913-1950»)*, introducción y notas al programa, Madrid, Fundación Juan March.
Disponible online:
<https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc100035.pdf?v=96528077>
(última consulta: 29-VI-2018).
- VIDELA, Gloria (1963): *El ultraísmo; estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos.
- WAGNER, Richard (1982): *Los Maestros cantores de Nürenberg (Libreto original con traducción)*, trad. y estudio de Á. F. Mayo, Barcelona, Daimon.
- WALDBERG, Patrick (2004): *Dadá: la función del rechazo; El Surrealismo: la búsqueda del punto supremo*, trad. M^a V. Jaua Alemán, México, Fondo de Cultura Económica.
- WALSH, John K. (1988): «Las cintas del vals: Three Dance-Poems from Lorca's *Poeta en Nueva York*», *Romanic Review*, 79, pp. 502-516.
- WALSH, John K. (1989): *Los bailes rusos en España (1916-1927). Contexto histórico: España durante la primera guerra*, Berkeley, California.
- WALTERS, Gareth (2003): «Paralell Trajectories in the Careers of Falla and Lorca», en F. Bonaddio y X. de Ros, *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*, Oxford, Legenda, pp. 92-102.
- WANNING HARRIES, Elizabeth (2005): «“Unfinish'd Sentences”: The Romantic Fragment», en M. Ferber (ed.), *A Companion to European Romanticism*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 360-375.
- WASHABAUGH, William (2005): *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Paidós Música.
- WATKINS, Glenn (1988): *Soundings: Music in the Twentieth Century*, New York/ London, Schirmer Books.
- WEISGERBER, Jean (ed.) (1984): *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- WENK, Arthur B. (1976): *Claude Debussy and the Poets*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (1999): «Literatura y artes, arte y vida», en H. Enetzlaff-Eggebert (ed.), *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 9-16.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.) (1998): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen, Niemeyer.

- WENTZLAFF-EGGENBERT, Harald (ed.) (1999): *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*, Frankfurt/Madrid, Vervuert Iberoamericana.
- WHOL, Robert (1980): *The generation of 1914*, London, Weindenfeld and Nicolson.
- WINN, James Anderson (1981): *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven, Yale University Press.
- WHITTALL, Arnold (2002): «Leitmotif», en S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, vol. 14, pp. 527-530.
- YAHNI, Roberto (1980): «Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca; función del paréntesis», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, pp. 151-159.
- YAHNI, Roberto (1980): «Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca; función del paréntesis», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, pp. 151-159.
- YNDURÁIN, Francisco (1974): «Para una función lúdica en el lenguaje», en AA.VV., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Rioduero, pp. 215-227.
- YÚDICE, George (1981): «Cubist aesthetics in painting and poetry», *Semiotica*, 36-1/2, pp. 107-133.
- ZAMBRANO, María (1977): «Acerca de la Generación del 27», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 368-369 (número doble dedicado a la generación del 27), julio-agosto, p. 26.
- ZAMBRANO, María (1986): *De la Aurora*, Madrid, Turner.
- ZAPKE, S. (ed.) (1999): *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, Kassel, Reichenberger.
- ZARDOYA, Concha (1968): «Jorge Guillén y Paul Valéry», en *Poesía Española del 98 y del 27 (estudios temáticos y estilísticos)*, Madrid, Gredos, pp. 207-254.
- ZUMTHOR, Paul (1983): *Introduction a la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

Se
terminó
de imprimir en Salamanca,

E
L

cuando faltan
tres años
para que se cumplan
100

de dos mil diecinueve de febrero

de
la lectura
de
la
conferencia

«Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’»
por

Federico García Lorca,

en el Centro Artístico, Literario y Científico
d
e
Granada

