

TESIS DOCTORAL

AÑO 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.**

Juan Gómez Espinosa

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA. ESTUDIOS
LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS: TEORÍA Y APLICACIONES**

DIRECTORA: Dra. Clara Isabel Martínez Cantón

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Facultad de Filología. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA. ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS: TEORÍA Y APLICACIONES

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.

Juan Gómez Espinosa

DIRECTORA: Dra. Clara Isabel Martínez Cantón

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi absoluto agradecimiento a una serie de personas sin las cuales estas páginas no habrían tenido sentido.

En primer lugar, a mi directora de tesis, la doctora Clara Isabel Martínez Cantón, por depositar en mí su confianza, guiarme con un enorme respeto y enseñarme tanto de los intrincados caminos de la investigación científica. Ojalá todo lector de poesía contara con la mitad de conocimientos que posee Clara sobre métrica. La poesía sí que se convertiría, entonces, en un arma cargada (de presente).

A Belén, que ha soportado durante estos meses la presencia de un anacoreta sepultado entre libros.

A mis padres, por el apoyo incondicional que me han brindado y por haber levantado un hogar en el que siempre hay alguien leyendo o escuchando.

A mi hermana María, la persona con mayor integridad intelectual que conozco. Sin su ejemplo de estudio, esfuerzo y emoción por el conocimiento, dudo que yo hubiera llegado a terminar el instituto.

A Adriana, Edgar, Irene, Eder e Israel, que no solo se han preocupado sinceramente por la marcha de mi investigación, sino que también me han ofrecido oxígeno sobre las tablas y dentro de los bares (es decir, allí donde nace el arte).

A todos los grandes profesores que, voluntariamente, despertaron mi voracidad por la literatura e, involuntariamente, me convirtieron en un filólogo: doña Teresa, Carmen Pons, Abraham Martín Maestro, Álvaro Alonso y Santiago López Ríos.

A Laia, María y Pablo, por proteger día a día la intimidad de JRJ.

A los músicos que leen poesía.

A los poetas que se niegan a escribir cosas absurdas sobre música.

En la distancia, a Gerardo Diego, esperando que un día sea más conocido por sus imágenes anarquistas que por su ciprés de Silos.

Mässig.

Singstimme.

Pianoforte.

Du hol.de Kunst, in wie viel grauen
Oft hat ein Seuf - zer, dei - ner Harf ent -

Stunden, wo mich des Le - bens wil - der Kreis um - strickt, hast du mein
flossen, ein sü - sser hei - li - ger Ac - cord von dir, den Him - mel

Herz zu war - mer Lieb' ent - zunden, hast mich in ei - ne bess' - re Welt ent - rückt, in ei - ne
bess' - rer Zei - ten mir er - schlossen, du hol - de Kunst, ich dan - ke dir da - für, du holde

bess' - re Welt - ent - rückt.
Kunst, ich dan - ke dir.

*¡Oh, arte benévolo, en cuántas horas sombrías,
cuando me atenaza el círculo feroz de la vida,
has inflamado mi corazón con un cálido amor,
me has conducido hacia un mundo mejor!*

*Con frecuencia se ha escapado un suspiro de tu arpa,
un dulce y sagrado acorde tuyo
me ha abierto el cielo de tiempos mejores.
¡Oh, arte benévolo, te doy las gracias por ello!*

(An die Musik. Música de Franz Schubert. Texto de Franz von Schober)

Índice

1. Introducción	8
1.1 Preámbulo y estado de la cuestión.....	8
1.2. Propuesta y objetivos	13
1.3. Presentación de contenidos.....	15
2. Metodología	28
2.1. La Literatura Comparada como marco de la investigación	28
2.2. La denotación como punto de diferencia entre poesía y música	30
2.3. Importancia de la elocución y la disposición en el análisis música/poesía.....	45
2.4. Época y autor elegidos para la concreción de la investigación	46
3. Elocución discursiva	52
3.1. Significado del término.....	52
3.2. La elocución discursiva y la posibilidad de implicaciones connotativas	60
3.3. La elocución discursiva al servicio de la semántica	70
3.4. La elocución discursiva en el contexto temporal estudiado	85
3.5. La elocución en el debate tradición/modernidad	99
3.6. Manifestaciones de la elocución discursiva renovadora de la época: vuelta a lo clásico, sencillez, pureza y humor.....	111
3.7. Discursos artísticos de renovación radical: hacia combinatorias herméticas	121
3.8. Los criterios elocutivos en el marco estudiado.....	139
4. Disposición discursiva	144
4.1. Naturaleza de los elementos rítmicos y estructurales	144
4.2. La disposición discursiva en el debate tradición/modernidad	149
4.3. El anticonvencionalismo en el ámbito rítmico y estructural	152
4.4. Posibilidades métricas en la poesía y la música	159
4.5. Relación de los elementos elocutivos, rítmicos y estructurales.....	164
4.6. Heterogeneidad en la disposición	170

4.7. Los criterios dispositivos en el marco estudiado	181
5. Gerardo Diego y la música de su época. Un estudio comparado.....	190
5.1. Introducción.....	190
5.2. Catálogo de la obra poética de Diego en el marco temporal propuesto	193
5.3. Los criterios elocutivos y dispositivos en la poesía de Diego	200
5.4. La elocución discursiva en la poesía de corte tradicional de Diego	203
5.5. La elocución discursiva en la poesía de corte vanguardistas de Diego	232
5.6. La disposición discursiva en la poesía tradicional de Diego	265
5.7. La disposición discursiva en la poesía vanguardista de Diego.....	267
6. Conclusiones.....	276
6.1. El vínculo de la poesía y de la música dentro de la comunicación.....	276
6.2. Elocución y disposición como medios para llegar a la esencia comparatista	280
6.3. La elocución y sus consecuencias dentro de las creaciones tradicional y renovadora.....	282
6.4. La disposición y sus consecuencias dentro de las creaciones tradicional y renovadora.....	288
6.5. Poesía y música como actos de comunicación	291
6.6. Aplicación del análisis retórico comparatista en la poesía de Gerardo Diego.....	294
BIBLIOGRAFÍA	296

1. Introducción

1.1 Preámbulo y estado de la cuestión

Si podemos definir la esencia de toda disciplina creativa como un proceso de selección y combinatoria, no es menos cierto que los procesos de la combinatoria sonora (música) y verbal (literatura en general, y poesía en particular) podrían, a su vez, aunarse en un único tronco originario. Recordemos -aunque resulte una realidad tantas veces explicada que ya suene tópica- el vínculo prácticamente indisoluble que en la Grecia clásica existía entre creación poética y musical. Aquella primitiva práctica interdisciplinar giraba torno a la canción, creándose así una dependencia entre música y poesía en el desarrollo y la organización temporales (Kramer, 1984).

Sin embargo, la invención de la imprenta y sus efectos sobre la transmisión oral (McLuhan, 1962) supusieron el comienzo de un alejamiento de ambas disciplinas que se tornaría casi absoluto en el siglo XIX, con el individualismo romántico y la progresiva alfabetización de las sociedades más avanzadas impulsando la lectura solitaria y personal. De esta manera, en la Edad Moderna, poetas y músicos emprendieron caminos separados, cada cual dentro de su ámbito de creación, pese a eventuales colaboraciones. No obstante, la especialización exclusivista en cada una de las artes -y su progresivo alejamiento mutuo- no pudo borrar del todo los restos de aquel tronco común del que partieron.

La bibliografía que trata de analizar aquellos puntos en común resulta cuantiosa, especialmente desde la eclosión comparatista del siglo XX. Desde mediados de esa centuria, se han sucedido numerosos estudios que tratan de deshacer las lindes

establecidas entre poesía y música: Brown (1948), Canudo (1955), Souriau (1965), Ruwet (1972), Nattiez (1975, 1988, 1990), Martin (1978), Tarasti (1979), Scher (1980), Cluck (1981), Célis (1982), Kramer (1984), Piette (1987), Barricelli (1988) o Backès (1994). A ellos se podrían unir, en tiempos más recientes, Vega Rodríguez y Villar-Taboada (2001), Alonso (2002) o Luque Moreno (2014) (para más bibliografía sobre el tema, remito también a los autores citados en el **capítulo 2**, el cual tratará a fondo de todo lo referente a la metodología). Todo este conjunto aporta informaciones valiosísimas sobre la relación entre música y poesía, y no deja de crecer. Este tipo de estudios comparatistas se centra en el reconocimiento de aquellos elementos de una disciplina que influyen directamente en la otra; por ejemplo, el origen de estrofas en formas musicales, los acentos prosódicos correspondientes a acentos rítmicos del arte sonoro, el intercambio de recursos como los efectos de repetición y variación o la naturaleza del estribillo (Luján, 2010); también, en las «relaciones interprofesionales» (cómo un compositor crea música a partir de un poema y viceversa, así como la manera en que un creador puede inspirar a otro desde disciplinas distintas). Los resultados de estas investigaciones resultan, por lo general, de enorme valor, y arrojan luz, a base de evidencias, sobre aquel hermanamiento originario y las posteriores relaciones interdisciplinarias. Estos trabajos comparatistas se desarrollan sobre una base de concreción coyuntural (tal técnica musical se corresponde con tal técnica poética, determinado poeta escribe a raíz de la audición de determinada pieza, el ritmo de un poema imita el ritmo de una danza, referencias ideológicas comunes representadas verbal y musicalmente ...). Este modo de proceder no es negativo, en absoluto, sino necesario para profundizar en un campo de estudio complejo y variado. Sin embargo, se

puede echar en falta una visión analítica más esencialista, más orientada a la base de los objetos artísticos.

Teniendo en cuenta que la música y la poesía, como lenguajes artísticos, constituyen vías expresivas y que, por ello, requieren de unos procesos para favorecer la comunicación con el público (oyente o lector), pueden establecerse puntos de encuentro mutuo desde lo más profundo de sus génesis y desarrollos respectivos. Es decir: no tanto desde la traducción directa de elementos de una disciplina en otra, sino desde la esencia de sus discursos. No tanto desde la semejanza de, por ejemplo, un pie dactílico con una medida ternaria, como de los recursos rítmicos que un creador (poético o musical) puede emplear para crear efectos expresivos. Esta tesis tratará, justamente, de establecer y analizar esos elementos esenciales que los discursos poéticos y musicales, por la razón de constituir discursos artísticos -o «sistemas modelizantes secundarios», siguiendo a Lotman (1988)-, pueden manejar en su construcción.

Desde el vínculo de ambos lenguajes artísticos, se puede llegar también a una comprensión mayor de cómo los creadores se relacionan con la realidad. A partir de esta, al fin y al cabo, elaboran sus obras, y el arte es una manera de entablar comunicación con el tiempo y el espacio que envuelve a un autor. Los discursos artísticos, por lo tanto, se construirán atendiendo a la manera en que el creador desee comunicarse con esa realidad. Para profundizar en este tipo de análisis comparatista esencialista, la presente tesis girará en torno a dos pautas. Por un lado, se servirá de la retórica para abordar los textos, literarios y musicales. Por otro lado, centrará la investigación en el marco temporal del primer tercio del siglo XX.

Cabría plantearse, ante tal investigación, dos preguntas. La primera: ¿por qué elegir este marco temporal (1900-1936)? La respuesta es clara: por la alta calidad de las creaciones de esa época en todas las manifestaciones artísticas y, sobre todo, por su variedad. En efecto, durante las cuatro primeras décadas del siglo XX asistimos a una sustanciosa eclosión artística, eclosión caracterizada por la dialéctica directa y constante entre diferentes inquietudes creadoras (confrontadas radicalmente unas, emparejadas sutilmente otras). En el fondo, las batallas estéticas de la época no dejan de ser un resultado de la constante batalla entre tradición y modernidad, conservadurismo y progresismo, la diferencia orteguiana entre «coetáneos» y «contemporáneos», estudiada por Osés Gorraiz (1989: 166-170). Este debate apasionado entre sensibilidades diversas resultó, obviamente, transposición artística de otros que se iban entablando en la política, la sociedad, la economía, la ciencia... De la dialéctica resultante, da buena cuenta la amplia bibliografía que la aborda (destaco los trabajos de Tuñón de Lara, 1970; Pérez Bazo, 1984; Ruíz, Ansón y Gutiérrez Palacio, 1997; Mainer, Pontón et al., 2010; Aullón de Aro, 2010; Iravedra, 2013). Cuanto mayor sea el abanico de manifestaciones artísticas, mayor será también el repertorio de posibilidades discursivas.

La segunda pregunta que podría plantearse sería: ¿por qué centrarse en la poesía española del momento pero abordar la música desde un prisma más cosmopolita? La respuesta viene dada por una «razón de peso» diferente en cada disciplina. Lamentablemente, España no se caracterizó en aquellos años por ser uno de los focos principales en cuanto a creación musical. Pese a engrosar sus filas compositores de indudable calidad (Manuel de Falla, Joaquín Turina, Óscar Esplá, Roberto Gerhard...), la música española no llegó a alcanzar una posición influyente en el panorama

internacional, ni a crear escuelas de modelos creativos exitosamente exportables. Poco o nada tuvo que ver España como potencia mundial musical con las grandes iniciativas surgidas en Francia, Alemania o Austria. De hecho, no está de más recordar cómo fueron muchos de los principales compositores españoles los que asimilaron las nuevas tendencias internacionales (por ejemplo, Falla y Turina durante sus estancias en París, Sorozábal estudiando en Leipzig y Berlín, Gerhard en Viena...) y no al revés. Esta posición de inferioridad de la composición musical en el panorama internacional, sin embargo, no se corresponde con la de la poesía española del mismo periodo. Esta, en absoluto ajena a influencias extranjeras, supo mantener también durante aquellos años una firmeza y autonomía considerables en cuanto a personalidad artística, hasta el punto de llegar a asimilar estilos de origen foráneo y darles una nueva identidad propia, seguir desarrollando estilos anteriores y, a la vez, incluso crear sus propios movimientos de vanguardia (como el Ultraísmo). En el contexto temporal elegido, para realizar un análisis profundo y riguroso de los recursos técnicos compartidos por la poesía y el arte sonoro será conveniente, pues, partir de una visión internacional de la creación musical, la cual aportará un conjunto mucho más completo de elementos.

Por último, dentro del contexto elegido, tomaré la trayectoria poética de Gerardo Diego para someterla al análisis comparatista. La elección de este poeta no se ha debido tanto a su vínculo con el mundo musical como a su brillante heterogeneidad creadora. En Diego encontramos discursos elaborados a partir de las pautas conservadoras de la época y manifestaciones de la más radical vanguardia. Esta variedad defendida por una misma personalidad creadora aporta un enorme material para el análisis de los recursos comunicativos interdisciplinarios que, realmente, persigue esta tesis. A esto hay que añadir un factor cronológico: la etapa de formación de Gerardo Diego coincide con los

últimos alientos de la herencia decimonónica; sus comienzos como escritor, con la irrupción de las vanguardias. Este poeta recoge, por lo tanto, toda la dialéctica de la época. La obra poética y la relación con el hecho musical de Diego ha merecido un amplísima bibliografía (remito a la citada en el **capítulo 5**). Aunque esta cuenta con brillantes trabajos, falta también un análisis que aborde la esencia de la comunicación (al igual que el resto del comparatismo poético-musical en general, tal como comentaba al comienzo de esta introducción).

El presente trabajo tratará de completar ese vacío comparatista, tanto en el caso de Gerardo Diego, en concreto, como en el de la base de los análisis poético-musicales en general.

1.2. Propuesta y objetivos

Para completar el vacío comparatista, esta tesis propone una metodología que se cimenta en el ámbito de la retórica. Obviamente, dicha disciplina es de origen netamente verbal. Sin embargo, su consistencia a la hora de coordinar las acciones de selección, combinatoria y estructuración (como se verá en el **capítulo 2**) la convierten en una herramienta eficaz para afrontar, analizar y comprender el hecho comunicativo, ya sea de naturaleza articulada (el espacio verbal), ya puramente sonora (el espacio musical). El hermanamiento original al que he aludido aportará mayor cercanía a los comportamientos comunes de la poesía y la música. Por lo tanto, se podría declarar que, metodológicamente, esta investigación propone un análisis retórico de los discursos elaborados tanto por poetas como por compositores. Podría denominarse también, sin ninguna duda, como análisis esencialista, puesto que coloca su foco de atención en los

elementos básicos -esenciales- del lenguaje, independientemente de que este se desarrolle a través de la palabra o de alturas y duraciones.

Aunque la propuesta de tipo metodológico pueda aplicarse a la creación de cualquier época y latitud, el presente trabajo se centrará, como ya se ha señalado, en un contexto concreto (poesía española y música entre 1900 y 1936). Por lo tanto, de la primera propuesta, de carácter general, surgirá una segunda, de espíritu mucho más centrado, y que tratará de buscar los puntos en común latentes -puesto que constituye un análisis esencialista- dentro del vínculo discursivo poético-musical.

A su vez, de esta segunda propuesta nacerá una tercera, en la cual el análisis se concretará todavía más, en la figura de Gerardo Diego y su poesía dentro del contexto.

En resumen: los objetivos de esta tesis (rastrear los vínculos entre poesía y música a través de sus discursos y completar, así, el vacío en el ámbito comparatista) se apoyan, para su debida consecución, en una propuesta metodológica basada en la retórica; de esta surgirán otras dos propuestas conforme se especifiquen las coordenadas de análisis (contexto, primero, y una figura individual como Diego, después); en paralelo, según se avance en la especificidad de la materia analizada, se alcanzará un objetivo menos general que el primero, consistente en la comprensión de un marco creativo o de un autor (por ejemplo, la Edad de Plata o Gerardo Diego, respectivamente).

Al incidir la propuesta metodológica en el análisis de elementos discursivos, la naturaleza más o menos conservadora, más o menos novedosa, de todos ellos saldrá a la luz. Se entra, de esta manera, en la panorámica de la dialéctica artística, es decir, en la batalla entre corrientes estéticas. La tradición frente a la modernidad, la convención

frente al inconformismo. Aunque esta dialéctica se ha dado prácticamente en todas las épocas y ha resultado necesaria para el avance de la creación, el marco temporal de la presente tesis se alza rico en manifestaciones artísticas de uno y otro signo. La división del contexto en generaciones siempre ha supuesto un motivo de discusión (de hecho, durante estas tres décadas y media se llegan a barajar varios grupos generacionales en la poesía española: del 98, del 14 y del 27, con sus correspondientes matices). No es objetivo de este trabajo profundizar en ese tema, que tantos puntos recoge a favor como en contra. Sin embargo, un objetivo de esta tesis sí que constituye retratar la dialéctica histórica en el ámbito creativo, intentando analizar los elementos constructivos de los discursos y la aportación que realizan en el mantenimiento de lo convencional o en la renovación. Al tratarse de una metodología comparatista, la visión dialéctica será reforzada por los testimonios recogidos tanto en el terreno poético como en el musical.

1.3. Presentación de contenidos

Como primer paso fundamental para estudiar los puntos de contacto de las disciplinas poética y musical, será necesario plantear una metodología efectiva. A tal fin, el capítulo **2. Metodología**, esgrimirá los ámbitos de investigación y análisis que pueden aportar luz al asunto. Como es obvio, al tratar las relaciones entre un género literario y otra arte, se entrará de lleno en el terreno de la Literatura Comparada (epígrafe **2.1**). De los campos de actividades comparatistas, se recurrirá directamente a dos de ellos: relación de la literatura con las otras artes y comparación de artificios.

Desde un principio (**2.2. La denotación como punto de diferencia entre poesía y música**), quedarán manifestados los dos mayores escollos con los que puede tropezar

un estudio sobre estos ámbitos comunicativos: por un lado, la carga denotativa (de la cual está carente el lenguaje puramente sonoro); por otro, el planteamiento de analogías sin ceñirse en exclusiva a señalar calcos interdisciplinarios. Rastrear el pasado hermanamiento de ambas artes supone rastrear en las técnicas de elaboración discursiva, pero también del condicionamiento estético de una época determinada. A fin de servir de una herramienta eficaz para el análisis interdisciplinar, se recurrirá a la retórica (ciencia de la construcción discursiva). Sus cuatro partes clásicas serán sometidas a un examen sobre su posible papel en este análisis comparatista aunque, finalmente, se tomarán como instrumentos metodológicos la *elocutio* y la *dispositio*. La primera, por ocuparse de la combinatoria de elementos básicos de un lenguaje (verbal o musical, es decir, palabra y sonido puro). La segunda, por atender a la dimensión rítmica del fluido discursivo, no solo en cuanto a las agrupaciones de duraciones y acentos sino también en el estructural; el término ritmo, por lo tanto, será entendido en su acepción más abierta de «orden». Los elementos básicos de un lenguaje (altura y palabra, en los casos de esta tesis) y los discursos que forman serán vistos como signos de sistemas comunicativos, y en este punto las aportaciones de la retórica se unirán a las de la semiología. En consecuencia, se expondrán dos ideas relevantes para la configuración de la investigación. La primera: la ausencia de conexión semántica obligatoria en el lenguaje musical. La segunda: la igualación de todos los lenguajes artísticos como «sistemas modelizantes secundarios». El autor de este concepto, Lotman (1988), será tenido en cuenta junto a otros autores e ideas próximas a la investigación -como Russi y sus estrategias discursivas (2005), Wolf y la intermedialidad (2002) o Scher(1980)-.

La percepción del objeto artístico (poético o musical) se abordará en el siguiente epígrafe **(2.3. Importancia de la elocución y la disposición en el análisis**

música/poesía). A través de la manera de fusionar elocución y disposición, se verá en qué medida pueden salir a la luz las perspectivas estilísticas de los autores, así como la recepción de los objetos artístico por parte del público. La «experimentación formal» de Todorov (1971) o los recursos de los lenguaje autotélicos de Welleck y Warren (1969) adquirirán una enorme importancia para abordar la cuestión.

Este capítulo se cerrará con el epígrafe **2.4. Época y autor elegidos para la concreción de la investigación**, en el cual se argumentará la elección de una época y un autor determinados para concretar el análisis comparatista. En este caso, aunque cualquier contexto histórico, geográfico e idiomático podría ser analizado bajo el método retórico, optar por el primer tercio del siglo XX -desde un prisma universal para la creación musical y desde uno nacional para la poética- proviene de varias razones: la pluralidad y alta calidad de las creaciones en todas las manifestaciones artísticas, la dialéctica intensa entre diferentes inquietudes creadoras y el debate entre tradición y modernidad. La elección de una figura como el poeta Gerardo Diego proviene, justamente, de haber pertenecido plenamente a esa época, tanto desde su formación como desde los comienzos de su carrera. Su adscripción a la Generación del 27, además, lo convierte en uno de los protagonistas de la denominada Edad de Plata. A todo esto viene a añadirse su profundo dominio de los discursos tradicionales y sus acciones en los más vanguardistas del momento. Su doble perspectiva creadora, constante y de calidad, recoge en su persona la dialéctica artística del contexto con toda evidencia.

El capítulo 3 se centrará en una de las dos pautas analíticas apuntadas en la metodología: la elocución discursiva, nacida de la *elocutio* clásica. Su primer epígrafe,

3.1. Significado del término, explicará en qué consiste: las combinaciones de los elementos básicos de un discurso. El propio del poético sería la palabra (desde un punto de vista tanto semántico como sintáctico). El del musical, el sonido puro, la altura -ya de manera aislada (una nota), ya como resultado de una simultaneidad de varias (una armonía)-, cuya carencia de semántica puede suponer un obstáculo insalvable entre ambos tipos de discursos. No obstante, un sonido musical no está incapacitado para transmitir una idea, de la misma manera que la referencia a la realidad no tiene por qué resultar unívoca y absoluta en el caso de la palabra. Los signos lingüísticos, del ámbito verbal y del musical, serán sometidos a un análisis acerca de las posibles referencias vitales, implicaciones emocionales y efectos comunicativos que pueden encerrar.

Así, el punto **3.2.** girará, justamente, en torno a la elocución discursiva y la posibilidad de implicaciones connotativas trascendentales en la comunicación. Yendo más allá del célebre *leitmotiv*, se expondrán las posibilidades que las combinatorias de elementos básicos pueden abrir a un discurso, poético o musical. Se mostrará cómo, al otorgar al elemento básico una función y cargarlo de intencionalidad, el creador aporta toda una semántica, un simbolismo, posibles vías de significación. La elaboración de los discursos podrá alcanzar un intelectualismo por el cual el público (oyente o lector) apenas pueda reconocer los elementos básicos con total claridad. En contraste, el creador también podrá optar por emplear las herramientas elocutivas dentro de unas pautas convencionales, avaladas por una tradición. En la música, por ejemplo, las relaciones interválicas y acordales se ajustarán más a la costumbre combinatoria cuanto más aprehensible pretenda ser. En la poesía, cuanto más se correspondan las relaciones verbales dentro de un «imaginario» canónico, mayor facilidad gozará el lector para reconocer las ideas.

Por todo ello, se entrará de lleno en el terreno de la convención. En el epígrafe **3.3. La elocución discursiva al servicio de la semántica**, se tratará la problemática histórica de lo considerado o no canónico, y que responde al condicionamiento del marco temporal, con todo lo que de él se desprende en la estética y la creación artística. Ejemplos como los de Ricardo Gil y Cernuda, o Rachmaninov, Vaughan Williams, Debussy y Berg mostrarán cómo discursos prácticamente contemporáneos adquieren su identidad dependiendo de la mayor o menor ortodoxia con las convenciones elocutivas. Se intentará, por lo tanto, equiparar la competencia que se ocupa de rastrear los significados provenientes de la palabra a la de aquella que rastrea los que visten los sonidos.

El siguiente epígrafe, **3.4. La elocución discursiva en el contexto temporal estudiado**, ahondará aún más, y con mayor concreción, en el marco sincrónico de esta investigación. Para ello, se trazará un panorama de lo que era considerado convencional en la época, tanto en la elocución de discursos poéticos (en lengua castellana) como musicales (en una perspectiva internacional). En el mundo de la poesía, el canon más consensuado por la tradición estará integrado por una rica variedad de corrientes: modernista, realista, casticista, neorromántico..., cada una con sus imaginarios y herramientas plenamente aceptados. En la música, el respeto escrupuloso al sistema tonal y sus efectos sonoros, provenientes sobre todo de la tradición decimonónica o del rigor academicista, formarán la identidad discursiva más conservadora. Enfrente, las vías musicales renovadoras estarán formadas por compositores dispuestos a ir más allá de la aplicación dentro del sistema tonal tradicional, a explorar todas las combinatorias nuevas que puedan ofrecer, incluso la del derrocamiento de la tonalidad. Por su parte, la poesía renovadora actuará de manera semejante, desplegando discursos con

combinatorias que reaccionan contra las combinatorias verbales convencionales, y dando lugar también a una rica heterogeneidad de voces y propuestas.

El epígrafe **3.5. La elocución en el debate tradición/modernidad**, mide las consecuencias del enfrentamiento entre los dos grandes grupos de creación de las disciplinas poética y musical: tradicionales y renovadores. Debate, el del marco que estudia esta tesis, que no resulta único en la historia, y que, con sus peculiaridades, ya se ha planteado en otras épocas, como el paso de la Edad Media al Renacimiento. El primer tercio del siglo XX es un periodo de profunda crisis, tanto en lo material como en lo anímico; las estructuras e ideas heredadas parecen ser insuficientes para dar estabilidad a los pueblos. Conviene tener en cuenta, además, que ninguna perspectiva rehúye cuestionarse el presente, independientemente de si es conservadora o progresista. En los discursos artísticos, la dialéctica y la crisis entran de manera incontenible. Los autores más apegados a la convención elaborarán sus obras teniendo en cuenta las pautas retóricas canónicas, y otro tanto harán los renovadores en su exploración de vías elocutivas inexploradas, tal y como se reflejará en los análisis.

La variedad de propuestas renovadoras se ejemplificará en el epígrafe **3.6.**, en el cual serán estudiadas unas manifestaciones determinadas de la elocución discursiva renovadora de la época: la vuelta a lo clásico, la sencillez, la pureza y el humor.

El resto de propuestas renovadoras protagonizarán el siguiente epígrafe: **3.7. Discursos artísticos de renovación radical: hacia combinatorias herméticas**. La razón de separar las heterogéneas vías de creación anticonvencional en dos puntos diferentes no es gratuita. Las recogidas en el epígrafe anterior muestran una claridad expositiva en sus discursos mucho mayor que las de este, caracterizadas por unas

combinatorias altamente arriesgadas, radicales en su exploración de las relaciones que pueden plantearse entre los elementos básicos y que llegan a dinamitar absolutamente todo atisbo de convención. Esta radicalidad no solo se lanza al dominio de la semántica y la sintaxis, sino también de la presentación gráfica de las obras poéticas y musicales.

De todo lo expuesto en este capítulo, el epígrafe **3.8** recoge una serie de criterios elocutivos para su aplicación en los análisis interdisciplinares de esta tesis, enmarcada en el contexto del primer tercio del siglo XX.

El capítulo **4** desarrollará todo lo referente al segundo ámbito de análisis retórico: la disposición discursiva. Para empezar, el epígrafe **4.1** versará en torno a la naturaleza de los elementos dispositivos de un texto, tanto poético como musical. O, lo que es lo mismo, los elementos rítmicos y estructurales.

Al encontrarse los signos dentro de contextos estructurales, es preciso analizar los esquemas formales, más o menos libres, más o menos utilizados por la convención, y que pueden implicar el uso de determinados rasgos constructivos. Entre estos, no podemos olvidar aquellos que marcan la identidad estructural cuando se hallan íntimamente ligados a ella (por ejemplo, en poesía, la rima o la cantidad silábica exigidas por una estrofa). No obstante, estos recursos también pueden actuar como «elementos independientes», perteneciendo en realidad al aspecto elocutivo, sin responder obligatoriamente a una estética convencional o a una inconformista (de nuevo, en poesía, la eufonía provocada por la rima -aunque carezca de obligación estrófica-, los paralelismos o los pulsos acentuales; en música, compases, grupos concretos de duraciones, alturas que actúan a modo de centros sonoros...). Todo ello será visto desde el prisma del sentido originario de «ritmo» (orden).

Al igual que se apreciaba con la elocución, también los elementos rítmicos cobrarán una enorme importancia dentro del debate tradición/modernidad, tal y como refleja el epígrafe **4.2**. En la creación de la época, se apreciará un manejo del ritmo pautado y avalado por la historia artística que no es monopolizado solamente por las estéticas conservadoras. Numerosísimo autores llegan a mezclar tradición y modernidad con inquietud renovadora. El aprovechamiento de disposiciones sacadas de la herencia clásica y popular se aprecia tanto en músicos (por ejemplo, *Le Six*) como en poetas (buena muestra de ello son los neopopularistas).

No obstante, teniendo en cuenta la heterogeneidad demostrada por la creación renovadora, es normal que los rupturistas más radicales también desplieguen unos ritmos que desechen todo rastro de los tradicionales. Formas autónomas, que solo responden a sí mismas y por sí mismas, y que nos hacen reflexionar sobre el poema dependiente de una imagen o las composiciones musicales generadas a partir de texturas, series, armonías nuevas... Estos aspectos de suma inquietud vanguardista protagonizarán el epígrafe **4.3. El anticonvencionalismo en el ámbito rítmico y estructural**.

De manera natural, el ámbito dispositivo, rítmico, se relaciona con la métrica, usada esta, en el caso de la presente tesis, tanto para la poesía como para la música. El epígrafe **4.4.**, por lo tanto, estudiará las posibilidades métricas en la poesía y la música. En la primera, el versolibrismo puede ser atendido como muestra fehaciente de exploración de nuevos elementos rítmicos. En la música, el mayor ejemplo es la ya citada labor de estructurar cada obra como un todo orgánico.

La relación entre el campo elocutivo y el dispositivo se estrecha en numerosas ocasiones, de ahí que en el epígrafe **4.5.** se manifiesten esos hermanamientos. Al fin y al cabo, la estructura y todos los demás elementos rítmicos están condicionados por la sonoridad, tanto en poesía como en música. Además, el creador puede malear las relaciones entre elocución y disposición dentro de una vertiente estética para cuestionar el canon, como se puede apreciar en tantos autores renovadores. Dejando a un lado la creación de mayor rupturismo, en los cuales ritmo y elementos básicos se corresponden inequívocamente, la elocución discursiva se convierte en el rasgo definitivo más evidente para la adscripción estética de una obra en el contexto estudiado. El epígrafe **4.6. Heterogeneidad en la disposición**, da cabida a la variedad creadora de la época, reflejada en las plurales manifestaciones creadoras y que afectan, directamente, al ámbito dispositivo. El debate tradición/modernidad dará cuenta de su intensidad gracias a las amplias posibilidades rítmicas esgrimidas, ya sea rompiendo con los rasgos heredados, ya sea manteniéndolos, parcial o totalmente.

La heterogeneidad de vías que abre la disposición se resume en el último epígrafe del capítulo: **4.7. Los criterios dispositivos en el marco estudiado.** Es preciso analizar con profundidad los elementos elocutivos en aquellas obras que presentan algún rasgo rítmico proveniente de la tradición. En aquellas creaciones abrazadas al rupturismo más radical, sin embargo, la disposición se presenta abiertamente renovadora, aunque en el caso musical incluso las formas libres puedan provenir de una práctica histórica.

Como se aprecia, los capítulos **3** y **4** bucean en el panorama creador del primer tercio del siglo XX. La dialéctica entre lo que es convencional y lo que no lo es

constituye un campo imprescindible para comprender la época y los discursos engendrados en ella. De esta circunstancia emerge un hecho bastante significativo que deseo mencionar, aunque sea a modo de inciso: la ausencia de nombres femeninos entre los ejemplos creativos que despliega esta tesis. Por supuesto, en la época estudiada también hubo mujeres en los campos de creación poético y musical. Personalidades como Rebecca Clarke, Rosa García Ascot, Germaine Tailleferre, Carmen Conde, Josefina de la Torre, Concha Méndez, María Cegarra y un largo etcétera respondieron a las inquietudes de aquellos años. Y lo hicieron con obras en absoluto inferiores a las de sus compañeros varones. Sin embargo, el papel secundario al que tradicionalmente fueron sometidas en la mayoría de ámbitos jugó en contra de la repercusión de estas creadoras. La presente tesis incide una y otra vez en el canon discursivo para entender mejor la génesis y desarrollos de los objetos artísticos de un contexto temporal. A mayor difusión de una figura creadora, mayor influencia ejercerá sobre el canon de su tiempo. La mujer, salvo excepciones puntuales, no pudo disfrutar en esos años del mismo aval social que un hombre, ni siquiera en las élites intelectuales. Para poder analizar la convención discursiva del marco temporal, he tenido que recurrir a aquellas figuras creadoras con mayor difusión y repercusión en la época. Esta, no obstante, se retrata en buena medida, al respecto de la situación de la mujer, justamente «en negativo», por ausencia. Luchar contra el olvido y la posición secundaria que se ha asignado a tantas creadoras constituye un acto de justicia (moral, ética y científica). Si no pudieron obtener las facilidades de sus colegas masculinos para actuar sobre el canon de su tiempo, al menos se debería eliminar toda la pátina de olvido que las oculta y poder restablecer el valor que se merecen sus obras. Sin lugar a dudas, un tema tan amplio en cuanto a voces y circunstancias daría para múltiples monografías y tesis que

se añadirían la labor de investigadores como Mainer (1990), Miró (1999), Romero López (2007) o Álvarez Cañibano, González Ribot, Gutiérrez Dorado y Marcos Patiño (2008).

El capítulo 5 forma, por sí mismo, la segunda parte de esta tesis, al aplicar todo lo presentado en los capítulos precedentes en una sola figura: Gerardo Diego. Tal y como se señala en el epígrafe 5.1, la bibliografía sobre este autor resulta amplia y rica, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta su enorme calidad artística, así como su protagonismo en el ámbito creador de la época. La relación de Diego con el mundo musical, de sobra conocido, no resulta clave, sin embargo, para su elección. Esta se explica, sobre todo, por recoger el poeta un mantenimiento simultáneo de tradición y vanguardia. Su doble perspectiva fue declarada por el propio Diego, y la coexistencia de conservadurismo y modernidad poética se mantuvo a lo largo de toda su vida. La posibilidad de analizar a un autor en el cual se refleja perfectamente todo el debate creador del marco estudiado convierte a Gerardo Diego en una figura idónea para esta tesis. La correspondencia entre sus recursos retóricos poéticos y los musicales de la época servirá para hermanar las vías interdisciplinarias de la creación durante el primer tercio del siglo XX.

Como punto de partida, es preciso exponer y analizar el catálogo de la obra poética de Diego en el contexto de la presente investigación (tal y como se hará en el epígrafe 5.2), consistente en las siguientes obras:

El romancero de la novia (1920).

Imagen (1922).

Soria: galería de estampas y efusiones (1923).

Manual de espumas (1924).

Versos humanos (1925).

Viacrucis (1930).

Fábula de Equis y Zeda (1930).

Poemas adrede (1932).

En estas obras, la poéticas renovadora y conservadora se van alternando, ofreciendo posibilidades de análisis que se corresponden con la dialéctica de la época.

El catálogo del poeta será sometido a los criterios analíticos ya expuestos en los capítulos precedentes (epígrafe **5.3**), añadiendo las nociones del propio Diego sobre su doble perspectiva: «relativa» (tradicional) y «absoluta» (renovadora), y estableciendo un diálogo constante tanto con la poética de la época como con la creación musical. Este doble comparatismo, interpoético e interdisciplinar, se desarrollará en los siguientes epígrafes. Para ello, se comenzará atendiendo al aspecto elocutivo de corte tradicional (**5.4**) y de corte vanguardistas (**5.5**), para pasar a continuación a la disposición discursiva, en la poesía tradicional (**5.6**) y en la más renovadora (**5.7**). Todo ello, y en todo momento, explorando las correspondencias entre la retórica poética de Diego y la de la música coetánea.

La tesis se cerrará, como resulta esperable, con las debidas conclusiones (capítulo **6**), en las cuales, además de recoger todos los resultados de explicar y aplicar la metodología retórica o esencialista, se evidenciarán los objetivos y propuestas mencionados en el epígrafe **1.2**: vínculo interdisciplinar mantenido entre los elementos

y estructuras de los discursos; completación del vacío comparatista; profundización en el estudio del marco elegido y especificación en la figura de Gerardo Diego.

2. Metodología

2.1. La Literatura Comparada como marco de la investigación

Al tratar de tender puentes entre creación poética y musical, esta tesis entra de lleno en el campo de la Literatura Comparada. Domínguez Caparrós ha señalado cuatro campos de actividades comparatistas (2010:129-130):

- El intercambio y comercio entre las distintas literaturas.
- El estudio de la relación de la literatura con las otras artes.
- La comparación de temas y motivos presentes en literaturas diferentes.
- La comparación entre los diversos artificios (sistemas métricos, géneros literarios...).

La presente tesis se inscribe directamente en dos de ellos: relación de la literatura con las otras artes y comparación de artificios.

En el primero, la bibliografía está bien nutrida gracias a trabajos como los de Moreno Báez (1971), Weisstein (1973), Schmitt von Mühlenfeler (1981), Barricelli y Gibaldi (1982), Etiemble (1985), Brunel y Chevrel (1989), Guillén (1993) o Pageaux (1994), interesados en analizar el ámbito literario con otras disciplinas artísticas. La comparación más centrada entre música y literatura también cuenta con una larga tradición de estudios y monografías, desde los clásicos de Brown (1948) y Souriau (1965), hasta los de Russi (2005) y la enorme labor realizada por la International Association for Words and Music Studies (WMA), pasando, entre otros, por Adorno (2006) o Nattiez (1975, 1988 y 1990). Justamente estos análisis interdisciplinarios entre música y literatura enlazan este campo de actividades comparatistas con el segundo que compete a esta tesis, al estudiar todos, en mayor o menor medida, artificios y procedimientos técnicos de las dos artes. Y es en este espacio en el que la presente

investigación basa su metodología, aunque con ciertos matices con respecto a los estudios anteriores.

De esta manera, aunque reconociendo el inmenso valor del trabajo de Brown, su intento de establecer analogías directas, casi traslaciones estrictas, entre técnicas musicales (armonía, timbre o ritmo) y literarias no es compartido íntegramente por esta tesis. Lo mismo cabe decir de los estudios de Souriau. Este plantea un análisis semejante al de Brown, encontrando mayores coincidencias (por ejemplo, compás y pie métrico, además de los resultados positivos de rastrear en ambas disciplinas agógicas, timbres, armonías o matices). Hacer corresponder directamente elementos muy concretos de las dos manifestaciones artísticas, plantear una traducción directa entre recursos, no constituye el objetivo principal de esta tesis. Aunque sea necesario fijarse, desde la base, en los elementos técnicos de cada disciplina artística, no coparán estos las perspectivas analíticas del presente trabajo, sino que servirán para marcar los terrenos de acción creadora y la reacción de los autores frente a ellos. En resumen: no se trata tanto de afirmar que una regularidad de compás se corresponde a una regularidad métrica, ni que el uso de la rima se aproxima a la recurrencia de centros tonales por efectos de eufonía; se trata de analizar cuándo, cómo y con qué fin poetas y compositores abordan los elementos de artificio en su labor creadora. Las analogías estarán en la base de estos análisis, por supuesto, pero solo para enmarcar posturas creadoras, no para ceñirse a señalar calcos interdisciplinarios. Al haber sido, como se apuntaba en la introducción, la música y la poesía artes de hermanamiento originario, un análisis comparatista entre las dos puede aportar cierta claridad al análisis de sus características discursivas, de sus campos de acción. De este objetivo -«técnico»-, se

podrá llegar también a apreciar las diversas actitudes creadoras, lo cual ayudará a abordar la estética plural de la época histórica elegida.

2.2. La denotación como punto de diferencia entre poesía y música

En un principio, el mayor punto de diferencia y complicación al comparar creación literaria y musical parecería encontrarse en la carga denotativa de la que disfruta el ámbito verbal, y de la cual está carente el puramente sonoro. Ya el propio Souriau planteó este dilema, y lo zanjó afirmando que la música, «arte primaria», debía apoyarse en el campo verbal (la literatura pertenecería a las «artes secundarias» o «representativas»), para ganar fuerza denotativa (Souriau, 1965: 143-235). Esta idea se encontraría en las antípodas de las tesis de Lotman que más adelante comentaré. En la perspectiva de Souriau se encontraría Scher al proponer la asociación «música y literatura» (Scher, 1980: 14) para analizar la música vocal, es decir, aquella composición en la que se fusionan sonido y lenguaje denotativo. Siguiendo esta pauta, Wolf propondría esa asociación bajo el término «referencia intermedial implícita» dentro de su clasificación en torno al concepto de «intermedialidad», que es el empleado por este autor para analizar las relaciones interdisciplinarias (Wolf, 2002: 13-34). Siempre que un medio dominante haga referencia a otro, subordinado, se podrá hablar de «referencia intermedial», la cual será «explícita» si se trata de «música en la literatura» o «implícita» en el caso de «música y literatura». El matiz resulta de enorme importancia, puesto que, a pesar de la existencia de un medio dominante y otro subordinado, implica una idea de asociación. No se encuentra lejos, por lo tanto, Majer, al referirse a la «colaboración» como una de las actividades que pueden relacionar ambas artes (Majer, 1992: 379-390). Sin embargo, todo este aspecto colaborativo que

dota de capacidad denotativa a la creación musical no es el centro de atención para esta investigación. Sí lo son la selección de recursos, el comportamiento de creadores musicales y poéticos en torno a los elementos constructivos de sus discursos, sin asociaciones explícitas.

Del originario hermanamiento de ambas artes, quedan rastros en las técnicas empleadas con las que se elaboran los objetos artísticos. A partir del análisis de dichas técnicas, como señalaba en el epígrafe anterior, pueden evidenciarse también las actitudes estéticas (en este caso, con respecto a la tradición o la innovación en el marco cronológico estudiado). La retórica puede servir como herramienta analítica eficaz, pero para eso es preciso trascender los límites verbales generalmente asociados a ella y proyectarla a otro tipo de discursos; en este caso, el musical. Desde los cuantiosos tratados clásicos hasta los estudios más modernos -por ejemplo, Ducrot y Todorov (1974), Albaladejo (1989), Azaustre y Casas (1997)-, la retórica se ha dividido en varias partes:

-inventio: planteamiento de qué decir y con qué materiales.

-dispositio: orden de la exposición.

-elocutio: estilo conseguido con la combinación de los elementos verbales que pueblan y articulan lo que se dice.

-actio: conjunto de recursos con los que pronunciará el discurso (entonaciones, gestos y apariencia).

-memoria: técnica para poder recordar lo que se va a decir.

Obviamente, estas partes de la retórica clásica, en origen, giran en torno a un contexto de acción oratoria, aunque influyan poderosamente en otros tipos de contexto,

como el de los discursos escritos, ya sean de carácter político, judicial o literario (un buen ejemplo de la aplicación de la retórica al discurso literario se halla en la monografía de Márquez Guerrero *Retórica y retrato poético*, de 2001). Las dos últimas fases, *actio* y *memoria*, desaparecen en el momento en que el discurso no va a ser pronunciado oralmente. Del resto, dos se muestran perfectas para el objetivo analítico de esta tesis: la *dispositio* y la *elocutio*.

Tanto un discurso poético como uno musical se forman a partir de la combinación de elementos básicos, lo cual se corresponde con el dominio de la *elocutio*. Dentro de ella, en el campo literario, el empleo de figuras literarias o retóricas puede alcanzar tanta importancia (en buena parte, debido a su originalidad y sorpresa), que parezcan sus únicos elementos característicos. Al caer en una identificación plena entre *elocutio* y figuras retóricas, se corre el riesgo de plantear una visión reduccionista de esta parte. Un discurso se nutre y compone, en primer lugar, de elementos básicos (en el caso de un discurso verbal, de palabras). Estos deben ser analizados en cualquier estado, ya sea lingüísticamente convencional o alterado. El uso de ese elemento básico siempre resultará ilustrativo para comprender o acercarnos a la esencia de un objeto artístico, independientemente de si está revestido de originalidad o no. En el siguiente poema, perteneciente al libro *Moralidades* (1966), de Jaime Gil de Biedma, la combinatoria de palabras no responde a juegos de ingenio, ni semánticas especiales e imprevisibles. Al revés: el discurso fluye de manera sencilla, sin retar al lector para que busque entre relaciones verbales herméticas.

BARCELONA JA NO ES BONA; O MI PASEO SOLITARIO EN PRIMAVERA

*En los meses de aquella primavera
pasaron por aquí seguramente*

*más de una vez.
Entonces, los dos eran muy jóvenes
y tenían el Chrysler amarillo y negro.
Los imagino al mediodía, por la avenida de los tilos,
la capota del coche salpicada de sol,
o quizá en Miramar, llegando a los jardines,
mientras que sobre el fondo del puerto y la ciudad
se mecen las sombrillas del restaurante al aire libre,
y las conversaciones, y la música,
fundiéndose al rumor de los neumáticos
sobre la grava del paseo.
Sólo por un instante
se destacan los dos a pleno sol
con los trajes que he visto en las fotografías:
él examina un coche muchísimo más caro
—un Duesenberg sport con doble parabrisas,
bello como una máquina de guerra—
y ella se vuelve a mí, quizá esperándome,
y el vaivén de las rosas de la pérgola
parpadea en la sombra
de sus pacientes ojos de embarazada.
Era en el año de la Exposición [...]*

(citado en Rubio y Falcó, 1989: 285-286)

Lo sencillo del léxico empleado crea un panorama de naturalidad, realismo, cotidianeidad y concreción que acerca al lector al poema sin ningún obstáculo para la comprensión. No aparecen imágenes ilógicas o sorprendentes. La descripción del tiempo, el espacio y las acciones son claras. Al otro lado, podríamos encontrarnos con un poema como «Tragedia de los caballos locos», del libro de 1969 *Génesis de la luz*, de Jaime Siles:

*Dentro de los oídos,
ametralladamente,
escucho los tendidos galopes de caballos,*

de almifores perdidos
en la noche.

Levantán polvo y viento,
al galopar el suelo
sus patas encendidas,
al herir el aire
sus crines despeinadas,
al tender como sábanas
sus alientos de fuego.

Lejanos, muy lejanos,
ni la muerte los cubre,
desesperan de furia
hundiéndose en el mar
y atravesándolo como delfines vulnerados de tristeza.

Van manchados de espuma
con sudores de sal enamorada,
ganando las distancias
y llegan a otra playa
y al punto ya la dejan,
luego de revolcarse, gimientes,
después de desnudarse las espumas
y vestirse con arena.

De pronto se detienen. Otra pasión los cerca.
El paso es sosegado
y no obstante inquieto,
los ojos coruscantes, previniendo emboscadas.

El líquido sudor que los cubría
se ha vuelto de repente escarcha gélida.

Arpegian sus cascos al frenar
el suelo que a su pie se desintegra.
Ahora han encontrado de siempre, sí, esperándoles
las yeguas que los miran.
Ya no existe más furia, ni llama que el amor, la dicha de la
sangre,
las burbujas amorosas que resoplan
al tiempo que montan a las hembras.

Y es entonces el trepidar de pífanos, el ruido de cornamusas,
el musical estrépito
que anuncia de la muerte la llegada.

*Todos callan. Los dientes se golpean quedándose
soldados.*

*Oscurece. La muerte los empaña, ellos se entregan
y súbito, como en una caracola fenecida, en los oídos escucho
un desplomarse patas rabiosas, una nube de polvo
levantado por crines,
un cataclismo de huesos que la noche se encarga
de enviar hacia el olvido*

(citado en Rubio y Falcó, 1989: 332-333).

En este caso, el discurso está plagado de conexiones léxicas que fuerzan visiones imprevistas, sentidos oscuros, irracionales. Los juegos conceptuales forman la armazón de estos versos, desde sus propios personajes principales (esos caballos locos nacidos de alta carga simbólica) hasta el contexto dibujado, absolutamente abstracto.

Ambos poemas, tan diferentes en cuanto estilo, deben ser analizados atendiendo de la misma manera a su *elocutio*, sea esta más o menos original, puesto que resulta clave para entender la esencia de la obra (y, con ella, su sentido y la apuesta estética del autor).

En el campo de la música, también encontramos elementos básicos que forman los discursos: las alturas, susceptibles de presentar un comportamiento horizontal (melódico, cuando se suceden unas a otras o vertical (armónico, al coincidir varias en el mismo momento). A continuación, se puede comprobar un ejemplo de ambos comportamientos -melódico y armónico-, tomando un fragmento de la obra de 1857 *Preludio y fuga, WoO 9*, de Johannes Brahms (fragmento correspondiente al final del preludio e inicio de la fuga):

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Fugue, Op. 10, No. 3. The score is presented in four systems. The first two systems are for piano, featuring complex rhythmic patterns in both hands. The third system is labeled 'Fuge' and begins with a forte (f) dynamic. The fourth system continues the fugue with triplets and other rhythmic figures.

(Brahms, 1927: 3)

A esta página de Brahms, se podía confrontar la siguiente del compositor húngaro Franz Liszt, perteneciente a su *Bagatelle sans tonalité* de 1885:

(Liszt, 1984: 130)

La principal diferencia entre ambas obras de la misma época proviene en la manera de combinar las alturas. En Brahms, tanto la melodía como la armonía responden al sistema compositivo habitual en aquel tiempo: el tonal. Sus pautas están bien definidas y, para cualquier público, sus efectos sonoros resultan previsibles (lo cual no le quita ningún valor, no obstante). La pieza de Liszt, sin embargo, se aleja de ese sistema de combinatoria (su propio título ya es una declaración en toda regla) y, tanto el fluido melódico como el armónico, consiguen efectos inesperados (imposibilidad de intuir de antemano adónde se dirigen las frases musicales, aparición de disonancias y acordes formados por intervalos diferentes a la triada). Tanto en una obra como en la otra, la manera de combinar las alturas resultará significativa para poder analizar la génesis y los desarrollos de cada discurso. Por lo tanto, la *elocutio* podrá aplicarse a las

alturas, en el caso musical, de manera semejante que se aplica a las palabras en el literario.

Los elementos básicos del discurso -palabras y alturas-, necesitan de un ritmo, un orden que los estructure, ámbito de la *dispositio*. Los dos poemas antes citados se estructuraban siguiendo pautas estróficas libres, mientras que sus rasgos métricos aparecían bien diferenciados. Por una parte, la obra de Gil de Biedma parecía avanzar al pulso «natural» de un monólogo cotidiano, sin intensidades ni periodos especialmente marcados. Frente a ella, el discurso de Siles ahondaba en el artificio explícito (sin que esto deba entenderse como peyorativo) gracias a sus paralelismos, la atención a las sucesiones acentuales o las rupturas versales. Pese a estas diferencias, ambas composiciones se podrían hermanar en su versolibrismo para compararlas con otra que sigue pautas estructurales fijas (y avaladas por una tradición), como las del soneto recogido en el poemario de 1958 *Ancia*, de Blas de Otero:

*Es a la inmensa mayoría, fronda
de turbias frentes y sufrientes pechos,
a los que luchan contra Dios, deshechos
de un solo golpe en su tiniebla honda.*

*A ti, y a ti, ya ti tapia redonda
de un sol con sed, famélicos berberechos,
a todos, oh sí, a todos van, derechos,
estos poemas hechos carne y en ronda.*

*Oídlos cual al mar. Muerden la mano
de quien la pasa por su sirviente lomo.
Restalla al margen su bramar cercano*

*y se derrumban como un mar de plomo.
¡Ay, ese ángel fieramente humano
corre a salvarnos, y no sabe cómo!*

(Otero, 2003: 27)

En los ejemplos musicales, la dimensión rítmica también se suma a las posibilidades del fluido discursivo. No solo en cuanto a las agrupaciones de duraciones y acentos (rasgos recogidos por el concepto tradicional de compás), sino también en el estructural. La pieza de Brahms, analizada a este respecto, se somete a una forma de fuga, rigurosa y pautaada desde el contrapunto barroco. La bagatela de Liszt, por su parte, no se pliega con total ortodoxia a una forma fija.

Como se desprende de todo lo dicho hasta aquí, los rasgos de un discurso, poético o musical, proceden y pueden ser comprendidos atendiendo a la combinación de sus elementos básicos y a su dimensión rítmica. Desechadas las competencias de la *actio* y la *memoria*, propias de la labor de quien ejecuta el discurso, la *inventio* quedaría asimilada por la *elocutio* y la *dispositio* como proceso previo a ellas. La *inventio* se configuraría por las actitudes emocional y estética de un autor, que lo conducirían a emplear unas u otras técnicas discursivas dentro de su disciplina a partir de preguntas como «¿Sobre qué crear?», «¿Para qué?», «¿De qué manera?».

Estas cuestiones, aunque realmente interesantes para comprender al ser humano que crea, entran dentro de ámbitos pertenecientes a la psicología y emotividad de cada uno y, por lo tanto, apenas pueden ser respondidas inequívocamente en una investigación rigurosa y concreta. No obstante, que un autor maneje el material elocutivo y rítmico de tal o cual manera, puede llegar a ilustrar con eficacia su

posicionamiento dentro de un contexto artístico. En el marco temporal de 1900 a 1936, que es en el que se centra este trabajo, la intensa dialéctica entre corrientes estéticas podrá reflejarse perfectamente, como se verá, a través de la *elocutio* y la *dispositio* desplegadas en una obra.

Obviamente, al tratar de contextos artísticos (temporales y geográficos), se debe tener en cuenta qué es considerado convencional en un momento y un tiempo determinados. La combinatoria de elementos básicos y sus rasgos rítmicos dependerán de la alineación de cada autor con lo que es considerado o no canónico en su momento de génesis. Los juegos métricos propios del Modernismo de Rubén Darío o Salvador Rueda, por ejemplo, si bien resultaron renovadores hacia finales del siglo XIX, para la segunda década del XX ya se presentaban totalmente asimilados por crítica y público, e incluso en plena caída (tal y como se señalará más adelante). El atonalismo, por poner un ejemplo del mundo musical, supuso una vía radical y rupturista con el sistema de combinatoria tonal, pero también es cierto que una buena cantidad de compositores decidieron impulsar nuevas sonoridades sin llegar tan lejos como la *Segunda Escuela de Viena*. El contexto, por lo tanto, configurará la actitud creadora, y esta se reflejará en la manera de elaborar los textos, verbales o puramente sonoros.

Así pues, los rastros comunes a la poesía y la música, aquellos que se mantienen en sus discursos, serán analizados al amparo de la retórica a partir de los siguientes campos:

-elocución discursiva: el empleo de los elementos básicos de cada arte para construir los discursos. En el terreno poético correspondería, principalmente, a la palabra; en el musical, a las alturas (melodía y armonía);

-disposición discursiva: aquellos elementos rítmicos que configuran la estructura de los objetos artísticos y el pulso de un poema o una composición musical. Como se expondrá más adelante, partiré del sentido originario de la palabra teniendo en cuenta el significado del término ῥεῖν, «fluir», del cual deriva el castellano *ritmo*, y que implica la idea de orden. Elementos de la música como los compases, las agrupaciones de duraciones o las formas y todo lo referente a métrica poética, formarán parte de este campo analítico.

Los dos ámbitos retóricos serán descritos, desarrollados y aplicados con mayor detalle en los capítulos siguientes.

El primer campo, la elocución discursiva, será, por su complejidad, el que requiera de más espacio. No es de extrañar, puesto que entra en terrenos profundos como el significado de un texto (ya sea poético o musical) y su ordenamiento funcional (sintaxis verbal y sistema compositivo tonal o atonal). Fijarse en los elementos básicos de ambas disciplinas -la altura y la palabra- implica fijarse en los elementos básicos de comunicación. Altura y palabra, y los objetos artísticos que nutren, por lo tanto, serán vistos como signos de sistemas comunicativos, y en este sentido hay que tener en cuenta las aportaciones de la semiología.

Ya el mismo Saussure, al defender en 1916 la concepción de la ciencia semiótica, apelaba a la amplitud de ámbitos de la comunicación en la que se podría aplicar:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y, por esa razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Simplemente es el más importante de dichos sistemas. Así, pues, podemos concebir una ciencia que estudie la vida de los

signos en el marco de la vida social; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla semiología (del griego σημεῖον, “signo”)(Saussure, 1971: 60)

Como señala Barthes:

[...] (la semiología) tiene como objeto todo sistema de signos cualquiera fuera su substancia: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los complejos de sustancias que se encuentran en los ritos, los protocolos o los espectáculos que constituyen sino verdaderos ‘lenguajes’ por lo menos sistemas de significación (Barthes, 1970: 11).

Ya Croce, en 1902, había prestado atención a los elementos de expresión con una visión más amplia que la puramente verbal:

Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación o naturalidad. El espíritu no intuye, sino haciendo, formando, expresando. [...] existen expresiones no verbales, como las de líneas, colores, tonos: todas cuantas se incluyen en el concepto de expresión, que abarca por esto toda clase de manifestaciones del hombre, orador, músico, pintor y demás (Croce, 1973: 92).

Alejándonos algo de Croce y volviendo al terreno de la semiología, la que parte del signo *saussureano* para abordar el hecho comunicativo, no podemos olvidar la enorme labor realizada por la Escuela de Praga en el terreno multidisciplinar, asociando la lingüística a toda expresión artística. Escuela y tendencia en la que Mukarovsky se eleva como cabeza principal a través de estudios como *L’Art comme fait sémiologique* (1970). Este tipo de análisis artísticos asentados sobre la semiología no se circunscriben solo a una época o escuela académica -las «Notas para una semiología de la comunicación artística» de Luis J. Prieto (1977: 169-180) son buena prueba de ello-, y refuerzan la perspectiva de Lotman al contemplar todo sistema de comunicación artística como «sistema modelizante secundario»:

El arte es un sistema de modelización secundario. No se debe entender 'secundario' con respecto a la lengua únicamente, sino que se sirve de la lengua natural como material. Si el término tuviese este contenido sería ilegítima la inclusión en él de las artes no verbales (pintura, música y otras) [...] la lengua natural es no sólo uno de los más antiguos, sino también el más poderoso sistema de comunicaciones en la colectividad humana. Por su propia estructura y en muchos aspectos de la vida social. Los sistemas modelizadores secundarios (al igual que todos los sistemas semiológicos) se construyen a modo de lengua. Esto no significa que reproduzca todos los aspectos de las lenguas naturales. Así, por ejemplo, la música difiere radicalmente de las lenguas naturales por la ausencia de conexiones semánticas obligatorias, aunque en la actualidad sea evidente la total regularidad de la descripción de un texto musical como una cierta estructura sintagmática [...] Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios (Lotman, 1988: 20).

De esta larga cita, aparte de la explicación de lo que supone un sistema modelizante secundario, hay dos ideas relevantes para la configuración de la presente investigación.

La primera: la ausencia de conexión semántica obligatoria en el lenguaje musical, que lo hace diferir del verbal. Como se verá, si bien es cierto que el objeto musical carece de una significación directa, al ser visto como un signo sí que podrá llegar a contener un significado, dependiendo de la actitud creadora en la elocución discursiva. Este signo tal vez no llegue a tener el sentido concreto de la palabra, pero sí que dotará al objeto artístico de una identidad significativa. Y, al igual que en un texto verbal, el musical sí que será susceptible de descripción «como una cierta estructura sintagmática».

La segunda, y básica en este trabajo, es la igualación de todos los lenguajes artísticos -como los que competen a estas páginas: poético y musical- como sistemas

modelizantes secundarios. En este sentido, Russi no reconoce el punto de encuentro de música y literatura en la estructura intrínseca, sino en las estrategias discursivas (Russi, 2005: 37-38). Ciertamente, no es que la Tónica en una pieza musical se corresponda directamente con algún elemento verbal en un texto literario, sino que el empleo de un centro tonal puede reflejarse en un poema en el uso reiterado, o intensificado, de una palabra, un grupo léxico, una asociación previsible o evidentemente coherente dentro de la semántica del discurso.

No quedan lejos de esta perspectiva conceptos utilizados por autores ya mencionados como Majer o Wolf. El primero, al utilizar los conceptos de «derivación» y «analogía» en las posibles relaciones de ambas disciplinas, no está haciendo corresponder directamente una técnica musical con otra poética, sino aproximando recursos con los que escritores y compositores abordan diferentes factores de la creación (rítmicos, sintagmáticos...) (Majer, 1992: 379-390). Wolf, por su parte, estaría planteando esta misma cuestión en a través de su idea de «intermedialidad externa», con la que analiza la interdisciplinariedad cuando la relación existente implica a diversas obras o complejos semióticos. Dentro de la intermedialidad externa, la «transposición intermedial» atendería al análisis de aspectos que se aplican a dos disciplinas (Wolf, 2002).

Justamente, para este trabajo resulta crucial dicho análisis, orientado hacia la música y la poesía, y centrado en los aspectos comunes que dominan la elocución y la disposición discursivas.

Algo más alejado de la materia principal quedaría el concepto de otro autor al que ya se ha aludido, Scher, y su concepto de «música en la literatura» para analizar la

interdisciplinaria (Scher, 1980). Esta idea se centra tanto en la música descrita con palabras como en la influencia musical en estructuras y procedimientos literarios, todo lo cual, pese a ser de gran interés, no resulta tan relevante (de hecho, sería algo reduccionista) para el objeto de esta tesis.

2.3. Importancia de la elocución y la disposición en el análisis música/poesía

Si todo lo referente al ámbito de la elocución discursiva requiere de una importante extensión en este trabajo, se debe a que contempla la base, la esencia primordial de los textos poéticos y musicales. Y estos, al fin y al cabo, influyen en la apariencia final del objeto artístico, puesto que lo cimentan. Así, la percepción de un poema o una composición musical llegará a depender de cómo el creador disponga los elementos básicos de su lenguaje (palabra y altura), por encima de los elementos rítmicos y estructurales. De esta manera, se podrá observar la evidente diferencia estilística entre un romance lorquiano y otro de Antonio Machado, por ejemplo. Pese a poder emplear ambos los mismos recursos métricos (estrofa y ritmos), el lenguaje más o menos racional, convencional, la actitud frente al hecho comunicativo marcará una diferencia básica. Lo mismo puede decirse de una obra de Falla con respecto a la de cualquier zarzuelista, o de una de las sinfonías de cámara de Schönberg en comparación con las sinfonías de Rachmaninov. En los capítulos correspondientes, se podrán encontrar numerosos ejemplos al respecto, tanto de piezas poéticas como musicales.

La manera de fusionar los dos ámbitos dará cuenta de las perspectivas estilísticas de los autores, sobre todo en una época de constante debate creador. Los resultados, los

objetos artísticos, no podrán ser recibidos por el público de la misma manera, aunque siempre se percibirán, más allá de estéticas concretas, como expresiones artísticas. Tal como declara Todorov: «La percepción artística es aquella percepción en que experimentamos la forma» (Todorov, 1971: 44), entendiendo «forma» no solo como estructura, sino como resultado íntegro de la combinación de elementos creadores en la labor artística. Como señaló Victor Shklovski en 1917 (dentro del mismo marco temporal que estudia la presente tesis): «El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado: el arte es un medio de experimentar el acontecer del objeto, lo que ya está `acontecido´ no importa para el arte» (Shklovski, 1970: 60). En efecto, la prolongación del acto de percepción artística nos hace testigos del suceso que experimentan los elementos que forman los objetos creados. Elementos que hacen de los lenguajes empleados realidades de comunicación trascendental, con identidades propias y autotélicas: «los recursos del lenguaje se explotan en él (el lenguaje autotélico) mucho más deliberada y sistemáticamente» (Welleck, Warren, 1969: 29).

En el análisis de los dos campos propuestos, se tomará la figura de Gerardo Diego como ejemplo de creador de la época estudiada, a fin de mostrar la variedad estilística que caracterizó aquellos años.

2.4. Época y autor elegidos para la concreción de la investigación

El método de análisis retórico propuesto podría aplicarse a cualquier época y autor, puesto que, tal y como he afirmado hasta ahora, todo discurso, poético o musical, gira en torno a dos ámbitos: la combinación de elementos mínimos (elocución) y los aspectos rítmicos (disposición). Al enclavarse esta tesis en el comparatismo

interdisciplinar, resultará más interesante elegir un contexto temporal perteneciente a la más evidente separación entre las prácticas musical y poética. No quiere decir esto que una época como la medieval no fuera susceptible de ser analizada mediante esta vía. En un caso así, los textos poéticos y musicales, tan hermanados en numerosos casos (por ejemplo, en la elaboración lírica, cancioneril), deberían ser analizados, en buena medida, por separado, aislando así las características elocutivas y dispositivas de cada obra para, finalmente, enlazar los rasgos comunes discursivos. Por supuesto, en ejemplos como los medievales la estructura de un texto poético podría depender directamente de una forma musical (villancico, zéjel...).

Reconocer dependencia aporta datos valiosísimos para comprender el poema íntegramente. Sin embargo, como ya he señalado, además de las influencias directas entre disciplinas, a este trabajo le interesan las semejanzas en la construcción de los discursos, provengan estas o no directamente de condicionamientos tales como estructuras comunes (como la canción). Por ello, además del posible análisis de esos condicionamientos directos, el método retórico propuesto facilitaría una mayor aprehensión de la obra.

Añadiría, asimismo, la posibilidad de ahondar en los elementos discursivos que no nacen directamente de influencias directas, tanto en la elocución (por ejemplo, el léxico y el simbolismo de un poema o el conjunto de alturas que generan una melodía) como en la disposición (en composiciones poéticas cuya estructura no nace de formas musicales o en obras creadas para la interpretación puramente instrumental).

En épocas posteriores a la Edad Media, en las cuales las prácticas poética y musical se van separando de manera más evidente, la aplicación de la metodología

retórica gana inequívocamente en interés. Así, a comienzos del siglo XVI, la sofisticación léxica petrarquista encontraría su trasunto musical en la rica elaboración melódica y polifónica. Con el paso del tiempo, los textos literarios y puramente sonoros ganarían en abigarramiento por la marea barroca, que sería combatida por la claridad expositiva, elegante y refinada, neoclásica. La explosión individualista romántica, más adelante, hallarían acomodo, por un lado, en parlamentos sentimentales, plenos de vehemencia o de lirismo, de versos, melodías y armonías y, por otro, en formas polimétricas o libres. Las épocas medieval, renacentista, barroca, neoclásica o romántica acaban de ser citadas solamente como ejemplos y de manera resumida (cabrían numerosos estudios respectivos).

Cualquier contexto histórico, así como geográfico e idiomático, podría ser analizado bajo el prisma retórico. Optar por el marco del primer tercio del siglo XX, universal para la creación musical y nacional para la poética, proviene de varias razones ya desgranadas anteriormente (ver **Introducción**) y que también se desarrollarán en páginas posteriores (apartado **3.4. La elocución discursiva en el contexto temporal estudiado**), destacando la pluralidad de discursos y credos artísticos dentro de un debate intenso entre tradición y modernidad. A mayor variedad creadora y estética, mayor será el número de testimonios que aporten información sobre las perspectivas elocutivas y dispositivas.

El contexto temporal (y geográfico en el caso de la poesía) coincide con lo que se ha denominado Edad de Plata. Aunque autores como Ubieto, Reglá y Jover dan como fecha de inicio de este periodo 1875, y abarcando varios campos de la cultura (Ubieto, Reglá, Jover, 1963: 798), esta investigación se halla más cercana al respecto con la que

propone Mainer (1975): 1902, para la cual alude a la publicación de importantes obras de autores tan significativos como Costa, Ortega, Azorín o Valle. Para la presente tesis, la fecha de 1900 nace de su cercanía, por un lado, a la llamada Generación del 98, la explosión modernista (y su posterior decadencia) y, por otro, a la cercanía temporal a los debates y conflictos que, en el terreno social, confluirán en hechos de enorme significación para la historia mundial y sus sociedades (por ejemplo, la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, la caída de los antiguos imperios...).

Dentro de la cuantiosa nómina de poetas de la época, será positivo concretar el estudio en una figura para aplicar el método retórico comparatista. La amplitud de voces no es solo una cuestión de cantidad, sino también de calidad y de estética. Se podría elegir entre literatos fieles, aunque sea con matices propios de su trayectoria profesional y personal, a una corriente concreta, como los Machado. O entre aquellos que demostraron en su propio periplo creativo más de una sola adscripción estética, como Lasso de la Vega. De la misma manera que elegir una época de pluralidad creativa implica pluralidad de testimonios para analizar, optar por un autor que recoja diversas inquietudes creadoras en sus discursos reflejará con profundidad la dialéctica de la época.

Por esa razón, la segunda parte del trabajo se centrará en un poeta que encarna tanto las pautas convencionales de la escritura poética como las más renovadoras (dentro de su contexto, obviamente): Gerardo Diego. Miembro, a su vez, de la denominada Generación de 27, recoge la tradición de la poesía anterior y asiste a la eclosión de las nuevas expresiones (pureza, vanguardias...), tal como ocurre con los demás miembros de su grupo (Alberti, Lorca, Aleixandre, Cernuda...).

Todo lo expuesto en la primera parte, por lo tanto, se aplicará al análisis de las obras poéticas escritas por este autor desde sus comienzos artísticos hasta el año 1936. En esta figura señera de la poesía de la época, se podrán apreciar tanto sus actitudes frente a los debates estéticos, como las analogías que se pueden crear con respecto a la creación musical coetánea, con la cual mantuvo vivencias estrechas. La trayectoria del poeta refleja a la perfección el debate estético de unos años marcados por la heterogeneidad creadora, la dialéctica esgrimida en torno a tradición y vanguardia en un tiempo de cambio continuo. En la base de esta dialéctica, encontramos cómo Bertold Brecht apunta a la exigencia de nuevos medios de expresión para describir un mundo en transformación constante (Brecht, 1970: 43).

Diego, con un profundo conocimiento de las estéticas tradicionales, no dudó en la exploración de los cauces que abrían las expresiones más vanguardistas.

Por lo tanto, a través de la metodología propuesta, el presente trabajo tratará de examinar los recursos discursivos (correspondientes a la elocución y la disposición) de los autores (poetas -en particular, Gerardo Diego- y músicos) ante la labor creadora, y desde ahí las elecciones que hagan entre dichos recursos técnicos dentro de la dialéctica artística (interior, consigo mismos, y exterior, con la convención). De estos análisis de los objetos artísticos producidos, se podrá desprender también el efecto de recepción por parte del público. Como recuerda Umberto Eco:

Una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. [...]no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una

sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual (Eco, 1985:65).

En conclusión, el análisis de la labor artística a partir de esta metodología intentará ser, a la vez, un análisis de la comunicación.

3. Elocución discursiva

3.1. Significado del término

Al emplear el término «elocución discursiva», me estoy refiriendo a las combinaciones de los elementos básicos de un discurso, cuya identidad trazan desde los cimientos (las teorías literarias de los autores que exploran las diferencias denotativas de literatura y música ya se han tratado en el apartado 2.2). Dicho discurso, en el caso que compete a esta investigación, puede pertenecer al lenguaje poético y al musical. El elemento básico del primero sería la palabra, tanto desde un punto de vista semántico como sintáctico. El del plano musical lo constituiría el sonido puro, la altura, ya sea analizada de manera aislada (una nota), ya como el resultado de una simultaneidad de varias (una armonía). La máxima diferencia entre estos elementos básicos radica en que, mientras la palabra aporta un significado, el sonido puro carece de semántica.

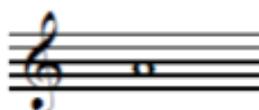
No quiere decir esto que un sonido musical sea incapaz de transmitir una idea, ni que la referencia a la realidad sea unívoca y absoluta en el caso de la palabra. Un discurso se nutrirá de la combinatoria de sus elementos básicos para poder entablar una comunicación, especialmente sofisticada en el caso de la expresión artística.

Así, si tomamos un simple término como *manzana*, podemos acceder sin problema a la realidad objetiva *manzana* («Fruto del manzano, de forma globosa algo hundida por los extremos del eje, de epicarpio delgado, liso [...]» según el Diccionario de la Real Academia Española); de la misma manera ocurre si tomamos *verde* («Dicho de un color: Semejante al de la hierba fresca o al de la esmeralda, y que ocupa el cuarto lugar en el espectro luminoso [...]» según el mismo diccionario). Ambas palabras, por sí mismas, aportan una información objetiva refiriéndose, sin implicaciones emocionales,

a sus realidades (un fruto y un color, respectivamente). Al combinarlas, el resultado *-manzana verde-* ahonda en la identidad del concepto, distinguiendo una realidad más concreta y matizada. De la misma manera ocurre si sustituyo *verde* por *podrida*, *pequeña*, *roja*, *agusanada*... La combinatoria de estos elementos verbales propicia establecer variadas conexiones entre realidades cuyas identidades se enriquecen más que cuando aparecen aisladas.

Hasta aquí, todos los ejemplos han pertenecido a ideas bastante comunes para cualquier hablante, fácilmente entendibles. No obstante, la combinatoria puede ir un paso más allá y establecer conexiones menos previsibles, que arrastren un componente más complejo o ambiguo. Si hablo de *manzana maldita*, puedo estar refiriéndome a la utilizada por Paris en su juicio sobre la belleza de las diosas (con tan fatales resultados) o a la de Adán y Eva. Al recurrir al material mitológico y bíblico, estoy planteando una identidad de la realidad *manzana* que trasciende su significado más común y cotidiano; de hecho, más que a su color o condición natural, estoy enlazándola a una idea de caída o discordia. Aún más: el término *manzana maldita* puede ser empleado por un individuo que guarde una mala experiencia con ese fruto (por ejemplo, que se atragantara con él en un momento de su vida, o que le produjera una reacción alérgica). Es decir: estoy aportando una capa de implicaciones especiales (religiosas, mitológicas y afectivas, en estos casos), hecho netamente subjetivo que va más allá de la identidad «agrícola», objetiva, con que analizamos el término *manzana*.

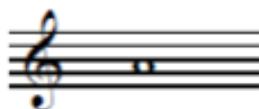
Si en vez de en un término como es *manzana*, me fijase en la siguiente grafía:



me encontraría ahora en un ámbito completamente diferente: el musical. No me hallo ante un signo lingüístico verbal, sino ante uno musical. Como tal, carece de significado; tan solo representa una realidad física: un sonido, la altura la, resultado de 440 vibraciones por segundo según el actual sistema de afinación. Sin embargo, el mero hecho de que ese signo se refiera a una realidad, ya posibilita la existencia de implicaciones, puesto que la nota la se encuentra en la órbita de lo que el ser humano puede percibir y, por lo tanto, interpretar.

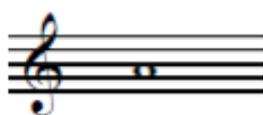
Este la, por sí mismo, no transmite ningún tipo de contenido a un individuo (ni tiene por qué actuar emocionalmente sobre él). Pero tampoco lo hace, a priori, el signo *manzana*. Es necesario un contexto, un espacio sensitivo y sentimental, para que un signo incida «vitalmente» en una persona. *Manzana*, como significante, es una mera construcción lingüística, un conjunto de letras y fonemas. Si tiene valor como significado de «fruto» es, sencillamente, porque el hablante ha experimentado la realidad de ese fruto, ya sea como elemento con el que se ha encontrado en su periplo vital, ya como objeto de comunicación. Si tiene valor como elemento «maldito», es porque el hablante ha asimilado (por ejemplo, estudiando mitología o textos sagrados) ese sentido. Y, por supuesto, si adquiere valor como fruto al que se le guarda cierta desconfianza («fruto maldito») es porque el hablante ha vivido una situación negativa con él.

Por lo tanto, el significante *manzana* tiene por sí mismo tanto significado como:



Si el signo lingüístico se encuentra en una situación de ventaja semántica con respecto al musical, se debe a que pertenece al campo del lenguaje articulado. En este, la relación entre significante y significado es incomparablemente más directa que en un ámbito de puro sonido. Sin embargo, como ya se apuntaba en el capítulo anterior siguiendo a Lotman, tanto el lenguaje poético como el musical son «sistemas modelizantes secundarios». El musical, carente de esa relación directa con significados concretos, pertenece a la esfera de la abstracción y de la sugerencia. Por mucho que se mencione el poder de abstracción y sugerencia de un poema, este siempre contará con una carga mucho mayor de concreción que una pieza musical, dado que, aunque alcancen sus versos un alto hermetismo, el juego con los significados (convencionales o trastocados) se mantendrá sobre el tapete.

Y, por supuesto, al igual que el lenguaje verbal, la música será capaz de crear implicaciones emocionales o de referirse a la realidad. Dejando a un lado la significación directa (imposible e incluso innecesaria en la abstracción de la música), el sonido puede crear todo un contexto expresivo que posibilite la comunicación. Esto es debido, igual que ocurre en los discursos lingüísticos, a las posibilidades combinatorias y a las de cimentar vivencias -experiencias- a partir del sonido. Por lo tanto, tomando



como un «significante musical», podemos manejarlo igual que hacíamos con el significante lingüístico *manzana*. No podremos aprovecharnos de una relación significativa directa con algún objeto o concepto concreto («fruto»), pero sí mantener

una actitud de expresividad y comunicación similar a la esgrimida con el discurso poético.

La altura la sobre la que estoy gravitando en estas líneas, más allá de representar esencialmente 440 vibraciones por segundo, puede ir formando su identidad según los contextos en que se encuentre. Así, si nos hallamos en una pieza tonal escrita en La (Mayor o menor, es indiferente), esa nota será la correspondiente al grado I (Tónica), y su importancia en la obra será capital dado su papel de centro tonal (el flujo sonoro podrá utilizarlo para impulsarse, descansar, marcar momentos decisivos...). Si, por el contrario, aparece en el contexto de otra tonalidad, su rol en el discurso cambiará irremediamente. Será, por ejemplo, un grado secundario (no el I). Si la pieza se encuentra en la tonalidad de Re (Mayor o menor), podrá representar el grado V (Dominante) y establecer con la Tónica (re) una relación directa. Y así podría seguir enumerando posibilidades según tonalidades (y, dentro de cada una de ellas, posibilidades de posibilidades).

También pudiera ser que esa altura fuese una nota de adorno, como en los casos siguientes:



Y, apartándonos del sistema tonal, también resultaría factible que esta altura perteneciera al material empleado por un compositor atonal. El valor de la estaría condicionado entonces por el sistema antitradicional (a comienzos del siglo XX)

empleado por el autor. Si, por ejemplo, se tratara de una pieza dodecafónica que girara en torno a la siguiente serie:



el la, en un principio, tendría un papel muy claro: ser la tercera nota de la serie y, por lo tanto, no aparecer antes de la segunda ni después de la cuarta en la exposición. Pero su identidad podría trastocarse de nuevo dependiendo de que apareciera cuando la serie es invertida, transportada o retrogradada, como en la siguiente imagen:



Las posibilidades aumentan exponencialmente si, en vez de tomar la nota la como un elemento de un discurso melódico («horizontal»), lo hacemos en un discurso polifónico o armónico («vertical»). No se encuentra lejos de esta doble identidad del elemento básico discursivo musical (en este caso, el la en contexto melódico y en contexto armónico), la visión dual de Jakobson acerca de los ejes de selección y de combinación dentro de la función poética (Jakobson, 1975: 360). Las interpretaciones de la identidad de un elemento discursivo básico, ya sea una altura o una palabra, y las combinaciones con otros elementos (sonoros y verbales, respectivamente) resultarían imposibles de ser enumeradas.

De esta manera, la siguiente sonoridad polifónica puede referirse sencillamente al acorde de triada de Do Mayor, formado por dos terceras superpuestas (la primera mayor y la segunda menor) a partir de la altura do:



La siguiente, al de La menor, formado por dos terceras superpuestas (la primera menor y la segunda mayor) a partir de la altura la:



Ambas sonoridades podrían combinarse sin grandes dificultades en un mismo discurso musical. Sin embargo, según el contexto sonoro, las funciones de esas armonías y lo que se pueden aportar la una a la otra varían de manera significativa. Si nos encontramos en una obra tonal escrita en Do Mayor, el primero de estos dos acordes será el más importante, el generador del resto del discurso. Esa armonía correspondería a la función de grado I o Tónica, mientras que la segunda sería el grado VI. Si, por el contrario, nos encontrásemos ante una pieza escrita en la tonalidad de La menor (y, atendiendo a la armadura, podría ser igualmente factible), la jerarquía entre armonías se invertiría. El segundo acorde sería el principal, el de Tónica, mientras que el primero correspondería ahora al grado III. Todo dependería de la intención expresiva del compositor. En el caso de que deseara elaborar una pieza de sonoridades oscuras,

melancólicas, trágicas... optaría por adoptar la tonalidad de La menor; si su motivación fuese la contraria (una obra más luminosa, por ejemplo), actuaría justo al revés, estableciendo Do Mayor como la tonalidad principal. En un caso o en otro, la armonía que se sustentase sobre la función de Tónica tendría mucha más importancia en el discurso que la otra.

No obstante, en este ejemplo sonoro he expuesto un planteamiento bastante tradicional al partir de los usos más convencionales que han imperado desde el Barroco. Ambos acordes podrían moverse en otro tipo de contexto estético. Podrían, por ejemplo, formar una misma realidad armónica:



o



Las armonías conseguidas serían una fusión de las dos expuestas anteriormente, y podrían formar un campo sonoro en el que se mezclaran las resonancias mayores y menores; sin olvidar, por supuesto, la disonancia creada entre las notas sol y la. En el primer caso, tendríamos un acorde de La menor con séptima añadida, mientras que en el segundo se identificaría como un acorde de Do Mayor con sexta añadida; ambos

acordes, tan ambiguamente semejantes, podrían, no obstante, verse como el mismo pero presentando diferentes inversiones.

3.2. La elocución discursiva y la posibilidad de implicaciones connotativas

Las implicaciones connotativas, que trascienden la realidad más objetiva de un elemento discursivo, no solo tienen cabida en el ámbito verbal (por ejemplo, la «manzana maldita» de la que hablé más arriba), sino que también pueden reflejarse en el musical. El ejemplo más célebre lo tendríamos en el *leitmotiv* wagneriano, en el cual un material de alturas sirve para referirse a algún componente del drama musical (personajes, ideas, objetos...).

Este elemento discursivo ha sido estudiado por clásicos del comparatismo literario-musical, como los ya mencionados Brown (1948) y Souriau (1947), pero también por Kramer, aplicándolo, en su caso, al discurso literario de *Tonio Kröger* de Thomas Mann (1989). Tanto para un tejido novelístico (el de Mann) como poético, el uso del *leitmotiv* puede alcanzar una importancia relevante en el hecho de la comunicación. En los compases que se pueden ver a continuación, pertenecientes al comienzo de la ópera *Tristán e Isolda*, las primeras sonoridades se agrupan para formar uno de los motivos esenciales de la composición, el *leitmotiv* que representa al amor:

Einleitung
Langsam und schmachkend

(Wagner, 1860: 1)

y del cual, además, surge un acorde también significativo: el «acorde de Tristán» (tercer compás), que a lo largo de la ópera irá acompañando las desventuras de los personajes.

Obviamente, ninguna de estas sonoridades, por sí mismas, tienen una realidad directa con las ideas o personajes de la obra. Sin embargo, Wagner les otorga la función de acompañarlos. Esto condiciona la estructura del discurso musical de tal manera que, cada vez que hay una referencia al amor o a los protagonistas, ese material sonoro debe aparecer (e incluso puede ser modificado según la situación, cambiando alguna de las alturas, sus matices, sus duraciones...). La trascendencia que estas combinaciones musicales significativas pueden llegar a adquirir llega, incluso, a su aprovechamiento por parte de otros creadores, con similares intenciones o absolutamente contrarias.

En el caso de este motivo wagneriano, encontramos una cita totalmente paródica en el «Golliwog's Cake Walk» de Debussy (perteneciente a su serie *Children's Corner* de 1908). Aquí, toda la épica e intensidad amorosa que encerraba el motivo original se

fusiona, abruptamente, con una pieza llena de frescura que sigue los patrones del *rag* americano:

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Cédez' by Debussy. The first system is in bass clef and includes the instruction 'Cédez' and 'p avec une grande émotion'. The second system is in treble clef and includes 'a Tempo', 'Cédez', and 'a Tempo' markings, with dynamic markings of *p* and *pp*. The third system is in bass clef and includes 'Cédez' and 'a Tempo' markings, with dynamic markings of *mf* and *f*. The notation features complex rhythmic patterns and chromatic harmonies characteristic of Debussy's style.

(Debussy, 1908: 26)

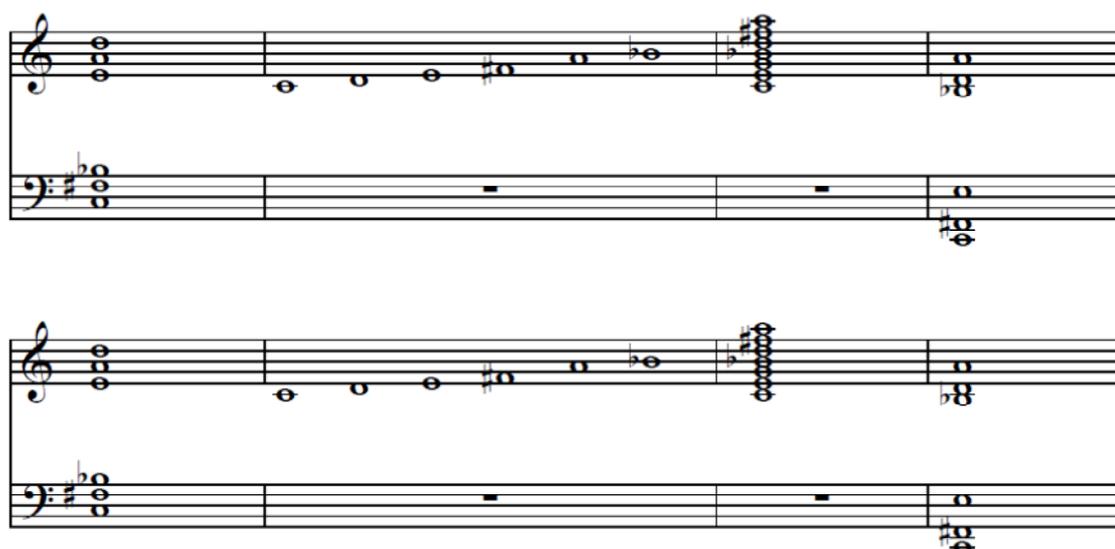
Al otorgar a este material una función y cargarlo de intencionalidad (y, por supuesto, al reutilizarlo llegado el caso con otros fines expresivos), el creador está aportándole una semántica, un simbolismo, y esto es lo mismo que se consigue al darle posibles vías de significación a *manzana* (trascendiendo su significado primero y esencial, «fruto», de la misma manera que en música trascendemos la identidad primera y esencial de los sonidos como resultados de vibraciones).

La historia de la música está bien nutrida de materiales sonoros simbólicos o significativos. Desde combinaciones de alturas que pretenden imitar efectos de la

realidad (trinos de pájaros en *La Primavera* de Antonio Vivaldi, el terremoto de la parte final de *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz* de J. Haydn...) a otras de significación más profunda. Por ejemplo, el giro melódico si bemol-la-do-si natural, que ha dado, siguiendo la notación clásica alemana, el celeberrimo motivo sobre el apellido Bach, tan utilizado por el propio Johann Sebastian o por otros muchos compositores posteriores a modo de homenaje:



Otra muestra de significaciones sonoras profundas sería el «acorde místico» (y el material melódico derivado) de Skryabjn, sobre el cual intenta sostener el compositor ruso toda una cosmovisión:





(ejemplo tomado de Morgan, 1999: 73)

Podríamos añadir más muestras significativas, como el uso de determinadas tonalidades y citas musicales por parte de tantos autores con intenciones muy concretas. Así, como explica Benet Casablancas acerca de la *Sinfonía n^o 7*, «Leningrado», de Shostakovich:

Y será esta misma tonalidad de Do M -finalmente, y para concluir las presentes reflexiones- la escogida por Chostakovich para subrayar el sarcasmo demoledor que preside la evolución inflexible y mecánica del largo y marcial crescendo y corona de modo hiriente el clímax del I movimiento de la Sinfonía Nr. 7 "Leningrado" Op. 60, en un sentido decididamente ramplón y vulgar, cual agria parodia del avance implacable de las fuerzas opresoras del pueblo - y no sólo las externas, como ha sido revelado posteriormente- a los sones de La Viuda alegre de Léhar, uno de los compositores preferidos de los altos jefes nazis (Casablancas, 1995: 17-18).

Los ejemplos sonoros barajados hasta ahora pueden ser percibidos, de manera bastante clara, por cualquier oyente medio, y tener constituidos sus discursos tanto con combinatorias de grandes proporciones (armonías, motivos dentro de un gran flujo musical...) como totalmente exiguas. Un ejemplo de esto último sería el caso del *Preludio en Re bemol Mayor* de F. Chopin, en el cual la nota la bemol/sol sostenido suena prácticamente durante toda la obra, al ritmo de corchea, provocando un efecto de expectación, e incluso tensión, por repetición):



(Chopin, 1839: 20)

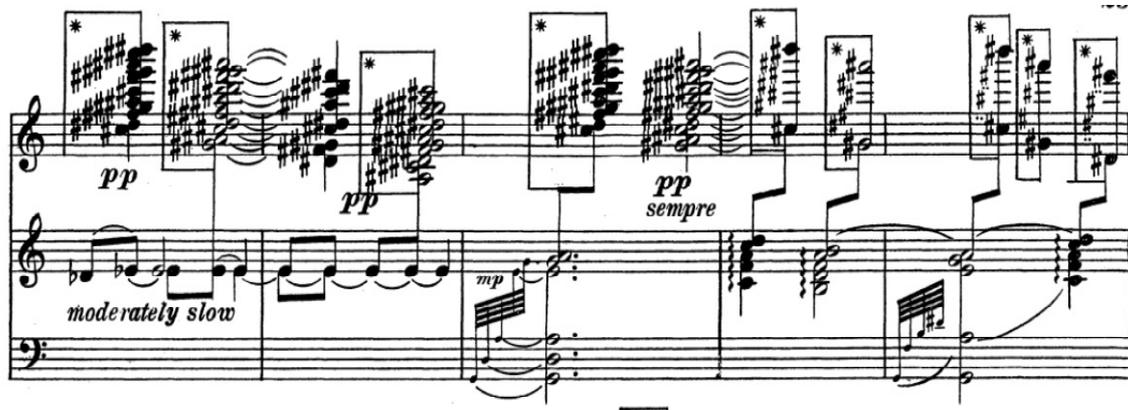


(Chopin, 1839: 21)

Sin embargo, los creadores sonoros pueden ir más allá, no emplear elementos claramente identificables y construir sus discursos sobre materiales imposibles de ser percibidos y reconocidos. En estos casos, la labor de estructurar el discurso se halla altamente intelectualizada, y el sentido del flujo sonoro se vuelve imprevisible para el público. Es lo que ocurre, por ejemplo, en buena parte de la música atonal, en la cual resulta casi imposible reconocer de oído los elementos básicos que sostienen el discurso, puesto que las coordenadas tradicionales que guiaban al oyente son barridas por los creadores más renovadores.

Así ocurre, por ejemplo, en un fragmento como el siguiente, perteneciente a la segunda sonata para piano (conocida como *Concord Sonata*) de Charles Ives, de 1920. Las sonoridades resultantes no se perciben como las armonías y melodías tradicionales,

ya que han sido sometidas a otro tipo de combinatorias (por ejemplo, el uso de los *clusters*):



(Ives, 1921: 25)

Lo mismo puede afirmarse, en la música dodecafónica, de las series generadoras de cada pieza, así como de sus transformaciones. Y nada de esto supone que el material empleado en la construcción de los discursos deje de tener significado. Schönberg, al elaborar su ópera *Moisés y Arón*, planteó toda su construcción a partir de una serie. Sobre esta manera de crear, son bastante ilustrativas las palabras de Fubini al respecto:

Indudablemente, la serie dodecafónica es, para Schoenberg, un símbolo o metáfora de su manera de concebir a Dios y no sólo porque -igual como sucede en Moses und Aron- la serie es sólo una y toda la ópera se basa en ella y en ella se origina, sino porque también la serie se convierte en algo abstracto, no perceptible [...] (Fubini, 2004: 94).

En estos casos, el público percibe cada elemento que se va sucediendo en el discurso como algo inesperado, desconcertante. La misma sensación que tiene ante un poema en el cual el desarrollo discursivo racional o tenido como lógico -convencional- se desbarata:

*[...]Dirán los hombrecillos pedantes,
que no existe la simbiosis de la luz y el agua,
pero yo os digo que el veintitrés y la cómoda
comulgan con el zapato y la oropéndola
sin que noten anomalías en el discurso [...]*

(Moreno Villa, 1998: 375).

Este poema, la «Caramba talluda nº1», está plagada de conexiones lingüísticas imprevisibles, que dan lugar a un contexto que, si bien tiende hacia la expresión de una actitud alejada de lo convencional, incluso crítica, no se asienta -no quiere asentarse- sobre unos cimientos claros e inequívocos. La combinatoria de los elementos verbales responde aquí, ante todo, a la propia lógica -o ilógica, según la convención expresiva de la época- del poema.

Para ahondar en las implicaciones trascendentales de un término en un discurso, verbal o musical, el poeta no se va a limitar a la combinatoria de una palabra o de una sonoridad con la siguiente. Toda la intención expresiva de un poema o una pieza musical necesitará sostenerse en un contexto, el cual podemos denominar como «imaginario» (es decir, articulado sobre la imagen) en el terreno de la poesía y «espacio sonoro» en el de la música. Este contexto deberá presentarse lo más completo y coherente posible desde la construcción del discurso.

El «imaginario» y el «espacio sonoro», como se ha apuntado y se desarrollará en profundidad en el siguiente epígrafe, entran de lleno en el terreno semántico. Sin embargo, existen herramientas capaces de intensificarlos y que también responden a la combinatoria de los elementos básicos discursivos. Me refiero a aquellas relacionadas con la pura sonoridad de los objetos artísticos. Así, por ejemplo, en el ámbito literario, la aliteración, la rima, la anáfora o el paralelismo constituyen efectos de repetición

sonora que se alzan fácilmente reconocibles al oído del público (empezando por el oído interno de cada lector que reconoce la realidad fonética de la palabra escrita), y crean centros de atención sensorial, como en el siguiente verso de Aleixandre, en el cual la reiteración de la s domina el discurso:

[...]Adiós, adiós, esmeralda, amatista o misterio [...]

(Aleixandre, 1985: 45).

En el terreno musical, la consonancia conseguida gracias a intervalos como los de tercera o quinta (en los que se basa la triada tradicional del sistema tonal, y que se hallan entre los primeros sonidos del espectro armónico) o la recurrencia de motivos temáticos consiguen efectos semejantes. Ya he expuesto anteriormente el caso del *leitmotiv* y de la insistente altura la b/sol # en el preludio de Chopin, pero no se puede olvidar la presencia dominadora de una jerarquía como la de Tónica en un discurso convencional, con la que se consigue el efecto de centro tonal. No obstante, el uso de estas herramientas sonoras en ambas disciplinas no es patrimonio de la creación conservadora. La rima puede ser empleada dentro de estructuras que no pertenecen a la métrica convencional (en el capítulo 5 se podrá ver cómo Diego nunca renuncia a ella, ni siquiera en sus composiciones más vanguardistas). Dentro de un poema en verso libre, la aliteración, la anáfora o el paralelismo pueden cobrar una enorme importancia. En la música, el compositor, por muy vanguardista que se considere, no tiene por qué renunciar a sonoridades insistentes para crear centros de atención, y no responderá obligatoriamente a una combinatoria tonal. Schönberg, por ejemplo, no duda en seguir la técnica del pasacalle, con un motivo repetitivo, *ostinato* (mi-sol-mi bemol-re-re

bemol-do-do bemol-si-si bemol-la), en la pieza «Nacht», perteneciente a su *Pierrot Lunaire* (estrenado en 1912):

8. Nacht.
(Passacaglia)

Baß-Klarinette in B.
 Violoncell.
 Rezitation.
 Klavier.

Gehende ♩ (ca 80)

Gehende ♩ (ca 80)

Gehende ♩ (ca 80)

Finstre, schwarze Rie-senfal-ter tö-tetender

Son-ne Glanz. Ein ge-schloß-nes Zau-ber-buch,

(Schönberg, 1914: 84)

Este material sonoro se convierte en centro vertebrador de la composición. El mismo autor tampoco se negará a emplear formaciones armónicas triádicas que recuerden, por su construcción y repetición, al de un acorde de Tónica tradicional (como se verá en el apartado 4.5).

El juego entre elementos repetitivos e imprevisibles y eufónicos y disonantes se desarrollará atendiendo a las intenciones y perspectivas de cada compositor. La *Sonata*

de Berg, plagada de disonancias, constituye una buena muestra de némesis del discurso tradicional de Rachmaninov, el cual, tanto en el planteamiento melódico como en el armónico, huye de relaciones interválicas violentas (esta comparación entre lo disonante y lo consonante de ambos autores será tratada en profundidad a continuación, en el epígrafe siguiente).

3.3. La elocución discursiva al servicio de la semántica

La fórmula «sustantivo más adjetivo» que he mostrado en torno a *manzana maldita* simplemente resume todo un proceso de contextualización verbal a través de la semántica. El poeta va a aproximarse, a través de sus versos, a una idea que pretende exponer. Dicha idea condiciona la exposición del asunto, y sus implicaciones emocionales, históricas y/o estéticas irradian cuanto gira en torno a ella. Una idea que provoque dolor contaminará de negatividad los elementos que sean mencionados a su alrededor, como es comprensible (y lo mismo ocurrirá con ideas que provoquen dicha). Así, en un poema religioso que se centre en el pecado, el término *manzana* resultará más que significativo; y ni siquiera habrá necesidad de añadir *maldita*. Será, pues, el contexto del poema y el imaginario empleado lo que condicione la semántica de las palabras utilizadas. Los imaginarios podrán desarrollarse en un solo poema, en todo un poemario, en toda una vida creativa individual o en toda una estética colectiva. Los imaginarios ni siquiera podrán estar monopolizados por una determinada visión, sino que llegarán a mostrarse proteicos y variados, dependientes tan solo del creador que los utilice. Tomemos como ejemplo dos poemas que giran en torno a elementos semejantes: las aguas del mar como terrible sepultura de cuerpos.

NÁUFRAGOS

*¡Adelante!... Los vientos de la noche
levantan olas negras.
Clavado está el timón... ¡Oh, qué lejana
la luz que perseguimos centellea!...*

*Por la redonda espalda de las olas
nuestra barquilla rueda...
Ya brotan de las tablas desunidas
largos crujidos que parecen quejas.*

*Pronto naufragará...¿Pero, qué importa?
Esa luz nos espera
brillando allá en la línea en que se funden
el cespado mar y el cielo sin estrellas.*

*¡Adelante!...Olvidad ya para siempre
la abandonada tierra.
Quien la dejó por perseguir un sueño
sólo sin vida o sin honor regresa. [...]*

*Amor al ideal, fiebre incurable,
sed nunca satisfecha:
tú durarás lo que en el tiempo duren
abrazados espíritu y materia.*

*Sin ti la Humanidad borrarse mira
sus timbres de nobleza,
y adelgazarse el muro que separa
el santo hogar del antro de la fiera. [...]*

*¡Oh! ¡Cuántos restos en las aguas flotan
de barquillas deshechas!...
¡En sus alas, los vientos de la noche
cuántos suspiros de agonía llevan!...*

*Oscilando en el móvil oleaje
con lividez intensa*

*y contraídas por adusto ceño,
las frentes descienden al abismo
que nunca ya devolverá su presa.*

*De sus ojos, vidriados por la muerte,
la mirada postrera
aún parecen buscar, allá a lo lejos,
esa luz que en las sobras centellea. [...]*

*Esperadme... Yo soy de los que sienten
vuestra angustia secreta,
y sin embargo luchan... Esperadme.
Yo soy también de aquellos que no llegan.*

*Yo soy también de aquellos que comparten
toda humana dolencia;
de los que, en batallar desconocido,
todo lo pierden y la fe conservan.*

*Esperadme... Quizá no tarde mucho
en blanquear mi frente con las vuestras,
por misterioso ceño contraídas
y amortajadas por las olas negras*

(Ricardo Gil, en Olmo y Díaz, 2008: 57-59).

CUERPO EN PENA

*Lentamente el ahogado recorre sus dominios
Donde el silencio quita su apariencia a la vida.
Transparentes llanuras inmóviles le ofrecen
Árboles sin colores y pájaros callados.*

*Las sombras indecisas alargándose tiemblan,
Mas el viento no mueve sus alas irisadas;
Si el ahogado sacude sus lívidos recuerdos,
Halla un golpe de luz, la memoria del aire.*

Un vidrio denso tiembla delante de las cosas,

*Un vidrio que despierta formas color de olvido;
Olvidos de tristeza, de un amor, de la vida,
Ahogados como un cuerpo sin luz, sin aire, muerto.*

*Delicados, con prisa, se insinúan apenas
Vagos revuelos grises, encendiendo en el agua
Reflejos de metal o aceros relucientes,
Y su rumbo acuchilla las simétricas olas.*

*Flores de luz tranquila despiertan a lo lejos,
Flores de luz quizá, o miradas tan bellas
Como pudo el ahogado soñarlas una noche,
Sin amor ni dolor, en su tumba infinita.*

*A su fulgor el agua seducida se aquieta,
Azulada sonrisa asomando en sus ondas.
Sonrisas, oh miradas alegres de los labios;
Miradas, oh sonrisas de la luz triunfante.*

*Desdobra sus espejos la prisión delicada;
Claridad sinuosa, errantes perspectivas.
Perspectivas que rompe con su dolor ya muerto
Ese pálido rostro que solemne aparece.*

*Su insomnio maquinal el ahogado pasea.
El silencio impasible sonríe en sus oídos.
Inestable vacío sin alba ni crepúsculo,
Monótona tristeza, emoción en ruinas.*

*En plena mar al fin, sin rumbo, a toda vela;
Hacia lo lejos, más, hacia la flor sin nombre.
Atravesar ligero como pájaro herido
Ese cristal confuso, esas luces extrañas.*

*Pálido entre las ondas cada vez más opacas
El ahogado ligero se pierde ciegamente
En el fondo nocturno como un astro apagado.
Hacia lo lejos, sí, hacia el aire sin nombre*

(Cernuda, 1994: 144-145).

En el primero de estos poemas, «Náufragos», de Ricardo Gil, el drama del naufragio sirve para clamar por la búsqueda del ideal, búsqueda esforzada y peligrosa en la cual pueden terminar ahogados los hombres. En el otro, «Cuerpo en pena», de Luis Cernuda, el ahogado es tragado por las aguas al ritmo de los sueños perdidos, tal vez víctima también de una infructuosa búsqueda del *ideal*. Ambos poemas están separados por unos treinta años y, sin embargo, al analizar los elementos discursivos podemos rastrear tanto similitudes como diferencias sustanciales. En los dos poemas nos hallamos ante el poderoso peligro de las aguas, capaces de engullir cuerpos hasta el vacío abisal. Gil no evita la descripción de un naufragio, el sometimiento de hombres y embarcación a las olas enfurecidas. Cernuda nos presenta directamente el cuerpo del ahogado recorriendo el territorio acuoso, como un pelele. Gil nutre sus versos de exclamaciones e interrogaciones llenas de vehemencia y con las que puede apelar tanto a los personajes como al lector. Cernuda expone el recorrido del ahogado sin juicios ni expresiones extrovertidas. Gil termina por implicar a la primera persona en el acontecimiento, y no esconde de ninguna manera el motivo de su inquietud (el *ideal*). Cernuda no abandona la tercera persona y, con ella, el distanciamiento, y se niega a concretar el asunto del poema; este es sugerido a través de fugaces y abstractas imágenes.

Como se ve, existe entre ambos poemas un cierto vínculo temático, y elementos comunes, pero la elocución de estos provocan una evidente diferencia entre las voces poéticas. Asistimos así a un proceso de doble dirección alrededor de la elocución discursiva: dos personalidades afirman sus respectivas identidades expresivas a partir de un impulso creador -una inspiración- común. En este caso, el impulso común lo conforma la lucha por el ideal, los sueños, las esperanzas... a partir de la imagen del

hundimiento (ya sea individual o de toda una tripulación). Así, el hundimiento y todo cuanto lo rodea (cuerpos, ahogados, agua, paisaje marino...) conforman un imaginario simbólico.

A partir de ese imaginario simbólico, o «símbolo de símbolos», tanto Gil como Cernuda muestran sus recursos comunicativos (que es lo que más le interesa a esta investigación) y, a través de estos, puede radiografiarse su propia personalidad, sus perspectivas, energías, filias y fobias. En resumen: emplean elementos semejantes (movidos por una inquietud semejante) pero los combinan de manera diferente en el discurso. La personalidad de cada autor, proyectada a través de sus exposiciones discursivas, puede comprometerse con estilos creativos históricos determinados (Romanticismo, Modernismo, Surrealismo...). Y estos, por su parte, también tratarán de defender sus propias identidades dándole una importancia esencial a la elocución discursiva de sus creaciones. Entramos así en el proceloso y cambiante ámbito del panorama simbólico, en el cual el creador debe elegir entre las conexiones que se establecen entre los elementos, personajes, objetos o conceptos que pueblan y giran en torno a una idea, a un tema. Dichas conexiones pueden ser esperables o novedosas, y estas últimas incluso llegar a ser tildadas de absurdas u oscuras por las mentes más ancladas en la convención. A este respecto, Jung ya alerta, desde el ámbito de la psicología, sobre la apariencia «absurda» que las significaciones simbólicas más inesperadas pueden presentar para las mentes «profanas»; la siguiente cita, recogida por Cirlot, es toda una declaración de intenciones al respecto:

Para el intelecto moderno, cosas similares, a las más inesperadas significaciones de los símbolos, no son otra cosa sino absurdos explícitos. Este juicio de valor no ilumina, sin embargo, en modo alguno, la existencia del hecho de que tales conexiones del pensamiento existen y que han tenido asimismo un arte importante

durante muchos siglos. La psicología tiene la obligación de comprender estos hechos, dejando a los profanos la tarea de denigrarlos como absurdos y como oscurantismo (Jung, citado en Cirlot, 2006:4).

Internándonos en el mundo de la música, una diferencia similar a la que se aprecia entre los poemas de Gil y Cernuda no gravitaría en torno a la significación de términos (náufrago, ahogado, agua...). Siendo más abstracto el ámbito del sonido puro, las divergencias las hallaríamos en la sensación de una idea.

El célebre *Concierto para piano y orquesta n° 2* de S. Rachmaninov es una obra que destila melancolía y desesperación en gran parte de sus compases. Al menos, según los patrones de la convención musical de su época: escrita en la tonalidad de Do menor, con armonías de triada que responden sin sorpresas a los encadenamientos del sistema tonal tradicional, con un tema principal en el primer movimiento formado por una melodía de gran lirismo y homogeneidad en su fluir; este discurso incluso llega a un clímax (en el que tanto melodía como armonía, instrumentación y matices alcanzan su máxima intensidad) bien calculado en la reexposición, hacia el último tercio del movimiento, siguiendo así una técnica discursiva que enlaza con ejemplos señeros de la tradición (Mozart, Beethoven, Chopin...). Cuando antes he mencionado que la obra «destila melancolía e incluso desesperación», pudiera parecer que los elementos discursivos empleados tienen un significación directa con las realidades de esos términos. En absoluto. Una tonalidad, un giro melódico, unas armonías o un clímax, por sí mismos, no tienen por qué provocar ningún sentimiento. Tampoco escribir las palabras *ciprés* y *campana* tiene por qué evocar obligatoriamente un entierro. Sin embargo, el uso de ciertos elementos, musicales y verbales, en los discursos expresivos llega a crear una convención en la cual aquellos terminan por asociarse a ciertas

realidades. El efecto semántico que se consigue con esos elementos (musicales y verbales) no se hallará, por lo tanto, de manera directa, sino indirecta, tal y como expuso Hjelmslev al analizar este encuentro con el significado del signo lingüístico (1976:161). Para el público de comienzos del siglo XX, la escucha del *Concierto n° 2* evocaba de manera fácilmente asimilable los sentimientos de tristeza, melancolía y desesperación, puesto que se trata de un discurso en el que se combinan, para tal fin expresivo, elementos reconocibles.

The image displays a musical score for the first movement of Rachmaninoff's Piano Concerto No. 2. It consists of two systems of staves. The first system features a piano part (grand staff) and a violin part. The piano part begins with a dynamic marking of *ff* and the instruction *con passione*. The violin part enters later with a dynamic marking of *ff con passione*. The second system continues the piano part with similar dynamics and includes a first ending bracket labeled '1'. The score is written in B-flat major and 3/4 time, with a tempo marking of *a tempo*.

(Rachmaninov, 1901: 3)

Esta aceptación por parte de público y creador de una retórica convencional no tiene por qué quitarle valor a la obra de arte, ni mucho menos. Esta pieza, por ejemplo,

es digna de admirar por lo inteligentemente que están empleados los elementos discursivos de la convención.

Los autores conservadores (no en el sentido político, sino en el más literal de la palabra) guardan un amplio abanico de posibilidades en su proceder elocutivo, aún dentro de la convención. Por ello, pueden presentar expresiones absolutamente personales dentro de lo canónico. En otras palabras: su adscripción a la tradición no llega a alienar sus identidades creadoras. Buscar las semejanzas entre Rachmaninov y, por ejemplo, Richard Strauss, resulta sencillo: ambos demuestran respeto al sistema de combinatoria sonora tonal. Como compositores canónicos, se apoyarán, por ejemplo, en el modo menor cuando quieran expresar dramatismo, y en el Mayor para todo lo contrario; las frases musicales difícilmente partirán y terminarán en grados que no sean jerárquicamente principales (Tónica, Subdominante o Dominante); las conclusiones definitivas de cada parte se asentarán sobre triadas perfectas, especialmente en los finales de las piezas; incluso las modulaciones entre tonalidades se realizarán dentro de un abanico concreto de posibilidades (cambio de modo, paso a una tonalidad cercana - con una alteración más o menos-, cromatismo, enarmonía, relación con el relativo Mayor o menor...). Como muestra de otra personalidad firme dentro de la convención, bastan los siguientes compases, sacados de la obra *A London Symphony* de Vaughan Williams. El compositor presenta un ambiente poco dinámico. Aunque encontramos en este comienzo del segundo movimiento ciertos efectos turbadores, estos no nacen de una experimentación desconocida para la convención discursiva. Más bien, tienden a reforzarla. Las primeras triadas se enlazan siguiendo relaciones de tonos enteros; por enarmonía, se da paso a un motivo en un La b menor algo ambiguo por la presencia del do natural en vez alterado:

Lento. **Cor Ang.**

MANUAL. *ppp* Sw. with soft 16. *p misterioso*

PEDAL. Sw. to Ped. only.

Sw. *ppp* Gt. Fl. *pp cantabile* Ch. 4, 8 & 16 (strings)

L.H. *ppp* 16 ft Violone Bourdon

(Vaughan Williams, 1922: 3)

Realmente, estas ambigüedades no se extienden demasiado durante la obra. Enseguida, el discurso musical se torna perfectamente claro, con fragmentos como el siguiente, en el cual todo fluye en un Do Mayor armónica y melódicamente indudable:

Musical score for piano and guitar, measures 1-4. The score is in 4/4 time and features complex textures with triplets and sixteenth notes. Annotations include "Gt. Fl.", "Sw.", "Ch. Fl.", and "Sw. to Ped. only."

(Vaughan Williams, 1922: 4)

El motivo del comienzo vuelve a aparecer posteriormente, ahora en torno a la tonalidad de Mi menor:

Musical score for piano and guitar, measures 5-8. The score is in 4/4 time and features complex textures with triplets and sixteenth notes. Annotations include "with 16 ft Gt.", "Gt. & Sw.", and "add Open 16. Gt. to Ped."

(Vaughan Williams, 1922: 5)

Tanto las enarmonías como los cromatismos no son procesos elocutivos novedosos para el canon sonoro de la época. Autores del siglo XIX, con Wagner a la cabeza, ya los habían empleado. Los enlaces armónicos por tonos enteros tampoco

resultaban impactantes. Liszt, Mussorgsky o Glinka habían jugado con ellos anteriormente. La convención sonora, no obstante, opta por emplear estos efectos de manera eventual, para contrastar su posible indefinición tonal con la resolución final en un campo en el cual la tonalidad brilla sin ambages. En resumen: las posibles ambigüedades que genera la inclusión de estos elementos dentro de la convención, no siguen la estela vanguardista de reaccionar frente al conservadurismo. Su uso es eventual y sirve para reforzar la base del discurso tonal. De hecho, el contraste entre estos momentos turbadores y la claridad expositiva consigue reforzar la identidad tonal. Las pautas discursivas empleadas pertenecen a las posibilidades canónicas. Otra cosa, bien diferente, sería generar el discurso íntegro de un obra sobre estos procesos. En un caso así, la tonalidad quedaría seriamente dañada, tal y como ocurre en la pieza de Debussy «Voiles» (del primer libro de *Preludes*, publicado en 1910), construida en su totalidad mediante tonos enteros:



(Debussy, 1910: 3)

La escucha de una pieza como la *Sonata para piano* de Alban Berg puede despertar también en el oyente sentimientos de profunda carga emocional, ímpetu e incluso desesperación, pero, a la vez, cierta tensión que no encontraba en la vehemencia

de Rachmaninov. Ambos parten de sensaciones semejantes y, sin embargo, los discursos son drásticamente diferentes. Berg, todavía en esa obra, no ha abandonado la tonalidad (Si menor), pero la lleva hasta sus límites, forzando enlaces imprevisibles, empleando disonancias violentas, cambios bruscos en el fluido, ausencia de lirismo... Obviamente, el discurso de Berg, pese a compartir con el de Rachmaninov cierto vínculo emocional, es mucho menos convencional. Las coordenadas que podían sostener al público de la época eran más claras y precisas (al menos, aparentemente) en el discurso del ruso que en el del austriaco, al igual que ocurría entre los poemas de Gil y Cernuda.



(Berg, 1910: 3)

Por lo tanto, las voces creadoras (ya sean individuales, ya pertenecientes a corrientes estéticas grupales) tenderán a reafirmarse a través de la manera de combinar sus elementos discursivos, lo cual será lo mismo que reafirmar los análisis, las perspectivas y las clasificaciones que hagan de la realidad. Quedará como

responsabilidad de poetas y compositores mantener en sus obras los mismos significados avalados por el uso y la tradición que son vestidos por los signos - lingüísticos y musicales-, matizarlos o darles una nueva proyección significativa. Será responsabilidad de los creadores mostrar conformidad o disconformidad con los conceptos asimilados por la comunidad -hablante y oyente-, analizar si los satisfacen a la hora de comentar cuanto los rodea y comunicárselo a los demás. Podemos asistir así o a una armonización o a una dialéctica entre la voz individual (se encuentre esta o no dentro de un colectivo estilístico) y el resto de la comunidad. Armonización o dialéctica en torno al saber semántico. Sobre este, no está de más recordar las palabras de Alonso Cortés:

De la misma manera que el hablante dispone de un saber fonológico, morfológico o sintáctico también dispone de un saber semántico, entendido como el conjunto de juicios sobre la significación de palabras y oraciones. Una teoría semántica se ocupa de la competencia semántica del hablante. Se basa en la existencia de un significado lingüístico que el hablante ya conoce por el mero hecho de hablar una lengua. El primer supuesto de la teoría semántica (gramatical) es éste: Una lengua codifica con sus signos un significado propio de carácter conceptual. La existencia de conceptos expresados lingüísticamente constituye la base del saber semántico del hablante. No se puede mantener que la clasificación que los hablantes hacen de la realidad sea el resultado de un proceso inductivo de aprendizaje. Más bien, el individuo construye su clasificación en la interacción entre ciertas condiciones estructurales que le son innatamente dadas y la experiencia (Alonso-Cortés, 2002: 202).

Pese a que estas palabras se orientan hacia el ámbito lingüístico, se puede trasladar el saber semántico de la comunidad hablante a la oyente, del público de poesía al musical. Después de todo lo dicho hasta aquí, resulta bastante razonable equiparar la competencia que se ocupa de rastrear los significados provenientes de la palabra a la de aquella que rastrea los que visten los sonidos. Es necesario no olvidar la actitud que

autores y público pueden mostrar hacia la convención discursiva en cada época. Si la actitud del autor hacia su contexto es de confrontación, el lenguaje será un arma precisa para mostrar su inconformismo, establecer nuevas perspectivas en la comunicación, liberarse de ataduras convencionales... En el ámbito del lenguaje musical, por ejemplo, la ruptura con el sistema tonal conllevó un nuevo tipo de relación con el público medio, relación de cierta hostilidad en muchos momentos pero también esperanzador para quienes anhelaban mayor libertad creadora:

Un radical y agresivamente nuevo tipo de música requirió la brutal destrucción de los hábitos que se habían establecido durante el largo e ininterrumpido reino de la tonalidad tradicional. Visto desde un punto de vista positivo, la caída de la tonalidad permitió la llegada de un momento de extraordinaria liberación y relajo, que hizo posible un estado, aparentemente ilimitado, de posibilidades que anteriormente hubieran resultado inimaginables (Morgan, 1999: 32).

La armonía entre la voz poética personal y el saber semántico aceptado por la comunidad hablante se refleja en dos vías compatibles: por un lado, el desarrollo de todo un corpus de imágenes sostenido por un gusto estético. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el imaginario sensual y aristocratizante del Modernismo. Todo seguidor de esta tendencia aceptará con naturalidad la presencia en sus versos de ninfas, nobles, aromas e, incluso, de cierta sordidez bohemia. Lo mismo puede decirse sobre los paisajes nacionales o ciertos personajes y tipos tradicionales de la identidad española (desde héroes hasta campesinos, desde el Quijote hasta los indianos y los tañedores de palos flamencos) en poetas regeneracionistas y/o casticistas. La otra vía resulta de emplear una serie de conceptos cuya exposición goza de tanto arraigo (por la tradición literaria, por el prestigio artístico o por el uso) que ya representa una lógica plenamente aceptada. Estos conceptos son el resultado de una combinatoria que se alza como esperada y esperable. Estamos hablando, pues, de canon o convención, y este tiene su

razón de ser (y su posibilidad de triunfar) en un contexto histórico concreto. Ninguno nace de la nada, ni alcanza reconocimiento en sus primeros momentos, sino que necesita de un tiempo de desarrollo y maduración, por parte de los autores y, sobre todo, del público, que es con quien aquellos establecerán la comunicación. Como indican Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez: «Un canon, de ese modo, no es otra cosa que la lectura del presente hacia el pasado y la creación de un isomorfismo entre texto y código, creando, en el caso de los textos creativos, nuevos códigos en los que inscribirlos» (2000: 101).

La convención no solo es propia de la creación poética, sino de toda disciplina artística. En el caso de la música, la convención se cimenta sobre la manera más aceptada de combinar las alturas, cuyos resultados forman el contexto o espacio sonoro. Así, al escuchar una pieza de románticos tardíos de comienzos del siglo XX, lo más esperable es que el flujo sonoro termine en el acorde de Tónica, que las melodías parezcan consistentes y bien perfiladas y arrebatadoramente líricas. Llegado el caso, que las armonías no huyan de la triada, o que las modulaciones se realicen siguiendo un esquema de posibilidades bastante fijas.

3.4. La elocución discursiva en el contexto temporal estudiado

Si tenemos en cuenta el marco temporal de esta investigación (que va desde la formación de Diego hasta la Guerra Civil), observamos que, entre los comienzos del siglo XX y 1936, España fue testigo de la constante disputa entre tradición y modernidad en todos los campos de la realidad: política, sociedad, pensamiento... y, por supuesto, creación artística.

En el ámbito de la poesía, el estilo más consensuado por la tradición -el más conservador- se canalizó a través de una rica variedad de corrientes: modernista, realista con fondo regeneracionista, castiscista, neorromántica de intimidad becqueriana... Todas estas manifestaciones poéticas demostraron un arraigo contundente en formas e imaginarios provenientes de la tradición. Se alzaron como canon. Frente a ellas, se fue desplegando una inquietud marcada por la renovación y, de la misma manera, repartida en variadas dimensiones. La heterogeneidad, que se puede encontrar tanto en la creación conservadora como en la renovadora, dota a aquella época de una riqueza pocas veces alcanzada en la historia de la literatura nacional. No se puede olvidar, además, que en este marco poli-estilístico se alumbraron obras de una altísima calidad, y que los múltiples caracteres expresivos llegaron a coexistir a lo largo de prácticamente tres décadas y media. El Modernismo, por ejemplo, pronto evidenció síntomas de agotamiento y, superada la cima de 1909 (Olmo y Díaz, 2008:28), continuó siendo practicado de manera residual por autores contemporáneos a un radicalmente vanguardista Larrea o un lúdico y arriesgado Moreno Villa. En la elocución discursiva, tanto las voces más tradicionales como las renovadoras encontrarán uno de los principales campos de batalla. Todo esto no deja de representar la constante dialéctica entre pasado y futuro, conservadurismo y renovación.

La música, por supuesto, también fue escenario de esta batalla dialéctica. En el ámbito de la elocución, el punto determinante de este debate estuvo constituido por la tonalidad, es decir, el sistema de combinatoria sonora que dominaba la composición desde doscientos años antes. Sobre el reinado bicentenario del sistema tonal inaugurado en el Barroco dan buena cuenta prácticamente todos los estudios sobre la teoría y la historia de la música; de toda esta amplia bibliografía, apunto, como trabajos

significativos y eficaces: Leibowitch, 1951; De Candé, 1981; Kennedy, 1994; Grabner, 2001; Schulenberg, 2001; Zamacois, 2002; Dahlhaus, 2003; Randel, 2003; Michels, 2009.

Obviamente, el sistema tonal no se mantuvo invariable durante los siglos en los que dominó la composición, de ahí que resulten diferentes las sonoridades de Mozart con respecto a las de Chopin; esto se debe, como no podía ser de otra manera, a las transformaciones naturales de la sociedad, sus necesidades y técnicas a lo largo del tiempo. Los cambios sincrónicos se aprecian en cualquier disciplina artística. Lo importante es comprobar qué elementos constructivos o sistemáticos se mantienen y cuáles no. Por la misma razón, un poeta del siglo XVIII y otro del XIX pueden escribir sonetos de temáticas similares y un mismo uso de la sintaxis y la semántica, pero resultar diferentes en cuanto a estilo; en uno y en otro operarán necesidades comunicativas diferentes, aunque respeten la base de un mismo sistema constructivo. Los cimientos de la tonalidad (jerarquización de alturas, esquemas interválicos fijos en las escalas, estructuras y enlaces principales) se mantendrán inalterados durante dos siglos, pero los autores irán añadiendo novedades que ayuden a abordar la realidad cambiante. El siglo XX irá más allá de esas novedades respetuosas con los cimientos tonales, e incluso alumbrará prácticas en las cuales el atonalismo (o, directamente, el antitonalismo) será oficial. A este respecto, las siguientes palabras de Morgan resultan bastante ilustrativas:

El derrumbamiento de la tonalidad tradicional, especialmente marcado por Arnold Schoenberg pero evidente en la mayoría de los compositores jóvenes de la primera década del siglo, fue, desde un punto de vista técnico, el acontecimiento más significativo a la hora de dar forma a lo que sería la música moderna. Tras un período de doscientos años de relativo acuerdo sobre los problemas técnicos básicos, la música

occidental se enfrentó a un conjunto de posibilidades composicionales radicalmente nuevas, lo que provocó que se llevaran a cabo una serie de recursos dirigidos a compensar la pérdida de la tonalidad. Sin embargo, la tonalidad tradicional no se derrumbó de una sola vez. Durante todo el siglo XIX [...] hubo deseos de llevar a cabo un despertar progresivo de las fuerzas constructivas [...] Una serie de tipos formales generalizados, como la forma sonata, la canción y el rondó, se desarrollaron junto con la tonalidad. Todas estas formas tienen en común un sistema de relaciones jerárquico en el cual las unidades más pequeñas se combinan para producir unidades mayores [...] Este tipo de música tiene un fuerte componente "sintáctico", un modelo lógico de conexiones formales que proporcionan un sentido al oyente, igual que el dado por la sucesión de cláusulas, frases, párrafos y capítulos que aparecen en las novelas [...] En cualquier caso, debido a que el sentido de organización musical compartida se conservó hasta tal punto a lo largo de los dos siglos en los que la tonalidad floreció, desde 1700 a 1900, nosotros hemos decidido referirnos a él como el período de la "práctica común" (Morgan, 1999: 17-18).

Las presentes palabras ilustran varios puntos importantes para entender el desarrollo histórico de la tonalidad y el panorama composicional de comienzos del siglo XX. En primer lugar, resaltan la aparición de una nómina de nuevos músicos con planteamientos técnicos inconformistas en ese contexto. En segundo lugar, apuntan a un fenómeno de renovación gradual, en absoluto súbito. En tercer lugar, señalan la relación directa entre el sistema tonal y ciertas estructuras formales o, lo que es lo mismo, entre elocución y disposición; la renovación del ámbito elocutivo tuvo por fuerza que influir sobre el dispositivo; no obstante, este punto será tratado con mayor profundidad en el capítulo 4. Por último, Morgan repara en las variantes posibles dentro de la práctica convencional compositiva, lo cual lo lleva a hablar de «práctica común». Esta denominación está cargada de interés, puesto que advierte sobre la diversidad también existente dentro de la tradición. Dicha diversidad responde a unos cimientos y comportamientos combinatorios comunes, de ahí que toda la música respetuosa con la

convención tonal quede revestida de homogeneidad (aunque pueda parecer un contrasentido), sobre todo para el público de la época.

Durante el primer tercio del siglo XX, la perspectiva más conservadora bebía, ante todo, del impulso romántico decimonónico. Su convención, como he apuntado en parte al analizar la obra de Rachmaninov, se asentaba en un respeto al sistema tonal (jerarquía de los grados, modulaciones barajadas entre un campo limitado de posibilidades, triadas...) y la expresividad imbuida de implicación directa, incluso arrebatada (lírica en los momentos íntimos, vehemente en los intensos).

Ciertamente, la convención que abrazaban los autores continuadores del Romanticismo no los alejaba de vivir una situación tensa. Compositores como Wagner o Mahler habían llegado a resultados sonoros que dejaban el sistema tonal a las puertas de su disolución. Por eso mismo, como apunta Tomás Marco: «Los autores postwagnerianos vivieron en un difícil equilibrio entre la persistencia de la tonalidad y la imposibilidad de esa misma persistencia» (Marco, 1978: 16). Justamente a partir de figuras como Wagner y Mahler se llegaron a liberar batallas en la difícil dialéctica entre tradición y modernidad. Buena parte de los compositores más renovadores no dudaron en llevar los presupuesto cromáticos wagnerianos hasta sus últimas consecuencias (como la Segunda Escuela de Viena). Otros, como Richard Strauss, utilizaron estos avances de manera mucho más moderada para otorgar color y aumentar algo más las posibilidades combinatorias de la tonalidad; es decir, para mantener la convención sin llegar a producir obras que fueran un calco exacto de las del siglo anterior. Es curioso ver así cómo un mismo elemento (el cromatismo wagneriano) pudo servir a dos causas estilísticas enfrentadas en los comienzos del siglo XX: la conservadora (quedándose en

la repetición de la fórmula wagneriana hasta conferirle identidad canónica) y la renovadora (yendo más allá de la aplicación dentro del sistema tonal tradicional y explorando todas las vías nuevas que podía ofrecer, incluso la del derrocamiento de la tonalidad).

El respeto a la tradición, con o sin la inclusión moderada de elementos wagnerianos, se llevó el apoyo mayoritario de público durante el primer tercio del siglo XX. Esto no podía ser de otra manera, puesto que la creación conservadora desarrolla la convención discursiva que más asimilada tiene el ciudadano medio. Remarco esta obviedad para señalar el alcance de la homogeneidad en la base del discurso musical convencional. Por ella, el público internacional podía aplaudir unánimemente compositores de tan variadas nacionalidades como Sibelius, Elgar, Nielsen, los citados Strauss y Rachmaninov, Holst, Vaughan Williams, Delius...

El arraigo de unos patrones reconocibles por un auditorio tan internacional fue otro escollo con el que se encontraron las corrientes renovadoras contemporáneas, ya de por sí difícilmente asimilables para la mayor parte del público. Aún así, la internalización de la convención musical no jugó en contra de las manifestaciones conservadoras nacionalistas, continuadoras, a su vez, de las tendencias nacionalistas decimonónicas. Incluir en los discursos musicales elementos sacados del material folclórico, histórico y popular seguía las mismas inquietudes que en la poesía popularista, casticista e histórica: poner de relieve la identidad nacional. Este material, que ya de por sí formaba parte de la personalidad de una comunidad (giros melódicos, armonías...), ampliaba el marco de reconocimiento a un público que podía ser foráneo. Todo gracias a la exposición en un discurso convencional. No es de extrañar, por lo

tanto, que un vals, una polka, una canción rusa o una danza española fuesen disfrutadas por todo tipo de oyentes, independientemente de sus países de origen. Siempre y cuando, eso sí, la pieza combinara sus elementos sonoros siguiendo las pautas más claras del sistema tonal.

Pero, al igual que en el terreno poético, también frente a la posición musical tradicional surgirá otra de renovación, la cual, como también ocurría en la poesía, ofrecerá una personalidad múltiple y variada. Esta heterogeneidad renovadora viene condicionada por las experimentaciones posibles en las disposiciones discursivas sonoras, las cuales pretenderán echar abajo los usos convencionales del sistema tonal, cuando no, directamente, derrocarlo. La reacción contra la tradición musical planteará nuevas relaciones entre los elementos sonoros. Se huirá de los efectos esperables en el sistema convencional con el empleo de nuevos agrupamientos de las alturas. Así, por ejemplo, compositores como Debussy o Ravel, sin llegar a abandonar la tonalidad completamente, no habían dudado desde los albores del siglo en emplear escalas que se alejaban del rígido diatonismo. Escalas exóticas como la de tonos enteros, pero ya no utilizadas eventualmente, sino como generadoras del discurso íntegro.

En el siguiente fragmento, perteneciente al comienzo de *L'Isle joyeuse* de Debussy, la tonalidad de La Mayor se fusiona con notas alteradas que nada tienen que ver con el tono original (re sostenido, sol y fa naturales), resultado de emplear la escala de tonos enteros desde la Tónica:

Quasi una cadenza

Tempo: Modéré et très souple

(Debussy, 1904: 1)

Junto a una escala así, podríamos mencionar otras que se alejan de la tradicional y se alzan como elemento vertebrador de todo el discurso musical; por ejemplo, la octatónica empleada por tantos compositores rusos, u otras sacadas directamente de ámbitos tan poco académicos como el jazz, tal y como se aprecia en el siguiente ejemplo de Gershwin (*Preludio n°1*):



(Gershwin, 1927: 2)

También cabe la posibilidad de experimentar con el sistema tonal multiplicando sus rasgos hasta conseguir efectos nunca antes escuchados. Ese sería el caso de la politonalidad o uso de varias tonalidades simultáneas en el mismo discurso musical. Así, sobre una base tradicional, el compositor consigue efectos sonoros en absoluto convencionales, tal y como apreciamos en los siguientes compases de las *Saudades do Brasil* de D. Milhaud, en los cuales cada pentagrama sigue una tonalidad diferente (Re Mayor el superior y Sol Mayor el inferior), aunque se mantienen las mismas funciones coincidentes (I-V-I-V):



(Milhaud, 1921: 13)

El recurrir a agrupaciones no diatónicas puede realizarse o bien combinándolas con el sistema tradicional (como en los ejemplos anteriores) o bien de manera totalmente nueva, formando una nueva realidad sonora, un nuevo sistema que dé lugar a un nuevo contexto. Este es el caso del atonalismo, en el cual el material utilizado no responde en absoluto a las jerarquías tonales. A su vez, las manifestaciones atonales están imbuidas de su propia heterogeneidad, que van desde el atonalismo libre (en el cual las conexiones se planean solo para una obra en particular) hasta sistematizaciones, como el material empleado por Skryabjn a partir del acorde místico o el dodecafonismo de Schönberg y sus discípulos.

Estas exploraciones en las posibles agrupaciones sonoras anticonvencionales se completaron, a comienzos de siglo XX. con el uso de nuevos resultados polifónicos. Las armonías, desplegadas tradicionalmente a partir de los acordes de triada y con una severa observación de las indeseadas disonancias, también formaron parte de los objetivos renovadores. De esta manera, se incluyeron en los discursos sonoros simultaneidades de alturas formadas por cuartas, quintas, séptimas... Así se aprecia en los siguientes ejemplos, tomados de Debussy (*Estudio sobre las cuartas*) y Milhaud (*Trío*

Andantino con moto

p dolce

p

pp

pp

Rit. //

più p

This musical score is for Debussy's 'Andantino con moto'. It consists of two systems of piano music. The first system features a treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a steady accompaniment. The second system continues the piece, ending with a 'Rit.' (ritardando) marking and a double bar line. Dynamics include *p dolce*, *p*, *pp*, and *più p*. There are also trill ornaments and slurs throughout.

(Debussy, 1916: 11)

Décidé 168 = ♩

ff

ppp

p

This musical score is for Milhaud's 'Décidé'. It is in 4/4 time and consists of four systems of piano music. The first system starts with a forte (*ff*) dynamic. The second system features a more active melody in the treble clef. The third system shows a shift in texture with more complex chords. The fourth system concludes with a very soft (*ppp*) dynamic and a final *p* dynamic. The score includes various articulations like accents and slurs.

(Milhaud, 1920: 1)

Se aceptaron como miembros de pleno derecho, o constituyentes primarios, de las armonías notas que hasta entonces habrían sido consideradas «de adorno»:

The image shows a page of a musical score for piano, likely by Debussy, dated 1905. The score is in G-flat major and 3/4 time, marked "Andantino molto (Tempo rubato)". It features complex, dissonant harmonies and a "pp" (pianissimo) dynamic. The score is divided into four systems, with a "Rit." (ritardando) marking at the end of the fourth system. The number "1374677" is printed in the top right corner.

(Debussy, 1905: 1)

No se huyó de las disonancias, ni mucho menos, dejando de ser estas meros efectos de tensión que terminaban por resolverse en armonías convencionales (tal y como ocurría en la música tradicional). La tensión que se podía alcanzar con estas

sonoridades reflejaba bastante bien la crisis interna de los contemporáneos, en medio de una crisis externa que afectaba a todos los niveles (como se puede comprobar con el ejemplo ya citado de la *Sonata* de Berg). En ocasiones, incluso, las polifonías resultantes no se debían tanto a construcciones prefijadas (por tercetas, por cuartas, quintas, mixtas...) como a coincidencias de material sonoro no armónico en su origen (una serie, un modo...). Por ejemplo, en una obra dodecafónica en la cual varias notas de una serie se tuvieran que interpretar a la vez en vez de una detrás de otra, como en la obra de Webern *Concierto para nueve instrumentos, op. 24* (compuesto en 1934 pero publicado por primera vez en 1948):

The image shows a page of a musical score for Webern's *Concerto for Nine Instruments, Op. 24*, starting at measure 17. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Pos.), Clarinet (Gge), Bassoon (Br.), and Piano (Klav.). The music is highly complex and atonal, featuring various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando), and performance instructions like "immer mit Dampf." (always with damp) and "Flatterzunge" (flutter-tongue). The score is written in a single system with multiple staves, and the key signature is one flat (B-flat).

(Webern, 1948:3)

También pudiera ser que la armonía fuese el resultado de un discurso ambiguo que persigue una sonoridad mucho más concreta. Sería el caso del comienzo de la

Sinfonía de Cámara op.9 de Schönberg. Aquí, el paisaje sonoro formado por cuartas termina por desembocar en un acorde tradicional en el cuarto compás (Fa Mayor):

The image displays two systems of musical notation for Schönberg's Chamber Symphony, Op. 9. The tempo is marked 'Langsam.' (Ad libitum). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system consists of seven staves, and the second system consists of five staves. The notation includes various dynamics such as *f*, *ff*, and *p*, and features complex rhythmic patterns and melodic lines. The score illustrates a transition from a dissonant quartal texture to a more traditional harmonic structure in the fourth measure of each system.

(Schönberg, 1912: 3)

La nómina de compositores que trataron de plantear nuevas combinaciones en los discursos sonoros de la época fue larga, y encontró en su labor un doble obstáculo: en primer lugar, como ya he apuntado anteriormente, su actitud en contra de la convención que abrazaba mayoritariamente el público; en segundo lugar, su

heterogeneidad, que provocaba que en las filas renovadoras hubiera desde compositores heterodoxos con la tonalidad (los ya mencionados Debussy, Ravel o Gershwin, *Les Six*, Hindemith, Weill, Bartok...) hasta otros firmemente atonales (la Segunda Escuela de Viena, Skryabjn, Varèse, Ives...), los cuales, a su vez, podían plantear un sistema bien perfilado contra la convención u otro mucho más libre. Por lo tanto, podemos observar que la dialéctica propia de la batalla estilística se libró no solo entre dos bandos evidentemente antagónicos, sino incluso dentro de sus mismas filas.

Es la misma batalla planteada en el terreno poético y que, como se ve, afectó profundamente a la elocución discursiva de las obras poéticas y musicales. No podía ser menos intensa ni heterogénea esta batalla si tenemos en cuenta la época crítica que supuso el primer tercio del siglo XX.

3.5. La elocución en el debate tradición/modernidad

Es un hecho absolutamente objetivo que, en aquellos tiempos en los que se siente el desgaste de las ideas aceptadas por una tradición, surge un intento de reinterpretar las conexiones entre los componentes (físicos, mentales, reales o imaginarios, concretos o abstractos) de la realidad. Si un sistema ideológico ofrece síntomas de debilitamiento (sea en lo político, filosófico, religioso, artístico, social...), es natural explorar sus cimientos y explotar nuevas combinaciones entre los elementos que lo forman. Ya en el lapso entre Edad Media y Renacimiento, la óptica, por ejemplo, de un Nicolás de Cusa trata de establecer puentes entre los seres de la creación para alcanzar una verdad suprema: Dios; y, al igual que este filósofo, en los mismos tiempos y poco después, el conceptismo de un Gracián, entre otros, con o sin carga teológica y

que tan eficazmente analizó Joseph Anthony Mazzeo a la búsqueda de una «poética de las correspondencias» (1953). Sin tener que alejarnos tanto del contexto cronológico de este trabajo, también en el Romanticismo decimonónico se puede observar la tendencia a replantearse las relaciones de todo cuanto existe, a la búsqueda de un ideal que satisfaga el revuelto ánimo del hombre. Sirva como muestra la siguiente afirmación de Alain Verjat al analizar la trayectoria poética de Victor Hugo:

[...] y si el poeta parece desmandarse -y se tiene esa sensación a menudo- es el furor, el dolor, el punto extremo de todas las emociones posibles con las que no piensa negociar una poética de salón. De este modo, hay exacta correspondencia entre el imaginario que recrea constantemente figuras, generándolas en el límite de toda retórica posible [...] mucho antes que los surrealistas, Hugo sabía que, en un poema, las palabras hacen el amor, que de sus encuentros fortuitos o calculados brotan centellas de significación añadida reservadas para el lector atento» (Verjat, 1994: 960).

Y, de la misma manera que citamos la figura de Hugo, es plausible recordar las de Baudelaire o Rimbaud y su búsqueda de correspondencias.

El comienzo del siglo XX constituye un periodo de profunda crisis, tanto en lo material como en lo anímico. Los diversos y dramáticos conflictos bélicos, así como las revueltas sociales, son las muestras más evidentes de un estadio en el cual prácticamente todas las estructuras e ideas heredadas parecen no proporcionar estabilidad a los pueblos. La convulsión afecta tanto al panorama internacional como, obviamente, al nacional. Ninguna perspectiva rehúye cuestionarse el presente. La poesía conservadora, interpretando que la crisis procede de la falta de firmeza o la pérdida de valores hasta entonces aceptados, opta por aferrarse a la tradición e intentar reforzar su identidad. Los regeneracionistas, por hablar de autores conservadores de profundo espíritu crítico, se lamentarán del derrumbe nacional apelando al imaginario histórico y folclórico en sus textos.

Las perspectivas poéticas renovadoras, sin embargo, irán más allá, y no se contentarán con apelar al fondo, el cual pueden compartir, de manera semejante, autores de estética conservadora y moderna (como ocurre con los siguientes pares de poetas con inquietudes socio-políticas semejantes: Antonio Machado/Alberti, Pemán/Hinojosa). Es en la forma de articular sus discursos donde establecerán las características de su expresión.

En medio de la dialéctica tradición/renovación, los poetas que más apelen a la modernidad también optarán (al igual que los más tradicionales, como vimos más arriba), por dos vías fácilmente relacionadas con los ejes sintagmático y paradigmático de Jakobson: la exploración de los sentidos que encierran las palabras y las combinaciones verbales a la hora de estructurar los discursos. En torno a esta segunda, se aprecia que una poesía de renovación no tiene por qué huir de lo afectivo, ni que el sentimiento sea un elemento digno de erradicar; sí que se encuentra intimismo, y utilización del material clásico y folclórico, pero en absoluto se deja llevar por los amaneramientos (sentimentales o casticistas) de los tonos más conservadores. En el siguiente ejemplo, Aleixandre expone su intimidad sin exabruptos anímicos, con una serenidad calmada:

*Vinieras y te fueras dulcemente,
de otro camino
a otro camino. Verte,
y ya otra vez no verte.
Pasar por un puente a otro puente.
—El pie breve,
la luz vencida alegre—.*

*Muchacho que sería yo mirando
aguas abajo la corriente,*

*y en el espejo tu pasaje
fluir, desvanecerse*

(Aleixandre, 1985: 31).

De manera semejante actúa Salinas:

*Tú no puedes quererme:
estás alta, ¡qué arriba!
Y para consolarme
me envías sombras, copias
retratos, simulacros,
todos tan parecidos
como si fueses tú.
Entre figuraciones
vivo, de ti, sin ti.*

*Me quieren,
me acompañan. Nos vamos
por los claustros del agua,
por los hielos flotantes,
por las pampas, o a cines
minúsculos y hondos.
Siempre hablando de ti.
Me dicen:
"No somos ella, pero
¡si tú vieras qué iguales!"
Tus espectros, qué brazos
largos, qué labios duros
tienen: sí, como tú [...]*

(Salinas, 2005:131).

En ambos ejemplos, los versos analizan el objeto de inspiración (la adolescencia y el ser amado, respectivamente), pero huyendo de toda expresión vehemente, de todo anecdotismo, descriptivismo, didactismo (o declaración evidente) y narración. Como contrapunto, no hay más que leer un poema de un autor como Antonio Machado, respetuoso con la convención tradicional del momento:

*¿Como en el alto llano tu figura
se me aparece!... Mi palabra evoca
el prado verde y la árida llanura,
la zarza en flor, la cenicienta roca.*

*Y el recuerdo obediente, negra encina
brota en el cerro, baja el chopo al río;
el pastor va subiendo a la colina;
brilla un balcón de la ciudad: el mío,*

*el nuestro. ¿Ves? Hacia Aragón, lejana,
la sierra de Moncayo, blanca y rosa...
Mira el incendio de esa nube grana,*

*y aquella estrella en el azul, esposa.
Tras el Duero, la loma de Santana
se amorata en la tarde silenciosa*

(Machado, 1998: 280-281).

En estos versos de Machado, redactados, como los de Aleixandre y Salinas, en los años 20, el mensaje es mucho menos abstracto que en los anteriores. El ser amado que en Salinas era casi una entelequia adquiere ahora una identidad más concreta y evidentemente autobiográfica (como esposa fallecida); el acto de evocación de lo ya pasado se expresa con menor sutileza que en Aleixandre. El espacio es en Machado, además, explícito en cuanto a coordenadas geográficas. Mientras que el sevillano expresa sin ambages su sometimiento afectivo al objeto (la dolorosa nostalgia de lo perdido), los otros dos autores se encuentran en situación de «orientación hacia el objeto» (Cano, 1972: 19). En ellos hay cierto distanciamiento que les sirve para observar con detenimiento la realidad, pero sin dejarse arrastrar por ella. No hay palabras altisonantes, ni frases largas ni construcciones complejas. No queda sitio para

demostrar afectación ni sometimiento a la circunstancia. Todo resulta sencillo (aparentemente) y se disecciona sin dramatismo.

Esta actitud antirromántica es compartida por buena parte de los compositores de la época, como el grupo francés de *Les Six* en torno a Satie y Cocteau. En él, la retórica del arrebato sentimental brilla por su ausencia, y el distanciamiento afectivo lo consigue, justamente, por renunciar a las grandes frases musicales líricas o a las combinaciones efectistas convencionales; combinaciones como las analizadas, por ejemplo, a propósito de Rachmaninov o las que se aprecian en el siguiente ejemplo de Sibelius (la tercera de las *Cinco escenas románticas, op.101*). En este caso, las armonías tradicionales acompañan a una melodía de largo desarrollo, en absoluto chocante con su línea discursiva horizontal:

JEAN SIBELIUS, Op. 101, No. 3

Piano

Andante
espress.

mezza voce

con Ped.

Poco tenuto

poco f

(Sibelius, 1925: 3)

Un compositor más renovador no se dejará llevar por estos recursos. En los siguientes compases, pertenecientes a la mano de Poulenc (primero de los *Cinco impromptus*, FP21), las armonías forman sonoridades que escapan de las triadas tradicionales; las pequeñas disonancias y la imprevisibilidad de la melodía provocan efectos inesperados en el auditorio que imposibilitan la implicación afectiva que un discurso convencional acarrearía:



(Poulenc, 1922: 3)

Pero no son solo *Les Six* los únicos compositores abiertamente antirománticos. Prokofiev es capaz de crear un discurso sin afectación a partir de un tema amoroso por excelencia: *Romeo y Julieta*. En este fragmento de sus *Diez escenas de Romeo y Julieta* (a partir del ballet compuesto en 1936), «La despedida de Romeo y Julieta», los

movimientos melódicos y los enlaces armónicos inesperados provocan un efecto de extrañamiento en el público convencional que lo alejan de los arrebatos románticos:



(Prokofiev, 1956: 46)

Tanto la música de compositores como los que acabamos de analizar como la poesía de Salinas, Guillén, el primer Aleixandre, etc., ofrecen un discurso despojado de épica, tragedia e histrionismo. Puede haber emoción e inquietud, pero ante todo control. Control, en música, necesario para experimentar con las sonoridades no convencionales o para no necesitar una larga melodía que ocupe toda la atención. Así ocurre con los dos ejemplos siguientes. El primero, el *Allegro Bárbaro Sz.49* de B. Bartok, emplea un elemento rítmico constante, casi percusivo, unas armonías nada suaves que juegan con ambigüedades tonales y un motivo melódico mínimo:



(Bartok, 1918: 1)

Los siguientes compases, pertenecientes a las *Trois Pastorales* de G. Auric, ofrecen también unos materiales discursivos exigüos, adelantándose unas cuantas décadas al minimalismo. En este fragmento, perteneciente a la primera de esas pastorales, todo gira en torno a un acompañamiento repetitivo, pequeñas disonancias producidas por los choques entre voces y una línea melódica mínima:

Vif et rude

PIANO

(Auric, 1920: 1)

En la segunda pastoral, rasgos semejantes vuelven a dotarle a la pieza entera de una identidad discursiva totalmente despojada de elementos superfluos:

Modérément animé et dans un sentiment très calme

PIANO

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo and mood are indicated as 'Modérément animé et dans un sentiment très calme'. The piece is marked 'PIANO'. The bass staff features a consistent eighth-note accompaniment, while the treble staff contains a more melodic line with various dynamics including *pp*, *mf*, *p*, and *f*. There are also some markings like '2da' and 'p' in the bass staff.

(Auric, 1920: 4)

En ambos casos, se ha empleado como elemento antirromántico, antiafectuoso y antihistriónico, un despojamiento de los elementos que articulan el discurso.

El despojamiento también lo encontramos en discursos poéticos españoles, tales como los de Aleixandre y Salinas ya mostrados más arriba. El análisis casi científico de la realidad y su articulación verbal en frases breves, con palabras sencillas, alejan todo recuerdo de efusividad romántica. De la misma manera que ocurre en «Tránsito», de Jorge Guillén, perteneciente a *Cántico*. Rasgos de semejante despojamiento material están presentes, y es lo que evita que, incluso con la apelación personal de los últimos versos, se caiga en el patetismo emocional:

*El mundo muy terso,
Rauda la tersura,
Olvidado el miedo,*

La inminencia absoluta.

*Y a pesar del sol,
Girando, girando,
Desapareció
Lo terso en lo raudo.*

*¿Tan fácil un fin
De veras final?
¡Oh, nulo perfil,
Croquis del azar!*

*¡Horror! Ningún astro
Mantuvo solemne
La espera del tránsito.
Astros: concededme*

*Final en sazón.
Sea el universo.
Pero que el adiós
Lo deje perfecto.*

(Guillén, 2000:121-122)

Es esta una muestra de «poesía pura» y, como tal, una poesía esencial, autónoma, absoluta, realizada por autores que no son meros cultivadores del «arte por el arte», ya que «otorgan menos importancia a la belleza sensible y se interesan más por el lenguaje y sus virtualidades, someten la palabra a sucesivas purificaciones hasta expresar la esencia de la realidad», ya sea por precisión expresiva (influencia de Reverdy y Jacob), por virtuosismo e intelectualismo (influencia de Valéry) o por pureza de la inspiración (influencia de Brémond) (Blanch, 1976: 11-13). Existe en los autores que pretenden una poesía esencializada un «miedo de expresar la pasión», un «sacro horror a lo demasiado humano» (Alonso, 1958: 190-191). Poesía esencializada que

pretende huir de la esclavitud a la efusividad, igual que la música antirromántica que analizaba anteriormente.

3.6. Manifestaciones de la elocución discursiva renovadora de la época: vuelta a lo clásico, sencillez, pureza y humor

En poesía, el gusto por la claridad y aparente sencillez en los discursos halla un importante antecedente en la poesía de los primeros renacentistas españoles del siglo XVI. De hecho, la labor de criba y depuración lingüística que realizan los seguidores de una poesía pura en el primer tercio del siglo XX es comparable a la de un Garcilaso o un Boscán casi quinientos años antes. No solo en la poesía se puede apreciar esta inspiración en la claridad clásica. Una importante cantidad de compositores también echarán la vista atrás, hacia los clásicos. La veta neoclásica, con todo lo que conlleva de orden y sencillez, será ejercida por compositores como Stravinsky, los ya citados *Six* franceses, Falla y sus seguidores en España... el Neoclasicismo de estos músicos no supuso que volviesen a componer a la manera de épocas anteriores, sino a aprovechar el orden y claridad expositiva de los clásicos, fusionándolos con los nuevos hallazgos sonoros de los discursos anticonvencionales. Así ocurre, por ejemplo, en una obra como *Pulcinella* de Stravinsky, en la cual las armonías novedosas se fusionan con temáticas clásicas (la *comedia dell' arte*) o el lenguaje de un Frescobaldi; todos estos rasgos se aprecian en los dos fragmentos siguientes, correspondientes al comienzo de la «Gavota» y de su segunda variación:



(Stravinsky, 1920: 67)



(Stravinsky, 1920: 72)

En la poesía, la vuelta a lo clásico no supondrá volver a la escritura de los Siglos de Oro, sino aprovechar sus enseñanzas desde la perspectiva nueva; es decir, desde el nuevo imaginario. De ahí que Cernuda abogue por Garcilaso en su *Égloga*, *Elegía*, *Oda* o que la ya citada poesía despojada y esencial, pura, de un Guillén, encuentre en el

orden de los primeros renacentistas un asidero a su búsqueda de orden y claridad mediante la depuración lingüística, como se aprecia en su soneto de *Cántico* «Profundo espejo»:

*Entró la aurora allí. Se abrió el espejo.
Soñaba la verdad con otra vida.
Pero tan fiel al punto de partida
por lo profundo se alejó lo viejo
que, latente en la fábula el cotejo,
aún más puras se alzaron enseguida
las formas. Y hecha gracia la medida,
de sus esencias fueron el reflejo.*

*Un material muy límpido y muy leve
se aislaba exacto y mucho más hermoso.
La exactitud rendía otro relieve.*

*Mientras, las sombras se sentían densas
de su acumulación y su reposo.
La verdad inventaba a sus expensas.*

(Guillén, 2000:237)

Junto a la depuración lingüística, aunque sin necesidad de caer en la intención purificadora, no podemos olvidar la inclusión de términos propios de los nuevos tiempos, la alusión a objetos y ámbitos propios de la sociedad coetánea y que, entonces, se celebraban como representantes de lo más moderno, actual. El deporte, la ciencia y la tecnología, tan aplaudidos durante el comienzo de siglo, entran en tromba en los discursos poéticos para formar parte de los nuevos imaginarios. Esta es otra manera de renovar el campo verbal artístico: abrir la puerta de la poesía a elementos que no habían tenido cabida antes en la convención estética, como en el siguiente poema de Salinas, («Navacerrada, abril»), toda una declaración de amor a su automóvil:

*Los dos solos. ¡Qué bien
aquí, en el puerto, altos!
Vencido verde, triunfo
de los dos, al venir
queda un paisaje atrás;
otro enfrente, esperándonos.
Parar aquí un minuto.
Sus tres banderas blancas
-soledad, nieve, altura-
agita la mañana.
Se rinde, se me rinde,
ya su silencio es mío:
posesión de un minuto.
Y de pronto mi mano
que te oprime, y tú, yo,
-aventura de arranque
eléctrico-, rompemos
el cristal de las doce,
a correr por un mundo
de asfalto y selva virgen.
Alma mía en la tuya
mecánica; mi fuerza,
bien medida, la tuya,
justa: doce caballos.*

(Salinas, 1942: 59)

El gusto por aspectos de la vida moderna también afecta a la creación musical renovadora, lo que lleva eventualmente a la inclusión de sonoridades alejadas de la convención instrumental. Un buen ejemplo de ello es la introducción de bocinas de automóvil en la obra de Gershwin *Un americano en París* (1930), que se mezclan, en este caso, con escalas y armonías provenientes del jazz, tan alejado de lo académico:

The image shows a page of a musical score for an orchestral work. The instruments listed on the left are Cymb., B.D., Taxi-Horn, Bells, Xyl., 1st Viol., 2nd Viol., Viola, Cello, and Bass. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The Taxi-Horn part has notes marked with (b), (a), and (e). The 1st and 2nd Violin parts have 'sul G.' markings and 'espr.' dynamics. The Viola, Cello, and Bass parts have sustained chords.

(Gershwin, 1930: 6)

En la misma órbita, podemos encontrar la referencia directa a la tecnología por parte de Honegger en su *Pacific 231*; en esta pieza orquestal, el lenguaje musical, alejado bastante de los usos tradicionales tonales, ayuda a evocar el mundo del moderno ferrocarril:

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony or concert suite. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: G♯ Fl., Hrb., C. A., Cl., Cl. B., Horns, C. B♭, Cors, Trp., Tuba, Cymb., V.I., V.II, Alt., Velles, and C. B. The music is written in a complex, rhythmic style, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as 'cres' (crescendo) and 'sostenuto', and performance instructions like 'Solo' and 'tr' (trills). The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

(Honegger, 1924: 32)

Dentro del canto a la vida moderna, cabe también la inclusión de elementos procedentes de ámbitos que pudieran parecer poco «prestigiosos», alejados de lo académico, como los bailes modernos. E. Schulhoff, en su *Partita*, llega a incluir aires de este tipo en una obra que, por el título, parece remitir a la tradición barroca:



(Schulhoff, 1925: 8)

En los versos antes citados de Salinas y en las bocinas de *Un americano en París*, aparte de la alusión tecnológica, se aprecia otro recurso empleado eventualmente en la renovación discursiva: el humor. Por supuesto, no son los creadores renovadores de la época quienes inventan el humor en el arte; una tradición milenaria en poesía y una amplia trayectoria musical (con ejemplos en el mismo Bach e incluso en la música medieval) lo sostiene. Sin embargo, el humor no deja de ser un arma con la que el individuo se enfrenta a situaciones hostiles, y el primer tercio de siglo XX, con sus constantes diatribas y enfrentamientos en todos los ámbitos, ofreció bastantes situaciones hostiles a los ciudadanos. Por eso, resulta muy enriquecedor fijarse en el humor de los creadores de la época, ya fueran más tendentes a la convención o menos. Así, por ejemplo, el «Llanto por la muerte y coplas de don Guido» de Antonio Machado, es una satírica estampa de un «calavera» cuyas venturas el poeta expone en

un discurso sarcástico y brillante, pero dentro de los cauces convencionales (descriptivismo realista, tendencia a la narración, anecdotismo):

*Al fin, una pulmonía
mató a don Guido, y están
las campanas todo el día
doblando por él: ¡din-dan!*

*Murió don Guido, un señor
de mozo muy jaranero,
muy galán y algo torero;
de viejo, gran rezador.*

*Dicen que tuvo un serrallo
este señor de Sevilla;
que era diestro
en manejar el caballo
y un maestro
en refrescar manzanilla.*

*Cuando mermó su riqueza,
era su monomanía
pensar que pensar debía
en asentar la cabeza [...]*

(Machado, 1998: 172).

Dentro de la óptica conservadora, números de géneros populares como la zarzuela o la opereta aparecen trufados de elementos cómicos. Sin embargo, la unión de palabra y música para reforzar un discurso no es lo que interesa en este trabajo, más centrado en analizar los elementos constructivos internos, esenciales, propios de cada disciplina. El humor necesita trastocar las convenciones para poder resultar efectivo, y justamente por esa razón la música instrumental de una época tan crítica como la que aquí se estudia apenas pudo mantenerse dentro de los cauces conservadores sin recurrir al amparo de la palabra. El humor no deja de ser, al fin y al cabo, anticonvencional. En

el ámbito del lenguaje articulado, el ingenio puede acompañar a los dobles sentidos sin alejarse demasiado del imaginario colectivo. Estos dobles sentidos no resultarán herméticos ni oscuros puesto que ponen en relieve acepciones o semánticas que la comunidad hablante emplea, aunque sea de manera no oficial. En el caso del discurso sonoro puro, trastocar en algo, aunque sea jocosamente, las combinatorias tradicionales ya supone un atentado contra la convención, puesto que en este caso no se asienta sobre significados concretos. No obstante, sí que me atrevo a citar al menos un caso de discurso musical humorístico que atenta poco contra las convenciones: la pequeña pieza para piano de Isaac Albéniz *Ivonne en visite* (1909), una ilustración musical jocosa sobre una pequeña que toca el piano con poca atención. Pese a que el lenguaje musical empleado se mueve dentro de lo tradicional, es necesario recurrir a la explicación de la trama y a ciertas irregularidades del discurso para poder causar el efecto humorístico.

Abiertamente renovador, ya en el campo poético, sería el discurso humorístico desarrollado por Bacarisse en el siguiente poema, «Los estados mayores», con una tendencia evidente a deshumanizar a los personajes y forzar los rasgos hasta lo grotesco:

*Por la siena turbia de los mundos llanos,
sin gritos metálicos, sin voz de tambores,
van las cabalgatas de los soberanos
Estados Mayores.*

*Los grises capotes, los cascos bruñidos,
las caras de vieja de los mariscales
gotosos o hepáticos que lanzan gruñidos
breves y fatales...*

*Las gafas de oro de los comandantes
cercan los ojuelos verdosos y agudos;
brillan los monóculos de los ayudantes
que meditan mudos [...]*

(Bacarisse, 2004: 51)

Humor para enfrentarse a ideas o situaciones negativas, tal y como ha ocurrido en tantas épocas y estilos (Machado, de hecho, recoge directamente la tradición satírica tradicional). Pero, para los poetas renovadores, humor para denigrar grotescamente o para tomar distancia con respecto a un sistema (político, social, emocional, artístico) que ha dejado de satisfacer. Y, junto a estos poetas anticonvencionales, los compositores de inquietudes semejantes también encontrarán en el humor, como ya adelantaba, una vía efectiva para desarrollar sus discursos inconformistas. En los autores renovadores que no rompen absolutamente con la tonalidad es donde se encuentra de manera más patente el empleo del humor. Esto parece comprensible por la tensa situación de estar empleando un sistema discursivo anticonvencional sobre los restos del canon. La exploración de combinaciones inesperadas en un terreno que, a ojos progresistas de la época, ya queda baldío, produce choques que pueden ser tratados con dramatismo (los casos ya citados de la *Sonata* de Berg o la *Sinfonía de Cámara* de Schönberg) o sarcasmo. Y no es raro encontrar títulos, entre los compositores renovadores de entonces, como, justamente, «sarcasmos», *humoresques*, *grotesques*... En todas ellas, la violencia de los efectos novedosos (armonías alejadas de la triada, disonancias, cambios bruscos en el flujo melódico...) es vertida en el terreno del humor.

3.7. Discursos artísticos de renovación radical: hacia combinatorias herméticas

Pero no serán las pretensiones de sencillez y pureza ni el humorismo las únicas vías utilizadas para renovar los discursos poéticos de la época.

En la exploración de los sentidos que encierran palabras y alturas, y en las posibilidades de sus combinatorias, los poetas y compositores podrán arriesgarse y experimentar hasta llegar a caer en oscuros hermetismos, conexiones violentas, chocantes, imprevisibles... Los significados verbales se podrán alejar radicalmente de sus relaciones más lógicas (es decir, más esperadas) con lo circundante. Las sonoridades podrán dar lugar a ambientes acústicos nunca antes imaginados, y también podrán ser tachadas de ilógicas tanto por el público en general como por los más doctos conservadores. La lógica estética de cada época es, como he apuntado ya, el resultado de una convención en los usos comunicativos. Lo entendido como «ilógico» será, por lo tanto, lo mismo que lo anticonvencional, lo inesperado por el canon. Existe, pues, un empleo de la palabra y el sonido puro como armas para batallar lo convencional, el sistema que todo lo ordena mediante su protocolo y contra el que reacciona el poeta y el músico con mayor o menor radicalidad, pero siempre con inquietud de avance. Castro describe perfectamente el uso subversivo del lenguaje, con una afirmación al respecto que puede ser generalizada sin problema a las actitudes discursivas más radicales: «Dado que es mediante el lenguaje el modo en que el orden establecido mantiene su poder y reprime pensamientos revolucionarios, será mediante la subversión del lenguaje como se cuestione dicho orden» (Castro, 2008: 18). Y, aunque en estas líneas se está

refiriendo al lenguaje verbal en concreto, es igual de válido para todo tipo, incluido el musical.

Al igual que en los albores del Renacimiento o en el Romanticismo, durante el primer tercio del siglo XX se forzará el análisis profundo de la realidad y, con ello, las implicaciones que arrastra cada uno de sus componentes, la manera de unirse (es decir, de combinarse) y de manifestar similitudes y diferencias. Este replanteamiento, además, será tan intenso, extremo y revuelto como lo es el ambiente anímico de estos años. En el caso de la poesía española, siempre medio paso por detrás de las nuevas corrientes europeas, se contará con el aval artístico que ofrecen el Futurismo italiano (ahí está su celebración de la sinestesia), el Dadaísmo (y su búsqueda del choque polémico, al que no renunciarán muchas de las nuevas conexiones semánticas) y, por supuesto, el Surrealismo (con su introspección, en principio automática y, con el paso del tiempo, cada vez más controlada).

El poeta con mayores ansias de renovación (renovación radical) ya no necesitará aspirar a una verdad suprema que dé sentido a la humanidad, sino que podrá hallar ese ideal dentro de sí mismo. Lo racional deja de tener supremacía en la expresión, puesto que no deja de ser un conglomerado de tópicos y consensos. Un canon. No nace así un nuevo imaginario, sino tantos como poetas, o incluso tantos como poemas de un poeta. El individualismo se alza de esta manera como motor creativo, y como única base del poema. Este puede alcanzar altísimas cotas de hermetismo y alucinación, como en los siguientes versos de Hinojosa, recogidos por Díez de Revenga (1995:317):

*[...] Si a tus ojos no vienen a bañarse
panteras en acecho
ni nos muestras en ellas hostias blancas,*

*hojas de carne perderán los árboles
porque a mi frente,
presas dentro del cráneo,
han venido a posarse aves heridas.*

El discurso más radicalmente anticonvencional es, también, el más afín a los movimientos de vanguardia. En el caso español, estos presentaron una forma variada, casi proteica, en la que apenas se mantuvieron actitudes rigurosas (y mucho menos dogmáticas). El Ultraísmo, aunque de creación hispánica, no llegó a desplegar un largo recorrido ni expuso un ideario sólido (más bien parecía beber de varios modelos extranjeros como el Futurismo y el Dadaísmo). El Creacionismo, aunque demostró mucha más ambición en cuanto a producción y cimientos teóricos, no llegó a constituir un grupo muy nutrido, pese a contar con poetas de la talla de Huidobro, Larrea y Diego. El Surrealismo no gozó en España del rigor metodológico que en Francia (salvo en el pequeño grupo canario surrealista), aunque los poetas españoles más interesados en la experimentación verbal se aprovecharon de él para dar rienda suelta a sus aventuras expresivas. Paul Ilie, de hecho, llega a ver el Surrealismo español como algo más amplio que escuela artística o grupo homogéneo de creadores, casi como una consecuencia comprensible del curso de la historia poética:

En el mundo hispánico, la escuela postsimbolista del Modernismo tendió a exhibir exacerbaciones sensoriales y sensuales que bordeaban la neurastenia, preparando de este modo la mente artística para la ruptura psicológica que vendría a continuación --- En España, la corriente surrealista fue una categoría estética amplia, que abarcó por lo menos tres generaciones que, desde 1910 hasta 1935, cultivaron lo irracional en el arte por razones culturales profundas (Ilie, 1982: 19).

Por lo tanto, en las disposiciones discursivas más radicales en cuanto a planteamientos anticonvencionales, no resulta extraño que los poetas cogieran impulso con las bases de corrientes vanguardistas como el Surrealismo. Al fin y al cabo, se

trataba de presentar una perspectiva nueva para un tiempo nuevo, en el cual, para muchas voces inquietas, las instituciones y los valores convencionales ya no tenían cabida. Nuevas conexiones para una nueva representación de la realidad. Nueva elocución discursiva para una nueva expresión. Los poetas más radicales podían o no seguir escrupulosamente unos dogmas artísticos, pero más allá de su adscripción podían estar perfectamente de acuerdo con afirmaciones como esta de Breton, perteneciente al «Manifiesto del Surrealismo» de 1924:

Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à réunir définitivement les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie (Breton, 1988: 328).

Como ya he apuntado, un autor a la búsqueda de disposiciones discursivas radicalmente renovadoras no tenía por qué adscribirse a una tendencia vanguardista concreta (como el Surrealismo, en los casos citados), pero sí que compartía las motivaciones profundas de reformulación expresiva. Motivaciones nacidas de la percepción de una crisis de valores y avaladas tanto por la psicología como por la ciencia:

La doctrina psicoanalítica de Freud, Jung, Adler, Beauvoisin estableció la existencia de 'otro yo', situando en la tangencia con el orgulloso espíritu los fondos abisales de todo el universo. La relatividad y la física han mostrado, respectivamente, 'otra verdad' tan precaria como para fundarse en 'un principio de incertidumbre' y otro universo cuyas leyes no sólo son diferentes del de nuestra experiencia normal, sino exactamente contrarias (Cirlot, 1953: 24).

El impulso renovador trae la intención de romper con las cadenas del pasado, y en esta actitud el poeta «moderno» goza de su libertad. Libertad para pertenecer a un

movimiento concreto o no. En este sentido, podemos recordar cómo León Felipe hablaba sobre la modernidad de su libro *Drop a Star*: «no es un poema surrealista ni criptográfico» (Felipe, 1963:97), acerca del cual García de la Concha plantea una coincidencia de actitud con el *Poeta en Nueva York* de Lorca: «las imágenes no se estructuran con lógica racional pero se insertan en una constelación de lógica poética» (García de la Concha, 1986: 39).

Libertad para recurrir a la sencillez o al hermetismo, tal y como han mostrado los ejemplos expuestos de Aleixandre, Salinas o Hinojosa. Libertad para utilizar incluso elementos de la herencia artística sin anclarse en la convención tradicional, lo cual hace afirmar a Montesinos sobre buena parte de los autores jóvenes de los años veinte y treinta: «no `lo uno o lo otro´, sino `lo uno y lo otro´[...] el arte de no renunciar a nada» (Montesinos, 1969: XIV). Esta última manifestación de libertad se refleja en el aprovechamiento que muchos poetas realizan a partir del material proveniente de la tradición literaria, ya sea de la más alta sofisticación (Góngora, por ejemplo) o del folclore (neopopularismo). Como ejemplo de uso de este tipo de material, vemos cómo Lorca realiza su pintura de contexto popular con la forma del romance, pero empleando unas imágenes arriesgadas y sorprendentes que lo alejan de la estampa turística o ingenua:

[...] *Thamar estaba soñando*
pájaros en su garganta,
al son de panderos fríos
y cítaras enlunadas.
Su desnudo en el alero,
agudo norte de palma,
pide copos a su vientre
y granizo a sus espaldas.
Thamar estaba cantando

*desnuda por la terraza.
Alrededor de sus pies,
cinco palomas heladas.
Amnón, delgado y concreto,
en la torre la miraba,
llenas las ingles de espuma
y oscilaciones la barba.
Su desnudo iluminado
se tendía en la terraza,
con un rumor entre dientes
de flecha recién clavada.
Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana [...]*

(García Lorca, 1996: 452).

Nada que ver con un poema como «Romance de la Petenera», en el cual Rafael de León plantea una estampa popular que se alimenta del convencional tópico casticista:

*La Petenera bailaba
en el café del Burrero ...

Su bata de cola iba
derramándose en el suelo
como una fuente de lazos
y de encajes entreabiertos,
dejando un olor amargo
de almidón calenturiento.
La Petenera bailaba,
cintura de nardo nuevo ...
“Gabriel el de los Lunares”,
la iba en el baile siguiendo
y el corazón le bailaba
sobre la tabla del pecho.
—¡Petenera de mis curpas,
por tu curpa yo me muero![...]*

(León, 1989: 118).

En esta línea convencional de uso del material popular se encuentra, por ejemplo, una nómina de compositores tan respetados en la España de la época como Julio Gómez o Conrado del Campo, autores cuya creación evoca la identidad sonora nacional con sus giros melódicos y rítmicos, siempre sobre la base firme del sistema tonal más ortodoxo. Tampoco se puede olvidar la zarzuela, obviamente. En este género, desarrollado bajo la inspiración del tipismo hispánico, los discursos musicales se nutren de melodías de aire folclórico sobre armonías tradicionales. En los siguientes compases procedentes de *Luisa Fernanda*, F. Moreno Torroba imita giros melódicos populares (muy obvios en la semicadencia sobre el acorde de Fa sostenido Mayor, dominante de Si menor, en los compases 4 y 15) sobre armonías en absoluto sorprendentes:

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro". The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with the tempo marking "Allegro." and dynamic markings "ff (st)" and "ff". The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system starts with a dynamic marking of "mf". The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a dynamic marking of "p" and includes a trill-like figure in the right hand. The score is a piano accompaniment, with the right hand playing chords and melodic lines, and the left hand providing a rhythmic and harmonic foundation.

(Moreno Torroba, 1932: 101)

Por su parte, el testimonio poético visto de García Lorca tendría mucho más que ver con el siguiente de B. Bartók, en el cual una melodía húngara es sometida al acompañamiento de polifonías que no descartan ni las disonancias ni los enlaces imprevisibles:

The image shows a page of a musical score for piano by Béla Bartók. The score is written in two staves (treble and bass clef) and consists of several systems of music. The tempo markings are: *Molto capriccioso* (♩ = 62) *accel. sempre*, *Vivace* (♩ = 144), *Tempo I* (♩ = 62), *Vivace* (♩ = 144), and *Meno mosso* (♩ = 112) *ritard. molto* (♩ = 80). The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *dim.* (diminuendo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(Bartók, 1921: 2)

La escucha de la pieza de Moreno Torroba enfrentada a la de Bartók se hace realmente diferente. Un oyente cualquiera -y más uno de principios de siglo XX- asimilaría sin problema la sonoridad de la primera, de rasgos fácilmente reconocibles

por pertenecer a la convención. Con la de Bartók, ocurriría todo lo contrario, pese a basarse también en un material popular. En una obra anticonvencional como la del húngaro, el flujo sonoro no se hace predecible en absoluto. Los enlaces de sus elementos no responden ya obligatoriamente a los tradicionales. Ni la armonía de Dominante debe perseguir a la de Tónica, ni los cambios de tonalidad son los comunes, ni las melodías se desarrollan sin cambios inesperados, ni las polifonías evitan las disonancias. En el ámbito musical, todos los enlaces de los componentes discursivos se comportan de una manera orgánica, unitaria. En el campo poético, sin embargo, cabe hacer un matiz: sus discursos presentan una doble dimensión: semántica y «material» (entendiendo como tal a la presentación del texto sintáctica, ortográfica y gramaticalmente). La alteración de cualquiera de estas dos perspectivas discursivas puede, a su vez, alterar la convención, poniendo de relieve el papel fundamental del público, ya que, como señaló Jauss:

En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye sólo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez. La vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario (Jauss, 1970: 69).

Por lo que respecta a las conexiones materiales entre las palabras, es natural que la poesía más radicalmente renovadora llegara a actuar contra el sistema normativo (convencional). Sobre todo en movimientos como el Ultraísmo o el Creacionismo, y con el ejemplo artístico de los futuristas, no será extraño barrer los signos de puntuación, transgredir las normas que rigen las grafías o añadir signos procedentes de otros campos como la ciencia. El siguiente fragmento del poema «Aviograma», de Guillermo de Torre, es bastante ilustrativo al respecto:

[...]Y he aquí la descoyuntada grafía estelar del curvilíneo diagrama cinemático, que sembró el VELÍVOLO AUGURAL a su tránsito, plasmada, con la simultánea yuxtaposición de un cuadro cubista, en la sensible retícula receptriz de las nubes microfónicas:

*Incendios + Aullidos + Muecas X Rascacielos — Gerifaltes = Acrobacias
Plesiosauros : ¿Por qué? : ¡Oh, oh, o h ! : Pyrógenos x Estrellas 4- Crisoberilos +
Heliotropos + Nodos — Oceánidas = Ferrocarriles + Paradojas x Pulgas : Algolagnias
: ¿Hacia dónde? x Dinamos x Corolas : : Sexos : Automóviles x Llamadas —
Solsticios : Despedidas = ECLOSIÓN TRIUNFAL DEL ÉTER DINÁMICO [...]*

(citado en Díez de Revenga, 1995: 163).

Por último, el espacio en el que ha de vivir el poema, la página, también será campo de batalla para los intentos de renovación radical. La elocución del texto ya no tendrá que presentar la forma habitual en versos y estrofas (las cuales serán estudiadas en el siguiente capítulo), con sus límites bien fijados. La apariencia del poema adquirirá el mismo valor que lo puramente literario, añadiendo así un componente plástico. Tampoco puede decirse que sea esto algo totalmente nuevo (no hace falta más que recordar *Un coup de dés* de Mallarmé cerrando el siglo XIX), ni un invento de los vanguardistas españoles (la creación caligramática de Apollinaire fue para todos ellos buque insignia).

Como ya he comentado anteriormente, la música, sin embargo, no presenta una doble dimensión de sus elementos discursivos. Enlazar dos sonoridades de manera anticonvencional tiene el mismo valor que juntar dos palabras de manera agramatical. El sentido resultante de esa conexión sonora imprevisible tendría, a su vez, el mismo efecto que el de una conexión semántica novedosa. Con lo que respecta a la distribución de los signos musicales en el espacio (en la partitura), sin embargo, sí que algunos compositores de la época llegan a realizar presentaciones especiales, poco respetuosas

con la grafía tradicional. Así obra, por ejemplo, F. Mompou en sus *Cants magics*, en los cuales se derriba el uso convencional de las barras de compás, las ligaduras se mantienen para indicar resonancia y un pentagrama guarda notas de menor tamaño:

Obscur

clar

brillant

doble moviment

(Mompou, 1920: 4)

No obstante, si una pieza así hubiera sido presentada gráficamente de manera ortodoxa, el efecto al oído habría sido el mismo, puesto que el discurso está construido a base de tonalidad poco clara y armonías no tradicionales. El contexto sonoro es, pues, anticonvencional para su época. Responde a un tipo de discurso interesado en crear nuevos espacios sonoros, igual que la poesía más inconformista intenta generar nuevos imaginarios a través de la especial presentación material de la palabra o de las conexiones semánticas imprevisibles. No obstante, existe un leve matiz entre los resultados de alterar la presentación gráfica en música y en poesía. Esta última atesora

capacidad de sorpresa en su misma lectura, que resulta una interpretación íntima. La música, por su parte, está destinada a ser interpretada hacia el exterior, por lo cual la sorpresa generada por una grafía anticonvencional afecta, ante todo, al conocedor del lenguaje musical que pueda apreciar los elementos elocutivos observando la partitura. La peculiaridad plástica no adquirirá, en la disciplina sonora, un papel más significativo que el de los efectos acústicos derivados de la combinatoria de alturas. La presentación gráfica anticanónica apuntará, eso sí, hacia la inquieta posición del compositor, representada en esencia, con toda firmeza, en la manera de emplear el sistema combinatorio (el replanteamiento de la tonalidad).

Con respecto a las conexiones semánticas imprevisibles en poesía, las más experimentales pueden ofrecerse de dos maneras: en forma de imagen única o construyendo contextos abstractos más amplios, con una multiplicidad de imágenes. En el primer caso, el juego de ingenio se une al replanteamiento de la realidad (en el fondo, dramático, puesto que nace de un situación crítica). Las greguerías de Gómez de la Serna constituyen un impulso para estas obras nacidas con ansia de hallazgos brillantes y sorprendentes. En el caso de los ultraístas, se puede apreciar que buena parte de sus creaciones gira en torno a una única imagen sorprendente; de ahí su general brevedad y explotación de una visión que rige la razón de ser del discurso, tal y como se lee en el poema de Cansinos-Assens «La tarde»:

*El sol, al alejarse, lanzó un cohete señal
que ha prendido en los techos de las casas...
Mil heliógrafos lo recogen
y multiplican sus llamas.
La escuadra está ardiendo en el puerto.
¡Alarma!
En la ciudad todos los coches*

*son del servicio de incendios.
La gente ser apiña asustada.
Todas las colinas están llenas de estrellas curiosas
¡Anuncios luminosos!
En las cúpulas de los templos han estallado granadas.
¡Pirotecnica peligrosa!
Todas las casas a la vez
empiezan a arder por las ventanas*

(citado en Díez de Revenga, 1995: 86).

Pero los poemas renovadores, como decía, pueden presentarse como una construcción abstracta formada, a su vez, por varias imágenes o conexiones semánticas nuevas. Esta creación de nuevos escenarios, carentes de coordenadas concretas o reales, ya se dibujaba en el *Adán* (1916) de Huidobro, escrito años antes de su llegada a España y el comienzo de su influencia en la vanguardia nacional. En el caso de esa obra del chileno, la ubicación del poema en un tiempo ante-histórico, mítico, posibilita el establecimiento de multitud de conexiones inesperadas. Desde este poema, la trayectoria de Huidobro despliega una marcha constante y firme hacia la renovación poética más radical, incluso rupturista, en la cual la búsqueda de nuevas conexiones semánticas, el (re)descubrimiento de nuevos sentidos, constituye la clave creadora. Su caso es totalmente significativo en el panorama vanguardista de la época, y ejemplifica la labor e intención de tantos poetas beligerantemente inquietos con respecto a la exploración de conexiones. Yurkiévich realiza el siguiente comentario sobre el aspecto discursivo de Huidobro, palabras que podrían extrapolarse a otros poetas renovadores en este sentido:

No imitar la naturaleza [...] en sus manifestaciones exteriores, sino en su capacidad generadora. Radicalmente, Huidobro quiere romper el vínculo referencial, ése que ata el texto a la contextura de lo real convenido, ése que convierte a cada palabra en la etiqueta del objeto designado. Huidobro quiere que la lengua recupere su potencia primigenia, la de concebir un mundo insólito e inédito, que vuelva a ser la lengua

utópica e hipotética, la profética descubridora de lo desconocido, y a la vez quiere que la lengua sea la bella nadadora devuelta a la boca, a «su rol acuático y puramente acariciador» que vuelva a ser tentativa y tentadora (Yurkiévich, 2003: XVI).

Entre la poesía propiamente hispánica de los discursos más radicales, contamos con multitud de casos de renovación contextual o «escenográfica» gracias a nuevas conexiones semánticas en el discurso. Por ejemplo, el espacio a la vez vacío y asfixiante, abismal y etéreo, desde el que nos habla la voz poética de *Sobre los ángeles*. O el lugar concreto sólo por mención, pero que se convierte, a través del verbo renovar y personal, en una nueva idea, imagen o compendio de conexiones (*Poeta en Nueva York*, por ejemplo). O el océano totalizador en el que se sumerge un cuerpo ¿muerto? en el poema, ya expuesto anteriormente, «Cuerpo en pena», de Cernuda. Yendo más allá todavía en cuanto a exploración profunda de nuevos espacios, no hay que menospreciar el papel del escenario mental y anímico, en el cual toda referencia a lo externo queda diluida, y la única lógica es la que responde al sentimiento más personal. Podrá haber elementos que recuerden a la realidad exterior, común a todos los seres humanos, pero ella habrá perdido totalmente su primacía contextual a favor de la realidad interior, presumiblemente el ideal o verdad suprema al que aspira este tipo de poesía. He aquí un ejemplo de Larrea (el poema titulado «Puesta en marcha») recogido por su amigo Gerardo Diego en su celeberrima *Antología*:

*Entre estos charcos de flauta
que ave herida persigue el universo*

Candado diluido en mi metal de voz

*Mi temperamento superficial
está helando a favor de un alma fina
y el viento se escuece en un baldío roto*

*Esta oscura actitud de puente
que adopta estirándose el silencio
este buscar ojos y encontrar alicientes
este ausentarse en sábanas y al menor descuido
como una barca transmitida de padres a hijos
y cuando la marina de un ciego se estremece
este no ser ajeno a una docena de suspiros
serán siempre un buen camino
para hacer de un álamo una excusa cortés*

*Como siempre el cielo finge un hermoso desinterés
y deja flotar al borde sus extremidades
pero ved las palomas que se desprenden de sus pies
al menor cambio de tiempo*

(citado en Diego, 2002: 244-245)

Las nuevas conexiones semánticas (entre los elementos que pueblan una idea o un tema) demuestran, durante aquellos tiempos y en la poesía de discursos más radicalmente renovadores, los mismos efectos que en las manifestaciones plásticas más señeras de la vanguardia. El Cubismo, así, recrea la realidad a través de las combinaciones geométricas, y no duda en plantear aquellas zonas que deberían quedar ocultas según la perspectiva euclidiana. El Surrealismo puede lucirse con un figurativismo certero, pero esas formas, por muy exactas que se presenten a nuestros ojos, son interesantes ante todo por representar seres cuyas mutuas relaciones guardan sentidos oscuros y profundos. El arte abstracto, por su parte, sería el ejemplo más evidente de pérdida de referencias tradicionales y lógicas. El Expresionismo deforma los rasgos identificativos, a veces hasta lo grotesco; en rigor, no alimenta una óptica desde el interior, sino desde las apariencias, aunque estas pasen antes por el tamiz de la personalidad creadora, tal y como se aprecia en Bacarisse, gradualmente, o en su gran

modelo, el Valle-Inclán de *La pipa de Kif* (1919); sirva como ejemplo estos versos finales del poema «Fin de Carnaval»:

[...] *Absurda tarde. Macabra
mueca de dolor.
Se ha puesto el Pata de Cabra
mitra de prior.*

*Incerteza vespertina,
lluvia y vendaval:
entierro de la Sardina,
fin de Carnaval*

(Valle-Inclán, 1995:159).

En música, la creación de espacios sonoros siempre dependerá de las conexiones entre sus elementos discursivos; incluso al forzarlos -a la manera grotesca expresionista- con enlaces armónicos imprevisibles, acordes novedosos, disonancias abruptas o cambios de líneas melódicas, el compositor estará trabajando sobre dichas conexiones. El resultado puede variar tanto como la actitud del creador frente a la convención, desde un mantenimiento respetuoso con los usos tradicionales hasta la disolución total de la tonalidad o, a medio camino, el uso de elementos procedentes de la convención sometidos a experimentación. De esta última manera ocurre, por ejemplo, en una pieza como *Sugestión diabólica* de Prokofiev; en el fragmento siguiente, se puede apreciar la ausencia de un centro tonal claro, el cambio brusco de líneas sonoras o las disonancias agresivas:



(Prokofiev, 1913: 3)

La búsqueda más radical de espacios sonoros anticonvencionales podía llegar un paso más allá de este ejemplo, derrumbar totalmente la tonalidad y, con ello, cualquier resto de elementos discursivos convencionales, tal como ocurre en *Amériques* de E. Varèse, estrenada en 1926:

This image shows a page of a musical score, likely for an orchestra and strings. The score is written in a standard musical notation style, featuring multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page include:

- Flu. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- CLARINETTI (Clarinet)
- Bass. (Bassoon)
- C. Bass. (C. Bassoon)
- T. Horn. (Trumpet)
- C. T. Horn. (C. Trumpet)
- C. Tromb. (C. Trombone)
- Tromb. (Trombone)
- C. Tromb. (C. Trombone)
- Harp
- S. Str. (S. Str.)
- Cym. (Cym.)
- T. (T.)
- Tamb. (Tamb.)
- V. (V.)

The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "pizzicato on F#" and "mf" (mezzo-forte). The notation is dense, with many notes and rests across the staves.

(Varèse, 1973: 56)

3.8. Los criterios elocutivos en el marco estudiado

Como se ha podido comprobar, la elocución discursiva analiza el comportamiento de los elementos básicos de un discurso (la palabra y el sonido puro). Y, dentro de estos, sus implicaciones emocionales y significativas y sus presentaciones, sintácticas y gráficas.

Al constituir el arte una herramienta con la cual el ser humano se relaciona con la realidad (intentando aprehenderla, expresarla, armonizándose con ella o presentando enfrentamiento), las cargas semánticas y formales de los elementos discursivos básicos estarán absolutamente condicionados por el contexto en que se elabora el objeto artístico. La realidad circundante está formada por una serie de convenciones, usos y pautas habituales. La manera de abordarlas dependerá del objetivo del creador y, en definitiva, de su relación con el ambiente. Una reacción contra lo aceptado por la sociedad, implicará el rechazo de lo que esta alza como canónico y habitual. Asimilar la tradición, supondrá continuar con su práctica discursiva. Por lo tanto, las pautas de uno y otro signo se convertirán en los criterios para analizar el comportamiento elocutivo de las diversas creaciones dentro de su contexto.

Aquí, proponemos la siguiente clasificación:

1. Elocución conservadora.

1.1. En el terreno poético, la elocución conservadora seguirá los siguientes criterios, parcial o íntegramente:

-lenguaje realista, lógico, concreto y de significados inequívocos

-implicación emocional evidente, con protagonismo del aliento sentimental

-anecdótico

-aceptación de todo *corpus* significativo y simbólico ya avalado por la tradición literaria.

1.2. En el terreno musical conservador, los criterios se recogerán en las siguientes pautas:

-uso respetuoso del sistema tonal, así como de formaciones melódicas bien delimitadas, sin ambigüedad

-extroversión expresiva, tanto para la melancolía lírica e intimista como para la vehemencia

Aunque los criterios para la poesía parezcan más numerosos que para la música, realmente se corresponden en su totalidad. Que en la disciplina sonora se resuman a la mitad se explica por la mayor abstracción de su lenguaje.

Así, por ejemplo, la lógica del discurso se consigue en la poesía mediante un orden sintáctico académico, pero también con una semántica que no pretende aportar conexiones conceptuales sorprendentes o herméticas. La total aceptación, en música, del sistema tonal, con su jerarquización de alturas y sus enlaces armónicos bien pautados, provoca un efecto de fluido previsible semejante. Un efecto sonoro que nace de la convención se iguala a un efecto sintáctico y/o semántico de fácil comprensión por parte del lector de versos. La realidad poética, de esta manera, fluye de manera tan inequívoca como la puramente sonora que respeta, ortodoxa, la tonalidad.

La extroversión expresiva nace ligada a la implicación emocional del compositor como herencia del Romanticismo decimonónico. De aquí que el anecdótico (pequeña ventana abierta a la experiencia personal) pueda aparecer también en la creación

musical. Un *corpus* significativo es sencillo de rastrear al amparo de la palabra. El Modernismo, por ejemplo, ofrece todo un simbolismo lleno de elegancia, aristocratismo, sofisticación y sensualidad. El Romanticismo, no menos sensual, aporta lirismo, vehemencia y expresiones de largo recorrido. La estética preocupada por la realidad nacional (como la regeneracionista o la casticista), hace hincapié en rasgos autóctonos característicos, tipos costumbres y estampas. La música más canónica no dudará en sofisticar su escritura y efectos sonoros (buena muestra de ello es la esmerada paleta instrumental y armónica de los compositores académicos), pero sin romper con el sistema tonal. Los arranques líricos o impetuosos beberán de aquellos que ya abrieron décadas antes Liszt, Chopin o Tchaikovsky.

Y habrá sitio, por supuesto, para la estampa musical de raigambre folclórica, ya sea en la ambientación de las piezas como en sus giros melódicos y rítmicos. Claro está, todos estos criterios variarán de unos autores a otros dentro de la tradición, dependiendo de la estética concreta que abracen bajo las posibilidades conservadoras. De ahí que, aún con técnicas discursivas semejantes en esencia, resulten tan diferentes Unamuno de Pemán o Strauss de Moreno Torroba.

2. Elocución renovadora.

2.1. En el terreno poético:

-apuesta por conexiones semánticas que respondan a su propia coherencia, sin descartar aquellas que puedan parecer oscuras, ilógicas, equivocadas y poco realistas

-un posicionamiento emocional en el cual el poeta domina y controla el objeto inspirador, incluso manteniendo distanciamiento

-apertura a lo universal

-creación de un *corpus* autónomo y novedoso, dependiente de la inquietud propia de la voz poética o del momento y cargado de valor por sí mismo

Los criterios que se acaban de exponer también podrían ser interpretados en negativo, es decir, como generados por reacción a los de la elocución poética conservadora. Una formulación así, «en enfrentamiento», no nos debería extrañar si tenemos en cuenta que las corrientes más radicalmente renovadoras no dudan en señalar su posicionamiento en la *vanguardia*, término bélico donde los haya. Expresados de esta manera, como frutos directos de la dialéctica, los criterios quedarían así:

- rechazo de la necesidad realista, lógica, concreta y de significados inequívocos
- rechazo de la implicación emocional evidente y lo sentimental
- rechazo del anecdotismo
- rechazo de todo *corpus* significativo y simbólico ya avalado por la tradición literaria.

2.2. En música:

- exploración en la combinatoria sonora, proponiendo nuevas relaciones, incluso nuevos sistemas de relaciones entre las alturas
- control de la expresividad

Al igual que en el caso anterior, si formulamos estos criterios en negativo, reparamos en el enfrentamiento directo con el canon:

- rechazo de la tonalidad académica, ya sea forzando sus posibilidades o abandonándola absolutamente por la atonalidad
- rechazo de la extroversión expresiva.

En el caso de la creación renovadora, la pluralidad de estéticas multiplica las posibilidades aún más que en el caso de la conservadora. En cuanto a la lógica o previsibilidad discursiva, los compositores pueden plantear, sin renunciar del todo a la tonalidad, nuevos efectos tales como el uso de las disonancias, acordes no triádicos, cambios inesperados de color, pluritonalidad o ambigüedad del discurso. Pero también pueden optar por abandonar cualquier atisbo del sistema canónico y presentar otro nuevo (como el dodecafonismo, por ejemplo). En la poesía renovadora, habrá autores que huyan de la claridad expositiva, y que creen ambientes literarios extraños, oscuros y herméticos, ya sea explorando las conexiones significativas más ocultas y sorprendentes, ya sea rompiendo la cadena sintáctica y gráfica, ya sea empleando ambas acciones. Pero también nos encontraremos con poetas que no huyen de la claridad expositiva, aunque sí la purgan de sentimentalismo y anecdotismo, como es el caso de la poesía pura. Esta mayor objetividad se podrá encontrar también en las composiciones de la época, sin atisbos de alientos románticos.

En el caso de volver la vista al material histórico y clásico, músicos y poetas renovadores no se conformarán con la estampa y la reverencia al tesoro heredado, sino que lo fusionarán con los nuevos logros expresivos: desde las imágenes ambiguas y oníricas de los neopopularistas hasta las armonizaciones especiales de un Bartók o un Falla. Al caer, en definitiva, la exposición aceptada de una realidad, caerá también todo *corpus* atado a ella por la tradición.

4. Disposición discursiva

4.1. Naturaleza de los elementos rítmicos y estructurales

En el capítulo precedente, he expuesto la construcción de los discursos poéticos y musicales a partir de la combinación de sus elementos básicos (palabra y sonido, respectivamente). Estos elementos serían, pues, tomados como signos y, por lo tanto, formados por la dualidad significante/significado (sea este de carácter más o menos concreto, ambiguo o sugerente). Los discursos formados por estos signos adquieren su expresión última siendo sometidos a elementos estructurales o, lo que es lo mismo, se engloban dentro de macroestructuras, formas que condicionan sus desarrollos. Las estructuras pueden presentar esquemas más o menos libres, más o menos utilizados por la tradición o el aval de la convención, e implican el uso de determinados rasgos constructivos. Por ejemplo, en poesía, una estrofa concreta implicará una versificación particular. En música, la forma puede exigir un plan prefijado de exposición temática particular.

Aparte de los elementos estructurales, condicionados por esquemas más o menos fijos, también hay que contar con aquellos que se convierten en recursos independientes con efectos en el comportamiento de la identidad estructural, tales como la anáfora, la rima (que no tiene por qué estar ligada tan solo a estrofas tradicionales), o la aliteración en poesía, el *ostinato* musical o la recurrencia de sonoridades en música...

Los elementos rítmicos pautados, asociados usualmente a tipos de estructura (cantidad silábica, acentuación, estribillos..), y aquellos que pueden presentarse de manera independiente, sin responder a necesidades de convención formal, se corresponden, respectivamente, con los recursos que la doctora Martínez Cantón

denomina «sistemáticos» y «no sistemáticos» al analizar el aspecto rítmico (Martínez Cantón, 2013b). Todos estos elementos, estén o no ligados a estructuras fijas, participan de la identidad propia del objeto artístico tanto como la elocución discursiva pero, mientras que esta se centra en lo más profundo del hecho comunicativo (significación, ideario, imaginario, fondo...), aquellos inciden en la forma de la obra, en el fluir del discurso. Así pues, la disposición versará acerca de los «elementos rítmicos», teniendo en cuenta el significado originario del término ῥῆθρ, «fluir», del cual deriva el castellano *ritmo*. El significado de este no debe limitarse, por lo tanto, a una sucesión, más o menos regular, de intensidades (pies métricos en poesía, compases en música). Ritmo implica orden, tal y como ya defendió Platón: «El orden del movimiento se llama ritmo» (Platón, *Leyes II*, 665a). Al respecto de esta idea, Willems afirmará que el ritmo, de esta manera, será en sí «un elemento formal, estructural» (Willems, 1954: 31). El movimiento, en el caso tratado por esta investigación, se referiría al objeto artístico, creación poética o musical. La consciencia que elabora la creación crea su propio contexto, y en él necesita de un orden para ser planteada de manera eficaz. De ahí las palabras de Brelet: «el ritmo es el orden en el tiempo creado por la conciencia» (1949: 396).

Los diversos elementos estructurales o rítmicos conviven íntimamente, influyéndose los unos a los otros mutuamente, como mostraré más adelante. De ahí que se dedique el presente capítulo al análisis de la estructura artística, así como de los elementos rítmicos que pueden poblarla si aparecen exigidos por las formas.

La elocución discursiva, como mostré, condicionaba -o era condicionada- por la perspectiva de los autores dentro de la dialéctica tradición/modernidad. La manera de

abordar la forma, sin embargo, manifestará una mayor ambigüedad dentro del debate de la época, puesto que no será factor fundamental para la implicación con la modernidad aprovechar o rechazar elementos rítmicos y estructurales de la convención. De hecho, en el primer tercio de siglo XX, no se puede hablar ni de creación de formas nuevas -musicales o poéticas- ni de absoluta destrucción de las heredadas por la tradición artística. La gran revolución en las estructuras ya se había dado durante todo el siglo XIX; en el campo poético, a partir de la polimetría romántica, heredada después por el Modernismo y su flexibilidad de formas; en el musical, las últimas obras de Beethoven y Schubert habían llevado las estructuras clásicas a su punto culminante; a continuación, el Romanticismo las continuó maleando cuando así lo exigían las ansias de rebeldía e individualismo propias de la época.

Durante los primeros años del siglo XX, los productos poéticos renovadores del primer Modernismo -el de Rubén o Rueda, y también los de José Asunción Silva construyendo a partir de cláusulas rítmicas asentadas en los pies tradicionales-, habían sido asimilados dentro del debate estético, incluso del más enconado, como se aprecia a través del trabajo de Celma (1993: 25-38). En una fecha tan temprana como 1908, por ejemplo, Andrés González Blanco defiende apasionadamente la poesía de Darío y Rueda plasmando la total consciencia de que sus renovaciones métricas vinieron a modificar el cauce de la poesía hispánica: «Rueda fue en verdad el Mesías de la poesía española que surgió hacia el año 85 para salvarnos de las rutinarias odas quintanescas y de la zafia imitación de los campoamorianos [...] Después vino el otro maestro, el gran Rubén, elegido por Dios para recoger la herencia del primero y acrecentarla con su tesoro nuevo» (González Blanco, 1908: 109). Nótese que el defensor menciona la fecha de 1885 al datar el surgimiento de la renovación modernista, y que las palabras están

redactadas ya pasada la efervescencia del movimiento (Olmo y Díaz, 2008:28). En este sentido, el Modernismo que tan renovador había resultado para la poesía hispánica, ya entraba dentro de lo convencional para el fin de la primera década del XX. Por su parte, la labor de ampliación en el terreno sinfónico de autores como Bruckner o Mahler terminó por ser aceptada en ese periodo. Claro está que hubo voces críticas con estos planteamientos en ambas disciplinas, pero al abrigo de posturas estéticas ultraconservadoras.

Lo cierto es que, para cuando Diego, el autor en el que centraré posteriormente mi estudio, se encontraba en sus primeros momentos de creatividad, todos los recursos del Modernismo y del Romanticismo epigonal se hallaban plenamente aceptados, formaban parte de la convención (e, incluso, ya se encontraban en cierta retirada). Lejos quedaba, también, el escándalo formado a partir del estreno del *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy, cuyos críticos habían reaccionado en contra de su impredecible manejo de la forma.

La herencia musical recibida no solo se encontraba en el vasto repertorio de formas pautadas. Aquellas que no se atenían a esquemas prefijados también formaban parte de una tradición de siglos, y comprendía un amplio catálogo, como no podía ser de otra manera al hablar de estructuras no sujetas que respondían tan solo a la voluntad del compositor: caprichos, preludios, fantasías, baladas, nocturnos, poemas (sinfónicos)... y tantas nomenclaturas vagas que se encuentran entre las obras de Bach, Mozart, Chopin, Liszt y otros cientos de compositores anteriores al siglo XX. En este, los compositores seguirán optando entre formas fijas y libres sin que importe tanto la inquietud estética, conservadora o renovadora, la cual dependerá, sobre todo, de la disposición discursiva.

De ahí que, entre los compositores menos convencionales, no sea extraño encontrar piezas que sigan, de manera más o menos ortodoxa, la forma sonata o canción. Al exponer sus temas en uno de estos esquemas prefijados, la diferencia entre una pieza más renovadora y otra más conservadora radicará en los elementos discursivos básicos, como los que expuse en el capítulo anterior (armonías no sometidas a la triada tradicional ni a los movimientos pivotantes entre Tónica y Dominante, flujos melódicos de comportamiento imprevisible, modulaciones sorprendentes...). No obstante, sí que se puede apreciar un cierto matiz de manejo de la estructura entre músicas renovadoras. Al huir buena parte de las tendencias nuevas de los excesos románticos, la depuración de los elementos temáticos utilizados será evidente. No se necesitará recurrir a grandes exposiciones, ni a melodías amplias, ni a desarrollos de ambiciosa extensión. Ni siquiera a una demostración plena de la tonalidad, puesto que esta queda en entredicho (cuando no dinamitada).

El despojamiento de los discursos musicales es semejante al de los poéticos que buscaban la pureza (como los ejemplos ya vistos de Salinas o Guillén, seguidores, a su vez, de la purificación iniciada por Juan Ramón Jiménez). En los poetas puros es común recurrir a estrofas sacadas de la herencia literaria tendentes a la extensión breve (cuartetos, haikus...). Las composiciones de arte menor formadas por unas pocas estrofas constituyen una seña de identidad bastante clara para este tipo de escritura poética. Esto, unido a discursos concisos y sin alardes emocionales, como he mostrado, provoca una sensación de discurso esencial. Por lo tanto, en un caso como el de la poesía en busca de la purificación, actúan perfectamente combinados los elementos rítmicos y estructurales junto a los propios de la elocución. En el caso de estrofas con

versos de arte mayor, estos, o mitigan su aliento con un léxico aparentemente sencillo y fluido, o se mezclan con versos menores, como en el caso de la silva libre.

La depuración discursiva musical supuso una de las señas de identidad del grupo de *Les Six*, cuyos miembros la hicieron extensiva también a otros elementos secundarios como la instrumentación o la extensión de las obras. Así, no dudaron en llegar a componer «óperas sketch» de apenas un minuto, interpretadas por un número mínimo de ejecutantes. Esta depuración material, en todos los sentidos, acometida por los jóvenes músicos franceses, no fue un hecho aislado. Manuel de Falla tendería hacia el manejo de escasos materiales sonoros, tanto en las melodías como en las armonías y las instrumentaciones. Sus compatriotas más inquietos, como los Halffter, también influidos por *Les Six*, se sumaron a la causa. Stravinsky utiliza apenas siete instrumentos en su *Historia de una soldado* (en parte, debido a la situación penosa en la que se fraguó: plena Primera Guerra Mundial).

4.2. La disposición discursiva en el debate tradición/modernidad

Sin embargo, no hay que olvidar algo que ya apuntaba en el capítulo precedente acerca de la propia identidad de las estéticas renovadoras: por su condición de creatividad inquieta e inconformista, le era imposible mantener una homogeneidad absoluta. Esto evitaba que cualquier tendencia dentro de los movimientos renovadores mantuviera con absoluta firmeza. En los recorridos de cualquier compositor «moderno» para la época, podemos observar virajes de unas estéticas a otras, de unas técnicas a otras. Así, la depuración en cuanto a extensión formal (e instrumentación) no fue norma obligatoria durante un periodo largo. Los mismos *Six*, con Honneger a la cabeza, no

llegaron a renunciar definitivamente a grandes volúmenes estructurales, al igual que Stravinsky. La heterogeneidad en el uso de las formas tampoco fue rasgo fundamental de los músicos. La pureza de los discursos del primer Cernuda dio paso, con el tiempo, a otros más extensos y herméticos, al igual que el *Aleixandre* de las composiciones despojadas y el *Aleixandre* de largo aliento abrazando el Surrealismo.

Recogiendo de nuevo a Cernuda, en su trayectoria se puede observar claramente esta heterogeneidad formal. Si en *Perfil de aire* exponía sus discursos claros a través de estrofas breves, en una composición como *Égloga, Elegía, Oda* no dudaba en elaborar un objeto artístico más extenso, con imágenes más herméticas y, lo más importante para este capítulo, apoyado en una forma sacada de los Siglos de Oro. En un caso así (semejante al de otros poetas como el Diego de *Fábula de Equis y Zeda* o el Lorca de la *Oda al Santísimo Sacramento*), se aprecia un manejo de métricas tradicionales como estructuras sobre las cuales desarrollar una elocución discursiva poco convencional. En este caso, la mirada hacia el pasado es evidente, y entronca con la tendencia clasicista de los años diez y veinte del siglo XX. La música también se nutrió de este empleo del material histórico-artístico. Imperó así, en buena parte de las composiciones de la época, un Neoclasicismo que dio estructura a discursos de autores como Stravinsky o los Halffter. Dicha tendencia a emplear formas del pasado ya se había apreciado con anterioridad a los compositores mencionados en otros como Debussy o Ravel, que no dudaron en retomar eventualmente estructuras como la suite.

Cercanas a las formas provenientes del material histórico, es necesario ocuparse de aquellas sacadas del folclore, cuyas bases, al fin y al cabo, se hunden en un pasado histórico brumoso. La tendencia a lo popular atrajo a creadores de diferentes

inquietudes, de perspectivas más cercanas al conservadurismo o a la renovación; los primeros, por motivos obvios (refuerzo de la identidad nacional y la tradición); los segundos, por ver en un material que contaba con el impulso espontáneo y antiacadémico del pueblo una herramienta perfecta para dar rienda suelta a su lucha contra las convenciones. Tanto las formas populares musicales como las poéticas se nutrían de una espontaneidad de las que no disfrutaban las académicas, pautadas. Una danza o una canción, por ejemplo, podían repetir tantas veces como se quisiera el material empleado, y combinarlo de manera lúdica (mediante contrastes de dinámicas y velocidades, como en las centroeuropeas, o con glosas casi improvisadas, como ocurre con las coplas «de picadillo» españolas). Es cierto que, en el campo más académico, existían esquemas fijos de ciertas danzas (como el rondó) y que la forma lied o canción se estudiaba en los conservatorios siguiendo la estructura A-B-A. Sin embargo, al ser en origen un material sacado del pueblo y, como él mismo, no necesariamente académico, se podía admitir el emplearlo de manera más libre. Tanto conservadores como renovadores, músicos y poetas, emplearon formas populares, diferenciando sus posiciones estéticas tan solo por la manera de combinar sus elementos discursivos básicos (como expuse en el capítulo precedente). Y sin dejar de tener en cuenta su condición de creadores cultos, ya que, como señala López Martínez: «El poeta culto se dejará influir por la poesía popular, tomará su esencia y la trasplantará a su propio quehacer lírico tras una asimilación cuidada, pero nunca calcará las maneras del pueblo [...]» (1992: 88).

Su amplia y profunda formación, así como su permeabilidad a las modernas corrientes internacionales, los capacitará para ampliar las posibilidades de la poesía española y la música desde dentro del sistema. Un ojo estaba puesto en los caminos

abiertos en Francia o Inglaterra, sí, pero otro ojo, mientras tanto, estudiando tanto a los clásicos como al tesoro de lo popular. En el ámbito de la lírica, el mismo Dámaso Alonso defendió esta doble perspectiva de los autores de su generación (Alonso, 1962: 62). El aprovechamiento del pasado, sea de base culta o popular, podrá entroncar perfectamente con una inquietud intelectual y creadora rabiosamente renovadora, como dice Octavio Paz: «Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo» (Paz, 1974: 19).

Se consigue así una fusión perfecta entre herencia y novedad. Los neopopularistas mezclan los aires aparentemente espontáneos del cancionero y el romancero con un imaginario sorprendente, aprovechando tanto el rico y ambiguo simbolismo de los modelos como la visión más actual. Las formas y géneros clásicos (soneto, oda, elegía...) también se dejan nutrir de un imaginario arriesgado.

4.3. El anticonvencionalismo en el ámbito rítmico y estructural

Tanto las formas clásicas (más o menos renovadas durante el siglo XIX) como las formas populares eran, además de estructuras de la convención, pautadas (pese a las posibles irregularidades). Como ya mencioné al comienzo del capítulo, las formas no pautadas, las formas libres, también contaban con una trayectoria en la historia artística. Sin embargo, al carecer de esquemas homogéneos, parecían ofrecerse de una manera más evidente a la plasmación de los discursos más radicalmente renovadores, los que se enfrentaban con mayor virulencia a la herencia recibida.

En realidad, el compositor radical del siglo XX actuaba a partir de una herencia recibida. Una herencia de «actitud», puesto que la rebeldía contra las estructuras convencionales ya se encontraba en el Romanticismo decimonónico. Cuando el compositor más experimental del siglo XX sometía sus discursos al fluir de su propio impulso, sin recurrir a esquemas formales prefijados, estaba actuando de la misma manera que un inquieto romántico creando una balada, un nocturno, una fantasía... Es decir: dejaba que el material discursivo del que partía condicionara toda la estructura, exponiendo sus elementos libremente (no tenía necesidad de que un tema tuviera que volver a aparecer en una tonalidad concreta, por ejemplo). La composición musical se podía volver, así, en una entidad autosuficiente, un todo orgánico. En las propuestas musicales más radicales del siglo XX, esto continuó de la misma manera. Y fue una solución eficaz para los atonalistas, ya que pudieron desarrollar sus obras sobre materiales totalmente nuevos. En este tipo de piezas, la estructura estaba condicionada por los elementos básicos discursivos.

Un acorde como el «místico» de Skryabjn puede dar lugar al material discursivo empleado y, por lo tanto, a la manera de estructurar su desarrollo, tal y como se aprecia en la construcción de uno de sus estudios (concretamente, el tercero de su opus 65), tanto en su primera parte:

Molto vivace. M.M. ♩ = 144 A. Scriabine, Op. 65.

Piano.

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Piano.' and includes the tempo 'Molto vivace' and metronome marking 'M.M. ♩ = 144'. It features a piano introduction with triplets and dynamics 'pp' and 'cresc.'. The second system continues with chords and triplets. The third system features a piano introduction with 'pp' and 'cresc.' dynamics.

(Scriabjn, 1912: 3)

como en la segunda:

Imperieux. M.M. ♩ = 100

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Imperieux' and includes the tempo 'M.M. ♩ = 100'. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic and triplets. The second system continues with chords and triplets, including dynamics 'm.d.' and 'm.g.'.

(Scriabjn, 1912: 4)

Lo mismo ocurre con los sistemas tímbricos, armónicos, texturales de Ives o de Varese. En las composiciones de atonalismo libre de Schönberg, Webern o Berg, la estructura puede depender de cómo se exponga un material sacado de unos intervalos o un acorde. Justamente estos últimos autores, con la fundación del dodecafonismo, plantearon un nuevo juego de combinaciones, no solo discursivas sino también estructurales. Al plantear posibles permutaciones de los elementos básicos (agrupados en las series) como la exposición, la retrogradación, la inversión... abrieron la puerta a nuevas estructuras que terminaron por ser tan rígidas como las tradicionales en sus seguidores. De esta manera, una actitud tan inconformista como la de la Segunda Escuela de Viena dio lugar, pasado el tiempo, a todo un canon, una convención de estructura musical (aunque esto ya pertenece a la creación sonora posterior a la Segunda Guerra Mundial).

Al estructurar las obras como un todo orgánico, dependiente íntegramente de sí mismo, estos compositores actuaron de la misma manera que los poetas más radicales. Los discursos poéticos más alejados de la convención discursiva, los tomados como irracionales, ilógicos, oscuros y herméticos, también elaboraron sus objetos artísticos como unidades autosuficientes. El imaginario del poema representaba en estos autores una mirada anticonvencional de la realidad, y la forma que lo abrigaba también podía enfrentarse a las estructuras aceptadas. En poemas como los ultraístas, tan apegados a la exposición de una imagen, la estructura no respondía a estrofas fijas, sino a la presentación de esa imagen. El siguiente poema, *Alba*, de Juan Chabás, es una exposición absolutamente centrada en la imagen desprendida del amanecer desde la perspectiva poética:

Alba
Al descorrerse las cortinas
la estrella más torpe
rodó haciendo rodar su cascabel.
Y el eco respondió en la torre.
El sol tiende su mano ávida,
y levantan el vuelo
las sombras, con estrépito de alas.
Impaciente, el día
mira por las rendijas.
La sombra que quedó sobre mi mesa
rezagada del bando
en un rincón se ha acurrucado.
¿Quién ha ahorcado el sol?
Al abrir la ventana
la calle entra en mi cuarto

(recogido en Garfias, 1992:25).

Esta íntima unión entre imagen y estructura, basada en la retroalimentación de ambas, puede ir todavía más lejos en la poesía vanguardista del momento, y ofrecer objetos líricos en los que incluso la exposición de la estructura, la apariencia externa, rompe evidentemente con el uso tradicional. Los caligramas serían la muestra más radical de ruptura con la apariencia estructural convencional. Pero, sin llegar tan lejos, un poema como «Verbena», de José de Ciria y Escalante, también rompe con la visión usual de la forma poética, con la presentación estrófica esperable; en este caso, la inquietud vanguardista no se aprecia solo en la elocución discursiva (empleo de la imagen anticonvencional y sorprendente, abandono de la puntuación y, por lo tanto, de la sintaxis convencional), sino también en la colocación tipográfica de los versos escalonados:

Las carreteras vírgenes
cogidas de las manos
ofrecen sus vientres desnudos
a los aeroplanos

En un beso sin alas
me remonté a una estrella

Aquella nube blanca
que me enjugó las lágrimas
hoy ha muerto de pena

De mi sortija penden
todos los merenderos
y en mis hombros reposan

los senderos

HE CAÍDO

Las miradas de todas las doncellas
se habían enroscado en mis pies

ADELANTE

El humo de mi pipa pita como un tren

(Ciria y Escalante, 2004:85)

Obviamente, la inquietud anticonvencional de la estructura queda patente de una sola ojeada. La música tampoco quedó atrás en este sentido, con creaciones como la ya vista de Mompou en el capítulo anterior (*Cants Magics*) o la siguiente, perteneciente a los *Sports et Divertissements* compuestos por Erik Satie en 1914 (aunque publicados en 1925):

Colin-Maillard

ERIK SATIE
27 Avril 1914

(Satie, 1925: 6)

La ausencia de compás y armadura, así como la inclusión de indicaciones textuales ambiguas, en absoluto semejantes a las esperables en una partitura clásica, cumplen una función semejante a los poemas vanguardistas, que también pugnan con la exposición formal menos convencional.

Si el poema no giraba solo en torno a una imagen, sino que una inquietud llamaba el encadenamiento de elementos con mayor extensión, la estructura también iría ligada a dicho encadenamiento, formándose así un discurso de aparente libertad formal.

Como se puede comprobar, estas nuevas estructuras se pueden relacionar directamente con el rasgo elocutivo ya analizado de presentación gráfica

anticonvencional. En un terreno tan plástico como el gráfico, la relación entre lo elocutivo y lo dispositivo se torna evidente.

4.4. Posibilidades métricas en la poesía y la música

Díez de Revenga, al analizar la métrica literaria, señala: «Un estudio métrico debe ir, partiendo del verso, a encontrar el sentido y el significado que aportan a esa armónica composición los diversos recursos rítmicos, y, de este modo, llegar a la comprensión de aquellos pensamientos que el poeta trata de comunicar» (Díez de Revenga, 1973: 9). De la misma manera, advierte sobre la incoherencia en la que se puede llegar a caer por fusionar elementos tradicionales con otros más novedosos, en el caso de encontrarse el autor ante un intento de renovar drásticamente su campo creador: «[...]no debemos, pues, considerar verso libre aquel que tiene como bases fundamentales los elementos rítmicos tradicionales aunque en ocasiones, leves y momentáneamente, abandone el paradigma a que venía ajustándose» (Díez de Revenga, 1973: 274).

Estas palabras pueden ser perfectamente trasladadas al campo formal de la música.

Las estructuras que envuelven las inquietudes más radicalmente renovadoras, más abiertamente vanguardistas, en poesía van a dirigirse, con suma coherencia, hacia el versolibrismo. Isabel Paraíso indica tres elementos fundamentales en el verso libre vanguardista. El primero: todas las vanguardias preconizan el verso libre como única forma métrica apta para la individualidad y la rebeldía. El segundo: la imagen como principal procedimiento poético. El tercero: libertad de las palabras (léxico, grafía,

tipografía...) (Paraíso, 1985: 282-283). Ya en 1922 Tadeusz Peiper analizaba de la siguiente manera la métrica practicada por las corrientes vanguardistas hispánicas de la época:

El culto de la frase, de la línea poética, es el signo definitivo de esta nueva poesía. Todo concuerda para saturar la frase al máximo de creación literaria. Por esta razón la frase tiene una inusitada autonomía con respecto a la realidad [...]. Se preocupa por el valor interno de la materia verbal y no por su correspondencia con otra realidad [...]. La composición de la nueva poesía hispánica se basa casi por completo en el principio de iuxtaposición, [...] desarticulación ideacional y musical [...] (Peiper, 1975: 329-332).

Al mencionar Peiper la no «correspondencia con otra realidad» y la «desarticulación ideacional», está refiriéndose a la elocución, al hecho de replantearse (radicalmente) el hecho comunicativo a través del signo que articula el discurso. La «autonomía» de la frase poética, por su parte, se puede llegar a alzar como herramienta primordial en la disposición más renovadora, y es atendida también por Francisco López Estrada, concluyendo que, por el verso libre, «más que nunca es preciso reconocer la presencia de la poesía como creación total» (López Estrada, 1969: 110), y se correspondería con la labor de estructurar cada obra como un todo orgánico por parte de los compositores vanguardistas, idea mencionada más arriba. Esta autonomía de la voz poética más novedosa, de discursos articulados no solo a base de un lenguaje anticonvencional, sino también mediante estructuras no tradicionales, se traduce en la formas de verso libre asentadas o bien en pautas fónicas, de imagen o de pensamiento, y que han sido recogidas y estudiadas en trabajos como los de Utrera Torremocha (2010), Domínguez Caparrós (2007 y 2014) o los citados López Estrada (1969) e Isabel Paraíso (1985). Justamente esta última, aislando los tipos de verso libre de pensamiento y fónico, afirma la máxima diferencia entre ambos: en el primero se da «una reaparición

en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos, mientras que los ritmos fónicos se basan en el sonido» (Paraíso, 1985: 56-57). El versolibrismo se convierte, como se ve, en un enorme campo abierto, tanto como las inquietudes de los poetas que se lanzan a la exploración del hecho comunicativo, es decir, de la «libertad» expresiva. Podemos encontrar, a lo largo del periodo estudiado, numerosas muestras del más variado versolibrismo. En ocasiones, como muestra el poema ya leído de Guillermo de Torre en el epígrafe **3.7**, el ritmo se torna absolutamente rompedor. Poco en esos versos recuerdan a los poemas tradicionales. Otras veces, a pesar de la liberación de la ortodoxia más completa con la disposición tradicional, podemos encontrar atisbos de ella. En el análisis métrico que Martínez Cantón hace de la primera poesía de Leopoldo Panero, se muestra cómo, por ejemplo, algunos versos endecasílabos (medida tan unida a la práctica clásica), no cumplen con las acentuaciones canónicas (Martínez Cantón, 2013a: 126).

Realmente, no es necesario enfrentar drásticamente todos los tipos de verso libre, puesto que en una composición poética novedosa pueden aparecer elementos de unos u otros (imágenes que articulan el discurso anticonvencional, efectos eufónicos como la rima o la aliteración, reiteraciones como las anáforas o los paralelismos, párrafos dependientes de la exposición de un pensamiento...).

Las composiciones más libres pueden presentar versos de largo aliento. En estos amplios cauces discursivos, el poeta tiene espacio de sobra para desplegar su óptica tumultuosa, brillante (incluso en su oscuridad), respondiendo a su propio fluir interior. Es un verso libre que no necesita repetir constantemente fórmulas versales (ni de cantidad ni de calidad silábica), y que se ajusta perfectamente a un ritmo sintáctico en el

cual el paralelismo juega un papel crucial, tal y como demuestra el fluido versal de Aleixandre:

*Pero tú no te acerques. Tu frente destellante, carbón encendido que me
arrebata a la propia conciencia,
duelo fulgúreo en que de pronto siento la tentación de morir,
de quemarme los labios con tu roce indeleble,
de sentir mi carne deshacerse contra tu diamante abrasador.*

*No te acerques, porque tu beso se prolonga como el choque imposible de las
estrellas,
como el espacio que súbitamente se incendia,
éter propagador donde la destrucción de los mundos
es un único corazón que totalmente se abrasa. [...]*

(Aleixandre, 1985:55).

Pero no todo texto radicalmente renovador tiene por qué adquirir formas de amplísimos versos (o versículos), con Whitman como principal valedor (aún en la distancia espacio-temporal). Las conexiones semánticas más profundas pueden contar con alientos menos amplios, más sintetizados en su expresión y ritmo,

Cabe la posibilidad, claro está, en la apertura estructural propia de los poetas anticonvencionales, de crear composiciones que combinen versos largos y breves. Sería esta una manera de lo más coherente con el espíritu libertario vanguardista, tal y como se aprecia en el poema cernudiano «Diré como nacisteis» de 1931:

*[...]Corazas infranqueables, lanzas o puñales,
todo es bueno si deforman un cuerpo;
tu deseo es beber esas hojas lascivas
o dormir en ese agua acariciadora.
No importa;
ya declaran tu espíritu impuro [...]*

*No sabía los límites impuestos,
límites de metal o papel,
ya que el azar le hizo abrir los ojos bajo una luz tan alta
adonde no llegan realidades vacías,
leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes derruidos [...]*

(Cernuda, 1991: 145-146)

Y queda la posibilidad de apostar por la pluralidad métrica sin romper del todo con el canon. Es decir, aprovechando todo cuanto el material convencional pueda contener de concesión a la libertad versal. El siguiente poema, de Alberti, fluye con verdadera flexibilidad al tratarse, prácticamente, de una silva libre:

*También antes,
mucho antes de la rebelión de las sombras,
de que al mundo cayeran plumas incendiadas
y un pájaro pudiera ser muerto por un lirio.
Antes, antes que tú me preguntaras
el número y el sitio de mi cuerpo.
Mucho antes del cuerpo.
En la época del alma.
Cuando tú abriste en la frente sin corona, del cielo,
la primera dinastía del sueño.
Cuando tú, al mirarme en la nada,
inventaste la primera palabra.*

Entonces, nuestro encuentro

(Alberti, 2003:552).

Es necesario reseñar que los autores renovadores de aquel momento disfrutaban de una formación realmente profunda, y que conocen de primera mano las pautas tradicionales, puesto que también, aunque sea en una etapa de formación, han creado sobre ellas. De ahí que no sea extraño el poder advertir en obras de intención abiertamente vanguardista restos de ciertos elementos tradicionales (la rítmica bien

perceptible -eventualmente- de algún pie o posible tendencia a cierto isosilabismo que, no obstante, no tiene por qué ser interpretado como una norma estrófica). Y es que no resulta tan sencillo escapar por completo de la educación, ni necesario. La rima, tan apegada a la mayoría de fórmulas métricas tradicionales, no va a ser desechada por muchos autores de radicalidad evidente. Unos la mantendrán por su carga eufónica. Otros, como elemento de parodia.

4.5. Relación de los elementos elocutivos, rítmicos y estructurales

La realidad es que, debido a la ya mencionada heterogeneidad de los autores renovadores, músicos y poetas, en su búsqueda de creaciones artísticas anticanónicas, no dudaron en emplear cuanto elemento les fuera necesario. Así, una pieza atonal podía evitar, algo dogmáticamente, la presencia de intervalos considerados «convencionales» (terceras y sextas, principalmente), y limitarse a exponer, con toda sobriedad, el material empleado; así ocurre, por ejemplo, en tantas obras de Webern (en las cuales se ve, de nuevo, esa tendencia a la simplificación que ya he apuntado en *Les Six*, aunque con planteamientos discursivos diferentes):

Etwas lebhaft J. = 50

The image displays a page of a musical score for Webern's Concerto, Op. 24. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, strings, and piano. The woodwind section includes Flauto, Oboe, Clarinetto, Corno, Tromba, and Trombone. The string section includes Violino, Viola, Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Tr-ba (Trumpet), and P-no (Piano). The score features various musical notations, including dynamics (f, p, ff, pp), articulation (accents, slurs), and tempo markings (rit., a tempo). The tempo is marked as 'Etwas lebhaft J. = 50'. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

(Webern, 1948:1)

En este fragmento del *Concierto, op.24*, todo el discurso se articula en torno a intervalos como séptimas y novenas de todo tipo (además de octavas aumentadas). Sin embargo, junto a casos así, podemos encontrar (y bien cerca, en Schönberg) un discurso atonal que no duda en girar sobre lo que parece la triada tradicional de Sol Mayor en la segunda de sus *Seis pequeñas piezas para piano, op.19*:



(Schönberg, 1913: 3)

Obviamente, podría parecer que hablar de estas alturas correspondería, más bien, al capítulo correspondiente a la elocución discursiva, al ser los sonidos los signos o elementos básicos de la comunicación según esta tesis. En parte, es cierto que los contextos creados por las combinaciones sonoras condicionan totalmente el hecho comunicativo, tal y como mostré en el capítulo precedente. Sin embargo, no debemos olvidar que también la estructura está condicionada por la sonoridad, y viceversa, tanto en poesía como en música.

Los dos epígrafes anteriores presentan poemas generados por una imagen, o un contexto especial, a partir de los cuales se desarrolla toda la forma y los elementos rítmicos. No responden ya a estructuras fijas y emplear rimas, agrupaciones silábicas, elementos paralelísticos... no se debe tanto a exigencias provenientes de la estrofa, sino a la necesidad de una expresión autosuficiente, sin más referencias que su propio impulso creador. Retomo un fragmento del poema de Ciria y Escalante (2004:85):

De mi sortija penden

[...] *todos los merenderos*

y en mis hombros reposan

los senderos[...]

Obviamente, existe aquí una correlación de elementos, un paralelismo estructural en la que, además, está presente la rima consonante y una cierta regularidad silábica (todos los versos contienen siete sílabas, salvo el último, de cuatro). Estos elementos rítmicos, si no tenemos en cuenta la curiosa presentación gráfica, podrían aparecer perfectamente, en una obra tradicional. Sin embargo, en este caso nos encontramos ante una obra anticonvencional, con una forma que en absoluto se ajusta a pautas tradicionales.

En el mundo musical, en composiciones que sigan las pautas conservadoras, el sistema tonal se hará presente con discursos y formas articulados en torno a sonoridades concretas, continuando con el aval histórico, la recepción de lo acostumbrado. En piezas menos convencionales, el músico ya no utilizará la presencia o ausencia de sonoridades esperables por esa pauta canónica, sino por sus efectos para exponer la obra concreta. Es decir: no empleará unas sonoridades por remitirse a usos tradicionales, ya inventados y probados en incontables casos, sino que se servirá de unas alturas en el caso específico de una obra concreta. En el caso de Webern expuesto más arriba, las sonoridades anticonvencionales llegan a crear un discurso impredecible; ningún oyente podría llegar a adivinar por dónde irá el flujo sonoro. Nadie predeciría comportamiento formal de la pieza. Al escuchar la pieza de Schönberg, el público podrá reconocer unas sonoridades que ya han sido empleadas en la tradición. Sin embargo, esa escucha también se volverá imprevisible, al no convertir Schönberg el acorde mayor de Sol en un centro tonal

canónico. Los cromatismos, el pequeños gesto melódico entre los compases segundo y tercero (que en nada se parece a una melodía de la tonalidad de Sol Mayor) y el pulso rítmico bien nutrido de silencios, provocan la imposibilidad de que el oyente pueda asimilar la estructura de una manera clara. Las actitudes de ambos compositores tienen la misma base: derrotar las convenciones creadoras. Sin embargo, en estos casos, Webern se muestra más radicalmente en rebelión que Schönberg, el cual no duda en recurrir a un elemento extraído de la tradición como rasgo eufónico.

En las antípodas de estos dos autores, podríamos encontrar a Rachmaninov. En el ya citado concierto para piano, el compositor retoma el tema del comienzo del primer movimiento con una mayor intensidad. Se trata de una reexposición sobre la que se sostiene el clímax de la obra, y para el público el efecto resulta esperable. Este tipo de regreso del elemento ya utilizado es lo corriente según el canon tradicional, y se alza como un rasgo definitorio en las formas convencionales (no está de más, en este sentido, recordar las palabras de Jauss, recogidas en el epígrafe **3.7**, respecto al papel del público en la recepción artística). En el caso de esta reexposición en la obra de Rachmaninov, la forma sonata, de tan importante predicamento, artístico y social, en la historia de la música (Rosen, 1998):

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo and mood are indicated as 'Maestoso (Alla marcia)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The first system shows a complex, arpeggiated texture in the right hand, while the second system features a more rhythmic, chordal accompaniment in the right hand. The overall style is characteristic of late Romantic or early 20th-century piano music.

(Rachmaninov, 1901: 17)

A medio camino entre el mantenimiento de lo convencional y su maleabilidad, podríamos encontrarnos con un autor como Ernesto Halffter, quien no duda en recurrir también a la estructura de la sonata en su *Sinfonietta* (1925). Así, en el cuarto movimiento, siguiendo la costumbre clásica (o, siendo más rigurosos, neoclásica), recurre a una forma de rondó-sonata, mientras que en el primer movimiento había jugado con exposiciones y reexposiciones de un tema A, al que no duda en modificar suprimiendo elementos en sus reapariciones, como tan eficazmente ha analizado Alberto J. Álvarez (2007). A estas observaciones formales habría que añadir que,

durante toda la obra, el madrileño hará uso de disposiciones discursivas poco convencionales (armonías y giros melódicos poco académicos), aunque sin escapar del todo de la tonalidad.

En los cuatro casos, la estructura, los elementos rítmicos y los elocutivos (o básicos discursivos) se responden mutuamente, mostrando actitudes creativas diferentes con respecto al canon (Schoenberg empleando lo que parecen restos de sonoridades convencionales, Webern anulando la tonalidad, Rachmaninov respetándola y Halffter jugando con ella).

4.6. Heterogeneidad en la disposición

Como se ha visto hasta aquí, salvo en los casos de mayor radicalidad renovadora, la señal indiscutible de tendencia estética vendrá dada por la elocución discursiva. El empleo de elementos poco reconocibles desde la convención, provoca que una pieza renovadora pueda llegar a ser tachada de oscura o hermética en el terreno poético, o de atemática en el musical. Ciertamente, se ha señalado que la música del siglo XX ha tendido hacia el atematismo (Marco, 1985: 16), lo cual, en mi opinión, no deja de ser algo inexacto, incluso injusto. Sería más riguroso hablar de tendencia hacia el abandono de lo reconocible por la convención. En este sentido, las sonoridades que forman las estructuras de una pieza musical, al estar constituidas por elementos discursivos no convencionales, dejan de responder a aquello que el público medio ha asimilado a través de la tradición, y que puede identificar, reconocer, sin esfuerzo. Pero no creo que debamos olvidar que, por muy escondido o difícil de reconocer que sea un elemento discursivo (por ejemplo, una serie), no deja de constituir un tema generador

de la obra y que, por lo tanto, puede condicionar su forma. Lo mismo que ocurre en un poema, por hermético y oscuro que parezca. El imaginario presentado podrá también condicionar la estructura de la obra y, pese a lo ilógico que pueda parecer ante la lógica convencional, responderá al propio tema de la voz poética.

En poesía, la heterogeneidad dentro de la renovación actuará de la misma manera. Un poema podrá presentar una estructura alejada de cualquier atisbo estrófico convencional. Los poemas ya expuestos de Guillermo de Torre o Larrea son buena prueba de ello. Observemos a continuación dos poemas de *Espadas como labios* de Alexandre:

NACIMIENTO ÚLTIMO

Para final esta actitud alerta.

Alerta, alerta, alerta.

Estoy despierto o hermoso. Soy el sol o la respuesta.

Soy esa tierra alegre que no regatea su reflejo.

Cuando nace el día se oyen pregones o júbilos.

Insensato el abismo ha insistido toda la noche.

Pero esta alegre compañía del aire,

esta iluminación de recuerdos que se ha iluminado como una atmósfera,

ha permitido respirar a los bichitos más miserables,

a las mismas moléculas convertidas en luz o en huellas de las pisadas.

A mi paso he cantado porque he dominado el horizonte;

porque por encima de él—más lejos, más, porque yo soy altísimo—

he visto el mar, la mar, los mares, los no-límites.

Soy alto como una juventud que no cesa.

¿Adónde va a llegar esa cabeza que ha roto ya tres mil vidrios,

esos techos innúmeros que olvidan que fueron carne para convertirse en

sordera?

¿Hacia qué cielos o qué suelos van esos ojos no pisados

que tienen como yemas una fecundidad invisible?

¿Hacia qué lutos o desórdenes se hunden ciegas abajo esas manos

abandonadas?

*¿Qué nubes o qué palmas, qué besos o siemprevivas
buscan esa frente, esos ojos, ese sueño,
ese crecimiento que acabará como una muerte recién nacida?*

(Aleixandre, 1977: 257-258)

EL VALS

*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 biendecir de buen tono,
ignora el vello de los pubis,
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta.*

*Unas olas de afrecho,
un poco de serrín en los ojos,
o si acaso en las sienes,
o acaso adornando las cabelleras;
unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos;
unas lenguas o unas sonrisas hechas con caparazones de cangrejos.
Todo lo que está suficientemente visto
no puede sorprender a nadie.*

*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.*

*Un polvillo de azúcar sobre las frentes
da una blancura cándida a las palabras limadas,
y las manos se acortan más redondeadas que nunca,
mientras fruncen los vestidos hechos de esparto querido.*

*Las cabezas son nubes, la música es una larga goma,
las colas de plomo casi vuelan, y el estrépito
se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre,
en un licor, si blanco, que sabe a memoria o a cita.*

*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.
Es el instante, el momento de decir la palabra que estalla,
el momento en que los vestidos se convertirán en aves,
las ventanas en gritos,
las luces en ¡socorro!
y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas
se convertirá en una espina
que dispensará la muerte diciendo:
Yo os amo*

(Aleixandre, 1978:261-262).

En ambos ejemplos, la variedad métrica de cada verso es evidente. El primer poema no parece mostrar una estructura estrófica regular ni sacada del repertorio tradicional. El segundo sí que ofrece una división más sistemática, con paraestrofas que giran en torno al número cuatro; concretamente, el orden sería 8 (es decir, 4 + 4), 8, 8, 5 (la única paraestrofa que escapa al orden apuntado), 4, 4, 12 (4 + 4 + 4). En ambos se puede apreciar, junto a una disposición discursiva basada en el hermetismo comunicativo y la imagen impredecible, el uso de elementos eufónicos: rima asonante

eventual, como entre los versos segundo y tercero («alerta-respuesta») o séptimo y noveno («aire-miserables») del primer poema; la insistencia de estructuras, términos y paralelismos: «Soy el sol o la respuesta./Soy esa tierra alegre que no regatea su reflejo» o los ocho últimos versos del primer poema, basados en la insistencia de la interrogación; «Es una playa sin ondas,/ es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas o de dentaduras postizas./ Es todo lo revuelto que arriba» en la segunda composición...

En versos como estos, quedan bastante diluidas las prácticas formales más tradicionales, aunque, como se ha podido apreciar, no tienen por qué desaparecer del todo en las composiciones vanguardistas. Así se apreciaba en el ejemplo de Schönberg y su aprovechamiento de la sonoridad de Sol Mayor. De la misma manera que, al tiempo que Vårese se replanteaba el lenguaje musical convencional, Strauss continuaba moviéndose en el ámbito post-romántico, en poesía española, frente a una estética novedosa para la época, la métrica tradicional siguió teniendo grandes cultivadores (algunos, incluso, alternaron creación sobre pautas canónicas con labor renovadora, como Gerardo Diego). El siguiente ejemplo recoge unos versos de Unamuno evidentemente tradicionales, tanto en fondo como en forma pero que, no obstante, fueron publicados en la famosa *Antología* de Diego del año 31. En esas páginas convivieron tanto el poeta bilbaíno como los Machado con voces más jóvenes y, ante todo, renovadoras (desde Salinas hasta Larrea pasando por Moreno Villa o Cernuda), prueba de la coexistencia de estéticas y procedimientos poéticos diferentes en una misma época:

[...] *Qué floridas iniciales*
y doradas, qué armonía

*entre el canto, letanía,
y los rasgos conventuales[...]*

(Unamuno, citado en Diego, 2002:46)

El poema completo se basa en la sucesión de redondillas. En este caso, además, se aprecia también una homogeneidad de intensidades, asentada sobre la regularidad trocaica. Se aprecia aquí, de manera bien patente, la interrelación o completa fusión de elementos rítmicos y estructurales (en este ejemplo, los pies métricos y la estrofa, respectivamente) que ya apunté al comienzo del capítulo. Al abordar un elemento rítmico como es la sucesión más o menos regular de intensidades, resulta sencillo hacer corresponder los pies trocaicos con la medida binaria musical, los dactílicos con la ternaria, y los anfibracos y anapésticos incluso con los comienzos anacrúsicos. Más allá de estas semejanzas básicas, lo más importante para este estudio es analizar cómo abordan poetas y compositores del momento la presencia o ausencia en la división temporal.

El ejemplo de Unamuno se basa en la regularidad absoluta. En otras líneas del mismo poema lo trocaico y lo dactílico se combinan en mayor medida, aunque sin buscar efectos que puedan alterar violentamente la estructura estrófica:

*[...] Se oye el silencio que exhala
el canto de la escritura,
y se siente la ternura
de pluma que vivió en ala*

(Unamuno, citado en Diego, 2002:46).

En casos de versolibrismo como los de Aleixandre, es normal que los pies rítmicos no tengan una preponderancia tan sobresaliente como en un poema más tradicional métricamente. Esto se debe, simplemente, a que los discursos no se hallan

limitados a pautas versales rígidas. La variedad que otorga el verso libre (ya sea por ritmo de pensamiento o de imagen) somete al fluido verbal a una sucesión de intensidades imprevisibles. Esto no quita para que no se puedan reconocer algunos efectos rítmicos muy marcados como en el caso del siguiente verso, ya visto: «Adiós, adiós, esmeralda, amatista o misterio[...]», en el cual, las acentuaciones de las cuatro primeras sílabas provocan un empuje en el recitado, gracias a la sucesión de dos pies yámbicos; el contraste con el resto del verso, anapéstico; también podría considerarse, como apunta Baher (1997: 27), que haya que limitar los pies de verso a trocaicos y dactílicos (comenzando a analizar sólo desde la primera sílaba acentuada), por lo cual este verso estaría dividido en una primera parte trocaica y una segunda dactílica. Sea como sea que se prefiera analizar estos pies, lo cierto es que la combinación de ambos en este ejemplo provoca un especial juego de intensidades.

En el verso libre, los efectos rítmicos, al no hallarse contextualizados por los límites estróficos convencionales, le otorgan al fluido verbal una mayor ambigüedad e imprevisibilidad. No quedan lejos, por ejemplo, los fragmentos vistos de Mompou y Satie, en los cuales, pese a una escritura en la que, aparentemente, se rompen las convenciones rítmicas (ni siquiera tienen compás), se observan grupos nítidos en cuanto a duración y acentuación. A partir de aquí, las posibilidades en el uso de los elementos rítmicos son variadas. El *Concierto* de Webern, pese a tener un compás identificado de subdivisión binaria, está repleto de formaciones rítmicas que giran en torno a lo ternario (corcheas, semicorcheas o negras agrupadas de tres en tres o, directamente, en tresillos). Aunque esta dialéctica entre lo binario y lo ternario parece chocar y hacer del ritmo algo impredecible, realmente, por su recurrencia, llega a convertirse en un elemento rítmico identificativo de esta pieza, lo cual llena de coherencia la obra. Un paso más allá en

cuanto a impredecibilidad lo encontraríamos en otra de las *Seis pequeñas piezas para piano, op.19* de Schönberg, concretamente en la primera:

The image shows a musical score for the first piece of Schönberg's Op. 19. It is written for piano in 8/8 time. The score is divided into three systems. The first system is marked 'ppp' and 'Leicht, zart (♩)'. The second system is marked 'p' and 'etwas zögernd' with a long dash, followed by 'pp' and 'flüchtig' with a triplet. The third system is marked 'p' and 'espress.'.

(Schönberg, 1913: 1)

Como se aprecia, las formaciones rítmicas, las agrupaciones según las duraciones, resultan absolutamente heterogéneas (pese a no abolirse las normas básicas del compás), lo cual provoca que el fluir sonoro adquiera impredecibilidad.

Un caso absolutamente clásico de lucha contra los patrones rítmicos clásicos sería el de la *Consagración de la primavera* de Stravinsky (estrenada con gran escándalo en 1913), en el cual los efectos de imprevisibilidad se llevan hasta el límite según los cánones de la época:

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$
 I, II, III, IV (I, II senza sord.)

Cor.
 V, VI, VII, VIII
sf sempre

V-ni II
arco (non div.)
f (non div.)
tutti
sempre stacc.
sempre simile

V-le
f
arco (non div.)
tutti
sempre stacc.
sempre simile

V-c.
f
arco (non div.)
tutti
sempre stacc.
sempre simile

C-b.
f
sempre stacc.
sempre simile

(Stravinsky, 1980: 12)

En este fragmento, la percepción del compás se pierde gracias al uso de un mismo toque insistente en las cuerdas (siempre con arco abajo, tipo de movimiento que provoca mayor intensidad), aparición de las trompas a contratiempo en *sforzato* y la inclusión de acentos en partes usualmente débiles de los compases. Y, dentro de la misma obra, otro fragmento como el siguiente se alza también como rompedor del ámbito rítmico tradicional a partir de la sucesión rápida de compases, lo cual también provoca una absoluta imprevisibilidad del fluir sonoro:



(Stravinsky, 1980: 56)

Pese a la existencia de elementos rítmicos sacados de la tradición, será la decisión del creador a la hora de utilizarlos (o de renunciar a ellos explícitamente) lo que marque la impronta estética.

La carga más renovadora de una creación en la época estudiada, por lo tanto, no tenía por qué ir de la mano, indefectiblemente, del uso de elementos rítmicos no convencionales. En el terreno poético, los elementos rítmicos, empezando por las

estrofas, podían pertenecer al repertorio tradicional, avalado por la historia y, sin embargo, abrir una ventana a las poéticas menos canónicas, incluso vanguardistas. Las obras de sesgo neopopularista de Lorca o Alberti, por ejemplo, se ajustan a perfiles estructurales tradicionales pero de visión novedosa para la época, merced a una elocución discursiva poco convencional. Pero no solo el juego entre vanguardia y folclore será el campo de unión entre tradición y modernidad. Cualquier empleo de elementos rítmicos canónicos será susceptible de convertirse en asiento para voces renovadoras, como se aprecia en la siguiente octava real de Miguel Hernández, perteneciente a su poemario de 1933 *Perito en lunas*:

*Frontera de lo puro, flor y fría.
Tu blancor de seis filos, complemento,
en el principal mundo, de tu aliento,
en un mundo resume un mediodía.
Astrólogo el ramaje en demasía,
de verde resultó jamás exento.
Ártica flor al sur: es necesario
tu desliz al buen curso del canario*

(Hernández, 1971: 45).

Poco tiene que ver esta estructura convencional (en cuanto a pies rítmicos y versificación) con, por ejemplo, el poema de Guillermo de Torre ya visto, absolutamente impredecible en cuanto a fluir verbal. Un punto de unión sí que presentan en cuanto a actitud creadora: una evidente ansia renovadora en la elocución discursiva.

4.7. Los criterios dispositivos en el marco estudiado

En el epígrafe **3.8** se examinaron las pautas de la elocución para sacar de ellas criterios con los que profundizar en los análisis discursivos según el contexto. De la misma manera, los datos expuestos en el presente capítulo pueden proporcionar unos criterios semejantes con respecto a la disposición.

En este caso, dichos criterios resultan algo más parcos, y la relación interdisciplinar mucho más evidente. Como se ha visto, recurrir a estructuras fijadas desde la tradición no es patrimonio absoluto de una estética conservadora. En el ámbito poético, los autores que se abrazan a la convención discursiva pueden guardar una perspectiva tradicional y renovadora, indistintamente. Ya respondan a formas clásicas o de raíz popular, estructuras estrictas (un soneto) o algo más abiertas (una silva), las obras pueden estar firmadas indistintamente por un Unamuno, un Salinas o un Alberti. Arrastradas por las características/exigencias propias de esas disposiciones discursivas tradicionales, todas sus herramientas métricas pueden desarrollarse sin que el posicionamiento de un autor constituya un eje constructivo absoluto: desde las rimas hasta los acentos, pasando por las medidas silábicas.

Los compositores renovadores de la época tampoco tendrán por qué rechazar estructuras como la sonata o la canción a la hora de plantear sus discursos, ni todos los demás rasgos rítmicos propios de la música convencional: compases, formaciones regulares de duraciones...

Por lo tanto, desde un punto de vista dispositivo, ¿qué importancia tiene el ritmo, el orden, como criterio de análisis? Realmente, este ámbito parece constituido por una

importante ambigüedad. Las estructuras y el resto de elementos rítmicos que inciden en la construcción de un discurso no tienen por qué encontrarse monopolizados por una perspectiva en concreto. Hemos analizado diversos poemas que, pese a diferenciarse en cuanto a posición estética, sí que comparten rasgos rítmicos. La música de aquel periodo está plagada de sonatas, canciones o sinfonías, incluso en los catálogos de creadores inconformistas, y conceptos como el de compás se mantienen por encima de posibles experimentos. ¿Quiere decir esto que la disposición no puede alzarse como valor estético indiscutible y autónomo? En absoluto. La elocución y la disposición resultan fundamentales para la elaboración de los discursos. Estos no pueden ser generados sin ellas. Tampoco puede descartarse ninguna de las dos, ni para crear objetos artísticos ni para analizarlos. Como se ha visto, en el caso de ritmos convencionales puede precisarse hermanar el estudio discursivo al elocutivo, puesto que el manejo de los elementos básicos -palabra y alturas- vuelca con mayor extroversión la estética creadora. No quiere decir esto que la disposición nada aporte a la aprehensión de una obra cuando esta responde a un plan estructural tradicional. Al revés: añade un matiz necesario para comprender en su esencia el debate artístico de la época y la labor de sus actores.

De Antonio Machado, por ejemplo, resulta esperable su ortodoxia métrica en un romance como el siguiente:

*Hacia Madrid, una noche,
va el tren por el Guadarrama.
En el cielo, el arco iris
que hacen la luna y el agua.
¡Oh luna de abril, serena,
que empuja las nubes blancas!*

*La madre lleva a su niño,
dormido, sobre la falda.
Duerme el niño y, todavía,
ve el campo verde que pasa,
y arbolillos soleados,
y mariposas doradas [...]*

(citado en Diego, 2002:90-91)

García Lorca, sin embargo, no se muestra más heterodoxo en cuanto a métrica tomando la misma estrofa, el romance, incluso con la misma rima:

*Flora desnuda se sube
por escalerillas de agua.
El Cónsul pide bandeja
para los senos de Olalla.
Un chorro de venas verdes
le brota de la garganta.
Su sexo tiembla enredado
como un pájaro en las zarzas.
Por el suelo, ya sin norma,
brincan sus manos cortadas
que aún pueden cruzarse en tenue
oración decapitada.
Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca [...]*

(citado en Diego, 2002: 316-317)

Ambos poemas, como se ha indicado, mantienen las mismas pautas dispositivas. Los dos, además, son recogidos en la misma antología de Gerardo Diego y, por lo tanto, indican una coincidencia temporal y geográfica. Sin embargo, las diferencias resultan palpables. Recurriendo de nuevo a los criterios elocutivos, se observa un uso del lenguaje mucho más realista y concreto en Machado que en Lorca. Los aspectos

rítmicos, entonces, ¿son de alguna importancia en los análisis de estas obras y de su contexto? Por supuesto que sí. Que Machado muestre continuidad con la tradición literaria es algo propio de una posición estética conservadora. Que Lorca aproveche esa tradición y la fusione con usos léxicos más arriesgados, menos esperables, demuestra la amplitud de posibilidades discursivas de los autores contemporáneos. Y, a la vez, la posibilidad de cohabitación de actitudes creadoras divergentes en cuanto a fines (tradición o renovación) pero convergentes en sus raíces.

Resultado semejante podemos encontrar en una pieza como la «Danza de la moza donosa», del compositor argentino Alberto Ginastera, y perteneciente a las *Tres danzas argentinas* terminada en una fecha tan cercana a la de nuestro marco elegido como es 1937. En una obra así, nos encontramos con una estructura que sigue escrupulosamente el esquema de canción tradicional: A-B-A. Sin embargo, pese a ajustarse a una disposición canónica, la sonoridad de esa danza poco tiene que ver con los efectos musicales más convencionales. En la primera parte, por ejemplo, la melodía de estilo tonal es acompañada por un movimiento armónico ambiguo (compases 1-11), en el cual se desarrollan armonías de quintas; posteriormente, desde el compás 12, las disonancias y las sonoridades imprecisas cobran importancia de manera más palpable:

Dolcemente espressivo (♩ = 60 tempo rubato) *legato*

PIANO *pp* *p cantando*

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system is marked 'PIANO' and 'pp', with 'Dolcemente espressivo (♩ = 60 tempo rubato)' and 'legato' above. The second system continues the piece. The third system has 'cresc.' and 'mf' markings. The fourth system has 'dim.' and 'p' markings.

(Ginastera, 1987: 5)

En la segunda parte, B, la imprecisión tonal y armónica crece, alcanzando su clímax en el uso de armonías paralelas con cuartas y quintas simultáneas:

The image displays four staves of musical notation for piano. The first staff begins with a dynamic marking of *cresc.* and *mf*. The second staff includes *cresc.*, *più f*, and *f intonso*. The third and fourth staves continue the harmonic progression with various chord voicings and dynamics.

(Ginastera, 1987: 6)

La reexposición de A, finalmente, se deja consumir hasta un último acorde disonante y alejado del efecto conclusivo tradicional sobre la Tónica o la Dominante:

The image displays four staves of musical notation for piano. The first staff begins with a *pp* dynamic marking. The second staff is marked *Rit. poco*. The third staff is marked *Rit. molto*. The fourth staff is marked *Molto lento* and includes a *pp* marking, a *pp lontano* marking, and a final asterisk symbol.

(Ginastera, 1987: 7)

De nuevo se puede comprobar cómo, pese a una disposición discursiva procedente de la tradición, la elocución puede actuar con afán renovador.

Las tres muestras presentadas reflejan cómo el recurso a una disposición convencional no es patrimonio de una determinada estética, ni en poesía ni en música. El uso, sin embargo, de una disposición más libre de ataduras con la tradición, podría parecer más abiertamente renovadora. Sin embargo, tampoco esto será un elemento decisivo. En música, como ya se ha comentado, existe una larga nómina de estructuras libres avaladas por la historia artística anterior, tales como la fantasía o el preludio. En poesía, el caso del acervo popular (tan querido por autores de la época de diferentes

estéticas) resulta bastante ilustrativo, por lo que arrastra de tradición y flexibilidad discursiva. De hecho, en el ámbito de la métrica popular, Navarro Tomás habla de la posibilidad de que sus formas alcancen el rango de «métrica literaria» que, como acertadamente señala Domínguez Caparrós, «define muy bien el límite *canónico* de su historia» (Domínguez Caparrós, 2006: 57). De nuevo, lo aceptado como canónico vuelve a tener un papel de enorme importancia en el análisis sincrónico de la creación, y en este caso al tratarse de disposiciones poco estrictas. En los casos de obras que, evidentemente, hacen referencia a estas apariencias rítmicas, el análisis sería semejante al que se acaba de realizar en torno a Machado, Lorca y Ginastera, pero con un matiz mayor de apertura estructural. Ese es el caso del *Preludio* de Gershwin, ya visto, o de las composiciones neopopularistas que nutren *La amante* de Alberti, tan deudor de la poesía cancioneril. En obras como estas, la flexibilidad rítmica entraría dentro de lo canónico. Habría que remitirse a la elocución de esos discursos para concretar su mayor o menor modernidad estética.

Será necesario recurrir a aquellos discursos inequívoca y radicalmente rupturistas para hablar de una correspondencia absoluta entre elocución y disposición renovadoras. En poesía, hablaríamos de obras cuyos versos se desarrollan a partir de sí mismos, sin pretender responder a ninguna referencia rítmica externa más que a la propia idea generadora. Los ejemplos ya citados de vanguardistas como Guillermo de Torre, Hinojosa, el *Alexandre* de versos tan solo sometidos al propio pensamiento o a la imagen... La autonomía rítmica también se encontrará en la base de la música más renovadora, cuyos discursos crecerán a partir de un motivo propio, ya sea una sonoridad en especial (los clusters de Ives, los acordes místicos de Skryabjn, las texturas de Varèse) o un conjunto de alturas con un orden en absoluto tonal (como la serie

dodecafónica). Será en estos casos cuando la disposición se convierta en un criterio analítico inequívoco para la creación renovadora. En el momento en que exista un ápice de disposición convencional o canónica, será necesario concretar el papel decisivo de la elocución para comprender la adscripción a una corriente conservadora o renovadora.

5. Gerardo Diego y la música de su época. Un estudio comparado

5.1. Introducción

Más allá de filias estéticas, la calidad poética de Gerardo Diego se defiende por sí misma a través de una dilatada trayectoria vital y profesional. Su larga labor artística ha merecido una bibliografía amplia y variada (destaco, de entre todas las monografías dedicadas a su figura: Manrique de Lara, 1970; Villar, 1981; Diego Marín, 1989; Álvarez Piñer, 1999; Díez de Revenga, 2003; Gallego Morell, 2008).

El manejo de los elementos poéticos formales siempre se presenta en Diego de manera escrupulosa, y sus rasgos estéticos resultan coherentes. Importa poco que el creador elabore un poema siguiendo pautas métricas tradicionales o de la más radical experimentación. Aquí se encuentra otro de los rasgos distintivos del poeta: la constante convivencia de dos perspectivas estéticas que desarrolla en paralelo, sin que la dedicación a una frene la de la otra. Así actúa Diego durante toda su vida poética, que es, prácticamente, su vida personal desde que comienza a escribir y publicar.

Por lo que respecta a esta investigación, cabe sumar otra dimensión a su personalidad creadora: la íntima relación del poeta con el hecho musical. La mayoría de la bibliografía antes apuntada no puede escaparse de comentar, aunque sea someramente, dicho vínculo. Existe, no obstante, material dirigido al estudio concreto y directo de la filiación musical del poeta, destacando, en los últimos tiempos, los trabajos de Benavides (2011) y Sánchez Ochoa (2014). Al asomarse a la faceta musical del poeta, encontramos una formación bastante eficiente en la disciplina sonora, aunque no le llegue a dotar de la profundidad necesaria para afrontar los elementos más complejos del arte musical (tanto teóricos como interpretativos). De sus carencias técnicas el

propio Diego comenta: «Cuando escribo o hablo sobre música, es sobre obras y autores ya analizados por la crítica o bien de obras principalmente o solamente pianísticas que puedo tocar y leer con toda calma» (Diego, Falla, 1988: 245). No obstante, las piezas pianísticas que Diego se atrevía a abordar en sus conciertos-conferencia (Benavides, 2011: 251-254) requieren de cierta habilidad no apta para meros aficionados. Así mismo, los análisis de músicos y composiciones que lleva a cabo el poeta están marcados por amplios conocimientos de la materia (Diego, Sánchez Ochoa, Diego, 2014), cuyo interés lo llevó a reunir una biblioteca musical amplia y sofisticada, en la cual encontramos una enorme variedad de autores y composiciones, de todas las épocas, nacionalidades y estilos (Ruiz Ilintxeta, 2008). La sofisticada dimensión musical de alguien que va más allá de un perfil *amateur* y que, además, se dedica profesionalmente a la creación poética, resulta de enorme interés para una investigación como esta, cuyo fin es comparar los rasgos retóricos de dos lenguajes artísticos, uno puramente sonoro y otro asentado sobre la palabra.

En numerosos poemas de Diego se introducen nombres de profesionales de la música; en ocasiones, se trata de veneraciones estéticas a figuras con las que no ha compartido experiencias vitales directas, como en los casos de Fauré, Debussy o Franck; en otras, de dedicatorias a conocidos (la clavecinista Wanda Landowska, por ejemplo); y, en otras, a personajes con los que mantiene relaciones personales y, a la vez, representan referencias estéticas afines, como los hermanos Halffter -estudiados al respecto por María Caterina Ruta (1996:154)- o Manuel de Falla. Diego introduce también en sus versos términos propios de la disciplina musical (estribillo, *intermezzo*, andante, chacona, sonata, canon...) con toda voluntad, pudiendo evidenciar el contacto entre música y poesía de manera clara.

Los estudios ya citados sobre la faceta musical del poeta abordan estos hechos de manera precisa. En la mayoría de las ocasiones, sus autores no pueden evitar caer en los aspectos más biográficos, comentando las filias estéticas de Diego con respecto a cierto compositor o las relaciones personales entre el poeta y personalidades del mundo musical. Todo esto reviste una enorme relevancia, e incluso hace más comprensible la presencia de lo musical en los versos de Diego. Sánchez Ochoa (2014) va un paso más allá y, además de referirse a los aspectos más biográficos, no duda en realizar análisis textuales en los cuales se manifiesta la influencia del lenguaje musical. La presente investigación, obviamente, es afín a esta actitud de análisis textual comparatista. No obstante, la interesantísima y eficaz labor de Sánchez Ochoa tal vez quede algo limitada con respecto a los fines de esta tesis. En su monografía, los análisis giran en torno a la influencia de cinco compositores concretos: Fauré, Debussy, Ravel, Falla y Esplá.

En esta tesis, sin embargo, se opta por realizar unos análisis menos cerrados a la presencia directa de tal o cual compositor, entendiendo que los lenguajes artísticos están formados por pautas generales en las que todos los creadores se fijan (aunque sea para actuar en su contra, como en el caso de las vanguardias más radicales); la personalidad artística de cada autor podrá descollar dentro de un contexto estético, es decir, de un ambiente creador caracterizado por las pautas generales; la identidad de un individuo que crea no dejará de ser, por lo tanto, anecdótica con respecto al panorama estético global. Y es de este del cual se pueden extraer los rasgos más definitorios de las retóricas artísticas para componer un sistema analítico eficaz, independiente de elementos circunstanciales vinculados a un nombre concreto. De ahí que los análisis de Sánchez Ochoa en torno a esos cinco autores resulten para esta investigación afines en cuanto a interés de análisis textual pero limitados como corpus.

5.2. Catálogo de la obra poética de Diego en el marco temporal propuesto

Teniendo en cuenta que uno de los objetivos de la presente tesis consiste en desarrollar una comparativa retórica entre creación musical y poética en el contexto temporal propuesto, es necesario, ante todo, enumerar los libros publicados por Diego hasta la Guerra Civil para poder empezar a analizar sus rasgos estilísticos en su marco concreto. Así, el catálogo de la obra poética de nuestro autor en estos años sería el siguiente (tal y como aparece en el portal oficial de la Fundación Gerardo Diego):

El romancero de la novia. Madrid, 1920.

Imagen. Madrid, 1922.

Soria: galería de estampas y efusiones. Valladolid, 1923 (Libros para Amigos).

Manual de espumas. Madrid: La Lectura, 1924 (Cuaderno Literarios, 11).

Versos humanos. Madrid: Renacimiento, 1925.

Viacrucis. La Revista de Santander, 3 (1930), págs. 97-110.

Fábula de Equis y Zeda. Contemporáneos (México), 21 (febrero de 1930), págs. 97-112.

Poemas adrede. México: Alcancía, 1932.

Los poemas pertenecientes a *Iniciales* terminarían uniéndose, en 1943, al *Romancero de la novia*. Así mismo, *Soria: galería de estampas y efusiones* ha terminado por fusionarse con *Versos humanos*, y la *Fábula de Equis y Zeda* con *Poemas adrede*. Por lo tanto, y siguiendo la edición de las *Obras completas* editadas en 1996 por Alfaguara, sintetizaré la obra poética de este periodo en los siguientes títulos:

Romancero de la novia, Imagen, Manual de espumas, Versos humanos, Viacrucis y Poemas adrede.

Una de las características de Diego señaladas con mayor fruición en prácticamente toda la bibliografía sobre el autor es la de su eclecticismo, su capacidad para combinar los rasgos estilísticos más tradicionales junto a los más vanguardistas. En este sentido, J. L. Bernal apunta:

Diego nunca ocultó su bizarra y obstinada diversidad, que llevaría a Cansinos-Asséns [...] a hablar en La nueva literatura de "proteísmo" de nuestro autor; y que obligaría a su amigo del alma Juan Larrea a recriminarle los peligros de su "heterocronismo", aunque, en nuestra opinión, Diego se estaba adelantando a su tiempo, al interpretar por convencimiento propio una de las claves de la renovación estética que caracterizaría al Veintisiete: la conciliación entre la Tradición y la Vanguardia (Bernal, 1996: 55).

Por esta razón, la figura de Gerardo Diego se alza de manera excepcional. Y esto es debido a su posicionamiento estético con respecto a los creadores de su época.

En un contexto de intenso y variado debate estético como el del primer tercio del siglo XX, los creadores optan entre dos vías muy claras: respetar ortodoxamente la convención o reaccionar ante ella abriéndole nuevas vías (o, directamente, abandonándola). En el terreno poético, el primer colectivo se nutre de una enorme cantidad de voces que, aunque sea respondiendo a leves matizaciones propias de los desarrollos personales de cada autor, presentan un firme respeto por los usos creativos consensuados tradicionalmente. Entre muchos, podemos tomar ejemplos como los de los Machado, Unamuno, Pemán, Marquina... Ya sean movidos por un gusto modernista que, como se ha señalado, está plenamente aceptado y en declive para el final de la primera década (Olmo y Díaz, 2008:28), ya se inclinen por el casticismo, el realismo, los restos del Romanticismo o una mezcla o exploración eventual de varias de esas

estéticas, todos representan el abrazo a discursos contruidos por herramientas de la convención: disposición discursiva lógica o perteneciente a imaginarios aceptados por un público mayoritario y estructuras que enlazan con la historia creativa anterior sin trauma (una vez asimilada oficialmente, cabe recordar, la renovación métrica y estética del Modernismo, a su vez deudora de la polimetría romántica).

Al otro lado, la heterodoxia también cuenta con una amplia y variada nómina de autores que se relacionan con la tradición dialécticamente, buscando otorgar novedad a la voz poética. La mayor o menor radicalidad que muestren estos creadores provocará que se mantengan más o menos elementos de la tradición. Algunos de estos inquietos poetas presentan, durante estas décadas, un periplo estético que los hace ir desde la convención a la renovación (casos como los de Mauricio Bacarisse o Lasso de la Vega resultan de lo más elocuente).

En el ámbito musical, estas dos tendencias estéticas se repiten con todo rigor. Los compositores, o bien se mantienen dentro de un sistema convencional que se asienta sobre la tonalidad sin ambigüedades, o bien buscan nuevas combinaciones sonoras, dentro del sistema tonal o fuera de él. Y también, entre los músicos que optan por la renovación, asistimos a circuitos vitales en los que se parte de una práctica tonal para abandonarla posteriormente. Ejemplo de este viaje creativo es Schönberg, iniciándose con un lenguaje del Romanticismo más epigonal, aunque cromáticamente denso, y convirtiéndose a partir de la primera década del siglo en uno de los popes del atonalismo. Poco parecen tener que ver los ejemplos ya recogidos del austríaco en esta tesis (todos ellos marcados por la renovación) con el de su temprana obra *Verklärte Nacht*, estrenada en 1902:



(Schönberg, 1905: 4)

Todo este panorama estético, de posiciones creativas claras dentro del debate tradición/modernidad, conservadurismo/vanguardia, ilustra las actitudes mayoritarias de los creadores de aquellos años. Tema distinto es el de las actitudes en los tiempos siguientes, en los cuales las situaciones trágicas nacidas de los conflictos bélicos (Guerra Civil y post-guerra españolas, Segunda Guerra Mundial) sí que provocarían otro tipo de posicionamientos creativos con respecto a tradición y renovación; no obstante, todo ello escapa a los límites cronológicos de este trabajo, y merece su propia investigación.

La excepcionalidad de Gerardo Diego radica en que su figura escapa del periplo estético general que se ha trazado con respecto a los creadores contemporáneos. Al bucear en el hecho comunicativo que es la creación artística (en concreto, la poética), Diego no va a conformarse con trayectorias o adscripciones excluyentes. El poeta de Santander realizará su labor expresiva bajo la identidad creativa de la simultaneidad más pura. Convención y renovación no irán de la mano, sino que se defenderán en su quehacer artístico a la vez. En el mismo tiempo pero no en el mismo espacio. Es decir: coincidiendo cronológicamente pero nunca en un mismo libro. Las fechas de poemas contruidos con elementos tradicionales se solapan con las de aquellos que demuestran un inconformismo manifiesto. Así, por ejemplo, *El romancero de la novia*, de sesgo intimista y neorromántico, es publicado en 1920, dos años antes de *Imagen*, poemario este marcado por la estética vanguardista y que recoge versos escritos entre 1918 y 1921. De sus ocho libros de poesía que salen a la luz en el contexto temporal de este trabajo, las perspectivas tradicional y renovadora se reparten al cincuenta por ciento. Dicho reparto de perspectivas y los títulos correspondientes a cada una son recogidos y confirmados por la cuantiosa bibliografía existente (ya citada en los epígrafes anteriores), así como por las propias palabras del autor (así se refleja, por ejemplo, en Diego, 1941: 18-20, como se verá a continuación). Dentro del amplio material existente al respecto, destaco los trabajos de Bernal (2016: 11-48) y Ortega Garrido (2010: 141-152), los cuales exponen de la manera más clara y explícita (especialmente, Bernal, puesto que realiza un efectivo trabajo de análisis bibliográfico) la personalidad dual del poeta y los libros que la conforman. Siguiendo a estos autores, dentro de la convención encontraríamos el ya mencionado *El romancero de la novia*, *Soria: galería de estampas y efusiones*, *Versos humanos*, y *Viacrucis*. En el lado opuesto, el de los discursos menos

convencionales, los otros cuatro poemarios de aquellos años: *Imagen*, *Manual de espumas*, *Fábula de Equis y Zeda* y *Poemas adrede*. En los epígrafes posteriores, aplicaré el análisis retórico a la producción de Diego, lo cual servirá tanto para rastrear los rasgos comparatistas como para comprobar si la división entre poesía tradicional/vanguardista se corresponde con los resultados de esta metodología.

Observando la natural fluidez con la que el autor se movía en una dimensión comunicativa tradicional y otra más vanguardista, no estaría de más afirmar que, incluso a través de sus versos convencionales, Diego se presenta como un creador absolutamente anticonvencional. No tanto por lo arriesgado de las propuestas discursivas y estructurales de los poemas más vanguardistas, sino por su actitud, abierta a todo tipo de uso comunicativo que le pueda parecer eficaz en su labor artística. Absolutamente consciente de su (doble) personalidad estética, Diego escribe las siguientes palabras en el «Prólogo» a la *Primera antología de sus versos* de 1941:

Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela –nueva-, para mi uso personal e intransferible. Hay horas para explorar esos mundos y horas para encerrarse a solas con sus recuerdos. Y todo esto –ya lo dijo Debussy-, hay que hacerlo con el “do-re-mi-fa-sol-la-si”; es decir, los poetas tenemos que resolverlo todo con el abecedario. Todas estas inquietudes se reducen en mí a dos únicas intenciones. La de una poesía relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad, y la de una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto; esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que sólo en segundo grado procede. Esta última, naturalmente, es más difícil [...]. Pero si más difícil, no es en mí menos constante –véanse las fechas- ni menos "humana". El título de uno de mis libros ha podido inducir a error sobre mis intenciones [...] Y en cuanto a la simultaneidad de ambas formas poéticas, si la clarísima diferencia de propósitos no la justificara moralmente, permítaseme que me escude en ejemplos insignes: el Góngora de las Soledades y el de las letrillas monjiles o los romances burlescos; el Strawinski de "Sacre du Printemps", y el de "Pulcinella"; el Bartók de los cuartetos y el de las

piezas para niños; el Picasso de los retratos y el de las telas cubistas. Y tantos otros
(Diego, 1941: 18-20).

He deseado reproducir una cita tan extensa por los valiosos datos que aporta a este estudio:

-En primer lugar, la confesión del propio Diego de sus gustos simultáneos por la tradición y el futuro, configurados a través de retóricas hechas y retóricas nuevas.

-En segundo lugar, derivado de lo anterior, la idoneidad de una y otra retórica para momentos o actitudes expresivas diferentes: la tradicional, para la evocación íntima confesional y personalista («horas para encerrarse a solas con sus recuerdos»); la novedosa, para «explorar».

-Asunción de dos tipos de poesía dependientes de sus retóricas. Una «relativa», apoyada en el realismo, y otra «absoluta». La primera, la tradicional, se abraza a vínculos con la realidad convencional. La segunda solo depende de sí misma, sin atarse a pautas preestablecidas ni canónicas.

-El mismo Diego defiende, en contra del debate orteguiano del primer tercio del siglo XX, que su poesía más novedosa no está en absoluto «deshumanizada». Es esta una defensa de los valores poéticos personales que no se encuentra en otros poetas vanguardistas del momento.

-Semejanza entre el elemento básico del discurso poético («el abecedario») y el del musical (las notas, «do, re, mi...»).

-Mención a autores de otras artes, especialmente músicos (aunque también un pintor como Picasso). De esta manera, Diego hermana las labores creadoras

interdisciplinarios. En el perfil de dichos autores, es característico el manejo de las «retóricas» tradicional y novedosa: Góngora en los Siglos de Oro, pero Stravinski, Bartók y Picasso en la edad contemporánea a Diego (como pequeño inciso, en desacuerdo con las palabras de Diego, que parece confrontar *La Sacre* y *Pulcinella* para dotar de mayor novedad la primera, deseo señalar que ese juicio me parece inexacto; al respecto de la modernidad de la segunda, ya he analizado alguno de sus fragmentos en el epígrafe 3.6).

Aplicar el sistema de análisis retórico ya propuesto en los capítulos anteriores ayudará a realizar un estudio de los rasgos estilísticos eclécticos (y adscripciones artísticas) de Gerardo Diego y a trazar los vínculos de su poesía con los de la creación musical coetánea. Para ello, lo más deseable sería partir de la división de su catálogo en poesía de corte tradicional y vanguardista, para estudiar con claridad la elocución y la disposición discursiva en ambos campos estilísticos del autor.

5.3. Los criterios elocutivos y dispositivos en la poesía de Diego

Como paso previo al análisis pormenorizado de la obra de Diego, es conveniente recordar los criterios del sistema retórico que se utilizarán al respecto, y que giran en torno a las correspondencias discursivas entre poesía y música.

Puesto que el propio Diego afirma la doble reverencia que demuestra hacia las vías estéticas (la tradición y la modernidad, como se ha visto en la extensa cita del epígrafe anterior), los criterios esgrimidos también atenderán a este debate artístico que, en el caso de nuestro autor, se libra dentro de su persona y obra.

En el terreno elocutivo, los discursos más tradicionales de Diego estarán impregnados de la lógica, el sentimiento inequívoco, el realismo (a veces anecdótico) y la concreción a través un orden sintáctico académico y una semántica en absoluto hermética. Esta, de hecho, se abraza a todo *corpus* de imágenes y sentimientos convencional (el caso más flagrante es el del *Romancero de la novia*, de gusto neorromántico). Esta práctica retórica dentro de lo canónico se corresponde, en música, con la aceptación de aquellos comportamientos sonoros que provocan fluidos previsibles (enlaces armónicos y jerarquización de las alturas según un sistema tonal sin ambigüedades). Los criterios elocutivos así expuestos servirían para analizar el tipo de poesía que Diego denominaba, como se ha leído anteriormente, «relativa».

Al otro lado, en la poesía más renovadora de Diego, la lógica o previsibilidad discursiva deja paso a la exploración de conexiones significativas más sorprendentes, se rinde culto a la imagen más brillante y se juega, incluso, con la presentación gráfica y la ortografía (por ejemplo, mediante la supresión de puntuación). La conexión con la música renovadora se halla tanto en los nuevos planteamientos de la combinatoria de elementos básicos (uso de disonancias, acordes no triádicos, imprevisibilidad melódica, cambios inesperados de color) como en la génesis de las obras: al no satisfacer plenamente las nuevas necesidades expresivas, el sistema combinatorio tradicional cae, y se llega a recurrir a nuevos materiales sonoros que articulan desde la base las creaciones. Este nuevo material puede ser armónico (como en el caso de los *clusters* o el acorde místico) o configurado por un conjunto de alturas no necesariamente simultáneas (un nuevo modo, una serie o una escala especial), y se convierte en autorreferencia de la obra, que ya no necesita recurrir a un canon externo para ser comprendida. De la misma manera ocurre con la poesía más arriesgada de Diego, puesto que puede nacer de una

idea o imagen que condicione la manera de combinar la palabra, tanto semántica como gráficamente.

En cuanto a los criterios dispositivos, como ya se comentó en el epígrafe 4.7, existe una cierta ambigüedad, puesto que el comportamiento rítmico no se alza como patrimonio de estéticas concretas en todos los casos. Obviamente, aquellas composiciones más conservadoras recurrirán a elementos dispositivos canónicos. Diego, por ejemplo, demuestra un manejo absoluto de la métrica académica. Sin embargo, estructuras (formas y estrofas) y agrupaciones (de acentos, de duraciones y de medidas) convencionales son empleadas por poetas y músicos también en discursos menos conformistas. La aparición de un rasgo dispositivo convencional hará necesario concretar el papel decisivo de la elocución para comprender la adscripción a una corriente conservadora o renovadora. Diego tampoco escapa a esta situación, tal y como se puede apreciar en su *Fábula*.

Cuando coincidan plenamente elocución y disposición no convencionales, también nos estaremos encontrando en Diego con obras inequívoca y radicalmente rupturistas. Ocurrirá así en aquellos poemas desarrollados a partir de sí mismos, sin pretender responder a ninguna referencia rítmica externa más que a la propia idea generadora. Todo esto es bien lógico, puesto que, a mayor libertad creadora, menos comportamiento canónico en los discursos. Los elementos básicos, combinados a partir de una inquietud rupturista, se desarrollarán sin obstáculos rechazando pautas rítmicas ortodoxas, fieles a usos avalados por la historia. La autonomía rítmica se encontrará en la base de la música y de la poesía más renovadoras, y en estos casos la disposición se convertirá en un criterio analítico inequívoco para la creación más arriesgada.

Hasta aquí he recordado y expuesto los criterios discursivos que se tendrán en cuenta para el análisis comparatista de la producción de Diego. Él mismo, como se ha mostrado, es consciente de la dualidad estética de su catálogo. Así pues, en los siguientes epígrafes se aplicarán los criterios discursivos para ahondar en la labor siamesa de nuestro autor, buscando, además, las correspondencias con los discursos musicales.

5.4. La elocución discursiva en la poesía de corte tradicional de Diego

Poesía de circunstancia.

Trazo fino, leve perfil.

*Que una lejana resonancia
envuelva el concreto marfil.*

*Que el vuelo bien cautivo siga
la órbita de una previa pauta.
No se cante el verso, se diga.
El cielo es largo y la hora cauta [...]*

*Servidumbre por cortesía
que es legítima libertad.
Hoy la poesía se quería
vestir de lesa humanidad.*

*Vieja estrofa y literatura
y aceptar toda ley escrita.
Dice el refrán -verdad madura-
que lo que se da no se quita.*

*Qué encanto revivir la eterna
distribución del propio hogar,
y volver a sentar la pierna
en el taburete escolar [...]*

*Verso obediente, verso humano;
gracias por tu ayuda ejemplar.
Saldremos mañana temprano
a volar libres, a volar*

(Diego, 1996: 207-208).

Con estas palabras presenta Gerardo Diego su poemario *Versos humanos*, plasmando en ellas sus perspectiva estética más tradicional. Para desarrollar los poemas del libro, el poeta apela a una «previa pauta», es decir, a un conjunto de usos heredados continuando un hilo hilvanado en lo tradicional. En otras palabras: mantiene la convención. Esta es la que alimenta la formación al uso, y con ella el canon, volviendo el creador «a sentar la pierna/ en el taburete escolar». Que la literatura así elaborada resulte «vieja» no es para Diego algo que merezca rechazo, sino que mantiene todo su encanto y capacidad de «revivir la eterna/ distribución del propio hogar». La esclavitud que pueda conllevar acatar la tradición no es negativa, sino una elección honesta que destila libertad («Servidumbre por cortesía/ que es legítima libertad»). Continuar en este libro las pautas de la tradición no impide que posteriormente se tienda a otra escritura menos convencional («Saldremos mañana temprano/ a volar libres, a volar»).

Hay algo más en estos versos que matiza la estética conservadora de Diego: se trata de «poesía de circunstancia». Lo que es lo mismo: poesía de anécdota, de concreción, sin las ambigüedades que puede generar lo abstracto. Poesía, por lo tanto, en la que se puede plasmar de manera inequívoca cualquier inquietud del ser humano. Podría parecer, por lo tanto, que no nos encontramos aquí con el tipo de arte «deshumanizado» que Ortega, como bien señaló Guillermo de Torre, ni apologizó ni pronosticó, sino que diagnosticó (Torre, 1959: 2). Sin embargo, ya se ha reproducido al final del epígrafe anterior la opinión de Diego al respecto. Sin lugar a dudas, nos

encontramos ante aquel título que podía hacernos caer en el error de considerar más humana esta poesía que la renovadora. En aquellas palabras, el poeta parecía revolverse en contra del diagnóstico orteguiano. Obviamente, se trata de una revuelta absolutamente subjetiva, una defensa del aliento sincero con el que Diego abordaba toda su creación, fuera más o menos novedosa.

Sin embargo, como veremos en el siguiente epígrafe, no es menos cierto que la retórica vanguardista estará revestida de una abstracción mucho mayor que la convencional, provocando una lectura más abierta a la sorpresa, la imprevisibilidad y, por lo tanto, al distanciamiento que otro tipo de poesía más apegada al sentimiento inequívoco y las referencias concretas. En el caso de los *Versos humanos*, estamos ante un tipo de creación que se vuelca en los sentimientos personales sin mantener distancia, con una implicación directa que impide cualquier intento de objetividad o experimentación con el objeto artístico, al contrario que las pautas de la creación más novedosa de la época. Recordemos que, para la perspectiva más moderna de aquellos años, la poesía tendía a la ya aludida «orientación hacia el objeto». Borges, estricto contemporáneo de Diego, abogaba desde la vanguardia por la abolición del «confesionalismo» y la «circunstanciación» (testimonio recogido en Siebenmann, 1965: 146). La pureza dominante en los años 20 tendía a la supresión de todo lo narrativo, anecdótico, descriptivo. La imagen quedaba en pie como elemento esencial del poema. Los últimos restos de Romanticismo y Modernismo debían ser descartados: lo subjetivo, erótico, sentimental. Su lugar sería ocupado por los temas de la vida moderna: deporte, máquina, inventos, aunque siempre buscando su captación en la imagen original y nueva (Cano Ballesta, 1972: 14).

La importancia de la deshumanización del arte durante la segunda década del siglo daba importancia al valor estético sobre cualquier otra cosa. Recordemos de nuevo las expresiones de Dámaso Alonso, «miedo de expresar la pasión» y «sacro horror a lo demasiado humano», al comentar lo que destilaba aquel ambiente poético (Alonso, 1958: 190-191). Nada más lejos de la intención de Diego, ya que, como él mismo vimos que defendía al hablar de toda su producción -incluso la renovadora o «absoluta»-, ¿cómo no iba a obrar con honesta intención «humana» al afrontar *Versos humanos*? Pero tampoco se encuentran estos poemas en la órbita de la «impureza» (rehumanización, por contraste) que será propugnada por Neruda y su *Residencia en la tierra* o su más importante continuador, Miguel Hernández. *Versos humanos* se encuentra en las antípodas léxicas. Neruda o Hernández se zambullen con toda implicación y vehemencia en las preocupaciones humanas, pero con un lenguaje plagado de elementos imprevisibles, irracionales, de semántica incluso hermética:

*El día de los desventurados, el día pálido se asoma
con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris,
sin cascabeles, goteando el alba por todas partes:
es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto.*

*Porque se fue de tantos sitios la sombra húmeda, callada,
de tantas cavilaciones en vano, de tantos parajes terrestres
en donde debió ocupar hasta el designio de las raíces,
de tanta forma aguda que se defendía.*

*Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso,
entre el sabor creciente, poniendo el oído
en la pura circulación, en el aumento,
cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba,
a lo que surge vestido de cadenas y claveles,
yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales [...]*

(Neruda, 1999: 97).

Diego, por el contrario, expone sus emociones a través de un lenguaje absolutamente lógico, racional, sin espacio para el desorden. Cualquier lector medio puede asimilar las ideas de estos poemas sin apenas esfuerzo, gracias una elocución lingüística que bebe de la convención tradicional. No encontramos en *Versos humanos* imágenes difíciles que reten al lector a caminar entre conceptos oscuros o sinestesias imposibles. Todo resulta claro, sencillo e inteligible. El realismo lo invade todo desde la base de cada poema. El creador expone su actitud poética como laborioso artesano:

*Cauteloso arquitecto de colmena,
voy labrando celdilla tras celdilla
y las voy amueblando de amarilla
miel y de cera virgen y morena.*

*Miel, flor de flores, que una y envenena
de loca dulcedumbre nuestra arcilla;
y cera, que es espíritu, que brilla
y arde de amor y se consume en pena.*

*Burlo y venzo después toda aspereza
y riendo suave al tacto la corteza
y a la vista armonioso el edificio.*

*Y mi soneto es alta flor de tela
que exhibe ardiente y pudorosa cela
piel de emoción y hueso de artificio*

(Diego, 1996: 211).

«Cauteloso arquitecto», un ser irremediamente atraído por la poesía, con la cual se establece una comunicación amorosa trasladable del trabajo artístico a las relaciones humanas:

*Ilusión. Realidad. Ay, es preciso
que nos salga al encuentro una silueta
de mujer -carne y alma- que someta
nuestro voluble espíritu insumiso,*

*que haga fulgir en acerado aviso
nuestra turbia mirada, que al poeta
le haga salir de sí, de esa su quieta
estéril experiencia de narciso.*

*Qué fácil es soñar después de verte
cuando cruzas -tan lejos- mi camino
y qué difícil este sueño abstracto,*

*cerrados bien los ojos al sol fuerte
y abiertos a aquel rastro peregrino
que aún de tu paso luce ardiente, intacto*

(Diego, 1996: 219).

También, cantor de circunstancias, ya sean festivas («Canto de boda», «Carnaval de Soria») ya biográficas (los apartados de «Elegías» y «Epístolas») o, directamente, observador de realidades geográficas (las secciones «Nuevo cuaderno de Soria» o «Versos cantábricos»). Este último aspecto se adhiere tanto a lo descriptivo como a la preservación del mundo popular. Sin embargo, al estar apostando Diego por una elocución discursiva tradicional, lejos van a quedar las semánticas tortuosas o sorprendentes de otros autores coetáneos más vanguardistas. Al comparar dos canciones de *Versos humanos* con otra del catálogo lorquiano, las diferencias se hacen bien patentes. En Diego, sin rehuir de la gracia propia del acervo popular, las imágenes son absolutamente lógicas.

3.

*Pone al copiarte mi espejo
un poco de oscuridad.
El cielo es azul celeste
y azul marino la mar.*

4.

*Como el viento en el aire,
como en el mar la ola,
como el agua en el río,
vas dejando una estela
sola,
una invisible estela de vacío*

(Diego, 1996: 270).

Ambas composiciones mezclan, de manera sencilla, un sentimiento agridulce de amor con una realidad paisajística fácilmente reconocible. Sin embargo si tomamos un poema de aliento popular de las *Canciones* de García Lorca, nos encontramos con una abstracción mucho mayor, fruto de espacios más indeterminados y relaciones conceptuales más oscuras.

MURIÓ AL AMANECER

*Noche de cuatro lunas
y un solo árbol,
con una sola sombra
y un solo pájaro.*

*Busco en mi carne las
huellas de tus labios.
El manantial besa al viento
sin tocarlo.*

*Llevo el No que me diste,
en la palma de la mano,
como un limón de cera
casi blanco.*

*Noche de cuatro lunas
y un solo árbol.
En la punta de una aguja
está mi amor ¡girando!*

(García Lorca, 1996: 388)

El juego de imágenes, conceptos y significados en el Diego de *Versos humanos* se encuentra alejado de juegos sorprendentes. En el siguiente poema, por ejemplo, la comparación entre una sufriente pasión y un lápiz -al fin y al cabo, instrumento del oficio-, apenas conlleva análisis sesudos:

*Esta mi pasión se gasta,
se deshace en mil partículas,
se apura angustiosamente,
se trasustancia en cenizas.*

*Pero no como la vela
dócil, callada y continua,
que a la vez que arde con ritmo,
servil esclava, ilumina,*

*sino más bien como el lápiz
con que te escribo las rimas
que en la capucha de níquel
sume su cabeza esquiva,*

*y que de madera prieta
se viste esbelta camisa
para proteger de riesgos
al tuétano de la mina.*

*Como este lápiz, mi amor
refrena sus avaricias.
Surtidor de vena negra
sus cristales no prodiga.*

*Mas grano a grano te ofrece
dulces palabras del día,
y en magnánimo derroche
se te vierte si le dictas.*

*Pero no temas que fine
–adivinanza, adivina–
porque es la pájara fénix
que vive de sus cenizas*

(Diego, 1996: 279-280).

Toda esta actitud tradicional que se aprecia no es exclusiva de *Versos humanos*, sino que pulsa en todos los poemarios consignados dentro de su perspectiva conservadora. Todo lo dicho hasta aquí, por lo tanto, es trasladable al *Romancero de la novia* y *Viacrucis*.

En el caso de su primer libro, Diego mismo lo presenta como producto de una edad en la que era «un mozo casi imberbe», cuyos versos «descubren con su perfecta transparencia el alma candorosa de un adolescente, su enorme capacidad de ilusión y su cotidiana experiencia de desengaño» (Diego, 1996: 7). Es significativo el uso de los términos «imberbe» y «adolescente», por un lado, y «cotidiana experiencia» por el otro. Los dos primeros, por resaltar una juventud en plena formación, no solo emocional sino, sobre todo, intelectual. La formación literaria no puede menos que desarrollarse dentro de lo canónico, y el canon es tal gracias a desarrollarse con la fuerza de la tradición, impregnada, aunque sea en las aulas, de cotidianeidad. No extraña, por lo tanto, la deuda de estos primeros poemas con lo canónico. En el caso del *Romancero*, además,

dentro de la elocución discursiva conservadora (racional, sentimental, realista, sencilla, inteligible, anecdótica...) el sentir amoroso se baña de Romanticismo. Diego no duda en admitirlo, junto con el empleo de un imaginario apoyado en la herencia poética. Por ejemplo, al presentar a la mujer amada:

ELLA

*¿No la conocéis? Entonces
imaginadla, soñadla.
¿Quién será capaz de hacer
el retrato de la amada?*

*Yo sólo podría hablaros
vagamente de su lánguida
figura, de su aureola
triste, profunda y romántica.*

*Os diría que sus trenzas
rizadas sobre la espalda
son tan negras que iluminan
en la noche. Que cuando anda,*

*no parece que se apoya,
flota, navega, resbala...
Os hablaría de un gesto
muy suyo..., de sus palabras,*

*a la vez desdén y mimo,
a un tiempo reproche y lágrimas,
distantes como en un éxtasis,
como en un beso cercanas...*

*Pero no: cerrad los ojos,
imaginadla, soñadla,
reflejada en el cambiante
espejo de vuestra alma*

(Diego, 1996: 13).

Todo está impregnado en este libro de una dimensión léxica fácilmente asimilable, desde el descriptivismo hasta lo cotidiano y biográfico.

Estos usos elocutivos tradicionales adquieren una dimensión inusitada en *Viacrucis*. En este caso, el poeta apuesta por el sentimiento religioso, tan poco reflejado en el arte vanguardista, y lo hace, además, obedeciendo escrupulosamente pensamiento e imaginario de la teología tradicional. Las escenas se presentan fácilmente reconocibles por cualquier tipo de lector con una mínima instrucción religiosa. Diego se lamenta de lo que la ortodoxia católica siente digno de ser lamentado. Por ejemplo, de la culpa del ser humano ante el sufrimiento de Jesús de Nazaret.

SEGUNDA ESTACIÓN

*Jerusalén arde en fiestas.
Qué tremenda diversión
ver al Justo de Sión
cargar con la cruz a cuestas.
Sus espaldas curva, prestas
a tan sobrehumano exceso
y, olvidándose del peso
que sobre su hombro gravita,
con caridad infinita
imprime en la cruz un beso.*

*Tú el suplicio y yo el regalo.
Yo la gloria y Tú la afrenta
abrazado a la violenta
carga de una cruz de palo.
Y así, sin un intervalo,
sin una pausa siquiera,
tal vivo mi vida entera
que por mí te has alistado
voluntario abanderado
de esa maciza bandera*

(Diego, 1996: 342).

La narración y las descripciones obedecen a lo recogido en los textos sagrados. Poco tiene que ver este poemario religioso, fiel a los conceptos, ideas e imágenes de la tradición (el encuentro entre la Virgen y su hijo en la cuarta estación, la caída del nazareno en la séptima...), desarrollado con un discurso claro, sencillo y lógico, con una manifestación tan heterodoxa, sensual y complicada como la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* lorquiana.

*Por el nombre del Padre, roca luz y fermento,
por el nombre del Hijo, flor y sangre vertida,
en el fuego visible del Espíritu Santo,
Eva quema sus dedos teñidos de manzana.*

*Eva gris y rayada con la púrpura rota,
cubierta con las mieles y el rumor del insecto.
Eva de yugulares y de musgo baboso
en el primer impulso torpe de los planetas.*

*Llegaban las higueras con las flores calientes
a destrozar los blancos muros de disciplina.
El hacha por el bosque daba normas de viento
a la pura dinamo clavada en su martirio.*

*Hilos y nervios tiemblan en la sección fragante
de la luna y el vientre que el bisturí descubre.
En el diván de raso los amantes aprietan
los tibios algodones donde duermen sus huesos.*

*¡Mirad aquel caballo cómo corre! ¡Miradlo
por los hombros y el seno de la niña cuajada!
¡Mirad qué tiernos ayes y qué son movedizo
oprimen la cintura del joven embalado! [...]*

(García Lorca, 1996: 468).

La apuesta de Diego por la elocución de signo tradicional en estos tres poemarios es semejante a la de aquellos compositores coetáneos que mantienen su vínculo respetuoso con la herencia musical. En el caso de estos, dicha ligazón la encontramos, en primer lugar, en el mantenimiento del sistema de combinatoria sonora del canon tradicional: el sistema tonal. Alturas jerarquizadas, enlaces armónicos regidos por pautas expuestas en los manuales académicos, material de notas agrupadas según la división en dos modos (Mayor y menor), las frases musicales pivotantes sobre las jerarquías de las escalas, acordes de triada que permiten la disonancia solo como paso previo a la resolución en una consonancia, repertorio fijo de modulaciones... son elementos sobre los que se desarrollan los discursos musicales afines a lo tradicional. Conforman las plasmaciones musicales más asimilables para un público general. No es de extrañar, si tenemos en cuenta que el sistema tonal fue perfilado unos trescientos años antes (Grout y Palisca, 2004: 353-422).

La «semántica» o el canon expresivo al que está ligado el sistema de combinatoria sonora tonal, propio de los compositores conservadores, puede caracterizarse por una muestra extravertida del sentimiento. La pasión, la vehemencia, la melancolía, el encanto lírico... son rasgos de continuidad con el Romanticismo decimonónico. Un compositor fiel a la tradición se apoyará, recordémoslo, en las pautas combinatorias discursivas tonales con profunda ortodoxia. Los procedimientos de la elocución musical tradicional son utilizados en el marco temporal estudiado por compositores que practican un Romanticismo epigonal, respetando el sendero labrado en el siglo anterior por Chopin o Brahms. En dicha actitud, la plasmación de lo sentimental nutre la creación. Los autores expresan sin cortapisas su sentir y lo hacen siguiendo procesos discursivos avalados por la tradición. Ya se expuso en un capítulo

anterior cómo Rachmaninov conseguía construir el clímax en el primer movimiento de su concierto (reexposición del tema en la tonalidad principal con un matiz intenso y refuerzo de la textura polifónica triádica).

Un procedimiento elocutivo semejante procede de la técnica compositiva tradicional. El discurso resultante permite una comunicación directa con un público mayoritario habituado a escuchar discursos similares. Como es lógico, las pautas convencionales son las más comprensibles para una sociedad educada en ellas. El oyente, sin necesidad de saber leer una partitura, identifica fragmentos como el de Rachmaninov con sentimientos inequívocos, aunque estos mantengan cierta abstracción propia de un lenguaje inarticulado. La convención discursiva de sesgo romántico no desaparece a lo largo del primer tercio del siglo XX (de hecho, Rachmaninov fallece en 1943, Strauss en 1949, Sibelius en 1957...). Su convención sentimental es la misma que lleva a Diego a escribir versos como este en su *Romancero*:

NUBE DE PRIMAVERA

*No tiene remedio
mi enorme desdicha.
Maldito amor propio...
Vanidad maldita...*

*Si ella no me quiere
¿qué hacer de mi vida?
...-Se acabó. -Conformes:
es la última cita.*

*Te daré tus cartas.
Me darás las mías.*

*¿Es ella? Sí, es ella.
-¿Las traes? -Verás; mira.*

*Confieso que estuve
duro el otro día.*

*Te ofendí; lo sé.
Mi orgullo se humilla.
Dime, ¿me perdonas?
...-No lo merecías...*

(Diego, 1996: 21).

El lamento por la desdicha, la queja por la vanidad, el amor propio y las dudas emocionales presentadas a través de preguntas explícitas forman parte de los discursos tradicionales, herederos del Romanticismo. Discursos del sentimiento que, como se ha apuntado, participan del arte «más humano». Al hablar aquí de plasmación sentimental, es necesario advertir que la creación de sesgo tradicional decimonónico en este caso no gira exclusivamente en torno a efusividades emocionales (como las de un Chopin o un Espronceda, de discursos más arrebatados). El sentimiento puede verterse de manera serena, intimista y reflexiva. En el caso de la poesía, la influencia de Bécquer es notoria, así como la de Rosalía de Castro. Un paseo nocturno puede generar una meditación libre de explosiones afectivas en un poema de Diego como el que sigue:

PASEO NOCTURNO

*Está la noche propicia
a líricas evasiones.
Y nos baja una caricia
desde las constelaciones.
Como una lágrima, el cielo
tiembla suspenso y preciso,
desnudo de todo velo,
diáfano e indiviso.*

*Noche libre e inaudita.
Ansia de desvanecerse.*

*Y una expansión infinita.
Amar. Morir. Y perderse.*

*Oh, mi señora la luna.
No sé si boga o se mece.
Si esto último, es una cuna,
y si avanza, me parece
una góndola encantada
de una Venecia celeste
que boga y vaga azorada
de este a oeste.*

*Las estrellas, ¡qué desnudas!
Cómo tiemblan de emoción.
Y cómo sus voces mudas
me llegan al corazón.
Estrellas innumerables,
estrellas, blancas estrellas
virginales, inefables.
Alma, ¡quién fuera una de ellas!*

*Oh, si alguien me escuchase.
Siento tanta sed de hablar.
(La luna entra en una fase
lunar.)*

*Ay, ¿a quién le contaría
este gozo y este llanto?
Mi corazón se extasía.
Ama tanto, tanto, tanto.*

*De pronto viene a mi frente
una ultra cósmica brisa.
Dulcemente, dulcemente,
me riza en blanda sonrisa.
¿Estoy al borde de un lago?
¿Estoy dentro de un suspiro?
¿Qué es este deseo vago?
¿Por qué tiemblo, por qué giro?*

*Me llega un olor salino,
no sé de dónde.
Siento un roce cristalino.
¿Las estrellas son de...?*

*Blancas y verdes espumas.
Venus va a nacer. ¿Y aquella
que arriba brilla entre brumas?
No es Venus, es una estrella.
Oigo un oleaje sonoro
y me excito: el mar, el mar...
Y no es el mar, es que lloro,
lloro sin saber llorar*

(Diego, 1996: 51-52).

Lo mismo sucede con la contemplación, en *Versos humanos*, de un evento cotidiano vinculado a la niñez:

REGATAS

*Regatas, blancas regatas
de mi niñez novelera.
Abordajes de piratas
sobre la mar marinera.*

*Diminuto espectador
que con los ojos abiertos
vuelas en tu mirador
a otras playas y otros puertos,*

*persiguiendo desde el muro
las paralelas estelas,
sagitario del maduro
arco tenso de las velas.*

*A la marina ruleta
apuestas tu corazón*

*por el del aspa violeta
en el blanco grimpolón,*

*aquel que pilota un hombre
con un ancla en el jersey,
el que lleva sobre el nombre
una corona de rey.*

*Espectador, no ha lugar
a que goces tus novelas.
Ya no es tiempo y en la mar
agonizan las estelas.*

*Deja que juegue y que ría
la frivolidad naval.
Tu vida será algún día
una regata mortal*

(Diego, 1996: 299).

Lo realmente importante es mantener la convención elocutiva, más allá de si esta se torna introvertida o extrovertida. Los procesos combinatorios, por lo tanto, no van a rechazar las vías desarrolladas por la por la creación anterior. La poesía, en este sentido, se ampara en lo racional, lo lógico, el sentimiento inequívoco expresado con patetismo o serenidad, y lo concreto es a la vez, por lo tanto, aprovechamiento y continuidad de lo heredado. En la música de tinte conservador ocurre lo mismo. Más allá de esporádicos momentos de ambigüedad en los discursos, el flujo musical se conduce hacia la exposición clara de la base elocutiva. Dicha base es la esencia del sistema tonal. En el siguiente fragmento de la obra de Holst *St. Paul's Suite* (1922), el discurso va conduciéndose gradualmente hasta la tonalidad de Re menor; la posible ambigüedad causada por la ausencia de un si bemol y los giros melódicos y armónicos en torno al

acorde de Re menor se resuelve, finalmente, en la irrupción triunfante y obvia de esa tonalidad gracias a la inclusión de la alteración ausente y el acorde de Dominante:

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves (treble and bass clefs). The first system is marked with a circled '1' and a '4' above the first staff. The second system is marked with a circled '2'. The third system includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'cresc.' in various staves, indicating a crescendo. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

(Holst, 1922: 2)

A continuación, la modulación a la tonalidad de Re Mayor intensifica todavía más la base tonal eminentemente canónica:



(Holst, 1922: 3)

Un compositor más cercano en el espacio a Diego, Julio Gómez, se comporta de manera similar en la elaboración discursiva de su música. El comienzo de su *Suite en La* (1917), expone un giro melódico absolutamente asentado en el sistema tonal. Tan solo se aprecia un par de leves elementos «irregulares»: la pérdida del sostenido en el do y el cromatismo del re sostenido/re natural; el acorde del cuarto compás no es más que una tradicional sexta napolitana:



(Gómez, 1917: 1)

Algo más adelante, el tema vuelve a ser expuesto, ya sin ningún elemento mínimamente perturbador:



(Gómez, 1917: 2)

Tampoco está de más señalar que, al igual que en la poesía conservadora, no todo en el ámbito sonoro tradicional va a estar representado por música impulsivas, vehementes, ni efusiones líricas. La meditación serena, la introspección o el estatismo pueden tener cabida dentro de las pautas sonoras canónicas. No hay más que recordar el segundo movimiento de *A London Symphony*, ya analizado en el capítulo 3.

Mención aparte merece, sin lugar a dudas, la actitud de Diego con respecto al popularismo. Ya mostré en el capítulo 3 (epígrafe 3.7) que la atracción de los creadores de la época por el material folclórico resulta evidente. Analicé, así mismo, las dos vías abiertas para el aprovechamiento de ese material: fusionarlo con una expresión anticonvencional o respetar su esencia ortodoxamente. La visión más conservadora lo utiliza para reafirmar su tradicionalismo, las señas de identidad nacional. Más allá de la ideología política, en esta estética conservadora la exposición poética de los rasgos procedentes del colectivo popular evocan realidades fácilmente reconocibles. Se acogen, en resumen, a una convención. Rasgos, sucesos y personajes casticistas típicos, cuyas presentaciones no exigen al lector medio un esfuerzo de análisis conceptual

profundo. La música también se impregna de este gusto tradicional por la identidad popular. Compositores continuadores de las técnicas compositivas conservadoras no dudan en apoyarse en ese material a la hora de construir sus discursos (podría citar aquí, de nuevo, a Conrado del campo, Julio Gómez o los zarzuelistas).

Tienta afirmar que el *Romancero de la novia* se abraza a esta intención de aprovechar el acervo popular. Sin embargo, en rigor, esto no es cierto. No se encuentran en el libro personajes ni hechos que evoquen el folclore. Escenas costumbristas, sí -en poemas como «En la aldea» (Diego, 1996: 23) o «La caravana de las lecheras» (38-40), o pinturas paisajísticas -«Mar» (31), pero que están más orientadas al discurso realista y reflexivo que a la pintura de elementos de la tierra. El *Romancero* es poesía conservadora más bien por su vocación discursiva tradicional, ya analizada más arriba (en cuanto a los elementos métricos del libro, ya se expondrá todo en el siguiente apartado). Al otro lado del popularismo artístico, enfrentada a la visión conservadora nos encontramos con aquella de intención más moderna, incluso vanguardista. Aunque por lo general se asocia la estética nepopularista a la Generación del 27, sería injusto olvidar *Aromas de leyenda* (1907) de Valle-Inclán, en el cual asistimos a los últimos estertores del Modernismo fusionado con cantos folklóricos gallegos. En este sentido, el autor se adelanta cuatro décadas al redescubrimiento (o reutilización) de las jarchas, como ha estudiado Filgueira Valverde (1966). La unión del discurso modernista arcaizante con la expresión sutil y ambigua de un canto de la tierra da como resultado piezas como la siguiente, de innegable espíritu mítico:

NO DIGAS DE DOLOR

*Hay una casa hidalga
a un lado del camino,
y en el balcón de piedra
que decora la hiedra,
ladra un perro cansino.
¡Ladra a la caravana
que va por el camino!*

*Duerme la casa hidalga
de un jardín en la sombra.
En aquel jardín viejo
el silencio es consejo,
y la voz nada sombra.
¡El misterio vigila,
sepultado en la sombra! [...]*

*¡El dolor de la vida,
que es temor y dolor!...
¡Hermano peregrino
que vas por mi camino,
a los labios en flor
detrás de unos cristales,
no digas de dolor!*

*FUXE MEU MENIÑO
QUE VOU A CHORAR.
SÉNTATE N'A PORTA.
A VER CHOVISCAR*

(Valle-Inclán, 1995: 70-71).

Los poetas del 27 irán un paso más allá, enfrascados en una formación que mira, con un ojo, al repertorio popular, y con otro a las nuevas corrientes literarias. El misterio y el simbolismo de las voces de la tierra, de los cancioneros y el romancero, son sometidos a un proceso de estilización y purificación hasta llegar al dominio del

contexto más abstracto. La música coetánea más inquieta no va a desaprovechar tampoco el elemento popular. A diferencia de los compositores conservadores, los que apuestan por la renovación fusionarán rasgos de la música folclórica con combinatorias sonoras más arriesgadas que no huyen de las disonancias, de las frases de curso imprevisible o los abruptos cambios de color. La base tonal pulsa bajo esas piezas, pero es maleada con total libertad. En España, los autores señeros en esta senda son numerosos, con figuras los Halffter, Pittaluga, Remacha, Gerhard... relacionados, además, con los poetas de la generación, como eficazmente se refleja en los trabajos de García Gallardo, Martínez González y Ruiz Hilillo (2010) o Casares Rodicio (1985). En los compases finales de *La danza de la gitana* (1927), de E. Halffter, se aprecia la inclusión de disonancias, armonías no estrictamente triádicas y las ambigüedades tonales dentro de un sentido melódico y rítmico que apunta hacia el folclore:



(Halffter, 1927: 8)

La eclosión de esta nómina de compositores procede del magisterio directo o indirecto de Manuel de Falla. La propia obra de este resulta un ejemplo de depuración gradual en la cual lo folclórico deja de pertenecer a la estampa casticista para desembocar en una excusa con la que desarrollar discursos novedosos (García Montero, 1996: 54). En Falla mismo tampoco es difícil encontrar la huella de una generación anterior con preocupaciones semejantes, con Pedrell y Albéniz a la cabeza.

La depuración expresiva y el rechazo de la mera estampa folclórica y la combinatoria sorprendente asoma en Diego dentro de las «Canciones» de *Versos humanos*. No quiere decir esto que el poeta fusione vanguardia y folclore en los treinta y

un pequeños poemas que forman esta sección. Ya en el primero de ellos, el autor entona su atracción por una poesía antigua vinculada a lo más profundo de la afectividad. Diego es consciente de lo alejado que se encuentra de la nueva poesía este tipo de discurso:

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

permiso -todavía-

voces del corazón.

Folklor -amor- poesía

(Diego, 1996: 269).

Nótese que el autor menciona esta clase de discurso como «semipoesía», aludiendo de esta manera a la parquedad de la creación popular. Espacio artístico nimio en el que radica la fuerza de reflexiones breves, ya versen sobre el amor ya sobre el tiempo. Juegos de imágenes y conceptos sencillos que deben más a la sabiduría popular que al hermetismo vanguardista. Machado tampoco se halla lejos.

En este ámbito popular, la contraposición de Diego y dos nombres señeros al respecto como son Alberti y Lorca puede llegar a resultar vacua, por evidente. En

primer lugar, la elocución del primero está ligada a la convención, como ya se ha dicho: realismo, lógica y tendencia a lo concreto y sentimental. Los otros dos no rehúyen la turbación que provocan la base abstracta ni la imagen sorprendente, aunque resulte esta violenta. En segundo lugar, es digna de señalar una diferencia más profunda y, en principio, menos voluntaria. Una razón que nace de la geografía: Alberti y Lorca proceden de un contexto lingüístico, el andaluz, que crea imágenes y expresiones de altísimo valor plástico y semántico, tal y como ellos mismos reconocen (García Lorca, 1987: 94-103; Alberti, 1990: 8). No quiere decir esto que, por el mero hecho de ser andaluces, Alberti y Lorca abracen con mayor facilidad los discursos vanguardistas. Pemán o los Machado proceden de la misma tierra y elaboran discursos poéticos netamente tradicionales. Sin embargo, Alberti y Lorca aprovechan cuanto elemento expresivo atesoran por experiencia o formación, consiguiendo fórmulas discursivas de gran intensidad, ya sea en obras con sesgo neopopularista o no. El discurso de Diego, no obstante, siempre se mostrará más evidentemente intelectualizado, lo cual no significa que peque de denso o prosaico. De ahí que algunas de sus imágenes lleguen a mostrar elaboraciones realizadas a través de términos propios de una visión sofisticadamente analítica:

*Quisiera ser convexo
para tu mano cóncava.
Y como un tronco hueco
para acogerte en mi regazo
y darte sombra y sueño.
Suave y horizontal e interminable
para la huella alterna y presurosa
de tu pie izquierdo
y de tu pie derecho.
Ser de todas las formas
como agua siempre a gusto en cualquier vaso*

*siempre abrazándote por dentro.
Y también como vaso
para abrazar por fuera al mismo tiempo.
Como el agua hecha vaso
tu confín -dentro y fuera- siempre exacto*

(Diego, 1996: 276).

*Nos sorprende la lluvia.
Nuestros paraguas se abren
como sedientas frutas.*

*A la luz se satinan.
Ocho bocas simétricas
son las ocho varillas.*

*Y al pensamiento unánime,
cerrado el mío, el tuyo
nos inscribe en su oasis*

(Diego, 1996: 277).

Un discurso así planteado es fruto de una visión que conjuga análisis, concreción, racionalismo y sentimentalidad al mismo tiempo. Lorca se presenta en las antípodas, con una elocución llena de sensualidad y misterio. No obstante, dentro de este marco de aprovechamiento de lo popular, sucede un curioso hecho si trazamos un triángulo comparatista entre Diego, Lorca y la música. El de Santander, como ya se ha expuesto, pertenece en este punto a una elocución tradicional. El segundo, mucho menos convencional en su poesía arraigada en lo popular, cuando trabaja directamente sobre el mundo musical demuestra una ortodoxia conservadora notoria. La inclinación musical del granadino ha merecido numerosas páginas al respecto, especialmente en lo que se refiere a su cariño por el repertorio nacional. Sin embargo, cuando se vuelca sobre el papel pautado, produce discursos sin el menor ápice de modernidad. Ni

armonías alejadas de la triada convencional, ni efectos coloristas sorprendentes ni ambigüedades tonales; al revés, la tonalidad se mantiene en su más académica forma. La colección de piezas populares que Lorca recopiló y arregló, responden más al mantenimiento puro de las raíces que a una búsqueda de material para ser fusionado con nuevas técnicas combinatorias. En Lorca, que como poeta neopopularista se hallaba tan cerca de la estética de Falla, los Halffter o Pittaluga, se aprecia un abrazo a la convención en cuanto actúa directamente sobre el material sonoro; ejerce más bien la tarea de un folclorista, tal y como se aprecia en los siguientes compases:

LAS MORILLAS DE JAEN
(CANCION POPULAR DEL SIGLO XV)

Alegro no mucho

Andante mosso

Tres mo - ri - llas mee - na - mo - ran en Ja - én: A - xay Fá - ti - may Ma - rién.

(García Lorca, 1961: 12)

Diego, sin embargo, en los momentos en que ejerció como intérprete, conferenciante o ensayista musical, se mostró bastante más permeable a toda estética sonora. Si señalo este punto es por lo significativo que resulta, a la hora de comprender la perfecta armonización que en la naturaleza del poeta presentan tradición y modernidad.

5.5. La elocución discursiva en la poesía de corte vanguardistas de Diego

La misma coherencia en la construcción de discursos tradicionales se encuentra en aquellos netamente anticonvencionales. En este sentido, la adscripción de Diego al Creacionismo desde los primeros momentos es clara. De ella dan debida cuenta tanto la bibliografía correspondiente (Diego, 1967 y 1974; Gullón, 1976; de Costa, 1978; Bernardo Pérez, 1989; Porrata, 2001) como su relación con Huidobro y, sobre todo, con su amigo Juan Larrea. No extraña en absoluto que le dedicará a este su libro *Imagen*. Resulta más curioso (pero absolutamente comprensible) que también fuera el destinatario del poema que cierra *Versos humanos*, de elocución tan tradicional. El compañero en la búsqueda de nuevos cauces expresivos figura en la primera página de su obra inconformista; sin embargo, el amigo que se aleja y marcha a París, merece un discurso lleno de sentimiento. Diego demuestra así lo asimilada que tiene la esencia del arte más «humano» y del más «deshumanizado».

Dentro de este, como ya se ha explicado, los aires discursivos renovadores optan entre un amplio abanico de posibilidades. Estas van de la purificación y despojamiento (a la manera de Juan Ramón Jiménez, Guillén o Salinas) a la cuantiosa lista de vanguardias internacionales y nacionales. Aunque la senda creacionista sea la que Diego surca en estos años de manera más evidente, llegará a establecer ciertos vínculos o coqueteos con otras (Ultraísmo o Neoclasicismo). Para ahondar en estas matizaciones estéticas, remito al hondo análisis planteado en los libros *Gerardo Diego y las vanguardias europeas* (Diego, Canelo, Teruel et al., 2006) y *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica* (Bernal Salgado, 1993). No compete a la presente investigación

realizar una distinción detallada de la presencia de cada vanguardia en Diego. Lo que le interesa a esta tesis es, en este punto, aplicar una metodología comparatista entre discursos musicales y poéticos, y no tanto entre corrientes concretas. Las correspondencias entre una escuela compositiva y otra literaria no resultan siempre directas en un marco temporal como el estudiado. Este puede perfilarse estéticamente como la cohabitación de una creación ligada a lo tradicional y otra de ansias renovadoras. Incluso cómo abordan una y otra elementos comunes como el folclore o el mundo emocional queda supeditado al mantenimiento o no de combinatorias discursivas heredadas.

En el campo anticonvencional, además, las semejanzas entre las diversas corrientes de vanguardia son mayores que las diferencias. La primera prueba de esta afinidad es la ambigüedad a la hora de establecer límites entre ellas. De lindes tan frágiles se entiende que los autores pudieran pasar de unas a otras a lo largo de su de sus trayectorias creadoras. En el ámbito musical, Stravinsky ejemplifica perfectamente las transformaciones dentro de las corrientes renovadoras. Del aprovechamiento del elemento popular en *Petrushka* (1911), pasa a la sugestión mítica de su *Consagración de la primavera* (1913) para, a continuación, buscar inspiración en el Neoclasicismo (*Pulcinella*, 1920). Durante su periplo creador, el ruso no deja de plantear combinaciones sonoras que huyen de las convenciones discursivas (de hecho, con el tiempo llegará a componer dentro del atonalismo dodecafónico). No podemos olvidar tampoco, en el campo poético, el trasvase de tantos dadaístas al Surrealismo, como Breton. Guillermo de Torre, testigo e incluso protagonista de numerosas empresas vanguardistas, plantea dos características generales de todas las vanguardias: internacionalismo y antitradicionalismo. En este último rasgo, de Torre explica: «no

quedarse en lo tradicional canónico; en todo caso, no mirar y seguir lo inmediato, sino lo mediato, lo remoto y aquello (oscuro, subconsciente, supongo que mítico) que subyace a lo largo de los siglos» (Torre, 2001: 24-25). El internacionalismo no es tanto un rechazo a cualquier resto de identidad comunitaria como una huida de lo tópico y anecdótico vinculado a la tierra y a la costumbre: «Internacionalismo no en la obra misma, sino en la extensión ecuménica del ideario, de ciertas normas, de cierta táctica común. Y por ello -reflejadamente- desdén de lo particular, abominación de lo heredado y ritual, tanto en los motivos inspiradores como en su expresión» (Torre, 1930: 3).

Estos puntos generales son los que realmente interesan al plantear la elocución discursiva anticonvencional de la época. Rasgos que se aprecian perfectamente en la poesía más vanguardista de Diego, aquella que forman los libros *Imagen*, *Manual de espumas* y *Poemas adrede*.

El título del primero de ellos resulta bastante significativo. Justamente será el culto a la imagen lo que pulse bajo los discursos poéticos anticonvencionales de Diego. No una imagen superficial ni tópica ni, mucho menos, mimética. La apariencia, al fin y al cabo, supone conformarse con una realidad sin profundidad. El tópico es pura tradición. La mimesis se encuentra en la diana de los vanguardistas, puesto que sobre ella se ha levantado la poética tradicional. La imagen en Diego no es simple, sino que puede desarrollarse hasta alcanzar una «imagen múltiple» tal como el propio poeta afirmó en su artículo «Posibilidades creacionistas» de 1919. La imagen de Diego es el resultado de bucear en las relaciones que se pueden establecer entre diferentes seres (objetos, fenómenos, personas o ideas). Cercano a este proceder se encuentra el conceptismo de Gracián, la teoría de las correspondencias del simbolismo francés o la

sinestesia y el afán metafórico de tantas corrientes de su época. Borges, por ejemplo, cita estos dos principios a la hora de perfilar el ultraísmo: « 1º: Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora [...] 4º: Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia» (Borges, 1921).

Pese a que con estos principios Borges trata de definir el Ultraísmo, su afán por bucear en los sentidos expandidos de las palabras es común al Futurismo, el Creacionismo o el Surrealismo. Leopoldo de Luis analiza también esta ansia de exploración en las posibilidades de la palabra, de la cual surgen las distintas formaciones de imágenes: «ese proceso combinatorio puede adoptar tres papeles: palabra como imagen, palabra de doble sentido y palabra onomatopéyica. La palabra-imagen es Ultraísmo, la palabra de doble sentido es conceptismo, la palabra-onomatopeya es música» (Luis, 1980: 44). La correspondencia que plantea Leopoldo de Luis entre Ultraísmo y palabra-imagen pueda resultar algo reduccionista, ya que esa corriente estética no goza del monopolio de ese tipo de imagen. Reduccionista también puede ser el vínculo de música y palabra-onomatopeya ya que, como se está viendo, en esta investigación trato de analizar la música como una combinatoria de elementos que, si bien son audibles, también responden a las mismas pautas de elocución que cualquier texto poético, más allá de la sonoridad verbal que pueda desprenderse en un poema (la tradicional «musicalidad»). No obstante, Leopoldo de Luis plasma la dimensión poliédrica de la palabra como generadora de imágenes (y, por lo tanto, de discursos renovadores) en nuestro poeta.

Lo realmente interesante en la locución discursiva del Diego vanguardista es su propuesta de conexiones léxicas inusitadas. Esto, obviamente, es común a todos los

autores inconformistas, más allá de la adscripción a una o a varias corrientes renovadoras. Todos buscan el mismo fin: presentar la realidad interior o exterior como nunca antes lo ha permitido la convención. No se trata tanto de crear mundos nuevos como de exponer el existente sin recurrir a las fórmulas canónicas. El mismo Diego es perfectamente consciente de esta dialéctica histórica que afecta a todas las disciplinas artísticas. Nuestro poeta, como analista y conocedor de la tradición y la renovación, sabe cuánto une y cuánto diferencia la expresión de unos y otros tiempos:

En la pintura basta aislar unos centímetros cuadrados de lienzo de Velázquez o de Rembrandt o de Turner para encontrarnos en plena pintura abstracta. Pero tal pintura abstracta es radicalmente distinta y dice a nuestra mente algo radicalmente distinto que la pintura actual que ha llegado a extremo semejante, no en lo accesorio sino en lo profundo y de modo totalitario. Y en la música, tal acorde o tal modulación o tal choque de ritmos o de timbres en un pasaje de la música medieval o de Bach o de Scarlatti, aunque invente ya formas y fórmulas expresivas de hoy mismo, lo hace de otro modo, y con un resultado estético y humano totalmente diferente (Diego, 1975: 204).

No es de extrañar la oleada vanguardista de la época, si tenemos en cuenta que en aquellos años muchas de las estructuras tradicionales dejan de satisfacer al individuo. La prueba está en el replanteamiento de tantas herencias recibidas en los planos político, social, económico, religioso y de pensamiento. Esta pretensión de nueva exposición de la realidad puede malentenderse con el sentido de crear un nuevo universo. De hecho, el término «Creacionismo» parece estar revestido de esa intención. Sin embargo, a lo que asistimos es a la propuesta de una nueva manera de analizar la realidad y exponerla. Para ello, es necesario romper con las cadenas impuestas por los discursos tradicionales, traducciones de la visión conservadora. Realmente, los «productos» no varían de una

estética conservadora a otra vanguardista. Son los mismos objetos artísticos. También son los mismos los objetos de inspiración: animados o inanimados, hechos e ideas que provoquen algún tipo de inquietud en los autores. Difieren, por lo tanto, las maneras de exposición: los discursos. Diego defiende su vocación de abrir nuevos horizontes expresivos en las palabras preliminares de «Imagen múltiple» (segunda parte de *Imagen*):

Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino 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.

Y que sea el símbolo (-Crear un poema como la naturaleza hace un árbol-dice Vicente Huidobro) el árbol que arraigado misteriosamente -pudor de la técnica-abre sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas al son voluble de los vientos (Diego, 1996: 101).

Como se ve, los sentidos que Diego otorga a los términos «superficie» y «apariencia» implican una profundidad que no suelen llevar aparejados. Ahondando en las posibilidades expresivas y analíticas procedentes de la imagen, las siguientes palabras de nuestro poeta (procedentes del artículo ya referido «Posibilidades creacionistas» de 1919) son de un enorme valor, y más teniendo en cuenta el vínculo que crea entre la expresión poética y la musical:

Imagen múltiple. 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. (A veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre

lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el porqué.) Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples (Diego, 2000: 170).

No es de extrañar que, ante el proyecto de renovación radical, los autores vanguardistas lleguen a arrostrar cierta confianza mítica y épica. En el poema «Creación», procedente de *Imagen*, Diego no oculta el halo bíblico de los renovadores:

*¿No os parece, hermanos,
que hemos vivido muchos años en el sábado?
Descansábamos
porque Dios nos lo daba todo hecho.
Y no hacíamos nada, porque el mundo
mejor que Dios lo hizo...
Hermanos, superemos la pereza.
Modelemos, creemos nuestro lunes,
nuestro martes y miércoles,
nuestro jueves y viernes...
Hagamos nuestro Génesis.
Con los tablones rotos,
con los mismos ladrillos,
con las derruidas piedras,
levantemos de nuevo nuestros mundos.
La página está en blanco:
«En el principio era...»*

(Diego, 1996: 95).

Ciertamente, el discurso de este poema resulta sencillo, incluso racional. No nos engañemos: su acento renovador es realmente sutil, pero firme. En primer lugar, la asunción de la empresa casi divina se aleja de cualquier anecdotismo o costumbrismo. El contexto es puramente abstracto: el final de un tiempo que ha resultado ser un sábado constante, en un espacio en el que se hayan tablones, ladrillos y piedras con los que

levantar de nuevo «nuestros mundos». Estas últimas palabras afirman lo antes apuntado: no tanto crear un nuevo mundo como alzar el del ser humano que se refiere a sí mismo. Es un impulso individualista, aunque no está reñido con la pertenencia a un colectivo, de ahí la apelación constante a la primera persona del plural. Este levantamiento de «nuestros mundos» no se encuentra lejos de la intención surrealista, la cual, aunque posterior en su nacimiento, se lanza a la búsqueda introspectiva del mundo interior que se vierte tantas veces incontenible en el exterior. En palabras de Salvador Dalí:

El Surrealismo, que pretende la exploración sistemática de ese mundo desconocido y oscuro del subconsciente, representa una tendencia y un movimiento específicamente y esencialmente distinto de las demás tendencias artísticas de estos últimos años. El Surrealismo representa una revolución de orden vital y moral. Si el Surrealismo utiliza los procedimientos corrientes de la actividad artística, pintura, poesía etc., es únicamente para ponerlos al servicio de los deseos, pasiones e imágenes desconocidas, secretos prohibidos y a menudo cruelmente censurados por la conciencia del hombre (Dalí, 1935: 233).

Vemos de nuevo un punto más de encuentro entre corrientes vanguardistas diferentes. Late bajo todas las expresiones inconformistas el mismo deseo de nuevas expresiones. Estas, obviamente, requieren de nuevas combinatorias en la construcción de los discursos. En un poema como «Ría» (perteneciente también a *Imagen*), la inspiración nace de la contemplación de un paisaje fluvial. El tema podría haber dado lugar a una pintura descriptiva racional y realista. Sin embargo, Diego llena sus versos de combinaciones verbales que otorgan a la composición de cierta turbación: la ría es «amarga», un «cordón umbilical», los barcos degüellan las chimeneas que estorban, los remos se rompen en un agua cristalina, se pierden los márgenes de la ría, se asocia el acto de la contemplación natural a la cinematográfica...

RÍA

*Parece que el barco avanza
abriendo un surco en la tierra.
Se desliza entre las márgenes.
Un juguete de madera...*

*Pero hay agua. Ría amarga.
Cordón umbilical. Tiembla
el agua, ayer virgen. Hoy
parturienta de promesas.*

*Dos gaviotas turistas
nos traen el mar a la tierra
y ría arriba se pierden.
Aprende, alma volandera.*

*Para pasar bajo el puente
estorban las chimeneas,
y los barcos, en un bello
gesto -zas- se las degüellan.*

*Nos embarcamos. Seguimos
una diagonal. Estelas.
En el cristal de la ría
los tiesos remos se quiebran.*

*Las márgenes se nos van.
Bello alarde de cinema.
Un remolino de hélice
nos va a tragar... Rema. Rema*

(Diego, 1996: 69).

Las asociaciones que se crean al combinar de esta manera las palabras alejan el discurso de lo convencionalmente lógico. En el poema que sigue al anterior. «Ahogo», el asunto amoroso se mezcla con sucesos violentos (ahorcamiento con las venas del ser amado, apedreamiento de la luna), acciones plásticamente sorprendentes (hacer pajaritas

con cartas de enamorados) y frases que introducen abruptamente elementos nuevos en el discurso (la mención a Gulliver y el codicilo final).

Déjame hacer un árbol con tus trenzas.

*Mañana me hallarán ahorcado
en el nudo celeste de tus venas.*

*Se va a casar la novia
del marinerito.*

*Haré una gran pajarita
con sus cartas cruzadas.
Y luego romperé
la luna de una pedrada.
Neurastenia, dice el doctor.*

*Gulliver
ha hundido todos sus navíos.*

*Codicilo: dejo a mi novia
un puñal y una carcajada*

(Diego, 1996: 70).

Es reseñable también el uso de un elemento tan subversivo como es el humorismo. En este caso, de sentido científico: «neurastenia, dice el doctor». Y es que el poeta ya avanza su empleo del humor como elemento discursivo en los versos que preludian *Imagen*:

*[...] Partir del humorismo
funámbulo y acróstico,
a cabalgar sobre el istmo
del que pende lo agnóstico [...]*

(Diego, 1996: 63).

Vimos que el humor, en el discurso musical, iba obligatoriamente unido a algún uso anticonvencional de la combinatoria sonora. En poesía, sin embargo, no tenía por qué, puesto que se puede desarrollar a partir de la dimensión significativa de la palabra. Por lo tanto, un discurso verbal humorístico puede ser tradicional o rupturista. Lo que sí que conlleva el humor es un espíritu crítico en su base, lo cual sienta los cimientos de un posible anticonformismo. En la vanguardia de la época, el humor va a ser ampliamente empleado por los poetas, intensificando sus efectos gracias a la mezcla entre jocosidad y sorpresa. En Diego, el sentido del humor, apoyado en la perspectiva vanguardista, consigue esta intensificación de los efectos conceptuales sorprendentes. En el comienzo de la sección «Gesta», de *Imagen*, por ejemplo, encontramos expresiones de humor negro o relaciones ingeniosas de roles:

[...] *En la ciudad dormida*
salían retozando de la escuela
los signos ortográficos

Y los ángeles de la guarda
en el pico traían las estampas

Para los meses muertos
no siembran ataúdes los sepultureros

Venid que os embalsame

Sobre vuestros disfraces arrugados
yo nevaré mis versos

Aquel corro de niñas
Para la primavera
los besos maduros caerán de sus trenzas [...]

Por entonces Mambrú volverá de la guerra

(Diego, 1996: 106).

La alusión a la canción infantil de Mambrú también es un elemento que participa tanto del humor como de otro rasgo propio de la modernidad: la inclusión de realidades extra-artísticas. Con la aparición de estas en el objeto creado, se aumenta la imprevisibilidad del discurso. Así ocurre con los verbos declinados a la manera escolar en «Verbos»:

*Un gato ha hilado la abuela
y era una media la rueca
Yo amo tu amas él ama*

*De mis labios
vuela una bandada de balandros
Legite o legttote legunto*

*Y esa sonora melena
me salpica desde el balcón
Nous serons vous serez ils seront*

*En mis ojos
la yerba invertida llueve
Tithemi tithesi titheti*

*Ya está el páramo de mis noches
bien aromado de faroles
Inqatalta inqatalti inqatalto*

*Y en el libro de texto ha hecho su nido
un pájaro recién nacido
Tiqtoli tiqtolna niqtol*

*El bulevar se ha suicidado
y sangra versos por el costado
Chinomi chinoxi chinoti*

*Mosca de alcoba o baúl sin intestinos
Es lo mismo*

Springen

Sprang

gesprungen

(Diego, 1996: 145).

Cercano a este ejemplo «escolar» se encuentra el Alberti de *Yo era un tonto y lo que he visto me han hecho dos tontos*:

¿Tiene usted el paraguas?

Avez-vous le parapluie?

No, señor , no tengo el paraguas.

Non, monsieur , je n'ai pas le parapluie.

Alicia , tengo el hipopótamo.

l'hippotame para ti.

Avez-vous le parapluie?

Oui.

Yes.

Si.

Que, cual, quien, cuyo.

Si la lagarta es amiga mía,

evidentemente el escarabajo es amigo tuyo.

¿Fuiste tú la que tuvo la culpa de la lluvia?

Tú no tuviste nunca la culpa de la lluvia.

Alicia, Alicia, yo fui,

yo que estudio por ti

y por esta mosca inconsciente, ruiseñor de mis gafas de flor [...]

(Alberti, 2003: 585).

Humorísticamente cercanas, y en el terreno musical, podemos encontrar composiciones musicales como *Parade* (1917), de Satie, o *Un americano en París* (1928), de Gershwin, que incluyen elementos extra-artísticos, no canónicamente musicales, como bocinas o máquinas de escribir. Conviene insistir en que el humor, más allá del goce desfogador que pueda provocar directamente, existe como una reacción inconformista. Si esto es así incluso en discursos tradicionales, no lo será menos en los

inconformistas, en los cuales el humor constituye un arma contra el sentimiento de insatisfacción. El inconformismo puede ser de alcance más o menos dramático. El drama emocional interno asoma, pues, en la creación del momento. Diego no va a escapar de él. Para expresarlo, el poeta nutre sus discursos de términos a imágenes desoladoras. En «Hombre» (*Imagen*), las preguntas sin respuesta, la «flecha negra» que abate el vuelo personal, las manos que son «palomas disecadas», el mural vacío, la alusión a los mártires... pertenecen a una dimensión emocional negativa:

*Quién mueve nuestras ramas
nuestras ramas elásticas
Quién agita las noches apiñadas*

*Sólo una flecha negra
supo abatir el vuelo en mi costado*

*Y mis manos
palomas disecadas
hacen el aire agua*

*Un sueño transversal
se repliega en el vacío mural*

*Bajo las alas eléctricas
las estrellas cautivas
iban gritando mueras y vivas*

El hombre respiraba con los párpados

*Y dentro de sus círculos
los mártires estaban anclados*

(Diego, 1996: 128).

La elocución a base de combinaciones verbales sorprendentes sigue un curso imprevisible, alejado de cualquier planteamiento anecdótico, tópico o tradicional. En el

mismo libro, «Madrigal» ahonda en lo negativo. En este caso, en la ausencia, con ciudades que lloran o la inclusión seca de una fórmula adversativa:

*Estabas en el agua
estabas que yo te vi.*

*Todas las ciudades
lloraban por ti*

*Las ciudades desnudas
balando como bestias en manada*

*A tu paso
las palabras eran gestos
como estos que ahora te ofrezco*

*Creían poseerte
porque sabían teclear en tu abanico*

*Pero
No*

*Tú
no estabas allí*

*Estabas en el agua
que yo te vi*

(Diego, 1996: 144).

Lo negativo, intensificado por el discurso irracional y sorprendente, trasciende *Imagen* y continúa también en *Manual de espumas* y *Poemas adrede*. En el primero, por ejemplo, el paso del tiempo hace decir de una mujer que es «densa de horas/ y amarilla de frutos», o que la esterilidad se derrama de sus ojos:

*Mujer densa de horas
y amarilla de frutos*

como el sol de ayer

*El reloj de los vientos te vio florecer
cuando en su jaula antigua
se arrancaba las plumas el terco atardecer*

*El reloj de los vientos
despertador de pájaros pascuales
que ha dado la vuelta al mundo
y hace juegos de agua en los advientos*

*De tus ojos la arena fluye en un río estéril
Y tantas mariposas distraídas
han fallecido en tu mirada
que las estrellas ya no alumbran nada*

*Mujer cultivadora
de semillas y auroras*

*Mujer en donde nacen las abejas
que fabrican las horas*

Mujer puntual como la luna llena

*Abre tu cabellera origen de los vientos
que vacía y sin muebles
mi colmena te espera*

(Diego, 1996: 176-177).

Además de esta acumulación de imágenes arriesgadas, con asociaciones sacadas de un análisis profundo y sofisticado, la presencia dramática del tiempo y expresiones poco positivas («se arrancaba las plumas») aumentan el sentimiento desalentador del poema. Una muestra de dramatismo hermético similar de *Poemas adrede*, en la cual se aprecian todos los rasgos discursivos anteriores, la constituiría sin duda alguna el siguiente texto:

NO ESTÁ EL AIRE PROPICIO

*No está el aire propicio para estampar mejillas
Se borraron las flechas que indicaban la ruta
más copiosa de pájaros para los que agonizan
Se arrastran por los suelos nubes sin corazón
y a la garganta trepa la impostura del mundo*

*No está el aire propicio para cantar tus labios
tu nuca en desacuerdo con las leyes de física
ni tu pecho de interna geografía afectuosa*

*Las tijeras gorjean mejor que las calandrias
y no vuelven ya nunca si remontan el vuelo
y aquí en mi cercanía tres libros se aproximan
abiertos en la página donde muere una reina*

*Qué dulce despertar el del amor que existe
y qué existencia clara la del ojo que duerme
velado por las alas remotas de los párpados*

*Pétalos de difuntas miradas llueven llueven
y llueven llueven llueven Me sepultan los pies
las rodillas el vientre la cintura los hombros
Van a enterrarme vivo van a enterrarme vivo*

No está el aire propicio para soñar contigo

(Diego, 1996: 381).

Reseñar cuánto humor o cuánto drama impera en un poema, no obstante, puede hacernos caer en análisis anecdóticos e incompletos. Lo más interesante es la mezcla de luz y oscuridad, de lo positivo y lo negativo, en la producción vanguardista de Diego a través de su elocución. En efecto, todos sus discursos de esta perspectiva anticonvencional mezclan indiscriminadamente lo festivo y lo trágico, lo sereno y lo inquietante. El resultado general, común a todos los poemarios vanguardistas de este

marco temporal, es un ambiente de suma ambigüedad. No es de extrañar, puesto que reaccionan contra lo establecido y nada hay tan tradicional en la época como las distinciones emocionales. Preguntarse por el afecto dominante de una obra (tristeza, alegría...) no tiene cabida en una creación que pretende replantearse radicalmente las instituciones heredadas. La falta de un sentimiento imperante, canónico, dentro de una obra es marca de la casa vanguardista. Cualquiera de los libros vanguardistas de Diego aparecen impregnados de esta ambigüedad. Términos, conceptos e ideas en principio positivos, se mezclan continuamente con sus contrarios. Ya señalé la violencia fusionada con el amor en el poema «Ahogo». Un canto a la esperanza, a la fe, se puede mezclar con el miedo a lo imposible y lo milagroso:

FE

*Gusanos del papel
van hilando los libros con la miel*

*Aunque todo se pierda
queda un rastro de garganta
y un temblor de agua*

*No temas
Cuelga tu vida como ropa inútil
y chapúzate en músicas desnudas*

*Para los sueños imposibles
la luna se hizo carne*

*Yo he visto una mujer
modelando su hijo
con una máquina de coser*

(Diego, 1996: 122).

El contexto creado por las conexiones conceptuales imprevistas resulta abstracto, alejado de lo evidentemente realista. Una de las muestras más patentes de esto se encuentra en el poema «Novela». Seres animados e inertes se relacionan entre sí, realizando acciones imposibles (los policías rastreando huellas de una huída sobre un teclado, la luna que corre, el reloj que dilata su pupila, el farol que contempla asustado...). La narración propia de la novelística del título se diluye en un paisaje en que se rompen las reglas de lo verosímil.

NOVELA

La verja del jardín se ha cruzado de brazos

El viento ladra entre los troncos

*El auto que pasaba se llevó los sollozos
y apaciguó el estanque*

*Diríase que el sol
se ha burlado del parque*

*He aquí los tres policías
a investigar el rapto
buscando huellas de la huida
por las teclas del piano*

*A cada nuevo indicio
un pájaro falso traspone el edificio
y sometida al interrogatorio
una estrella muda marcha al suplicio*

Prosigamos adelante

*La infatigable carretera
va y viene sin cesar por la ladera
Son las cinco de la tarde*

elementos externos al mundo sentimental (la caligrafía) o renunciar a cualquier alusión directa del contexto concreto en que nace. No podemos pasar por alto, tampoco, el empleo de la rima en -ía (terminación, al fin y al cabo, de *melancolía*) como elemento elocutivo que intensifica el humor:

NEGRO HUMOR

*Oh la melancolía
de que haya noche y día*

*A la luz de los rasos
con ambición de ocasos
que bien dibujaría
la flor de los fracasos*

*Oh la melancolía
de la caligrafía*

*Hiperbólicamente
se corona el presente
de todo lo que huía
Melancólicamente*

*Oh la melancolía
de que haya*

*El tapiz de la siesta
El tumor de la fiesta
que no se resolvía
El rumor que molesta*

*Oh la melancolía
de la impura poesía*

*¿Quieres jugar al negro
no al verde o blanco al negro
única lotería*

la vida entera al negro?

*Oh la melancolía
de la etimología*

*Amor ¿de dónde viene?
Carmesí ¿qué contiene?
¿Por qué
se han de escribir con ene?*

*Oh la melancolía
de que no te quería*

(Diego, 1996: 385-386).

Con un ambiente de extrañamiento semejante, cae la expresión sentimental tradicional. Una prueba más de la deshumanización renovadora. Esta ambigüedad en los discursos poéticos tiene su trasunto interdisciplinar directo en los compositores renovadores. Las pautas académicas tonales, las consonancias armónicas y las construcciones melódicas bien delineadas, provocaban en el público tradicional descanso auditivo, reconocimiento sencillo del canon sonoro. Sin llegar a expresar ideas o emociones con total concreción, las combinatorias conservadoras sí que ofrecían un abanico de resultados asociados al campo anímico inequívocamente, como ya he comentado con anterioridad.

Los compositores renovadores actuarán a la contra, empleando todo aquello que haga replantearse el canon sonoro y sus posibles asociaciones emocionales. Retarán al público, en definitiva, a una nueva percepción auditiva. Las disonancias se abrirán paso, mientras que tradicionalmente debían existir tan solo para resolverse en consonancias. Estos choques entre alturas podrán ser eventuales o indiscriminados, pero ya no responderán a la necesidad de terminar siendo disueltos para descanso del oyente

conservador. La negatividad asociada a la disonancia se paliará al llegar a formar contextos discursivos en los que es la norma constructiva. Lo mismo ocurre con los motivos melódicos, que ya no necesitarán desarrollarse con simetría ni cadencias previsibles. Un material mínimo, carente de largos alientos, será suficiente en el caso de que el compositor renovador no abrace totalmente el atonalismo. Los colores de las familias tradicionales de notas perderán definición; no será extraño, por lo tanto, la convivencia de los dos modos o de varias tonalidades en una misma pieza (polimodalidad y politonalidad). El resultado, al igual que en la poesía vanguardista, será la creación de contextos marcados por la ambigüedad. Esta, nacida de la ausencia de asociaciones canónicas, no representa falta de programa en la intención discursiva. Las combinatorias no son caprichosas, sino que responden a sistematizaciones rigurosas.

Un ejemplo de todo esto, tan polémico en su época como clásico con el correr del tiempo, lo constituye el ballet de Stravinsky de 1911 *Petrushka*. En el siguiente fragmento, a partir del compás ocho, la fusión de dos materiales armónicos diferentes (juego de politonalidad) y el fluido melódico sobre elementos mínimos en cada voz permiten que el espacio sonoro se torne absolutamente imprevisible; las disonancias, por supuesto, dejan de ser efectos eventuales para formar parte integral del objeto; la expresión afectiva resulta ambigua o, cuanto menos, alejada de las manifestaciones sentimentales comunes:

(Stravinsky, 1922: 8)

En el caso de las composiciones renovadoras que mantienen rasgos tonales -aunque sean vagos o forzados hasta sus límites-, es obvio que el conocimiento de las técnicas tradicionales se une a la experimentación. El proceso discursivo en estas obras atiende, por lo tanto, al doble rigor exigido por la dialéctica directa convención/ anticonvención.

Las obras que llegan a rechazar frontalmente la tonalidad, por su parte, requieren de nuevas propuestas de elocución discursiva con las que ser construidas. Estas pueden partir de sonoridades concretas (un grupo de notas sin los emparejamientos jerárquicos

tonales, un tipo especial de acorde...). En la estela del atonalismo libre, el compositor prácticamente idea una pauta combinatoria para el discurso de una pieza concreta.

Pero no olvidemos que también se plantean en la época vías de sistematización absoluta de los elementos discursivos. El caso más claro es el del serialismo dodecafónico.

Ya sea atonalismo libre o sistemático, ya se parta de elementos tradicionales a los que malee sorprendentemente, el discurso anticonvencional musical busca una coherencia absoluta en la combinación de sus elementos básicos. La poesía renovadora, como no podía ser de otro modo, también. A la hora de plasmar una nueva visión no canónica, surge un mundo expresivo cuyos habitantes se relacionan tan íntimamente como en el tradicional. Aunque los vínculos parezcan chocantes e imprevisibles, el creador debe demostrar su coherencia. En el caso del Diego más inconformista, sus discursos pueden ahondar en la coherencia sorprendente surgida del análisis de una idea, concepto o figura. En estos casos, el pivotar sobre un solo objeto de inspiración, entresacar sus posibilidades conceptuales y expresarlo con una plasticidad efectista no queda lejos de los discursos ultraístas o de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

En otros casos, la temática y la trama multiplican sus componentes, se deja de girar en torno a un elemento único y se entablan dialécticas múltiples. Un caso así lo representa el poema *San Juan*, habitado por una enorme variedad de personajes, ideas y situaciones. Para relacionarlos rigurosamente en el discurso, el poeta llega a elaborar una rigurosa tabla temática (lo cual no deja de constituir un juego poético también). El modo wagneriano se hace patente, además de por su contexto mítico, con el empleo del *leitmotiv*:

TABLA TEMÁTICA

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 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

(Diego, 1996: 89).

Coherencia, por lo tanto, es lo que busca con ahínco el Diego de discursos más renovadores, buceando en las combinaciones verbales con el mismo riesgo que los compositores vanguardistas.

A respecto de su intención vanguardista, el autor no duda en jugar con la presentación gráfica novedosa sobre la página. La apariencia plástica es un síntoma evidente aún sin tener que abrazar los caligramas. La manera de distribuir versos sobre el papel juega un especial rol en la nueva e inconformista expresividad. En la inmensa mayoría de la primera sección de *Imagen* y en buena parte de *Manual de espumas*, Diego aporta la plasticidad especial para realzar la expresividad de los discursos. Los

juegos conceptuales, las relaciones entre términos, significados, objetos y personajes, son planteados bajo esta plasticidad de manera viva. En ocasiones, el discurso puede tornar en inciso, aclaración, contraste o efectos anafóricos:

MOTIVO

*Desfilaron por mi silencio
los rebaños celestes en un blanco atropello*

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

(Diego, 1996: 150).

La imprevisibilidad del discurso gana intensidad con estos útiles aguijonazos. Ya he expuesto anteriormente algunos de estos poemas cuya apariencia se escapa de lo convencional («Madrigal», «Fe», «Verbos» o el primer poema de la sección «Gesta» de *Imagen*). Los ejemplos, como estos o el siguiente, son numerosísimos:

PRIMAVERA

Ayer Mañana

Los días niños cantan en mi ventana

*Las casas son todas de papel
y van y viven las golondrinas
doblando y desdoblando esquinas*

*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*

*Limonas 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 de mi cielo infiel*

(Diego, 1996: 167-168).

No quedan lejos aquellos discursos musicales que se alimentan de la presentación gráfica anticonvencional, con un reparto de los elementos sonoros sobre la partitura que no se ajustan a la técnica de plasmación académica. En los capítulos **3** y **4**

ya expuse algunos ejemplos de Satie o de Mompou; a este último pertenece el siguiente fragmento, tan ilustrativo:



(Mompou, 1919: 3)

La disgregación sobre el papel pautado de acordes con ligaduras que no hallan objetivos, las notas de tamaño menor hacia el final, el espacio en blanco en el que parecen diluirse los sonidos ya dados, forman parte de un contexto difuso, sin asideros firmes, gracias a la plasticidad.

Es reseñable la manera en que Diego dispone los rasgos gramaticales y ortográficos en sus obras vanguardistas. El poeta puede mantener los signos de puntuación o no, como se aprecia si comparamos, por ejemplo, dos poemas ya vistos: «Negro humor» y «Creacionismo». Sin embargo, ni siquiera cuando renuncia a la puntuación se está mostrando Diego absolutamente agramatical. Dentro de lo imprevisible -e incluso hermético- que pueda ser uno de sus discursos, resulta sencillo

seguir su lógica interna, discernir dónde empieza y dónde acaba un planteamiento o un concepto. Como él mismo afirma:

[...] *Yo he sido un verdadero dómine, en el sentido popular de la palabra, es decir un "maestrillo" de los que exigen y ponen malas notas y suspenden a los alumnos, por no poner puntuación. Y creo que tiene una importancia enorme para escribir en prosa y en un discurso largo, pues la puntuación hace muchísima falta [...] Pero esto no tiene nada que ver para que haya al lado de esto un tipo de poesía -que tiene una tradición mucho más corta- que viene de Mallarmé, probablemente. Quizás no tenga algún otro precedente..., de escribir sin ella. Pero en primer lugar, sí tiene un precedente de cuando no se había inventado la puntuación. Porque en la Edad Media no había puntuación. En la época de Cervantes era mínima la puntuación. De modo que había una página entera, y allí había tres o cuatro signos de puntuación en toda la página. De modo que la situación se ha ido complicando. En el siglo XVIII, ahora no. Pero desde entonces ya nos hemos habituado y ya no podemos pasarnos sin la puntuación. Pero esto no tiene nada que ver para que haya un tipo de poesía que no necesita la puntuación. Primero, porque al principio era poesía de imágenes muy sueltas, y por consiguiente, esas imágenes muy sueltas, pues, se bastaban a sí mismas, como estrellas que forman una constelación [...]* (Diego, citado en Costa, 1993: 18).

Diego demuestra una visión absolutamente natural de lo que puede parecer capricho o atentado gramatical y ortográfico. En este sentido, muchos de sus contemporáneos vanguardistas, desde los futuristas hasta los surrealistas, pasando por el Ultraísmo y el Dadaísmo, explotaron el alejamiento del canon gramatical con mayor vehemencia. Entre los músicos renovadores de la época, no son extrañas las partituras que desechan las indicaciones académicas (remito, de nuevo, a los ejemplos vistos de Satie o Mompou). Sin embargo, la aparente falta de rigor en esas páginas, resulta rigurosa a su vez con la intención de insuflarle nueva vida a la interpretación. Y los componentes que forman esos objetos musicales no se hayan perdidos en el mayor de los caos, sino que responden a unos vínculos que los relacionan como nunca antes se había planteado.

Pese a la radical modernidad de sus poemas vanguardistas, Diego se va a mantener fiel a un elemento propio de la métrica tradicional: la rima. Tal y como declara al comienzo de *Imagen*:

*Salto del trampolín.
De la rima a la rama
brincar hasta el confín
de un nuevo panorama [...]*

(Diego, 1996: 63).

A este elemento le dedicará incluso uno de los poemas del vanguardista *Manual de espumas*:

RIMA

*Tus ojos oxigenan los rizos de la lluvia
y cuando el sol se pone en tus mejillas
tus cabellos no mojan ni la tarde es ya rubia*

Amor

Apaga la luna

*No bebas tus palabras
ni viertas en mi vaso tus orejas amargas
La mañana de verte se ha puesto morena*

*Enciende el sol
y mata la verbena*

Amor

(Diego, 1996: 176).

Ya el propio Huidobro había defendido el uso de la rima, pese a los radicales planteamientos renovadores de su estética, y, antes que él, Rimbaud no la había descartado en sus versos más libres. La rima, lejos de ser un rasgo asociado -incluso hasta el abuso- a la métrica tradicional, es una herramienta poética más, forma parte del

sistema modelizante secundario que es la literatura y provoca en el oído un reconocimiento de elementos acústicos. El empleo de la rima en los poemas más tradicionales de Diego es absolutamente comprensible, ya que el poeta no es incoherente al romper con las coordenadas canónicas en sus objetos artísticos. La presencia de este fenómeno ofrece al lector un asidero, aunque sea mínimo, para no perderse del todo ante una realidad representada de manera totalmente nueva. En la composición musical, este mismo mantenimiento eufónico también se puede llegar a apreciar. Unas veces, porque el autor no renuncia del todo a la base tonal, cuya jerarquía y encadenamientos sonoros producen en el oyente convencional el reposo del reconocimiento. Otras veces, los músicos más rabiosamente atonales permiten la inclusión de efectos sonoros canónicos, con un fin semejante. En estos casos, puede tratarse de armonías aparentemente triádicas o de la aparición de unas alturas que, por recurrencia, llegue a reconocer el oyente a manera de «centro tonal» o de sonoridades vagamente tradicionales. Ya se mostró la importancia de la triada sobre sol en la segunda de las *Seis pequeñas piezas para piano, op.19*, de Schönberg (capítulo 4). El caso de la serie con la que Berg desarrolla su *Concierto para violín* (compuesto en 1935) también resulta muy característico de este caso, gracias a su formación por terceras. De esta manera es expuesta por el violín entre los compases 15 y 20:

(Berg, 1938: 6)

Así pues, tanto la rima como ciertas sonoridades pueden verse como concesiones que los autores ofrecen a su público dentro de los contextos artísticos inconformistas. El uso de elementos semejantes requiere de una formación clásica profunda, para evitar los posibles pastiches estéticos. Al igual que los nombres señeros del campo vanguardista musical, Diego participa de esa formación, eficaz y amplia, tal y como queda comprobado en toda su trayectoria creadora.

De nuevo, coherencia para elaborar y estructurar los discursos. Coherencia procedente de un estudio previo que busca el control de la creación.

5.6. La disposición discursiva en la poesía tradicional de Diego

La actitud bicéfala de Diego, tradicional y vanguardista, también afectará al ámbito estructural de sus composiciones. Al respecto del ritmo, el poeta afirma:

La poesía es esencialmente descubrimiento, revelación, evocación en cualquiera de sus posibles grados. Pero esta revelación expresiva o creacional sólo se logra por la palabra rítmica. La poesía en carne y hueso, la palabra mágica e incorruptible, sólo se alcanza a través del alma dinámica del ritmo. Ritmo, es decir, sonido en lenguaje anclado, idealmente quieto, aunque del todo no lo está nunca. Pero al goce estático se superpone el goce dinámico. El fonético, fonema a fonema, sílaba a sílaba y sobre todo palabra a palabra. Es poca cosa si no va acompañado de la significación expresiva. El dinámico, el rítmico, en su lanzamiento constante hacia delante, con sus variaciones agógicas, los abismos y las cimas de acentos y atonías, el delicado juego de sílabas y pausas, las acumulaciones densas y las precipitadas ligerezas (Diego, 1978).

Como se ve, su sentido del ritmo no se limita a la mayor o menor regularidad de intensidades fonéticas, trasunto de los acentos musicales vinculados al compás. El orden de los componentes del poema confiere a la composición de una expresividad concreta. El fluido conseguido se enmarca en estructuras que Diego empleará en sus obras. Sin embargo, la dialéctica tradición/ vanguardia admite matizaciones en la creación del autor con respecto al ritmo, como se verá a continuación (y más si tenemos en cuenta la comparación con la composición musical). Tampoco la disciplina sonora durante la época va a limitar su idea rítmica al pulso de los compases ni estructuras exclusivas del régimen tonal.

Como es de esperar, Diego, en sus poemarios más conservadores, aplica un sentido rítmico convencional. El propio título del *Romancero* ya supone una afirmación de su actitud estética. No obstante, si añadimos a este libro los poemas pertenecientes a

Iniciales (escrito entre 1917 y 1918, y que el autor terminó uniendo al resto del libro en 1943), se aprecia que no todas las estrofas que lo jalonan se limitan siempre al romance riguroso octosílabo (como sí ocurre, por ejemplo, en el *Romancero* lorquiano). Aquellas que pertenecen al romancero original, siguen en su inmensa mayoría los patrones canónicos de esta estrofa. Tan solo se escapan de ellos «El encuentro» (Diego, 1996: 12), «La ausencia» (17-18), «Nube de primavera» (21) y «En la aldea» (23-24). El primero y el último muestran fluctuación métrica (heptasílabos y endecasílabos y decasílabos y hexasílabos, respectivamente), la cual no resulta extraña, en absoluto, después de los experimentos llevados a cabo por el Modernismo, como se desprende de la explicación histórica de Baher (1997: 219-224). Los otros dos poemas son romancillos, heptasílabo el primero y hexasílabo el segundo. Mayor variedad y riqueza de estrofas, pertenecientes todas las estructuras utilizadas al ámbito de la métrica convencional, nutre la sección de *Iniciales* y el poemario *Versos humanos*, rico en estrofas convencionales (sonetos, cuartetos, pareados, canciones y letrillas, glosas...). *Viacrucis*, por su parte, está elaborado en torno a la décima, sobre lo cual afirma Diego:

[...]He elegido precisamente la décima, con el fin de poder realzar el tono peligrosamente quejumbroso a que conducía el formidable patetismo de los motivos. Había que evitar a toda costa las letanías de superlativos y los entrecortados epifonemas de que aparecen erizadas la retórica del púlpito -acaso en él necesaria- y la meliflua prosa de los devocionarios al uso. Y para eludirlo, me sometí a la estrecha disciplina de la más plástica de muestras estrofas. Así, la rigurosa pauta rítmica se encargaba de contrarrestar la contemplativa molición -literatura, se entiende- de los afectos [...] (Diego, 1996: 327).

En estas palabras, Diego demuestra cómo la forma puede condicionar el fondo, y cómo la intención estructural está totalmente unida a la expresiva. Esta, que forma parte de la elocución, se moverá dentro de las fórmulas expresivas canónicas si elabora

discursos tradicionales. En los tres poemarios citados, la unión entre disposición y elocución convencionales reafirma el acervo tradicional de las creaciones. Sin embargo, como se expondrá en el siguiente epígrafe, una disposición tradicional, por sí sola, no siempre responderá a una creación conservadora. Se aprecia también en estas obras un orden gramatical perfectamente correcto, así como una sucesión de pies rítmicos absolutamente académicos. Resulta sencillo hallar fórmulas dactílicas y trocaicas en cualquiera de los versos. Este elemento acentual tampoco será exclusivo de una actitud tradicional en Diego. La composición musical más conservadora tampoco va a monopolizar la disposición convencional. Si bien es evidente que los compositores más tonales nutrirán sus catálogos de sonatas, fugas, rondós o canciones, no es menos cierto que las estructuras libres (fantasías, preludios, baladas, nocturnos...) cuentan con una amplia dedicación, heredera de los siglos anteriores. Además, los compositores vanguardistas no desdeñarán las fórmulas estructurales tradicionales, aunque su fin ya no sea el de reafirmar la tonalidad. Lo mismo ocurrirá con las fórmulas acentuales musicales, de tal manera que las partituras más vanguardistas no sentirán obligatoriamente la necesidad de rechazar por sistema conceptos como el de compás.

5.7. La disposición discursiva en la poesía vanguardista de Diego

De lo expuesto anteriormente, se desprende que la disposición canónica no será un rasgo exclusivo de la tradición. La elocución, con las conexiones más o menos convencionales establecidas entre los seres que habitan el poema, constituirá el ámbito estético decisivo. En sus obras más renovadoras, Diego no rechaza la disposición tradicional. En ocasiones, la defiende con un rigor evidente, sin rastro alguno de transformación, experimento o juego. El poema ya citado «Ría» es un romance

absolutamente canónico. Un pie trocaico, incluso, nutre su pulso inicial. «La reconvencción amistosa» no es sino una décima:

*Nada por hoy es más breve
que el amor junto al pasado
o que un gato recortado
en puro papel de nieve
Yo por eso mientras llueve
no digo mi profecía
La guardo día tras día
bajo unas alas tan buenas
que ya no la advierte apenas
desde el olvido el vigía [...]*

(Diego, 1996: 369).

«Pierda» (380) está formado por endecasílabos blancos; «Sobre el filo» (384) es una silva mayor; la «Fábula de de Equis y Zeda» (389-401) está compuesta íntegramente a base de sextetos; el «Idilio» (372-374) responde al esquema de la lira... Junto a numerosas muestras como estas de absoluto rigor rítmico, Diego ofrece otras en las que malea la métrica canónica sin rechazarla del todo. «Apunte» (67), por ejemplo, se estructura mayoritariamente en torno a versos heptasílabos, compartiendo espacio eventualmente con tetrasílabos y pentasílabos; en «Retablo» (68) se puede apreciar una tendencia a la presencia reiterada de decasílabos en los versos impares; «San Juan» (91-93) también demuestra esta tendencia reiterativa, de nuevo basada en el decasílabo pero perseguido de cerca por el eneasílabo; «Tauro» (75) se forma, en la mayor parte de sus versos, mediante octosílabos, comenzando con un cuarteto que antecede a una serie de pareados, mientras que la irregularidad del cuarteto final es paliada por dos pentasílabos; a esto se puede unir la contundencia de pies acentuales como los del

principio, asentados sobre un primer verso dactílico y un segundo trocaico bien marcados («Tauro. Potencia. Vigor./ Sangra, escarba, muge, topa [...]»).

Todos los rasgos de disposición señalados en poemas como estos, podrían pertenecer indistintamente a una estética conservadora o renovadora. Si los anteriores casos pertenecen a la segunda, se debe al fluido de una elocución anticonvencional. De la misma manera ocurre en el mundo musical, con un Schulhoff que, bajo el estandarte barroco de la *suite*, encadena danzas contemporáneas; con un Berg y un Bartók que se desatan de convenciones puramente tonales en sus sonatas; con un Schönberg que lleva la combinatoria sonora canónica hasta sus límites para terminar dinamitándola, al igual que su discípulo Webern bajo el marchamo de la «sinfonía». Estos dos autores, de hecho, recuperan para este término el significado original de «sonar acorde» y, lejos de armar la estructura para reafirmar la tonalidad, se sirven de ella para sus nuevas elocuciones.

La combinatoria discursiva más rompedora de Diego halla acomodo en una disposición igual de anticonvencional. Para comprobarlo, es preciso acudir a los poemas que demuestran mayor virulencia vanguardista con la tradición. En estos casos, cualquier atisbo de métrica canónica parece diluirse. Los casos más evidentes son los de aquellos poemas que juegan con la presentación plástica de sus versos (analizados en el epígrafe 5.4). Obviamente, la apuesta por una apariencia anticonvencional es, al mismo tiempo, propuesta de unas estructuras novedosas. Sería injusto, no obstante defender que la renovación en la disposición de Diego se limita exclusivamente a estos casos. El poeta no siempre siente la necesidad de jugar con la apariencia plástica del texto. En numerosas ocasiones, los versos aparecen «uno exactamente por debajo del anterior», a

la manera canónica, durante toda la composición. El ansia renovadora, en estos poemas, se puede apoyar en una fluctuación verbal anisosilábica, como en el caso del ya citado «Creacionismo» o «D'apres Debussy»:

*No hallábamos el nido.
No le hallábamos.
La lluvia devanaba
su moaré de raso
y cuchicheaba
entre los verdes muslos de las hierbas.
El nido estaba próximo.
No le hallábamos.
Jugamos a las cuatro esquinas.
Jugamos a la gallina ciega.
Nos esponjábamos como sauces
y picoteábamos el granizo.
No le hallábamos.
Pasó silbando un pajarraco negro.
El pequeñín no sabía volar
y se cayó al pozo. Y el nido
no le hallábamos.
La lluvia abría su abanico tornasol.
En esto...*

(Diego, 1996: 94).

En *Poemas adrede*, se da una unión entre disposición tradicional y elocución vanguardista (como ya se ha visto en los poemas citados «Reconvención amistosa», «Idilio» o la «Fábula de Equis y Zeda»), mientras que el versolibrismo es característico de *Imagen* y *Manual de espumas*. Tanto en aquellos poemas sometidos a una nueva distribución espacial de los versos como en los que guardan una apariencia menos sorprendente, Diego abraza un verso libre que surge para cada composición. Defiende así su identidad como objetos autónomos, únicos, no obligados a responder a pautas dispositivas previas. No se trata de versos libres de largo aliento, que den lugar a líneas

extensas. Más bien, tienden a la expresión breve, a los apuntes fugaces que intensifican la plasticidad y la expresividad (lo cual pertenece al campo de la elocución). De la misma manera ocurre con buena parte de la música vanguardista de la época. Cierta tendencia a la brevedad caracteriza las piezas de numerosos compositores renovadores. En ocasiones, como reacción a las amplias y ambiciosas composiciones de la tradición romántica. Las grandilocuentes sinfonías canónicas, con largos desarrollos y enorme plantilla instrumental, dan paso a piezas mucho más austeras. Los compositores del grupo de *Les Six*, por ejemplo, apuestan por piezas de aparente sencillez al comienzo de sus carreras. El atonalismo, sobre todo el de la Segunda Escuela de Viena, guarda un catálogo con bastantes piezas de mínima extensión. Webern es el ejemplo más claro, con obras de apenas un minuto de duración en algunos casos, o fluidos sonoros que casi no ocupan tiempo, tal y como ocurre en el cuarto de sus *5 movimientos, op. 5*:

Sehr langsam (♩ = ca 58) zögernd im tempo

mit Dämpfer am Steg ppp arco am Steg rit. -

mit Dämpfer am Steg ppp ppp arco am Steg

mit Dämpfer am Steg ppp am Steg

mit Dämpfer am Steg ppp am Steg

tempo so zart als möglich

äußerst ruhig ppp am Steg

ppp ppp

tempo rit. tempo

äußerst ruhig arco am Steg

ppp ppp ppp ppp

ppp am Steg ppp ppp

ppp ppp

(Webern, 1922: 9)

Y, sin llegar a planteamientos tan radicales, no podemos olvidar una figura tan cercana a Diego, geográficamente, como Manuel de Falla. Aunque el gaditano no lleve

tan lejos como Webern la brevedad expositiva (ni la combinatoria de alturas, atonal en el caso del austriaco), lo cierto es que buena parte de su catálogo está nutrido de piezas con elementos rítmicos repetitivos, esquemáticos, alejados de amplios desarrollos, glosas o variaciones de largo aliento. El ritmo, en Falla, alcanza la economía de medios, mientras que su elocución huye de la combinatoria más convencional, pese a no abandonar la tonalidad y recrear sonoridades de inspiración hispánica. La «Danza ritual del fuego», por ejemplo, perteneciente al ballet de 1915 *El amor brujo*, gira en torno a un par de motivos melódicos que se repiten dos veces sin apenas variar. Ambos temas, además, son expuestos con parquedad y se construyen sobre agrupaciones sencillas y casi percutivas en su insistencia. He aquí el primer motivo:



(Falla, 1924: 42)

y aquí el segundo:

The image shows a musical score for a vocal solo. The top system consists of a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line begins with a 'Solo' marking and a 'p' dynamic. The piano accompaniment includes markings for 'dim.' and 'pp'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment continuing. The third system features a piano accompaniment staff with 'dim.' and 'pp' markings. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment with 'p' and 'pp' markings. The fifth system shows the vocal line and piano accompaniment with 'p' and 'pp' markings.

(Falla, 1924: 57)

En ambos fragmentos, la austeridad de materiales rítmicos se une a alturas revestidas de ambigüedad, tanto armónica como melódica. El lenguaje aquí empleado no es el mismo, ni mucho menos, que el de un zarzuelista. Tanto este músico como Diego demuestran un eficaz conocimiento de sus lenguajes. Solo así pueden exponer en sus trabajos tales dominios de la convención y la novedad. Sin embargo, existe un punto principal de diferencia entre ambos creadores. Falla juega con la modernidad y la tradición dentro de cada obra. Todas sus piezas evidencian los restos del canon, aunque

este no sea mantenido con ortodoxia. Diego no fusiona tradición y modernidad en la totalidad de su catálogo. Cuenta con poemas, como hemos visto, absolutamente fieles a las pautas tradicionales. En estos, la ambigüedad no tiene cabida. Sin embargo, dentro de los renovadores, en casos como la *Fábula* existe unión -juego- entre convención e inconformismo (en ese caso, la primera se reflejaría en el aspecto rítmico y el segundo en el elocutivo). Sin embargo, dentro también del campo vanguardista, Diego no duda en construir discursos totalmente anticanónicos en disposición y elocución. El saber poético de un autor así, además de su absoluta ausencia de integrismo estético, posibilita un caudal artístico rico, variado y plural.

6. Conclusiones

6.1. El vínculo de la poesía y de la música dentro de la comunicación

Elegir y combinar elementos básicos y someterlos a un orden: esa es la esencia de la comunicación. Más allá de la manera elegida para conseguir la expresión, ese elemento late bajo un discurso, y no extraña que sus rasgos sean comunes a todo lenguaje, a toda disciplina. Esta misma tesis, como tantas otras, podría ser un ejemplo para poder extraer lo más esencial de un acto de comunicación, común a otro tipo de lenguaje como es el musical. Para exponer y desarrollar las ideas, en esta investigación se ha realizado una combinatoria verbal concreta para su fin: puesto que se trata de un trabajo académico, ha sido preciso que el lenguaje se ajustara lo máximo posible a la objetividad y el rigor, evitando ambigüedades, sentidos herméticos e irregularidades sintácticas. La música que pudiera traducir este comportamiento léxico, planteando un pequeño juego, se ajustaría a una serie de efectos sonoros asentados sobre las pautas más ortodoxas de un sistema combinatorio (por ejemplo, el tonal). La palabra ha requerido, además, de un orden para poder estructurar y hacer fluir el proceso verbal. En este caso, la macroestructura ha resultado corresponderse con una forma musical de largo recorrido: el movimiento de sonata, tal y como puede apreciarse desde Beethoven. Más concretamente, en el caso de su *Sonata para piano nº8, op.13* (1799). Esta consta, en su primer movimiento, de una introducción a modo de obertura, una exposición de dos temas -A y B-, un desarrollo en el que se malea el material protagonista de las secciones anteriores, una reexposición en la que A y B se hermanan bajo una misma tonalidad y una coda final, conclusiva.

La presente tesis se abre -como todas las tesis- con una introducción. A continuación, el capítulo 2 expone los dos elementos principales (elocución y disposición) para poder entender el análisis discursivo e interdisciplinar de este estudio. Los dos siguientes capítulos desarrollan aquellos dos elementos expuestos. El capítulo 5 actúa como su reexposición, aunque ahora unificados bajo la figura, la tonalidad, de Gerardo Diego. Por último, el presente capítulo adquiere la responsabilidad de concluir el trabajo. Dentro de su fluir, el texto se ha nutrido de paralelismos, incisos, correspondencias y otros elementos rítmicos que pretenden aportar dinamismo. Obviamente, este análisis explora la relación entre el lenguaje musical y uno verbal que no se pretende artístico. Además, la correspondencia entre la estructura de esta tesis y un movimiento de sonata puede hacernos quedar en lo más superficial de la investigación: la búsqueda de calcos directos interdisciplinarios. Lo único importante del juego que se acaba de plantear es, por un lado, poner en evidencia la necesidad de combinatoria de elementos básicos en cualquier tipo de lenguaje, y ateniéndose a la finalidad del objeto comunicativo (en este caso, un trabajo de investigación académica). Por otro lado, plasmar la necesidad de orden que precisan los elementos básicos para poder avanzar y desarrollarse. La presente tesis, sin embargo, no ha elegido la comparación de la disciplina sonora con el lenguaje académico, sino con el poético.

Música y poesía. O, lo que es lo mismo, lenguaje puramente sonoro y lenguaje articulado, ambos con propósito estético. En realidad, dos vías de comunicación trascendente, artística. El vínculo originario se encuentra bien documentado. Hermanamiento que produjo prácticas artísticas comunes, aunque ambas disciplinas fueron apartándose a partir de la Edad Moderna, con el empuje de la imprenta, el aliento individualista y la progresiva alfabetización de las sociedades. No obstante, de una

historia común tan larga e intensa resulta imposible que no queden restos. Las relaciones interdisciplinarias son obvias, y han cristalizado en numerosas investigaciones en torno al reconocimiento directo de elementos de un arte en el otro y colaboraciones entre profesionales de cada ramo. Trabajos brillantes y necesarios que se cimentan sobre bases coyunturales. Sin embargo, queda la posibilidad de completar esta exploración entre artes rastreando elementos de mayor esencialismo. Más allá de que tal o cual proceso musical se calque, directamente, en otro poético, o viceversa, no está de más bucear en los rasgos más profundos y constantes de los objetos artísticos. Para ello, es preciso remitirse a estos como discursos, tapices en los que se desarrolla una combinatoria de elementos que dan lugar a la expresión y que requieren de un orden.

Por supuesto, todos los efectos coyunturales (por ejemplo, el *leitmotiv* o la sucesión de intensidades) reflejan el vínculo interdisciplinar, y es preciso tenerlos en cuenta, pero sin que nos limitemos a estudiarlos como manifestaciones aisladas, sino como procesos de algo más esencial, como técnicas nacidas al amparo de la combinatoria y el orden necesarios en todo discurso.

El análisis esencialista puede aportar una información precisa de la creación artística desde un enfoque interdisciplinar, lo cual implica pluralidad en la inquietud comunicativa al mismo tiempo que unificación, más allá de que un autor elija expresarse con un arte o con otro. Estudiar las relaciones, los puntos en común de las disciplinas, barre las fronteras que puedan surgir entre ellas, y fomenta una visión más cercana de la comunicación.

Todo esto puede ser volcado sobre un poema o una composición en concreto, pero también sobre los productos artísticos de una época, ahondando así, desde las

raíces más profundas de los discursos, en la identidad de un tiempo: en una perspectiva colectiva, observando cómo articulan sus fluidos expresivos los creadores contemporáneos, qué técnicas emplean y con qué fin; en una perspectiva individual, atendiendo al comportamiento discursivo de un autor concreto, cómo se acerca o aleja de su época según su manejo del lenguaje trascendental. Y siempre, tanto bajo el prisma colectivo como bajo el individual, entablando puentes entre disciplinas, tratando de comprender cómo las necesidades expresivas actúan en común más allá del arte enarbolado. En resumen: establecer puntos de encuentro.

Esta tesis ha elegido aplicar sus análisis en un contexto histórico concreto: el primer tercio del siglo XX. Dicho periodo se halla marcado por una dialéctica intensa entre modernidad y conservadurismo que afecta a todos los planos de la realidad, desde la política hasta el arte. La inquietud y el debate constantes dieron lugar a una enorme variedad de manifestaciones creadoras, como se puede apreciar en los terrenos poético y musical. Una época plural favorece la pluralidad de muestras creativas, contrastes y paralelismos que favorecen el análisis de los discursos gracias a su diversidad. La poesía española, marcada por su pluralidad de voces y enfoques estéticos, consiguió durante esas tres décadas y media un brillo y una relevancia indudables. De ahí que sirva perfectamente para un estudio como este. En el caso de la música, la española, pese a contar con magníficos compositores, se halló más limitada en cuanto a difusión e inspiración, por lo cual es preferible ampliar los objetos de análisis a figuras del panorama internacional; solo así se puede contar con ejemplos de tanta variedad como los de la poesía del país.

La pluralidad creadora del marco elegido no solo se articula en torno a un grupo conservador -garante de la continuidad con las técnicas discursivas tradicionales- y otro modernizador -en búsqueda de nuevas vías comunicativas-, sino incluso dentro de cada uno de ellos. Las manifestaciones fieles a la herencia artística pueden presentar subdivisiones y filias o fobias mutuas según características muy precisas. De la misma manera, en el terreno renovador hay quien opta por modernizar manteniendo algunos rasgos tradicionales frente a quien demuestra una posición más radical en su rupturismo. El análisis interdisciplinar y esencialista puede arrojar luz para asimilar íntegramente un panorama tan variado, pero también para demostrar, de nuevo, puntos de encuentro: los que se hallan entre creadores de diversa estética, por un lado; por otro, los que se encuentran entre figuras de disciplinas diferentes -en este caso, poesía y música-, y que, obviamente, responden a inquietudes semejantes, con comportamiento discursivos afines, en la misma época.

6.2. Elocución y disposición como medios para llegar a la esencia comparatista

La presente tesis se inscribe, obviamente, en el terreno de la Literatura Comparada, centrándose en dos de sus campos de estudio: relación de la literatura con las otras artes y comparación de artificios. En este último punto, tratando de analizar en qué momento, de qué manera y con qué finalidad poetas y compositores abordan los elementos de artificio en sus discursos. En esta tesis defendemos que las analogías sirven solo para enmarcar posturas creadoras, no para ceñirse a señalar calcos interdisciplinarios.

El mayor punto de diferencia y complicación, la denotación, parecería alzarse como principal problema en el análisis comparativo, puesto que la carga denotativa es evidente en el ámbito verbal, y no así en el puramente sonoro. Sin embargo, ambas disciplinas no dejan de ser «sistemas modelizantes secundarios», tal y como apuntó Lotman y, por lo tanto, se encuentran hermanadas por un mismo fin: la comunicación. A través de la «referencia intermedial implícita» de Wolf o la «colaboración» que Majer indica entre disciplinas, se dota de capacidad denotativa a la creación musical. A pesar de todo, realmente, esto no constituye el centro de atención de esta investigación, sino la selección de recursos y el comportamiento de creadores musicales y poéticos en torno a los elementos constructivos de sus discursos, sin asociaciones explícitas.

Si música y poesía son vías comunicativas, es preciso, como ya he señalado, poner el foco de atención en sus discursos. Al rastrear en las técnicas empleadas con las que se elaboran estos, se pueden desprender también las actitudes estéticas. Si se habla de discursos, pues, la retórica aparece como herramienta analítica idónea. De sus fases clásicas, salen en ayuda dos de ellas: la *elocutio* (estilo conseguido con la combinación de los elementos verbales que pueblan y articulan lo que se dice) y la *dispositio* (orden de la exposición). Quedan fuera, por su relación directa con la oralidad, tanto *actio* como *memoria*. La *inventio* (planteamiento de qué decir y con qué materiales) permanece implícita, asimilada por el hecho de comunicarse, del cual sería la parte originaria y manifestación de una actitud estética e intencional. No se debe caer en una identificación plena entre *elocutio* y figuras retóricas, puesto que fomenta una visión reduccionista de esta parte. Un discurso se compone, en primer lugar, con la combinación de elementos básicos. Bien es cierto que la retórica nace al amparo del mundo verbal, en el cual el elemento básico sería la palabra. Sin embargo, en el musical

también encontramos esos elementos básicos que nutren sus discursos: las alturas, ya sean tomadas de manera aislada (un nota) o agrupadas, simultáneas (una armonía).

Ya pertenezcan al campo poético o al musical, los elementos básicos deben ser analizados en cualquier estado, lingüísticamente convencional o alterado. Todos ellos necesitan, a su vez, un orden (sentido original de «ritmo») que los estructure para poder facilitar la comunicación. Entramos así en el ámbito de la *dispositio*, el comportamiento rítmico. Así pues, en resumen, la retórica se utiliza en este análisis esencialista e interdisciplinar a partir de los siguientes aspectos:

1. Elocución discursiva: el empleo de los elementos básicos de cada arte para construir los discursos.
2. Disposición discursiva: aquellos elementos rítmicos que configuran la estructura de los objetos artísticos y el pulso de un poema o una composición musical. Elementos de la música como los compases, las agrupaciones de duraciones o las formas y todo lo referente a métrica poética, forman parte de este segundo campo analítico.

6.3. La elocución y sus consecuencias dentro de las creaciones tradicional y renovadora

No solo el comparatismo o la retórica resultan necesarios para ahondar en la esencia e interdisciplinariedad de los discursos. Altura y palabra nutren los objetos artísticos y, por lo tanto, son vistos como signos de sistemas comunicativos. En este sentido, hay que tener en cuenta las aportaciones de la semiología. De nuevo, Lotman y su apreciación de sistemas modelizantes secundarios iguala todos los lenguajes

artísticos. Y, por otro lado, si bien es cierto que el objeto musical carece de una significación directa, al ser visto como un signo sí que podrá llegar a contener un significado, dependiendo de la actitud creadora en la elocución discursiva. Este signo tal vez no llegue a tener el sentido directo e inequívoco de la palabra, pero sí que dotará al objeto artístico de una identidad significativa. Un texto verbal y uno musical son susceptibles, por lo tanto, de ser descritos como unas ciertas estructuras sintagmáticas.

Al entrar en el terreno de la semiología, debemos atender a la recepción y, siguiendo a Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez (2000), a la canonicidad de los objetos artísticos. En este punto, el ámbito de la elocución discursiva contempla la base de los textos poéticos y musicales, actuando, desde los cimientos, sobre la apariencia de la creación. La relación entre los elementos básicos (palabra y altura) y los rítmicos y estructurales influye decisivamente en la percepción del objeto artístico, incluso dentro de posibilidades ambiguas de interpretación. Así se puede observar, por ejemplo, al contrastar un romance lorquiano y otro de Antonio Machado, o una sinfonía de Rachmaninov con una de cámara de Schönberg. En ambos pares de autores se da una coincidencia de estructura, pero mientras Rachmaninov y Machado combinan sus elementos básicos de una manera tradicional, ortodoxos con la herencia recibida, los efectos sorprendentes en los discursos de Lorca y Schönberg, replanteando tanto la exposición de la realidad como las sonoridades, sitúan a estos en las antípodas estéticas de los primeros. Los objetos artísticos citados no podrán ser recibidos por el público de la misma manera, aunque siempre se percibirán, más allá de estéticas concretas, como expresiones artísticas.

En un contexto histórico como el que estudia esta tesis, la pluralidad de vías discursivas y la dialéctica tradición/modernidad provocan que el público -el de entonces, directamente, e incluso el de ahora- puedan ser sometidos a una amplia variedad de percepciones. La Edad de Plata de la literatura española y la amplia gama de propuestas musicales, que van desde el mantenimiento de expresiones decimonónicas hasta el más rabioso atonalismo, constituyen la expresión artística del intenso combate creador de entonces.

La importancia del aspecto elocutivo, sobre todo en una época tan compleja y heterogénea, radica en la propia complejidad del elemento básico de un lenguaje. A esto hay que añadir, en el caso de esta tesis, la aparente diferencia entre el componente semántico de una palabra con respecto al de un sonido puro. En efecto, en el lenguaje verbal, un término parece hacer referencia a una realidad concreta (por ejemplo, *manzana*). Sin embargo, el significado de este puede ser matizado, e incluso alterado, dependiendo de las implicaciones emocionales que arrastre. Por lo tanto, el signo lingüístico verbal llega a estar condicionado por factores que escapan al sentido más unívoco y concreto (el mito de Paris, el fruto bíblico prohibido, el alimento al que puede ser alérgico un individuo... son significados que pueden latir, implícitos, bajo el término *manzana*). Las posibilidades aumentan según establezcamos combinatorias con otras palabras (*manzana maldita, manzana agusanada...*). Un sonido puro (por ejemplo, un la), carece de toda significación directa, pero sí que puede llegar a encerrar implicaciones concretas según su manejo en el discurso musical. Así, puede formar parte de una pieza escrita según un sistema compositivo fijo, como el de la tonalidad, y adquirir, de esta manera, un rasgo definatorio (por ejemplo, dentro de la jerarquía de una escala); puede, también, ser integrante de una armonía, con lo cual responde a un

colectivo sonoro simultáneo; o aparecer como componente de un material modal o serial, con lo cual cobraría un papel diferente. Por lo tanto, palabra y altura, expuestas y combinadas de maneras determinadas, pueden llegar a otorgar al discurso de un imaginario, un contexto o un simbolismo propios, que condicionen su identidad plenamente. Estos simbolismos pueden resultar más o menos evidentes.

El caso del *leitmotiv*, en el cual un material elocutivo se torna significativo por acompañar a una idea, es el más célebre y palpable. Sin embargo, las implicaciones nacidas al amparo de la elocución son amplias y pueden llegar a alcanzar una enorme trascendencia. En el terreno musical, la carga significativa puede vincularse a un material sonoro, como la traducción de alturas del nombre de Bach: si bemol-la-do-si), una serie, integrantes de una armonía (por ejemplo, el acorde místico de Skriabjn o los *clusters* de Ives)... En este sentido, la semántica musical puede poseer una alta intelectualización, y no ser apreciada fácilmente por el público, pese a convertirse en el material generador de todo el discurso. El sentido del flujo sonoro se vuelve así absolutamente imprevisible para el público. En buena parte de la música atonal, debido a esta sofisticación elocutiva, es prácticamente imposible reconocer de oído los elementos básicos que sostienen el discurso, puesto que las coordenadas tradicionales que guían al oyente son barridas por los creadores más renovadores.

La misma dificultad de recepción es la que puede experimentar un lector de poesía ante discursos cuyos componentes escapan de las conexiones -semánticas y sintácticas- más convencionales. Un discurso poético plagado de conexiones lingüísticas imprevisibles da lugar a un contexto que, si bien tiende hacia la expresión de una actitud alejada de lo convencional, incluso crítica, no se asienta sobre unos

cimientos claros e inequívocos. La combinatoria de los elementos verbales responde así, ante todo, a la propia lógica del poema. El contexto que nace de esta práctica debe presentarse lo más completo y coherente posible desde la construcción del discurso.

Dentro de la dialéctica creadora del marco analizado, es responsabilidad de poetas y compositores mantener en sus obras los mismos significados convencionales, es decir, avalados por el uso y la tradición, que son vestidos por los signos -lingüísticos y musicales-, matizarlos o darles una nueva proyección significativa. Los creadores deben, por lo tanto, elegir: armonización o confrontación entre la voz individual (se encuentre esta o no dentro de un colectivo estilístico) y el resto de la comunidad. Esta elección se aprecia claramente en el hecho de que, entre los asuntos poéticos, pueden no variar los temas, pero sí los comportamientos elocutivos de los discursos que los retratan. En el campo musical, un fluido sonoro puede nacer con el empuje de un sentimiento determinado, pero el compositor debe elegir si expresarlo ateniéndose con ortodoxia o sin ella a las pautas del sistema tonal. Las voces creadoras, de esta manera, tienden a reafirmarse a través de la combinación sus elementos discursivos, y con ella los análisis, las perspectivas y las clasificaciones de la realidad.

En el primer tercio del siglo XX, justamente la manera de afrontar la realidad se convierte en la principal problemática para el individuo y las sociedades. Dos grandes tendencias generales protagonizan los debates de la época. Por un lado, aquella que defiende una posición conservadora, empeñada en mantener rasgos (sociales, políticos, artísticos... parcial o íntegramente) arraigados, sostenidos por la tradición, la costumbre... el canon, en resumen. Enfrente, la de aquellos insatisfechos con las pautas establecidas por la herencia histórica. Estas constituyen las dos grandes posiciones de

manera general. Dentro de cada una de ellas, y en cada campo de acción, pueden apreciarse numerosas matizaciones, subdivisiones. Sin embargo, al enfocarse esta tesis bajo un prisma esencialista, no resulta tan necesario enumerar cada sensibilidad como buscar los cimientos básicos que sustentan la inquietud tradicional y la progresista.

La adscripción de un autor a una escuela creativa concreta, con ser muy interesante, no deja de resultar algo coyuntural, y más teniendo en cuenta la proliferación de corrientes dentro de una misma inquietud que se dieron en la época. En unas ocasiones, pudieron coexistir; en otras, sucederse o, incluso, anularse. Al final, lo realmente importante es comprobar qué rasgos las unieron desde su nacimiento, la manera más óptima para poder comprender sus posteriores desarrollos. Con este enfoque esencialista, además, resulta más eficaz la asimilación de los discursos, atendiendo a los criterios elocutivos que los conforman según la mayor o menor cercanía a la convención.

En el terreno poético, por ejemplo, la elocución conservadora se caracterizará por las siguientes pautas: uso de un lenguaje realista, lógico, concreto y de significados inequívocos; implicación emocional evidente, con protagonismo del aliento sentimental; anecdotismo; aceptación de todo corpus significativo y simbólico ya avalado por la tradición literaria. Todos estos rasgos se mantienen latentes bajo todas las posibles corrientes estéticas tradicionales, y se aprecian tanto en los poetas regeneracionistas como en los modernistas, los neorrománticos o los casticistas, aportando cada uno de estos grupos sus propios matices identitarios (en los regeneracionistas, por ejemplo, estos rasgos se volcarán en la pintura de la problemática nacional, mientras que en los modernistas se embadurnarán de elegancia y sensualidad). Por su parte, los

compositores conservadores se moverán dentro de las siguientes pautas: uso respetuoso del sistema tonal (y sus formaciones melódicas y armónicas bien delimitadas, sin ambigüedad); extroversión expresiva.

El encuentro entre música y poesía conservadoras, dentro del comportamiento elocutivo, se plasma en dos aspectos provenientes de los rasgos que acabo de apuntar. En primer lugar, la lógica del discurso poético se sostiene en un orden sintáctico canónico, y en una semántica que huye de conexiones conceptuales sorprendentes o herméticas. En música, la total aceptación del sistema tonal, con su jerarquización de alturas y sus enlaces armónicos bien pautados, provoca un efecto de fluido sonoro semejante en su previsibilidad y convencionalismo al del terreno poético. Un efecto sonoro canónico se iguala a un efecto sintáctico y/o semántico canónico, de fácil comprensión por parte del lector de versos. Por otro lado, la extroversión expresiva nace ligada a la implicación emocional del creador, por lo cual el anecdotismo (pequeña ventana abierta a la experiencia personal) puede aparecer tanto en la creación musical como en la poética.

6.4. La disposición y sus consecuencias dentro de las creaciones tradicional y renovadora

La combinatoria de signos toma cuerpo dentro de estructuras, que pueden responder a esquemas más o menos fijos (estrofas y formas musicales). La dialéctica tradición/modernidad también cobra relevancia en este campo, como no podría ser de otro modo. Los discursos formados por los signos adquieren su expresión última sometidos a los elementos estructurales, de tal manera que las formas condicionan sus

desarrollos. Estos pueden presentar esquemas más o menos utilizados pertenecientes a la convención, e implican el uso de determinados rasgos constructivos.

Conviene advertir que, a lo largo de una estructura, podemos hallar elementos identificadores del objeto artístico (la anáfora, la rima o la aliteración en poesía, el *ostinato* musical o la recurrencia de sonoridades en música...) que, sin embargo, no tienen por qué pertenecer plenamente a la disposición. Podrán definirse según aparezcan obligados por la forma o independientes de ella. Todos estos elementos, sistemáticos o no sistemáticos, ligados o no a estructuras fijas, participan de la identidad del objeto artístico en íntima relación con la elocución y la disposición. De hecho, cuando no aparecen requeridos por un esquema formal prefijado (como sí ocurre, por ejemplo, con la rima exigida por una estrofa particular), esos elementos pertenecen a la elocución. Mientras que esta se centra en lo más profundo del hecho comunicativo (significación, ideario, imaginario, fondo...), la disposición incide en la forma de la obra, en el fluir del discurso. De ahí que los elementos rítmicos de la disposición deban entenderse según el significado originario del término *fluir*, «fluir».

Dentro de la época estudiada, resulta curioso comprobar que recurrir a una disposición convencional no es patrimonio de una determinada estética, ni tradicional ni renovadora, ni en poesía ni en música. Ni siquiera el uso de una disposición más libre de ataduras se tiene por qué convertir en marca exclusiva de una creación abiertamente renovadora (en la música, recordemos, existe una larga nómina de estructuras libres avaladas por la historia artística anterior, tales como la fantasía o el preludio). La elaboración de objetos artísticos pueden demostrar una disposición que bebe de la convención, plasmándose de manera evidente mediante estrofas (sonetos, romances...),

formas (sonatas, suites...) y otros elementos rítmicos sistemáticos (rimas, acentos fijos o medidas silábicas pautadas en poesía, exposición temática fija o compases regulares en música).

Sin embargo, esa disposición tradicional no tiene por qué responder a un objeto artístico fiel al canon. Numerosísimos autores renovadores aprovechan rasgos rítmicos convencionales en su exploración inquieta de nuevas vías expresivas. Un romance puede ser elaborado por Antonio Machado o por García Lorca, una sonata puede estar firmada por Rachmaninov o por Berg, pero las diferencias estéticas entre estos creadores serán indiscutibles, y no solo por sus personalidades, sino también por su posicionamiento estético dentro de la dialéctica del momento. Será la elocución la que, finalmente, haga vencer la balanza hacia una expresión artística más conservadora o más progresista. Un objeto rítmicamente convencional puede acoger en su interior una combinatoria de elementos básicos absolutamente sorprendente, incluso hermético (por las conexiones semánticas, sintácticas o sonoras, demoliendo la ortodoxia tonal). En aquellos autores renovadores que no persiguen un rupturismo agresivo sino una purificación discursiva, el ámbito rítmico será cribado de todo cuanto pueda parecer superfluo o grandilocuente. Solo se puede recurrir a aquellos discursos inequívoca y radicalmente rupturistas para hablar de una correspondencia absoluta entre elocución y disposición renovadoras. En este caso, nos encontramos con objetos artísticos que nacen y se desarrollan a partir de sí mismos, sin responder a ninguna referencia rítmica externa más que a la propia idea generadora (una imagen, una idea, una serie, una armonía...).

6.5. Poesía y música como actos de comunicación

Como se puede comprender de todo lo dicho hasta aquí, más allá de las coyunturales trasposiciones directas que podamos realizar entre técnicas poéticas y musicales, es necesario ver los objetos artísticos de ambas disciplinas desde su esencia: actos de comunicación desplegados a través de discursos. La comunicación que un autor establece con su realidad circundante lo lleva a elegir una vía concreta dentro de las artes, con su correspondiente lenguaje. Sin embargo, todo lenguaje necesita de unos elementos básicos de combinación debidamente ordenados (incluso para expresar el caos más absoluto).

A semejar, desde esa esencia comunicativa, los discursos de disciplinas diferentes, evita la separación de las artes, unidas íntimamente en cuanto a las necesidades elocutivas y rítmicas.

Con cierta ambición, el rastreo de las esencias comunicativas a través de la combinación de elementos básicos y rítmicos podría extenderse a otras disciplinas artísticas (pintura, escultura, cinematografía...). No obstante, esa sería labor para otra serie de investigaciones. La presente ha decidido centrarse en la creaciones poética y musical, originariamente unidas en la práctica, y cuyo vínculo esencial queda patente mediante un análisis de sus semejanzas discursivas.

Tanto la combinatoria de elementos básicos (palabras y alturas) como los aspectos rítmicos responden a unas circunstancias históricas. En el marco estudiado por la presente tesis, la dialéctica tradición/modernidad cala en los creadores, obligándolos a tomar partido (aunque este variase de unos poemarios a otros, como en el caso de

Gerardo Diego). La manera de presentar y combinar el material, la aceptación o el rechazo de pautas heredadas, las posibilidades estructurales... todo esto responderá a los mismos procesos de construcción. Al final, que se trabaje sobre sonidos o léxico no revestirá tanta importancia como los procesos constructivos de los discursos, en los cuales ambas artes actúan de la misma manera en torno a la elocución y la disposición.

Dependerá de la intención de los creadores el desarrollo de estos parámetros. Así, tal como se ha visto en las páginas precedentes, la dialéctica tradición/renovación del primer tercio del siglo XX se refleja perfectamente siguiendo el sistema analítico retórico propuesto. En la elocución es donde se encuentran los rasgos más evidentes del debate artístico de la época. Mientras el conservadurismo aboga por el mantenimiento de una convención, la renovación reacciona contra ella. La combinatoria de elementos básicos del discurso mantendrá, en la fidelidad a la tradición, los usos canónicos. En poesía, la palabra responderá a un orden sintáctico inalterable y un sustrato semántico marcado por la lógica inequívoca y lo racional. De la misma manera, la música conservadora reproducirá combinatorias sonoras ya transitadas dentro de la tonalidad, sin apenas dejar espacio para la ambigüedad. Discursos ambos, por lo tanto, convencionales, predecibles para el receptor de la época y fácilmente asimilables por el público mayoritario. Los efectos de ambos lenguajes, de hecho, ofrecen efectos similares de recepción: reconocimiento sencillo y directo de un canon bien arraigado. Incluso aquellas tendencias que, en el pasado, pudieron aportar renovación al panorama artístico (por ejemplo, el Modernismo poético), se encuentran ya, en las décadas estudiadas, perfectamente asimiladas y, por lo tanto, participan de la oficialidad artística. Al otro lado, las corrientes que pretenden superar la convención van a proponer nuevas maneras de abordar las combinatorias de los elementos mínimos. Sus

propuestas no resultan uniformes ni responden a la homogeneidad. Al contrario: el natural espíritu crítico de la renovación conlleva multiplicidad de posibilidades dentro del rechazo al canon tradicional. Lo que no puede escapar de esta heterodoxa heterogeneidad es el replanteamiento de la elocución. Dentro de la poesía, se podrá elegir entre la semántica irracional, las imágenes sorprendentes, el replanteamiento de lo aceptado como bello o digno de ser observado... pero también la expresión lógica aunque pura, sin concesiones a lo sentimental o anecdótico. La sintaxis y la presentación gráfica podrán, o no, adoptar comportamientos en absoluto académicos.

En el terreno musical renovador, la tonalidad será eliminada y sustituida por otros sistemas de combinación sonora, melódica y armónica, pero también habrá compositores que no renieguen del todo de ella y la manejen con un impudor nunca antes escuchado, abriendo las puertas a la disonancia, o a las líneas, los acordes y los cambios de color imprevisibles. Si en el ámbito de la elocución se muestra claramente la actitud del pensamiento creador, en la disposición el contraste entre tendencias se palia. La permanencia de formas y ritmos (entendiendo ritmo en el sentido de «orden») no tendrá por qué obedecer a una visión exclusivamente conservadora.

De esta manera, aunque la poesía renovadora pueda elaborar estructuras libres, nunca antes contempladas, también puede abrazar estrofas tan tradicionales como el soneto o el romance. Asimismo, los compositores más inquietos no desecharán por completo la posibilidad de aceptar los parámetros formales de la sonata o la suite. Será dentro de las estructuras, en la combinatoria de los elementos que las nutren (alturas y palabras), donde se podrán encontrar los rasgos distintivos más evidentes de la tradición o de la renovación en la época estudiada.

6.6. Aplicación del análisis retórico comparatista en la poesía de Gerardo Diego

No obstante, fijarse en las características estilísticas de una época sirve, ante todo, para poner de manifiesto los elementos discursivos comunes entre música y poesía, objetivo principal de esta tesis. Y el mismo fin tiene concretar un análisis semejante en la figura de un creador como Gerardo Diego. En él, como se ha comprobado, la dialéctica artística del momento se refleja de manera bien evidente. Al tratarse de un autor de calidad incuestionable, perfecto conocedor de la técnica y la estética poéticas, su obra se alimenta de todo recurso discursivo posible. Recursos que, aplicando la metodología de análisis retórico, funcionan de la misma manera tanto en composiciones poéticas como musicales.

De esta manera, se comprueba cómo la dualidad estética de Diego se corresponde con la dualidad creadora de la época, tanto dentro de su gremio poético como en relación con la disciplina sonora. En sus obras más arraigadas en la convención, el realismo, la anécdota, cierto impulso sentimental y la lógica más canónica se alzan como rasgos elocutivos inequívocos. El profundo conocimiento de los recursos tradicionales se aprecia en la manera de ordenar sus textos, manejando las estrofas académicas y todos los demás elementos rítmicos con absoluta ortodoxia. La música fiel a las pautas tonales, así como a sus formas clásicas, se corresponde con estos discursos poéticos que fluyen naturalmente dentro de la aceptación de una herencia artística asimilada.

En el Diego más vanguardista, las conexiones semánticas crean imaginarios sorprendentes, llenos de fantasía, lejos de la racionalidad más pedestre, y el

replanteamiento sintáctico (la puntuación, en su caso) llega a acompañar este empuje de elaboración discursiva anti-convencional. No se abandonan elementos como la rima, pero se dinamitan otros como la estrofa tradicional. Diego se lanza a la exploración de nuevas vías en la comunicación de la misma manera que aquellos compositores que echan abajo la tonalidad, la combinatoria sonora convencional, y construyen objetos que se generan y desarrollan por sí mismos.

La usual división del catálogo de Diego entre obras tradicionales y vanguardistas se confirma mediante el análisis retórico comparatista que propone esta tesis. Todos los rasgos elocutivos y de disposición respetan las intenciones convencionales e inconformistas en los poemarios de uno y otro signo. Rasgos que, a su vez, hallan eco en los discursos musicales de la época.

La profunda formación musical de Diego no debe entorpecer el rastreo de los elementos interdisciplinarios. Que este poeta se convirtiera en algo más que un músico aficionado no deja de tener interés; en su catálogo literario se encuentran numerosas evidencias de relación con la otra disciplina. Sin embargo, para esta tesis, todo eso tiene más que ver con la anécdota o la biografía concreta que con el estudio de los puntos comunes entre discursos de ámbitos creadores diferentes. En los poemas de Gerardo Diego, elocución y disposición poéticas ofrecen los mismos rasgos que en las composiciones musicales de su momento. Y algo mucho más importante: al tratarse de un poeta coherente moviéndose tanto en la convención como contra ella, ofrece la posibilidad de analizar, en una misma persona, la realidad general de la creación de un tiempo apasionante.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W., (2006): *Escritos musicales I-III: Figuras sonoras, quasi una fantasia, escritos musicales III* (traducción: A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth). Madrid: Akal.
- ALBALADEJO, T. (1989): *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALBÉNIZ, I. (1909): *Yvonne en visite!* Paris: Edition Mutuelle.
- ALBERTI, R. (1990): *Rafael Alberti para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- (2003): *Obras completas. Poesía I*. Barcelona: Seix Barral.
- ALEIXANDRE, V. (1977): *Obras completas*. Edición de C. Bousoño. Madrid: Aguilar.
- (1985): *Antología poética*. Edición de L. de Luis. Madrid: Alianza.
- ALONSO, D. (1962): *Cuatro poetas españoles: (Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado)*. Madrid: Gredos.
- (1958): *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, S., ed. (2002): *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.
- ALONSO-CORTÉS, Á. (2002): *Lingüística*. Madrid: Cátedra.
- ÁLVAREZ, A. J. (2007): *Análisis de la Sinfonietta en Re de Ernesto Halffter*. Málaga: Maestro.
- ÁLVAREZ PIÑER, L. (1999): *Memoria de Gerardo Diego. De los Cuadernos de L. Á. Piñer*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, A., GONZÁLEZ RIBOT, M. J., GUTIÉRREZ DORADO, P. MARCOS PATIÑO, C. (2008): *Catálogo de compositoras españolas. La*

creación musical femenina desde la edad media hasta la actualidad. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

AULLÓN DE HARO, P. (2010): *La concepción de la modernidad en la poesía española: Introducción a una retórica literaria como historia de la poesía*. Madrid: Verbum.

AURIC, G. (1920): *Trois Pastorales*. Paris: Editions de la Sirène.

AZAUSTRE, A. y CASAS, J. (1997): *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.

BACARISSE, M., (2004): *Obras*. Ed. de J. Gracia. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.

BACKÈS, J. L. (1994): *Musique et littérature*. Paris: PUF.

BAEHR, R. (1997): *Manual de versificación española* (traducción: K. Wagner y F. López Estrada). Madrid: Gredos.

BARRICELLI, J-P. (1988): *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*. New York: New York University Press.

BARRICELLI, J-P., y GIBALDI, J. (1982): *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America.

BARTHES, R. (1970): *La semiología* (traducción: S. Delpy). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

BARTÓK, B. (1916): *Allegro Barbaro, Sz. 49*. Viena: Universal.

----- (1921): *Improvisations, op. 20*. Viena: Universal.

BEETHOVEN, L. v. (1799): *Sonata para piano, n°8, op.°13*. Viena: Eder.

BENAVIDES, A. (2011): *Gerardo Diego y la música*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria.

- BERG, A. (1910): *Piano Sonata, op. 1*. Berlin: Schlesinger.
- BERG, A. (1938): *Concierto para violín y orquesta*. Viena: Universal.
- BERNAL SALGADO, J. L. (coord.) (1993): *Gerardo diego y la vanguardia hispánica: Actas del Congreso Internacional Iberoamérica y España en la génesis de la vanguardia hispánica*, celebrado en Cáceres, del 11 al 14 de mayo de 1992. Universidad de Extremadura.
- (1996): Gerardo Diego: Aproximaciones a su teoría poética y visión del mundo, en VV. AA: *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*. Murcia: Caja de Murcia, pp. 49-64.
- (2016): *La poesía de Gerardo Diego [Estudio bibliográfico]*. Santander: Fundación Gerardo Diego.
- BERNARDO PÉREZ, J. (1989): *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*. Valencia: Albatros.
- BLANCH, A. (1976): *La poesía pura española*. Madrid: Gredos.
- BORGES, J. L. (1921): Ultraísmo, en *Nosotros*. Buenos Aires, año XV, vol. 39, N° 151, diciembre.
- BRAHMS, J. (1927): *Zwei Praeludien und Fugen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- BRECHT, B. (1970): *Les arts et la révolution*. Paris: L'Arche.
- BRELET, G. (1949): *Le Temps Musical*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BRETON, A. (1988): *Œuvres complètes, tome 1*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- BROWN, C. S. (1948): *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. New England: University Press of New England.

- BRUNEL, P., CHEVREL, Y. (1989): *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses universitaires de France.
- CANO BALLESTA, J. (1972): *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Gredos.
- CANUDO, R. (1955): *Manifeste des Septs Arts*. Paris: Séguier.
- CARDWELL, R.A. (2008): Salvador Rueda, ¿primer modernista? Relaciones literarias finiseculares entre coloristas, raros y escritores perlinos, en VV. AA.: *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros y tendencias: Actas del XVIII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga: Aedile, pp. 21-47.
- CASABLANCAS, B. (1995). Las tonalidades y su significado: una aproximación, en *Quodlibet: revista de especialización musical*, n. 2, pp. 3-18. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- CASARES RODICIO, E. (1986): *La música en la generación del 27. Homenaje a García Lorca: 1915-1939*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- CASTRO, E. (2008): *La subversión del espacio poético en el Surrealismo español*. Madrid: Visor.
- CELMA VALERO, M.P. (1993): El Modernismo visto por sus contemporáneos: las encuestas en las revistas de la época, en CARDWELL, R. A., MACGUIRK, B. (eds.): *¿Qué es el Modernismo?: Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American studies, pp. 25-38.
- CÉLIS, R., ed. (1982): *Littérature et musique*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis.
- CERNUDA, L. (1991): *La realidad y el deseo*. Madrid: Castalia.
- (1994): *Obra completa*. Madrid: Siruela.
- CHOPIN, F. (1839): *Preludes*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

- CIRIA Y ESCALANTE, J. de, (2004): *Obras*. Edición de F. J. Díez de Revenga. Santander: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cantabria.
- CIRLOT, J. E. (1953): *Introducción al Surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente.
- CLUK, N. A., ed. (1981): *Literature and Music*. Birmingham: Young University Press.
- COSTA, R. de (1978): *En pos de Huidobro: Siete ensayos de aproximación*. Santiago: Editorial Universitaria.
- (1993): Posibilidades creacionistas de Gerardo Diego, en BERNAL SALGADO, J. L. (1993): *Gerardo diego y la vanguardia hispánica: Actas del Congreso Internacional Iberoamérica y España en la génesis de la vanguardia hispánica*, celebrado en Cáceres, del 11 al 14 de mayo de 1992. Universidad de Extremadura, pp. 11-24.
- CROCE, B. (1973): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: Parte teórica* (traducción de Á. Vergue y Goldoni). Buenos Aires: Nueva visión.
- DAHLHAUS, C. (2003): *Fundamentos de la historia de la música* (traducción: N. Machain). Barcelona: Editorial Gedisa.
- DALÍ, S. (1935): Discurso leído en el Instituto de las Españas el 7 de enero de 1935, en *Revista Hispánica Moderna*, vol. I., abril.
- DEBUSSY, C. (1904): *L'Isle joyeuse*. Paris: Durand.
- (1905): *Images, I*. Paris: Durand.
- (1908): *Children's Corner*. Paris: Durand.
- (1910): *Preludes (Premier livre)*. Paris: Durand.
- (1916): *Etudes (Premier livre)*. Paris: Durand.

DE CANDÉ, R. (1981): *Historia universal de la música* (traducción: J. Novella Domingo). Madrid: Aguilar,

DIEGO, E., CANELO, P., TERUEL BENAVENTE, J., MOLINA, C. A., SÁNCHEZ OCHOA, R., BERNAL SALGADO, J. L., DIEGO, G. (2006): *Gerardo Diego y las vanguardias europeas*. Santander: Fundación Gerardo Diego.

DIEGO, G. (1919): Posibilidades creacionistas, en *Cervantes*, Madrid, octubre.

----- (1941): *Primera antología de sus versos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

----- (1967): Hablando con Vicente Huidobro, en HUIDOBRO, V. : *Poesía y prosa*. Madrid: Aguilar.

----- (1974): *Poesía de creación*. Barcelona: Seix Barral.

----- (1975): Poesía y Creacionismo de Vicente Huidobro, en: *Vicente Huidobro*. Edición de René de Costa, Madrid: Taurus.

----- (1978): Ritmo, en *Arriba*, Madrid, 25 de Junio.

----- (1996): *Obras completas. Tomo I. Poesía*. Edición de F. J. Díez de Revenga. Madrid: Alfaguara.

----- (2000): *Obras completas. Tomo VI. Prosa. Prosa literaria*. Edición de F. J. Díez de Revenga Madrid: Alfaguara.

----- (2002): *Poesía española: Antología 1915-1931*. Madrid: Visor Libros.

DIEGO, G., FALLA, M. de (1988): *Correspondencia*. Notas de Federico Sopeña Ibáñez. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1988.

DIEGO MARÍN, E. (1989): *A la sombra de Gerardo*. Pozuelo de Alarcón: Ayuntamiento.

- DIEGO, G., SÁNCHEZ OCHOA, R., DIEGO, E. (2014): *Prosa musical*. Santander; Valencia: Pre-Textos.
- DÍEZ DE REVENGA, F.J. (1973): *La métrica de los poetas del 27*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (1995): *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*. Madrid: Castalia.
- (2003): *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Cultural, Universidad de Valladolid.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2006): La métrica de la copla sefardí, en *Rhythmica: Revista Española De Métrica Comparada (3-4)*. Sevilla: Facultad de Filología. Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura, pp. 45-62.
- (2007): *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2010): *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Centro de Ramón Areces.
- (2014). *Métrica española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- DUCROT, O., TODOROV, T. (1974): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (traducción: E. Pezzoni). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- ECO, U. (1985): *Obra abierta* (traducción: R. Berdaguer). Planeta-Agostini (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo), Barcelona.
- ETIEMBLE, R. (1985): Literatura comparada, en DÍEZ BORQUE, J. M. (coord.): *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, pp. 279-310.
- FALLA, M. de (1924): *El amor brujo*. London: J. & W. Chester, Ltd.

- FELIPE, L. (1963): *Obras completas*. Edición ordenada por A. Ballano Bueno y cuidada por Andrés Ramón Vazquez. Pról. Guillermo de Torre. Buenos Aires: Losada.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. (1966): Las jarchas gallegas de Valle Inclán, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXI, pp. 281-292.
- FUBINI, E. (2004): *El siglo XX, entre música y filosofía* (traducción: M. Josep Cuenca). Valencia: Universitat de València.
- GALLEGO MORELL, A. (2008): *Vida y poesía de Gerardo Diego*. Santander; Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1986): *León Felipe: Itinerario poético*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- GARCÍA GALLARDO, C. L., MARTÍNEZ GONZÁLEZ, F., RUIZ HILILLO, M. (2010): *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA LORCA, F. (1961): *Canciones españolas antiguas*. Madrid: Unión Musical.
- (1968): *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- (1987): La imagen poética de Don Luis de Góngora, en *Residencia*, nº III, 4 (octubre,1932). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 94-103.
- 1996): *Obras completas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- GARCÍA MONTERO, L. (1996): *La palabra de Ícaro: Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*. Granada: Universidad de Granada.
- GARFIAS, P. (1992): *Un recuerdo ardiente*. Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- GERSHWIN, G. (1927): *3 Preludes*. New York: New World Music Co.

- (1930): *An American in Paris*. New York: New World Music Corp.
- GINASTERA, A. (1987): *Tres danzas argentinas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- GÓMEZ, J. (1917): *Suite en La*. Reducción para piano de J. F. Pacheco. Madrid: Unión Musical.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (1908): *Los grandes maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío*. Madrid: Pueyo, 1908.
- GRABNER, H. (2001): *Teoría general de la música* (traducción: E. Chamorro). Madrid: Akal.
- GROUT, D. J., PALISCA, C. V. (2004): *Historia de la música occidental, I* (traducción: L. Mamés). Madrid: Alianza.
- GUILLÉN, C. (1993): *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- GUILLÉN, J. (1972): *Lenguaje y poesía: Algunos casos españoles*. Madrid: Alianza.
- (2000). *Cántico (1936)*. Ed. de José María Blecua. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GULLÓN, R. (1976): Gerardo Diego y el Creacionismo, en *Ínsula*, XXI, 354, mayo, pp. 1-10.
- HALFFTER, E. (1927): *Danza de la gitana*. Paris: Max Eschig.
- HERNÁNDEZ, M. (1971): *Poemas de adolescencia: Perito en lunas; otros poemas*. Buenos Aires: Losada.
- HJELMSLEV, L. (1976): *Sistema lingüístico y cambio lingüístico* (traducción de B. Pallares). Madrid: Gredos.

- HOLST, G. (1922): *St. Paul's Suite for string orchestra*. New York: Schirmer.
- HONEGGER, A (1924): *Pacific 231*. Paris: Maurice Senart .
- ILIE, P. (1982): *Los surrealistas españoles* (traducción: J. C. Curutchet). Madrid: Taurus.
- IRAVEDRA, A. (2013): *Políticas poéticas: De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Frankfurt am Main; Madrid: Iberoamericana.
- IVES, Ch. (1921): *Piano Sonata n. 2: Concord, Mass., 1840–60*. New York: Knickerbocker Press.
- JAKOBSON, R. (1975): *Ensayos de lingüística general* (traducción: J. M. Puyol y J. Cabanes). Barcelona: Seix Barral.
- JAUSS, H. R. (1970): La historia literaria como desafío a la ciencia literaria, en GUMBRECHT, H. U., et al.: *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Salamanca: Anaya.
- KENNEDY, M. (1994): Key-Signature, en BOURNE, J. (ed.): *Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- KRAMER, L. (1984): *Music and Poetry*. Berkeley: University of California Press.
- (1989): Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism, en *19th-Century Music*, vol. 13, nº. 2, Autumn, pp. 159-167.
- LEIBOWITCH, R.: *La evolución de la música de Bach a Schönberg*. Nueva Visión. Buenos Aires: 1957
- LEÓN, R. de (1989): *Poemas y canciones de Rafael de León*. Ed. de J. Acosta Díaz, M. J. Gómez Lara, J. Jiménez Barrientos. Sevilla: Alfar.
- LISZT, F. (1984): Bagatelle sans tonalité, en *Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 14*. Budapest: Editio Musica/ Kassel: Bärenreiter.

- LÓPEZ ESTRADA, F. (1969): *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I. (1992): *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- LOTMAN, Y. M. (1988): *La estructura del texto artístico* (trad. de V. Imbert). Madrid: Istmo.
- LUIS, L. d. (1980): Consideraciones sobre la poesía de Gerardo Diego, en *Nueva Estafeta*, (15), pp. 39-44.
- LUQUE-MORENO, J. (2014): *Hablar y cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*. Granada: Universidad de Granada.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L. (2010). El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo XX: Notas sobre su caracterización y tipología, en *Rhythmica: revista española de métrica comparada* [en línea], n°8, 2010, p. 37-66 [consulta el 26 de Junio de 2015]. Recuperado en: <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/13094>.
- MACHADO, A. (1998): *Obras selectas*. Ed. de Manuel Alvar. Madrid: Espasa-Calpe.
- MAINER, J. (1975): *La Edad de Plata (1902-1951): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona: Asenet.
- (1990): Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo), en: *Homenaje a María Teresa León (Cursos de verano, El Escorial, 1989)*. Madrid: Universidad Complutense.
- MAINER, J., PONTÓN, G., RUÍZ PÉREZ, P., ALONSO, C., GRACIA, J., RÓDENAS DE MOYA, D., . . . FOSALBA, E. (2010): *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- MAJER, C. (1992): Per una teoria dei rapporti fra musica e letteratura, en *Atti del Congresso Internazionale «Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne»*. Bologna: Università di Bologna, pp. 379-390.

- MANRIQUE DE LARA, J. G. (1970): *Gerardo Diego*. Madrid: Epesa.
- MARCO, T (1978): *Historia general de la música. El siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
- (1985): *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- MÁRQUEZ GUERRERO, M. A. (2001): *Retórica y retrato poético*. Huelva: Universidad de Huelva.
- MARTIN, S. (1978): *Le langage musical. Sémiotique des systems*. Paris: Éditions Klincksieck.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2013a): Pensamiento poético y variedad métrica en los primeros poemas de Leopoldo Panero, en *Rhythmica: Revista Española De Métrica Comparada (11)*, Sevilla: Universidad Nacional de Educación a Distancia España). Facultad de Filología, pp. 115-138.
- (2013b): *El ritmo como clave del verso en Antonio Colinas. Elementos rítmicos no métricos*. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones.
- MAZZEO, J. A. (1953): Metaphysical poetry and the poetic of correspondence, en *Journal of the History of Ideas*, 14(1), pp.: 221-234.
- MCLUHAN, M. (1962): *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- MICHELS, U. (2009): *Atlas de música*. Madrid: Alianza.
- MILHAUD, D. (1920): *Piano Sonata, n. 1, op.33*. Paris: A. Z. Mathot.
- (1921): *Saudades do Brasil, op.69*. Paris: E. Demets.
- MIRÓ, E. (1999): *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia.
- MOMPOU, F. (1920): *Cants mágics*. Madrid: Unión Musical Española.
- MONTESINOS, J. F. (1969): *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.

- MORENO BÁEZ, E. (1971): El nuevo comparatismo, en Varios Autores: *Historia y estructura de la obra literaria*. Madrid: CSIC, pp. 49-56.
- MORENO TORROBA, F. (1932): *Luisa Fernanda*. Madrid: Unión Musical Española.
- MORENO VILLA, J., (1998): *Poesías completas*. Edición de Juan Pérez de Ayala, J. México, D. F; Madrid: El Colegio de México.
- MORGAN, R.P. (1999): *La música del siglo XX* (traducción: P. Sojo). Madrid: AKAL.
- MUKAROVSKY, J. (1970): L'art comme fait sémiologique, en *Poétique*, 3, pp. 387-392.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1995): *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- NAVAS RUIZ, R. (2010): *El siglo XIX*. Madrid: Visor Libros.
- NATTIEZ, J. J. (1975): *Fondaments d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- (1988): *De la sémiologie à la musique*. Montréal: Université du Québec à Montréal.
- (1990): Can Someone Speak of Narrativity in Music?, en *Journal of the Royal Musical Association*, 115, 2, 240-257.
- NERUDA, P. (1999): *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra.
- NOMMICK, Y. (2002): Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid, en SUÁREZ PAJARES, J. (ed.): *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- OLMO ITURRIARTE, A.D., DÍAZ DE CASTRO, F.J. (eds.) (2008): *Antología de la poesía modernista española*. Madrid: Castalia, pp. 7-31.

- ORTEGA GARRIDO, A. (2010): Gerardo Diego: Los mitos clásicos cambian de sexo, en *Dicenda*, XXVIII. Madrid: Ediciones Complutense, pp.141-152.
- OSÉS GORRÁIZ, J. M. (1989): *La sociología en Ortega y Gasset*. Barcelona: Anthropos.
- OTERO, B. d. (2003): *Ancia*. Madrid: Visor.
- PAGEAUX, D. H. (1994): *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.
- PARAÍSO, I. (1985): *El verso libre hispánico: Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- PAZ, O. (1974): *Los hijos del limo: Del Romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- PEIPER, T. (1975): La nueva poesía hispánica, en COSTA, R, de: *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975, p. 329-332.
- PÉREZ BAZO, J. (1984): *La poesía en el siglo XX: Hasta 1939*. Madrid: Playor.
- PIETTE, I. (1987): *Littérature et Musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*. Namur: Presses Universitaires de Namur.
- PLATÓN (1982): *Diálogos. Vol. 8, Leyes (Libros I-VI)*. Madrid: Gredos.
- PORRATA, S. M. (2001): *El Creacionismo de Gerardo Diego y Vicente Huidobro*. Lewiston, Nueva York; Queenston, Ontario: Edwin Mellen Press.
- POULENC, F. (1922): *Five Impromptus, FP 21*. London: J. and W. Chester.
- POZUELO YVANCOS, J. M., ARADRA SÁNCHEZ, R. M. (2000): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- PRIETO, L.J. (1977): *Estudios de lingüística y semiología generales* (trad. de J. Promio). México: Nueva Imagen.
- PROKOFIEV, S. (1913): *Sugestión diabólica, op. 4, n. 4*. Moscow: P. Jurgenson.

- (1956): *Collected Works, vol. 3*. Moscow: Muzgiz.
- RACHMANINOV, S. (1901): *Concierto para piano y orquesta, nº 2*. Moscow: A. Gutheil.
- RANDEL, D. M. (2003): *The Harvard Dictionary of Music*. Harvard: Harvard University Press, 2003.
- RIVAS HERNÁNDEZ, A. (2008): Las ideas poéticas de Juan Valera en los «Estudios Críticos», en *RILCE: Revista de Filología Hispánica* [en línea], vol. 24, nº1, 2008, pp. 136-146 [consulta el 1 de Julio de 2015]. Recuperado en: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6942/1/10.%20Rivas.pdf>
- ROMERO LÓPEZ, D. (2007): *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres: Pautas poéticas y revisiones críticas*. Bern [etc.]: Peter Lang
- ROSEN, C. (1998): *Formas de Sonata* (traducción: L. Romano). Barcelona: SpanPress Universitaria.
- RUBIO, F., FALCÓ, J. L. (eds.) (1989): *Poesía española contemporánea: Historia y antología, (1939-1980)*. Madrid: Alhambra.
- RUEDA, S. (1894): *El ritmo: crítica contemporánea*. Madrid: Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández.
- RUIZ, M. C., ANSÓN, L. M., GUTIÉRREZ PALACIO, J. G. (1997): *Historia de la literatura española, siglo XX*. Madrid: Tempo.
- RUIZ ILINTXETA, S. (2008): *Música. Biblioteca de Gerardo Diego. Catálogos*. Prólogo de Ramón Sánchez Ochoa. Edición al cuidado de Andrea Puente. Santander: Fundación Gerardo Diego.
- RUSSI, R. (2005): *Letteratura e musica*. Roma: Carocci.

- RUTA, M. C. (1996): Las caricias de las campanas: Las tentaciones musicales de Gerardo Diego, en VV. AA.: *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*. Murcia: Caja de Murcia, pp. 173-188.
- RUWET, N. (1972): *Language, musique poésie*. Paris: Seuil.
- SALINAS, P. (1942): *Poesía junta*. Buenos Aires: Losada.
- (2005): *Aventura poética: Antología* (9ª ed.). Edición de D.L. Stixrude. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ OCHOA, R. (2014): *Poesía de lo imposible: Gerardo diego y la música de su tiempo*. Santander;Valencia: Pre-Textos.
- SANZ DEL RÍO, J. (1867): Racionalismo armónico, recogido en JIMÉNEZ LANDI, A. (1996): Los orígenes de la Institución, en *La institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, vol.I. Madrid: Editorial Complutense.
- SATIE, E. (1917): *Parade*. Paris: Rouart, Lerolle et Cie.
- (1925): *Sports et Divertissements*. Paris: Publications Lucien Vogel.
- SAUSSURE, F. d. (1971): *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- SCHÖNBERG, A. (1905): *Verklärte Nacht, op. 4*. Berlin: Verlag Dreililien.
- (1912): *Kammersymphonie, op. 9*. Viena: Universal.
- (1914): *Pierrot Lunaire, op. 21*. Viena: Universal.
- (1913): *Sechs kleine Klavierstücke, op. 19*. Viena: Universal.
- SCHULENBERG, D. (2001): *Music of the Baroque*. Oxford: Oxford University Press.
- SCHULHOFF, E. (1925): *Partita für Klavier*. Viena: Universal.
- SKRYABIN, A. (1912): *Trois études, op. 65*. Moscow: P. Jurgenson.

- SCHMITT VON MÜCHLENFELER, F. (1981): La literatura y las otras artes, en VV. AA.: *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, pp. 169-193.
- SCHER, S. P. (1980): Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology, en KONSTANTINOVIC, Z. (ed.), (1980-82): *Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, vol. III, sec. B*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck.
- SHKLOVSKI, V. (1970): El arte como artificio, en TODOROV, T. (ed.): *Teoría de la Literatura* (traducción: A. M. Nethol), Madrid: siglo XXI, pp. 55-70.
- SIBELIUS, J. (1925): *Five Romantic Pieces, op. 101*. New York: Carl Fischer
- SIEBENMANN, G. (1965): *Die moderne Lyrik in Spanien*. Stuttgart: Kohlhammer.
- SOURIAU, E. (1965): *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada* (traducción: M. Nelken). Madrid-Buenos Aires: FCE.
- STRAVINSKY, I. (1920): *Pulcinella*. London: J. and W. Chester.
- (1922): *Trois mouvements de Petrouchka*. Berlin: Editions Russes de Musique.
- (1980): *La consagración de la primavera*. Kiev: Musytschna Ukraina.
- TARASTI, E. (1979): *Myth and Music: a Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. The Hague: Mouton.
- TODOROV, T. (1971): *Literatura y significación* (trad. de G. Suárez Gómez). Barcelona: Planeta.
- TORRE, G. d. (1930): De una encuesta. ¿Qué es la vanguardia?, en *La Gaceta Literaria*, nº 94, 15 de noviembre.

- (1959): Los puntos sobre algunas «íes» novelísticas, en *Ínsula*, nº 50 (mayo).
- (2001): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor.
- TUÑÓN DE LARA, M. (1970): *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Editorial Tecnos.
- UBIETO, A., REGLÁ, J., JOVER, J. M. (1963): *Introducción a la Historia de España*. Barcelona: Teide.
- UTRERA TORREMOCHA, M. V. (2010): *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología.
- VALLE-INCLÁN, R. de (1995): *Claves líricas: Aromas de leyenda; El pasajero; La pipa de kif*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VARÈSE, E. (1973): *Amériques*. New York: Colfranc Music Publishing Corp.
- VAUGHAN WILLIAMS, R. (1922): *A London Symphony (Slow movement)*. Arreglo para órgano de H. G. Ley. London: Stainer & Bell.
- VEGA RODRÍGUEZ, M., VILLAR-TABOADA, C. (eds.) (2001): *Música, lenguaje y significado*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Internacional de Teoría y Estética Musical. Glares.
- VERJAT, A. (1994): La lírica (Siglo XIX), en PRADO, J. D., ARAGÓN FERNÁNDEZ, M. A. (coords.): *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra, pp. 921-1001.
- VILLAR, A. del (1981): *Gerardo Diego*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- WAGNER, R. (1860): *Tristan und Isolde. WWW 90*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- WEBERN, A. (1922): *Fünf Sätze, op. 5*. Viena: Universal.

----- (1948): *Konzert, op. 24*. Viena: Universal.

WEISSTEIN, U. (1973): *Comparative Literature and Literary Theory. Survey and Introduction*. Bloomington: Indiana University Press.

WELLEK, R., WARREN, A. (1969): *Teoría literaria* (trad. de J. M. Gimeno). Madrid: Gredos.

WILLEMS, E. (1954): *Le Rythme Musical*. Paris: Presse Universitaires de France.

WOLF, W. (2002): Intermediality revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality, en LOBATO, S. M., S. ASPDEM, W. BERNHART (eds.): *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam: Rodopi, pp. 13-34.

YURKIÉVICH, S. (2003): Liminar. Vicente Huidobro, logros y milagros, en HUIDOBRO, V. : *Obra poética*. Coordinada. por C. Goic. Madrid: ALLCA XX, pp. XV-XIX.

ZAMACOIS, J. (2002): *Teoría de la música*. Barcelona: Idea.