

"INVITACION A UN VIAJE SONORO" O MUSICA Y POESIA

EN RAFAEL ALBERTI

Kurt SPANG

Es llamativo que a pesar de la creciente bibliografía en torno a la obra de Alberti, falten estudios detenidos de su poesía relacionada con otras artes, como A la pintura (1), y sobre todo de Invitación a un viaje sonoro, inspirada en la música.

Por otro lado no extraña esta laguna, dado que la problemática de la mutua influencia de dos o más artes es ardua y requiere una indagación específica, para la cual falta en gran parte el instrumental y criterios sobre todo en el ámbito hispánico (2).

INTRODUCCION

Y no es porque las artes no hayan formado desde siempre una unidad más o menos estrecha. La mitología las designa como musas hermanas; la arquitectura, la escultura y la pintura continuamente se vinculan entre sí, es impensable la danza sin la música, cualquier canto es por su propia naturaleza un entramado de música y literatura.

Sin embargo, parece que las musas poseen tanta personalidad e incluso tesón, que no dejan pasar impunemente transgresiones de las demarcaciones de su territorio respectivo.

Con ello no quiero afirmar que no pueda haber influencias mutuas y enriquecimiento, un "esclarecimiento mutuo de las artes", como lo designaba O. Walzel en un ya clásico estudio (3).

Las transgresiones resultan peligrosas si traen consigo una pérdida de identidad del arte receptor y si tampoco hacen justicia al arte "donante". Parece que como en los organismos vivos, el trasplante solo da resultados positivos si las condiciones son óptimas, es decir, si el organismo receptor no rechaza el injerto por incompatible.

Si los caligramas y otros "poemas-pintura" se consideran todavía y probablemente para siempre fenómenos marginales de la literatura, es porque ni son obras poéticas auténticas, ni pintura seria, sino artefactos híbridos, que pueden ser originales, virtuosos, jocosos o crípticos, pero no obras de arte de categoría.

Y ello no se debe al hecho de que los artistas que practican la mezcla de distintos artes sean mediocres; es más bien debido a la inmensa dificultad que supone encontrar las formas de expresión que permitan introducir sin fisura los modos de un arte en los de otro. Quizá la influencia mutua sea particularmente difícil en el caso de la música y de la poesía, puesto que la primera es un arte totalmente aconceptual mientras que la literatura no puede prescindir de los conceptos; su materia prima son las palabras, que forzosamente encierran ideas y referencias a la realidad.

POESIA Y MUSICA

Antes de aceptar la Invitación a un viaje sonoro me parece oportuno reflexionar brevemente acerca de las posibilidades de las influencias entre poesía y música. Consideraré exclusivamente los efectos que pueda tener la música sobre la literatura, no los opuestos, aunque los hay con frecuencia, como nos hacen ver los cantos litúrgicos, la ópera, la música de los "Lieder", la música programática, etc. Es más, en los albores de la música y de la poesía, se supone una relación íntima entre las dos; lo comprueban los investigadores del folklore y de la etnología comparada. Solo posteriormente, con el perfeccionamiento de los instrumentos musicales y la consiguiente evolución de la música instrumental, los dos, música y poesía, se separaron y siguieron derroteros diversos, que solo se juntan ocasionalmente.

Sea cual fuere la relación originaria entre las dos, no cabe duda de que hasta hoy perduran una serie de fenómenos comunes. Pero también existen y se han acentuado cada vez más unas divergencias que han permitido precisamente que se definieran a lo largo de los siglos como artes

autónomas.

LO QUE SEPARA

La definición de la literatura como arte verbal, y de la música como arte de sonidos, es indudablemente acertada, y se refiere a aspectos esenciales. (Prescindo aquí de todo tipo de "conserva" en el sentido de grabaciones, partituras o textos impresos). Mientras que los compositores transforman sus impulsos creadores en sonidos y acordes, los poetas plasman los suyos en palabras. Sin embargo, las palabras también son agrupaciones y combinaciones de sonidos.

Ambas son, por tanto, artes "sonoras", pero las palabras sonantes se distinguen de los sonidos musicales por el hecho de remitir a una realidad más allá de su propia materialidad de sonido, porque significan y designan. Aparte de esta diferencia material, existen también discrepancias en cuanto al "mensaje" y la recepción de música y poesía. El artista de la palabra se propone comunicar por lo general contenidos conceptuales y cognoscitivos con una referencia a la realidad; al artista musical le importa la configuración de las emociones y de los afectos de un modo variado y plurisignificativo muy sui generis; no concreta, no se expresa mediante conceptos, sin que por ello se vuelva incomprensible o confuso. Las series tonales de la música obedecen a unas leyes propias que crean comunicación y significación a su manera.

Hasta la misma comunicación es distinta en ambas artes: en poesía se habla del texto constituido por sílabas, palabras y frases que le confieren su forma y su contenido, los dos portadores de significados; en la música solo se puede hablar de forma, en un sentido estricto, y a lo sumo de un contenido emocional, sentimental e intuitivo, pero nunca conceptual. Hasta la llamada música descriptiva no es conceptual en realidad, porque no describe en términos auténticos, sino que evoca, alude, a lo sumo imita onomatopéiticamente. Por ello estimula la intuición y la imaginación; sin embargo, no suministra información conceptual. La música "significa", mejor dicho: evoca de un modo no racional, lo que no quiere decir que sea más pobre que la poesía, o que carezca de sentido. Hay pensadores que le otorgan un poder expresivo y cognoscitivo mayor que el de todas las demás formas de expresión humana. Schopenhauer opina que todo arte aspira a la expresividad de la música, porque es intuitiva, y por ello más esencial, más profunda, más global e inmaterial.

Las mayores discrepancias entre música y poesía se producen indudablemente en la forma de sus respectivas recepciones. Si la poesía en la inmensa mayoría de los casos (4), se dirige por vías lógicas, conceptuales y cognoscitivas, a la razón, la música apela de modo emotivo e intuitivo a los afectos, a la capacidad vivencial del

hombre. Ya lo vio San Isidoro, al afirmar en sus Ethymologias "musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus".

Las obras de arte verbales suscitan la impresión de estar compuestas de partes aisladas, de sílabas, palabras y frases que constituyen acumulaciones de conceptos e ideas que en un sentido amplio parecen separadas, yuxtapuestas; la música, en cambio, se caracteriza por la coherencia, por un continuo fluir. Con ello no quiero tachar de incoherente, de atectónica o de caótica la comunicación y la configuración del texto literario o verbal en general. Me importa destacar que en la percepción de la música se advierte una continuidad y una cohesión notablemente mayores que en la percepción de una comunicación verbal, y ello desde un punto de vista auditivo, dado que en lo visual, una partitura es tanto o más incoherente que un texto verbal.

A muchos pensadores ese carácter continuado e intuitivo de la música les indujo a ver en ella sorprendentes analogías con la configuración del universo, reminiscencias de lo trascendental, de la experiencia de la plenitud y de la eliminación de los contornos y de las fronteras. Baste pensar en las consideraciones de Pitágoras, de Boecio, de Descartes, de Nietzsche y un largo etcétera. Con frecuencia se hace hincapié en la capacidad de la música de expresar lo inexpressable, de decir lo indecible, precisamente por ese carácter abierto y trascendente. Adorno, uno de los profundos conocedores de la materia en nuestro siglo, afirma que "la música es afín a la lengua. Su afinidad indica el camino hacia dentro, pero también hacia la vaguedad. Al que considere la música como lenguaje en el sentido literal, lo confundirá." (5).

Finalmente cabe añadir dos particularidades de la música, cuya transformación en recursos poéticos, si no es imposible, resultaría por lo menos extraña, hasta insoportable. Me refiero a la polifonía y al carácter reiterativo de la inmensa mayoría de las composiciones musicales. Si entendemos por polifonía la superposición simultánea de varias melodías, el trasvase de este procedimiento a la poesía solo se podría llevar a cabo a través de la superposición y recitación simultánea de varios renglones o "versos", como se ha intentado en los provocativos "poemas simultáneos" del dadaísmo o en los bélicos artefactos del futurismo de Marinetti. A la fuerza una emisión simultánea de comunicados verbales debe desembocar en algarabía incomprensible y chocante.

El carácter reiterativo tan típico de la música (6) no es tan ajeno a la literatura, donde los recursos repetitivos a nivel léxico y sintáctico no son raros; me refiero a la gran variedad de figuras de repetición que ofrece el repertorio de las retóricas, a la tradición de los estribillos, etc. Sin embargo, resultaría inconcebible y solo soportable a nivel experimental, la repetición de

INVITACION

párrafos, capítulos o estrofas completas de un texto literario. Es precisamente en las formas poéticas que más acercamiento a la música observamos: los ya mencionados estribillos, o en la forma galaicoportuguesa del leixaprén. A menudo son justamente las formas poéticas que más han sufrido la influencia del canto y de la música.

LO QUE UNE

¿Qué es lo que tienen en común la música y la poesía? Ambas son, como ya subrayé, configuraciones de sonidos, ambas se perciben también en una progresión temporal, no se pueden percibir y recibir instantánea y totalmente, como por ejemplo, las artes plásticas. El hecho de que el sonido de la lengua pertenece a un sistema fonético, dentro del cual se le otorga su parcela significativa como fonema, lo separa del sonido de la música que adquiere entidad, mas no significación, dentro del sistema tonal.

Pero es precisamente esta circunstancia la que permite una de las posibles interferencias entre las dos artes, y ciertamente no la menos efectiva. El poeta que elimina en gran medida el carácter referencial de las palabras poéticas otorgándoles así unos poderes plurisignificativos y sugestivos, el poeta que no pretende informar, sino evocar sensorial y emocionalmente, se acerca con medios verbales a las estrategias expresivas de la música. Piénsese por ejemplo en los consabidos versos de la "Chanson d'automne" de Verlaine:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Naturalmente, las palabras no pierden del todo su valor semántico: eso resulta imposible: sanglots, automne, blessent, langueur, monotone, forman la base sugestiva del texto; evocan una atmósfera de tristeza, de languidez, de melancolía y dolor. Sin embargo, no se analiza racional y coherentemente un estado anímico. Se evoca más bien un sentimiento borroso (flou) a través de los sonidos: las oes graves, las múltiples nasales que, sin independizarse totalmente de las palabras a las que pertenecen y que son los residuos significativos que les dan su matiz, empiezan a sonar casi según leyes autónomas muy afines a las de la música. "De la musique avant toute chose" postula Verlaine en su Art poétique y aquí hace realidad su

exigencia.

Un segundo paso en la musicalización de la poesía va mucho más allá de la aproximación que acabo de esbozar. Desde Mallarmé la poesía tiende a reducir aún más las congruencias y las referencias con la realidad, la coherencia racional de las configuraciones verbales, favoreciendo de este modo las evocaciones de sentimientos vagos, carentes de contornos determinados. La lírica está llamada a evocar estados de ánimo (états d'âme) y para ello debe hacer uso del "teclado verbal" (clavier verbal). Es significativo que Mallarmé distinga entre música sonante y música callada (posiblemente esta reminiscencia de Fray Luis sea casual). Esta música callada es "el conjunto de las relaciones que existen en todo" (7). Por tanto ya no es nada relacionado con los sonidos, ni con la música, sino un fenómeno afín a lo que Baudelaire llamaba las "correspondances", la interrelación de todo con todo, el carácter referencial de las cosas, que simbolizan la coherencia universal. La palabra música se convierte así en metáfora de un lenguaje desracionalizado y de la búsqueda del valor expresivo emocional de las creaciones verbales. Es la designación de una poesía en los límites de sus posibilidades, allí donde se convierte en intento de decir lo indecible, de exigir al máximo, casi siempre inalcanzable, de la expresión verbal.

Sin embargo, la música no puede "decir nada" y la poesía no alcanzará nunca la modalidad expresiva de la música, por afines que se hagan. Es precisamente en este área extrema del intento de apoderarse de las estrategias de un arte por parte de otro donde se hacen patentes las limitaciones de la poesía y del lenguaje en general, pero también las impotencias de la música. Es el límite que separa dos artes.

Pero volvamos a los elementos comunes de la música y de la poesía. Llama la atención que los conceptos ritmo, melodía, timbre, intensidad o incluso términos técnicos de géneros ya convencionales de ambas artes se manejan indistintamente en una y otra. Ahora bien, visto de cerca, estos conceptos cubren realidades distintas según se apliquen a la música o a la literatura.

Si definimos el ritmo en general como repetición recordada de una ordenación temporal de fenómenos auditivos (8), esta concepción del ritmo es aplicable tanto a la poesía como a la música. También el hecho de que en su percepción intervienen factores objetivos y medibles por un lado, y subjetivos, interpretativos, por otro, se observa en ambas.

Sin embargo, la repercusión inmediata de esta ordenación temporal en las dos artes es notablemente distinta: en la poesía el efecto de ritmización se debe al acento,

la rima, la entonación, las pausas, la medida del verso y la forma estrófica. Todos estos elementos producen una vivencia rítmica considerablemente distinta de la del ritmo musical.

Este se basa en unas relaciones exactas, en proporciones matemáticas expresables en números, que si permiten numerosas variaciones, no dejan de ser mucho más rígidas y mecánicas que las unidades rítmicas del verso. Sería inimaginable la medición del ritmo poético con un metrónomo. En ambos ritmos permanece a pesar de todo un amplio margen para la intervención recreativa, para factores irracionales e imprevisibles que a menudo constituyen lo imponderable y a la vez el encanto de las creaciones musicales y poéticas. Basta comparar dos interpretaciones de la misma pieza musical o dos recitaciones del mismo poema.

También el concepto de melodía designa dos realidades: en la música es el desarrollo de la línea tonal de una serie de sonidos; en la poesía son todos los elementos sonantes y de intensidad los que constituyen la melodía versal o estrófica. Además el valor semántico del verso desempeña un papel notable y decisivo, fenómeno que es excluido totalmente de la música. Lo que resulta afín son los conceptos de entonación, timbres e intensidades vocálicas. La rima, las asonancias y aliteraciones ya son procedimientos típicamente poéticos.

No debemos olvidar en este orden de ideas la simbología de los sonidos y las onomatopeyas. El valor simbólico de los sonidos constituye un asunto muy discutido y discutible. No se ve con claridad por qué un determinado fonema deba asociarse forzosamente y sin más con un determinado significado. Atentaría contra la arbitrariedad de los signos que solo queda abolida en las onomatopeyas, y hasta en ellas se advierten ciertas inconstancias según las naciones y los idiomas. Además no resulta dificultoso encontrar combinaciones de sonidos muy parecidos con significados muy distintos y hasta opuestos. En la poesía será inevitable que el lector vincule espontáneamente el valor semántico de la palabra o de la oración con la combinación fonética en cuestión. Es más, sobre la base del significante se descubren las relaciones entre este y los sonidos que lo componen. En la "infame turba de nocturnas aves" se descubre el zumbido de las alas, lo angustioso y amenazante de las úes, oes y aes, en unión con las consonantes R y B y las nasales M y N, porque en este verso se habla de pájaros, de noche y de infame.

Otro elemento en común de las dos artes es la adaptación de estructuras musicales en la literatura y viceversa. En nuestro caso, de la influencia de la música en la poesía. Esto significa, en primer lugar, que la organización global de la obra literaria se rige según formas musicales preestablecidas, como por ejemplo, la sinfonía, la sonata,

la fuga, el minué etc. Y ello no se aplica solamente a obras líricas, sino también a las narrativas. Baste pensar en las Sonatas de Valle Inclán, en la Sonatina de Rubén Darío, en El Acoso de Carpentier, inspirado en la Eroica beethoveniana, etc. Por supuesto existe este modo de relación, lo que queda por averiguar en cada caso es, de qué manera los procedimientos musicales se "traducen" a la literatura. En la mayoría de los casos se trata de la elaboración y del tratamiento del tema literario que se organiza de la misma forma o de manera afín a la de la obra musical, por ejemplo, si se sigue el modelo de la sinfonía, se presenta primero el tema, luego su entrelazamiento con otros temas o motivos secundarios, su culminación y el final que los repite a modo de conclusión. E. Lorenz ha estudiado y comprobado esta congruencia entre elaboración musical y poética en el poema Sinfonía en gris mayor, de Rubén Darío (9). También en la poesía popular y popularista se pueden rastrear con facilidad y frecuencia estructuras sencillas cancioneriles; la mayoría de las veces responden al esquema fundamental de texto-estribillo, al modo del canto alterno entre solista y coro.

Naturalmente puede considerarse también influencia musical sobre la literatura el hecho de que en esta última se convierten música y músicos, instrumentos o intérpretes en tema de obras poéticas o narrativas. Así las biografías más o menos ficticias de compositores famosos, el ambiente musical de una época o de una nación. Además deben incluirse las intercalaciones de textos real o ficticiamente cantados en obras narrativas o dramáticas. Es evidentemente la relación menos estrecha y significativa entre las dos artes, dado que ya no se trata del trasvase de estrategias expresivas, sino de inspiraciones temáticas, aunque aquí también se pueden producir transferencias formales.

MUSICA Y POESIA EN ALBERTI

Pido disculpas, si los preliminares teóricos han sido un tanto prolijos; tal vez hayan sido necesarios para establecer algunos criterios imprescindibles en las interpretaciones de los poemas albertianos que quiero presentar a continuación.

La afinidad y afición de Alberti respecto de la música comienza mucho antes de los años cuarenta, en los que escribe Invitación a un viaje sonoro, pues ya su poesía neopopularista de Marinero en tierra, de La amante y de El alba del alhelí se sitúa en gran medida bajo el signo de la música, de un determinado tipo de música, por supuesto, dado que se inspira en el Cancionero y en Gil Vicente.

INVITACION

Alberti afirma: "Con nostalgia del mar, empiezo Marinero en tierra, mi primer libro orgánico de poemas. Gil Vicente y los Cancioneros musicales de los siglos XV y XVI me prestan sus aires" (10).

Casi todos los poemitas de las tres obras mencionadas y además las Canciones y baladas del Paraná, obra del exilio argentino, están impregnadas por la tradición musical popularista, sin ser por ello meras imitaciones. Las sencillas estructuras de canción, con frecuentes diálogos y estribillos que recuerdan el canto alterno, constituyen el procedimiento más habitual de esta primera fase de la creación poética albertiana. He aquí un poema con el título El mar muerto (11) perteneciente a Marinero en tierra, que puede servir a la vez de paradigma de esta manera cancioneril y de la tendencia innovadora.

No sabe que ha muerto el mar
la esquila de los tranvías
-tirintín- de la ciudad.

No lo sabe nadie, nadie.
¡Mejor, si nadie lo sabe!

Ni tú, verde cochecillo,
que hacía la verdulería
llevas tu tintinear.

No lo sabe nadie, nadie.
¡Mejor, si nadie lo sabe!

Ni tú, joven vaquerillo,
que llevas tus dos vaquitas
tan de mañana a ordeñar.

No lo sabe nadie, nadie.
¡Mejor, si nadie lo sabe!

Lo innovador se vislumbra en la temática un tanto surreal del mar muerto, en el diálogo con la esquila de los tranvías y con el verde cochecillo, todos objetos antes desterrados del ámbito poético. Lo cancioneril se revela en la subdivisión en texto y estribillo que se repite dos veces. A pesar del tono juguetón e irreal del estribillo, la posición en quiasmo de sus elementos ("no lo sabe nadie.../ ...nadie lo sabe") indica una elaboración consciente que además se advierte en la estructuración paralelística de todo el texto. Llama la atención la acumulación de procedimientos onomatopoéticos en la primera y la tercera estrofa: por un lado en las palabras "tirintín" (v.3) y "tintinear" (v.8), por otro en la

frecuencia de las vocales E e I en los versos en los que se describe la esquila del tranvía y el cochecillo de verduras. Aunque en una medida reducida o por lo menos no demasiado espectacular se pueden rastrear influencias musicales en la estructuración de la poesía. Las veremos potenciadas en los poemas que analizaremos a continuación.

En Invitación se encuentran casi exclusivamente textos cuya relación con la música es evidente y muy estrecha. El libro constituye el octavo capítulo de la obra Pleamar, escrita entre 1942 y 1944 en el destierro del poeta en Argentina. El capítulo consta de dos partes que llevan las dos el mismo título y que vuelve a ser el de la colección entera, a saber, Invitación a un viaje sonoro.

La primera parte contiene 16 poemas de distinta longitud, la segunda 9. A lo largo de la colección encontramos otro factor ordenador: una división según siglos que va del XIV al XX. Las partes dedicadas a los siglos XIX, XV, XVI y XX recogen compositores y composiciones o formas musicales españoles, mientras que los siglos XVII, XVIII y XIX están dedicados a varias naciones. (Así en el siglo XVIII tienen cabida Italia, Alemania y Austria) (12).

De la lámina de la portada del libro se desprende fácilmente que Alberti introduce cuatro principios ordenadores en la estructuración del libro: la cronología, las naciones, los compositores y las formas musicales.

6

INVITACION
A UN VIAJE SONORO

CANTATA A DOS VOCES
PARA VERSO Y LAUD
CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO *

A Paco Aguilar, laudista

1

Siglo XIV	España.. ANONIMO.....	<u>Fantasia</u>
Siglo XV	España..JUAN DEL ENCINA.....	<u>Cántico</u>
Siglo XVI	España..PISADOR.....	<u>Pavana</u>
	Francia..LULLY.....	<u>El carnaval</u>
Siglo XVII	..RAMEAU.....	<u>Minué</u>
	Inglaterra PURCELL.....	<u>Irlandesa</u>
	CROFT.....	<u>Zarabanda</u>

INVITACION

	Italia	SCARLATTI..... <u>Sonata</u>
Siglo XVIII	Alemania	BACH..... <u>Aria</u>
	Austria	MOZART..... <u>Rondó</u>

2

Siglo XIX	Rusia	BORODINE..... <u>Nocturno</u>
	Asturias	ALBENIZ..... <u>Leyenda</u>
	Aragón	DE FALLA..... <u>Jota</u>
Siglo XX	Galicia	AGUILAR..... <u>Mulheira</u>
España	Castilla	HALFFTER..... <u>Danza de la pastora</u>
	Andalucía	NIN..... <u>Granadina</u>

* Al piano, Donato O. Colacelli

(LAMINA p. 587 de PC)

Esta artificiosa y entramada disposición de los textos de esta Invitación recuerda estructuras musicales; es por sí sola un tema con variaciones, el tema de la música en sus variaciones nacionales y epocales. El subtítulo refuerza esa impresión porque reza así: "Cantata a dos voces para verso y laúd con acompañamiento de piano". Dos datos llaman la atención: en primer lugar el uso de un término genérico musical, el de cantata. Una cantata es una pieza cantada constituida de varias partes y acompañada por instrumentos; su letra son textos líricos o dramáticos. Puesto que los poemas de Invitación deben ser recitados con acompañamiento de laúd y piano y realmente lo han sido (13), vemos intensificado aun más el carácter musical de estas composiciones. Es significativo que al principio de cada poema se mencione siempre a un compositor y un género musical; al final aparece constantemente el nombre de Paco Aguilar, con la repetición del género en cuestión, recordando así que después de la declamación del poema el laudista tocó la composición musical aludida (14).

Hay más datos dignos de reseñar en el subtítulo; Alberti habla de una cantata "a dos voces para verso y laúd" equiparando por tanto instrumento y palabra poética, atribuyéndoles cualidades y facultades musicales, verso y laúd se convierten en voces capaces de realizar una

cantata, no es la voz cantante acompañada por el laúd, sino los dos, verso y laúd, acompañados por el piano. El entramado de música y poesía ya se vislumbra en la formulación insólita del título.

El primer poema de la colección está dedicado a un instrumento, el laúd, por el cual Alberti parece sentir una especial predilección; es más, es el único instrumento que le ha merecido un poema aparte, mientras que otros instrumentos solo se mencionan de paso, como si dependiesen del laúd.

INVITACION A UN VIAJE SONORO

En el principio fue el laúd. Venía,
vagabundo y sonoro, de viaje.
Voz ya antigua se ahogaba en su garganta,
de ajimeces y príncipes nocturnos,
suspensos de jardines demorados.
Venía, grave ya de amor y pena,
tristes los ojos de arenal perdido,
moreno como piel de los desiertos,
canas las cuerdas, anchos los sollozos;
el corazón, doliéndole en la hondura,
transparente de un agua aprisionada.
Y como la palmera, cuyo mástil
abre en arco a la luz sus verdes velas,
pasó la mar, abriendo su susurro
de hojas dulces los mirtos y arrayanes
de Granada, de Córdoba y Sevilla.
¡Qué rúbricas de oro, qué enhebrados
laberintos de azules curtidores
punzando el iris terso de las fuentes!
¡Qué arabescos de música subiendo
nombres de enamoradas por los muros!
Mano de reyes, mano de doncellas,
mano de esclavas, mano de mendigos,
mano de soldaderas y juglares,
mano tendida, mano tembladora
de suspiros y versos errabundos.

¡Laude al laúd, sonora luz del alba,
soplo de las vihuelas celestiales!

¡Laude al laúd, primer varón rendido,
sueño de las guitarras lastimadas!

¡Laude al laúd, saliente luna llena,
amor de las violas en delirio!

¡Laude al laúd, párpado solo abierto,
sombra de los salterios apenados!

¡Laude al laúd, céfiro misterioso,
ruta del virginal y la espineta!

INVITACION

¡Laude al laúd, amante sumergido,
duende en los clavicordios y los claves!

¡Laude al laúd, lejana barca hundida,
mar y espuma sin fin de los pianos!

En el principio fue el laúd. Venía,
vagabundo y sonoro, de viaje.
Su primer puerto fue una mano: España.

*

Abre el laúd sus labios: una rosa.
¿Qué volará al silencio de esa rosa?
¿Qué de lo más profundo de esa rosa,
de su pecho de aire, por el aire,
de su caja de aire, por el aire,
de su pozo de aire, por el aire?
Un pájaro al cordal,
cuatro alas al mástil,
un cabello amarillo al clavijero,
al puente, un llanto siempre de viaje;
una mano con péñola a las cuerdas,
pluma y mano de ángeles, de un ángel.

Abre el laúd sus labios: una rosa.
Una rosa tocada por el aire.(15)

El texto entero está concebido como laudatoria lírica y como retrospectiva histórica. Empezaba con una reminiscencia bíblica: "En el principio fue el laúd" y luego, evocando la antigüedad y la larga tradición poética musical del instrumento, añade: "Voz ya antigua se ahogaba en su garganta,/ de ajimeces y príncipes nocturnos,/ suspensos de jardines demorados." (vv. 3-5). Se nos hacen presentes los trovadores y sus cantos amorosos, las damas pretendidas e inalcanzables. Con una acumulación insistente de anáforas Alberti describe más adelante la variedad y adaptabilidad del instrumento al decir: "mano de reyes, mano de doncellas/ mano de esclavas, mano de mendigos" (vv. 22-23).

Los versos 27 y ss. "Laude al laúd, sonora luz del alba" ya nos presentan un intento de aproximación poética al sonido típico del laúd. No solamente a través de la insistente reiteración de la fórmula "laude al laúd" con el diptongo AU en los siete pareados, también mediante la insólita acumulación de las líquidas R y L (en el primer pareado 11 L y 1 R, en el 2º: 5 L y 5 R; en el 3º: 9 L y 2 R; en comparación: los vv. 1 y 2 del poema solo contienen 2 L y 2 R).

Incurriríamos en un error al querer suponer aquí una imitación directa del sonido del laúd, dado que el lenguaje no es capaz de alcanzar este objetivo, ni el poeta lo ha querido. Sin embargo es evidente que Alberti, al seleccionar estas consonantes y este diptongo, ha conseguido un efecto

sonoro que en esta configuración lingüística es capaz de hacer surgir la ilusión del sonido de este instrumento.

A la vez Alberti nos presenta una especie de genealogía de una serie de instrumentos de cuerda, desde la vihuela hasta el piano, relacionándolos todos con el laúd, porque "en el principio fue el laúd".

Toda la segunda parte del poema es una variación sobre el mismo tema y casi con los mismos recursos poéticos. No voy a indagar más en este aspecto, puesto que no añadiría nada nuevo al tema que estamos tratando.

Buscando un poema que podría ejemplificar la adaptación de formas genéricas musicales a la poesía, hallé el texto dedicado al compositor Rameau y a la forma del Minué. He aquí el texto (16):

RAMEAU

Minué

Hasta pronto, flor.
Hasta luego, risa.
Buenas noches, gracia.
Brisa, buenos días.

Si me das la flor,
yo te doy la risa.
Hasta luego, gracia.
Hasta pronto, brisa.

Si me das la gracia,
yo te doy la brisa.
Buenas noches, flor.
Rosa, buenos días.

Hasta pronto, gracia.
Hasta luego, brisa.

AGUILAR. Minué

El minué se caracteriza como pieza corta en compás 3/4 y como baile abierto de parejas con pasos pequeños y muchas figuras. Alberti se inspiró más en el baile y sus particularidades que en la música. Salta a la vista que respeta el criterio de brevedad en primer lugar en la composición como tal, y en segundo lugar imita la pequeñez de los pasos, evocados en los versos cortos, hexasílabos. Para subrayar aún más la brevedad, todos los versos son bipartidos en una fórmula de saludo y de despedida, y el concepto o la cosa- personificados ambos- a los que se dirigen estas fórmulas. Los versos 5-6 y 9-10 forman una excepción, puesto que se trata de oraciones condicionales; sin embargo, mantienen también el carácter bipartido, dado que recogen las parejas de sustantivos de los versos restantes (flor-risa, gracia-

brisa). Aparte de esta bipartición interna los versos están ordenados como parejas siguiendo el módulo: "hasta pronto-hasta luego", como despedidas que evocan la separación de las parejas del baile y el módulo "buenas noches-buenos días" que aluden al encuentro de las nuevas parejas. El tercer pareado es la oración condicional "Si me das-yo te doy" y representa el cambio de parejas. Naturalmente estos sustantivos no se han escogido al azar. Todos: "flor, risa, gracia, brisa" evocan la atmósfera de la corte de Versalles, la despreocupación, la gracia ligera y primorosa.

Si hasta el v. 6 predomina una serie determinada de "figuras de danza", esta se modifica con los versos de "intercambio" de la condicional, con lo cual se introduce una nueva serie. Ahora ya no se dice:

Hasta pronto, flor.
Hasta luego, risa.

sino

Hasta luego, gracia.
Hasta pronto, brisa.

Hasta se ha invertido el orden de las fórmulas de saludo y de despedida. A partir del v. 7 la secuencia de los versos se desarrolla en forma simétrica invertida, respecto de los versos 1-6 formando los vv. 7 y 8 el eje de simetría. En una representación esquemática obtenemos el siguiente cuadro:

	PRINCIPIO DE VERSO		FINAL		RIMA / ASONANCIA
I	A	1	I	x	i-a
	B	2		a	
II	C	3	II	x	i-a
	D	4		a	
III	E	1	I	x	i-a
	F	2		a	
I'	B	3	II	x	i-a
	A	4		a	
III	E	3	II	x	i-a
	F	4		a	
II	C	1	I'	x	i-a
	D	1		a	
I	A	3	II	x	i-a
	B	4		a	

Las cifras romanas designan las parejas de versos: en la primera columna el principio, en la segunda el final de los versos. Las mayúsculas representan las fórmulas de saludo y de despedida y la oración condicional. Las cifras árabes en la segunda columna se refieren a los sustantivos del final

de los versos. Con x se designan los versos sueltos, mientras que la a se refiere a los versos pares con asonancia en i-a.

Como se desprende del esquema la simetría alrededor del eje formado por los versos 7-8 solo se refiere a los elementos iniciales de los versos, los restantes obedecen a una ordenación distinta, que se refleja en la segunda columna. Aquí se cumple la exigencia de las figuras múltiples del minué de un modo distinto del anterior, a saber en una simetría pareada con unas pequeñas variaciones primero en los vv. 3-4 y 11-12 que forman un quiasmo:

Buenas noches, gracia.
Brisa, buenos días.

y

Buenas noches, flor.
Rosa, buenos días.

Después, porque la pareja "flor-rosa" se convierte en "flor-rosa" formando una sugestiva paronomasia.

Finalmente no se debe pasar por alto la asonancia en i-a que se mantiene consecuentemente en los versos pares, crea un equilibrio armónico que recuerda el bajo continuo de la música barroca y contrasta con el juego polifacético de los demás elementos del poema.

En el ámbito de los recursos léxicos y fonéticos, así como en la estructura global del poema vemos reflejadas poéticamente las particularidades del minué: los movimientos garbosos y elegantes de las parejas, la separación y el reencuentro, el cambio de la pareja, hasta la juguetona despreocupación y superficialidad de los festejos cortesanos son captados con perfección en esta pequeña joya poética.

En los preliminares teóricos de este estudio ya llamé la atención sobre un tipo de relación entre música y poesía, que no se caracteriza por un influjo directo de formas de expresión musicales en las literarias, sino por una evocación poética del ambiente artístico de una época o de una nación o de las dos a la vez. Como Alberti incluye varios poemas de este tipo en *Invitación* es obvio que con ellos quiso hacer referencia también al ambiente musical. A modo de ejemplo quisiera presentar el que dedica a Francia dentro de los poemas relacionados con el siglo XVII (17).

SIGLO XVII

FRANCIA

Aquí la Gracia tiene la de un lunar pintado
en el seno a sabiendas furtivo de una ninfa;
la gracia de un Amor sorprendido de verse

INVITACION

silbar en arco el agua de sus ingenuas ingles.
Gracia de cierva a escape y a propósito para
el disparo elegante de una Diana mentida;
de cohete que sesga su camino y desploma
flores en los arroyos falsos de las pelucas.
Grácil Gracia graciosa y encantadoramente
ridícula con ojos de antifaz y dolido
corazón de Arlequín en un baile de máscaras.

El poema consta de once alejandrinos blancos sin subdivisión estrófica. Ya el hecho de haber escogido el alejandrino para la evocación del clasicismo francés me parece muy acertado, pues es el verso por antonomasia de esta época. Alberti logra captar la atmósfera que nos resulta conocida a través de testimonios arquitectónicos, pictóricos, literarios y musicales del siglo XVII en Francia: gracia y preciosidad, ensueño jugueteo, serenidad superficial como máscara de la hipocresía, la elegancia ridícula en ocasiones. Es un poco el ambiente de *Les précieuses ridicules* de Molière. Además la constante alusión a figuras mitológicas contribuye a redondear la evocación del barroco: la Gracia, Amor, la ninfa, Diana, y no por azar al final el Arlequín de la *Commedia dell'Arte* y de los bailes de disfraces.

Alberti insiste cinco veces en la voz "gracia" (en el v. 7 se sobreentiende). Añade a esta quintuple repetición cinco aspectos de la gracia: primero (vv. 1-2) el ambiente lúdico erótico; en segundo lugar la simulada ingenuidad de un Amor sorprendido al hacer sus necesidades. Es digna de consideración la fórmula "verse silbar en arco el agua de sus ingenuas ingles" que podría haber salido de la boca de una "précieuse". En el tercer aspecto el poeta destaca casi como caso representativo de muchas mentiras, la falsedad de una escena de caza (vv. 5-6). En la siguiente referencia a la Gracia insiste el poeta en la suntuosidad ostentativa y la prodigalidad de la corte francesa (vv. 7-8). Y finalmente, por así decir, a modo de culminación de la sátira derramada hasta aquí añade una caricaturesca ridiculización de toda la falsedad descrita:

Grácil Gracia graciosa y encantadoramente
ridícula, con ojos de antifaz y dolido
corazón de Arlequín en un baile de máscaras.

La pomposa y altisonante figura etimológica "grácil Gracia graciosa" y la antítesis caricaturizante "encantadoramente ridícula" redondean las observaciones anteriores en una gradación y desenmascaran todos los aspavientos cortesanos como afectación y apariencia que solo oculta el vacío y el tedio (vv. 10-11). Los ojos de la máscara son huecos, son apariencia; el disfraz del Arlequín simula alegría, aparenta serenidad. El peso de estas acusaciones es aumentado a través de la unión de los tres versos mediante encabalgamientos: "encantadoramente/ridícula" y "dolido/corazón", exigiendo una lectura sin pausa final de estos versos confiriéndoles así un efecto monolítico. Llama además la atención que

el último verso es el único esdrújulo de todo el texto entre versos paroxítonos; lo alienante de la acentuación refleja y acentúa así la alienación de la sociedad francesa del XVII la que evoca el poeta en todos los versos anteriores.

Para terminar quisiera mencionar una última modalidad de vinculación de la música y la poesía que nos presenta Alberti en Invitación. Es acaso la vinculación menos estrecha en esta colección, pues se trata de la ampliación de la letra de canciones españolas ya existentes. Alberti emplea esta técnica en varias ocasiones: primero en un poema dedicado al s. XV, en el cual glosa un texto de Juan del Encina, escrito con ocasión de la muerte de Isabel la Católica (18).

SIGLO XV

Triste España sin ventura
todos te deben llorar,
despoblada de alegría
para en tí nunca tornar.

(Cántico de Juan del Encina a la
muerte de Isabel la Católica)

Como se hiela a un lucero
su color, su relumbrar,
así a la reina de España
se le heló la claridad.

Triste España sin ventura,
todos te deben llorar.

No hay media luna en Granada.
llorando Isabel se va.
Muere la reina de España
cuando empieza a clarear.
Triste España sin ventura,
todos te deben llorar.

La mar se puebla de gente.
vivir sólo es navegar.

La reina de España
está pasando la mar.
Triste España sin ventura,
todos te deben llorar,
despoblada de alegría
para en tí nunca tornar.

La letra cursiva revela que la cuarteta de J. del Encina se repite dos veces a lo largo de la glosa de Alberti, una vez dividida en dos y al final íntegra. En un poema referido al s. XVI el poeta solo utiliza un verso de Guevara: "Los pavos hacen la rueda" para elaborar todo un poema (19).

En la segunda parte de la colección hallamos dos textos,

una jota aragonesa y una muñeira gallega, para las que Alberti escribe algunos versos de comentario y ampliación. Veamos el texto de la jota para poder comentar brevemente los dos pareados que le añade Alberti. (El texto de la jota va otra vez en cursiva). (20).

A R A G O N

FALLA Jota

Dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar.
A tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.

La jota es un toro bravo
en medio de un olivar.

Ya me despido de ti,
de tu casa y tu ventana.
Y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.

La jota es un toro bravo
en donde le da la gana.

El poeta une el texto ajeno y el suyo a través de la asonancia de los versos pares suyos con los de la jota. La comparación de la jota con el toro alude al empuje y la bravura de esta forma musical folklórica y que es omnipresente en la geografía española, "en donde le da la gana".

Evidentemente las interferencias entre música y poesía son mínimas en este caso, el poeta se limita a un simple comentario con ningún afán de adaptar estrategias expresivas de la canción popular a la elaboración de sus versos.

Después de los breves comentarios que vimos con anterioridad queda sin embargo fuera de duda que Alberti es capaz de aprovechar los impulsos que emanan de la música y de incorporarlos con gran sensibilidad a los recursos expresivos literarios. Esta capacidad de adaptación solo es superada en su poesía relacionada y dedicada a la pintura. "Sin duda, yo soy un poeta para quien los ojos son las manos de su poesía" afirma Alberti (21). Y de hecho hasta en su poesía musical se detecta esta proclividad. Muy a menudo lo musical entra en la poesía a través de imágenes visuales; digo "muy a menudo", porque como intenté demostrar Alberti también logra metamorfosarsear procedimientos musicales con tal perfección que se adapten de forma sorprendente a los de la música.

NOTAS

1. En mi Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti, Pamplona, Eunsa, 1973, traté de acercarme de modo somero al fenómeno de la relación poesía-pintura: cfr. Parte III, cap.3.
2. El filólogo germanista dispone de un artículo enciclopédico al respecto de G. Reichert: "Literatur und Musik", en Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin, W. de Gruyter, 1965, vol.II, pp. 143-63. E. Lorenz dedica un estudio a la vinculación de Rubén Darfo con la música: "Rubén Darfo: bajo el divino imperio de la música", Studien zur Bedeutung eines ästhetischen Prinzips, Hamburg, Cram, de Gruyter, 1956. Del mismo poeta se ocupa un documentado artículo de G. Siebenmann, "Sobre la musicalidad de la palabra poética. Disquisiciones aplicadas a algunos poemas de Rubén Darfo", Romanistisches Jahrbuch, 20, 1969, pp.304-21.
3. O. Walzel, Die wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin, 1917.
4. Los intentos de los surrealistas de una provocativa desracionalización son precisamente paradigmas de la transgresión de los límites naturales de lo poético y lo verbal hacia el ámbito de lo musical. El abandono de lo racional en aras de una potenciación de lo asociativo y de la libertad interpretativa es un acercamiento patente a lo típicamente musical.
5. Forum, 3, 1956, pp.336-7. Vid. también F. Medicus, "El problema de una historia comparada de las artes", en Filosofía de la ciencia literaria, México, FCE, 1946, pp. 195-250, donde el autor afirma: "Pero allí donde la palabra es demasiado concreta, demasiado unívoca, es demasiado pegada a las condicionalidades comprobables y manifiestas, y no satisface, por tanto, empieza el campo propio y peculiar de la música. Todas las inspiraciones genéricamente musicales hablan de aquel fondo vago, indeterminable, de lo que hace humano al hombre (y no en sentido ético exclusivamente). Toda la multiformidad y multivocidad de la vida espiritual tal como va plasmándose en la historia brotan de aquel fondo; y la música lo revela del lado de acá de las concreciones, del lado de acá de las unidades, pero no, ni mucho menos, de un modo caótico" (pp.226-7).
6. Es interesante en este orden de ideas la afirmación de D. Smojer: "La promesse du retour est le sens de la forme temporelle de la musique", en "Lorsque le verbe se fait musique: Saint-Denys Garneau", Etudes littéraires, 15, 1982, pp.69-95 (cita en 71).
7. "L'ensemble des rapports existant dans tout".
8. Véase mi Ritmo y versificación, Murcia, Universidad, 1983, parte III.
9. E. Lorenz, "La Sinfonía en gris mayor de Rubén Darfo", Romanistisches Jahrbuch, 18, 1967, pp.331-339.
10. Poesías completas, B. Aires, Losada, 1961, p. 11.

INVITACION

11. Ibid. p.57.
12. Ibid. p.587.
13. Disponemos de una indicación autobiográfica acerca de la recitación acompañada de estos poemas en Poesías completas, pp.16-7: "Invitación a un viaje sonoro. Con el extraordinario laudista Paco Aguilar y el pianista Donato O. Colacelli recorro la Argentina y el Uruguay dando este concierto".
14. Véase la transcripción de los poemas de Invitación que se comentan en este estudio.
15. Cfr. Poesías completas, pp. 588-9.
16. Ibid. p. 594.
17. Ibid. p. 593.
18. Ibid. pp. 590-91.
19. Ibid. p. 592.
20. Ibid. pp. 605-6.
21. Ibid. p. 782.



```

*****
*****
*****
*****
****
 * *
 * *
 * *
 * *
*****
*****
*****
*****
*****

```