



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia y Letras
Departament de Arte y de Musicologia

Tesis Doctoral
2018

**Múltiples significaciones
de las canciones de Manuel de Falla:
aproximación analítico-hermenéutica a la aprehensión de su sentido**

Autor: Alejandro Zabala Landa

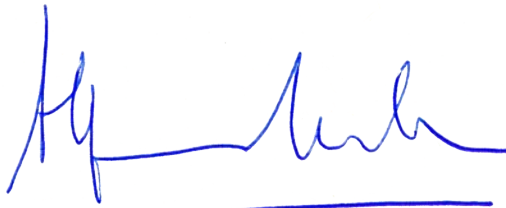
Director: Prof. Dr. Antoni Ripollés Mansilla
Tutor: Prof. Dr. Francesc Cortès Mir

U A B
Universidad Autónoma de Barcelona

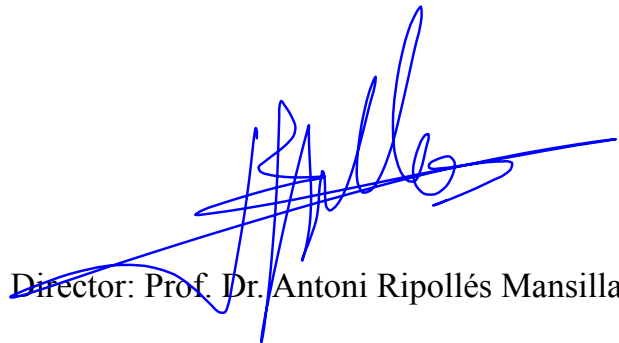
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Arte y de Musicología

Tesis Doctoral
2018

**Múltiples significaciones
de las canciones de Manuel de Falla:
aproximación analítico-hermenéutica a la aprehensión de su sentido**



Autor: Alejandro Zabala Landa



Director: Prof. Dr. Antoni Ripollés Mansilla

Agradecimientos

Quiero mostrar mi gratitud al director de la tesis, Dr. Antoni Ripollés que, pese a las dificultades que comporta la supervisión desde la distancia, me ha dispensado su confianza y dedicación con orientaciones enriquecedoras y todas las indicaciones necesarias para culminar satisfactoriamente mi trabajo.

Asimismo a mi tutor, Dr. Francesc Cortés, quien me sugirió el inicial enfoque investigador, y cuyo asesoramiento ha sido imprescindible para poder llevar a cabo mi tarea.

También debo mi agradecimiento a la Dra. Begoña López, con quien he compartido innumerables y estimulantes discusiones, y de quien he recibido útiles comentarios y generosa ayuda en la corrección del texto.

He de agradecer a todo el personal del Archivo Manuel de Falla, y en particular a Elena García de Paredes, gerente, y a Concepción Chinchilla, bibliotecaria, el desinteresado apoyo que me han proporcionado durante la realización de mis investigaciones en este centro. Doy las gracias igualmente a Ediciones Manuel de Falla, Durand-Salabert-Eschig y W. Hansen, por su amable autorización para la reproducción de las partituras.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

TEMA DE ESTUDIO

1. Justificación y planteamiento del problema de investigación. Estado de la cuestión.....	1
2. Marco teórico.....	3
2.1. La significación musical.....	3
2.2. Consideraciones generales acerca de la “canción”.....	5
2.3. Música y lenguaje.....	7
2.4. Signo, sentido, significación.....	8
2.5. Discurso y texto.....	9
2.6. El “super-signo” musical.....	11
2.7. Código, competencia, estilo.....	13
2.8. Los tópicos musicales.....	15
2.9. Intertextualidad.....	16
2.10. Narratividad.....	19
2.11. El rol de las emociones.....	20
2.12. Aspectos pragmáticos.....	22
3. Definición de la investigación.....	22
3.1. Análisis e interpretación crítico-musical.....	22
3.1.1. Consideraciones generales.....	22
3.1.2. Condiciones de producción.....	23
3.1.3. Problemática de la interpretación musical.....	24
3.1.4. Las intenciones del compositor y la interpretación de la obra.....	25
3.1.5. Condiciones de recepción.....	26
3.1.6. Evaluación de las emociones.....	27
3.2. Visión hermenéutica.....	27
4. Metodología.....	36
4.1. Contextualización.....	36
4.2. En torno al texto literario.....	36
4.3. Análisis musical.....	37
4.3.1. Enfoque sintagmático.....	37
4.3.2. Enfoque paradigmático-formal.....	38
4.4. Arqueo intertextual.....	39
4.5. Estrato hermenéutico.....	40
4.6. Recepción.....	42

II. CORPUS DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1º — MADRID 1899-1907

Introducción contextual.....	43
1. <i>Preludios</i>	
1.1. En torno al texto.....	48
1.2. Análisis musical.....	51
1.3. Huellas intertextuales.....	60
1.4. Estrato hermenéutico.....	64
1.4.1. La evocación como recurso técnico-expresivo y estético.....	64
1.4.2. Prerrafaelismo.....	72
1.4.3. El espacio simbólico del episodio final.....	78
1.4.4. El elemento religioso.....	79
1.4.5. Significación.....	81
2. <i>Rima</i>	
2.1. En torno al texto.....	84
2.2. Análisis musical.....	88
2.3. Estrato hermenéutico.....	97
2.3.1. La “ironía romántica” como vector discursivo-estético.....	97
2.3.2. Significación.....	108
3. <i>¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!</i>	
3.1. En torno al texto.....	111
3.2. Análisis musical.....	113
3.3. Resonancias intertextuales.....	121
3.4. Estrato hermenéutico.....	128
3.4.1. Marco dramático.....	128
3.4.2. Estética de lo “grotesco y lo arabesco”.....	134
3.4.3. Significación.....	139
4. <i>Tus ojillos negros —canción andaluza—</i>	
4.1. A propósito del subtítulo.....	142
4.2. En torno al texto.....	143
4.3. Análisis musical.....	146
4.4. Intertextualidad polisemántica de lo arabesco.....	156
4.5. Estrato hermenéutico.....	161
4.5.1. Claves eróticas.....	161
4.5.2. Significación.....	164
5. Recepción.....	166

CAPÍTULO 2º — PARÍS 1907-1914

Introducción contextual.....	168
1. <i>Trois Mélodies</i>	
Preámbulo.....	171
1.1. <i>Les colombes</i>	
1.1.1. En torno al texto.....	173
1.1.2. Análisis musical.....	175
1.1.3. Influencia de Debussy. Huellas intertextuales.....	186
1.1.4. Estrato hermenéutico.....	194
1.1.4.1. La espacialidad y lo lejano.....	194
1.1.4.2. Lo lumínico como técnica narrativa.....	198
1.1.4.3. Simbolismo e impresionismo.....	200
1.1.4.4. Heterogeneidad del tiempo.....	201
1.1.4.5. Significación.....	203
1.2. <i>Chinoiserie</i>	
1.2.1. En torno al texto.....	208
1.2.2. Análisis musical.....	212
1.2.3. Intertextos y confluencias.....	223
1.2.4. Estrato hermenéutico.....	233
1.2.4.1. Perspectivas del exotismo orientalista.....	233
1.2.4.2. Lo grotesco y lo arabesco “a la manera rococó”.....	238
1.2.4.3. Significación.....	241
1.3. <i>Séguidille</i>	
1.3.1. En torno al texto.....	243
1.3.2. Análisis musical.....	249
1.3.3. Huellas intertextuales.....	257
1.3.4. Estrato hermenéutico.....	262
1.3.4.1. “Lo español” en París.....	262
1.3.4.2. <i>Double coding</i>	266
1.3.4.3. Significación.....	267
1.4. Recepción.....	269
2. <i>Siete canciones populares españolas</i>	
Preámbulo.....	272
2.1. <i>El paño moruno</i>	
2.1.1. A propósito del título.....	276
2.1.2. En torno al texto.....	276
2.1.3. Análisis musical.....	278
2.1.4. Intertextos.....	283
2.1.5. Significación.....	289

2.2. <i>Seguidilla murciana</i>	
2.2.1. A propósito del título.....	291
2.2.2. En torno al texto.....	291
2.2.3. Análisis musical.....	295
2.2.4. Intertextos.....	299
2.2.5. Un intratexto: <i>Seguidillas murcianas</i>	301
2.2.6. Significación.....	303
2.3. <i>Asturiana</i>	
2.3.1. A propósito del título.....	306
2.3.2. En torno al texto.....	306
2.3.3. Análisis musical.....	309
2.3.4. Intertextos.....	314
2.3.5. Significación.....	315
2.4. <i>Jota</i>	
2.4.1. A propósito del título.....	318
2.4.2. En torno al texto.....	318
2.4.3. Análisis musical.....	323
2.4.4. Intertextos.....	325
2.4.5. Significación.....	330
2.5. <i>Nana</i>	
2.5.1. A propósito del título.....	332
2.5.2. En torno al texto.....	332
2.5.3. Análisis musical.....	333
2.5.4. Intertextos.....	335
2.5.5. Significación.....	339
2.6. <i>Canción</i>	
2.6.1. A propósito del título.....	342
2.6.2. En torno al texto.....	342
2.6.3. Análisis musical.....	346
2.6.4. Intertextos.....	348
2.6.5. Significación.....	350
2.7. <i>Polo</i>	
2.7.1. A propósito del título.....	352
2.7.2. En torno al texto.....	352
2.7.3. Análisis musical.....	354
2.7.4. Intertextos.....	360
2.7.5. Significación.....	363
2.8. Significación de <i>Siete canciones populares españolas</i>	365
2.9. Recepción.....	370

CAPÍTULO 3º — MADRID 1914-1919

Introducción contextual.....	378
1. <i>Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos</i>	
1.1. En torno al texto.....	385
1.2. Análisis musical.....	388
1.3. Refracciones intertextuales.....	395
1.4. Estrato hermenéutico.....	399
1.4.1. El espíritu del <i>Motu proprio</i>	399
1.4.2. Significación.....	400
2. <i>El pan de Ronda, que sabe a verdad</i>	
2.1. En torno al texto.....	404
2.2. Análisis musical.....	406
2.3. Intertextualidad.....	411
2.4. Estrato hermenéutico.....	417
2.4.1. Significación.....	417
3. Recepción.....	419

CAPÍTULO 4º — GRANADA 1919-1939

Introducción contextual.....	420
1. <i>Psyché</i>	
1.1. En torno al texto.....	423
1.2. Análisis musical.....	427
1.3. Estrato hermenéutico.....	448
1.3.1. <i>Psyché</i> como proyecto músico-escénico.....	448
1.3.1.1 Componentes músico-dramatúrgicos.....	448
1.3.1.2. El modelo de auto sacramental calderoniano.....	451
1.3.1.3. Vectores intertextuales.....	459
1.3.2 <i>Psyché</i> como correlato musical del elemento religioso en Falla.....	473
1.3.3. Connotaciones filosófico-teológicas.....	477
1.3.4. Implicaciones axiológicas.....	481
1.3.5. Sensibilidad surrealista.....	482
1.3.6. Significación.....	484
2. <i>Soneto a Córdoba</i>	
2.1. En torno al texto.....	488
2.2. Análisis musical.....	493
2.3. Intertextualidad.....	502
2.4. Estrato hermenéutico.....	503
2.4.1. Pluralidad de registros creativos.....	503
2.4.2. Significación.....	511
3. Recepción.....	520

III. CONCLUSIONES.....	525
IV. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	533
V. BIBLIOGRAFÍA.....	534

I. INTRODUCCIÓN

Tema de estudio

Este trabajo estudia el conjunto de las canciones de Manuel de Falla en tanto que fenómeno de significación: mediante la incorporación de una dimensión crítica al análisis musical y de una perspectiva hermenéutica al proceso interpretativo, hace aparecer un meta-contexto que sistematiza y actualiza el proceso de su comprensión.

1. Justificación y planteamiento del problema de investigación. Estado de la cuestión

Las canciones de Falla han ingresado en la existencia duradera de aquello que denominamos “repertorio” y se han erigido en referente de la música vocal española. Desde su creación hasta nuestros días, el mundo se ha modificado radicalmente, hasta el punto de que en la actualidad se dan las condiciones socio-culturales que hacen dudar de lo colectivamente admitido. Cabe preguntarse entonces en qué reside la vigencia de aquello que aun se considera válido en esa obra.

La justificación de estos interrogantes viene dada por la importancia cultural que la Canción ha tenido y sigue teniendo. También por la intuición de que ocupa, a su particular manera, un lugar específico en el orden del ser, algo que parece innegable cuando vemos que el hombre también se caracteriza por la creación de música.

Si, como parece, la realidad del mundo cotidiano es percibida y aceptada según modalidades de significación, la investigación que emprendemos debe fijarse como objetivo poner de relieve e interpretar los regímenes significantes que contiene y legitima el *corpus* falliano, entendido este como hecho de cultura y posible vehículo de modelos comunicativos, sin perder de vista su alcance emocional y estético.

Paralelamente, el enfoque hermenéutico plantea el propósito de sopesar en las canciones su potencialidad de consecución de espacios de sentido que puedan abrir lo puramente estético a esferas capaces de renovar nuestros modos de percepción, y llevarnos a pensar, sentir o disentir de forma innovadora, permitiéndonos aprehender el mundo con nuevas expresiones, acercándonos a dimensiones ocultas de nuestras vidas y transformando nuestra manera usual de conocernos a nosotros mismos.

Esta iniciativa está alentada por motivaciones relacionadas con mi actividad profesional como pianista dedicado principalmente al repertorio vocal de cámara. La práctica interpretativa ha estimulado en mí una serie de inquietudes dirigidas hacia un tipo de exploración teórica que aspiraba a una escucha/lectura de la música con más “sentido”. Intuía que esa tarea tendría como meta no solo extender mi propio horizonte, sino crear algo que pudiera ser compartido por el público.

Una preocupación que nos acompaña en los últimos tiempos es, precisamente, el peligro que corre la Canción (“cultá”) de aislarse de la vida real o aun de desaparecer, si no re-inventa su rol socio-cultural. A este respecto, Lawrence Kramer diagnostica que “la falta de un discurso público viable sobre la música ‘clásica’ es una de las razones por las que la música, siendo como es un estimable valor, está perdiendo terreno en la cultura a un ritmo alarmante. No estoy seguro de cuánto puede

hacer la musicología para remediar esta situación. Pero me gustaría ver que lo intenta.”¹ Estamos persuadidos de que las respuestas que se obtengan en este estudio no tendrán carácter definitivo y deberían dar origen a otras preguntas más intrincadas. Al cabo, mientras la Canción retenga su esencia como arte interpretado, sospechamos que es poco probable que el sentido de las canciones fallianas llegue a cristalizar en un conjunto inmutable de significaciones. Por ello balizamos el punto de salida de nuestro itinerario investigador con los siguientes pensamientos requisados a Gilles Deleuze:

No hay que tratar de saber si una idea es justa o verdadera. Más bien habría que buscar una idea totalmente diferente, en otra parte, en otro dominio, de forma que entre las dos pase algo, algo que no estaba ni en una ni en otra. Ahora bien, generalmente esa otra idea uno no la encuentra solo, hace falta que intervenga el azar o que alguien os la dé. Nada de ser un sabio, saber o conocer tal dominio, sino aprender esto o aquello en dominios muy diferentes.²

El *corpus* de la investigación, flanqueado por una Introducción y unas Conclusiones, consta de cuatro capítulos que dividen la trayectoria creadora de Falla en cuatro periodos marcados por sus diversas residencias: Madrid (1900-1907); París (1907-1914); Madrid (1914-1920); y Granada (1920-1939). El plan expositivo general responde a la secuencia temporal de creación de las obras:

ca.1900	<i>Preludios</i>
ca.1900	<i>Rima</i>
ca.1900	<i>¡Qué solos se quedan los muertos!</i>
ca.1902	<i>Tus ojillos negros</i>
1909	<i>Trois Mélodies</i> <i>Les Colombes</i> <i>Chinoiserie</i> <i>Séguidille</i>
1914	<i>Siete canciones populares españolas</i> <i>El paño moruno</i> <i>Seguidilla murciana</i> <i>Asturiana</i> <i>Jota</i> <i>Nana</i> <i>Canción</i> <i>Polo</i>
1914 (dic.)	<i>Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos</i>
1915 (18 dic.)	<i>El pan de Ronda, que sabe a verdad</i>
1924 (sept.)	<i>Psyché</i>
1927	<i>Soneto a Córdoba</i>

Las canciones están compuestas para canto y piano, salvo *Psyché* y *Soneto a Córdoba*, escritas para canto y conjunto instrumental, y canto y arpa/o piano, respectivamente.

¹ KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California, 1995, Preface, p. XIV; en el idioma original: The lack of a viable public discourse about ‘classical’ music is one reason why the music, cherishable thought it is, is losing cultural ground at an alarming rate. I am not sure how much musicology can do to remedy this situation. But I would like to see it try.

² DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. *Diálogos* [trad. José Vázquez]. Valencia: Pre-Textos, 1980, p. 14.

En lo que concierne al marco cronológico general, la fecha de 1900 es considerada como un decisivo punto de inflexión en el proceso de renovación que conoció la cultura española durante el tránsito de siglo,³ y tenemos en cuenta que el cambio de siglo amplía su resonancia a los lustros adyacentes. Por su parte, el año de cierre, 1939, representa una ruptura dramática de la vida cultural española, y es, además, la fecha de la salida definitiva de Falla del país; en Argentina, donde residió hasta su muerte, no compuso canción alguna.

Cada capítulo incluye una introducción contextual, un núcleo temático centrado en el análisis de las canciones y la construcción hermenéutica de su significación, así como un apartado final dedicado a la recepción de las obras estudiadas. Una propuesta de futuras líneas de investigación y una Bibliografía cierran el trabajo investigador.

No tenemos constancia de que el estudio de las canciones de Falla haya sido abordado aun desde la perspectiva investigadora de su significación. Además, la atención musicológica que se les ha dispensado ha sido disimétrica. Algunos han dedicado su esfuerzo a unas determinadas piezas, como en el caso de Pedro González Casado: “La Nana y las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma”,⁴ Michael Christoforidis: “Manuel de Fallas’s ‘Siete Canciones Populares Españolas’: The composer’s personal Library, Folksong models and the creative process”,⁵ y de diversos trabajos incluidos en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*: Marie-Claire Beltrando-Patier: “Les Colombes, Chinoiserie et Séguidille: une entrée en mélodie française”, Pierre Guillot: “Psyché, ou le mystérieux accord d’Apulée”, Danièle Becker: “Manuel de Falla et le Sonnet à Cordoue”, y Nicolás Meeùs: “Techniques de l’emprunt au répertoire traditionnel: Mompou et Falla”.⁶ Otros se han centrado en aspectos parciales; citamos, a modo de ejemplo, a Francisco García Roig: *Manuel de Falla: Obra para canto y piano. Características y funciones de la escritura pianística*.⁷ A su vez, los trabajos que abarcan la totalidad de las canciones: *Die Lieder Manuel de Fallas*, de Cristina Urchueguía⁸ y *La canción lírica en la obra de Manuel de Falla: Fuentes de inspiración, lenguaje y evolución*, de María Dolores Cisneros,⁹ parten de encuadres alejados del planteamiento de este proyecto y llegan, consiguientemente, a conclusiones distanciadas de las que aquí puedan formularse.

2. Marco teórico

2.1. La significación musical

Obviamente, asumimos el postulado según el cual la música tiene un significado, y partimos de la convicción de que la música permite una particular experiencia cognitiva, a saber, que de un entramado de estructuras acústicas somos transportados hacia un mundo de sentido, una experiencia que ha sido descrita (por autores altamente cualificados) en términos cuasi-religiosos, metafísicos o

³ FUSI, Juan Pablo. “La cultura”, en VARIOS. *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons, 2003, pp. 448-449.

⁴ *Revista de Musicología*, vol. XXV, nº 2, 2002.

⁵ *Anuario Musical*, vol. 55, 2000.

⁶ Textos reunidos por Louis Jambou. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003.

⁷ Trabajo de investigación presentado para la obtención del DEA. Universidad de Granada, 2002.

⁸ Tesis doctoral. Würzburg: Bayerischen Julius-Maximilians Universität, 1995.

⁹ Trabajo de investigación para la obtención del DEA. Universidad de Granada, 2009.

poéticos. Sorteamos, pues, el eterno debate sobre el significado musical¹⁰ o, en términos de la fórmula de Arthur Danto,¹¹ la pregunta sobre la universalidad del *aboutness* (la propiedad de “ser o versar sobre algo”), como una propiedad de toda obra de arte. Después de todo —ya que tratamos de canciones—, los formalistas, incluso el más austero,¹² admiten la capacidad de la música de dotarse de dimensión semántica y representacional si está acompañada por un texto.

La significación, por su parte, es un fenómeno complejo, representativo de numerosas acciones transversales simultáneas, que excede el marco estrictamente musical. Entendemos por “complejidad” la característica de una realidad que, como dice Edgar Morin, se presenta “a la vez como relatividad, relacionalidad, diversidad, alteridad, duplicidad, ambigüedad, incertidumbre, antagonismo y en la unión de estas nociones que son complementarias, concurrentes y antagonistas las unas de las otras”.¹³ La epistemología de la complejidad ha revelado, en efecto, que incluso el mundo “natural” es mucho menos lógico y unidireccional de lo que se ha venido creyendo.¹⁴

Es comúnmente aceptado, por otro lado, que el concepto de significación carece de una definición de validez general,¹⁵ y Umberto Eco nos ha advertido sobre la ambigüedad de la palabra “significar”.¹⁶ Por todo ello, el estudio de la significación introduce la necesidad de una perspectiva plural y una aproximación interdisciplinar, con el propósito de alcanzar una visión lo más omnicomprendensiva posible del objeto investigado, según una orientación epistemológica de integración.

De acuerdo con Rubén López Cano, el estudio de la significación musical se desarrolla en la actualidad por sendas variadas que, pese a sus distancias metodológicas, se encuentran continuamente en las mismas encrucijadas epistémicas. Entre estas destacan: la disolución de la oposición objeto-sujeto de estudio, la obsolescencia de la dicotomía objetivo/científico *versus* subjetivo/no científico o filosófico, la consideración de pre-saberes que rigen la percepción-comprensión de la realidad fenoménica, y la convicción de que la semiosis artística es, por naturaleza, creativa, esto es, cogitar una obra de arte, desde la creación o recepción, supone la gestación continua de significados e interpretaciones.¹⁷

¹⁰ Entre los trabajos que han abordado el tema del significado musical destacamos los siguientes: SCRUTON, Roger. “Analytical Philosophy and the Meaning of Music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLVI, 1987, pp. 169-176; ALPERSON, Philip. *What is Music*. Pennsylvania State University, 1987; DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University, 1995; ROSEN, Charles. *The Frontiers of Meaning*. Nueva York: Hill and Wang, 1995; KRAUSZ, Michael [ed.]. *The Interpretation of Music*. Oxford: Clarendon, 1994; POPLE, Anthony. *Theory, Analysis, and Meaning in Music*. Cambridge: Cambridge University, 1995; TARASTI, Eero. *A Theory as Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University, 1994; COOK, Nicolas. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University, 2001; RIDLEY, Aaron. *The Philosophy of Music: Theme and Variations*. Edimburgo: Edinburgh University, 2004; ALMEN Byron y PEARSALL, Edward [eds.]. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University, 2006; VILAR, Gerard. “¿Qué clase de experiencia es una experiencia ‘puramente musical’?” [trad. Dialitza Colón], en *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música* [eds. M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño]. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010; *Idem*. *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books, 2000.

¹¹ Cf. DANTO, Arthur Coleman. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University, 1983.

¹² Cf. KIVY, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon, 2002.

¹³ MORIN, Edgar. *El método (I). La naturaleza de la naturaleza* [trad. Ana Sánchez y Dora Sánchez]. Madrid: Cátedra, 1981 [1977], p. 175.

¹⁴ Cf. D’AGOSTINI, Franca. *Analíticos y continentales* [trad. Mario Pérez Gutiérrez]. Madrid: Cátedra, 1997; WAGENSBERG, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets, 1985.

¹⁵ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007, p. 29.

¹⁶ ECO, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje* [trad. de R. P.]. Barcelona: Lumen, 1990, p. 28.

¹⁷ LÓPEZ CANO, Rubén. “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual”. *Cuicuilco*, vol. 9, n^o 25, mayo-agosto, 2002, México, p. 5.

2.2. Consideraciones generales acerca de la “canción”

Antes de centrarnos en el encuadre teórico del objeto formal de la investigación, debemos describir someramente algunas características del objeto material de estudio: la *canción*, en sentido genérico. El hecho de ser una obra construida sobre una relación música-palabra, que se integra, a su turno, en un plano donde cohabitan dos dominios musicales heterogéneos, el vocal y el instrumental, confiere a la canción una radical complejidad constitutiva. Esta suscita discusiones en torno a su estatuto ontológico, que son, en cierta medida, refracciones del problema de la definición del arte musical, una cuestión tradicional largamente debatida, como atestigua la multiplicidad de soluciones concurrentes propuestas.¹⁸ Toda vez que las posiciones más contundentes y sus respectivos argumentarios son bien conocidos, no nos detendremos siquiera en inventariarlas. Nos interesa, más bien, convenir las premisas ontológico-epistemológicas mediante las cuales estableceremos una base conceptual que haga posible una cierta generalización desde el punto de vista de la operatividad práctica; son, en principio, proposiciones surgidas de un acercamiento metodológico descriptivista, que, apoyado en el sentido común, quiere asegurar la significación de los enunciados cotidianos sobre las obras musicales.¹⁹

La estructura de nuestras prácticas ordinarias de conocimiento implica, efectivamente, ciertas certezas previas que la tradición nos ha transmitido, y sobre cuyas bases podemos hacer la distinción entre lo verdadero y lo falso.²⁰ De acuerdo con esta perspectiva, toda obra musical, en tanto que particular concreto, es independiente ontológicamente de su autor; en tanto que artefacto, depende causalmente de un autor; y en tanto que funciona estéticamente, está supeditada epistemológicamente a una comprensión intencional. Puesto que la obra musical tiene propiedades semánticas esenciales (tiene un sentido) y por ello funciona estéticamente, supone la comprensión de estas propiedades, es decir, la aprehensión de su significación específica. Las propiedades semánticas de la obra son sus propiedades reales, y son relacionales, ya que existe un lazo lógico entre el hecho de tener una propiedad semántica y el hecho de ser comprendido como tal (de ahí la interdependencia entre la identidad de una obra musical y su comprensión). Por consiguiente, una canción no tiene significación si está desprovista de propiedades de base o si no es el resultado de una acción intencional.

Consideramos la canción como una realidad efectiva tanto en su manifestación acústica como en el nivel abstracto de lectura y escucha mental de la partitura. Ambos acercamientos a la obra no son excluyentes: la canción no tiene existencia si no es un acto de enunciación concreto que implica su percepción sonora, pero en su lectura la partitura se constituye también como un “objeto inteligible”, que cifra una especie de hiperespacio sónico.

La polémica sobre el estatuto ontológico de la palabra en la música vocal viene de antiguo. No es este el lugar para realizar un análisis histórico-teórico del asunto, ni para mostrar un conjunto representativo de las teorías que se han forjado a propósito del mismo.²¹ Recordemos, simplemente, que la historia de la música y de la poesía ha sido, durante un largo periodo, la historia de la emancipación de una respecto de la otra; su desarrollo individual ha consistido también en la búsqueda de una identidad autónoma, y en la ruptura de aquella unidad que las dos artes mantienen

¹⁸ Estas definiciones han sido repertoriadas y analizadas en LEVINSON, Jerrold. *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca: Cornell University, 1992, pp. 267-279.

¹⁹ Nuestra posición es deudora de la tesis de DARSEL, Sandrine. *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*. Rennes: Université de Rennes, 2019, pp. 31-116.

²⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Sobre la certeza* [trad. Josep L. Raga Prades]. Barcelona: Gedisa, 2015, p. 94.

²¹ Cf. RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. París: Seuil, 1972; PAGNINI, Marcello. *Lingua e Musica: Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*. Bologna: Il Mulino, 1974; IMBERTY, Michel. “Introduction à une sémantique musicale de la musique vocal”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, IV/2, 1973, pp. 175-196.

en la cultura de tradición oral. No tratamos aquí de averiguar cuál de los dos sistemas es el que resulta superior en base a criterios absolutos o a una jerarquía formal, ya que “no creemos en modo alguno en un sistema de las bellas artes, sino en problemas muy diferentes que encuentran sus soluciones en artes heterogéneas.”²² Tampoco inquirimos cuál es el que determina la estructura fundamental a la que se añade el efecto del otro.

Las relaciones música-palabra son, desde luego, versátiles y complejas, y se complican aun más cuando el texto verbal ostenta una condición poética. Ello es debido a que la elucidación de la noción de “poesía”, según los usos corrientes del vocablo, no se presta a resultados teóricos relevantes. En efecto, no existen criterios definitivos para decidir sobre la naturaleza poética de un texto dado. Josu Landa sostiene que “desde hace mucho tiempo es prácticamente imposible echar mano de objetos que se adscriban sin discusión a una clase o género llamado poesía”; según él, “pocos temas aparecen tan decisivamente asociados con lo que puedan referir los vocablos ‘enigma’ y ‘misterio’ como la poesía y su mundo”.²³ En cualquier caso, para los efectos de nuestra investigación, nos es suficiente con reconocer la evidente existencia de entidades que se ofrecen como posibles poemas, ostentan un conjunto de indicios, evidencias y presencias que hablan de lo poético y permiten fundamentar un juicio en tal sentido; cuando menos, hacen patente la búsqueda de una realización como poema del texto que se presenta con tales manifestaciones, la referencia a una acción con sentido artístico y, por lo mismo, a una creación intencional con carácter de composición unitaria, y articulada conforme a valores formales operantes en una comunidad poética determinada.

Interesa, entonces, explorar los rasgos semióticos distintivos de la conmixtión entre sonidos musicales y palabras. De entrada, no podemos sino corroborar ciertos aspectos del principio de la asimilación de un sistema por el otro. Tal como sostiene Susanne K. Langer,²⁴ la música anula literalmente al texto verbal, este desaparece y lo que se obtiene es algo nuevo. Es evidente que, cuando la música se apropia de un poema, este queda en chasis, pierde su ubicación espacial (sobre el blanco), su presencia y configuración formal, la rima... Sin embargo, puede admitirse que subsiste una huella significativa que conserva aun el “soplo” semántico suficiente para poder interactuar con la música, y que ambos dominios se recubren parcialmente. Según Nicolas Ruwet, “las relaciones entre palabra y música pueden variar de una obra a otra, yendo de la convergencia a la contradicción, pasando por todo tipo de *décalages*, compatibilidades, complementariedades”.²⁵ Por su parte, Juan Miguel González Martínez,²⁶ propone la teoría de la heterosemiosis, según la cual la alteridad de los dos sistemas semióticos no implica, en principio, su incompatibilidad para la síncreisis en una realidad enunciativa distinta. Esta conceptualización registra la pertenencia de música y texto literario a modalidades semióticas heterogéneas (distintos sistemas sígnicos, discursos de diferente naturaleza), que convergen en una forma indivisible de expresión, y se actualizan e interactúan en una manifestación discursiva con carácter sintético, unitario desde el punto de vista de la concepción y la percepción, para la constitución del sentido de la obra.

Aunque, en último término, en la canción todo se reduce a la materia sonora, compartida por la sustancia expresiva musical y la verbal, cabe hablar de la peculiaridad del elemento fónico que incorpora la voz cantada. El carácter extraordinario del único “instrumento” capaz de emitir

²² DELEUZE Gilles y GUATTARI, Felix. *¿Qué es la filosofía?* [trad. Thomas Kauf]. Barcelona: Anagrama, 1993, p. 188.

²³ LANDA, Josu. *Poética*. México: FCE, 2002, p. 11.

²⁴ LANGER, Susanne Katherine. *Feeling and Form. A Theory of Art*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1953.

²⁵ RUWET, Nicolas. “Fonction de la parole dans la musique vocal”. *Revue belge de musicologie*, 15, 1961, p. 55: D'une œuvre à l'autre, les rapports entre parole et musique peuvent varier, allant de la convergence à la contradiction, en passant par toutes sortes de *décalages*, de compatibilités, de complémentarités.

²⁶ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *Semiótica... Op. cit.; Idem. El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

simultáneamente entidades musicales y verbales subraya la dificultad de aprehender su marco de significación bajo un ángulo de trayectoria única.²⁷ El canto es una manifestación de la voz fuera del habla, un ámbito que requiere un condicionamiento cultural más complejo que la adquisición del lenguaje. La voz-música da un carácter semiótico al sonido, su plástica sonora abraza las estructuras del lenguaje. Permite que la voz sea la portadora de aquello que las palabras no logran expresar, y parece transportar algún insondable significado originario que, supuestamente, se perdió con el lenguaje. El canto introduce códigos y criterios propios, más elusivos que los lingüísticos; su expresión más allá del lenguaje es otro lenguaje altamente sofisticado, reservado a una minoría, aunque tiene el poder de afectar universalmente a todos, y corre el riesgo de volverse un objeto fetiche de intensa atracción inmediata y de placer estético.

2.3. Música y lenguaje

Parece inevitable que la música haya de aliarse con el lenguaje como mecanismo para su comprensión y como marco para su recepción.²⁸ La idea de que existe una relación cercana entre ellas viene de antiguo. Pero no vamos a demorarnos en un recuento histórico de tal vínculo;²⁹ tampoco es necesario describir el predominio histórico de los modelos lingüísticos para el análisis de la música europea,³⁰ ni insistir en que la asociación que se entabla entre la música y el lenguaje es, tal vez, la más elemental de los múltiples contextos de la música.³¹ Subrayemos tan solo que la tendencia a considerar la música como si fuera un sistema verbal puede resultar reduccionista, lo que conduce a interrogarse sobre el porqué de semejante empeño. Quizá la explicación esté en que necesitamos racionalizar algo tan significativo para nosotros como el arte, y por lo tanto, describimos, analizamos, comparamos, juzgamos, clasificamos, elaboramos teorías sobre la creatividad, la forma, la percepción, caracterizamos el arte como un lenguaje, una estructura, un sistema.³² Lo que se ha hecho ha sido crear analogías entre expresiones verbales y no verbales mediante una metáfora: “el arte es un lenguaje”; no en vano, “la metáfora impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Después de todo, nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cuál pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica.”³³ Es una metáfora que ha tenido éxito, puesto que coincide con

...el mito del objetivismo que ha dominado la cultura occidental [...] dando lugar a una visión del lenguaje [...]. Los objetos lingüísticos pueden existir —y su estructura componencial, sus propiedades y relaciones— independientemente de la manera en que los entiende la gente [...], y la gramática se puede estudiar independientemente del significado o la comprensión humana.³⁴

²⁷ Cf. COHEN-LEVINAS, Danielle. *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*. París: J. Vrin, 2006.

²⁸ AGAWU, Kofi. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* [trad. Silvia Villegas]. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, pp. 35-45.

²⁹ Vid. NEUBAUER, John. *Op. cit.*, pp. 22-23; LIDOV, David. *On Musical Phrase*. Montreal: University of Montreal, 1975, p. 9; MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Londres: Routledge, 1992.

³⁰ POWERS, Harold. “Language Models and Music Analysis”. *Ethnomusicology*, 24, 1980, pp. 1-60.

³¹ Agawu cita varios ejemplos: la paráfrasis de obras preexistentes, que sugiere una interpretación transformadora (decir algo de manera diferente); la ornamentación, que implica la reformulación imaginativa de ideas preexistentes (proceso que se identifica con ciertas funciones retóricas); el tema con variaciones, cuyo protocolo normativo prescribe un comentario consciente sobre un tema existente (puede entenderse dentro de la economía crítica de la explicación, la crítica y el metacomentario); la improvisación, que presupone una competencia en el “hablar” de un lenguaje musical [AGAWU. *Op. cit.*, p. 62].

³² GEERTZ, Clifford. *Savoir local, savoir global*. París: PUF, 1986, p. 120.

³³ LAKOFF George y JOHNSON Mark. *Metáforas de la vida cotidiana* [trad. Carmen González Marín]. Madrid: Cátedra, 1986, p. 39.

³⁴ *Ibidem*, pp. 238-248.

Esa metáfora postula, en definitiva, que el arte puede estudiarse objetivamente si se es capaz de establecer su particular gramática, sus propiedades, su sintáctica y su sintagmática.³⁵

2.4. Signo, sentido, significación

El *organon* de la semiótica musical, en cuanto ciencia que se interesa por la manera en que somos capaces de significar mediante cierto tipo de organización, es decir, por el modo en que producimos sistemas y procesos de significación musical,³⁶ proporciona herramientas teóricas válidas para nuestra investigación.³⁷ Convengamos una definición para ciertos términos y conceptos que ya han ido apareciendo en los apartados precedentes.

El signo es “una presuposición recíproca entre formas expresivas y formas de los contenidos, y también una organización contemporánea de los contenidos semánticos y las sustancias expresivas”.³⁸ Está provisto de dos caras: el significante (la sustancia de la expresión, la parte sonora) y el significado (la sustancia del contenido, el campo semántico). El significado es, a su vez, una realidad compuesta, divisible en varios subconjuntos. Philippe Bénéton³⁹ lo explica mediante un símil, según el cual cada significado es como una caja de doble fondo cuyo primer compartimento contendría el sentido y el segundo la significación. Ahora bien, la distinción entre sentido y significación es delicada de establecer.

El concepto de sentido es considerado indefinible o, cuando menos, ha adquirido una notable opacidad. Conforme a Émile Benveniste, el sentido es la cabeza de medusa con la que se encuentran todos los que tienen algún interés por cualquier procedimiento de significación.⁴⁰ Algirdas Julius Greimas afirma que nada podría decirse del sentido antes de su manifestación bajo forma de significación. Precisamente, se obtiene una primera delimitación del campo semántico de la idea semiótica de “significación” cuando se opone a “sentido”, es decir, al reservar este último término para lo que es anterior a la producción semiótica. Se definirá así la significación como el sentido articulado. La significación puede designar ya sea el hacer (la significación como proceso), ya el estado (lo que es significado). Puede ser parafraseada entonces como “producción de sentido” o como “sentido producido”.⁴¹

La idea de que hay que transformar el sentido en significación consiste, para Paolo Fabbri,⁴² en que el significado que fluye entre nosotros se divide en tipos de categorías que se definen entre sí. Lo que hay son sub-distinciones del flujo del sentido que se hacen en el preciso momento en que se verifica el proceso comunicativo. En realidad no hay categorías fijas, sino categorías gradualmente interdefinidas y concordadas que se usan para segmentar provisionalmente algunos fenómenos de sentido, y gracias a su interdefinición podemos ponerlas juntas con cierta eficacia interpretativa. La

³⁵ MÉNDEZ, Lourdes. *Antropología del campo artístico*. Madrid: Síntesis, 2009, p. 85.

³⁶ FABBRI, Paolo. *El giro semiótico* [trad. Juan Vivanco]. Barcelona: Gedisa, 2004, *passim*.

³⁷ La investigación de la semiótica de la música vocal ha cristalizado en numerosos estudios teóricos; además de los trabajos, ya citados, de Juan Miguel González Martínez, destacamos: NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* [trad. Carolyn Abbate]. Princeton, New Jersey: Princeton University, 1990; ALONSO, Silvia. *Música, Literatura y Semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001; *Idem* [Introducción, compilación de textos y bibliografía]. *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco, 2002. Para una revisión crítica de algunos de los trabajos de semiótica musical más importantes de los noventa, cf. ECHARD, William. “Musical Semiotics in the 1990’s: The State of the Art”. *Semiotic Review of Books*, nº 10 (3), 1999.

³⁸ FABBRI. *Op. cit.*, p. 58.

³⁹ BÉNÉTON, Philippe. *Histoire de mots - culture et civilisation*. París: SciencesPo, 1975, p. 17.

⁴⁰ BENVENISTE, Émile. “Los niveles de análisis lingüístico”, en *Problemas de lingüística general II* [trad. Juan Almela]. México-Madrid-Buenos Aires: Siglo XXI, 1977 [1974], p. 126 y ss.

⁴¹ GREIMAS, Algirdas Julius y COURTÉS, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* [trad. E. Ballón y H. Campodónico]. Madrid: Gredos, 2006, pp. 373-374.

⁴² FABBRI. *Op. cit.*, p. 46.

semiótica se propone, precisamente, trabajar con las interdefiniciones, reconstruir los criterios de pertinencia para formar en cada ocasión el significado de los textos.

Recordemos que hay dos corrientes semióticas que han discrepado durante mucho tiempo en el planteamiento de sus respectivas estrategias cognitivas. Una (Saussure-Hjelmslev-Greimas) está más articulada en la narratividad, lo figurativo, los tropos, mientras que la otra (Peirce-Eco) asigna el movimiento entre los signos a una estrategia eminentemente inferencial; para Peirce un signo remite a otro signo mediante inferencias; para Greimas, lo hace por metáfora o relato.

Greimas sostiene que la significación se aprehende como objeto cognoscible mediante transposiciones de un texto o lenguaje a otro. Ese hacer parafrásico puede ser considerado como la representación de la significación en cuanto acto que reúne, en una sola instancia, al destinatario-intérprete y al emisor-productor. En cuanto actividad cognoscitiva programada, la significación se encuentra sostenida por la intencionalidad, concepto que se introduce para explicar la comunicación e integra los conceptos de motivación y finalidad.⁴³

Es famoso el “principio de no redundancia” entre sistemas (“no hay ‘sinonimia’ entre sistemas semióticos; no puede ‘decirse la misma cosa’ mediante la palabra y la música, que son sistemas de fundamentos diferentes”), formulado por Benveniste.⁴⁴ Si, como afirma este, el lenguaje es el sistema interpretante de la música, el articular el significado de una canción depende de un complemento verbal que parece imposible eliminar; para hablar de música no se puede usar la música, sino el lenguaje verbal y su estructura conceptual.

Consideramos aquí la canción como una organización de signos que transmite tipos de significados de los que el lenguaje puede hablar. Pero algunos de sus sentidos podrían no ser “lingüístizables”. Ante la posibilidad de este límite, la “metáfora de la traducción” puede ser de gran ayuda. Si aceptamos la idea de que hay una forma de la expresión y una forma del contenido, y de que, en todo caso, la articulación interna del lenguaje es una operación que requiere dos instancias, podemos sostener que el acto de “traducción” es el primer acto de significación. Pero el problema de la intraducibilidad no ha desaparecido. El verdadero tope de la “traducción” estaría en la diversidad de las materias de la expresión. En ese caso, el meta-lenguaje iría más lejos que el lenguaje común. Nuestra investigación se aventurará en esa experiencia, teniendo en cuenta que la cuestión no es si la lengua puede traducirlo todo, sino con qué clase de intraducibilidad tropieza en su labor.⁴⁵

2.5. Discurso y texto

El discurso implica al lenguaje como código de manifestación de un pensamiento que exige ser comprendido o interpretado (esta acepción de discurso no incluye la estructura formal, ni la naturaleza material o física del mensaje). El discurso supone, igualmente, un sujeto emisor-autor del mensaje y un sujeto destinatario-auditor, que se convierten en intérpretes del mensaje. El receptor puede ser real o imaginario,⁴⁶ ideal o modelo,⁴⁷ o el propio autor, en tanto que destinatario de sí mismo.

La enunciación es una instancia particular en virtud de la cual la intersubjetividad (emisor-receptor) se inscribe en el discurso. La idea fundamental de la enunciación es que hay simulacros de

⁴³ GREIMAS y COURTÉS. *Op. cit.*, p. 224.

⁴⁴ BENVENISTE. *Op. cit.*, pp. 56-57.

⁴⁵ FABBRI. *Op. cit.*, p. 140.

⁴⁶ Cf. SULLIVAN, Herbert Harry Stack. *The interpersonal theory of psychiatry*. Nueva York: Norton, 1953.

⁴⁷ Cf. ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación* [trad. Helena Lozano]. Barcelona: Debolsillo, 2013 [1990].

interacción inscritos en el propio texto mediante procesos de enunciación.⁴⁸ En el lenguaje no solo hay representaciones conceptuales, sino que interviene en él una instancia de enunciación muy variable, inscrita en el texto, que transforma los relatos en discursos. Fabbri entiende así por discurso, el texto, de cualquier sustancia expresiva, que, además de representar algo, inscribe en su interior la forma de su propia subjetividad e intersubjetividad.⁴⁹

Tanto el proceso de producción como de comprensión del discurso implican la referencia a estructuras de conocimiento gramaticales y extra-gramaticales que se sitúan en la interfaz entre la actividad cognitiva y la actividad lingüística propiamente dicha.⁵⁰ Esta doble dimensión del discurso (cognitiva y lingüística o psicolingüística), donde se combina el procesamiento semántico-pragmático con el gramatical, evidencia la duplicidad de niveles en que se realiza. Podemos hablar, así, de una estructura profunda inobservable, a la que solo se tiene acceso mediante inferencia, y una estructura superficial observable, a la que se llega a través del análisis de su actualización lingüística. Para la primera reservamos el nombre de discurso, mientras que nos referimos a la segunda con el nombre de texto. El discurso implica los procesos correlativos de producción y comprensión, y es objeto de una hermenéutica interpretativa. El texto, por el contrario, remite a la emisión misma: el mensaje que, en cuanto producto sensible, se convierte en objeto del análisis textual. Lo que da vida al texto es la dinámica discursiva que ponen en juego tanto el autor en el proceso de su producción como el destinatario en el de su interpretación.

Texto y discurso tienen, pues, una consideración lingüística diferenciada. El discurso está libre de la sujeción a las reglas del sistema lingüístico: se reduce a la organización macro-estructural y se condensa en una síntesis macro-proposicional. Recoge, en cierta manera, características del lenguaje interior, predominantemente predicativo y agramatical.⁵¹ El texto, por su parte, se expande a través de microestructuras y de realizaciones microproposicionales gramaticalmente condicionadas, abunda en redundancias, y se regula en su construcción por el uso de conectores de distinta índole que establecen relaciones funcionales de coordinación o subordinación.

Siguiendo las pautas terminológicas y metodológicas formuladas por Greimas, la isotopía se postula como un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del discurso, y nos lleva a entender el texto como una realidad expresiva integradora y globalizante, unitaria y coherente, una dimensión que supera el simple encadenamiento o sucesión de secuencias. A grandes rasgos, podemos resumir la dinámica isotópica del discurso como un proceso de embrague/desembrague que instaure unas coordenadas de referencia, en relación a las cuales van a tomar sentido las sucesivas alteraciones o rupturas de las expectativas.

A pesar de las diferencias indicadas, la relación entre texto y discurso puede ser descrita como dialéctica, en la medida que el primero actualiza al segundo, pero nunca completamente.⁵² La insatisfacción permanente que produce la operación de transformación del pensamiento pre-verbal en un producto textual articulado y manifiesto lleva a plantear la naturaleza de los caminos que sigue el discurso como pensamiento hasta convertirse en palabra.

⁴⁸ FABBRI. *Op. cit.*, pp. 80-82.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 84.

⁵⁰ BELINCHON, Mercedes. "La producción del discurso y de la conversación", en Mercedes Belinchón, Ángel Rivière y José Manuel Igoa. *Psicología del lenguaje: investigación y teoría*. Madrid: Trotta, 1992.

⁵¹ VYGOTSKY, Lev Semiónovich. *Thought and language* [trad. Alex Kozulin]. Cambridge, MA: MIT, 1986 [1934].

⁵² VILLEGAS, MANUEL. "Las disciplinas del discurso: hermenéutica, semiótica y análisis textual". *Anuario de Psicología*, nº 59, 1993, p. 25.

2.6. El “super-signo” musical

Los conceptos semióticos de discurso y texto permiten tomar en consideración el ámbito musical. La unidad estético-perceptiva del texto heterosemiótico constitutivo de la canción no se refleja necesariamente en una unidad de los elementos sígnicos que actúan como constituyentes discursivos. En expresión de González,⁵³ se trata más bien de un signo complejo o “super-signo,” que integra varias unidades sígnicas en una unidad de discurso, un modo de agrupamiento de elementos (musicales y verbales) que es aceptado en la memoria perceptiva como un todo y es susceptible de ser enunciado o designado por una forma sígnica específica.

El fenómeno de la repetición tiene un valor fundamental como elemento estructural responsable de su configuración formal y de su contenido semántico. La recurrencia de un elemento determina a este como una unidad de actuación y posibilita el considerarlo como una unidad paradigmática. La repetición constituye una serie con relación a la cual adquiere sentido ese elemento, que, aislado, sería difícilmente interpretable. Es una seriación interna, definida por la propia obra o por un fragmento de ella; cada nueva aparición del elemento en cuestión obtiene un sentido inmediato de las que le han precedido, y un sentido con un carácter más retardado y de otro nivel del total de la serie. Por otro lado, se debe tener en cuenta la repetición como redundancia, como factor de confirmación del significado: aporta orden y previsibilidad, afirma la percepción y reduce la entropía, lo que afecta directamente a la inteligibilidad del mensaje. Pero supone una reducción de la capacidad comunicativa, en la medida en que es menor el potencial informativo, pues introduciendo previsibilidad introduce obviedad.⁵⁴

Los mecanismos de redundancia permiten al compositor ordenar su discurso según las leyes sintácticas habituales, que proporcionan cierto grado de monosemia y garantizan el proceso comunicativo (p.e., los esquemas de la música tonal), y, en determinadas circunstancias, le ayudan a crear el grado de ambigüedad necesario para que su mensaje posea eficacia estética. Ambas dimensiones no tienen por qué ser excluyentes.

Abraham Moles⁵⁵ subraya la existencia de dos puntos de vista sobre el mensaje, correspondientes a dos tipos de información: el punto de vista semántico, de lógica universal, estructurado, enunciable, traducible; y el estético, intraducible, que determina estados interiores de los que son objetivables sus repercusiones, al menos en los casos de emoción estética y de sensaciones de la música. Y agrega que

En realidad, los mensajes de contenido puramente semántico y puramente estético, solo representan los límites, los polos dialécticos. Todo mensaje real conlleva siempre, ligadas de manera íntima, una cierta proporción de uno y otro. Si la información semántica que se orienta hacia los aspectos universales de la estructura mental del individuo es bastante fácil de medir y determinar objetivamente, lo que la hace más reconocible, la información estética, por el contrario, es aleatoria, específica, [...] se conoce mal y es difícil de medir.⁵⁶

El mensaje semántico es cuanto hay de “inteligible” en el mensaje musical, y constituye una red de relaciones lógica o simbólicamente aprehensibles. En particular, lo esencial del mensaje semántico musical se encuentra en ese verdadero “esquema” de la música que se llama partitura, traducción a lenguaje simbólico universal de modos operatorios frecuentemente muy complejos. La información estética de la música se refiere, al contrario, a símbolos infinitamente más ricos que aquellos a los

⁵³ GONZÁLEZ MARTINEZ. *Op. cit.*, p. 53.

⁵⁴ ECO, Umberto. *La definición del arte* [trad. R. de la Iglesia]. Barcelona: Martínez Roca, 1970, p. 442.

⁵⁵ MOLES, Abraham. “Información semántica e información estética”, en *Teoría de la información y percepción estética* [trad. Domingo Cardona]. Madrid: Júcar, 1975 [1972], pp. 209-285.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 221-222.

que recurre la notación, y desborda y trasciende esta. El lenguaje estético posee una especial abundancia de información, debido a que, en cierto modo, no opera según las leyes (gramaticales, sintácticas, semánticas) del lenguaje esencialmente comunicativo. Por consiguiente, no se puede estudiar un hecho semiótico de la misma manera cuando se está en el nivel de los mensajes comunicativos sustancialmente representativos que cuando se pasa al plano de los mensajes estéticos. En este último caso, la indeterminación del texto moviliza al intérprete-auditor a la búsqueda de sentido.

La función del compositor no se identifica unívocamente con la finalidad comunicativa (ni con el logro comunicativo), sino que integra este elemento en una necesidad individual. Aun así, convengamos que el artista tiene algo que decir, y busca la manera de concretar ese algo de naturaleza conceptual a través de una materia que sea transferible y permita a otros su aprehensión, para llegar así finalmente a una sustancia expresiva que le permite hacerlo; consideremos, pues, que posee una intención artística, el proyecto de creación de una obra de arte. La inspiración puede definirse como el catalizador del proceso creativo,⁵⁷ aquello que causa, induce y obliga al compositor a crear. La experiencia vital y la personalidad de este implican la voluntad de inscribir la forma musical en la realidad de un modo determinado (según se concibe esa misma realidad), y de dotarla de un propósito concreto. Pero, de acuerdo con Jacobo Kogan,⁵⁸ el artista no se limita a expresar ni es este, tal vez, su propósito esencial; lo que se propone, ante todo, es crear algo que contenga belleza. El artista se distingue tanto por desear una experiencia trascendental (la belleza en sí misma) como por ser capaz de crear algo que de alguna manera contribuya a satisfacer su deseo. Precisamente, el sentimiento estético proviene del hecho de sustraerse a la constricción de lo real, transformado por la libre acción creadora a través de la cual el artista pone de manifiesto un posible existir libre de sujeción a la realidad. El acto libre del arte transfigura lo real y su expresión en cualidad estética, pero no se limita a comunicarnos nuevas impresiones o ideas, sino que también nos eleva a otro plano de existencia.

Habría que cuestionar ahora la unidad del signo heterosemiótico en tanto que fenómeno semiótico (objeto que funciona como signo), y en tanto que concepto semiótico (que ha de dar cuenta de dicha realidad),⁵⁹ y definir la relación que se produce en el signo musical entre las unidades significantes y las estructuras conceptuales del pensamiento humano en general. No interesaría tanto saber de qué manera se ha formado la estructura cognoscitiva del ser humano (determinar la naturaleza del signo musical), cuanto saber qué materia conceptual puede considerarse como objeto mental susceptible de ser actualizado a través del signo musical, a través de significados y significantes musicales. Sería necesario distinguir, por un lado, lo que son sistemas conceptuales, redes de conceptos definidos (aunque no obtenidos) exclusivamente a través de las relaciones que los vinculan entre sí, de manera independiente de los significantes que puedan servir para su actualización; y, por otro, las estructuras particulares que se constituyen como esquemas designativos de los diferentes sistemas lingüístico-musicales. Pero es evidente que estas indagaciones nos alejarían en exceso de los objetivos de nuestro trabajo.⁶⁰ Centrándonos en los procesos de significación, no parece que los *patterns* musicales que se obtienen como unidades de sentido puedan ser abordados como

⁵⁷ Cf. HARVEY, Jonathan. *Música e inspiración* [trad. Carme Castells]. Barcelona: Global Rhythm, 2008.

⁵⁸ Cf. KOGAN, Jacobo. "El Arte como conocimiento y como lenguaje". *Cuadernos Americanos*, XXXIII, 4. México, julio-agosto 1974.

⁵⁹ GONZÁLEZ MARTINEZ. *Op. cit.*, pp. 40-42.

⁶⁰ Remitimos al lector interesado a diversas obras de la llamada corriente enaccionista: VARELA, Francisco. *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Gedisa, 1988; VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan y ROSCH, Eleanor. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa, 1992.

totalidades resultantes de la suma de sus elementos.⁶¹ No todos los componentes actúan siempre de una misma manera, como rasgos sémicos con un valor diferencial definido. Frecuentemente, no resultan pertinentes en una oposición semántica, ni contribuyen a generar el sentido del todo. Otras veces, adquieren un valor diferente como consecuencia de las transformaciones experimentadas en la interacción con otros rasgos, lo que conlleva un incremento de los materiales que se le ofrecen al compositor como medio de expresión y, a la vez, supone un aumento de las virtualidades sémicas de los mismos, en la medida en que sufren una redefinición esencial al integrarse en una realidad de naturaleza distinta.⁶² El problema es, entonces, el de los modos a través de los cuales el receptor aprehenderá un mensaje cuyos elementos más simples son plurales, y se presentan en una unidad compleja que va más allá de la simultaneidad temporal.

2.7. Código, competencia, estilo

Un código es un sistema, socialmente instituido, de correlaciones entre dos funtivos, uno del plano de la expresión y otro del plano del contenido.⁶³ Eco expone la idea del planteamiento de diferentes niveles de actuación de los diversos códigos: “La multiplicidad de códigos y subcódigos que se entrecruzan en una cultura nos demuestran que incluso el mismo mensaje se puede descodificar desde distintos puntos de vista y recurriendo a diversos sistemas y convenciones”.⁶⁴ Existe también la posibilidad de que en el proceso de percepción se dé una atribución de diversas connotaciones, que se añadan a la denotación fundamental que consideró el destinatario en el momento de la emisión del mensaje. La coexistencia e interacción de diversos códigos ocasiona una serie de variables expresivas susceptibles de producir diferentes semas conceptuales, lo que implica, en cierto modo, añadir a la linealidad horizontal en la que parece desenvolverse el discurso, una nueva multidimensionalidad significativa de orientación vertical, de carácter polifónico.

En la música, podemos distinguir el código propio de una obra y el infra-código al que se refiere (sistema tonal/modal, los hábitos retóricos, las maneras de componer, las referencias a ciertos contextos, etc.). Por ello, parece necesario abordar la interpretación de una canción como un proceso de codificación y descodificación complejo,⁶⁵ y resulta insuficiente el recurso a un código único para explicar sus múltiples y complejos mecanismos de generación de sentido.

Eco⁶⁶ reemplazó, más adelante, el concepto de código por el de “competencia”. Inspirándose en él, Gino Stefani⁶⁷ entiende la “competencia musical” como la capacidad de producir sentido mediante o en torno a la música, así como el saber, el saber hacer y el saber comunicar, que se actualizan cuando se viven experiencias musicales. Stefani articula el concepto de competencia en cinco niveles distintos de codificación:

- nivel antropológico básico, en el que se percibe cualquier experiencia y por lo tanto también el fenómeno sonoro; comprende los códigos generales del *Homo Musicus*, esquemas perceptivos sensoriales y lógicos junto a convenciones de base;

⁶¹ IMBERTY, Michel. “Polysémie et cohérence sémantique du langage musical: I”. *Sciences de l’Art-Scientific Aesthetics*, VII/1-2, 1970, p. 33.

⁶² GONZÁLEZ MARTINEZ. *Op. cit.*, p. 23.

⁶³ Cf. ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica General* [trad. Calos Manzano]. Barcelona: Lumen, 1975.

⁶⁴ ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* [trad. Francisco Serra Cantarell]. Barcelona: Lumen, 1975, pp. 146-147.

⁶⁵ STEFANI, Gino. *Introduzione alla semiótica della musica*. Palermo: Sellerio, 1976, p. 125 y ss.

⁶⁶ Cf. ECO, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje* [trad. Ricardo Pochtar]. Barcelona, Lumen, 1984; *Idem. Los límites de la interpretación* [trad. Helena Lozano]. Barcelona: Lumen, 1990.

⁶⁷ STEFANI, Gino. *Musica: dall’esperienza alla teoria*. Milán: Ricordi, 1998, p. 13.

- nivel de las instituciones culturales, entre las que se encuentra la música; integra las prácticas sociales, proyectos y modos particulares de producción material y signica;
- nivel de los sistemas musicales como lenguajes autónomos; abarca la técnicas y los procesos específicos de la práctica musical;
- nivel estilístico, encuadrable en unas coordenadas precisas de época, escuela, autor, etc.; incluye los estilos, modos particulares de actualización de técnicas musicales, prácticas sociales y códigos generales;
- nivel de la obra musical como fenómeno individual y único; engloba las obras concretas, es decir, la facultad de reconocer características específicas de textos musicales particulares.

Stefani sugiere que hay tareas realizadas por la competencia musical que van más allá de la mera aplicación de códigos. Robert Hatten⁶⁸ opina que la competencia no puede reducirse a una tipología de códigos, pues es la habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de un auditor para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones,⁶⁹ tipos cognitivos, correlaciones, y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en un estilo determinado. La competencia está inextricablemente ligada al estudio del estilo.⁷⁰ El estilo, en cuanto “escritura”, está adscrito al mundo del significante y del fenómeno de producción de sentido, y comprende no solo un conjunto de trazos estructurales, sino también de ideas y valores. Competencia y estilo quedan, pues, vinculados en el mismo proceso cognitivo, y, epistémicamente, se transforman en construcciones teóricas del mismo rango. El estilo determina qué secciones de la competencia específica se van a utilizar, pero no se puede establecer la filiación de un objeto sonoro a un determinado estilo si no se cuenta con una competencia adecuada. Ahora bien, no está claro que los aparatos taxonómicos que jerarquizan los estilos estén construidos a partir de los mismos procesos de categorización⁷¹ que emplea el intérprete-auditor para entender o reproducir un estilo.

Según Mario Baroni,⁷² el estilo es la representación simbólica de los valores y los esquemas emocionales sobre los cuales cada individuo o colectividad constituye su propia identidad. Esta identidad deviene estilo en el momento en el que es reconocida en cuanto tal por el grupo al cual pertenece. El estilo, por tanto, es un fenómeno fundamentalmente social, ligado a las transformaciones de la cultura. En esta óptica, el concepto de “valor” asume un rol determinante:

En los esquemas afectivos que cada hombre pone en juego en su vida [...] se encuentran implícitamente incluidas las reglas de comportamiento social, esto es, aquellas normas comunes que la reflexión ideológica, filosófica, política o moral llama principios de valores. [...] Los valores sociales no se encuentran solo en las afirmaciones del principio, sino que se hallan también y sobre todo en las formas arcaicas de la educación profunda del comportamiento emocional.⁷³

⁶⁸ HATTEN, Robert. *Toward a Semiotic Model of Style in Music*. Ph. Diss. Indiana: Indiana University, 1982.

⁶⁹ Hatten se refiere a las “constricciones” como límites de las posibilidades sonoras y significativas en música, ya sean psicológicas (*affordances*), estilísticas (emergentes) o históricas (resultado de un periodo histórico particular, de su tecnología, estética, ideología, etc.).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 293 y ss.

⁷¹ Cf. ZBIKOWSKI, Lawrence. “Theories of Categorization and Theories of Music”. *Music Theory on Line*, nº 1/4, 1995.

⁷² Cf. BARONI, Mario. “Linguaggio musicale e valori sociali”, “Memoria musicale e valori sociali”. *Quaderni della SIEM*, nº 4, Milán: Ricordi, 1993, pp. 33-71; *Idem*. “Alla ricerca del senso dello stile”. *Studi Corelliani*, V [ed. Stefano La Via], Fusignano, 9-11 septiembre. Florencia: Olschki, 1996, pp. 19-72.

⁷³ BARONI. “Alla ricerca del senso dello stile”. *Op. cit.*, pp. 35-36. Texto original: Negli schemi affettivi che ogni uomo mette in gioco nella sua vita [...] si trovano implicitamente incluse le regole di comportamento sociale, cioè quelle norme comuni che la riflessione ideologica, filosofica, politica o morale chiama principi di valore. [...] I valori sociali [...] non si trovano solo nelle affermazioni di principio, ma si trovano anche e soprattutto nelle forme arcaiche di educazione profonda del comportamento emozionale.

Baroni sostiene que con el término “estilo” se quiere significar la coherencia general de un texto, es decir, un esquema afectivo más amplio, y matizado de funciones sintetizantes, capaz de poner de relieve los objetos comunes al universo de imágenes que componen dicho texto.⁷⁴ Partiendo de estas ideas, entendemos por estilo la inscripción a las estructuras temporales musicales de una identidad, que es el sujeto constituido a través de la relación especular con el Otro, del cual adquiere los lenguajes; transformando estos en valores, el sujeto tramita una relectura del lenguaje y del estilo. El estilo se convierte en “escritura” en el momento en el que deviene expresión perceptible y comunicable.

Es sugerente la idea de Imberty,⁷⁵ según la cual el estilo es un modo de organizar las estructuras temporales musicales en relación a las estructuras temporales del inconsciente, confrontándose, en particular, con la pulsión de vida y de muerte (analizadas por Freud). Se trata de una “representación simbólica del tiempo”: “representación” en cuanto relativa a las formas, “simbólica” porque está construida sobre relaciones de analogía con el inconsciente y con las estructuras psíquicas individuales y colectivas, “del tiempo” en cuanto la temporalidad es el elemento específico y distintivo del lenguaje musical. El estilo es, entonces, una realidad psíquica, cuyo sentido viene captado por el intérprete-auditor a través de la asimilación de las estructuras temporales musicales a los esquemas de integración y desintegración del Yo.

2.8. Los tópicos musicales

El tópico musical es un lugar común (reconocible por una comunidad interpretativa) incorporado a los discursos musicales, que sostiene una parte de la semiosis, y funciona como una herramienta para la búsqueda de sentido. Para analizar una obra desde el punto de vista de su contenido tópico es necesario acceder a un conjunto previo de elementos que operan como una especie de emblema condensador de las propiedades más relevantes de estilos, tipos o clases de músicas reconocibles por un auditor competente. Contamos con un universo de tópicos, implícito en los escritos de numerosos musicólogos,⁷⁶ para el repertorio clásico y romántico. Sin embargo, el concepto de tópico musical es sujeto de debate entre los teóricos. Para Leonard Ratner,⁷⁷ los tópicos son temas de discurso musical, que aparecen a manera de un *thesaurus* de figuras características, desarrollados por el contacto con prácticas musicales relacionadas con el trabajo, la poesía, el teatro, el entretenimiento o la danza, con ceremonias y actividades militares o de caza. Pueden presentarse como soporte de toda una pieza entera o bien como elementos dentro de una obra en la que conviven varios tópicos distintos. Kofi Agawu⁷⁸ define el tópico musical en términos de un signo

⁷⁴ *Ibidem*, p. 49.

⁷⁵ Cf. IMBERTY, Michel. *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*. París: Dunot, 1979.

⁷⁶ RATNER, Leonard Gilbert. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer, 1980; ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago, 1983; AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University, 1993; *Idem*. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* [trad. Silvia Villegas]. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012; HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University, 1994; JOHNS, Keith Thomas. *The Symphonic Poems of Franz Liszt*. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon, 1996; GRABÓCZ, Márta. “Semiological Terminology in Musical Analysis”, en Eero Tarasti [ed.]. *Musical semiotics in Growth*. Bloomington: Indiana University, 1996, pp. 195-218; MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University, 2000; HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University, 2004; MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University, 2006; CAPLIN, William E. “On the Relation of Musical Topoi to Formal Function”, en *Eighteenth-Century Music*, 2, 2005, pp. 113-124; GRIMALT, Joan. *Música i sentits. Introducció a la significació musical*. Barcelona: Dux, 2014.

⁷⁷ RATNER. *Op. cit.*, p. 9.

⁷⁸ AGAWU. *La música como discurso. Op. cit.*, p. 49 y ss.

saussureano:⁷⁹ es un significante correlacionado con un significado; el significante es cierta disposición de las dimensiones musicales de la melodía, armonía, ritmo, etc., y el significado es una unidad estilística convencional (*Sturm und Drang*, fanfarria, etc.), que puede tener propiedades referenciales (remisión a un contenido extramusical, como afectos, lugares, etc.); el concepto de tópico nos brinda una herramienta especulativa para la descripción imaginativa de la textura, la postura afectiva y el sedimento social en la música clásica y romántica.

Hatten⁸⁰ explica los tópicos musicales como amplios estados expresivos definidos por medio de relaciones oposicionales. La articulación e interacciones entre tópicos, dentro de obras específicas, permiten la producción de diferentes géneros expresivos. Un tópico es un tipo de signo musical que debe producir una correlación musical compleja en una clase de música (marcha, tipos de danza, “estilo culto”, etc.). Raymond Monelle⁸¹ desarrolla una teoría transhistórica y trans-estilística, que amplía notablemente la noción de tópico musical (p.e., considera tópicos los *Leitmotiven* de Wagner, ciertas figuras retóricas musicales como el *passus duriusculus*, así como otros recursos simbólicos originados en la literatura). Según él, un tópico musical es una clase especial de signo, caracterizado por la semiotización de su objeto por medio de la indexicalidad de su contenido.

Por nuestra parte, abordaremos el análisis de los tópicos como campos globales de acción cognitiva, en los que construimos tramas de significación gracias a la articulación de guiones que orientan su semiosis musical.

2.9. Intertextualidad

Julia Kristeva introdujo en 1967 el término y el concepto de “intertextualidad”,⁸² y resumió su definición en un famoso aserto: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético, se lee, por lo menos, como doble”.⁸³ Desde entonces, la intertextualidad ha pasado a ser considerada como un rasgo distintivo de los movimientos artísticos del siglo XX.⁸⁴

En los años 80, Gérard Genette⁸⁵ abordó el asunto de la interrelación de diversos textos bajo la etiqueta general de “transtextualidad”, distinguiendo cinco tipos de relaciones: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Calificó la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”;⁸⁶ entre sus diversas formas, mencionaba la “cita”, el “plagio” y la “alusión”. La “hipertextualidad” era definida como toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), en el que se injerta de una manera diversa a la de un comentario; en esta tipología transtextual, opera una acción básica: la transformación del hipotexto. Si esta es simple o directa, hablamos meramente de “transformación”;

⁷⁹ Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general* [trad. Amado Alonso]. Buenos Aires: Losada, 1945.

⁸⁰ HATTEN. *Op. cit.*, p. 67.

⁸¹ MONELLE. *Op. cit.*, p. 17.

⁸² “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. *Critique*, nº 239.

⁸³ *Ibidem*, p. 446: Tout text se construit comme mosaïque de citations, tout text est absorption et transformation d’un autre text. À la place de la notion d’intersubjetivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.

⁸⁴ La bibliografía sobre la intertextualidad es casi inabarcable; cf. SANZ CABRERIZO, Amalia. “La noción de intertextualidad hoy”. *Revista de Literatura*, LVII, nº114, 1995, pp. 341-362; NOMMICK, Yvan. “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”. *Revista de Musicología*, XXVIII, nº 1, 2005, pp. 792-807.

⁸⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [trad. Celia Fernández Prieto]. Madrid: Taurus, 1989.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 10.

si, por el contrario, es compleja e indirecta, surge la “imitación”.⁸⁷ Genette ofreció un cuadro general de las diferentes prácticas hipertextuales, y algunas demarcaciones para entender sus variedades.⁸⁸ Establecía, así, una distinción entre la “parodia”, a la que atribuía la connotación de sátira e ironía, frente al “pastiche”, que concebía como un término más neutro y técnico; delimitaba la parodia como una desviación del texto por medio de un mínimo de transformación que opera en un régimen lúdico, mientras que el pastiche requiere la imitación de un estilo sin función satírica. Asimismo, consideró el “travestimiento” como una transformación estilística con función degradante, y dotó de un tono serio a la “transposición”.

Posteriormente, los teóricos han ido ampliando o acotando el campo significativo del concepto de intertextualidad. A veces, han solapado bajo el vocablo estudios tradicionales de fuentes e influencias;⁸⁹ en este orden, las lecturas hermenéuticas de quienes buscan el venero de las obras para desglosar nuevas claves interpretativas y su génesis se asientan en las bases teóricas de la intertextualidad.⁹⁰

José Enrique Martínez dirime las distintas teorizaciones de la intertextualidad en dos visiones no excluyentes entre sí, una global, y otra restringida: “en su mayor amplitud, la intertextualidad se contempla como una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos; el texto remitiría siempre a otros textos, en una realización asumidora, transformadora o transgresora”; la concepción restringida la entiende “como la presencia efectiva en un texto de otros textos, explícita o implícitamente, marcados o no marcados, este tipo de intertextualidad suele reducirse a citas y alusiones”. Según Martínez, “pensar la intertextualidad como un espacio discursivo en el que una obra se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre textos y lectura no impide englobar en ella la relación de dicha obra con determinados textos anteriores”.⁹¹

La disquisición sobre la consideración intertextual del hecho musical hace hincapié en forjar una concepción semiótica de la obra musical como receptáculo sonoro que conforma su sentido mediante relaciones de parentesco, influencia u oposición con otros textos sonoros.⁹² Las teorías intertextuales han introducido una perspectiva diferente al significado de la palabra “influencia”, que ha sido a menudo entendida en sentido negativo, como ausencia de originalidad, frecuentemente referida a los periodos de producción juveniles, durante los cuales el artista sufriría la influencia de sus maestros; ahora, las influencias —y las citas, en general— son analizadas e interpretadas no como fenómenos puramente analíticos o documentales, sino como signos de un proceso creativo y profundo estudiado en la globalidad de su desarrollo.⁹³ Barthes sustituye el concepto de influencia por el de “circulación de significantes”.⁹⁴ Las influencias estilísticas pueden, por tanto, ser estudiadas como circulación de signos o figuras estilísticas que toman la función de significante en relación a otra serie de significados.

Parece evidente que los componentes intertextuales manan de un procedimiento interior en la mente creativa del compositor cuyo funcionamiento es difícil de reconstruir. No suele estar claro si son

⁸⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁸⁸ *Ibidem*, pp- 36-38.

⁸⁹ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 9.

⁹⁰ KRISTEVA, Julia. *Semiótica 2* [trad. María Antoranz]. Madrid: Fundamentos, 1969, pp. 66-67.

⁹¹ MARTINEZ FERNANDEZ. *Op. cit.*, pp. 10-11.

⁹² *Vid.* las clasificaciones y propuestas conceptuales formuladas por John Peter Burkholder en las voces *Allusion*, *Borrowing*, *Collage*, *Intertextuality*, *Modelling* y *Quotation*, de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. [ed. Stanley Sadie]. Londres: MacMillan, 2001, vol. 1, pp. 408-409/vol. 4, pp. 5-41/pp. 110-111/vol. 12, pp. 499-500/vol. 16, pp. 860-862/vol. 20, pp. 689-691. Para repertorios bibliográficos anteriores, *cf.* HEBEL, Udo. *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*. Nueva York: Greenwood, 1989; y GIGER, Andreas. “A Bibliography on Musical Borrowing”. *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association*, 50/3, 1994, pp. 871-874.

⁹³ ESCAL, Françoise. *Le compositeur et ses modèles*. París: PUF, 1984; HATTEN, Robert. “The Place of Intertextuality in Music Studies”. *American Journal of Semiotics*, III, nº 4, 1985, pp. 69-82.

⁹⁴ BARTHES, Roland. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980* [trad. Nora Pasternac]. Madrid: Siglo XXI, p. 25.

avíos intencionales, coincidencias meramente fortuitas, resultados de un proceso de ósmosis inconsciente o si se deben a influencias relacionadas con desarrollos estructurales o con modos de pensar desde un punto de vista compositivo. La cita no siempre puede ser reconducida a una actitud mental de tipo consciente, y, a su vez, la mecánica que regula nuestra memoria es compleja y se articula en combinaciones psíquicas que son fruto de intuiciones conscientes y no conscientes. Si descartamos la hipótesis de una citación textual, puede encontrarse una explicación de la comparecencia de la cita en la criptomnesia, la reminiscencia inconsciente o en la coincidencia casual. Jung⁹⁵ habla de dos modalidades de percepción de la memoria: la directa y la indirecta. Los genios aciertan a combinar la percepción de recuerdos “indirectos” y la sensibilidad, con el objetivo de crear obras de arte innovadoras. En cualquier caso, los instrumentos de evaluación que tenemos son insuficientes, y la búsqueda se encuentra con el misterioso ámbito del inconsciente, dejando permanentemente incierta toda conclusión definitiva.

Afrontar una conceptualización formal y estética de la intertextualidad musical supone enfrentarse a un panorama en el que confluyen muy diversas interpretaciones y acercamientos nutridos de aparatos epistemológicos no estrictamente musicales.⁹⁶ Los aspectos estructurales de la intertextualidad que consideramos válidos para nuestro objeto de estudio atañen, en primer lugar, a las condiciones de reconocibilidad del proceso intertextual, ya desde una perspectiva estricta (reconocibilidad inmediata y lo más cercana posible a la literalidad), ya desde una más amplia que reconozca la posibilidad de una modificación del material original en uno o varios parámetros. La percepción de una cita o de un gesto citante parece suficiente para producir el nuevo contexto que justifica su doble semanticidad.⁹⁷ No obstante, como apunta Glenn Watkins,⁹⁸ la cita, en sentido amplio, puede referirse “menos al recurso temático a melodías familiares que a la reunión y reordenamiento de una rica gama de préstamos culturales, incluyendo texturas, timbres, caracteres y procedimientos generativos que van desde lo banal a lo esotérico”; nos moveríamos, entonces, en la “alusión estilística”.⁹⁹

Tomamos también en cuenta el grado de participación estructural del material citado en la configuración formal de la obra, cuyo límite máximo podemos situar en su uso como elemento temático. Ello no obsta para que haya de descubrirse una función estructural específica, que responda de manera inmanente a la obra, a su percepción y a la intención compositiva del autor. Una parte de esta exploración se centra en las maniobras de integración del material citado en el discurso citante. La dicotomía asimilación/disimilación, que remite a los procesos de transición o falta de la misma entre los dos niveles contextuales, es fundamental para establecer relaciones de congruencia o incongruencia estilística. Françoise Escal¹⁰⁰ maneja las nociones de “similaridad” y “paréntesis irónico” para poner de relieve el significado de la cita, acceder al grado de compromiso estético del compositor con la fuente utilizada y precisar su eventual intención comunicativa. Por otra parte, el mayor o menor grado de asimilación de la cita, o su interpretación formal en términos

⁹⁵ JUNG, Carl Gustav. “Criptomnesia”, en *Psychiatrische Studien*. Olten: Walter, 1966, pp. 108-117.

⁹⁶ Nuestro acercamiento a la intertextualidad musical es deudor del enfoque adoptado por Germán Gan Quesada en su estudio sobre “la problemática de la cita en la historiografía musical contemporánea”, y del concepto, forma y función de la cita musical, en *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 300-321.

⁹⁷ LISSA, Zofia. “Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats”. *Die Musikforschung*, 19/4, 1966, pp. 366-368.

⁹⁸ WATKINS, Glenn. *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge y Londres: Harvard University, 1994, p. 3: ...less to thematic recall of familiar tunes than to the assemblage and rearrangement of a rich parade of cultural loans involving textures, timbres, temperaments, and generative procedures ranging from the banal to the esoteric.

⁹⁹ El término entronca conceptualmente con el de *Materialzitat* de Clemens Kühn: KÜHN, Clemens. *Das Zitat in der Musik der Gegenwart-mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*. Hamburgo: Karl Dieter Wagner, 1972, p. 16.

¹⁰⁰ ESCAL. *Op. cit.*, p. 106.

de integración/yuxtaposición, es, a juicio de algunos autores,¹⁰¹ el principal criterio para la distinción entre “cita” y “collage”.

Cruzamos estos criterios formales (literalidad, reconocibilidad, integración, papel estructural) con otros de carácter estético que coadyuvan a reconocer en la cita una actitud compositiva definida, ligada, por un lado, a la intención del compositor y, por otra, a las expectativas que levanta en el auditor la escucha del doble nivel de discurso conformado por obra citante y obra citada. Así, encararemos el empleo de la cita musical como un esfuerzo de apertura de espacios técnicos y expresivos a través de una re-interpretación de la práctica musical anterior, que actúa como referencia útil de un contexto más amplio.¹⁰² Por encima de intenciones coyunturales, la cita puede funcionar como vehículo de un carácter expresivo determinado, derivado de su propio carácter original, bien por asociación directa, o bien por alusión indirecta o por reducción al absurdo (ironía).¹⁰³

Somos conscientes de que nuestra reconstrucción del contexto invocado por la cita musical difícilmente podrá ser equiparada en intensidad y significado¹⁰⁴ con la relación mantenida por el compositor con dicho contexto. Pero ello no impide que nuestra labor redunde en la posibilidad de implicarse en un proceso que tome varios caminos de acceso a la cita, sin excluir su subsunción en un proyecto metafísico que trascienda las interpretaciones estructurales y programáticas.

2.10. Narratividad

La narratología actual¹⁰⁵ permite superar el tratamiento de la narratividad en música como una cuestión metafórica, y da cuenta de ella como un aspecto esencial del discurso musical en tanto que realidad semiótica, y como un hecho consustancial a la propia naturaleza de la música.

El problema de la música como lenguaje está en la base de ciertos planteamientos que diferencian la narratividad musical de la narratividad de la música, una distinción que subraya la divergencia entre una narratividad puramente musical y una narratividad literaria aplicada a la música. Marie-Laure Ryan propone deslindar la propiedad de “ser” una narración, que puede darse a todo objeto semiótico producido con intención de evocar un guión narrativo, de la propiedad de “tener” una narratividad, lo que significa ser capaz de evocar tal guión; la música puede tener una narratividad sin ser una narración en sentido literal.¹⁰⁶

Michel Imberty¹⁰⁷ presenta la idea de que toda experiencia es narrativa a partir del hecho de la

¹⁰¹ MUSSAT, Marie Claire. *Trajectoires de la musique au XXe siècle*. París: Klincksieck, 1995, pp. 139-141; GRUBER, Gernot. “Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem”. *Musicologica austriaca*, 1, 1977, pp. 121-135.

¹⁰² LISSA. *Op. cit.*, pp. 366-367.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 368-373.

¹⁰⁴ KNEIF, Tibor. “Zur Semantik des musikalischen Zitats”. *Neue Zeitschrift für Musik*, 134, 1973, pp. 3-9; BONNER, Dyl. “Ready-made Music”. *Music and Musicians*, 23, 1975, pp. 28-30.

¹⁰⁵ Cf. PAVEL, Thomas. “Narraciones literarias”, en VAN DIJK, Teun Adrianus. *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios* [trad. Diego Hernández García]. Madrid: Visor Libros, 1999, pp. 109-130; cf. NATTIEZ, Jean-Jacques. “La Narrativisation de la musique. La musique: récit ou proto-récit?” *Cahiers de Narratologie*, 21, 2011. Para una revisión crítica de algunos trabajos importantes recientes en narratología, cf. PEDERSON, Sanna. “The Methods of Musical Narratology”. *Semiotica*, 110/1-2, 1996, pp. 179-196.

¹⁰⁶ RYAN, Marie-Laure, “Introduction”, en *Narrative across media, The Languages of Storytelling (Frontiers of narrative)* [ed. Marie-Laure Ryan]. Lincoln: University of Nebraska, 2004, p. 9: I propose to make a distinction between “being a narrative” and “possessing narrativity”. The property of “being” a narrative can be predicated on any semiotic object produced with the intent of evoking a narrative script in the mind of the audience. “Having narrativity”, on the other hand, means being able to evoke such a script. In addition to life itself, pictures, music, or dance can have narrativity without being narratives in a literal sense.

¹⁰⁷ IMBERTY, Michel. *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*. París, l’Harmattan, 2005, pp. 233-235.

existencia de una envoltura proto-narrativa del tiempo y de uno mismo. La música, por su aspecto fundamentalmente temporal y dinámico, sería la expresión de gestos contruidos y percibidos de manera narrativa. Por su parte, Jean-Pierre Bartoli¹⁰⁸ liga la narratividad musical a la retórica. Incluso la música que pretende ser autosuficiente contiene, a menudo, figuras de tipo metafórico (imitación de los ruidos de la naturaleza) o metonímico (p.e., asociación del agudo con lo alto, y del grave con lo bajo). El “tema” deviene un elemento primordial: es el “sujeto”, el actante y el actor de la narración musical, el objeto de las relaciones causales. La música cuenta la historia de sus temas, y la causalidad es el principio que forja el movimiento teleológico de las obras. Es la actividad interpretativa del receptor la que construye la intriga tomando como base los elementos que encuentra en la sucesión temporal del discurso. Cuando escuchamos la música percibimos una serie de elementos discursivos que suscitan en nosotros ciertas asociaciones semánticas y, además, advertimos una serie de relaciones entre ellos que los hacen aparecer ante nosotros como una sucesión coherente, como un proceso con sentido propio. La cuestión de si la capacidad de sugerir una narración que tiene la música convierte o no a esta en narración, adquiere un carácter especialmente complejo cuando pasamos a la consideración de la relación música-palabra en la canción. En este caso, hablaremos de un proyecto narrativo que incluye el recurso a procedimientos propios tanto del ámbito musical como del literario, así como los valores que surgen de la unión de ambos.

2.11. El rol de las emociones

Es comúnmente aceptado que el significado de la música está relacionado con el mundo de las emociones.¹⁰⁹ Es corriente también insistir en que la música sugiere sentimientos y provoca emociones activas, que tendrían eventualmente el poder de establecer correspondencias con emociones asociadas a ciertos momentos memorizados de nuestra vida; asimismo, son frecuentes las descripciones emocionales de las obras musicales, sea cual fuere su significado implícito. Cabe preguntarse si tiene sentido hablar de una obra musical en términos emocionales, siendo las emociones habitualmente atribuidas a seres sensibles. Dicho de otro modo, nuestros juicios emocionales a propósito de las canciones suponen la existencia de “propiedades expresivas” que les dan valor de verdad.

Cuando se trata de analizar el estatuto de las emociones, surgen numerosas cuestiones. A propósito de su modo de existencia, se plantea el problema de qué es una emoción, qué es lo que distingue las múltiples emociones, qué lugar ocupan estas en una epistemología, en qué medida forman parte del conocimiento. Sobrepassa los propósitos de este trabajo entrar en detalle respecto a las distintas concepciones sobre el tema. Señalemos tan solo que las emociones no pueden ser consideradas sin ligazón con otras disposiciones mentales (saber, creer, percibir, desear...) y aisladas de la circunstancia física y social, pues son disposiciones psicológicas y requieren una explicación racional compleja y narrativa (no simplemente causal, mecánica); no se oponen al conocimiento, y pueden permitir la aprehensión de propiedades reales del mundo; están también sujetas a una evaluación racional: su valor de verdad es función de la aprehensión o no de una propiedad real. Lo que hace que una experiencia emocional sea verdadera es que ella aprehende una propiedad real y

¹⁰⁸ BARTOLI, Jean-Pierre. “Rhétorique et narrativité musicales au XIXe siècle”, en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* [dir. J.-J. Nattiez], T. 4. París: Actes Sud, 2003, p. 1035.

¹⁰⁹ Cf. MATRAVERS, Derek. *Art and Emotion*. Oxford: Clarendon, 1998; MEYER, Leonard Bernard. *Emoción y significado en la música* [trad. José Luis Turina]. Madrid: Alianza, 2001; ALCARAZ M^a José y PÉREZ CARREÑO, Francisca [eds.]. *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010; BUDD, Malcom. *La Musique et les émotions. Théories philosophiques* [trad. Jacques Favier]. París: Hermann, 2015 [1985].

justificada y entra en una red de razones articuladas de manera inferencial. Por consiguiente, para conocer una obra musical expresiva, es necesario tener ciertas emociones apropiadas. Así, las emociones, lejos de ser opuestas o estar fuera del dominio de lo cognitivo y de la racionalidad, juegan un rol epistémico esencial: poseer emociones apropiadas es una forma de conocimiento.

Una estrategia para dar cuenta de la expresión musical de las emociones consiste en considerarla como una forma de simbolización. La expresión, función referencial simbólica, es una relación lógica entre un objeto considerado como un símbolo y una etiqueta, supone un modo de transferencia metafórica de lo que expresa a aquello que es expresado. Una obra musical, abarcada desde el punto de vista de la ejemplificación metafórica,¹¹⁰ procura un acceso epistémico a la emoción que ella expresa. La familiaridad con una metáfora permite aproximarse a su significación. Así, la cadena correlativa entre lo metafórico y lo literal puede pasar por un juego de semejanzas (p.e., la espera es, a menudo, figurada por retardos y notas tenidas, la angustia por intervalos disonantes ascendentes, la desesperación por cromatismos descendentes, la incertidumbre por dudas rítmicas o interrupciones rítmicas o ritmos sincopados), o provenir de sistemas convencionales (figuras retóricas, tópicos...) a los que nos hemos acostumbrado (p.e., asociar lo grave con el carácter sombrío y la profundidad, lo agudo con la alegría y lo elevado, el *ethos* de las tonalidades, etc). Además, puede atribuirse una emoción sin sentirla, esto es, un auditor puede considerar que una música es triste sin sentirse triste y sin derivar de ello que el compositor o los intérpretes lo estaban.¹¹¹ La expresión musical como ejemplificación metafórica es, pues, un término técnico. Es necesario distinguir la propiedad expresiva de la expresión de una emoción: una obra musical puede expresar una emoción pero, a diferencia de los seres humanos, no la experimenta.

El descubrimiento de las propiedades expresivas supone un auditor con ciertas capacidades cognitivas: una sensibilidad discriminante (cultivada), una práctica musical, una competencia de análisis de las obras musicales y una voluntad de reflexionar. Ahora bien, enlazar una propiedad expresiva a su identificación por un auditor podría llevarnos a considerarla como una pura proyección del espíritu, es decir, como un producto de actitudes exteriorizadas. Ello nos obliga a revisar el vocabulario de la objetividad y de la subjetividad. Consideramos objetiva una propiedad expresiva cuando el hecho de que una obra la posea puede ser entendido de otra manera que en términos de su disposición a dar nacimiento a una cierta experiencia en un auditor; y la estimamos subjetiva cuando solo puede ser comprendida adecuadamente en relación a tal experiencia. Esta distinción objetivo/subjetivo no coincide con la distinción entre real/no real. Las propiedades expresivas no son subjetivas en el sentido de proyección subjetiva, sino en el sentido de que ellas implican lógicamente un cierto tipo de experiencia.

En resumen, frente a los argumentos que niegan el rol epistémico de las emociones musicales, y la idea según la cual las emociones sentidas en la escucha de una obra son intrínsecamente contradictorias e irracionales, admitimos que las emociones constituyen un modo propio de la comprensión musical. Es una relación no causal la que liga las propiedades expresivas a las emociones de los auditores. A pesar del lazo lógico entre expresar la emoción y sentir una emoción correspondiente, la propiedad expresiva de la obra musical es una propiedad real, poseída directamente por la obra, y está concebida como disposicional, en tanto que apela a sentir tal emoción. Esta aproximación permite explicar en qué aspecto una reacción emocional apropiada (en relación a las características de una obra musical) puede ser considerada como una forma privilegiada de conocimiento.¹¹²

¹¹⁰ Cf. GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del Arte. Aproximación a la teoría de los símbolos* [trad. Jem Cabanes]. Madrid: Paidós, 2010.

¹¹¹ Para una exploración de estos y otros asuntos emparentados, cf. PEACOCKE, Christopher. "The Perception of Music: Sources of Significance". *British Journal of Aesthetics* 49, 2009, pp. 257-275.

¹¹² YOB, Iris. "Cognitive Emotions and Emotional Cognitions in the Arts". *JAAC*, 1998, vol. 32, nº 2, pp. 27-40.

2.12. Aspectos pragmáticos

Conforme a Charles Morris, la consideración de que la estructura social actúa como “marco constituyente de sentido” agrega un aspecto pragmático que pretende tener presentes las relaciones semánticas dadas por la interacción entre códigos genéricos, propios de un determinado sistema cultural, y los producidos por los condicionantes pragmáticos que afectan a la dimensión textual de cada obra.¹¹³ El marco cultural de una comunidad permite hablar de un proceso de globalidad en el que tanto la obra como su autor, los intérpretes y los destinatarios están presentes como elementos constituyentes y definitorios de las diversas fases del mismo. Ahora bien, si la realidad social confiere sentido último a los fenómenos culturales, no se puede olvidar que, al mismo tiempo, son estos los que constituyen en buena medida dicha realidad social. La significación de una canción se consolida, así, como el “valor” que posee dentro de una sociedad concreta en un momento histórico específico y, en definitiva, se obtiene cuando aquella entra en la historia.

La dimensión pragmática del texto estudia la relación entre sus signos y quien los interpreta (podríamos aceptar la consideración de una pragmática fuera del texto, si pensáramos en un discurso desprovisto de criterios comunicativos). La función de la pragmática sería mostrar cómo un texto crea su propia contextualización interna, pues este lleva inscritas, en forma de sistema enunciativo, las representaciones de cómo quiere ser considerado. Es necesario plantearse la manera en que la obra es percibida y entendida, así como el problema de las condiciones de adecuación y de éxito del acto comunicativo en sí.

Bajo el punto de vista de Stephen Levinson,¹¹⁴ la identidad y la significación de la obra no pueden alterarse en el tiempo, solo su resonancia se modifica siguiendo las condiciones de recepción. El contenido de significación de una obra no es inestable cronológicamente. Lo que cambia con el tiempo es el acceso epistemológico de los auditores a la identidad de la obra: ciertas propiedades desconocidas son descubiertas (no creadas), otras son abandonadas por menos destacadas.

3. Definición de la investigación

En nuestro trabajo investigador, la puesta en evidencia de las formas de significación de las canciones de Falla, así como el proceso de su comprensión, se efectúan mediante una operación interpretativa que engloba dos vertientes fundamentales, intrínsecamente enlazadas: una de orden preferentemente analítico (filológico), centrada en los significados denotados (condiciones de lectura, ejecución y escucha de la partitura), y otra de orden hermenéutico que incide en los significados connotados.

3.1. Análisis e interpretación crítico-musical

3.1.1. Consideraciones generales

Tanto el análisis como la interpretación musical implican de por sí una dimensión crítica (para empezar, dependen de una aproximación selectiva regulada metodológicamente). Si la experiencia musical propende, en principio, hacia el holismo, el procedimiento analítico supone un desmantelamiento (provisional) de ese todo y tiende a aislar. La descripción parece consustancial a la interpretación; y la diferenciación entre ambas categorías, lejos de separarlas, las une.

¹¹³ MORRIS, Charles. *Writings on the General Theory of Signs*. La Haya: Mouton, 1971, p. 46; *Idem*. “Fondements de la théorie des signes”. *Langages*, 35, 1974, pp. 15-21.

¹¹⁴ Cf. LEVINSON, Stephen Curtis. *Pragmática* [trad. Àfrica Rubiés]. Barcelona: Teide, 1994.

Por otra parte, el realismo a propósito de las obras musicales no se opone al reconocimiento de su indeterminación relativa. En términos ideales, un análisis debería revelar las condiciones de posibilidad de una experiencia musical, pero, aunque puede servir para racionalizar algunos de sus aspectos, nunca puede transmitir con exactitud las plenas dimensiones de esa experiencia. Admitir la parcialidad prevista puede ayudarnos a evaluar los resultados analíticos de manera más razonable. Estamos, pues, de acuerdo con Agawu cuando dice que el poder del análisis reside en la búsqueda abierta de la comprensión a través de la empatía, la especulación y la interacción.¹¹⁵

Ciertamente, el intérprete debe decidir sobre la amplia serie de parámetros y virtualidades que no vienen precisados en la partitura. Además, cada nuevo encuentro con una canción tiene sus propias circunstancias y un trasfondo propio de resonancias que se realiza desde perspectivas históricas y personales cambiantes. Esta variabilidad también implica el hecho de ser opcional en el sistema que controle la construcción de una interpretación. En todo caso, lo que percibimos al escuchar una obra no es solo lo que el compositor dejó escrito sino también lo que sobre ella ha entendido el intérprete-auditor. Por ello, no concebimos la interpretación como un mero añadido a la partitura, ya que está potencialmente incluida como algo inherente al discurso del autor. En este plano, la canción es considerada como un proceso dialógico entre el autor y el intérprete. Surge entonces la indagación acerca de la intencionalidad comunicativa del autor y sobre los procedimientos que emplea para influir en la actividad interpretativa del receptor.

3.1.2. Condiciones de producción

La interpretación responde a la escucha del sonido producido. En este sentido, la distinción emisor/receptor constituye una dicotomía impuesta sobre una experiencia que niega tal separación. Incluso la labor compositiva se hace música solo desde su conversión en sonido interpretado. Recordemos, en este punto, que hay dos concepciones opuestas en cuanto al estatuto de la partitura:¹¹⁶ 1) es un útil que da instrucciones al músico-intérprete para realizar la obra musical en potencia; 2) es una obra de arte en sí misma que puede ser contemplada por aquellos que tienen suficiente educación musical.

En el primer caso, el músico sigue las instrucciones transmitidas, y entonces la obra tiene por condición de existencia la de ser realizada al menos una vez; en el segundo, la partitura basta para que la obra exista. Lo que conduce a sostener la segunda hipótesis es el hecho de que la partitura puede ser tanto el objeto de una lectura como de una experiencia artística. Hay, desde luego, partituras que vehiculan ciertas informaciones accesibles únicamente mediante la vista; el análisis permite comprender, entonces, fenómenos que no resultan fácilmente identificables en la escucha. En suma, la partitura recubre funciones múltiples para una obra-interpretación: es la memoria de la experiencia creativa que ha supuesto la composición musical para el autor, el conjunto de las instrucciones que el ejecutante debe seguir e interpretar, y puede ser soporte de ideas no musicales importantes para una mejor comprensión de la obra; a la par, se erige en modelo teórico de partida y lugar común de todas las interpretaciones.

Es posible distinguir dos tipos de realización musical: la obra-interpretación (ejecución), y la obra-grabación. La ejecución musical no permite al auditor volver atrás o detener el tiempo para verificar unos análisis, porque la obra transcurre *in fieri*, en presente riguroso. La interpretación puede fijarse por medio de la grabación (disco, video), de modo que sea posible escuchar de nuevo cualquier pasaje, pero la grabación inmoviliza una interpretación concreta, sacralizándola, hasta cierto punto, como si fuese un texto definitivo. Una obra-grabación tiene, cuando menos, un modo de existencia particular, pues es una construcción de autor múltiple (el compositor, los músicos, los ingenieros de

¹¹⁵ AGAWU. *Op. cit.*, p. 523.

¹¹⁶ GREENE, Gordon Kay. "For whom and why Does the Composer Prepare a Score?". *JAAC*, 1974, vol. 32, nº 4, p. 503.

sonido...); además, las instancias en los estudios de grabación implican condiciones especiales de ejecución, pues los recursos de este medio contemplan la posibilidad de registrar diversas bandas, mezclar sonidos, yuxtaponerlos o rectificarlos, y la continuidad temporal no es requerida; el montaje de la estructura sonora incluye también las convenciones industriales y sociales.

Prevalece la tendencia a suponer que, desde el punto de vista estético, la experiencia de una ejecución en directo es superior a la de una ejecución en estudio. Tal vez, nuestro mundo sería artísticamente más pobre si las ejecuciones musicales en grabación reemplazaran enteramente las realizadas en directo; las primeras, por el hecho de su repetitividad al infinito, pueden resultar monótonas y sin sorpresa; las segundas son, a la inversa, únicas. Pero puede alegarse que la repetitividad no implica la uniformidad, ya que escuchar el mismo disco varias veces puede conducir a experiencias renovadas. A este respecto, debemos aludir al hecho de que el mensaje “conocido” previamente nos proporciona una información peculiar: el “mensaje cultural”, en el que siempre hay algo que descubrir.

3.1.3. Problemática de la interpretación musical

El rol del intérprete musical no es siempre mejorar la ejecución en una síntesis de las diversas maneras de abordar la obra en las diferentes épocas de su recepción. Debe también depurar su canto o su toque instrumental con el ánimo de re-encontrar el impulso primero, la fuerza del gesto creador del compositor, y afirmar al mismo tiempo una “actualización” de hoy (inventar sin olvidar). Diríamos, con Brendel, que el intérprete ha de tener la triple calidad de conservador de museo, de ejecutor testamentario y de partero.¹¹⁷

Surgen interrogantes sobre qué es lo que hace que diversas interpretaciones diferentes y únicas sean interpretaciones de una misma obra, en qué condiciones una interpretación particular es una instancia de la obra, en qué se reconoce que una interpretación es correcta o incorrecta, y si es lo mismo hablar de correcto e incorrecto que de auténtico e in-auténtico.

La cuestión de la rectitud de una interpretación difiere del problema de su valor estético. En efecto, no se trata de determinar la mejor interpretación de tal obra ni de precisar los criterios de evaluación para tal juicio de valor, sino de poner en evidencia las condiciones necesarias para que una interpretación cuente como instancia de una obra particular. Una interpretación correcta no es un sustituto sino una instancia de la obra.

La interpretación performativa toma en cuenta una serie de propiedades normativas, transmitidas oralmente, a través de una partitura o por medio de una ejecución musical modelo. La comprensión de esas instrucciones no es simple: lo dicho, notado o tocado no tiene el estatuto de una propiedad determinada, y lo que es concluyente para la identidad de la obra no está registrado. La tarea del músico consiste en diferenciar las cualidades pertinentes y cruciales para lograr esa identidad.¹¹⁸ Pueden destacarse dos condiciones para que una ejecución musical sea la obra: un grado apropiado de correspondencia entre su identidad y los elementos constitutivos de la interpretación, y la intención del músico de seguir la mayor parte de las instrucciones especificadas en la obra. En cuanto a la primera condición, las disposiciones del compositor dejan un margen más o menos grande de indeterminación, puesto que la totalidad de las propiedades de una interpretación musical no están explicitadas y, entre las propiedades especificadas, solamente algunas son constitutivas de la identidad de la obra.¹¹⁹ A su vez, hay una relación sistemática e intencional entre las especificaciones normativas para la acción y las propiedades normativas de la acción que es la interpretación correcta.

¹¹⁷ BRENDEL, Alfred. *Réflexions faites* [trad. Dominique Laure Miermont]. París: Buchet/Chastel, 1979, p. 48.

¹¹⁸ DAVIES, Stephen. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon, 2004, p. 20.

¹¹⁹ GODLOVITCH, Stan. “Performance Authenticity: Possible, Practical, Virtuous”, en KEMAL, Salim y GASKELL, Ivan [eds.]. *Performance and Authenticity in the Arts*. Cambridge: Cambridge University, 2009, p. 168.

El tema es afrontado desde distintos puntos de vista. El monismo sostiene la idea de una sola interpretación correcta de la obra considerada,¹²⁰ y se apoya sobre la esperanza de acceder a lo absoluto. La significación designa lo que la obra representa y lo que ha sido querido por el compositor. Las resonancias posibles de la obra (las significaciones en tanto que ligadas a alguna otra cosa) son, por principio, variables y modificables según la posición del intérprete. Dicho de otra manera, las resonancias constituyen todo aquello que no pertenece al tipo intencional (querido por el autor) que es la significación de la obra. Según el pluralismo ilimitado, en cambio, el número de interpretaciones correctas no debe ser reducido, pues ello conduce a una simplificación de la actividad interpretativa.

Optamos en nuestro trabajo por la perspectiva de un pluralismo limitado. La posibilidad de una pluralidad de interpretaciones correctas de la misma obra no implica el abandono del principio de no contradicción (“entre dos interpretaciones contradictorias, una de ellas es falsa”). De acuerdo con una estrategia desarrollada por Joseph Margolis,¹²¹ una obra musical, en tanto que obra de arte, tiene un estatuto ontológico particular que supone la aplicación de una lógica no bivalente, es un artefacto culturalmente emergente, su identidad es indeterminada. De ahí el carácter inapropiado de la calificación de las interpretaciones como verdaderas o falsas. Es mejor hablar de interpretaciones probables, improbables o equi-probables. Así, las interpretaciones contradictorias de una misma obra musical pueden ser plausibles (valor de verdad aparente) de manera conjunta en un mismo momento. El grado de plausibilidad de una interpretación puede ser examinada en función de varios tests:¹²² el de integración o de coherencia (una parte de la obra que rehúsa acordarse con la interpretación dada constituye una anomalía), el de la intersubjetividad (una interpretación es tanto más válida cuanto es reconocida por otros, aunque el consenso no sea una prueba de la rectitud de una proposición interpretativa, aumenta su credibilidad), y el de eficacia, que se refiere a la posibilidad de acceder o no a nuevas comprensiones de la obra.

3.1.4. Las intenciones del compositor y la interpretación de la obra

La cuestión del vínculo entre intención del autor e interpretación de la obra ha sido abordada desde diferentes ángulos.¹²³ Según el intencionalismo, no hay interpretación sin referencia a las intenciones del compositor; para su posición más radical, la significación de la obra es idéntica a las intenciones del compositor, de modo que la condición necesaria y suficiente para argumentar la rectitud de toda interpretación musical es la referencia a sus intenciones reales; una postura más moderada sostiene que la significación depende de las intenciones del compositor, y la referencia a sus intenciones reales es una condición necesaria; finalmente, conforme a una visión revisada, la significación de la obra depende de la atribución de las intenciones hipotéticas del compositor, y la condición necesaria es la referencia a sus intenciones supuestas.

Por contra, la tesis anti-intencionalista secunda que la interpretación musical excluye la referencia a las intenciones del compositor. Muestra dos perspectivas principales: por un lado, toda interpretación musical correcta es independiente de toda referencia a la intencionalidad; por otro, la exclusión de una remisión a las intenciones del compositor no implica la eliminación de toda referencia a la intencionalidad, sino que son las intenciones de los intérpretes las que cuentan. Hay una versión del posicionamiento anti-intencionalista, para la cual el objetivo de la interpretación es

¹²⁰ HIRSCH, Eric Donald. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University, 1971, p. 80; *Idem*. *The Aims of Interpretation*. Chicago: University of Chicago, 1978, p. 80.

¹²¹ MARGOLIS, Joseph. “Plain Talk about Interpretation on a Relativistic Mode”. *JAAC*, 1995, vol. 53, n° 1, pp. 1-17; *Idem*. “Robust Relativism”, en ISEMINGER, Gary [ed.]. *Intention and Interpretation*. Filadelfia: Temple University, 1992, pp. 41-50.

¹²² ARMSTRONG, Paul Bernard “The Conflict of Interpretation and the Limits of Pluralism”. *PMLA*, 1983, vol. 98, n° 3, p. 346.

¹²³ DARSEL. *Op. cit.*, pp. 248-258.

dar cuenta de las propiedades intrínsecas de la obra, que se distingue del autor. Ambos son entidades independientes, y la comprensión de la obra no necesita referencia alguna a las intenciones del compositor. La estructura musical constituye el único determinante de la significación musical, y el objeto de una interpretación es dar cuenta de esa estructura. La estructura musical, similar al estatuto del “texto”, posee una identidad ortografiada no intencional: su significación está determinada por las reglas sintácticas y semánticas de formación y de combinación de caracteres.

Otra orientación anti-intencionalista mantiene la idea de que el contenido de la significación de la obra no está fijado en el momento de su creación y es susceptible de modificarse en el tiempo, en función de múltiples interpretaciones posibles. Esta concepción se articula alrededor de dos argumentos: por un lado, la interpretación tiene por función favorecer la proposición interpretativa que posee el más alto grado de valor estético, pero la interpretación del autor de la obra no es necesariamente la mejor; por otro, el intérprete es autónomo, y considerará la obra en función de una perspectiva diferente a la de aquel, luego la significación que atribuya a la obra será diferente de la del autor.

Para el construccionismo, la interpretación musical supone una construcción de las razones intencionales de la obra. Solo puede comprenderse una obra re-edificando una inferencia que pone en evidencia los vínculos conceptuales entre tales disposiciones mentales y el resultado de la acción. El intérprete analiza primero lo que la obra significa tomando en cuenta su contexto de producción. Los conocimientos contextuales necesarios para estar en una situación epistémica óptima varían según el tipo de obra considerada. Una proposición interpretativa correcta es aquella que toma en cuenta la significación convencional y las intenciones postuladas que un receptor ideal atribuye racionalmente al compositor. El lugar de la obra es, pues, la convergencia de texto y auditor, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al auditor. El texto se actualiza mediante las actividades de una consciencia que lo recibe.

A nuestro entender, el reconocimiento de la importancia de las intenciones reales del autor para la interpretación no implica que la proposición interpretativa deba tener en cuenta solamente estas intenciones. Las convenciones pertenecientes al contexto de realización de la obra restringen también las posibilidades interpretativas, aunque no delimitan el contenido de significación de la obra: su determinación resultaría de una elección. Así, una proposición interpretativa es correcta si ella es compatible con las convenciones y las intenciones reales del artista. También es posible remitir a las intenciones hipotéticas del autor a fin de desprenderse de los inconvenientes del intencionalismo bajo su forma radical o moderada.

Recogemos la estrategia construccionista, en cuanto que reconoce la falibilidad de las observaciones interpretativas y su posible revisión, preserva la distinción intuitiva entre lo que significa la obra y lo que el compositor intenta expresar, conserva la idea según la cual la obra musical, distinta de su autor, constituye el punto de focalización de la interpretación, e insiste más sobre la intencionalidad de la obra, a la que remite la atribución de intenciones hipotéticas, que sobre las intenciones propiamente dichas del compositor.

3.1.5. Condiciones de recepción

Cuando analizamos e interpretamos una canción, lo hacemos sobre el trasfondo de nuestros conocimientos musicales, nuestro bagaje de saberes y sensibilidad, y formando parte de un imaginario social. El rol del receptor/intérprete en la comprensión y actualización de una obra está relacionado con un “conjunto de prejuicios no necesarios puestos en juego en esa interpretación.”¹²⁴

¹²⁴ SAN MARTÍN SALA, Javier. *Antropología filosófica*. Madrid: UNED, 2005, p. 107.

En los niveles de recepción colectiva y pública, María Moog-Grünewald¹²⁵ diferencia entre recepción pasiva, reproductiva y productiva. La pasiva incluye a la mayoría anónima y silenciosa de los auditores que no comunican a la opinión pública su experiencia receptiva; la reproductiva es la de la crítica, el ensayo, el comentario, etc., que colaboran en la transmisión de una obra musical; y la recepción productiva es la de aquellos autores que, estimulados por la obra, crean una nueva obra de arte. Las normas y los postulados musicales, el horizonte de intereses y conocimientos del público de una sociedad determinada constituyen un importante punto de partida de la valoración que realiza la comunidad de auditores sobre cada nueva obra; esa valoración es significativa por lo que hace a la estabilidad de la jerarquía de valores solo cuando es pública, de ahí la importante función que desempeñan los críticos.

Parece claro que el valor de una obra no es una magnitud inmutable desde el punto de vista de su recepción. Queda abierta la cuestión de si la evaluación pragmática es una operación cognoscitiva específica o un modo de comportamiento que rebasa la esfera del conocimiento e ingresa en los dominios de algún tipo específico de emoción.

3.1.6. Evaluación de las emociones

La respuesta emocional es una manera de comprender: no se trata de comprender después de estar emocionado, sino más bien de comprender con emoción. Sería necesario entender los tipos de cambios psicológicos que la experiencia (intensa) de una obra artística puede provocar. Pero para trazar el esquema completo se requeriría un análisis psicológico y una síntesis psicológico-filosófica, algo que excede a nuestros propósitos.

Convengamos que al interpretar-escuchar una canción pasamos a través de una secuencia de estados psicológicos que, en parte, son producto de nuestros juicios, concepciones y emociones previos y, en parte, de nuestra aprehensión de las palabras o los sonidos. La ocurrencia de estos estados establece conexiones con otras fracciones de nuestra vida psicológica, trayendo a la memoria juicios o emociones pasadas que modifican a veces nuestra manera habitual de concebir o evaluar. Habremos de ponderar la capacidad de las canciones para construir aglomerados de este tipo y sopesar su potencial para modificar nuestras concepciones y pareceres. En este punto, deberíamos sumergirnos en la exploración de la “experiencia estética”, una operación para la cual no disponemos de herramientas evaluadoras, y que exige, según Jacobo Kogan, “una doble *epojé* [suspensión del juicio]: primeramente la *epojé* de la realidad, para elevarnos a la dimensión imaginaria; y en segundo término la de la expresión, para percibir la experiencia propiamente estética”,¹²⁶ que es aprehendida de un modo similar a la revivencia endopática.¹²⁷

3.2. Visión hermenéutica

La perspectiva hermenéutica aporta a nuestra tarea interpretativa un ángulo ontológico e histórico-cultural que trasciende los límites de la semiótica musical. Dice Hans-Georg Gadamer que “el arte de interpretar, llamado hermenéutica, tiene que ver con lo incomprensible y con la comprensión de lo que hay de desconcertante en la economía mental y espiritual del hombre”.¹²⁸ En palabras de Emilio Lledó,

¹²⁵ MOOG-GRÜNEWALD, María. “Investigación de las influencias y de la recepción”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* [comp. Dietrich Rall; trad. Sandra Franco y otros]. México: UNAM, 1987, pp. 245-270.

¹²⁶ Cf. KOGAN, Jacobo. “Realidad e irrealidad del objeto estético”. *Nuestra ciudad*, XIII, 141. Buenos Aires, febrero 1982.

¹²⁷ KOGAN, Jacobo. “La imaginación creadora y la vida”, en *Temas de Filosofía. La belleza, el bien, el hombre, la realidad*. Buenos Aires: Biblos, 1996, p. 164.

¹²⁸ GADAMER, Hans-Georg. *El estado oculto de la salud* [trad. Nélica Machain]. Barcelona: Gedisa, 2017 [1993], pp. 178-179.

La interpretación es una forma esencial de estar en el mundo, la única forma humana, racional, de vivir. [...] Vivir es interpretar. [...] Por interpretación entiendo ese proceso en el que los datos que llegan de fuera, del mundo real y social que nos circunda, se integran con ese otro mundo interior que nos constituye: el *mundo que somos*. Dos elementos esenciales, pues, en el conocimiento, en la propia instalación dentro de la existencia: el mundo que organiza todo el conglomerado de estímulos que percibimos a través de nuestros sentidos, y ese supuesto mundo interior, de problemática e inasible textura, que forja y sostiene la personalidad, el yo, la consciencia de sí. Entre esos dos elementos tiene lugar la interpretación, esa actividad o *energía* por utilizar la famosa expresión aristotélica que entremezcla lo que somos con el mundo en el que estamos.¹²⁹

Según la hermenéutica, el logro de esta perspectiva sustancial del conocimiento consiste en trasladar, desde el mundo en el que se produce hasta el mundo propio que lo recibe, una serie de estímulos significativos.¹³⁰

Se ha llegado a decir que la hermenéutica ha ocupado el papel de *koiné*, de lengua común de la cultura en general.¹³¹ Lo que empezó siendo una técnica de interpretación de textos se puso después al servicio de las filosofías vitalistas con Nietzsche y Dilthey, y

...dio a continuación un giro de la epistemología a la ontología con Heidegger y Gadamer, manteniéndose a lo largo de esa compleja trayectoria como el análisis de lo simbólico, es decir, como el intento de comprender el doble sentido y actualmente se despliega como una especie de *lingua franca* en la que se comunican las más diversas tradiciones de pensamiento, recordando a Hermes, el dios de las mezclas y de la interpretación.¹³²

Repasamos algunas de las ideas fundamentales de los filósofos hermenéuticos de nuestro tiempo, que galvanizan nuestra investigación. Según Jean Grondin, a quien seguimos en este apartado:

En su sentido más restringido y usual, el término “hermenéutica” sirve para caracterizar el pensamiento de autores como Hans-Georg Gadamer (1900-2002) y Paul Ricœur (1913-2005), que han desarrollado una filosofía universal de la interpretación y de las ciencias del espíritu que pone el acento en la naturaleza histórica y lingüística de nuestra experiencia del mundo. [...] Sus ideas han puesto su sello en buena parte de los grandes debates intelectuales que han jalonado la segunda mitad del siglo XX (estructuralismo, crítica de las ideologías, deconstrucción, posmodernismo), recepciones que forman también parte de lo que puede llamarse pensamiento hermenéutico contemporáneo.¹³³

Miguel Ángel Polo aclara que la hermenéutica “no busca explicar los hechos de modo causal, tal como las ciencias positivas, sino comprender los actos humanos de comprensión. Está interesada en comprender los actos humanos de comprensión.”¹³⁴ Tanto en Dilthey¹³⁵ como en Heidegger,¹³⁶ esa comprensión se basa en un conocimiento previo de lo que se quiere conocer. Desde nuestra pre-comprensión, la comprensión da sentido a los hechos que estamos estudiando, y se convierte en una nueva pre-comprensión que permite una retroalimentación en la cultura, desde la cual

¹²⁹ LLEDÓ, Emilio. *Palabra y humanidad*. Oviedo: KRK, 2015, pp. 133-134.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 135.

¹³¹ Cf. VATTIMO, Gianni. “Ermeneutica como koiné”. *Aut-aut*, núms. 217-218, enero-abril 1987. Igualmente, APEL, Karl Otto ha hablado de la convergencia de diversas tendencias de la filosofía contemporánea en torno a la problemática del sentido, la comprensión y el lenguaje: *La transformación de la filosofía* [trad. Adela Cortina, Joaquín Chamorro y Jesús Conill]. Madrid: Taurus, 1985, t. I, p. 265.

¹³² MARTÍNEZ, Francisco José. “La hermenéutica: de exégesis bíblica a lengua común de la cultura”, en *Filosofía y cultura* [comp. Moisés González García]. Madrid: Siglo XXI, 1992, p. 471.

¹³³ GRONDIN, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?* [trad. Antoni Martínez Riu]. Barcelona: Herder, 2008 [2006], pp. 15-16.

¹³⁴ POLO SANTILLÁN, Miguel Ángel. “La hermenéutica ontológica de Gianni Vattimo”. *Escritura y Pensamiento*. Año IV, 7, 2001, p. 77.

¹³⁵ Cf. DILTHEY, Wilhelm. “Orígenes de la hermenéutica”, en *El mundo histórico* [trad. Eugenio Maz]. México: FCE, 1944.

¹³⁶ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo* [trad. J.E. Rivera]. Santiago de Chile: Edición Universitaria, 1997.

interpretamos. Dicho de otro modo, la interpretación es esclarecimiento crítico de una comprensión que la precede.¹³⁷ Todo este proceso es denominado “círculo hermenéutico”, es decir, el círculo hermenéutico, como principio, toma su nombre del recorrido que adelanta el sujeto en el acto de comprensión. Cuando se menciona la situación cultural y la pre-comprensión, tanto Dilthey como Heidegger están tomando en cuenta la historicidad del sujeto que comprende, por lo que no existe un lugar privilegiado desde el que se realice la comprensión.”¹³⁸ La mayoría de grandes representantes de la hermenéutica contemporánea se sitúan en la estela de Heidegger, pero no han seguido su vía filosófico-existencial, sino que han preferido desarrollar la dimensión lingüística e histórica de la comprensión.

En la primera parte de “Verdad y método”,¹³⁹ Gadamer se inspira en la experiencia artística. La obra de arte es ante todo un encuentro con la verdad, y comprenderla es dejarse prender por su “juego”. La noción de juego nada tiene de puramente subjetivo; al contrario, el que juega se halla arrebatado por una realidad “que le sobrepasa”. La subjetividad se pliega a lo que la obra, en toda su objetividad, le impone, y el sujeto se encuentra implicado en un encuentro que le transforma. El juego se condensa en una obra que nos descubre algo esencial, que se refiere a “lo que es”, pero también a nosotros. “Participamos” en este encuentro con la verdad, porque la obra nos interpela siempre de manera única. Esta es la razón por la que hay tanta variabilidad en las interpretaciones de las obras de arte; para Gadamer esta variabilidad es esencial al sentido mismo. La experiencia de la verdad no depende de nuestra perspectiva, sino ante todo de la obra misma que nos abre los ojos a aquello que es. Nuestra visión debe ensancharse, incluso metamorfosearse, en presencia de la obra. De esta suerte, hay en la experiencia de la obra de arte un juego riguroso entre el “plus de ser” que se nos muestra como una revelación, incluso como una imposición, y la respuesta que nosotros damos. Esta revelación, que transforma la realidad, “transfigurada” y “reconocida” en una obra de arte, también nos modifica a nosotros.

Gadamer ve “condiciones de la comprensión” en los prejuicios, e indica que la obsesión por estos procede de un “prejuicio contra los prejuicios” (un valor peyorativo de los prejuicios como obstáculos del conocimiento objetivo, en la medida en que constituyen un saber previo heredado y no verificable materialmente, basado en la idea ilustrada según la cual solo puede reconocerse como verdadero aquello que se considera probado sobre la base de una certeza anterior). Gadamer combate ese modelo por considerarlo impropio de las ciencias humanas, para las que este tipo de precomprensión cumple un papel diferente al que desempeñaría para el conocimiento científico. El reconocimiento de la existencia de prejuicios favorece la consolidación de una vía hacia la comprensión. Los prejuicios son ante todo precedentes conceptuales que anticipan resultados comprensivos. Estos se transfieren en el tiempo para constituir una suerte de jurisprudencia, que genéricamente, y por adscripción a su fuente, denominamos tradición. Puede haber “prejuicios legítimos” y fecundos que nos vienen de la tradición. La oposición entre la razón y la tradición es abstracta, y tributaria de una tradición (cartesiana) que rechaza toda verdad que no se haya cimentado de una manera última. Gadamer se pregunta si existe una verdad que no deba nada a la tradición y que, en este caso, estaría totalmente desligada del lenguaje; no piensa aquí en una tradición concreta, sino en el “trabajo de la historia” que va fraguando por debajo de la comprensión. La tradición representa así todo lo que no es “objetivable” en una comprensión, pero que la determina imperceptiblemente. La comprensión se realiza a partir de ciertas expectativas y puntos de vista que hereda del pasado y de su presente, pero que no siempre puede mantener a

¹³⁷ GRONDIN. *Op. cit.*, p. 56.

¹³⁸ POLO. *Op. cit.*, p. 77.

¹³⁹ GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método*. [trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito]. Salamanca: Sígueme, 1977.

distancia. El ideal de un conocimiento desprovisto de todo prejuicio no se corresponde con la historicidad constitutiva del esfuerzo de comprensión, que quiere resolver una cuestión crítica: cómo distinguir los prejuicios legítimos (los que posibilitan la comprensión) de los que no lo son y han de ser superados por la razón.¹⁴⁰ A menudo, según el filósofo, la perspectiva del tiempo nos permite hacer el escrutinio entre buenos y malos prejuicios.¹⁴¹

La comprensión no puede obviar el trabajo de la historia. Hay historicidad en ella misma, y el intérprete no está por fuera del curso temporal o libre de la influencia de la historia. Gadamer plantea la cuestión de si un ideal de comprensión, que procura marcar distancias con la “eficacia histórica”,¹⁴² hace debida justicia al trabajo de la historia. Es importante reconocer que toda comprensión se inscribe en una acción de la historia que emana de las obras mismas, pero del que solo tiene una consciencia parcial. Este trabajo de la historia designa, por otro lado, una ambigüedad esencial y pretendida,¹⁴³ pues no será nunca dominadora de todas sus determinaciones. El filósofo confía en que el reconocimiento de su finitud hará que la consciencia se abra a la alteridad y a nuevas experiencias.

Desde esta óptica, la comprensión parecerá menos una actividad del sujeto que un acontecer que depende del trabajo de la historia, un desplazarse uno mismo hacia un acaecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación.¹⁴⁴ Esta mediación se encuentra en la raíz de la idea gadameriana de una “fusión de horizontes”: comprender el pasado no es salirse del horizonte del presente y de sus prejuicios para situarse en el del pasado, es, más bien, traducir este en el lenguaje del presente. Esta fusión es también la del intérprete con lo que él mismo comprende. La comprensión es una experiencia en la que casi no puede distinguirse entre lo que atañe al objeto y lo que concierne al sujeto que comprende. Ambos se funden en un encuentro, donde se puede reconocer la versión gadameriana de la *adequatio rei et intellectus*. El intérprete, cuando comprende, pone de lo suyo, pero ese “suyo” es también de su época, de su lenguaje y de sus interrogantes, ya que siempre se interpreta una obra a partir de las preguntas que plantea nuestro tiempo. Comprender es, pues, “aplicar” un sentido al presente.¹⁴⁵

Comprender es traducir un significado o ser capaz de traducirlo. Esta traducción implica la actualización lingüística del significado. Gadamer llega a la conclusión de que el proceso de la comprensión y su objeto son esencialmente lingüísticos. Todo pensamiento es ya búsqueda de lenguaje.¹⁴⁶ Este lenguaje de la comprensión puede abarcar a todo ser susceptible de ser comprendido y no se limita, por tanto, a su propia perspectiva (la de una lengua o la de una comunidad particular). El lenguaje, comprendido a partir del diálogo, puede abrirse a todo lo que puede ser comprendido y a otros horizontes lingüísticos que no hacen sino ampliar los nuestros. Esto no quiere decir que nuestro lenguaje no conozca límites: nuestras palabras son a menudo realmente impotentes para expresar lo que sentimos. Pero los límites del lenguaje son, entonces, también los de nuestra comprensión. Si podemos hablar de una universalidad y de una racionalidad

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 344 y 369.

¹⁴¹ Grondin considera que esta solución no arregla el problema de la ponderación de las obras contemporáneas, con las que no hay distancia temporal, aunque sí alguna forma de distancia crítica; por otro lado, la distancia temporal puede hacer olvidar grandes obras e interpretaciones importantes [GRONDIN. *Op. cit.*, p. 80].

¹⁴² *Wirkungsgeschichte*: el término designa, en su sentido más corriente, la historia de la recepción o la posteridad de las obras a través de la historia.

¹⁴³ GADAMER. *Op. cit.*, “Prólogo a la segunda edición”, p. 16.

¹⁴⁴ GADAMER. *Op. cit.*, p. 360.

¹⁴⁵ En opinión de Grondin, Gadamer remite aquí a la antigua *subtilitas applicandi*, que todavía formaba parte, en el pietismo del siglo XVIII, de la tarea esencial de la hermenéutica (para un ministro de la Iglesia, esta aplicación se efectuaba en la homilía con la que trataba de aplicar la comprensión del texto sagrado a la situación actual de sus fieles) [GRONDIN. *Op. cit.*, p. 84].

¹⁴⁶ El pensamiento occidental se habría obstinado en ignorar esta evidencia al atribuir al lenguaje un estatuto de segundo rango respecto del pensamiento autónomo, a excepción de la idea, entrevista por san Agustín, de una “identidad de esencia” fundamental entre el pensamiento (*logos*) y su manifestación lingüística (su encarnación).

dialógica del lenguaje para designar su apertura a cualquier significado que pueda ser comprendido, es porque el lenguaje es la “luz del ser” mismo. No solamente la realización de la comprensión es, en sí misma, una actualización lingüística, sino que el objeto de la comprensión es también lingüístico: el ser que puede ser comprendido es lenguaje. Esto se aplica perfectamente bien a los textos, pero, según Gadamer, el mundo que comprendemos gira siempre en torno al lenguaje,¹⁴⁷ que nos hace conocer el ser de las cosas. Gadamer critica la idea moderna (de Humboldt y Cassirer, pero que se remonta a Kant), según la cual lo real solo recibe su inteligibilidad de nuestro lenguaje, de nuestra visión del mundo o de nuestras categorías. Para él, el sujeto dador de sentido no se encuentra “frente” a un mundo de objetos que estaría de antemano privado de sentido y que solo lo recibiría a partir de un determinado lenguaje. Gadamer denuncia aquí una concepción nominalista e instrumental del lenguaje, y sostiene que este es ya la articulación del ser mismo de las cosas, no es una herramienta de la que disponemos, sino el elemento universal en el que están inmersos el ser y la comprensión, y que habilita a la hermenéutica a elevar una pretensión de universalidad y a convertirse en una reflexión filosófica sobre el mundo y sobre el carácter lingüístico de nuestra experiencia sobre ese mismo mundo.

La primera definición de la hermenéutica de Ricœur estaba concebida a modo de “un desciframiento de los símbolos entendidos como expresiones de doble sentido”.¹⁴⁸ En este orden, la interpretación era “el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal”.¹⁴⁹ Aunque Ricœur insistía en la inflexión hermenéutica de la fenomenología, no deberíamos olvidar, según él, los presupuestos siempre fenomenológicos de la hermenéutica:

- toda pregunta sobre un ente cualquiera es una pregunta sobre el sentido de ese ente”, pero este sentido está disimulado u opaco, por lo que debe iluminarse mediante un esfuerzo hermenéutico;
- la hermenéutica debe aceptar la experiencia del “distanciamiento”; aunque la consciencia se caracteriza esencialmente por su dependencia del sentido, este puede ser mantenido a distancia e interpretado;
- la hermenéutica reconoce el carácter derivado del orden lingüístico respecto del sentido y de las cosas; el orden lingüístico no es autónomo y remite a una experiencia del mundo, que no se da más que por el cauce de una hermenéutica que se consagra a la interpretación de las objetivaciones de sentido.

El filósofo francés destacó dos formas distintas de interpretación, en apariencia incompatibles. La primera se basa en una hermenéutica de la confianza o de la “recolección de sentido”, acepta el sentido tal como se ofrece a la comprensión y orienta la consciencia; en el sentido se revela una verdad más profunda, a explorar por una hermenéutica amplificante, que se consagra a su comprensión, se abre a las posibilidades de sentido, y a lo vivido que se da a comprender más allá de esas expresiones.

La hermenéutica de la sospecha, al contrario, desconfía del sentido tal como se le ofrece, porque puede traer a engaño a la consciencia, se propone reconstruir la arqueología subterránea (que puede ser ideológica, social, pulsional o estructural) de lo que parece verdad y puede no ser sino un error útil, una mentira o una deformación. Este es el tipo de hermenéutica que defendían los “maestros de la sospecha”: Feuerbach, Marx, Nietzsche, Freud, y el estructuralismo. A la hermenéutica

¹⁴⁷ El acento no recae aquí sobre la verbalización del mundo por un sujeto, como en la concepción de Humboldt, que hace del lenguaje una “visión del mundo”, o en la de Cassirer, que hace de él una “forma simbólica” de nuestra aprehensión del mundo.

¹⁴⁸ RICŒUR, Paul. *Autobiografía intelectual* [trad. Patricia Wilson]. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997, p. 33.

¹⁴⁹ RICŒUR, Paul. *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica* [trad. Alejandrina Falcón]. Buenos Aires: FCE, 2003, p. 17.

teleológica de la confianza se opone, pues, una interpretación reductora, entregada no a la comprensión, sino a la explicación de los fenómenos de la consciencia, reconducidos a una economía secreta y reprimida. En sus obras de la década de los sesenta, Ricœur se dedicó sobre todo a la escuela de la sospecha, notablemente a Freud¹⁵⁰ y al estructuralismo,¹⁵¹ pues consideraba que era preciso frecuentarla para destruir las ilusiones de la consciencia ingenua, y llegar a comprender mejor.

Al reconocer un derecho igual a esas dos grandes estrategias interpretativas, el filósofo se resiste al propósito heideggeriano de subordinar todo a una hermenéutica ontológica de la comprensión,¹⁵² pero también al intento gadameriano de poner en cuestión la distancia metódica. Como decíamos, para Gadamer comprender no es estar frente a una objetivación que es preciso descodificar, sino estar aprehendido y habitado por el sentido; a partir de ahí se da una fusión entre el sentido y aquel que lo comprende, es el evento que la hermenéutica debe esforzarse en justificar. Ricœur, por su parte, desconfía de esta fusión y sitúa la comprensión frente a las objetivaciones que los planteamientos objetivantes del psicoanálisis y del estructuralismo nos ayudarán a descodificar. Pero estas proposiciones no deberían tener la última palabra, porque es la consciencia la que también, en estos casos, intenta comprenderse. Según Ricœur, “explicar más es comprender mejor”. Se trata de dos operaciones complementarias de la consciencia, dentro de lo que él llama el “arco de la interpretación”, es decir, el conjunto de operaciones entrelazadas que componen el esfuerzo hermenéutico. Una consciencia crítica debe desconfiar de la evidencia inmediata del sentido, y aceptar tomar distancia frente a este mediante el rodeo regenerador de una explicación que denuncia las ilusiones de la consciencia.

Ahondando en esta dialéctica del explicar y del comprender, a principios de la década de los setenta aparece en el itinerario de Ricœur un nuevo tema, marcado por los planteamientos estructuralistas y semióticos (los de Greimas en particular): la hermenéutica ya no se dedicará solamente al desciframiento de símbolos con doble sentido, sino que se ocupará de cualquier conjunto significativo susceptible de ser comprendido y que pueda ser llamado “texto”.¹⁵³ Como explica Daniel Vela, “Ricœur, como filósofo, mantiene siempre la necesidad última de solucionar el problema de la ‘comprensión del sí’, pero esta vez lo afrontará a través de la mediación textual.”¹⁵⁴ El concepto de texto abre un mundo que la consciencia puede habitar, y remite además, por sí mismo, a un acto de lectura que de este modo alcanza a comprenderse mejor. Es en la lectura donde se cumplirá la hermenéutica amplificante del sentido. La interpretación de un texto acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde ese momento se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse.¹⁵⁵ La tarea esencial de la hermenéutica será, pues, doble: reconstruir la dinámica interna del texto y restituir la capacidad de la obra de proyectarse al exterior mediante la representación de un mundo habitable.¹⁵⁶ La amplitud casi infinita que puede alcanzar la noción de texto ha fascinado a Ricœur. Todo lo que es susceptible de ser comprendido puede ser considerado texto, no solamente los escritos, sino también la acción humana y la historia, tanto individual como colectiva, que solo serán inteligibles en la medida en que puedan leerse como textos. De ahí deriva la idea de que la comprensión de la realidad humana se construye con el concurso de textos y relatos. La identidad humana, por consiguiente, debe ser comprendida como esencialmente

¹⁵⁰ RICŒUR, Paul. *Freud. Una interpretación de la cultura* [trad. Armando Suárez]. México: Siglo XXI, 1965.

¹⁵¹ RICŒUR. *El conflicto de las interpretaciones. Op. cit.*

¹⁵² RICŒUR, Paul. *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II* [trad. Pablo Corona]. Buenos Aires: FCE, 2001 [1973], p. 35.

¹⁵³ RICŒUR. “¿Qué es un texto?”, en *Del texto a la acción. Op. cit.*, pp. 127-147.

¹⁵⁴ VELA VALLDECABRES, Daniel. *Del simbolismo a la hermenéutica. Paul Ricœur (1950-1985)*. Madrid: CSIC, 2005, p. 98.

¹⁵⁵ RICŒUR. “¿Qué es un texto?”, en *Del texto a la acción. Op. cit.*, p. 141.

¹⁵⁶ RICŒUR. *Del texto a la acción. Op. cit.*, p. 34.

narrativa. Lo primero que hay que comprender en un texto no es al sujeto que se expresa en él y que, en cierto modo, se oculta tras la obra, sino el mundo que esta abre ante el sujeto.¹⁵⁷ Al poner el acento en el texto como revelación de un nuevo modo de estar-en-el-mundo, Ricœur propone una recuperación del sujeto, moderada por el reconocimiento de la función hermenéutica principal, que consiste en poner de manifiesto el universo del texto antes que el sujeto que lo creó. El último acto consiste, por tanto, en comprenderse a uno mismo, por así decirlo, ante la obra. La obra es la mediación a través de la que nos comprendemos a nosotros mismos. Frente a la tradición del *cogito* y a la pretensión del sujeto de conocerse a sí mismo mediante una intuición inmediata, Ricœur señala que solo nos comprendemos gracias al gran rodeo de aquellos signos que la humanidad ha depositado en las obras culturales.

La comprensión solo será adecuada si ya se vive en el aura de sentido del símbolo, con el símbolo. Esto no significa que en la tarea hermenéutica se suprima la distancia. La obra, como escritura, erige su autonomía con respecto a las intenciones del autor y a las condiciones psicossociológicas de su producción, de manera que puede ser re-contextualizada indefinidamente en nuevas situaciones de lectura (sin que esto implique dejar de tener en cuenta el contexto histórico cultural de la enunciación en la tarea hermenéutica). En el texto no se persigue una “intención oculta” que está detrás de él, sino una proposición del mundo que se despliega y se revela hacia adelante; el propio yo del hermeneuta se mediatiza en ese cosmos que lo pone en suspenso y lo “irrealiza”, como posible, como latencia que se concreta luego. Esta distinción de sucesivos niveles mediadores resguarda la metodología ricœuriana de todo peligro de intuicionismo o de “comprensión inmediata”. Pero contando con esta distanciamiento (condicionamiento constitutivo de la comprensión misma), el intérprete se sitúa en una postura participativa que hace del conocimiento una manera de ser, una actitud existencial que constituye el sujeto. No se oponen comprensión y explicación, sino que por la explicación se llega a la comprensión, por la distancia a la máxima cercanía, por la tensión hacia “lo otro” al encuentro con uno mismo.

La teoría del relato histórico, desarrollado por Ricœur en los años ochenta, aporta una nueva respuesta a la cuestión directriz de toda filosofía reflexiva: ¿quién soy yo? El que se muestra en las hermenéuticas de la sospecha y del distanciamiento es un yo quebrado, que debe renunciar al ideal de una transparencia integral, pero no puede dejar de comprenderse a partir de las objetivaciones de sentido, de los grandes “textos” transmitidos por la historia de la humanidad, en los que se configura su experiencia radical de la temporalidad. Esta hermenéutica de la consciencia histórica está más orientada al servicio de una fenomenología de nuestra temporalidad esencial: el yo solo puede dar sentido a su experiencia radical e inevitable del tiempo por mediación de la configuración narrativa. La hermenéutica narrativa subraya ambos aspectos: el carácter trágico de la condición humana, que no llegará nunca a una comprensión total de sí misma, y la respuesta del hombre a esta aporía, la parte de iniciativa que le corresponde. La pregunta ¿quién soy yo? da lugar a otra: ¿qué puedo? La identidad narrativa varía según las comunidades, pero también según los individuos. En ambos casos, el “sí mismo” puede reconfigurarla, en cierta medida. Ricœur desarrolla una hermenéutica de la ipseidad,¹⁵⁸ que toma la forma de una ontología fundamental, que da preferencia a las nociones de acto, potencia y posibilidad, a diferencia del sustancialismo prevalente en la filosofía clásica.¹⁵⁹ Esta ontología hermenéutica del hombre “capaz” manifiesta el punto de llegada de los caminos recorridos por Ricœur hasta entonces, pero también un retorno a la problemática que había dado inicio a su “rodeo por la hermenéutica”.¹⁶⁰ Esta hermenéutica del “sí mismo”, que no es la única determinación de la consciencia (pues el hombre puede configurar su mundo, pero también

¹⁵⁷ RICŒUR, Paul. *Historia y narratividad* [trad. Gabriel Aranzueque]. Barcelona: Paidós, 1999 [1978], pp. 56-57.

¹⁵⁸ RICŒUR, Paul. *Sí mismo como otro* [trad. Agustín Neira]. México: Siglo XXI, 1996.

¹⁵⁹ RICŒUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido* [trad. Agustín Neira]. Madrid: Trotta, 2003 [2000], p. 640.

¹⁶⁰ GRONDIN. *Op. cit.*, pp. 125-126.

su pasado, mediante la memoria, el perdón, el reconocimiento), nos ayuda a redescubrir los recursos éticos del “sí mismo capaz” ante el mal y la injusticia reales que le envuelven.¹⁶¹ Como seres históricos, somos los herederos de promesas fundadoras,¹⁶² y de esperanzas, cuya memoria es la hermenéutica del “sí mismo”. Ricœur nos hace ver de este modo que, si una hermenéutica sin ética está vacía, una ética sin hermenéutica es ciega.¹⁶³

Jacques Derrida (1930-2004) recupera la idea heideggeriana según la cual la metafísica occidental estaría dominada por una determinación del ser como presencia,¹⁶⁴ el ser que se ofrece a una mirada que le impone su perspectiva de dominio. Y aplica esta intuición a la interpretación de los signos, lo que le lleva a poner en cuestión la concepción considerada “metafísica” del sentido y de la verdad misma. En la noción de sentido, expresada a través del binomio significante/significado (lo veíamos en la semiótica de Saussure), el significante remite a una “presencia significada”, que se encarnaría en una presencia plena de la cosa o de la referencia. Cuando intentamos pensar ese significado, nos percatamos de que únicamente es posible hacerlo en el orden de los signos o del discurso. El “sentido” permanece, pues, diferido para siempre, por el juego de lo que Derrida llama la “différance”, con la que hay que entender a la vez la *différence* (supuesta) entre el signo y el sentido y el aplazamiento (infinito) de su cumplimiento, porque, en última instancia, no sale nunca del imperio de los signos.¹⁶⁵ El ser no será más que un efecto de la “différance”, porque permanecerá inalcanzable fuera de los signos que lo expresan. La destrucción de la metafísica de Heidegger adopta, pues, la forma de una deconstrucción de la lógica del pensamiento que nos lleva a creer en la idea de una presencia real del sentido fuera de los signos, que son los causantes del espejismo, aunque en realidad no hacen más que reflejarse a sí mismos.

Derrida sospecha de la hermenéutica, porque la identifica con un objetivo de inteligibilidad y de desciframiento que busca un sentido último más allá de los signos. Cree que hay en esto una ilusión metafísica, y una voluntad imperial de apropiación; lo imperativo no es comprender al otro, sino interrumpir la voluntad de comprensión, que considera representativa de la metafísica. Puede calificarse la concepción derridiana como “panhermenéutica”, porque niega que sea posible hallar sentido fuera del discurso, pues toda relación con el ser no es más que el “juego” de las interpretaciones. Frente a esta universalidad del lenguaje, Derrida distingue dos interpretaciones de la interpretación “de la estructura, del signo y del juego”. La primera pretende descifrar una verdad o un origen que se sustraigan al juego y al orden del signo, y vive como un exilio la necesidad de la interpretación; Derrida piensa aquí en la hermenéutica clásica, que busca captar e incluso percibir un “sentido”, esperado como una presencia viva detrás de los signos. La segunda afirma el “juego” e intenta pasar más allá del hombre y del humanismo, dado que el nombre del hombre es el de un ser que, a través del conjunto de su historia, ha soñado con la presencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen y el final del juego; este lado “triste” implica, sin embargo, un aspecto liberador y lúdico en su renuncia a la idea de una verdad que apremia.¹⁶⁶

El célebre encuentro parisino (1981) entre Gadamer y Derrida¹⁶⁷ dio lugar a una confrontación entre una hermenéutica de la confianza y una de la sospecha. El debate de fondo se refería a la

¹⁶¹ RICŒUR. *Sí mismo como otro*. *Op. cit.*, p. 176.

¹⁶² RICŒUR, Paul. *Caminos del reconocimiento* [trad. Agustín Neira]. Madrid: Trotta, 2005, p. 92.

¹⁶³ GRONDIN. *Op. cit.*, p. 126.

¹⁶⁴ DERRIDA, Jacques. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas,” en *La escritura y la diferencia* [trad. Patricio Peñalver]. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 383.

¹⁶⁵ GRONDIN. *Op. cit.*, p. 128.

¹⁶⁶ DERRIDA. *La escritura y la diferencia*. *Op. cit.*, p. 400.

¹⁶⁷ Cf. FORGET, Philippe. “Gadamer, Derrida: punto de encuentro” [trad. Gabriel Aranzueque Sahuquillo], en *Diálogo y destrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida* [coord. Antonio Gómez Ramos]. Madrid: Cuaderno Gris, 1998.

posibilidad misma de la comprensión: para Gadamer, esta es siempre posible, mientras que para Derrida no lo es nunca realmente, pues el hecho de que la búsqueda de sentido informe todo lenguaje no quiere decir que dicha búsqueda se satisfaga siempre, podría ser que fuera la insaciabilidad del esfuerzo por comprender lo que anima a la apertura a un sentido, que sin embargo siempre queda diferido. Derrida no se fía de la voluntad de comprensión, y se pregunta si no queda siempre prisionera, a su pesar, de sistemas, estructuras y signos, que ocultan lo que se encierra en los signos y que no llega nunca a expresarse; el discurso es, de alguna manera, el peor enemigo del decir, como la comprensión lo es del sentido que sería preciso entender.¹⁶⁸

En sus últimos escritos Gadamer ha subrayado (acaso, a resultas de la polémica con Derrida) que el alma de la hermenéutica consiste en reconocer que “quizá sea el otro quien pueda tener razón”;¹⁶⁹ la comprensión aparece entonces como una apertura al otro y a sus razones, y no tanto como una apropiación. Habla menos de la universalidad del lenguaje que de los límites de este respecto a todo lo que puede ser dicho. La experiencia fundamental de una hermenéutica de la finitud no es solamente la de la condición lingüística de la comprensión, sino también la de los límites del lenguaje respecto a todo lo que debería poder decirse.

A diferencia de Derrida, Richard Rorty (1931-2007) y Gianni Vattimo (1936) orientan el pensamiento hermenéutico hacia un sentido más relativista. Rorty¹⁷⁰ pretende mostrar que la filosofía debe decir adiós a un conocimiento que pretende ser un “espejo de la realidad”, y cuestiona la idea de que la filosofía debería ser una epistemología, cuya tarea sería explicar cómo nuestro conocimiento se relaciona con la realidad. Precisamente, “la hermenéutica es una expresión de la esperanza de que el espacio cultural dejado por el abandono de la epistemología no llegue a llenarse, y de que en nuestra cultura ya no se sienta la exigencia de constricción y confrontación”.¹⁷¹ La hermenéutica nos enseña a vivir sin la idea de verdad, entendida como correspondencia con lo real. La búsqueda de la verdad puede quedar reemplazada por una cultura que exalte ante todo los ideales de la formación y la conversación, un orden que el conocimiento no conseguiría trascender para llegar a un mundo de esencias. Rorty rehabilita un nominalismo, según el cual cada vez que comprendemos algo lo hacemos con ayuda de una descripción, y no hay descripciones privilegiadas; no hay posibilidad de salir fuera de nuestro lenguaje descriptivo y llegar hasta el objeto.

Vattimo¹⁷² habla —de un modo positivo— de la “vocación nihilista” de la hermenéutica, ya que, sin esta posición ontológica radical, la hermenéutica seguiría siendo una *koiné* del pensamiento contemporáneo carente de mordiente real, se limitaría a decir que todo es asunto de interpretación, y su sentido filosófico quedaría diluido. El nihilismo quiere decir aquí que no es posible decir nada del ser, pues toda verdad depende de la interpretación, de la tradición y del lenguaje. Una hermenéutica consecuente debería desembocar en una ontología nihilista: el ser no es nada en sí mismo, se reduce a nuestro lenguaje y a nuestras interpretaciones, se encuentra atrapado por el lenguaje y la perspectiva que lo contiene. Por ello, “la hermenéutica, si quiere ser coherente con su rechazo de la metafísica, no puede sino presentarse como la interpretación filosófica más persuasiva de una situación, de una ‘época’ y, por lo tanto, de una procedencia”, lo que justificaría su pretensión de universalidad.¹⁷³

¹⁶⁸ GRONDIN. *Op. cit.*, p. 141.

¹⁶⁹ GADAMER, Hans-Georg. *El giro hermenéutico* [trad. Arturo Parada]. Madrid: Cátedra, 1998, p. 227.

¹⁷⁰ Cf. RORTY, Richard. *La filosofía y el espejo de la naturaleza* [trad. Jesús Fernández Zulaica]. Madrid: Cátedra, 1983 [1979].

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 287-288.

¹⁷² VATTIMO, Gianni. “La vocación nihilista de la hermenéutica”, en *Más allá de la interpretación* [trad. Ramón Rodríguez]. Barcelona-Bellaterra: Paidós-ICE UAB, 1995, pp. 37-52.

¹⁷³ Según Grondin, aunque esta lectura vattimiana de la hermenéutica se presenta como “posmoderna”, es totalmente conforme al espíritu de la modernidad, que reconduce todo sentido a una subjetividad, con la única diferencia de que esta subjetividad se reconoce ahora como histórica [GRONDIN. *Op. cit.*, p. 157].

No podemos ocultar nuestra atracción por el juego libre y abierto de la deconstrucción, según el cual todo sentido es relativo a las condiciones de comprensión posible en un contexto particular. El proyecto de fijar una significación única para una obra musical se convierte así en una tarea imposible. Esto lleva a la idea de una inestabilidad intrínseca, de una deconstrucción de la significación, ya que el signo remite sin cesar a otras significaciones anteriores y posteriores operando una desintegración de la presencia del sentido, que está siempre diferido a la “diferencia”. Pueden avanzarse diversos argumentos a favor de esta posición: el carácter rectificable de toda comprensión, la historicidad de cada intérprete, la pluralidad de perspectivas y su ligazón con los prejuicios, el carácter activo del proceso interpretativo (toda comprensión es selectiva), el rechazo de las ideas que privilegian la noción de verdad absoluta. Entre sus debilidades, puede alegarse que el estallido permanente de sentido podría implicar la imposibilidad de la interpretación.

En todo caso, una aproximación interpretativa que alcanza su meta, es decir, una luz mayor que la comprensión inmediata del objeto de estudio, debe ofrecernos, a la sazón, una interpretación desfasada con respecto al *explicandum*. No obstante, aun cuando una significación re-expresada en un nuevo “texto” no pueda considerarse idéntica a la original, esto no implica que no podamos dar un sentido al proyecto de expresar una significación de otra manera. Reivindicamos, pues, la pretensión de expresar con cierta claridad las significaciones difusamente presentes en las canciones. Aunque la situación plantea, desde luego, una difícil cuestión sobre lo que queremos decir al hablar de “expresar con cierta claridad”: ¿qué es lo que se “aclara” si se niega la posibilidad de una equivalencia?

4. Metodología

Todo lo expuesto determina los ejes en torno a los cuales se desarrolla nuestra metodología investigadora:

4.1. Contextualización

Agrupamos las canciones en base al lugar y al periodo en que fueron compuestas, y aportamos una cobertura contextual a ese núcleo temático de la investigación, mediante unas introducciones panorámicas. Dado que ya existen adecuadas reconstrucciones de las circunstancias políticas y socioeconómicas generales de la época que nos concierne, nos ceñimos mayormente a reseñar la actitud artística en la que se inscribió el compositor y a describir los vectores estéticos y culturales que interactuaron en la objetivación de su tarea creativa.

4.2. En torno al texto literario

Exploramos, de modo sucinto, los códigos que pueden ayudar a la comprensión del soporte literario de la canción. Rescatamos la disposición original de los poemas, en la idea de que ello no solo ayuda a entender su estructura interna, sino que permite establecer un punto de partida para evaluar su proyección tanto en la materia lírica como en la propia estructura del discurso musical. Este cometido nos ha conducido a identificar por primera vez a los autores de ciertos textos considerados hasta ahora como “anónimos populares”.

Hemos realizado personalmente las versiones al español de los poemas franceses que Falla pone en música (así como, salvo indicación en sentido contrario, las traducciones de los textos en idioma extranjero citados).

Incluimos también información acerca de la relación entre poeta y compositor (cuando esta existe) durante la ideación de una obra. La suposición de que existe alguna coincidencia de pensamiento o de sensibilidad entre el músico y el poema, que elige o acepta para su proyecto, nos lleva a considerar cierta intención significativa común, y a explorar un eventual propósito comunicativo global que oriente la conformación de la obra.

4.3. Análisis musical

Formulamos una descripción del contenido material de las canciones y sus modos de organización, a través de categorías y técnicas tradicionales; ciertos aspectos están inspirados en estrategias analíticas de cuño agawuiano.¹⁷⁴ El examen musical es abordado desde dos ángulos básicos, sintagmático y paradigmático-formal. Soslayamos, en parte, esta perspectiva dual en el caso de *Siete canciones populares españolas*, ya que su estructura musical puede discernirse a primera vista.

4.3.1. El enfoque sintagmático

Identifica las unidades constitutivas de la obra, y extrae significado de los perfiles de sus articulaciones e interacciones internas. Está basado fundamentalmente en la segmentación. Tenemos presente el debate que existe sobre la cuestión de la segmentación, y asumimos el hecho de estar marcados por la idea constructivista, según la cual es posible trocear la complejidad del lenguaje en unidades mínimas, y luego, mediante combinaciones progresivas de elementos de significado y de rasgos de significantes, reproducir su sentido.

El tamaño de los signos no está decidido *a priori*, y resulta difícil decir qué rasgos han de resultar pertinentes para realizar la segmentación. Partimos de la consideración de las unidades constitutivas como “unidades de comportamiento”,¹⁷⁵ lo que supone que somos capaces de acotar, tanto desde un planteamiento sistemático como de una manera intuitiva (con criterios que no hacemos explícitos, pero que asumimos implícitamente), una serie de secuencias que se constituyen como unidades de funcionamiento significativo.

En la segmentación entran en juego esquemas de orden y esquemas de relación de orden:¹⁷⁶ los primeros resultan pertinentes para la ponderación de la simple sucesión o yuxtaposición de unidades y de las asociaciones que se establezcan entre ellas; los segundos actúan en la consideración de las relaciones orgánicas que fundamentan la articulación estructural de la obra, según va teniendo lugar el encadenamiento que constituye el desarrollo discursivo. Los esquemas de orden asimilan los sucesos y orientan la atención perceptiva hacia otros eventos indeterminados por venir, mientras que los esquemas de relación de orden integran esos acontecimientos en la estructura general donde adquieren su sentido. A la vez, completamos la visión vectorial del análisis con el concepto de retroacción: el sentido de ciertos hechos estilísticos, ya descifrados, se modifica retrospectivamente por lo que descubrimos a medida que progresamos en la audición-lectura.

Establecemos, igualmente, una jerarquía de niveles de segmentación, donde las unidades constitutivas (aunque se estudien aisladamente) se contemplan en la medida en que actúan como componentes de un conjunto de rango superior, dentro del cual dejan de ser independientes para convertirse en elementos integradores del discurso. Se produce, entonces, una nueva realidad

¹⁷⁴ Concretamente, los métodos expuestos en AGAWU. *La música como discurso*. *Op. cit.*; *Idem*. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton NY: Princeton University, 1991; *Idem*. “The Challenge of Semiotics”, en *Rethinking Music* [eds. Nicholas Cooke/Mark Everist]. Oxford: Oxford University, 1999.

¹⁷⁵ POTTIER, Bernard. *Presentación de la Lingüística. Fundamentos de una teoría* [trad. Antonio Quilis]. Madrid: Alcalá, 1967, p. 55.

¹⁷⁶ IMBERTY, Michel. “Processus psychologiques de décodage de la structure musicale”. *Borbé*, 1984: III, 1979, pp. 1679-1686.

estructural y, consecuentemente, un nuevo espacio semántico. Esta noción de “rango” muestra puntos de convergencia con planteamientos como los relacionados con el carácter jerárquico de las estructuras musicales: p.e., lo que se percibe en una estructura melódica no es una sucesión de intervalos, sino el desarrollo general de la melodía, a veces únicamente su orientación; en un nivel superior se capta la relación entre antecedentes y consecuentes; y lo mismo cabe decir del ritmo, la armonía y la textura.

La sucesividad musical exige que la segmentación se haga horizontalmente, enumerando los diferentes momentos de la secuencia según un orden temporal. Pero la simultaneidad de acción de los factores diferenciados —canto-instrumento(s)—, así como la expresión paralela de música y texto, requieren que el fraccionamiento integre una visión vertical. De ahí deriva una operación de indagación transversal y de descomposición del espesor de ciertas porciones de la obra. Pero, sobre todo, es la idea de una dimensión estratificada del lenguaje musical la que comporta el estudio en dos niveles, uno de organización expresiva y otro de organización de contenido. Habilitamos, por ello, un espacio dedicado a los lazos morfosintácticos y semánticos derivados de la relación música-texto, en el que procedemos a estudiar las alternativas que el músico elige en cuanto a inteligibilidad y expresión del texto literario, así como las conexiones entre las palabras y los eventos musicales, e intentamos captar la convergencia existente entre las estrategias que orientan los dos sistemas, musical y verbal, para calibrar los niveles de significado generados y establecer sus valores de sentido. Evaluamos asimismo la tarea significadora que lleva a cabo el eventual empleo de tópicos, y exploramos el “carácter” y el territorio sentimental de la obra.

4.3.2. El enfoque paradigmático-formal

Revela una visión del discurso y de la forma musical. Denominamos clase paradigmática a la agrupación de aquellas unidades cuyas relaciones de equivalencia, basadas en la similitud (comparten un elemento común, y uno o diversos elementos variantes; presentan así, al mismo tiempo, rasgos parecidos y diferentes, y tienen entre ellas una relación virtual de sustituibilidad), han sido establecidas en la cadena sintagmática. La composición se entiende, así, como una sucesión de unidades que se repiten, a veces de manera exacta, otras, de modo aproximado (nos servimos de guarismos de distinto tamaño para indicar la relación más o menos estrecha entre estructuras repetitivas). La dificultad de definir el tipo y grado de similitud que tiene que haber entre dos unidades para probar que no son sino dos variantes de un mismo motivo, plantea un “problema de identidad”. Este se polariza en la posibilidad de reconocer un fragmento musical a través de diversas actualizaciones, haciendo abstracción de las diferencias que pueden existir, distinguiendo los rasgos que en un contexto resultan pertinentes para definir una unidad de discurso y que, en otro momento y en relación con otra unidad, pueden no serlo.

Clasificamos las unidades constitutivas en base a la repetición y la recurrencia,¹⁷⁷ y las reunimos en columnas (paradigmas), cuyo número y contenido, así como la forma que adopte la sucesión, sirven, a su vez, de base para interpretar el significado musical. El gráfico paradigmático ofrece un conjunto de ítems que pone de manifiesto la manera en que “habla” el compositor, permite apreciar el discurso de la obra y definir su forma. El estudio de esa representación sintética, que sistematiza los resultados del desglose analítico, vehicula la especulación sobre su mecanismo de coherencia e intenta establecer una mejor inteligibilidad de su orden constitutivo. Nos ocupamos, entonces, en proporcionar una clave de lectura de la obra, cuya cohesión se establece en parámetro de su propia interpretación, por lo que el comentario interior de la composición se incorpora a nuestra disquisición externa.

¹⁷⁷ RUWET, Nicolas. “Méthodes d’analyse en musicologie”. *Revue Belge de Musicologie*, XX, 1966, pp. 65-90; *Idem*. “Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale”, en *To Honour Roman Jakobson*. La Haya: Mouton, 1967, pp. 1963-1703.

Examinamos la existencia de una intencionalidad narrativa y la manera en que esta se actualiza en el discurso de la obra. Se trata de un análisis del “contenido narrativo” desde el punto de vista de la estructura, dejando de lado los aspectos anecdóticos y centrándose esencialmente en los elementos que posibilitan una serie de factores psicológicos concretos relacionados en la forma de cierta “intriga”.¹⁷⁸

El estudio de los apuntes de trabajo, esbozos y borradores autógrafos del compositor, conservados en el Archivo Manuel de Falla, nos brinda la posibilidad de aventurar los meandros del transcurso creativo de algunas canciones y muestra interesantes pistas sobre su proceso generativo. Compartimos, no obstante, las reflexiones de John A. Sloboda en torno a la pregunta de si los bocetos preliminares, incompletos, son capaces de revelar algo sobre el proceso cognitivo que llevó a la génesis de unos pasajes particulares.¹⁷⁹ Nunca podremos saber con seguridad las causas del rechazo de ciertos bosquejos iniciales. Las similitudes y contrastes estructurales entre los bocetos y la versión final sugieren una jerarquía de restricciones dentro de las cuales se manejaba el compositor; pero, por otro lado, cuando comparamos dos diseños consecutivos no es sensato asumir que son vecinos cercanos en la secuencia compositiva, pues los puede separar una gran cantidad de pensamiento creativo no escrito. Hay además otro problema que concierne al significado mismo del apunte: no sabemos si denota lo mismo para alguien de fuera que para el compositor. Se podría suponer, por ejemplo, que este lo anota con la seguridad de ser capaz de recordarse a sí mismo una idea musical que debería dejar macerando durante un tiempo, el esbozo sería entonces una ayuda esquemática para la memoria y no una transcripción completa. Afrontaríamos, entonces, la misma entraña de la “inspiración”, el momento en el que un esquema o un núcleo temático aparecen en la conciencia del compositor, surgiendo quizá como una “idea súbita”, y habríamos de bucear en los niveles más profundos de la morfogénesis y de la propia dinámica discursiva. Es más perceptible, ciertamente, la fase donde la idea germinal está ya sujeta a una serie de técnicas de extensión y transformación, donde las destrezas compositivas implican la existencia de un repertorio de maneras de construir. Pero, en definitiva, teniendo en cuenta que el músico no ha proporcionado informes sobre sus experiencias interiores respecto al proceso de creación, son los datos que emergen en el contexto de la propia obra los que sugieren un modelo de poética implícita.

4.4. Arqueo intertextual

Es conocida la importancia que detenta en Falla la búsqueda de ideas, sugerencias o argumentos capaces de inspirar el discurso musical, así como la envergadura que alcanza el pertrecho intertextual en la fase configurativa de los primeros brotes musicales sobre los que ejercita su labor compositiva. Imaginamos que todo ello contribuye a crear en la mente del compositor una red (o una nube) de umbrales virtuales, latentes o premonitorios de significación, que activan la operativa creadora. Así pues, realizamos una búsqueda de citas, préstamos, alusiones, refracciones o huellas intertextuales (siendo conscientes de que resulta imposible, en muchos casos, dilucidar el material concreto que sirvió de inspiración a un fragmento). Y reflexionamos si la presencia de pre-textos es exponente de la intencionalidad del compositor y medio de comunicación con el auditor (una vez reconocido el pasaje citado), si supone algún criterio selectivo, esto es, una declaración que traslada una crítica creativa de la música utilizada, si a los materiales intertextuales se les asigna la tarea de vehicular un concepto inducido de un ámbito cultural o estético (entendido como depósito de

¹⁷⁸ TARASTI, Eero. “Pour une narratologie de Chopin”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XV, 1, 1984, pp. 53-75.

¹⁷⁹ SLOBODA, John A. *La mente musical: La psicología cognitiva de la música* [trad. Beatriz Martín-Andrade y Amalia Casas]. Madrid: Machado, 2012 [1985], pp.154-165.

contenidos a hacer revivir) y si ayudan a percibir el ideal poético que está dentro de la composición en la que se insertan, es decir, si su elección está conectada al significado que revisten en el contexto original y a la finalidad que debe asumir al interior del nuevo, con el objeto de avanzar en la aprehensión de la significación que aportan las relaciones de intertextualidad.

4.5. Estrato hermenéutico

En base a la síntesis de los resultados obtenidos en las acciones precedentes, nos centramos en la especulación interpretativa. Abordamos los valores de significación en tanto que ligados a alguna otra cosa, es decir, teniendo en cuenta la interacción de la música con parámetros extra-musicales y contextuales, y estimando que, más allá del nivel material (intratextual), las composiciones se reconfiguran como campos conceptualmente ilimitados, abiertos a una inmensa gama de asociaciones en diversos ámbitos.

Inquirimos sobre los condicionantes que pudieron motivar las estrategias de significación que Falla maneja y lo que estas expresan. Tenemos en cuenta las concepciones teórico-musicales del compositor, lo que exige ahondar en los escritos que redactó a partir de su vuelta a España en 1914.¹⁸⁰ Esos trabajos plantean la cuestión de la consideración de sus contenidos como pensamiento o estética, a causa de la difusa frontera que divide ambos dominios.¹⁸¹ Hay que anotar que entre la teorización del hecho musical y la música han existido siempre relaciones inciertas, nada fáciles de determinar.¹⁸² Y posiblemente tiene razón Carl Dalhaus cuando sostiene que la estética musical está más ajustada a las tradiciones literarias y filosóficas, que le proporcionan sus categorías, que a la música en sí, que es su objeto de estudio.¹⁸³ Pero, en todo caso, una re-aproximación a los escritos de un compositor reafirma la importancia de la estética musical (entendida en un sentido amplio) en cualquier investigación que pretenda explicar un objeto musical.¹⁸⁴

El destino divulgativo de los documentos fallianos los libera de contexturas académicas y desarrollos explicativos, y por ello, el acercamiento a la comprensión de ciertas tesis que el músico postula sin argumentación hace preciso un ejercicio de “comentario de texto”. En ocasiones, abordaremos esos escritos en clave sincrónica, convencidos de que la cronología de su redacción o publicación no coincide con el ritmo temporal de fermentación de su contenido teórico. Además, no siempre puede establecerse que la ciencia llega inevitablemente después del *fait accompli* para racionalizar y elaborar los descubrimientos debidos al arte.

Escudriñamos asimismo los libros y partituras que le ocuparon durante el proceso de la obra y las fuentes escritas (ajenas al poema) que estimularon la composición. El acercamiento a la biblioteca

¹⁸⁰ Estos textos fueron reunidos y editados por Federico Sopena en los años 50: *Manuel de Falla, Escritos sobre música y músicos. Introducción y notas de Federico Sopena*. Madrid: Austral, 4ª ed. aumentada, 1988. Son los siguientes: “Enrique Granados. Evocación de su obra”. *Revista Musical Hispano-americana*. Madrid, abril de 1916; “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky”. *La Tribuna*. Madrid, 5 de junio de 1916; “La música francesa contemporánea”. Prólogo al libro de Jean-Aubry. *Revista Musical Hispanoamericana*. Madrid, julio de 1916; “Introducción a la música nueva”. *Revista Musical Hispanoamericana*. Madrid, diciembre de 1916; “Prólogo” a la *Enciclopedia abreviada de música* de Joaquín Turina. Madrid, abril de 1917; “Claude Debussy y España”. *La Revue Musicale*. París, diciembre de 1920; “Felipe Pedrell”. *Revue Musicale*. París, febrero de 1923; *Carta a Darío Pérez*, octubre de 1929; “Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte”. *Cruz y Raya*. Madrid, septiembre de 1933.

¹⁸¹ ZALDÍVAR, Álvaro. “Música y pensamiento. Bases para una discusión entre lo terminológico y lo metodológico”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología* [ed. Begoña Lolo]. Madrid, 2001, pp. 1019-1037.

¹⁸² FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días* [trad. Antonio Pigrau]. Barcelona: Barral, 1971, p. 235.

¹⁸³ DALHAUS, Carl. “Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik”, en *Archiv für Musikwissenschaft* 29, 1972, p. 171.

¹⁸⁴ ARBO, Alessandro. “Pertinences de l’esthétique musicale”, en *Perspectives de l’esthétique musicale. Entre théorie et histoire* [ed. Idem]. París, L’Harmattan, 2007, pp. 57-73.

personal de Falla constituye una fuente primordial para esta exploración.¹⁸⁵ Ahora bien, no puede negarse la complejidad que reviste una reconstrucción de las lecturas que le ocuparon durante el periodo creativo de cada obra y la determinación del peso específico que las mismas pudieron tener en la realización de la música, puesto que se trata no solo del discernimiento de la finalidad con la que el compositor se dirige a determinados libros o partituras, sino la propia interpretación de las anotaciones que hace en ellos. Muchos de estos documentos tienen señales de haber sido estudiados con atención, puesto que presentan acotaciones y subrayados, un índice autógrafo que remite a conceptos que el músico ha debido considerar importantes, o un papel puesto en una página que le interesaba especialmente; a veces, Falla hace un apunte musical, que parece cifrar enigmáticamente una reacción emocional provocada por la lectura.

Averiguamos paralelamente las relaciones entre la obra y fenómenos extrapoéticos como la personalidad del poeta o su concepción del mundo, un movimiento literario, un grupo social o un paisaje, el espíritu de una época o el carácter de un pueblo, y los vínculos personales que mantuvo Falla con otros artistas. El peso de estos condicionantes se hace especialmente apreciable en los testimonios epistolares¹⁸⁶ y en ciertas críticas periodísticas que reciben las obras.

La perspectiva hermenéutica deja un margen a la creatividad del intérprete. Participamos con el autor en un juego de la imaginación¹⁸⁷ cuando lo no dicho o la vaguedad originaria en lo dicho estimula nuestra implicación productiva en la interpretación. De aquí resulta un proceso dinámico, puesto que lo dicho solo actúa realmente cuando remite a lo que calla. Surge entonces un espacio de sugerencias que intentamos explicar. Dentro de este ámbito pueden entremeterse algunas intuiciones procedentes de la praxis musical. En efecto, en el transcurso de la ejecución emergen, a veces, significados a modo de asociaciones simbólicas que, si bien tienen lugar de manera inconsciente, pueden apoyar procesos mentales conscientes y originar canales de sentido.¹⁸⁸ Además, la segunda lectura de un texto no produce la misma impresión formada en la primera lectura. El modo de procesar la lectura/escucha evoluciona, puesto que el recuerdo de lo leído/escuchado no se extingue por completo, y suscita así la óptica para una nueva ordenación. A su turno, nuestros pensamientos están, con frecuencia, enmarañados con nuestras emociones, intenciones y anhelos, y, quizá, la intervención de la imaginación es esencial para la toma de decisiones interpretativas.

¹⁸⁵ CHRISTOFORIDIS, Michael. "A Composer's Annotations to his Personal Library: An Introduction to the Manuel de Falla Collection". *Context*, nº 17, invierno 1999, pp. 33-68; SORIA OLMEDO, Andrés. "La biblioteca de Manuel de Falla", en *La biblioteca de Manuel de Falla* [ed. Yvan Nommick]. Granada: AMF&Orquesta Ciudad de Granada, 2000, pp. 39-41; NOMMICK, Yvan y RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio. *La biblioteca personal de Manuel de Falla*. Granada: AMF, 2004.

¹⁸⁶ La correspondencia cruzada de Falla con ciertos personajes ha sido publicada; destacan, entre otros: PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Falla y Turina a través de su epistolario*. Sevilla-Madrid: Conservatorio Superior de Música de Sevilla, Alpuerto, 1982; *Correspondencia entre Falla y Zuloaga 1915-1942*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1982; *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla* [prólogo y notas de Federico Sopeña]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1988; *José Bergamín-Manuel de Falla. El Epistolario (1924-1935)* [ed. Nigel Dennis]. Valencia: Pre-Textos, 1995; SÁNCHEZ GARCÍA, Fernando. *La correspondencia inédita entre Manuel de Falla y José María Pemán (1929-1941)* [prólogo de Ernesto Halffter]. Sevilla: Alfar, 1991; *Manuel de Falla-John B. Trend. Epistolario (1919-1935)* [ed. Nigel Dennis]. Granada: Universidad de Granada&AMF, 2007.

¹⁸⁷ Distinguimos la imaginación de la fantasía: esta surge en nosotros de una manera espontánea, sin intervención de una finalidad perseguida, mientras que la imaginación es una actividad deliberada en la que tercia la voluntad, dirigida por la mente. La facultad de la imaginación es siempre activa, aunque a veces nos parece pasiva cuando percibimos imágenes, y constituye el punto de partida de todo conocimiento. Según Wilhem Szilasi, Aristóteles, Kant y Heidegger coinciden en sostener que el conocimiento tiene su arranque en el imaginar. El *nous* de Aristóteles, la imaginación trascendental de Kant, y la apertura al ser en Heidegger, se inician con una revelación imaginaria de la realidad: en Aristóteles, el *nous* "ve" el *eidós*; en Kant, esa facultad del alma humana sirve de base para todo conocimiento *a priori*; en Heidegger, el pensar del Ser es un "pensar figurado" [*Bild-Denken*]. "Ver el Ser, oír el Ser, agotar la trascendencia", concluye Szilasi, "he aquí lo que acontece antes nuestros ojos" [SZILASI, Wilhelm. *Fantasia y conocimiento* [trad. Edgardo Albizu]. Buenos Aires: Amorrortu, 1977, cap. 4, y. p. 84].

¹⁸⁸ MANTEL, Gerhard. *Interpretación. Del texto al sonido* [trad. Gabriel Menéndez]. Madrid: Alianza, 2010, pp. 183-185.

El ángulo hermenéutico tiende, en ocasiones, a dinamizar niveles profundos de la psique, provocando esta cuestión: ¿qué significa para mí? Es la dimensión ergativa de los actos de construcción de sentido, que buscan un acercamiento entre lo estable y lo inestable, lo fijo y lo contingente; de hecho, representan el resultado de una serie de diálogos entre ambos. Diálogo quiere decir, antes que nada, que no nos interesa únicamente el sentido de las canciones, sino también su “verdad”; no nos basta con haber reconocido sus significados (el primer paso obligado del trabajo), sino que tratamos de saber si los podemos aceptar. En definitiva, la pluralidad de prismas comprensivos permanece solo como una probabilidad abierta a la ulterior profundización en su sentido, que, inscrita en el campo de relaciones entre las canciones y la cultura actual, formulamos bajo el epígrafe “significación”.

4.6. Recepción de las canciones

Investigamos si Falla buscó garantías de la aceptabilidad de su obra o si interpretó e incluso cuestionó los códigos estilísticos imperantes. Esbozamos, paralelamente, una reconstrucción sucinta de cómo fueron recibidas las canciones por la crítica y el público en el momento de su estreno o publicación, y apuntamos las claves que han guiado, hasta ahora, su interpretación.

II. CORPUS DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1º MADRID 1899-1907

Introducción contextual

Cuando Manuel de Falla compuso sus primeras canciones, el mundo artístico y cultural de Madrid (donde el músico se había afincado a finales del año 1899), ofrecía un marco de incitaciones nuevas que pasó a denominarse “modernismo”. La Regencia de Cristina de Habsburgo tocaba a su fin, y la capital vivía de primera mano una realidad política cuya característica básica era la inestabilidad gubernamental; hay que recordar que en menos de cinco años, de 1902 a 1907 —los primeros años del reinado de Alfonso XIII—, se formaron once gabinetes.

No pretendemos entrar en la definición del Modernismo hispánico, tampoco intervenir en el debate sobre su origen y límites históricos.¹⁸⁹ Parece claro que el Modernismo supuso unos denominadores definidos, cuya consecución no fue un proceso lineal y directo, que tuviera una misma cronología e intensidad en las diversas ciudades españolas,¹⁹⁰ y algunos de los caminos por los que discurrió estuvieron fuera del territorio nacional, principalmente en París.¹⁹¹

Habría que adoptar tal vez un modelo temporal que diera cuenta de la “simultaneidad de lo no simultáneo”,¹⁹² para mostrar, con mayor precisión que la visión rectilínea de la historia, la dialéctica entre el cambio continuo y las permanencias.¹⁹³ Creemos sin embargo que la música es un discurso histórico y, sin pasar a discutir la oportunidad o no de las etiquetas con las que sigue trabajando la historia del arte, optamos por “historizar” la categoría narrativa de Modernismo,¹⁹⁴ poniendo en valor su modernidad entre el Romanticismo y la Vanguardia.

Esto no obsta para que enfoquemos el Modernismo como una confluencia de experiencias artísticas e ideas estéticas múltiples y muchas veces contradictorias, que se manifestaron con frecuencia de modo concurrente. El reconocimiento de esa diversidad de tendencias y la interpelación a las conexiones entre ellas resulta esencial para comprender el arte del periodo.¹⁹⁵ Más aun, las uniones transversales y las disonancias que se produjeron entre las distintas corrientes constituyen seguramente una de sus facetas más atractivas.

Con todo, la heterogeneidad estilística no impide captar la coherencia interna de un vocabulario que artistas de diverso carácter emplearon como medio de comunicación expresiva. En efecto, cuanto se fue moldeando desde las diferentes personalidades que concurrieron en el Modernismo, sobre

¹⁸⁹ Remitimos al lector interesado a *Nuevos asedios al modernismo* [ed. Ivan A. Schulman]. Madrid: Taurus, 1987.

¹⁹⁰ En este sentido, el *Modernisme* catalán muestra características marcadamente diferenciadas: cf. MARFANY, Joan Lluís. *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Curial, 1990 [1975]; ESCARTIN GUAL, Montserrat. “El Modernismo catalán frente al hispánico”. *Revista de llengües i literatures catalana, gallega y vasca*, nº 8, 2002; AVIÑO, Xosé. *La música i el Modernisme*. Barcelona, Curial, 1985.

¹⁹¹ BOZAL, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. I. 1900-1939*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2013, p. 81.

¹⁹² BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*, en *Werkausgabe*, Bd. 4. Frankfurt: Suhrkamp, 1962 [1935], p. 104.

¹⁹³ SANTIÁÑEZ, Nil. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 62.

¹⁹⁴ GARCÍA, Miguel Ángel. *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, p. 40.

¹⁹⁵ LITVAK, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 15.

planteamientos bien diferenciados individualmente, ha de ser comprendido referenciado desde una serie de afinidades, entre las cuales destacó la afirmación de una manera nueva de llevar a cabo la realización de la obra artística, así como de hacerla sobre unos planteamientos estéticos que la alejaban de todo lo anterior.¹⁹⁶ El Modernismo se constituyó como un nuevo modo de relaciones con la realidad, lo que implicaba una forma de pensar, sentir y obrar, en la que el cambio y la novedad eran valores primordiales.¹⁹⁷ La acción de resistencia contra un pasado reciente —no es nuestra intención recalcar en la clásica confrontación del Modernismo con la generación del 98—¹⁹⁸ se basaba en la comprobación por parte de los artistas de que el lenguaje en el que habían nacido ya no era auténtico.

La innovación modernista supuso ante todo investigar sobre la articulación de la realidad con las formas, lo que afectó en primer término al lenguaje y a las técnicas.¹⁹⁹ Según Serge Salaün,²⁰⁰ los materiales y los códigos específicos de cada modo de expresión se convirtieron a la vez, de modo dialéctico, en sujeto y objeto estético, medio de expresión y lugar mismo de la creación, de tal manera que los lenguajes y los metalenguajes fueron en adelante los fundamentos de la identidad artística.

Si leemos los programas y los manifiestos de las revistas fundadas en Madrid durante los primeros años del siglo, observamos que pronto surgió el debate sobre la significación del Modernismo. Así, por ejemplo, en el número preliminar de *Arte joven*, que —bajo la dirección artística de Pablo Picasso— salió al público en marzo de 1901, se podía leer lo siguiente:

Hacer un periódico con sinceridad es cosa que parece en nuestros días imposible. Pues bien: ARTE JOVEN será un periódico sincero. Sin compromisos, huyendo siempre de lo rutinario, de lo vulgar y procurando romper moldes, pero no con el propósito de crear otros nuevos, sino con el objeto de dejar al artista libre en el campo, libre completamente para que así, con independencia, pueda desarrollar sus iniciativas y mostrarnos su talento. No es nuestro intento destruir nada: es nuestra misión más elevada. Venimos a edificar. Lo viejo, lo caduco, lo carcomido ya caerá por sí sólo, el potente hálito de la civilización es bastante y cuidará de derrumbar lo que le estorbe.

Por contra, en el primer número de *Gente Vieja*, aparecido en diciembre de 1900, con el subtítulo “últimos ecos del siglo XIX”, se señalaba que su propósito era la autoafirmación y defensa de las posiciones de los “mozos viejos” de la cultura española frente al empuje de los jóvenes interesados por las nuevas tendencias. Pero también aclaraba que no clasificaría a los escritores “en viejos y jóvenes”, sino “en malos y buenos”, y que “vamos, no solamente a evocar el pasado, sino a predecir el futuro y a criticar lo presente”.

En enero de 1902, *Gente Vieja* convocó una encuesta-concurso para responder a la pregunta: ¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular? No deja de ser llamativo que fuera un compositor, Eduardo López Chavarri (1871-1970), quien mereciera el premio. Vale la pena recordar un fragmento de su respuesta ganadora, ya que, además de poseer el mérito de haber dado una visión general del Modernismo, aun faltándole una perspectiva histórica para ello por lo temprano de la fecha en que escribió su ensayo, contiene ideas que encontramos en el pensamiento estético de Falla:

¹⁹⁶ FLORES ARROYUELO, Francisco J. “Arte joven: 1901, una revista modernista”. *Monteagudo*, nº 7, 2002, p. 29.

¹⁹⁷ CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, kitsch, postmodernismo* [trad. Francisco Rodríguez Martín]. Madrid: Tecnos, 2003, p. 19.

¹⁹⁸ Remitimos a DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

¹⁹⁹ GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos, 1963, p. 10.

²⁰⁰ SALAÜN, Serge. “Búsqueda de modernidad y búsqueda formal”, en *1900 en España* [eds. S.Salaün y C.Serrano]. Madrid: Espasa Calpe, 1991, pp. 180-181.

Es característica del arte moderno la expresión: hacer de la obra de arte algo más que un producto de receta; hacer un trozo de vida; dar a la música un calor sentimental en vez de considerarla como arquitectura sonora; pintar el alma de las cosas para no reducirse al papel de un fotógrafo; hacer que la palabra sea la emoción íntima que pasa de una conciencia a otra. Se trata, pues, de la simplicidad, de llegar a la mayor emoción posible sólo con los medios indispensables para no desvirtuarla; en definitiva, se buscan los medios para el fin, y no lo contrario, o sea, la fórmula de conseguir el efecto por el efecto. Pero el espíritu contemporáneo, solicitado por infinitas contradicciones, lleno de dudas y vaguedades, necesita medios de expresión muy diferentes. El verdadero artista, para reflejar los variados matices del sentimiento actual, ha de recurrir a nuevas fórmulas: palabras o giros peculiares de lenguaje, contrastes determinados de color, especiales sucesiones armónicas.²⁰¹

Se ha escrito mucho sobre la herencia de materiales reificados que recibieron los músicos que iniciaron su labor creativa en el tránsito de siglo.²⁰² Hay que convenir desde luego que el principio que regía la tonalidad se había debilitado de tal modo que no era ya capaz de asimilar el léxico que exigían las obras de los nuevos compositores. Desde finales del siglo XIX, la “práctica común” iba dando paso a prácticas individuales, al principio de modo gradual y después más rápidamente, de tal manera que la evolución de la armonía no tendría par en su abundancia de nuevos descubrimientos; el período que finaliza hacia 1914 fue particularmente fructífero a este respecto.²⁰³ Los cambios se extendían también a la sintaxis musical, que postulaba nuevas formulaciones del principio tonal o usos no tonales de la tonalidad, al discurso y a la forma, e incluían una re-evaluación del peso estructural de los elementos básicos del sonido.

Es evidente sin embargo que en la música más reciente se encarta la anterior, sea por oposición, continuación, transformación o re-descubrimiento. Son pocos los que logran evadir el dilema de su tiempo y vivir, por así decirlo, en una etapa futura.²⁰⁴ Por otra parte, es posible atribuir significado artístico a obras “conservadoras” escritas en este periodo —los movimientos opuestos a lo “nuevo” están a su vez marcados por aquellos contra los cuales se dirigen—, pero quizá se deba valorar el desfase que está implícito en el empleo (aunque sea maestro) de un lenguaje que ha perdido su capacidad significadora.

Lo expuesto deja entrever la complejidad de trazar una línea de demarcación precisa entre la canción decimonónica y la modernista; posiblemente puedan hallarse en la primera ciertas insinuaciones de las transformaciones estéticas que se desarrollan en la segunda.²⁰⁵

En los albores del nuevo siglo seguían en vigor modelos de canción establecidos bastante tiempo atrás.²⁰⁶ Tenía especial aceptación la composición de inspiración folklórica, y, dentro de esta vertiente, la “canción andaluza” y sus variantes (canción gitana, flamenca, morisca, árabe). El uso persistente de los rasgos característicos de la canción andaluza había logrado cimentar las bases de una especie de lenguaje musical autóctono²⁰⁷ y de una determinada imagen sonora de la música española (a la par que incompleta y fragmentaria), lo que se materializó en la identificación de lo español con lo andaluz y condujo a la equivalencia nocional entre “canción española” y “canción andaluza”. Constituía otro prototipo destacado la canción de vocación ecléctica e internacionalista,

²⁰¹ *Gente Vieja*. Madrid, 10 de abril de 1902.

²⁰² Cf. OLIVE, Jean-Paul. *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*. París/Montreal: L'Harmattan, 1998.

²⁰³ PISTON, Walter. *Armonía*. Barcelona: Idea, 2001, p. 445.

²⁰⁴ SEDLMAYR, Hans. *La revolución del arte moderno* [trad. José Aníbal Campos]. Barcelona: Acantilado, 2008 [1955], p. 21.

²⁰⁵ Para el análisis de los elementos tradicionales asimilados por los modernistas, cf. ARRIETA, Rafael Aleberto. *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires: Columba, 1961 [1956], pp. 9-22.

²⁰⁶ La obra de referencia para el estudio de la canción decimonónica es: ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 2000.

²⁰⁷ ALONSO, Celsa. “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995, p. 246.

con enfoques estéticos próximos al *Lied* romántico, la *romance* francesa o la melodía italiana “da camera”, que se sustentaba en textos de mayor interés literario, y desplegaba un vocabulario armónico y un trabajo pianístico más amplios que los de la canción folklorizante.

En términos generales, los recursos expresivos de esas canciones estaban en función de la inmediata inteligibilidad de la música, de la univocidad del contenido y de una anquilosada codificación de lo emotivo. Ciertamente, ese repertorio representaba una música exenta de cualquier relación significativa con la música que Falla estimaba como moderna, no podía por tanto servirle de canon, aunque sí como contramodelo, o sea, como una música frente a la cual se había de formar y mostrar como “música nueva”.

Uno de los principales méritos de Felipe Pedrell, del que nuestro compositor recibió clases entre 1902 y 1904, consistió seguramente en catalizar las aspiraciones del gaditano y ayudarle a encontrar su camino.²⁰⁸ No podemos precisar si Falla llegó a mirarse en las canciones innovadoras que estos años publicaban Isaac Albéniz (*Deux morceaux de prose de Pierre Loti*²⁰⁹) o Enrique Granados (*Cançó d'amor*²¹⁰). Se familiarizó, eso sí, con la música de Claude Debussy, a quien consideraba el estandarte de la modernidad estética que requerían los tiempos,²¹¹ a través de obras como *C'est l'extase langoureuse*²¹² y *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*.²¹³

Paradójicamente, en las primeras canciones de Falla está ausente la poesía de los representantes de las manifestaciones iniciales del Modernismo castellano, como Manuel (1874-1947) y Antonio Machado (1875-1939), Francisco Villaespesa (1877-1936), o Juan Ramón Jiménez (1881-1958), cuyos poemarios iniciales brotaron en las mismas fechas que las primeras canciones fallianas. Nuestro compositor se basó principalmente en textos pertenecientes a autores de un pasado reciente: Antonio de Trueba²¹⁴ y Gustavo Adolfo Bécquer,²¹⁵ si bien recurrió también a un autor menor coetáneo, Cristóbal de Castro.²¹⁶

²⁰⁸ NOMMICK, Yvan. “El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300; GALLEGO, Antonio. “Felipe Pedrell y Manuel de Falla: crónica de una amistad”. *CADUP*. Tortosa: UNED, 1989, pp. 181-217.

²⁰⁹ San Sebastián: Ambrosio Díaz, 1898.

²¹⁰ En ROVIRALTA, Josep Maria. *Boires baixes*. Vilanova i la Geltrú, 1902.

²¹¹ Falla interpretó en concierto algunas de las piezas pianísticas del compositor francés. Y le escribió para recabar indicaciones sobre la ejecución al piano de la parte de arpa en *Danse sacrée-Danse profane*. La respuesta de Debussy data del 13 de enero de 1907. El concierto se celebró el 4 de febrero de 1907, en el Teatro de la Comedia de Madrid; la orquesta estuvo dirigida por Tomás Bretón.

²¹² Como indica Rita Adessi, esta pieza publicada en 1899, así como *Réverie* publicada en 1895, en la revista francesa *L'Illustration*, y conservadas en el AMF, sitúan la fecha de conocimiento por parte de Falla de la música debussysta a fines del siglo XIX [ADESSI, Anna Rita. ADESSI, Anna Rita. *Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica*. Bolonia: CLUEB, 2000, p. 39].

²¹³ Amén de otras composiciones como *La Demoiselle élue*, *Estampes*, *Danse sacrée-Danse profane*, *Deux arabesques pour le piano* y *Ier Quatuor*. Los ejemplares conservados en el AMF de estas obras, publicadas antes de 1905, están marcados por el sello de la Casa Dotesio de Madrid.

²¹⁴ La poesía de Trueba tuvo una aceptación exigua entre los músicos del XIX. Fermín M^a Álvarez (1833-1898) la adoptó para *La serrana*, y el díptico *La niña de los ojos azules / Si será ella...*; José Espí Ulrich (1849-1905) compuso *Bienaventurados los que creen* (op. 35) y *Nevando* (op. 37). En el periodo que nos ocupa, Jesús Guridi (diez años menor que Falla) se acercó a Trueba para algunas de sus primeras canciones: *Las Ave-Marias* y *Misterio* (1905).

²¹⁵ La utilización de la poesía becqueriana por los compositores españoles fue prácticamente inmediata a la publicación de las *Rimas*, de tal manera que en los años setenta y ochenta del XIX existían ya abundantes melodías sustentadas en ellas. Para algunos músicos de la Restauración, la conciliación entre tradición y europeísmo que se alcanzaba en la poesía becqueriana, era la lírica sobre la que levantar un *Lied* hispano. El poeta sevillano inspiró asimismo las primeras canciones de los compositores que, en los albores del siglo XX, habrían de caracterizarse —al igual que Falla—, por afirmar una manera distinta de llevar a cabo la realización de su obra: Albéniz (*Rimas de Bécquer*, ca. 1885), Granados (*Por una mirada, un mundo*, ca. 1888), Turina (*Romanza para barítono*, a. 1900; *Rima* op. 6, 1910), o Guridi (*Tu pupila es azul*, 1901; [*De un reloj se oía*], 1905).

²¹⁶ No tenemos noticia de que hayan sido muchos los compositores que recurrieron a la poesía de Castro para sus canciones (en 1911, Francisco Alonso compuso *Trova de Lindaraja*); en 1902, Isaac Albéniz inició una colaboración con Castro para la zarzuela *La Real Hembra*, pero el proyecto no llegó a concretarse.

Tres de las canciones —*Preludios*, *Rima*, *¡Dios mío, que solos se quedan los muertos!*— compuestas hacia 1900 (las partituras autógrafas no llevan fecha alguna), no fueron citadas en vida del autor, ni conocieron la edición hasta 1980.²¹⁷ *Tus ojillos negros*, escrita entre 1902 y 1903 (el manuscrito autógrafo no ha sido localizado), fue la única canción publicada, en 1903.²¹⁸ No disponemos de notas de trabajo, esbozos o series de borradores de estas canciones.

Durante esta etapa madrileña, Falla compaginó la creación de música para canto y piano con la de piezas pianísticas,²¹⁹ y obras para el teatro lírico.²²⁰ En 1905 compuso *La vida breve*, que se estrenaría en 1913, en Francia.

²¹⁷ *Manuel de Falla (1899-1915). Obras desconocidas* [introducción de Enrique Franco]. UME, 1980.

²¹⁸ Madrid: Sociedad de Autores Españoles. Sección de Música [s.a.].

²¹⁹ *Canción* (1900), *Serenata andaluza* (ca. 1900), *Vals-capricho* (ca. 1900), *Serenata en mi menor* (1901), *Cortejo de gnomos* (1901), *Allegro de concierto* (1903-1904).

²²⁰ *La Juana y la Petra o la Casa de Tócame Roque* (ca. 1900), y *Los amores de la Inés* (estreno 12-IV-1902), *Limosna de amor* (estreno 18-VI-1902); Falla colaboró con Amadeo Vives en *El cornetín de órdenes* (ca. 1903), *La cruz de Malta* (1902-1903) y *Prisionero de guerra* (1902-1903).

1

Preludios

1.1. En torno al texto

Falla utiliza para esta canción un poema de Antonio de Trueba (1819-1889), un escritor a cuya obra se había acercado tempranamente, pues encontramos fragmentos de *Las orejas del burro*²²¹ en *El Cascabel*, revista manuscrita que elaboraba junto con un grupo de amigos entre noviembre de 1889 y marzo de 1891.²²² Trueba había conocido tiempo atrás un éxito inmediato con *El Libro de los Cantares* (1852). El volumen se enmarcaba en la tendencia intimista que fue tomando forma en la poesía española a mediados del siglo XIX, de la mano del propio Trueba, de Antonio Arnao, José Selgas, Eulogio Florentino Sanz, Augusto Ferrán y Ventura Ruiz Aguilera, entre otros. Esa corriente, que preparó el camino a Bécquer y Rosalía de Castro, implicaba un nuevo impulso lírico, infundido por una gradual fusión de la poesía popular y la lírica alemana; optaba por la modestia rítmica, la asonancia y los metros populares, y renunciaba a la retórica en beneficio de la simplicidad, al tiempo que proponía nuevos temas y moldes expresivos.²²³ Se trató de una especie de “regeneración” poética, que fue valorada por el krausismo español como la alternativa al “estadio de hipertrofia” en el que se hallaba la literatura española;²²⁴ Giner de los Ríos, en 1865, admiraba los rasgos renovadores y sinceros, y el consciente fermento popular de la lírica de esos poetas.²²⁵ Ese flujo intimista puede entenderse quizá, según apunta Celsa Alonso,²²⁶ como un producto singular del “espíritu idealista” de los años sesenta, una realidad paneuropea con resabios de regeneracionismo, progresismo, sentido ético y humanismo popular. La significación de la poesía de Trueba ha sido resumida por J. Frutos como sigue:

Tras la estruendosa trompetada del romanticismo retórico, el autor de *El libro de los cantares* postula una poesía de temas simples, de sentimientos menos detonantes, de expresión más natural y sencilla. A pesar de los inevitables barquinazos prosaicos, con su obra consiguió un triple efecto; echar la última y definitiva paletada sobre la poesía hinchada y altisonante, despertar la afición poética de los lectores (hastados de confusiones líricas y pirotécnicas verbales) y, lo más importante de todo, hacer ver a los nuevos poetas que el método directo para llegar a la verdadera poesía consiste en la expresión natural de los sentimientos íntimos. Trueba, revalorando la poesía popular, inaugura un nuevo período en nuestra poesía del siglo XIX.²²⁷

²²¹ De *Narraciones populares*. Madrid: A. Jubera, 1874.

²²² Aparecen en los siguientes números: Año II, nº 13, 17-I-1891; Año II, nº 17, 1-III-1891; Año II, nº 18, 11-III-1891 [datos citados por TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De 'La vida breve' a 'El retablo de maese Pedro'*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007, p. 34]. En la Biblioteca del compositor hallamos los siguientes títulos: *Cuentos populares* [trozos selectos con breve estudio biográfico y notas explicativas por J.M.B.Mareca]. Toulouse: Edouard Privat, 1895; *El Cid Campeador*. Madrid: José María Marés; *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas*. Madrid: Centro General de Administración, 1864; *Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer*. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1881.

²²³ DE LA PEÑA, Pedro Jesús. *Las estéticas del siglo XIX*. Alicante: Aguacilar, 1994, pp. 58-59.

²²⁴ LÓPEZ MORILLAS, Juan. *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*. México: FCE, 1980, p. 122; cf. *Idem. Krausismo: estética y literatura*. Barcelona: Labor, 1973.

²²⁵ GINER DE LOS RÍOS, Francisco. “Del género de poesía más propio de nuestro siglo”. *Obras completas* III. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1919 [1865], p. 46 y ss.

²²⁶ ALONSO, Celsa. “La poesía prebecqueriana y becqueriana: el fermento de un lied español”, en *Homenaje a José Martínez Cachero: Investigación y crítica*, vol. 2, 2000, pp. 41-62; en este punto, Alonso nos remite a JOVER, José. M^a. *Política, diplomacia y humanismo popular*. Madrid: Turner, 1976, pp. 358 y ss.; cf., del mismo autor, *La civilización española a mediados del siglo XIX*. Madrid: Espasa Calpe, Austral, 1993, p. 66 y ss.

²²⁷ FRUTOS GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J. “La formación literaria de Bécquer”. *Revista bibliográfica y monumental*, IV, 1950, p. 79.

Trueba fue un enamorado de lo popular y especialmente de los cantares. En el prólogo de *El Libro de los Cantares*, afirmaba: “en las coplas populares veo yo algo más que coplas: veo amores desdeñados y amores correspondidos, traiciones y fidelidades, placeres y dolores, alegrías y tristezas. Cada copla es para mí un capítulo de la historia de un corazón”. José María de Cossío²²⁸ especificó las características de los “cantares”:

De una parte ser glosa de un cantar popular y de otra haber de glosarle como acaecimiento o suceso, ya que adivina en el lirismo de cada copla el capítulo de una historia amorosa. Puede decirse que inscribe en el cuadrículo de la copla, diminuto en sus dimensiones pero amplísimo en la del sentimiento, una historia poco complicada y siempre honesta y aleccionadora. Pero lo hace, no en forma narrativa meramente, sino con la interpolación de diálogo o la selección de momentos culminantes que, narrados aislada pero sucesivamente, componen la historia del caso propuesto por el poeta.

La poesía del escritor vizcaíno, que fue más tarde objeto de olvido y desdén,²²⁹ mereció estas emotivas palabras de Miguel de Unamuno:

La lectura de Antón el de los Cantares es un suave sedativo en horas de cansancio de la batalla de la vida. En momentos de sequedad del alma es un árbol campestre de dulce sombra. Os penetra hasta el tuétano del alma aquella poesía tranquila y casera. Porque esto es sobre todo Trueba, casero. Su filosofía es la de *todo el mundo*. [...] Sintió por el pueblo, con el pueblo y para el pueblo, y hay quienes se avergüenzan de lo que tienen de pueblo y lo esconden.[...] En horas de desaliento esos cantares tranquilos y caseros nos vuelven a nuestra infancia, a que recobremos a su espiritual contacto algo de la cándida inocencia de la visión serena y optimista del mundo. Es poesía simple, simple como el pueblo, como el sentimiento desnudo, como la humildad ¡bienaventurados los simples de espíritu!²³⁰

El poema elegido por Falla aparece integrado —con el título *Preludio*— en el *Apéndice* de un opúsculo de preceptiva literaria de Trueba: *Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer*.²³¹ Muestra una organización bipartita. En la primera parte, una hija se confía a su madre para preguntarle sobre el significado de los sentimientos contrapuestos que le producen los cortejos de un joven:

--Madre, todas las noches
junto a mis rejas
canta un joven llorando
mi indiferencia:
“Quiéreme, niña,
y al pie de los altares
serás bendita.”

Esta dulce tonada
tal poder tiene
que me pongo al oírla
triste y alegre;
di ¿por qué causa
entristecen y alegran
estas tonadas?

²²⁸ COSSÍO, José María de. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960, p. 212.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 211-212.

²³⁰ UNAMUNO, Miguel de. “Antón el del pueblo”. *La Vasconia*, febrero de 1895, p. 194

²³¹ El breve tratado consta de dos partes, denominadas respectivamente *Teoría del arte de hacer versos* y *Prácticas del arte de hacer versos*. El ejemplar de la obra conservado en el AMF muestra abundantes anotaciones autógrafas del compositor en los capítulos II “De la rima” y IV “De la versificación en romance” de la segunda parte, que obedecen seguramente a las inquietudes literarias que tuvo el músico durante su primera juventud.

La respuesta materna, contenida en la segunda parte, define el estado anímico de su hija como la antesala de la maternidad, una experiencia cuya consecución otorga sentido al hecho amoroso:

*--Hija, lo que las niñas
como tú sienten
cuando junto a sus rejas
a cantar vienen
es el preludio
del poema más grande
que hay en el mundo.*

*Tornada en Santa Madre
la Virgen Pura,
tristezas y alegrías
en ella turnan,
y este poema
es, niña, el que ha empezado
junto a tus rejas.*

Trueba presenta como la mejor de las realidades el amor conyugal, y subraya el papel de madre de la mujer. En el trasfondo del poema palpita el modelo lírico del constructo ideológico-literario conocido como “dulzura del hogar”, que halla su correspondencia tanto en la amante fiel y modesta como en la madre paciente y cariñosa. Ambas estaban dotadas de una inmensa capacidad de resignación y de sacrificio en pro del bienestar de “los otros”, lo que las convertía en el baluarte de la institución familiar, al dedicarse de lleno al cuidado del hogar, la educación de los hijos, y el bienestar del marido.

El texto trasluce además la doctrina de la Iglesia católica referida a la condena de la unión carnal, aun dentro del matrimonio, si no tiene como fin declarado la procreación. Manifiesta igualmente la consideración de la mujer como poseedora de unos valores trascendentes, que reconocen en ella el misterio de la Vida. La mención ejemplarizante de la maternidad de la Virgen María y la alusión implícita a la pasión, muerte y resurrección de su Hijo (“tristezas y alegrías”) infunden al poema un aura religiosa.

Falla realizó algunas modificaciones en el texto. Cambiando al plural el título del poema, solucionaba la cuestión referida a que, más allá de la diferenciación terminológica, *Preludio* no quiere decir exactamente lo mismo en lo musical que en lo literario. Pero, como veremos más adelante, pudo haber razones más profundas, de índole parecida a las que propiciaron la sustitución del término “grande” por “santo” en el sexto verso de la segunda parte.

1.2. Análisis musical

PRELUDIOS

(C. 1900)

ANTONIO DE TRUEBA

MANUEL DE FALLA

VOZ

Andante

tráquilamente
(La niña)

Andante

Ma - dre, to - das las

PIANO

dolce

p

no - ches jun - to a más re - jas can - ta un jo - ven flo -

ran - do mi in - di - fe - ren - cia: "Quié - re - me, ni - ña,

le - gre; di por qué cau - sa en - tris - te - cen y a -

le - gran es - tas to - na - das. Di por qué

cau - sa en - tris - te - cen y a - le - gran es - tas to -

rit. *a tempo* (La madre)

Hi - ja, ló que las ni - ñas co - mo tú

rit. y dim.

a tempo

mf

13 y al pie de los al - ta - res se - rás ben - di - ta. Quié - re - me,

ni - ña, y al pie de los al - ta - res se - rás ben - di - ta."

Algo más movido

Algo más movido

p

dolce

Es - ta dul - ce to - na - da tal po - der tie - ne

que me po - ne al o - ir - la tris - te y a -

siem - ten cuan - do jun - tu a sus

dolce

as re - jas a can - tar vie - nen. es el pre - lu - dio

rit. *tránsito y dulcemente*

del po - e - ma más gran - de que hay en el mun - do. Tor - na - da en San - ta

rit. y dim.

p

Ma - dre la Vir - gen pu - ra tris - te - zas y a - le - gri - as en e - lla

Desde el punto de vista organizativo, y en consonancia con las dos fracciones del poema, la música presenta en la superficie una diferenciación estructural en dos partes de extensión similar, que están identificadas en la partitura con los epígrafes (*La niña*) y (*La madre*). Este esquema dual va asociado paralelamente a una permuta del modo menor al modo mayor de la tonalidad de la obra, y a otros elementos de caracterización de las figuras actoriales del texto. La división en cuatro estrofas tiene también su reflejo en la forma externa de la composición.

1.2.1. Enfoque sintagmático

Unidad 1 (cc. 1-4)

El piano realiza un gesto completo de apertura y repliegue que adquirirá significado retrospectivamente como portador de material temático. La línea melódica traza dos segmentos conformados rítmicamente por la reiteración de dos patrones distintos y diferenciados en cuanto a la relación entre el abrir y el cerrar de su enunciado. La exposición armónica establece un área tonal de *mi* menor. La técnica de la nota vecina como “ampliación de contenido” lleva a cabo una expansión de la armonía inicial de tónica, mientras que el bajo se mantiene. La progresión inicial I-VII-I-IV₆-V₇ podría considerarse convencional si no fuera por el acorde de subtónica. Sucedería lo mismo con la coda plagal I-II_{6/5}-I del segundo segmento, si no fuera por la inflexión poco habitual del bajo con la armonía de supertónica. Estos rasgos armónicos “novedosos” imprimen una cierta expectativa desde el punto de vista narrativo. Este pórtico instrumental funciona en cierta manera como un enunciado del tipo *captatio benevolentiae*, disponiendo al auditor a escuchar lo que sigue, a embarcarse con los intérpretes.

La indicación *dolce* presupone un tipo específico de sonoridad, ligado a lo que se define como hermoso sonido y a un determinado aspecto de lo que se ha aceptado tradicionalmente como ejecución expresiva: por regla general, se coincide en que lo que se entiende por ello implica que la voz melódica se pone ligeramente de relieve sobre el acompañamiento, se evitan los acentos violentamente contrastantes, y el pedal se utiliza en todo momento, pero con discreción, eludiendo cualquier sugerencia de emborronamiento armónico o sonoridad seca.²³² A la traducción del término *dolce* como “dulce” —seguimos a Brendel—²³³ debería añadirse aquí el significado de “delicado”, e incorporar así la calidez y el intimismo: “delicadamente íntimo” sería más preciso.

Unidad 2 (cc. 5-8)

Es una recomposición de la unidad anterior. El canto se apropia de la melodía, y entona su primera frase valiéndose del retículo de ideas que el pianista le ha ofrecido. Percibimos ahora el carácter de “érase una vez” del anterior episodio sin palabras. La música invita al auditor a escuchar la introducción previa como una encarnación del sentido del texto que empieza a hacerse explícito, interactúa con la información que proviene de los versos para producir una significación de los primeros compases. La inversión de las dos primeras notas melódicas marca sin embargo un contraste con la unidad anterior. Se produce después una deriva armónica a la medianta, un giro clásico que se ve remozado aquí por la inflexión con el acorde de IV menor. El color armónico acompaña la sugestión poética del clásico marco del amor meridional: la reja, envuelta en el misterio de la noche.

Unidad 3 (cc. 9-12)

Es similar a la unidad 2, transpuesta a la distancia de una tercera superior y variada en el final. La armonía comienza ahora con la armonía de medianta, amagando una breve estancia en *sol* mayor (tono relativo de *mi* menor). Aviva la chispa un tanto apagada por el giro plagal de la semifrase precedente. Falla anotó en sus *Apuntes de Harmonía*: “resulta de muy buen efecto por lo inesperado [...] poner el primer periodo de una melodía en un tono y desde el segundo usar otro tono distinto que sea de los cercanos al tono primitivo”.²³⁴ El movimiento de nota vecina concurre con un acorde de séptima disminuida que subraya la palabra “llorando” y aporta énfasis semántico a la narración. En el segundo segmento, la música rompe el paralelo con la unidad anterior para generar expectación hacia un objetivo que no termina de definirse. La dominante principal responde a la puntuación abierta (dos puntos) de la estrofa.

Unidad 4 (cc. 13-17)

Es una semifrase constituida por dos elementos (2+3) separados por un silencio. El primero muestra un inciso melódico de ritmo que alarga el segundo pulso —un rasgo característico de la sarabanda— lo que imprime cierta solemnidad al pasaje. Pero, si bien el acento de la palabra queda atenuado, el diseño musical es mucho más enérgico que todo lo anterior. La armonía comienza convirtiendo a la tónica en dominante de la subdominante. El segundo inciso complementa el sentido resuelto de la música, al tiempo que invierte el curso armónico, pues ahora el II₇ conduce a la tónica. Percibimos en el discurso y en la dinámica súbita en *forte*, esto es, en los aspectos estructural y entonacional, las características de un intercambio dialógico virtual: una ‘canción’ incluida dentro de la canción.

²³² ROSEN, Charles. *El piano: notas y vivencias* [trad. Luis Gago]. Madrid: Alianza, 2005 [2002], p. 191.

²³³ BRENDDEL, Alfred. *De la A a la Z de un pianista. Un libro para amantes del piano* [trad. Jorge Seca]. Barcelona: Acantilado, 2013, pp. 44-45.

²³⁴ FALLA, Manuel de. *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)* [ed. Yvan Nommick, estudios musicológicos de Yvan Nommick y Francesc Bonastre]. Granada: AMF, 2001.

Unidad 5 (cc. 19-22)

Es semejante a la unidad anterior: el primer inciso es idéntico, varía el segundo. Escuchamos por primera vez una repetición de versos, un excedente de signos debido a imperativos estructurales de la música. Sentimos ese elemento circular como si experimentáramos un desempeño lineal. Esto es causado en parte por su carácter de punto climático, que viene definido por varios rasgos: el primer vértice melódico de la obra, alcanzado en un contexto ascendente de sexta con descenso de octava, otorgándole un relevante grado de iconicidad; un evento armónico (II rebajado), que añade un toque lírico a la expresión; el curso cadencial enriquecido con nuevas sonoridades (II₇ mayor y V₉); la tónica final acompañada de una resonancia en el grave del teclado (la nota más grave hasta el momento), que agrega un sentido conclusivo a lo expuesto hasta ahora.

En resumen, el conjunto de las unidades 2-3 y 4-5 se organiza como un periodo. A pesar de que las unidades 2 y 3 muestran la forma de melodías cerradas sobre ellas mismas y un carácter de relativo estatismo, la música acciona el proceso tensional del antecedente, que tiene su reflejo armónico en el recorrido desde la tónica hasta la dominante.

El ritmo fraseológico se amplía en el consecuente. La unidad 4 rompe la secuencia de inicios mediante la técnica de la formación por nota vecina. El primer segmento melódico ofrece un motivo contrastante, que imprime un carácter de empuje, como si hubiera un peso que se levantara para acumular energía potencial, impaciente por ser soltado de nuevo. El segundo segmento proporciona el cambio anímico de liberación al nivel anterior y parece replegarse. Pero vuelve a inflamarse en la unidad 5, repitiendo incluso los versos. El ritmo armónico se acelera, con presencia de acordes erigidos sobre todos los grados de la escala de *mi* menor.

La construcción del periodo está determinada además por una alternancia de intensificaciones anafóricas. Antecedente y consecuente están identificados por modelos rítmicos diferenciados. La reiteración del comienzo de sus respectivas semifrases articula una sucesión de epanáforas. Las unidades 2-3 articulan el patrón a) y las unidades 4-5 el ritmo b):



Desde la perspectiva de la dialéctica tensión-relajación, el periodo parece subsumir el impulso discursivo de la tripartición (exposición, desarrollo y recapitulación). El antecedente proporciona una parte coherente expositiva. La parte intermedia, constituida por el primer miembro de las unidades 4 y 5, es portadora de una intensificación, el nudo que contiene la tensión imprescindible para el desarrollo del discurso. El segundo elemento de las semifrases del consecuente elabora la recapitulación. Su alcance se proyecta retroactivamente, en base a la analogía armónica de los compases 16 y 21 con el compás 2, hasta el propio inicio instrumental, lo que permite asimilar la introducción al campo de fuerzas de este primer periodo de la obra.

Desde el ángulo del movimiento emocional derivado de la relación música-texto, la introducción sugiere anticipadamente la propiedad expresiva de las primeras frases poemáticas: el anhelo de algo, una perturbación enmascarada por la “indiferencia” de la muchacha hacia su pretendiente. A continuación, la tonada del joven (unidades 4-5) exterioriza una agitación interior, un deseo insatisfecho. No hay empero, una declaración de amor ni alusiones a la sensualidad. El pretendiente declara una demanda que parte de la necesidad de ser amado en reciprocidad y, conjuntamente, ofrece una promesa de matrimonio sacramental.

Unidad 6 (cc. 23-29)

El material melódico puede relacionarse con la unidad 1: se trataría de un estrechamiento del diseño circular de su primer segmento, con ampliación del núcleo interno y eliminación de las notas de los lindes. Así, el perfil melódico dibuja una simple bordadura inferior-superior de la nota focal *mi*, articulado según el patrón rítmico *a*). El paso súbito al dominio de *do* mayor (VI) es exponente de una nueva situación. La contraposición armónica ocasiona un proceso armónico de leve densidad que contrasta claramente con el dispositivo desplegado en la unidad anterior. Es evidente la morfología de la formación por nota vecina. Los acordes cambian de disposición mientras ascienden hasta enlazar con la armonía de séptima disminuida de VII sobre un pedal de *do*.

Aunque el movimiento se anima levemente, hay un sentido de estasis. La expresión desarrolla el *topos* de la “serenata”. El contexto lírico de la línea vocal, sostenida en una tesitura centro-aguda, recuerda un enunciado *bel canto*, y la textura instrumental exhibe una imagen musical reconocible, el acompañamiento típico de la cuerda pulsada (laúd, guitarra, arpa). Ambos elementos connotan un escenario determinado (proveniente de una tradición teatral) de música vespertina al aire libre.²³⁵ La joven transmuta la serenata que le suele dedicar su cortejador; pone nuevas palabras a un canto de carácter disfórico, sugiriendo el anhelo de algo que no está aun vigente.²³⁶ El final del motivo vocal se solapa con la iteración del motivo completo a cargo del piano. Este le agrega una voz exterior a la tercera superior y una voz grave como una reverberación incrustada

Unidad 7 (cc. 27-29)

Repite la unidad anterior. Prescinde del comentario instrumental, lo que precipita el discurso hacia adelante. La música emerge de un breve mundo de ensueño y vuelve a la realidad del binomio tristeza-alegría que plantea el texto, en el campo tonal de *mi*.

Unidad 8 (cc. 30-34)

Ofrece un *patchwork* de materiales musicales ya conocidos: el primer segmento de la melodía del canto es una variante de la unidad 6, y se asocia rítmicamente con la unidad 4; el segundo inciso recuerda la unidad 1. Entramos en una región climática. Se hace perceptible en diversos rasgos, como el alargamiento de las duraciones del canto en tesitura aguda, y el ritmo sincopado en el estrato interior de la textura. La franqueza homofónica deja paso a la aparición del contrapunto. La unidad contiene el primer movimiento individualizado del bajo, que redefine la relación entre canto y piano como una textura dual, rompiendo la uniformidad existente entre uno y otro. Pero Falla implementa un elemento sutil de cohesión discursiva al relacionar el primer miembro del contracanto del bajo con la voz grave del comentario instrumental de la unidad 6:



El plan armónico desarrolla el enlace V₇-IV que sustentaba el primer inciso de la tonada del joven (unidad 4), y se obstina (se obsesiona) en un lance restringido entre esos dos únicos componentes: la tónica axial convertida en dominante de la subdominante, y esta como un portal de *la* menor.

²³⁵ GRIMALT. *Op. cit.*, p. 287.

²³⁶ *Ibidem*, p. 291.

Puede considerarse todo ello como un reflejo de la tensión entre los dos personajes del drama, y de la confusión emocional de “la hija” que no acierta a comprender sus sentimientos.

Unidad 9 (cc. 35-39)

Es similar a la unidad anterior: el canto del primer segmento —*forte, con alma*— es idéntico, varía el bajo y la textura reubica los elementos; el inicio del segundo segmento es análogo, pero cambia la desinencia. Puede considerarse el punto culminante de la obra, donde la melodía alcanza su nota cúspide. Se establece luego un enunciado de tipo cadencial, casi en modo *recitativo*, que conduce a un ensanchamiento agógico, consignado por el primer *rit.* de la canción. Coincide con el despliegue del acorde de séptima de dominante, asociado a la interrogación del texto.

El conjunto de las unidades 6-7/8-9 mantiene una relación de frase. Persiste la dualidad rítmica, establecida en la región anterior, de los núcleos de cabeza de antecedente y consecuente. Pero la organización es irregular (7+5+5) y su significado difiere al funcionar como un desarrollo abierto. La tensión preliminar acumulada en el antecedente (unidades 6-7) es en esta ocasión más fuerte, debido a la duplicación de un motivo de ámbito comprimido y de tesitura aguda; el consecuente (unidades 8-9) coadyuva al incremento tensional con la dinámica climática y deja la frase inconclusa, suspensiva. La música evoca un sentimiento de espera impaciente promovida por la aspiración amorosa. Pero no desaparece en la muchacha la alarma del temor que alía el impulso de ser feliz y el momento triste de la angustia ante lo desconocido: justamente aquí, la música alcanza su punto álgido de expresión desasosegada, y nos asalta la duda de si la virgen puede sucumbir a la tentación carnal llevada de sus propios deseos, causando ella misma la pérdida de su pureza. En el territorio vocal, es prevalente el *cantabile* romántico, que exige ser ejecutado con *morbidezza* del sonido y pureza del *legato*. Reclama también intensidad de la efusión lírica.

Unidad 10 (cc. 40-43)

Introduce la parte de “La madre”. La tonalidad principal cambia el modo a mayor, como correlato directo del cambio a la autoridad del nuevo personaje. Retrospectivamente, el paso al modo mayor será considerado desde un ángulo semántico más complejo, y la tercera mayor del acorde, considerada como una tercera picarda, revestirá asociaciones simbólicas. La melodía es una recomposición de la unidad 6, transpuesta a la sexta menor inferior. El paralelismo textual de los vocativos iniciales es interpretado afectivamente por la música: la quinta descendente del vocablo “Madre”, cantado por la hija en la unidad 6, se refracta en notas repetidas para la palabra “Hija”. Falla ha sabido individualizar a cada uno de los personajes, confiándoles una parte vocal bien tipificada, que pone de relieve los componentes que reenvían a una caracterización del sexo, la edad, y los sentimientos asociados habitualmente a estos parámetros. La tesitura del canto de la “madre” es central y apacible, lo que le otorga la calma y la seguridad que pretende comunicar a su hija; concita una voz más oscura y profunda, correspondiente a una mujer de mayor edad, más madura y más experta, en contraposición a la voz clara y transparente de la “hija”, que expresa la juventud y la pureza.

Unidad 11 (cc. 44-46)

Reitera la unidad precedente. Desaparece la transición instrumental.

Unidad 12 (cc. 47-51)

La melodía del canto presenta un nuevo rasgo motivico, que en el aspecto rítmico es una variante de la unidad 7; su segundo segmento prefigura el motivo inicial de la unidad siguiente. El bajo instrumental muestra el motivo de la unidad 8 (compás 30), pero la reiteración del primer inciso se

desenvuelve luego de manera diferente, y la armonía se instala en la dominante principal. El compositor lleva al auditor a realizar un alto en la escucha y así escapar momentáneamente del armazón temporal circunscrito por la marca *Andante*. Hay una cierta contradicción entre las palabras y la música: mientras que los versos logran una relativa calidad conclusiva (puntuación con punto), el instante musical es abierto al máximo. Retóricamente, la frase termina con un *rit. y dim.*, y una *fermata*.

El conjunto de las unidades 10-11/12 traza una frase de configuración particular (7+5). La no-duplicación del consecuente crea un *stretto* estructural que potencia la expectativa de lo que ha de venir.

Unidad 13 (cc. 52-54)

Es una variante de las unidades 6-7 y 10-11. Despliega un enunciado *recitativo*, que se abre con un trazo *recto tono*, como una jaculatoria. Instala un nuevo talante expresivo, de meditación contemplativa. La sorpresa provoca una detención temporal en la fase exploratoria —*tranquilo y dulcemente*— y nos incita a observar más intensamente los elementos. La armonía de quinta aumentada define un color armónico *sfumato*, a la par que desprende una ligera inquietud. La textura queda restringida a la desnuda conjunción de dos triadas en el centro del teclado: la tónica y su dominante, vaciada esta de su tensión gracias a la quinta aumentada (la séptima de dominante con la quinta aumentada resulta al oído menos tensa que una séptima con quinta justa, es un acorde más amable). La música se desvía de los códigos precedentes, creando así un efecto que destaca contra el fondo uniforme.

Unidad 14 (cc. 55-57)

Es análoga a la unidad anterior. Modifica la desinencia que deriva a la dominante. A diferencia de la relación entre las unidades de referencia, la unión entre las unidades 13 y 14 se realiza sin puente instrumental. El texto poético refleja un momento atemporal con carga simbólica. Es una transición que parece predecir algo; se produce incluso una dislocación de los acentos prosódicos y los métrico-musicales (“Tornada”-“Tristezas”). Nos vemos conducidos en dirección inesperada. En este sentido, el enunciado musical es sincrético, además de recitativo es también incoativo.

Unidad 15 (cc. 58-62)

Es una variante de la unidad 4. La realización armónica cambia levemente, la tónica se inicia en primera inversión, el primer miembro enlaza con el II y cierra en segunda inversión menor.

Unidad 16 (cc. 63-68)

Es similar a la unidad anterior. El primer segmento y el inicio del segundo son melódicamente idénticos; las modificaciones atañen a la armonía y a la cadencia final en la tónica.

El esquema estructural del conjunto de las unidades 13-14/15-16 configura un periodo de carácter híbrido. Reproduce en el antecedente el ritmo fraseológico de las regiones II y III, que es contraído al desaparecer el puente instrumental entre los dos segmentos (3+3). El consecuente es conclusivo como el de la región I, pero es ahora expandido (5+6). La expresión de confianza vigorosa y sólida del canto de “la madre” (unidades 10-11/12), que denota una firmeza asentada en una convicción religiosa, enlaza con las emociones referidas a lo maternal y los sentimientos de elevación piadosa que concita la alusión a la maternidad de la Virgen. Surge en ese momento un tiempo de contemplación que promueve sentimientos que parecen tocar la dimensión de lo sagrado.

Unidad 17 (cc. 69-76)

Es meramente instrumental. El piano parece avanzar en el pensamiento esbozado en la unidad 13, puesto que el segmento melódico que propone comporta un nuevo rasgo en aumentación del motivo que encabeza la unidad 13. Se producen acontecimientos novedosos: se insinúa un ritmo de sarabanda; la repetición del nuevo motivo a la octava superior alcanza el registro más agudo de toda la obra, esta latitud elevada nos remite a la simbolización de lo sublime y lo religioso; la dominante con la armonía de 5ª aumentada acapara ahora el compás inicial, se afirma casi como un motivo, y se constituye como una especie de “acorde místico”, que aloja un huésped venido de lejos. La estabilidad tonal parece quebradiza, lo que sugiere una sublimación de los planos temporales. Y prevalece así (en duración) una sonoridad lejana, que recuerda el color de la *voix celeste* del órgano o el olor a incienso en las ceremonias litúrgicas. A la realzada cualidad de disonancia expresiva de la armonía de quinta aumentada se le superpone luego, en apócope sincopado, la anticipación melódica del retardo o la apoyatura de la quinta del acorde de tónica. El elemento dinámico de esa síncopa acentuada marca el único momento de la obra en el que se interrumpe la mecánica del arranque melódico tético y funciona como una actualización del madrigalismo del *sospiro*. La reiteración del nuevo gesto motivico a la octava inferior, jalonado de pausas expresivas, enlaza con dos acordes de *mi* mayor encandilados en una posición abierta, con la tercera en la voz superior, que cierran la composición. La unidad 17 está estructurada de manera distinta a todo lo anterior. La coherencia lineal de los conjuntos de unidades con texto, que dirigía e incrementaba la significación en una dirección, se ve ahora suspendida. Percibimos que esta clausura instrumental juega un rol significativo decisivo. Es una nueva estrofa sin palabras, que invita al auditor a entrar en un recinto semántico que está más allá de lo captado por el texto poético.

1.2.2. Enfoque paradigmático y formal

El ordenamiento paradigmático de las unidades constitutivas permite apreciar una línea discursiva que avanza mediante pasos apoyados en la repetición:

1
2
3 4
5 6
7 8
9
10
11 12
13
14
15
16
17

La tercera columna contiene el mayor número de ítems que replantean un mismo motivo, ostentando así la representatividad suficiente como para ser considerado el “tema axial” de la obra. Es, en cierta manera, la bisagra del proyecto formal, lo que permite reformular la lógica interna de la composición en términos de un modelo orgánicamente equilibrado de comienzo (22 compases), sección central (29 compases) y final (24 compases). Hemos visto que estas tres partes están claramente delimitadas por la estructura fraseológica. El comienzo y el final descansan en períodos cerrados, mientras que la sección media se caracteriza por la concatenación de dos frases abiertas. El desarrollo abierto de la parte central, en lo que concierne a la dominante final de sus dos estaciones (la segunda dominante cadencial es más suspensiva, en posición de séptima, con *fermata*), empuja hacia un objetivo que es resolución y nuevo comienzo. Este esquema tripartito refleja la forma musical de manera más precisa que el patrón ABB'A', que en una primera instancia podría derivarse de la distribución textual.

El esquema gráfico no explicita el nivel de vinculación de las equivalencias motivicas. Sin embargo, el examen comparativo de los núcleos iniciales de las unidades sintácticas da pie a considerar que hay una idea melódica que posee una energía capaz de atravesar la canción de parte a parte en las más distintas versiones, operando como el más íntimo agente de cohesión de la obra. La densidad de las interrelaciones motivicas es, en efecto, relevante.

El hermanamiento de los motivos de las unidades 1-2-3 es claro. Salvo la inversión de la quinta inicial en las unidades 2-3, el contorno básico permanece, así como los confines de quinta que enmarcan un núcleo interno cambiante, invertido (2) y transpuesto (3):



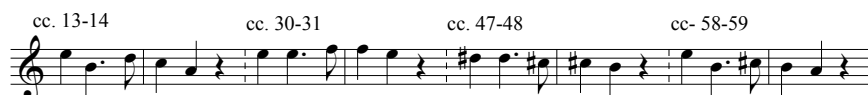
Otros avatares de la idea inaugural, que conservan en su cabecera el intervalo de quinta o su inversión, aparecen diseminados en segmentos melódicos ubicados en finales de frase; algunos muestran como novedad rítmica el tresillo:



Otros comparten el patrón rítmico *a)* de las unidades 1-2-3, y un motivo que proviene de la escisión ampliada del núcleo interno del motivo de la unidad 1; el nuevo rasgo restringe el ámbito melódico:



Los motivos articulados según el patrón rítmico *b)* están asimismo conectados entre sí:



El motivo de las unidades 8-9 (cc. 30-31) es una compresión de la unidad 6 (cc. 23-24), con variante rítmica y con la añadidura de una apoyatura en la desinencia. De él deriva el de la unidad 12 (cc. 47-48), una variante transpuesta con sufijo descendente. El grado de recomposición de los motivos de partida de las unidades 4-5 (cc. 13-14), 15-16 (cc. 58-59) es más amplio, la ritmización es la misma, pero reaparece invertido el encabezamiento de la unidad 1 y varían las desinencias.

Todos estos motivos no son sino formas de representación de un pensamiento temático que juega dialécticamente con ella misma, sin acabar de concretarse definitivamente. Cada nueva aparición verifica una figura en la que la diferencia colocada es exterior al concepto (no hay “variación” en el sentido habitual del término). Esta capacidad de generar inflexiones caracterizando cada retorno se constituye como un trazo característico de la escritura de la obra.

Las similitudes entre los motivos inducen la consiguiente unidad del material melódico y simultáneamente representan un medio para organizar las grandes facciones de la forma. Podría decirse que la forma es aquí una cuestión temática y que la música logra su inteligibilidad por medio de la repetición y transformación discursiva de motivos claramente reconocibles. Dicho de otra manera, la homogeneización temática (“tematización”) adopta la forma de un desarrollo narrativo en el que el elemento tematizado se convierte en un signo con un valor en tanto que unidad sémica y en tanto que elemento organizador del discurso en su totalidad.

El hecho de concentrar el material motivico en la voz principal, así como la resultante textura homofónica hacen que la composición exhale un carácter de ensimismamiento y sencillez, que no llega a ser perturbado por la desigualdad entre la longitud de los antecedentes y consecuentes de las cuatro regiones (4+4/5+5), (7/5+5), (7+5), (3+3/5+6) o por la sucesión de distintos prototipos sintácticos. La sensación de simplicidad está fomentada también por la prevalencia de un discurso deliberadamente ingenuo que está imantado por el núcleo dominante-tónica, por la monotonía de los inicios téticos y la alternancia recurrente de dos modelos rítmicos fijos sobre un imperturbable ritmo ternario de base. A ello se suma una escritura pianística idiomáticamente neutra (dicho sin matiz peyorativo alguno). El planteamiento armónico es restringido, abarcable a simple vista, sigue caminos llanos orientados en torno a un acorde triádico central: el acorde de *mi* (tanto mayor como menor), que aparece unas cincuenta veces a lo largo de la obra. Las fluctuaciones tonales (dominios de los grados III y VI) no se alejan del campo de imantación del tono de *mi*.

1.3. Huellas intertextuales

Encontramos en *Preludios* una impregnación de músicas de Chopin y Grieg, autores en cuyas obras Falla buceó asiduamente para la puesta en marcha de la acción creativa de sus primeros trabajos.²³⁷ Nuestro músico tenía en alta consideración a Chopin, quien le ofrecía “de un modo casi continuo un puro substrato musical”.²³⁸ Y el lenguaje compositivo de Grieg, vivo en aquel entonces, constituía

²³⁷ NOMMICK, Yvan. “La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla”. *Revista de Musicología* XXVI, 2, 2003, p. 566.

²³⁸ Respuesta (traducida) de Falla a una encuesta sobre Chopin organizada por la revista *Bravo* en 1932: *cit.* en GAGO, Luis. “Introducción”. FALLA-CHOPIN. *La música más pura* [ed. Luis Gago]. AMF, 1999, p. 9.

un ejemplo atractivo a la hora de buscar vías alternativas a la práctica común.²³⁹ En 1915, Falla manifestaba:

...el injustamente desdeñado Grieg, hizo grandes reformas en la Armonía moderna y preparó la aparición de los nuevos músicos de estética y procedimientos radicalmente distintos de los clásicos; por ejemplo Debussy. De modo que de Haendel a Wagner la música tiene una expresión puramente literaria con las innovaciones que he citado. Después de Wagner, los rusos y Grieg transforman la música.²⁴⁰

Su reconocimiento hacia el músico noruego queda patente en la siguiente acotación a la biografía que preparaba Roland-Manuel:

...su música [de Grieg], que se tocaba por primera vez en Cádiz, conquistó mi más viva simpatía tanto por la frescura de su sustancia lírica y de su “tejido” tonal-armónico, como por su “franqueza” rítmica. Amaba en ella también la ausencia de vanidad y la abundancia de buena voluntad.²⁴¹

La comparación del motivo de la unidad 2 con el principio de la “Hoja de álbum”, op. 12 nº 7, de Grieg, permite observar abundantes coincidencias en la tonalidad, la altura de las notas, el plan armónico, el *tempo* y la indicación expresiva; comparten también el carácter *dolce*:

The image displays two musical excerpts for comparison. The top excerpt is by Grieg, titled 'Allegretto e dolce', in G major. It shows a melody in the right hand starting with a quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F#, G, and a final quarter note G. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom excerpt is by Falla, titled 'Andante', also in G major. It features a melody in the right hand starting with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F#, G, and a final half note G. The left hand has a simple harmonic accompaniment. A 'dolce' marking is present in the right hand of the Falla excerpt.

El inicio de la unidad 4 recuerda un elemento del tercer tiempo (*Alla minuetto, ma poco più lento*)

²³⁹ En un comentario que Falla dirigió a Juan José Quirell, decía: “ha tomado como modelo a Grieg, y esto demuestra su buen gusto”; *cf.* Carta de Falla a Manuel Quirell, 11 de agosto de 1905; AMF (carpeta de corresp. 7464); *cit.* en NOMMICK, Yvan. “Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid”; en *Música Española entre dos Guerras 1914-1945* [ed. Javier Suárez-Pajares]. Granada: AMF, 2002, pp. 41-70.

²⁴⁰ BORRÁS, Tomás. “Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla”. *Por esos Mundos*, XVI, marzo de 1915, pp. 268-270.

²⁴¹ Carta de Falla a Roland-Manuel, 1928. Texto original: Au nom de Beethoven je dois joindre un autre, beaucoup plus modeste, mais qui mérite ma reconnaissance: celui de GRIEG. Sa musique, qu’on jouait à Cadix pour la première fois, a conquis ma plus vive sympathie tant pour la fraîcheur de sa substance lyrique et de son “tissu” tonal-harmonique, que par sa “franchise” rythmique. J’y aimais aussi l’absence de vanité et l’abondance de bonne volonté.

de la *Sonata en mi menor* op. 7 (cc. 28-29).²⁴² Convergen aquí tonalidad, armonía, intervállica melódica, *tempo* y dinámica. El motivo de Grieg contiene el empuje brioso que se adecua a la vehemencia con la que se manifiesta el joven pretendiente en la canción falliana:

En la unidad 6 podemos rastrear ecos del inicio del *Nocturno* op. 9, nº 2 de Chopin (lo ofrecemos transpuesto a *do* mayor, a efectos comparativos). La ambientación armónica y el plan textural son similares, y la melodía muestra algunas notas comunes. Pero importa especialmente la coincidencia en la calidad sostenida del canto, que había de servir para la expresión de sentimientos íntimos:

La unidad 13 guarda una analogía con la ambientación armónica y la línea melódica de la introducción de la “Canción de cuna de Solveig” (*Peer Gynt*, op. 23; cc. 5-6, transposición a *mi* del original en *sol* mayor). La alusión a la maternidad (“Tornada en Santa Madre”) que define el motivo de Falla conecta directamente con el contexto de la canción de Grieg; la versión española de la letra de Henrik Ibsen dice:

²⁴² El ejemplar de esta *Sonata* conservado en la Biblioteca de Falla está muy “trabajado” por este. Grieg formó parte del repertorio habitual del joven Falla. Véanse los siguientes programas de concierto, conservados en el AMF: sign. FN 1899-001, 1899-004, 1900.001, 1900-003, 1900-005, 1901-001, 1901-003, 1902-001, 1902-006. Consúltense también TORRES, Elena. “La Europa de los nacionalismos musicales” y “Caminos paralelos: Manuel de Falla y la Europa de los nacionalismos musicales (1891-1939)”, en *La Europa de los nacionalismos musicales* [ed. Yvan Nommick]. Granada: Orquesta Ciudad de Granada-AMF, 2001.

¡Duerme tranquilo, niño pequeño; voy a mecerte suavemente. Ríe y juega el niño en brazos de su madre. Juntos pasan la vida. El niño en mi seno sonríe y se duerme. ¡Qué buena es la vida, mi dulce tesoro! El niño reclinó su cabeza cansada sobre mi corazón. Así pasó la vida. Te meceré, hijo mío; sobre mi corazón duerme soñando.²⁴³

Grieg **Lento**

Falla *tranquilo y dulcemente*

El campo de resonancias intertextuales abarca asimismo la música teatral. El tratamiento melódico de la unidad 6 muestra afinidades con el fraseo donizettiano (piénsese, p.e., en el aria *Spirto gentil* de *La Favorita*). La melodía del canto que abre la unidad 12 nos recuerda el motivo del final del acto 3º de *La Bohème*²⁴⁴ de Puccini, el momento en que Mimí y Rodolfo se prometen amor (al menos, hasta la primavera):

Puccini

Vo - rrei chee - ter - no

Falla

es el pre - lu - dio

Todas las refracciones intertextuales, que hemos detectado en *Preludios*, quedan subsumidas en un espacio expresivo de signo completamente distinto. Falla busca y descubre imaginativamente las correspondencias que unen y comunican entre sí fragmentos musicales procedentes de contextos de lenguaje habitualmente disociados, y agrupa diversas figuras musicales concretas para suscitar una imagen poética que resuena en nosotros de manera indisoluble, tanto a nivel semántico como sensorial.

²⁴³ La traducción pertenece al libro: IBSEN, Henrik. *Peer Gynt* [trad. Pedro Pellicena]. *Teatro Completo*. Tomo V. Madrid: Kronos [s.a.] p. 286, que se halla en la Biblioteca de Falla; donde encontramos también otras obras de Ibsen: *Les prétendants à la couronne*. París [s.a.]; y *Casa de muñecas* [trad. Gregorio Martínez Sierra]. Madrid: Renacimiento, 1917.

²⁴⁴ Gracias al cuaderno *Apuntes de Harmonía*, es posible delimitar el repertorio manejado por Falla entre 1900 y 1904. A partir de los datos contenidos en esta fuente y de las valiosas aclaraciones realizadas por Nommick en su estudio introductorio a la edición facsimilar [*Apuntes de Harmonía de Manuel de Falla. Op. cit.*, pp. 9-41], podemos constatar que, en el lapso temporal señalado, el compositor compró la partitura de *La Bohème*, y analizó la obra.

1.4. Estrato hermenéutico

1.4.1. La evocación como recurso técnico-expresivo y estético

Falla consideraba la música como “un arte de *evocación* de sentimientos, de seres y aún de lugares por medio del ritmo y de la sonoridad”.²⁴⁵ El vocablo “evocación” aparece por doquier en sus escritos, pero el compositor no nos explica qué entiende por ella. A nuestro juicio, su idea de la evocación nace del fermento simbolista. Para mostrarlo, proponemos un acercamiento conciso a ciertas claves del movimiento simbolista, así como un rastreo de algunos testimonios escritos de nuestro compositor, que, si bien no usan la específica rotulación del término “simbolismo”, acreditan, además de lo practicado en su obra de creación, una conciencia crítica de este.

a) Perspectiva psicológica

Las acepciones básicas de la palabra “evocación” hacen referencia al acto de recordar algo o a alguien, o traerlos a la memoria, o trasladar algo a la imaginación por asociación de ideas. Y concitan, de entrada, el estudio de la evocación desde la perspectiva de la psicología. Así lo ha hecho Teresa Cascudo,²⁴⁶ sopesando la evocación falliana como un proceso simbólico asociado a la memoria, lo que supone acercar a la consciencia determinada información, especialmente bajo la forma de imágenes mentales, sensaciones e, incluso, emociones.

Tomando como referencia los ensayos de Émile Littré, Hippolyte Taine y Henri Bergson, Cascudo ahonda en la relación que puede establecerse entre los conceptos de “evocación” e “impresión”. Las primeras obras de Bergson, “Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia” y “Materia y memoria: Ensayo sobre la relación entre el cuerpo y el espíritu” (1896), proporcionaron un soporte fundamental a las aspiraciones simbolistas. El filósofo sostenía que la consciencia (o el alma o espíritu) siempre transcurría en el tiempo pasado. La evocación, en ese contexto, se destacaba como una actividad mental superior, propia de lo que él llama memoria imaginativa para distinguirla de la memoria repetitiva. Existiría la posibilidad teórica de que ese proceso se concibiese como una especie de continuo, en el que intervenían lo que Bergson denomina recuerdo puro, recuerdo-imagen y percepción, ninguno de los cuales se da aisladamente: la percepción está completamente impregnada de los recuerdos-imágenes que la completan al interpretarla; el recuerdo-imagen participa del recuerdo puro que comienza a materializar, y de la percepción en la que tiende a encarnarse; el recuerdo puro no se manifiesta normalmente más que en la imagen coloreada y viviente que lo revela.²⁴⁷ Sin embargo, el filósofo distingue claramente entre imaginación y recuerdo.

Jean-Bertrand Pontalis²⁴⁸ ha sugerido una noción de recuerdo como algo que difiere de una realidad escondida en el desván de nuestra memoria y que puede resurgir, intacta. Parte de la observación de que todos nuestros recuerdos son “pantallas”, no en el sentido de que disimulan recuerdos más antiguos, sino en el de que “sirven de pantalla” a las “huellas” que disimulan y contienen a un tiempo, huellas que vienen a la mente de quienes se abandonan a las ensoñaciones o de quienes hacen el esfuerzo de analizarse. Para definir qué es una “huella mnémica”, Pontalis, siguiendo a Freud, plantea diversos elementos de respuesta. En primer lugar, nos dice, la memoria es plural, existen diversos “sistemas mnémicos”; en segundo lugar, es necesario pasar de la noción de

²⁴⁵ FALLA, Manuel de. “Introducción a la música nueva”. *Revista Musical Hispano-Americana*. Madrid, diciembre de 1916; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 37 [la cursiva es nuestra].

²⁴⁶ CASCUDO, Teresa. “Un arte mágico de evocación: la música nueva según Manuel de Falla”. *Brocar*, 37, 2013, pp. 167-181.

²⁴⁷ BERGSON, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* [trad. Pablo Ires]. Buenos Aires: Cactus, 2006, p. 147.

²⁴⁸ PONTALIS, Jean-Bertrand. *Ce temps qui ne passe pas*. París: Gallimard, 1997.

“huella” a la noción de “trazo”, trazado secreto, inconsciente, reprimido. La represión no se ejerce sobre el acontecimiento, el recuerdo o la huella aislada como tales, sino sobre las conexiones entre recuerdos o entre huellas. Por lo tanto, concluye Pontalis, recordar es menos importante que asociar libremente, es decir, disociar las relaciones instituidas, sólidamente establecidas, para hacer surgir otras.

Proponiéndose esclarecer el papel desempeñado por la percepción en la formación simbólica para así deslindar la función simbólica en la actividad mental, Alfred North Whitehead²⁴⁹ postula que el mundo exterior puede ser percibido directamente por el perceptor, pero que muchas veces no lo es, y que este no es consciente de cómo percibe, si directa o indirectamente.

El proceso de percepción es considerado por Whitehead como un mecanismo centrado en el cerebro y relacionado a veces con datos no facilitados por los cinco sentidos, los que permiten el “reconocimiento directo” cuando actúan solos. En definitiva, la mente humana funcionaría simbólicamente cuando algunos componentes de su experiencia suscitan conciencia, creencias, y usos con respecto a otros componentes de su experiencia. El primer grupo de componentes son los símbolos, mientras el último constituye la significación de los símbolos. El funcionamiento orgánico en que se produce la transición del símbolo a la significación será llamado “referencia”.

Frente al “reconocimiento directo”, la “referencia simbólica” es el elemento activo y sintético aportado por el perceptor. Ahora bien, reconocimiento directo y referencia simbólica explican principios en los que se basa la experiencia perceptiva y simbólica, pero no pueden abarcar todas las relaciones posibles y necesarias entre esos principios.

b) Perspectiva semiótica: el modo alegórico y el modo simbólico

Desde un ángulo semiótico, la evocación designa una forma específica de significación, propia del arte, definida negativamente frente a la descripción, que subraya la no referencialidad del signo artístico. Umberto Eco²⁵⁰ ha llamado la atención sobre la amplitud del campo actual de las investigaciones semióticas sobre el símbolo. Según él, muchos estudiosos utilizan el mismo término sin definirlo, no obstante, de la misma manera. Para liberarse de ese enredo semántico, propone utilizar la expresión “modo simbólico”, y establecer la categorización entre modo simbólico y modo alegórico. Al parecer de Eco, la tradición occidental moderna está habituada ya a deslindar alegorismo de simbolismo, pero la diferenciación es bastante tardía, ya que hasta el siglo XVIII los dos términos seguían siendo en gran medida sinónimos.²⁵¹ Es a partir de las “Máximas y Reflexiones” de Goethe, que se opera una distinción entre las dos nociones:

La alegoría transforma el fenómeno en un concepto; el concepto, en una imagen, pero de suerte que aun tenga y retenga el concepto limitado y completo en la imagen y en ella se declare.

La simbólica transforma el fenómeno en idea, la idea en una imagen, mas de suerte que la idea siga siendo en la imagen infinitamente activa e inasequible, y aun expresada en todas las lenguas se mantenga inexpresable.²⁵²

Conviene resaltar que la diferencia entre alegoría y símbolo se enuncia aquí bajo la forma de una oposición entre la presencia circunscrita y completa del concepto en la imagen (alegoría) y la conservación de una inaccesibilidad de la idea (símbolo).

²⁴⁹ WHITEHEAD, Alfred North. *Symbolism: Its meaning and Effect*. Nueva York: Capricorn, 1959.

²⁵⁰ ECO, Umberto. “La Epístola XIII”, en *De los espejos y otros ensayos* [trad. Cárdenas Moyano]. Barcelona: Debolsillo, 2012 [1985], p. 276 y ss.

²⁵¹ Para ahondar en las cuestiones relativas a la alegoría y el símbolo, remitimos a MAN, Paul de. “The Rhetoric of temporality”, en *Critical Theory Since 1965* [ed. Hazard Adams y Leroy Searle]. Tallahassee: Florida State University, 1986.

²⁵² GOETHE, Johann Wolfgang. *Máximas y Reflexiones* [trad. Rafael Cansinos], 1109 y 1110. *Obras completas*, tomo I. Madrid: Aguilar, 4ª ed., 1990 [entre 1809 y 1832], p. 441.

De todas maneras, como observa Jean-Louis Backès²⁵³, se opone un pensamiento a su expresión. Podríamos llamar “alegoría” a una comparación desarrollada, y “símbolo” a una metáfora desarrollada, la una exhibiendo su “sentido espiritual”, la otra ocultándola; tendríamos entre los dos fenómenos la misma relación que entre el silogismo y el entimema. Todo se juega sobre la explicitación o no de un pensamiento que existe independientemente de las palabras.

Carl Staples Lewis²⁵⁴ explica que tanto la alegoría como el símbolo postulan una relación secreta entre el mundo de las ideas y de las cosas. Pero la equivalencia entre lo material y lo inmaterial puede ser usado por la mente de dos maneras. Por ejemplo, ante un hecho inmaterial como la cólera, imaginamos a “Ira”, con el rostro descompuesto y una antorcha en la mano: esto es lo que llamamos alegoría. En cambio, también podemos ver a nuestras pasiones como una copia o reflejo de un mundo inmaterial. Esta fue la idea de Platón, y es una idea implícita en todo simbolismo. Ver a través de la copia al arquetipo, dice Lewis, es lo que llamamos simbolismo. Para el simbolista, la realidad que vemos no es enteramente real, es un símbolo de la otra realidad, la verdadera: la idea, la esencia. El símbolo opera, pues, en dirección opuesta a la alegoría.

El simbolismo es, de acuerdo con Eco,²⁵⁵ una actitud esencialmente místico-filosófica, “que declara su concepción del mundo, de lo real, *a fortiori* del lenguaje, como una fantomática imagen de la verdad, que nos condena a leer a tuestas en el vasto *braille* universal”. El alegorismo es, en cambio, una invitación al reenvío mutuo entre *invisibilia* y *visibilia*. Es importante consignar que Eco verifica la existencia constante, a lo largo de la historia, de la tensión entre los dos modos, alegórico y simbólico, de tal manera que, pese a la oposición estructurada en torno a ellos, permanece entre las dos nociones una zona que admite a veces deslizamientos semánticos.²⁵⁶ En este sentido, Philip Wheelwright²⁵⁷ nos recuerda que no debemos concebir el lenguaje como esto o aquello; cualquier esquema que no admita la ambivalencia carecerá de validez porque el discurso es interactivo. No se ha de examinar un símbolo como una de dos cosas —símbolo o no-símbolo. Hemos de tener presente, por otra parte, que la modalidad expresiva general del simbolismo puede ser, en su sentido más lato, una particularidad de todas las épocas y no exclusiva de un específico momento histórico. Advertidos de ese carácter ucrónico y universal del simbolismo, podemos delimitar que toda teoría moderna del simbolismo hace suya la noción de símbolo concebida por la estética romántica, como iluminación, éxtasis, evento rápido, inmediato, fulgurante, en que se capta por intuición lo nouménico. Es una idea que está a su vez en deuda con la tradición hermética.²⁵⁸

Las cosas no están claras acerca de lo que sucede con la dicotomía alegoría-símbolo en el “simbolismo”, ya que se asiste tanto a una identificación completa cuanto a una exigencia de distinción de las dos nociones. Si atendemos a la definición de Henri de Régnier, “el Símbolo es la culminación de una serie de operaciones intelectuales que comienzan con la palabra misma, pasan por la imagen y la metáfora, comprenden el emblema y la alegoría. Es la más perfecta y la más completa figuración de la Idea”.²⁵⁹ Maurice Maeterlinck diferenciaba alegoría y símbolo en función del contraste entre intuición y lógica: “creo que hay dos tipos de símbolos: uno que se podría llamar

²⁵³ BACKÈS, Jean-Louis. “La pratique du symbole”. *Littérature*, vol. 40, n° 4, 1980, pp. 3-4.

²⁵⁴ LEWIS, Clive Staples. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Cambridge: Cambridge University, 2013 [1936].

²⁵⁵ ECO. *Op. cit.*, *ibidem*.

²⁵⁶ Para comprender las modalidades de este funcionamiento, la escuela de Grèimas, a partir de la teoría de Louis Hjelmslev, ha producido categorías semióticas como las de semi-simbolismo, y mediación.

²⁵⁷ WHEELWRIGHT, Philip. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Bloomington&Londres: Indiana University, 1968.

²⁵⁸ ECO. *Op. cit.*, *ibidem*.

²⁵⁹ RÉGNIER, Henri de. *Figures et Caractères*. París: Société du Mercure de France, 1901, p. 333: Le Symbole est le couronnement d’une série d’opérations intellectuelles qui commencent au mot même, passent par l’image et la métaphore, comprennent l’emblème et l’allégorie. Il est le plus parfaite et le plus complète figuration de l’Idée.

el símbolo *a priori*; el símbolo, de propósito deliberado; parte de la abstracción e intenta revestir de humanidad estas abstracciones. [...] La otra especie de símbolo sería más bien inconsciente, tendría lugar sin saberlo el poeta, a menudo a pesar de él”.²⁶⁰ Este es el verdadero; aquel está muy cerca de la alegoría.

El movimiento simbolista surge a fines del siglo XIX cuando la nueva complejidad de lo real convierte la mimesis en inoperante, y la crisis de la razón y de la racionalidad comienza a renovar las modalidades de aprehensión de lo real. Incorporaba, además de la herencia romántica, la parnasiana, prerrafaelita y una curiosidad por los esoterismos y misticismos. Aunque suele adscribirse a la literatura y en concreto a la poesía, el radio de actuación del simbolismo fue en realidad más amplio, y afectó a todos los dominios del pensamiento, llegando a convertirse en el principal referente programático del Modernismo.²⁶¹

No sabríamos discernir si la impregnación simbolista de Falla obedeció a un acercamiento voluntario a las fuentes francesas y belgas²⁶² o advino por evolución más propia y “natural”, a través del ejercicio del derecho de “autoctonía” que, según Juan Ramón Jiménez,²⁶³ había de corresponder a lo español-simbolista:

Que haya ‘simbolismo’ hoy como ayer en lo íntimo de mi escritura es natural, ya que soy un andaluz (¿no es igual la poesía árabe-andaluza al simbolismo francés?) y que los místicos españoles decidieron, con los líricos americanos (Poe), ingleses (Browning) y alemanes (Hölderlin) buena parte del simbolismo francés en sus diversos instantes.

c) La evocación simbolista

Stéphane Mallarmé explicó el simbolismo como el arte de evocar un objeto para revelar a través de él un estado de alma. La evocación había de realizarse de modo indirecto:

Nombrar un objeto supone eliminar las tres cuartas partes del placer del poema que consiste en la felicidad de adivinar paso a paso; *sugerirlo*, he aquí la ensoñación. Es el perfecto uso de este misterio lo que constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto con el fin de mostrar un estado de alma; o, a la inversa, escoger un objeto y extraer de él un estado de alma, en una sucesión de desciframientos.²⁶⁴

Se debía sugerir el ensueño, el goce de la alusión, buscar el misterio del símbolo. Misterio y evocación han de ser la finalidad de toda poesía: “Debe haber siempre enigma en poesía, y el objetivo de la literatura, —no existe otro en ella— es el de *evocar* objetos.”²⁶⁵ La evocación y la alusión son apropiadas para la sugestión del misterio. Los símbolos se conciben como expresión de algo oculto, porque en la visión del poeta existe una doble realidad, por lo que habría siempre un significado escondido que el lenguaje poético ha de revelar: “Debe haber algo oculto en el fondo de todos, yo creo decididamente en algo recóndito, significando cerrado y escondido, que habita lo

²⁶⁰ HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1891, pp. 124-125: je crois qu'il y a deux sortes de symboles: l'un qu'on pourrait appeler le symbole a priori; le symbole, de propos délibéré; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstracciones. [...] L'autre espèce de symbole serait plutôt inconsciente, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui.

²⁶¹ MAINER. *Op. cit.*, p. 32.

²⁶² Cf. KRONIK, John W. “Rubén Darío y la entrada del simbolismo en España”, en *Poemas y ensayos para un homenaje*. Madrid: Tecnos, 1976.

²⁶³ JIMÉNEZ, Juan Ramón. *La corriente infinita*. Madrid: Aguilar, 1961, p. 174.

²⁶⁴ HURET. *Op. cit.*, p. 60. Reproduzco el texto en su idioma original: Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par un série de déchiffrements.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 104: Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, -il n'y en a pas d'autre,- d'évoquer les objets.

común.”²⁶⁶ Como soporte de un contenido de sentido cifrado, el símbolo poseía, pues, el poder de la revelación.

- Misterio. Esoterismo

Falla habla de “la fuerza misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte”, y exclama: “¡Es algo tan misterioso la música!”²⁶⁷ “Misterio” es una palabra que refiere inmediatamente una dificultad e incluso una imposibilidad de conocer aquello con lo que está relacionado. Tal como explica Manuel Guerra,²⁶⁸ cuando oímos “misterio, misterioso” pensamos en lo “oculto, ignoto o desconocido” e incluso “incognoscible”. Estos son, según él, los significados ya desacralizados de la evolución semántica de la palabra “misterio”. Su significado originario tiene que ver con el componente básico *my-* de la palabra latina de la que deriva, *mysterium* (emanada del griego “mystérion”): una onomatopeya o sonido imitativo del sonido con la boca cerrada, o casi cerrada, del gemido. Significa “tener cerrados la boca y también los ojos” (piénsese en su derivado: “miopía”). En efecto, aunque resulte paradójico, en los momentos de más profunda emoción la palabra más elocuente es el silencio; somos incapaces de articular palabras con sentido, a lo sumo emitimos gemidos, sin más sentido directo que el emotivo. En ese mismo orden, quien se acerca demasiado al Misterio/Luz divino corre el riesgo de quedarse invidente y mudo, no por falta sino por exceso de luz. Es lo que acaecía en algunos ritos iniciáticos de los misterios de la antigüedad. Si en su faceta dogmática la noción de “misterio” se refiere a la inviabilidad de la comprensión racional de una verdad en la que en todo caso se debe creer ciegamente, en su acepción puramente religiosa encierra la idea de ciertos saberes de los que sólo pueden disponer los iniciados. A decir verdad, la religión ofrece un caudal de argumentos y situaciones misteriosas o incomprensibles para la razón humana. Y el arte requería para los simbolistas la misma irradiación arcana y las mismas fórmulas hieráticas que el misterio religioso.²⁶⁹ Muchos tendrán en común la intuición de que instituían una suerte de religión del arte. Valéry, por ejemplo, subraya la religiosidad difusa que había constituido la atmósfera particular de los círculos simbolistas: “tuvimos la sensación de que pudo nacer un modo de religión cuya esencia fue la emoción poética”.²⁷⁰ El misterio de la poesía está, para Mallarmé, unido a lo sagrado, o al menos a su ámbito: “Toda cosa sagrada y que quiere permanecer sagrada se envuelve de misterio.”²⁷¹ La poesía simbolista se vincula así con los aspectos esotéricos del trato con lo sagrado, o dicho de otra manera, la influencia del esoterismo parece vehicular el tránsito entre lo simbólico y lo sagrado.

En el Modernismo el esoterismo estaba en el aire y su contagio espiritual alcanzó a gentes de filiación intelectual muy diversa. El espiritismo, el teosofismo o el satanismo configuraban vías por donde se aventuraban en los enigmas que les proponían como materia para sus experiencias artísticas.²⁷² Cuando Falla define la música como “un arte *mágico* de evocación”,²⁷³ el empleo del adjetivo “mágico” parece apuntar hacia un contexto referencial relacionado con las corrientes

²⁶⁶ MALLARMÉ, Stéphane. “Le Mystère dans les lettres”, en *Divagations. Œuvres complètes*, vol. II. París: Gallimard, 2003, pp. 229-230. En su idioma original: Il doit y avoir quelque chose d’occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun.

²⁶⁷ FALLA, Manuel de. “Declaraciones”. *Excelsior. Revue Musicale*. París, julio de 1925; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 118.

²⁶⁸ GUERRA GÓMEZ, Manuel. *Historia de las religiones*. Madrid: BAC, 2010, p. 132.

²⁶⁹ LOJO, María Rosa. *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México: UNAM, 1997, p. 23.

²⁷⁰ VALÉRY, Paul. *Existence du Symbolisme*. Maestricht: Stols, 1939. En francés: Nous avons eu [...] la sensation q’une manière de religion eût pu naître, dont l’émotion poétique eût été l’essence.

²⁷¹ MALLARMÉ, Stéphane. “L’Art pour tous”. *L’Artiste*, 15 de septiembre de 1962: Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s’enveloppe de mystère.

²⁷² GULLÓN, Ricardo. “Espiritismo y Modernismo”, en *Nuevos asedios al modernismo* [ed. Ivan A. Schulman]. Madrid: Taurus, 1987, p. 92; también cf. *Idem*. “Ideologías del Modernismo”. *Ínsula*, 291, 1971, pp. 1-11; así como *Idem*. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.

²⁷³ FALLA. “Introducción a la música nueva”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 42 [la cursiva es nuestra].

ocultistas y herméticas. Lo cierto es que el compositor se encontró inmerso en ambientes en los que proliferaban doctrinas y cultos que hoy llamaríamos “alternativos”. Adessi nos recuerda los mimbres alquímicos y esotéricos que contiene *L'Acoustique Nouvelle* de Louis Lucas, “libro fetiche” de Falla.²⁷⁴ Además, hay una acepción de la palabra “evocación” que significa la acción de llamar a los espíritus y a los muertos para que se muestren. Cascudo ha sugerido este sendero interpretativo, pero sin llegar a afirmar con ello que Falla fuese espiritista.²⁷⁵

- Connotaciones idealistas. La “visión interior”

Las raíces idealistas del pensamiento simbolista quedaron perfiladas desde el propio *Manifeste du Symbolisme* de Jean Moréas:

...la poesía simbólica busca vestir la Idea de una forma sensible que, sin embargo, no sería su objetivo en sí mismo, sino que, mientras sirve para expresar la Idea, a su vez, no debe dejarse ver privada de las suntuosas vestimentas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no ir jamás hasta la concepción de la Idea en sí. De esta manera, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los humanos, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismo; son apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con las Ideas primordiales.²⁷⁶

Conocemos los postulados básicos del idealismo: el mundo sensible no es sino el reflejo de un universo espiritual, de modo que la realidad exterior se reduce a un conjunto de analogías; de cara a la realidad referencial, la obra de arte debe no solamente afirmar la autoridad de su propio universo formal, sino que su concepción es el fruto, no de la fidelidad mimética a lo real, sino de una “idea”, una “abstracción” o una “visión interior”.

Falla preconizaba una música que permitiera franquear “la entrada del camino de verdad y libertad que conduce a la belleza pura, donde la música triunfa por sí misma”.²⁷⁷ Los ecos platónicos son evidentes. Pero tal vez habría que indagar si en la evocación falliana se esboza una concepción que apunta a repensar la visión platónica, afirmando el carácter por esencia creativo de la reminiscencia. Nos ayuda el intento de reinversión del platonismo llevado a cabo por Gilles Deleuze,²⁷⁸ quien observa que “la Idea platónica está siempre ‘antes’, siempre presupuesta, incluso cuando solo es descubierta después”. La Idea es el “lugar de llegada de la reminiscencia”, y constituye “la Esencia estable, la cosa en sí separando los contrarios, introduciendo en el todo la justa medida”, y ofrece así a lo real la garantía de un *logos* fundado metafísicamente.²⁷⁹ En contrapartida, Deleuze sugiere que son las manifestaciones que encontramos en nuestra experiencia las que hacen surgir su propia esencia, su idea. Y sin embargo tendemos inconscientemente a “retroyectar” estas ideas, a desplazarlas en un pasado que “no ha sido nunca presente”, en vista de que jamás hemos vivido toda la riqueza de estas ideas en nuestra experiencia efectiva. Estas “ideas sensibles” viven entonces en una dimensión que no es ni la eternidad metafísica de las ideas platónicas, ni el tiempo

²⁷⁴ ADDESSI. *Op. cit.*, p. 45.

²⁷⁵ CASCUDO. *Op. cit.*, pp. 167-181.

²⁷⁶ *Le Figaro*, París, 18 de septiembre de 1886: la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités esotériques avec des Idées primordiales.

²⁷⁷ FALLA, Manuel de. “El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky”. *La Tribuna*, Madrid, 5 de junio de 1916; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 29-30.

²⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos* [trad. Francisco Monge]. Barcelona: Anagrama, 1995, pp. 114-115.

²⁷⁹ DELEUZE, Gilles. “Renverser le platonisme”. *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, 1967; con el título “Simulacre et philosophie antique”, en *Logique du sens*. París: Minuit, 1969, pp. 292-324: “Simulacro y filosofía antigua”, en *Lógica del sentido* [trad. Miguel Morey y Víctor Molina]. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 255-280.

cronológico que transcurre siempre del pasado hacia el futuro. Una temporalidad retrógrada las sedimenta en una dimensión inconsciente de nuestra experiencia donde, por un lado, no cesan nunca de ser reelaboradas y, por otro, no dejan jamás de orientar nuestra vida.²⁸⁰

Según Falla, la objetivación de las ideas se realiza desde la interioridad y los sentimientos:

...los artistas verdaderos movidos por una potente aspiración a producir la belleza y las emociones puras, ponen toda su energía en exteriorizar en fines artísticos sus más íntimos sentimientos [...] y se imponen adaptarlos consciente y metódicamente hasta alcanzar la mayor unión posible *entre la idea y su realización* plástica o musical.

La música consistía en dar forma a una realidad interior: “La música es necesario vivirla, llevarla *en si* [...]. Es necesario ser digno del *ideal* que se lleva *dentro* y expresarlo, estrujándose: es una *sustancia a extraer* y algunas veces con un trabajo enorme, con sufrimiento...”²⁸¹

Los artistas que se identificaron con el simbolismo re-articularon la noción idealista de la interioridad y cultivaron más o menos conscientemente una poética de la “visión interior”.²⁸² “El reino interior” fue incluso una especie de clave del lenguaje simbolista para designar el alma del artista.²⁸³ Recordemos las intenciones de Falla al componer *La vida breve*: “procurar, ante todo y sobre todo, *evocar* sentimientos de pena o de la alegría, de esperanza y de tortura, de vida y de muerte, de exaltación y de abatimiento, todo ello unido a ciertas *visiones interiores* de sitios, de momentos de paisajes, etc.”²⁸⁴ Para nuestro compositor los procedimientos musicales no eran sino “una reunión de *elementos interiores* que han de ponerse al servicio del *sentimiento íntimo*”. A propósito de *Aragonesa*, indicaba que “el espíritu de la coda tiene algo de comentario *íntimo*”.²⁸⁵

• El Inconsciente

El repliegue sobre sí condujo al simbolista a experimentar en él mismo la alteridad de un “inconsciente”. Lo Inconsciente (así, con mayúscula caracterizadora) había aparecido desde finales del XIX como una noción inseparable de una forma de esoterismo que la ligaba a las fuerzas ocultas del universo, y al presentimiento —antes de Freud— de las profundidades de la psique.²⁸⁶ En Maeterlinck, lo Inconsciente designaba una fuerza supra-individual que excede la simple subjetividad personal: “en nosotros se halla un ser que es nuestro yo verdadero, nuestro yo primer-nacido, inmemorial, ilimitado, universal, y probablemente inmortal [...]. Este ser inconsciente vive sobre otro plano y en otro mundo que nuestra inteligencia.”²⁸⁷ Opuesto a la inteligencia, el Inconsciente no se deja aprehender sino en el acercamiento místico. Es sobre todo en el arte donde el *mare tenebrarum* de la subjetividad profunda aparece: “en el fondo, yo tengo del arte una idea tan grande que ella se confunde con este mar de misterios que llevamos en nosotros.”²⁸⁸

²⁸⁰ CARBONE, Mauro. *Una deformación sin precedentes. Marcel Proust y las ideas sensibles* [trad. Eduardo González Di Pierro]. Barcelona: Anthropos, 2015, pp. 10-11.

²⁸¹ FALLA, Manuel de. “Declaraciones”. *Excelsior. Revue Musicale*. París, julio de 1925; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 118-119; [las cursivas son nuestras].

²⁸² ALARCÓN SIERRA, Rafael. *Entre el modernismo y la modernidad: La poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999, pp. 87-89.

²⁸³ ALLEGRA, Giovanni. *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Encuentro, 1986 (1982), p. 18.

²⁸⁴ AMF. *La vida breve*. Anexo 9001-9 (p. 1, h. 1r^o), [las cursivas son nuestras].

²⁸⁵ Carta de Manuel de Falla a Henri Collet. París, 15 de abril de 1909. Ms. original en AMF, [las cursivas son nuestras].

²⁸⁶ ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. París: Le Livre de Poche, 2014, p. 139.

²⁸⁷ MAETERLINCK, Maurice. *Le temple enseveli*. París: Charpentier, 1902. En francés: En nous se trouve un être qui est notre moi véritable, notre moi premier-né, immémorial, illimité, universel, et probablement immortel [...]. Cet être inconscient vit sur un autre plan et dans un autre monde que notre intelligence.

²⁸⁸ MAETERLINCK, Maurice. “Confession de poète”. *L'Art moderne*, febrero 1890; retomado en “Introduction à une psychologie des songes”. *L'Indépendance belge (supplément littéraire)*, 11 diciembre 1892, p.1. En francés: Au fond, j'ai de l'art une idée si grande qu'elle se confond avec cette mer de mystères que nous portons en nous.

Falla expresaba: “Creo que cuanto hay de emoción en el arte se ha producido de manera inconsciente por el artista”.²⁸⁹ Según él, la identidad esencial de la obra musical se perdería sin la intervención de la inspiración, que es “algo que siendo superior a esas fuerzas conscientes, nadie puede adquirir por medios puramente humanos”.²⁹⁰ No está de más recordar aquí los sentimientos que embargaban al músico cuando decidió dedicarse a la composición:

...esta vocación llegó a ser tan fuerte que me hizo sentir incluso miedo, ya que las ilusiones que despertaban en mí estaban muy por encima de aquello que yo me creía capaz de hacer. No lo digo desde un punto de vista puramente técnico, dado que sabía que con el tiempo y el trabajo la técnica puede ser adquirida por cualquiera medianamente dotado; sino en cuanto a la *inspiración*, en el verdadero y más alto sentido de la palabra; esa *fuerza misteriosa* sin la cual [...] no se puede realizar nada verdaderamente útil, y de ello yo me sentía incapaz.²⁹¹

• Emoción, sentimiento

Es preciso que nos detengamos en la diferenciación entre emoción y sentimiento, términos que se usan habitualmente como sinónimos. Conforme explica Francisco Rodríguez Valls²⁹² (a quien sigo en las siguientes observaciones), la palabra “emoción” define en general una alteración afectiva intensa que acompaña o sigue inmediatamente a la experiencia de algo que significa un cambio profundo en la vida sentimental; es pues una manifestación del sentimiento. Un aspecto de la emoción es la “sensación” y otro es la percepción de lo que se siente. Por su parte, el sentimiento necesita de una vivencia corporal, aunque sea causada por una rememoración de la circunstancia en la que alguna vez se dio. Es una vivencia consciente de la emoción que puede tener repercusiones sobre el mantenimiento o el rechazo de la emoción misma. En este sentido, tanto la memoria como la imaginación desempeñan una función activa en la vivencia sentimental; su relación con el sentimiento hace de este una vivencia más libre en la medida en que no está tan necesitada del estímulo exterior sensible como la emoción misma. El nivel semántico predominante del nombre “sentimiento” lo señala como una percepción del alma en las cosas espirituales, con movimiento interior, y abarca un conglomerado psíquico de incitaciones o informaciones imprecisas que son impulsoras de comportamientos, incluso de actitudes intelectuales.

Para Falla, la música debía ser “un arte que aspire a emocionarnos; un arte que pretende expresar cosas hondamente vividas, hondamente sentidas”.²⁹³ El compositor creía firmemente “que el fin del arte no puede ni debe ser otro que el de producir la emoción en todos sus aspectos”,²⁹⁴ y afirmaba la primacía del sentimiento: “La música no se hace, ni debe jamás hacerse, para que se comprenda, sino para que se sienta”. “Mi intención principal —aseveraba— es la de traducir en música mis sentimientos con la mayor fidelidad posible, no sirviéndome de los procedimientos musicales más que como un medio para conseguir este fin”.²⁹⁵ La evocación adquiere, pues, valor emotivo, está transfigurada por la emoción; Falla se sitúa en la onda de William Butler Yeats:

Todos los sonidos, todos los colores, todas las formas, ya sea por sus energías pre-establecidas o por su larga asociación, evocan emociones indefinibles y sin embargo precisas, o, como yo prefiero pensar, llaman a ciertos poderes incorpóreos cuyos pasos por nuestro corazón denominamos emociones y cuando el sonido, el color y la forma están en relación musical, en una bella relación entre sí, se

²⁸⁹ FALLA, Manuel de. “Prólogo” a la *Enciclopedia abreviada de Música* de Joaquín Turina. Madrid, abril de 1917; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 52-54.

²⁹⁰ FALLA, Manuel de. “Notas sobre Ravel”. *Isla*. Jerez de la Frontera, septiembre de 1939; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 151.

²⁹¹ Extracto de una carta de Falla a Roland-Manuel, fechada en Granada el 30 de diciembre de 1928. Se puede consultar fotocopia en el AMF (carpeta de correspondencia 7521); [las cursivas son nuestras].

²⁹² RODRÍGUEZ VALLS, Francisco. *El sujeto emocional*. Sevilla: Thémata, 2015, p. 85 *et passim*.

²⁹³ FALLA. “Introducción a la música nueva”; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 35.

²⁹⁴ FALLA. “Prólogo” a la *Enciclopedia abreviada de Música* de Joaquín Turina; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, p. 52.

²⁹⁵ Carta de Manuel de Falla a Henri Collet. París, 15 de abril de 1909; ms. original en AMF.

transforman por así decirlo en un sonido, un color, una forma, y evocan una emoción que está hecha de sus distintas evocaciones, y es sin embargo una emoción.²⁹⁶

y en la de Ramón María del Valle-Inclán:

El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el crea las nuevas, es el que siguiendo la eterna pauta interpreta la vida por un modo suyo: es el exegeta. El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡La emoción! Los modos de expresarla son infinitos. Acaso no lo sea en el hecho real pero en el concepto estético, sí.²⁹⁷

En este punto, hemos de recordar las posiciones teóricas de León Tolstoi, puesto que su importancia en el mundo artístico del cambio de siglo fue relevante.²⁹⁸ Dentro de su especial idealismo, Tolstoi no consideraba arte lo que produce placer, sino lo que transmite un sentimiento; el principal contenido del arte era, para él, la comunicabilidad de las emociones.²⁹⁹ Ahora bien, el sentimiento no podía quedar desligado de la bondad y de la verdad; es decir, la misión del arte quedaba ceñida a transmitir a los hombres los sentimientos mejores y más elevados de la vida humana, sentimientos universales, comprensibles por todos. El arte debía ser breve, claro y sencillo (Tolstoi atacó la falsedad, el efectismo y la complejidad de la obra wagneriana), y para volver a un arte verdadero era preciso recobrar la perdida conciencia religiosa y con ella la noción de fraternidad cristiana universal.

1.4.2. Prerrafaelismo en *Preludios*

Falla utiliza herramientas expresivas, pertenecientes tanto al modo alegórico como al modo simbólico, para dar luz —lucidez— a lo que intuye como profundamente valioso en la aventura creativa de *Preludios*; a nuestro entender, ciertos procedimientos técnicos pueden asimilarse al ámbito de simbolicidad propio del prerrafaelismo. Las teorías de la intermedialidad³⁰⁰ nos permiten resolver las objeciones que con frecuencia se oponen a las tentativas de comparación entre música y artes plásticas, por lo que podemos arriesgarnos a establecer no solo una comunidad de sensibilidad y de principios estéticos, sino también de práctica formal entre Falla y los prerrafaelitas.

Para empezar, recordaremos que el compositor confesó claramente su afinidad con el arte de la pintura: “Mi ideal en música sería poder hablar y poder pintar con ella. La relación entre los colores y los sonidos me interesa de tal modo que un cuadro o una vidriera me han sugerido muchas veces ideas melódicas o combinaciones harmónicas.”³⁰¹

²⁹⁶ YEATS, William Butler. “The Symbolism of Poetry”, en *Ideas of Good and Evil. Essays and Introductions*. Londres: MacMillan&Co, Ltd., 1903, pp. 156-157. Reproducimos el texto en su idioma original: All sounds, all colours, all forms, either because of their preordained energies or because of long association, evoke indefinable and yet precise emotions, or, as I prefer to think, call down among us certain disembodied powers, whose footsteps over our hearts we call emotions; and when sound, and colour, and form are in a musical relation, a beautiful relation to one another, they become, as it were, on sound, one colour, one form, and evoke an emotion that is made out of their distinct evocations and yet is one emotion.

²⁹⁷ Conferencia pronunciada en Buenos Aires el 5 de julio de 1903: *cit.* en VALLE-INCLÁN, Ramón del. “Apéndice I” de O. Guerrero, en *Valle-Inclán y el novecientos. Apuntes para un estudio biográfico-literario* [presentación de C. E. Ferreiro]. Madrid: Magisterio Español, 1977, pp. 145-146.

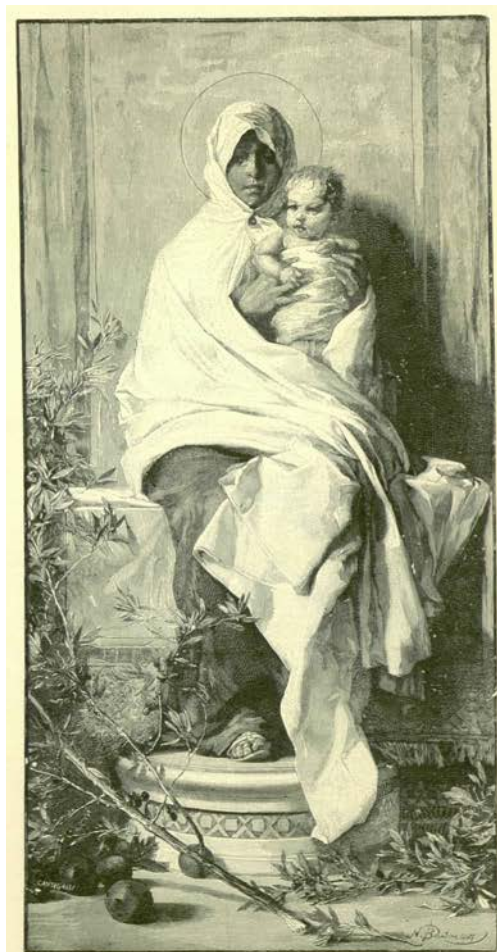
²⁹⁸ DÍAZ-PLAJA. *Op. cit.*, pp. 130-131.

²⁹⁹ TOLSTOI, León. *¿Qué es el arte?* [trad. A. Riera]. Barcelona: Maucci, 1902.

³⁰⁰ MÜLLER, Jürgen E. “Vers l'intermédialité: histoires, positions et option d'un axe de pertinence”. *Médiamorphoses*, vol. 16, 2006, pp. 99-110.

³⁰¹ Carta de Manuel de Falla a Henri Collet. París, 15 de abril de 1909; ms. original en el AMF, Granada.

Su vinculación con “lo pictórico” databa de la niñez. Cuenta Manuel Orozco³⁰² que con solo diez años Falla copió un grabado aparecido en *La Ilustración Artística*,³⁰³ que reproducía el cuadro *La Virgen y el niño Jesús* de Nicolò Barabino, “inventándose el color con acuarela y con una singular perfección de dibujo”.³⁰⁴ La imagen destaca por la abundante vestimenta de la Virgen, el velo sobre su cabeza, parcialmente en sombra, que acentúan el carácter remoto (orientalista) y misterioso de la figura femenina, y por la rama de olivo como símbolo que prefigura la Pasión de Jesús:



El lienzo de Barabino trasluce un espiritualismo próximo a la estética de los nazarenos, un grupo que se formó con el propósito de recuperar para la pintura el espíritu religioso y moral del arte medieval. El nazarenismo trataba de conciliar su ideal artístico con el del Evangelio,³⁰⁵ e introdujo el concepto de sencillez primitiva, dotándole de un sentido estético relacionado con la autenticidad, en la medida en que emana de un profundo sentimiento interior, en formas que sugieren pureza, sosiego meditativo, devoción, misticismo,³⁰⁶ y una clara intencionalidad simbólica.³⁰⁷

³⁰² OROZCO, Manuel. *Manuel de Falla*. Barcelona: Destino, 1985, p. 32.

³⁰³ *La Ilustración Artística*, nº 305, octubre de 1887.

³⁰⁴ Actualmente, se encuentra expuesto en una de las paredes de la Casa-Museo de Manuel de Falla, en el carmen de la Antequeruela Alta de Granada.

³⁰⁵ BELLO VÁZQUEZ, Félix. *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*. Madrid: Fundamentos, 2005, p. 17.

³⁰⁶ REYERO, Carlos. *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2014, pp. 84-85.

³⁰⁷ ESTRADA, David. *Estética*. Barcelona: Herder. 1988, p. 494.

El prerrafaelismo se dio a conocer en España como una reedición parcial de la experiencia nazarena.³⁰⁸ Giovanni Allegra ha señalado que

...el gusto prerrafaelita aparece en España dentro de un amplio y proteico “estado de ánimo” que cunde en la cultura propia a partir de las últimas décadas del XIX. Se halla, quiero decir, en el marco del movimiento de ideas que se manifestó hacia 1880 y que tomó los nombres más variados y de sentido, valga la expresión, “interdisciplinar” (piénsese en lo vago, pero sugeridor, de términos como “espiritualismo”, “idealismo”, “revival”....) y sin embargo reveladores de una “disidencia poética” que choca contra la mentalidad del siglo.³⁰⁹

La “íntima sustancia ideológica” del prerrafaelismo es, de acuerdo con Allegra, una generosa aunque paradójica protesta contra el espíritu del siglo burgués, del positivismo, del maquinismo, de las grandes transformaciones urbanas vinculadas al industrialismo, a la multiplicación del trabajo, al fetiche mercantil.³¹⁰

El movimiento prerrafaelita prendió en España de forma tardía con respecto al país donde se había originado, y tuvo primeramente un considerable impacto en el Modernismo catalán. Su difusión se vio potenciada con la labor divulgativa de la prensa, que multiplicó los artículos en torno a la labor del círculo prerrafaelita y reprodujo de forma regular grabados y fotografías de sus obras.³¹¹ En los medios periodísticos se dio buena cuenta no solo del código estético prerrafaelita, sino de las ideas de John Ruskin, su mentor y apólogo.³¹² Hubo incluso quien vio en el prerrafaelismo interpretado por el autor inglés, “el germen y principio de las nuevas escuelas de arte englobadas en la palabra modernismo”,³¹³ para algún otro, el prerrafaelismo “resurgió bajo el nombre de Modernismo.”³¹⁴

La “Hermandad de los Prerrafaelitas” sintió, en una primera fase, que la formación artística académica no era capaz de transmitir la emoción visual, la sinceridad y el sentimiento que poseían las obras anteriores a la sistematización de las convenciones formuladas para facilitar la representación. Y situó en Rafael el punto de partida de un academicismo vacío, para decidir colocarse espiritualmente en un momento anterior.³¹⁵ Los prerrafaelitas pretendían revivir la espiritualidad, el candor, la sinceridad de los primitivos; en palabras de Maria Àngels Cerdà, “cerquen en tot una puresa primigenia, la de la infantesa de la Humanitat i de l’Art”.³¹⁶

En una segunda etapa, el movimiento prerrafaelita se caracterizó por un simbolismo que condujo a una reducción de la narratividad y de la representación de los detalles, en pro de un esquematismo de formas, colores y temas acorde con el misticismo y esoterismo de una estética visionaria.³¹⁷ En último término, los prerrafaelitas buscaban recursos para la expresión de un pensamiento y sentimiento trascendentes.

³⁰⁸ BENEDETTI, Maria Teresa. “Nazareni e Preraffaelitti: un nodo della cultura del XIX secolo”. *Bolletino d’Arte*, 14, abril-junio 1982, p. 139.

³⁰⁹ ALLEGRA, Giovanni. “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”. *Anales de literatura española* I, 1982, p. 288.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 284.

³¹¹ CUÉLLAR, Carlos A. *El prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*. Valencia: Institutió Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006, p. 90.

³¹² Cf. LITVAK, Lily. *Transformacion industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.

³¹³ FABRE Y OLIVER, Joan. “Ruskin”. *España contemporánea*, nº 127, abril-junio 1901, pp. 96-98.

³¹⁴ URBANO Y CARRERE, Ramón Antonio. *Discurso sobre el Modernismo en las artes*. Málaga: La Iberia, 1905, p. 22; también cf. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 1999.

³¹⁵ Cf. HILTON, Timothy. *Los prerrafaelitas*. Barcelona: Destino, 1993 [1970]; WILSON, Simon. *What is Pre-Raphaelitism?* Londres: Tate Gallery, 1984; METKEN, Gènter. *Los prerrafaelistas: el realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*. Barcelona: Blume, 1982.

³¹⁶ CERDÀ i SURROCA, Maria Àngels. *Els Pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*. Barcelona: Curial, 1981.

³¹⁷ SÁNCHEZ MOREIRAS, Miriam. “Prerrafaelismo y quietismo estético en Aromas de Leyenda”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Tomo LII, Fascículo 118. Santiago, 2005, pp. 429-445: 431.

Hay determinadas ideas de Ruskin que parecen encontrar cabida en el pensamiento de Falla. Para caracterizar la estética ruskiniana se ha dicho que es un misticismo, que procede de la contemplación de Dios a través de las formas.³¹⁸ De esta concepción se deriva una visión de la belleza como símbolo de lo divino. Ruskin distingue dos bellezas: la de la forma eterna (la belleza típica), y la de la fuerza interior (la belleza vital). La facultad de aprehensión de lo bello se funda en la ternura de la emoción. Así, Ruskin exige de la arquitectura que emocione. Falla subraya una frase significativa a este respecto en el capítulo “La lámpara de la fuerza” del libro “Las siete lámparas de la arquitectura”:

Creo que la realidad de sus obras, la vitalidad, la influencia que tienen sobre la vida cotidiana del hombre (como opuestas a esas obras de arte con las cuales no tenemos relación sino en los momentos de recreo o placer), exigen de ella que exprese una especie de humana simpatía por medio de cierta medida de melancolía semejante a la de la vida humana. [...] Ese arte magníficamente humano, la arquitectura, debe mostrar una expresión de las penas y cóleras de la vida, de sus dolores y de su misterio.³¹⁹

El misticismo ruskiniano se une al naturismo como doctrina del arte. El naturismo no es realismo ni naturalismo, puesto que condena la simple copia de todo lo que existe. A causa de la incapacidad de hacer visibles todas las verdades diversas que la imagen pretende presentar, Ruskin consideraba necesario subordinar la potencialidad expresiva de la pintura objetivista a una actividad interpretativa ejercida por el observador.³²⁰ Las formas sensibles debían expresar significados que trascendieran la realidad física de los objetos representados. En consecuencia, la verdad más profunda se encontraba más allá de las apariencias, lo que obligaba a un esfuerzo de comprensión interpretativa.

El artista debía ser consciente de transformar el acto creativo en una búsqueda de la verdad, pues el auténtico arte no podía existir sin el impulso de la verdad.³²¹ El arte debía traducir la esencia moral de las cosas, la técnica del artista debía ser una ética, y su competencia una moralidad. La sinceridad era preferible a la perfección académica. Justamente, Ruskin consideraba el arte medieval superior al de cualquier otra época por su calidad moral, porque, según él, el medioevo tenía en la Verdad su objetivo principal y la buscaba antes que a la propia Belleza.

Junto con ello, la necesidad de la apariencia de reposo era la prueba más infalible de la grandeza de la actividad artística. Por oposición a la pasión, al exceso, la quietud era la característica particular y propia de la inteligencia y de la potencia eterna. La calma era el atributo del arte en su fase absolutamente más elevada. La serenidad era la eternidad de Dios en la caducidad humana, la presencia del espíritu en la materia que se descompone, la esencia en lo accidental. Era el signo del conocimiento supremo. Estos valores coinciden en gran medida con los que, para Falla, debían acompañar los fines de la música; volveremos a ello más adelante.

Preludios contiene componentes que remiten a técnicas pictóricas prerrafaelitas: el orden axial del plan formal, la frugalidad del esquema tonal, la calidad liliada de los contornos melódicos, la organización armónica pendular que sitúa partes “polícromas” de ritmo armónico más intenso en las secciones del comienzo (el “fondo del cuadro”) y realiza las secciones siguientes (que contienen las “figuras”) por medio de colores planos basados en dos únicas armonías. El diatonismo armónico recuerda la intensidad y la luminosidad de los cuadros prerrafaelitas. La búsqueda prerrafaelita de

³¹⁸ BAYER, Raymond. *Historia de la Estética* [trad. Jasmin Reuter]. México: FCE, 1965 [1961], p. 365.

³¹⁹ RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura* [trad. Carmen de Burgos]. Valencia: F. Sempere, 1910 [1849], p. 96; la Biblioteca de Falla contiene del mismo autor: *Pages choisies*. París: Hachette, 1908.

³²⁰ BELLO VÁZQUEZ. *Op. cit.*, p. 23.

³²¹ REYERO. *Op. cit.*, p. 131.

“lo primitivo” parece traslucirse musicalmente en el tratamiento homofónico del tema, las isorritmias, el encadenamiento de incisos melódicos mediante anáforas o las reminiscencias de sarabanda. La división de las escenas de la obra en breves cuadros que enlentecen la acción denota la prosecución del quietismo.³²² Falla no crea una situación dinámica, sino que inmoviliza cada escena destruyendo el devenir temporal en orden a alcanzar un efecto plástico. Intenta así aproximar la música a la capacidad para eternizar el instante que caracteriza a la pintura. Paralelamente, los personajes poemáticos adquieren la rigidez propia de la pintura prerrafaelita, un estatismo que los hace intemporales. Son, en cierto modo, patrones de representación, arquetipos, no se describen sus rasgos: por ejemplo, de la Virgen se dice únicamente que es “Pura”. El quietismo se consigue sobre las tensiones que generan pares de elementos en construcción antitética: contrastes semánticos (alegría-tristeza; felicidad-dolor; presente-pasado; amor carnal-amor espiritual; conocimiento-ignorancia), y contrastes expresivos (cambio de modo).

Con la repetición de ritmos y sintagmas se logra, al mismo tiempo, un sentido de perennidad que galvaniza la ambivalencia temporal de la obra. El tiempo ambivalente resulta de la confluencia de un presente dinámico, y del recuerdo de un pasado estático. La referencia textual a la Virgen incorpora un segundo relato, articulado en tiempo presente (“turnan”), aunque se añade al primero mediante una analepsis, ya que hay una amplitud de muchos siglos entre los dos relatos: las alegrías y tristezas de la Virgen implican simbólicamente el *memento mori* y la resurrección de Cristo, así como la inmanencia del misterio en el presente.

El nivel semántico en el que se adentra Falla no está lejos de la interpretación del motivo evangélico que realiza John Everett Millais en “Cristo en casa de sus padres”. El asunto del lienzo puede resumirse así: Jesús está ayudando a su padre en los trabajos de carpintería, y se ha cortado en la palma de la mano con un clavo. La herida del niño, amorosamente atendido por su madre, indica simbólicamente la prefiguración del destino. El paralelismo con la futura crucifixión es evidente: el clavo, el estigma de la mano, la imagen de una gota de sangre caída sobre el pie desnudo.



Millais incorpora diversos símbolos: el Espíritu Santo hace acto de presencia gracias a una paloma que observa la escena desde una escalera apoyada de la pared al fondo; concurre también el cordero, símbolo de Jesucristo mismo, el verdadero Cordero que quita el pecado del mundo, el

³²² Vid. LITVAK, Lily. *A Dream of Arcadia. Anti-Industrialism in Spanish Literatura (1895-1905)*. Austin y Londres: University of Texas, 1975, pp. 221-222.

Cordero pascual de la redención del Hombre (a la vez, el interés que muestran los animales por la escena hace pensar en Cristo como pastor y al rebaño como sus fieles).

Los madrigalismos desplegados en el episodio final de *Preludios* encauzan una interpretación recostada en lo alegórico, que permite establecer correspondencias con la escena evangélica de la *Mater dolorosa* en el Calvario:



Identificamos referencias a la iconografía cristiana: los jirones acentuados del “motivo de la Virgen” representarían los dolores de la Madre y los estertores agónicos del Hijo. A su vez, el dominio final de la tonalidad mayor actualizaría el simbolismo escatológico de la tercera picarda convirtiéndose en signo de la redención, y los acordes repetidos de tónica, con la tercera mayor en la voz superior, serían el sonido triunfal de la salvación cristiana (el cambio de modo en la segunda parte de la canción adquiere así, retrospectivamente, un sentido que trasciende una mera función conformadora). Los sentimientos concitados son los que Julia Kristeva³²³ percibe en el *Stabat Mater*:

...el dolor mariano no tiene nada de desbordamiento trágico: la alegría, e incluso un cierto triunfo, suceden a las lágrimas, como si la convicción de que la muerte no existe fuese una irracional pero inquebrantable certeza materna sobre la que tuviera que apoyarse el principio de la resurrección.

Resulta ilustrativo registrar las similitudes con *Auf ein altes Bild* (1888) de Hugo Wolf, un *Lied* “a la antigua”, escrito en el estilo de un coral y, según Dietrich Fischer-Dieskau,³²⁴ pintado de colores prerrafaelitas. Se apoya en un poema ekfrástico de Mörike: el hablante mira un cuadro antiguo que representa a María con el Niño Jesús jugando sobre sus rodillas; la contemplación idílica del verde paisaje no conoce turbación alguna hasta que observa el árbol donde se oculta el madero de la futura Cruz:

*In grüner Landschaft Sommerflor,
bei kühlem Wasser, Schilf und Rohr,
schau wie das Knäblein Sündenlos
frei spielt auf der Jungfrau Schoß!
Und dort, im Walde wonnesam,
ach, grünet schon des Kreuzes Stamm!*

³²³ KRISTEVA, Julia. *Historias de amor* [trad. Araceli Ramos Martín]. Madrid: Siglo XXI, 1987, p. 222.

³²⁴ FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Hugo Wolf*. Berlín: Henschel, 2003, p. 452.

[En la floración estival de un verde paisaje, / entre aguas frescas, cañas y juncos, / ¡mira cómo el inocente Niño / juega libremente sobre el regazo de la Virgen! / ¡Y allí, en el delicioso bosque, / ¡ay! verdea ya el tronco de la Cruz!]

El epílogo instrumental contiene la proyección de los sufrimientos de Cristo sobre el aquí y ahora del Niño. Una tonalidad modal y un ritmo lento otorgan una cualidad de intemporalidad a un fragmento cuyo carácter permanece sereno, en un clima contemplativo. Solamente la repetición *sf* de la disonancia que, en el transcurso de la música con texto, retenía un suspiro al cernirse la sombra de la Crucifixión, confirma la realidad de la tragedia anunciada. Pero el final en la tónica mayor, con la tercera en la voz superior, reafirma la certidumbre de la resurrección:

1.4.3. El espacio simbólico del episodio final de *Preludios*

En la música sin palabras de la clausura de la obra, Falla va más allá de la referencialidad que le ha proporcionado hasta entonces el texto poético, y vehicula una forma de expresión creada en la inmanencia del lenguaje musical, que podemos vincular a las técnicas simbolistas.

Entre los rasgos que sirven para asegurar el modo de significación se incluyen el uso de imágenes que no se atienen a las convencionales reglas de la lógica semántica. Observamos que la estructura frástica es trastocada, lo que crea una discontinuidad en el desarrollo de la obra al dejar en suspenso la coherencia lineal de los enunciados precedentes que aseguraban la inteligibilidad del discurso dentro de un sistema de expectativas. El debilitamiento de la sintaxis hace de los segmentos una especie de instantáneas yuxtapuestas. El lenguaje cortado en fracciones comprimidas instala encadenamientos y supresiones por vía del desplazamiento y la condensación, en un flujo escandido por silencios, como si su naturaleza exigiera reemprender de manera continua su conformación. La música parece encerrar significados que solo pueden presentarse mediante la eliminación de su perfil formal. Las recurrencias actúan como operadores de relación no codificados. Las aliteraciones neutralizan el valor referencial de los acordes y crean otros vínculos donde los incisos melódicos son redistribuidos independientemente de la secuencia ordinaria: son como flechas que apuntan a un fondo indeterminado. Su misión es hallar una expresión indirecta y crear nuevas variables de sentido. Kandinsky observaba consecuencias similares en la técnica de repetición de palabras de Maeterlinck:

...la repetición [de una palabra], necesaria interiormente, dos, tres y más veces consecutivas, conducen no sólo al desarrollo del sonido interior, sino que pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra. Finalmente, la continuada repetición de una palabra [...] hace que ésta pierda el sentido externo del nombre. Del mismo modo se olvida hasta el sentido, abstracto ya, del objeto designado y se descubre el puro sonido de la palabra. Quizás oigamos inconscientemente este sonido "puro" también en consonancia con el objeto real o con el objeto abstracto. En el último caso, el sonido puro está en primer plano y actúa directamente sobre el alma. Esta vibra con una vibración

“sin objeto” que es más complicada, yo diría más “trascendente” que la conmoción anímica provocada por una campana...³²⁵

La capacidad de sugestión que despiertan las relaciones nuevas instauradas entre los sonidos constituyen un recinto privilegiado para la evocación de un sutil estado-de-alma. Es un proceso que cataliza la “visión íntima” e irradia su significación a la proposición de mundo que se despliega en la obra entera. Pero las claves del símbolo son inciertas. El símbolo revela la existencia de un misterio y lo esconde.³²⁶ Obliga a meditar, pero esquiva la respuesta. La radical ambigüedad del símbolo, su tensión entre lo explícito y lo implícito, entre la literalidad y la interpretación constituyen su misma condición de posibilidad. Lo simbolizado es irreducible a una X bien definida y delimitada.³²⁷ Tal como observa Eco:³²⁸

...con esta poética de la sugerencia [...] la obra pretende estimular de una manera especial precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias. Más allá de las intenciones metafísicas o de la disposición de ánimo preciosa y decadente que mueve semejante poética, el mecanismo de goce revela tal género de apertura.

Si el asunto suministrado por el texto poético es un elemento focalizado al que se refiere la mayor parte de las unidades musicales, la estrategia simbolista de la música sin palabras transfigura la imagen musical total que forma la canción, al romper las expectativas que rigen la vinculación lógica de los referentes que modeliza, en cuanto a la cohesión de todas en un conjunto. Patentiza tal quiebra la orientación abierta y plural del título —*Preludios*—, que recoge el tema de la obra en tanto macro-proposición de la que las unidades textuales son simples manifestaciones.

1.4.4. El elemento religioso en *Preludios*

Llegados a este punto se hace evidente que para aprehender *Preludios* en toda su plenitud hay que considerar la presencia de la religiosidad católica en la obra. Como es sabido, la órbita intelectual de Falla se había conformado en su Cádiz natal en torno a dos circunstancias: una intensa instrucción religiosa, monitorizada por un director espiritual (el sacerdote Francisco de Paula Fedriani), cuya tutela se hace notar aún en los años madrileños, y unos estudios académicos realizados en régimen privado. Los datos de que disponemos sobre el tipo de enseñanza recibido son escasos, pero se sabe que dieron margen al cultivo de una incipiente vocación literaria y a una extraordinaria pasión por la lectura. En este contexto se activaron en él varias líneas de influencia que encontramos en su concepción de la música: por una parte, la herencia religiosa católica y un acervo nocional vinculado a las filosofías subyacentes en la doctrina cristiana; por otra, la proyección de unos valores estético-artísticos que concretan su punto específico de articulación a través de la lectura de libros. El conjunto de los nuevos datos que fueron incorporándose a la mente de Falla durante su trayectoria creadora, se resolvió en parte a la luz del bagaje cultural y moral asimilado en su juventud.

La formación espiritual de Falla había crecido en un país en el que “atmosféricamente” y mentalmente la religión católica gobernaba la vida. Pero el nuevo siglo no era una edad de fe.

³²⁵ KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte* [trad. Genoveva Dieterich]. Barcelona: Barral, 1972 [1952], pp. 41-42.

³²⁶ REYERO. *Op. cit.*, p. 200.

³²⁷ DUCH, Lluís y MELICH, Joan-Carles. *Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana 2/2*. Madrid: Trotta, 2009, p. 177.

³²⁸ ECO, Umberto. “La poética de la obra abierta”, en *Teorías literarias del siglo XX* [trad. J.M Cuesta Abad/ J. Jiménez Hefernan]. Madrid: Akal, 2005, pp 897-898.

Muchos sentían la angustia atribuida a la “ausencia de Dios”, en cuya configuración tuvieron un papel fundamental los grandes avances de la ciencia; la industrialización y la tecnología habían borrado la evidencia de la creación original de Dios en la experiencia inmediata del hombre.³²⁹ Al mismo tiempo, la “muerte de Dios” parecía haber iniciado una nueva era de búsqueda religiosa. No obstante, la modernidad no logró suprimir la necesidad religiosa; desviándola de su curso tradicional puede que la intensificara aparentando un florecimiento no expreso de las heterodoxias en la propia religión.³³⁰ Los krausistas españoles constituyeron la vanguardia de ese movimiento espiritual de los primeros años del siglo XX. Eran católicos disidentes o bien heterodoxos, si queremos utilizar la terminología de Menéndez Pelayo, que creían sin embargo poder permanecer en el seno del catolicismo. A su vez, el modernismo religioso formulado por algunos teólogos profesionales irradió de modo difuso las creaciones artísticas y se convirtió paulatinamente en un clima difícil de deslindar.³³¹ Si la Iglesia fue muy poco modernista, no pudo escapar del todo a las sacudidas provocadas por el terremoto de las nuevas ideas. La actitud modernista fue condenada por la encíclica *Pascendi dominici gregis* (1907), que la calificó de “encrucijada de todas las herejías”. Los biógrafos de Falla han resaltado cómo se apoyó en la fe religiosa en su vida pública y privada, aunque conoció también su crisis religiosa.³³² Y no es descabellado suponer que las pautas e impulsos aprehendidos en los primeros años, con firmes raíces somáticas y psicológicas, quedaran en los pliegues y entramados del yo, de tal manera que la teología funcionara como un conjunto de instrumentos que ordenó su psique.

Con todo esto no pretendemos afirmar que la canción sea una manifestación creativa de una profesión de fe, sino que, al componer música, las referencias religiosas están también ahí como algo con lo que el músico tiene que contar, como realidades a las que tiene que acomodarse. Esto no descarta que haya algo en el ámbito teológico que el compositor quiera alcanzar para decir lo que desea decir, ni que su música pueda provocar un estremecimiento ante el misterio religioso.³³³ El simple hecho de que Falla reemplazara y alterara algunas palabras del poema de Trueba pudo deberse a razones de naturaleza religiosa. La analogía entre la esfera mariana y la anécdota humana establecida en el texto le pareció seguramente un tanto desacralizada al compositor. Con la sustitución del término “grande” por “santo” (también con el cambio al plural del título original del poema), pretendió subsanar la difusa laicización de la figura de la Virgen, y recalcar la disparidad metafísica existente entre la esfera semántica del amor humano y la dimensión religiosa del misterio de la Encarnación y de la concepción inmaculada de María. El canto a la mujer como madre se convertía así en una exaltación de devoción mariana. Conjuntamente, en el trasfondo de esas modificaciones podría latir un impulso de divulgación de las doctrinas cristianas o de proclamación de sus valores orientadores de la sociedad.

En todo caso, la teología nos llega registrada en una visión refractada a través de una sensibilidad particular. Cuando leyó el primer capítulo, dedicado a la religión en la música, del libro *Psychologie Musicale* de Camille Bellaigue,³³⁴ Falla se interesó por el “misticismo”, y “las abstracciones y los

³²⁹ Cf. HILLIS MILLER, J. *The Disappearance of God*. Cambridge, Mass.: Harvard University, 1975.

³³⁰ CALINESCU. *Op. cit.*, p. 75.

³³¹ AZAM, Gilbert. *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 11.

³³² VINIEGRA, Juan J. *Vida Íntima de Manuel de Falla y Matheu*. Cádiz, 1966; GONZÁLEZ BARRÓN, Ramón. *Religiosidad y polifonía en la obra de Manuel de Falla*. Madrid: Conservatorio Superior de Música de Sevilla&Alpuerto, 1984; GARCÍA, Juan Alfonso. “Sentir religioso de Manuel de Falla”, en *Falla y Granada y otros escritos musicales*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, pp. 87-95; NAREJOS, Antonio. *La estética musical de Manuel de Falla*. Tesis. Universidad de Murcia, 2004, pp. 296-309.

³³³ KÜNG, Hans. *Música y Religión. Mozart-Wagner-Bruckner* [trad. Jorge Deike]. Madrid: Trotta, 2008, pp. 15-19.

³³⁴ BELLAIGUE, Camille. *Psychologie Musicale*. París: Ch. Delagrave, 1893, p. 13; según Elena Torres, Falla adquirió el libro el 29 de septiembre de 1903 [cf. TORRES. *Op. cit.*, p. 155]. Reproduzco el texto en su idioma original: Satisfaite de ses dogmes concrets, étrangère à toute mysticisme, l'âme antique ignore les abstractions et les rêves chers à l'âme chrétienne.[...] [La musique a pu] exprimer par son langage, à la fois le plus vague et le plus puissant de tous, des aspirations indéterminées.

ensueños apreciados por el alma cristiana”, y por cómo la música podía “expresar aspiraciones indeterminadas por vía de su lenguaje”. Bellaigue ponía asimismo en valor el hecho de que la música religiosa mostraba a la mujer según los “tipos adorables y diversos que le otorgó el cristianismo: Eva, Magdalena, María”.³³⁵

Surge entonces una cuestión compleja: ¿cuál es la estructura musical capaz de hacer entender una esencia teológica? Sin pretender una respuesta, podemos pensar que la evocación de lo sacro está asociada a un código musical y a una cuestión técnica. En este sentido, la realización compositiva de *Preludios* puede relacionarse con la idea (vigente en la teoría de la música, como objetivo del estudio del contrapunto y de la armonía), según la cual la obra a cuatro voces se sitúa como modelo de una composición estricta, “pura”. El rigor escolástico y la contención armónica representarían así facetas compositivas en consonancia con la expresividad buscada por Falla.

La catolicidad de nuestro compositor acarrea no sólo el conocimiento de su sustancia dogmática y de sus normas morales, así como la observancia de la praxis eclesial, sino que fomentaba el mantenimiento de una disposición instintiva a la fascinación de los ritos religiosos. Esta atracción, que se enmarcaba, por otra parte, en el interés generalizado por los rituales católicos que se produjo en el fin de siglo,³³⁶ tiene su reflejo en la articulación narrativo-musical de *Preludios*. Sus principios constructivos remiten, en efecto, a esquemas de una ritmización litúrgica y sustentan una expresión que sublima recursos propios de ciertos actos devocionales. Por ejemplo, la transmisión de información en la obra manifiesta una notable proporción de redundancia, lo que recuerda una característica del Rosario, considerado en tanto acción comunicativa. Igualmente, la secuencia constante de inicios téticos de raíz motivica similar, el empleo del sintagma alternante y la evitación de costuras o transiciones que puedan distraer la concentración, recrean el contexto de las Letanías. Ahora bien, es necesario subrayar que lo sagrado, en régimen católico, va mucho más allá de los aspectos que hemos anotado. La antropología cristiana contiene la impronta decisiva de Jesucristo, el Hombre-Dios que arroja una nueva luz sobre la condición humana. Si los misterios de la encarnación y de la muerte y resurrección de Cristo substancian la culminación de la idea cristiana de la humana salvación, las exigencias de conversión y autenticidad religiosas implican un vivir comprometido y fiel a un proyecto de sentido.

1.4.5. Significación

La polivalencia de las estrategias significadoras que Falla pone en juego en *Preludios* enmaraña nuestra posición interpretativa. La tarea hermenéutica debe acercarse a una problemática compleja, enmarcada en la esfera católica: la fórmula sacramental del matrimonio (al matrimonio cristiano se le llama expresamente sacramento en el amplio sentido primitivo, *mysterion* clásico, representación simbólica de una realidad metafísica oculta); el intercambio sexual que lleva implícito la institución divina del matrimonio (la Iglesia descubre el don natural del instinto y del placer en una ceñida contigüidad con el peligro, el desorden o la culpa); el mandato divino de la procreación (la entrega mutua se encarna en la consumación del matrimonio: una vez ensamblada “por Dios” la carne se convierte en principio exigitivo de una unidad y comunidad de orden superior³³⁷). Las dificultades crecen si examinamos el misterio de la Encarnación, el *Verbum caro factum*, el sacramento central

³³⁵ *Ibidem*, p. 32. El texto en francés: La femme! voici qu'elle apparait pour la première fois dans la musique religieuse, et nous l'y trouverons sous les types adorables et divers que lui donna le christianisme: Ève, Madeleine, Marie.

³³⁶ Cf. HANSON, Ellis. *Decadence and Catholicism*. Cambridge, Mass.: Harvard University, 1997.

³³⁷ BERNHARDT, Joseph. *De Profundis* [trad. Emyllán Bravo y Miguel Ángel Bravo]. Madrid: Gredos, 1962 [1952], p. 76.

del orden de la santidad, que resuelve la naturaleza divino-humana de Cristo por su vuelta al Padre en una humanidad transfigurada.

En otro orden, la importancia que ostenta lo Maternal en *Preludios* (y en el cristianismo) nos impele a poner sobre la mesa algunas de las interrogantes en torno a la maternidad que, según Kristeva,³³⁸ siguen hoy —después de la Virgen— sin discurso: ¿qué es lo que en lo Maternal no tiene en cuenta lo que diría o querría una mujer, de modo que cuando las mujeres toman hoy la palabra su descontento se refiere fundamentalmente a la concepción y la maternidad? ¿A qué aspectos del psiquismo femenino no da respuesta esta representación de lo maternal o bien sólo da una respuesta que las mujeres del siglo XXI consideran demasiado coercitiva? ¿Podríamos ver en esta reabsorción de la femineidad en lo Maternal, el mecanismo de la enigmática sublimación masculina, si es cierto que (conforme a Freud) la domesticación de esta economía de lo Maternal es la condición de la realización artística?

Nos conformamos con plantear un aspecto que antecede, en cierto modo, a esas profundidades en las que no podemos adentrarnos: nos referimos a las “cuestiones fronterizas”. Nuestro tiempo presenta una funcionalización técnica del lenguaje, reductora del sentido.³³⁹ Ello supone un sometimiento a los hechos inmediatos, impidiendo un tipo de pensamiento trascendente. Es el triunfo de una racionalidad que eleva a rango máximo el principio de la eficacia sin cuestionarse ni fundamentar críticamente los fines. El predominio de la mentalidad que destaca los aspectos funcionales, cuantificables y previsibles de la realidad natural, y el desarrollo de la racionalidad científica han ido parejos a un retroceso en las cuestiones del por qué y el para qué, desfavoreciendo la sensibilidad y actitud propias del hombre capaz de sintonizar con el misterio. En resumen, el mundo (occidental) tiene hoy poco interés por las “cuestiones fronterizas”.³⁴⁰

No obstante, se diría que la propia filosofía de la ciencia está ayudando a superar la mentalidad empirista. El empirista podría aducir, de todos modos, que el mundo continúa siendo lo que es. *Preludios* sería para él un mero pasatiempo que no aporta ningún conocimiento real. Sabemos, sin embargo, que el mundo no es algo del todo objetivo, sino que nos llega de manera poco sistemática a través de fenómenos conformados por nuestra capacidad de recibir información, por nuestros intereses y necesidades. Y el mundo objetivo es solo un componente del mundo que experimentamos, porque es mucho lo que nos llega envuelto en un lenguaje que no puede ser descubierto. La física nuclear, por ejemplo, utiliza el concepto de universos paralelos, cuya existencia es necesaria para explicar ciertos fenómenos. Esta situación epistemológica favorece quizá la apertura de la consciencia hacia otras dimensiones de la realidad. Sin embargo, aun cuando la respuesta religiosa parece haber sido la forma más frecuente de intentar satisfacer la necesidad de superar y encontrar significado a las experiencias que amenazan con el sinsentido,³⁴¹ en nuestros días el hombre puede pasarse sin lo sagrado. El proceso de secularización ha consistido en que amplios sectores de la sociedad y de la cultura se han ido sustrayendo a la dominación de los símbolos religiosos.³⁴² Pero para muchos, el hombre actual está necesitado de reconquistar una estructura última cognitiva que otorgue sentido a su vida.³⁴³

La intuición de lo sagrado que Falla evoca en *Preludios* nos introduce en un mundo en el que nos hace contactar con algo, es una relación que fomenta una plenitud espiritualmente significativa.

³³⁸ KRISTEVA, Julia. *Historias de amor* [trad. Araceli Ramos Martín]. Madrid: Siglo XXI, 1987, pp. 209-211.

³³⁹ FERNÁNDEZ DEL RIESGO, Manuel. “La posmodernidad y la crisis de los valores religiosos”, en VATTIMO, Gianni y otros. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994, p. 80.

³⁴⁰ COX, Harvey. *La ciudad secular* [trad. José Luis Lana]. Barcelona: Península, 1968, pp. 83-85.

³⁴¹ Cf. ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano* [trad. Luis Gil Fernández, Ramón Alfonso Díez Aragón]. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

³⁴² BERGER, Peter L. *Para una teoría sociológica de la religión* [trad. M. Montserrat y V. Bastos]. Barcelona: Kairós, 1971 [1967], p. 155.

³⁴³ WAGEL, Thomas. *Secular Philosophy and the religious Temperament*. Nueva York: Oxford University, 2010, pp. 3-17.

Para quien siente interés por las “cuestiones fronterizas”, el poder de la música —y el poder de la respuesta expresada en la música— se asienta sobre algo más aprehensible que la especulación metafísica. *Preludios* puede provocar en el auditor un sentimiento de ser interpelado por la música, una experiencia estética que puede vincularse a la experiencia religiosa. Cabe consignar que esa situación significativa no puede ser invocada a voluntad. Cuando se da, hay un sentimiento de sorpresa y una sensación de gracia, de haber sido “escogido” de algún modo por algo especial.

RESUMEN

El argumento literario de *Preludios*, poema de Antonio de Trueba, presenta un diálogo entre madre e hija acerca del sentido del amor. La música concita diversos climas emocionales que pueden encuadrarse en un espacio general dividido en dos sentimientos: por un lado, la incertidumbre de la inocencia y el despertar a la sexualidad de la niña-púber; por otro, la certidumbre teologal de la madre.

Falla construye una estructura formal de comienzo-sección central-final, caracterizada por la sobriedad del planteamiento discursivo, la homogeneidad temática, el diatonismo armónico y la homofonía textural. Estos elementos, así como la deliberada simplicidad y un cierto aura religioso, afilian la composición a la estética prerrafaelita. La música final sin texto evidencia el empleo de procedimientos simbolistas; Falla *evoca* aquí una visión interior relacionada con profundas experiencias espirituales.

2 *Rima*

2.1. En torno al texto

La partitura fue publicada inicialmente como “Olas gigantes”,³⁴⁴ nombre inducido del *incipit* del poema en el que se basa, y con frecuencia la obra aparece catalogada con esa denominación. Rescatamos aquí el epígrafe que Falla estampó en su manuscrito autógrafa. Nuestro músico se provee de la *Rima* LII de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870),³⁴⁵ y el título de la canción hace referencia justamente al apelativo genérico (*Rimas*) que recibió la obra poética becqueriana cuando fue ordenada y publicada en 1871, un año después de su muerte.

La poesía de Bécquer fue prácticamente desconocida para sus contemporáneos (si exceptuamos sus amigos más allegados). Más adelante, sin embargo, el poeta sevillano se convirtió en el creador de un nuevo mundo poético.³⁴⁶ La crítica literaria ha señalado que su poesía recoge la tendencia intimista en boga en España durante la segunda mitad del siglo XIX, que —como decíamos a propósito de Trueba— se nutría, por un lado, de los “cantares” populares, y por otro lado, de la lírica de influencia alemana. La definición de la “rima” apuntada por Díez Taboada³⁴⁷ va en esa dirección: “La *Rima* nace del cantar. Recoge elementos dispersos procedentes de muy diversos autores españoles, alemanes, ingleses y franceses, para estilizar los cantares populares de España y conseguir la nueva canción lírica, al modo como los románticos alemanes habían conseguido el *lied*”. En el seno del germanismo lírico que invadió diferentes periódicos y revistas literarias a partir de los años cincuenta, proliferaron especialmente las traducciones e imitaciones de Heine. Tuvo decisiva importancia la publicación, en *El Museo Universal*, de quince poemas de Heine traducidos por Eulogio Florentino Sanz. Después vinieron nuevas traslaciones, firmadas, entre otros, por el amigo de Bécquer, Augusto Ferrán, quien publicó (en la citada revista) unos dieciséis poemas traducidos o imitados de Heine. Por otro lado, muchos poemas alemanes se conocieron a través de los *Lieder* de Schubert, Schumann o Mendelssohn.

Con la poesía de Ferrán llegamos al umbral mismo de la obra de Bécquer.³⁴⁸ Ferrán, también sevillano, estaba profundamente fascinado por los cantares populares andaluces y, en vez de adaptarlos, los imitaba directamente para preservar sus rasgos distintivos. En una reseña sobre su libro *La soledad* (1861), el propio Bécquer describió las características de la poesía popular: “natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.”³⁴⁹

Bécquer habló de la insuficiencia de la palabra, de las relaciones entre imaginación y realidad, de la virtud y necesidad de la sugestión, en pasajes donde no es ya una mentalidad del Romanticismo. Identificó la naturaleza o el ambiente con el estado de ánimo del poeta, no a través de símiles o

³⁴⁴ FRANCO, Enrique. *Manuel de Falla (1899-1915). Obras desconocidas I*. Madrid: UME, 1980.

³⁴⁵ En la Biblioteca de Falla se conservan: *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer* [recopiladas por Fernando Iglesias Figueroa]. Madrid: Renacimiento [s.a.]; *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer* [6ª ed. aumentada por varias poesías]. Madrid: Fernando Fe, 1907; *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Composición Ibero-americana de Publicaciones [con anot. autógr. de Falla], [S.I., s.n., s.a.]; *Historia de los templos de España*: Toledo. Arte Hispánico, 1933.

³⁴⁶ LÓPEZ CASTRO, Armando. “La vena popular de Bécquer”. *Lyra minima*, IV. Sevilla: 2004, p. 429

³⁴⁷ DÍEZ TABOADA, Juan María. *La mujer ideal*. Madrid: CSIC, 1965, p. 157 y ss.

³⁴⁸ SHAW, Donald L. *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1998, p. 153.

³⁴⁹ FERRÁN, Augusto. *Obras completas* [ed. José Pedro Díaz]. Madrid: Espasa-Calpe, 1969, p. 9.

metáforas, sino mediante correspondencias entre sentimientos o intuiciones y realidad, haciendo de esta última símbolo para expresar aquello que se caracteriza por su resistencia a ser transmitido por el idioma;³⁵⁰ lo explicitaba en *Las hojas secas*:

...hay momentos en que [...] el espíritu se sustrae a cuanto le rodea y, replegándose en sí mismo, analiza y comprende todos los misteriosos fenómenos de la vida interna del hombre. Hay otros en los que se desliga de la carne, pierde su personalidad y se funde con los elementos de la naturaleza, se relaciona con su modo de ser y traduce su incomprensible lenguaje.

Los estudiosos insisten hoy en la consideración de la poesía becqueriana como un ejemplo señero del conjunto de manifestaciones que, a mediados del siglo XIX, condujeron a una afirmación más espiritualista del hombre y de la realidad. Encuentran en ella una experimentación de estructuras y técnicas expresivas como cauce de contenidos innovadores, y señalan sus coincidencias con el simbolismo.³⁵¹

La *Rima* LII marca un derrotero moderno, pues el argumento en el que se apoya es solo un estado de ánimo. El yo lírico, temiendo enfrentarse a solas con su propio dolor (aunque no nos dice el motivo del mismo), invoca a fenómenos espectaculares de la naturaleza, para que la fusión con ellos le provoque la pérdida de la memoria.³⁵²

Las tres primeras estrofas están correlacionadas, tanto en sus patrones formales y sintácticos como en su aspecto conceptual. Arrancan del sustantivo que las ampara (*Olas, Ráfagas, Nubes*), configurado como un vocativo que incluye una oración de relativo. Cada una de las estrofas reitera un esquema sintáctico formado por: núcleo sustantivo + proposición adjetiva + participio modal + imperativo. En términos generales, empiezan con la misma secuencia de sustantivo inicial + complemento del sustantivo + cláusula adjetival iniciada por “que”.

Los últimos dos versos de estos tres cuartetos iniciales también se ordenan de manera sistemática: verbo en participio pasado + frase adverbial locativa + exclamación imperativa. El último verso, en forma apostrófica o de epífora reiterativa y en tono admirativo, marca la tensión espiritual que implica la confusión en la desencadenada naturaleza.³⁵³ La repetición de este segmento rogativo al final de cada una de las tres estrofas evidencia rasgos de letanía.³⁵⁴

³⁵⁰ *Rimas. Gustavo Adolfo Bécquer* [ed. Francisco Torrecilla del Olmo]. Madrid: Akal, 2002, p. 42.

³⁵¹ Cf. BELLO VÁZQUEZ, Félix. *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*. Madrid: Fundamentos, 2005; ERASMO GARZA, Efraín. *Las leyendas de Bécquer y su aproximación al simbolismo francés*. Lewiston: Edwin Mellen, 2006; SEBOLD, Russell P. “Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer: modernidad y poesía desnuda”, en *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)* [coord. Leonardo Romero Tobar]. Madrid: Espasa Calpe, 1999; BLANC, Mario A. *Las Rimas de Bécquer: su modernidad*. Madrid: Pliegos, 1997; BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa* [Introducción, ed. y notas de Leonardo Romero Tobar]. Madrid: Espasa Calpe, 2000; *Bécquer. Origen y estética de la modernidad* [ed. Cristóbal Cuevas, coord. Enrique Baena]. Universidad de Málaga, 1995.

³⁵² BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas* [ed. y guía de lectura Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy]. Madrid: Espasa Calpe, 1997, p. 116.

³⁵³ *Idem*.

³⁵⁴ DOBRIAN, Walter A. “Bécquer: modelos de intensificación y cierre en sus rimas”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 27-28, 2001-2002, p. 25.

*Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!*

*Ráfagas de huracán que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!*

*Nubes de tempestad que rompe el rayo
y en fuego ornáis las desprendidas orlas,
arreatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!*

*Llevadme por piedad adonde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!*

Russell P. Sebold³⁵⁵ ve en la secuencia *Olas-Ráfagas-Nubes* una muestra de la típica subida gradual becqueriana desde lo más concreto a lo más aéreo (o espiritual). Se trata de la voluntad del hablante lírico afligido de refugiarse en una morada en cierto modo mística, un nirvana consolador al que espera llegar, en parte, merced al efecto hipnótico de la repetida meditación en variaciones de lo mismo, representada por la estructura paralelística de las tres estrofas.

El ascenso a través de los tres fenómenos naturales señalados tiene un reflejo en el progresivo incremento de fuerza connotado por los tres participios de los versos terceros de las tres primeras estrofas: *envuelto*, *arrastrado*, *arreatado*. Esta nueva progresión es símbolo de la acuciante voluntad de escape de quien busca un olvido total en el vértigo producido por los diferentes remolinos naturales, por la hipnosis de la meditación y el nirvana, y por el acercamiento de la muerte, quizá voluntaria. Parece claro que la apelación a los elementos agua, aire y fuego funciona como una analógica llamada a la muerte, puesto que esas tres visiones de la naturaleza mantienen ese contenido en la poesía becqueriana.³⁵⁶

El yo lírico quiere que el *vértigo*, con la *razón*, le arranque la *memoria*. Concha Zardoya explica que, según la opinión común, la razón es la facultad y el acto de discurrir, sinónimo de entendimiento. No obstante, a veces existe una oposición entre estos dos modos de actividad mental. En general, entendimiento significa preferentemente el pensar que abstrae, compara y descompone; y razón designa la actividad intelectual superior que tiende a la conexión y unidad definitiva del saber y del obrar. Así, por ejemplo, la *Rima* III está construida sobre la dualidad inspiración-razón, esta es “el poder ordenador que sabe refrenar, atar, reunir con inteligencia, armonizar, modelar con belleza, vigorizar el espíritu y calmar, al mismo tiempo, la sed interior”.³⁵⁷ A su vez, conforme a Zardoya, la memoria es psicológicamente analizable en tres funciones: la reproducción de la imagen, su reconocimiento perteneciente al pasado del objeto recordado, y la localización temporal del objeto recordado por referencia a un esquema psíquico o físico

³⁵⁵ BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas* [ed. crítica de Russell P. Sebold]. Madrid: Espasa Calpe, 1989, notas pp. 286-287.

³⁵⁶ Cf. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas. Leyendas y relatos orientales* [ed., introducción y notas de M^a del Pilar Palomo y Jesús Rubio]. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2015.

³⁵⁷ ZARDOYA, Concha. “Espacialidad interior de las rimas becquerianas”. *Revista de Filología Española*, vol. LII n^o 1/4, 1969, p. 96.

temporal.³⁵⁸ En la *Rima* LIII, la memoria es “un espejo multiplicador e intensificador del dolor: de ahí que el poeta quiera librarse de ella en un momento de desengaño amoroso”.³⁵⁹

En todo caso, el “espacio” del poema es misterioso. Si las playas desiertas y remotas, el ciego torbellino del huracán y la niebla oscura —el vacío cósmico, en suma— sugieren misterio por sí mismos,³⁶⁰ en la frase “adonde el vértigo me arranque la memoria”, el adverbio “adonde” parece cifrar el espacio imaginario, indefinido, en el que se cierra el tiempo del hombre y se abre la eternidad.

³⁵⁸ Según Zardoya, hay dos clases de memoria: la sensitiva, cuyas imágenes son representaciones sensoriales y en la cual hay una participación psíquica ligada a una excitación corporal determinada, y la intelectual o saber latente.

³⁵⁹ *Ibidem*, pp. 108-110.

³⁶⁰ GIL, Ildelfonso-Manuel. “Los espacios misteriosos de Gustavo Adolfo Bécquer”. *Revista de Filología Española*, vol. LII nº 1/4, 1969, p. 126.

2.2. Análisis musical

OLAS GIGANTES

(C. 1900)

GUSTAVO ADOLFO BECQUER

MANUEL DE FALLA

VOZ *Allegro agitato*

PIANO *Allegro agitato*

p O - las gi - gan - tes que os rom - peis bra -

f man - do en las pla - yas de sier - tas y re -

mo - tas, en - vuel - to en - tre las sá - ba - nas de es -

pu - ma, lle - vad - me con vo - so - tras!

Rá - fa - gas de hu - re - can - que a - rre - ba - ta - is del al - to

bos que las mar - chí - tas ho - jas, a - rras -

tra - do en el cie - go for - be - lli - no, lle - vad - me con vo -

rit. *f* (a tempo) so - tras! Nu - bes de tem - pes -

(a tempo) *ff*

tad que rom - pe el ra - yo

ff

a tempo so - tras!

(a tempo) *f* *p*

y en - fue go or

p *ff*

Lle - vad - me por pie - dad!

nais - las des - pren - di - das or - las, a - rre - ba -

accel. *mf*

rall. (molto rall.) *p* *a tempo*

Lle - vad - me por pie - dad a don - de el

rall. (molto rall.) *a tempo* *p*

ta do en - tre la nie - bla os - cu - ra, lle - vad - me con vo -

rit.

rit.

vér - ti - go con la ra - zón - me a - rran - que la me -

mo - ria... ¡Por pie - dad!... ¡Por pie - dad!... Ten go mie - do de que dar - me con mi do - lor a so - las, con mi do - lor a so - las.

2.2.1. Enfoque sintagmático

La apertura de un espacio musical es inmediata, ya que la canción debuta en medio de la acción, sin preparación alguna; en términos greimasianos, comienza por un *débrayage*.

Unidad 1 (cc. 1-32)

Una nota repetida en el bajo pianístico rompe el silencio e instaura una motricidad que nos arrastra, en consonancia con la fuerza de los versos diligentemente enérgicos. Piano y voz tienden una melodía que nace fundamentalmente del despliegue de un acorde de trecena. La ausencia de la tercera del acorde aligera la sonoridad.

Unidad 2 (cc. 33-53)

Es una variante de la unidad anterior. Establece una relación de consecuente con respecto a la unidad previa. Comienza con la misma armonía, pero sabemos ahora que la nota repetida es un pedal de dominante que persiste hasta la cadencia en la tónica *mi* bemol mayor. El trayecto está salpicado de fugaces acordes alterados de paso, inflexiones que confieren al tema destellos de color y un incremento ininterrumpido de la intensidad. El final desgrana la armonía de tónica en un breve puente descendente que imprime impulso motriz.

Unidad 3 (cc. 54-72)

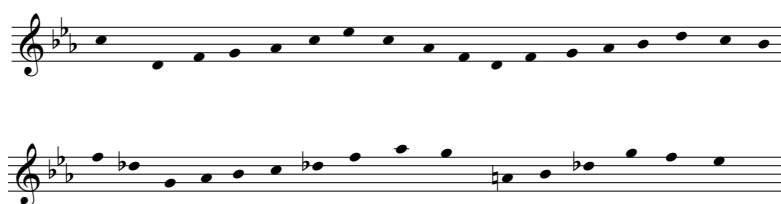
Es una transposición de la unidad 1, con leves modificaciones, a la distancia de una cuarta justa ascendente. La línea melódica alcanza notas cenitales. El desplazamiento tan directo a un registro superior intensifica la dinámica. La tónica se convierte en dominante.

Unidad 4 (cc. 73-8)

Es una variante por contracción (en correspondencia con el verso heptasílabo) de la unidad 2. El enlace con la unidad anterior es más breve. La cadencia resuelve en *la* bemol mayor. Testimonio de la fugacidad que reviste la presencia de la sonoridad de la subdominante.

En resumen, las unidades 1-2/3-4 completan la estructura equilibrada y cerrada de un periodo doble, que esboza un proceso secuencial a partir del sintagma V₁₃-I. La inclusión constante de armonías de séptima disminuida contribuye a producir una indecisión funcional, un “no saber hacia dónde se va”. Schönberg³⁶¹ describe el acorde de séptima disminuida como “acorde errante”, que “en ninguna parte tiene casa propia ni está avecindado”, y habla de la indeterminación, hibridismo e inmadurez de su estructura”. Señala asimismo que era el acorde “expresivo” de su época: “cuando se trataba de expresar el dolor, la excitación, la ira o cualquier otro sentimiento impetuoso aparece casi exclusivamente este acorde”.³⁶²

La escritura pianística en notas dobles otorga encarnadura al matiz agresivo del fono-symbolismo del fonema /-r/ en los vocablos “rompéis” y “bramando”, agregando un refuerzo sensorial a la aliteración que, por sus condiciones articulatorias y acústicas, se empareja bien con el tipo de realidades invocadas por el texto. La integración en la música de las imágenes asociadas al estado de un mar encrespado se intuye en el perfil ondulado y la amplitud de ámbito de la materia melódica, que puede estenografiarse así:



Pudo ejercer cierta sugestión en esta representación musical la famosa estampa de Hokusai conocida como “La Ola”, esto es, “El monte Fuji visto desde Kanagawa” de la serie “Treinta y seis vistas del Fuji (Fugaku Sanjurokkei)”. Falla poseía copias de xilografías de Hokusai y de Utamaro.³⁶³ El descubrimiento de las obras de la escuela *Ukiyo-e* causó un gran impacto en la sensibilidad finisecular; entre sus representantes, Hokusai fue el más reconocido y difundido en la prensa ilustrada española.³⁶⁴ Los grabados japoneses destacaban por su novedad, colorido e imaginación, por conservar un lazo con la realidad sin mostrar un estricto naturalismo, por la composición asimétrica, la atención prestada al vacío (en vez del *horror vacui*), la libre e ingenua belleza de la línea, la manera diferente de caracterizar la profundidad para no romper el plano pictórico.³⁶⁵

³⁶¹ SCHÖNBERG, Arnold. *Tratado de Armonía* [trad. y prólogo Ramón Barce]. Madrid: Real Musical, 1974 [1911], p. 227.

³⁶² *Ibidem*, p. 281. Schönberg señala a continuación: “Pero ya ha llegado a su fin. Este huésped insólito, voluble, infiel, que hoy estaba aquí y mañana allí, se había hecho sedentario [...], trivial”.

³⁶³ Las encontramos actualmente en la Casa-Museo de Manuel de Falla, en el carmen de la Antequeruela Alta de Granada.

³⁶⁴ Sobre el tema de la prensa ilustrada como fuente, véase la tesis doctoral ALMAZÁN, David. *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*. Universidad de Zaragoza, 2001 (microfichas).

³⁶⁵ LITVAK, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 39-59.



Recordemos que la portada de *La mer* de Debussy, en su primera edición de 1905, reprodujo este grabado.

Unidad 5 (cc. 9-10₂)

El material melódico es nuevo e inestable. Su flujo desordenado se relaciona con las “ráfagas”. El pulso continuo se entrecorta, pero continúa la energía cinética. Esta inquietud interna produce un impulso hacia adelante.

Unidad 6 (cc. 10₃-12₃)

Presenta un material melódico que suena familiar.

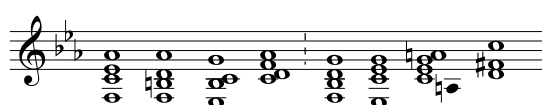
Unidad 7 (cc. 12₄-14₂)

Es un nuevo motivo; contiene una nota pico y un descenso ondulado.

Unidad 8 (cc. 14₃-15)

Es un nuevo motivo, aunque la desinencia de séptima descendente resulta conocida (es igual a la célula inicial).

La estructura del conjunto de las unidades 5-8 responde a una fuerza sintáctica distinta de la del conjunto anterior. Se manifiesta como un episodio dinámico pero inconsistente. Si los escuchamos de manera retrospectiva, ambos conjuntos forman, en términos de un ritmo estructural general, un grupo transicional con tendencia a la apertura. La cadena de motivos muestra ahora retardos finales dentro de un perfil temporal carente de urgencias. De otro lado, el efecto de estas unidades es el de reorientar la trayectoria armónica. Reducimos el curso armónico:



El proceso empieza con un acorde de séptima sobre el II (*fa* menor) durante un compás entero.

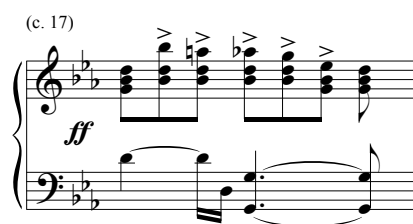
Luego la trabazón, de aspecto errático, de acordes en disposición invertida (destaca la sonoridad disonante de séptima mayor de la tercera armonía) desemboca en la mayor articulación cadencial experimentada hasta ahora en la pieza, representada en el acorde de séptima de dominante de *re* mayor. Puede imaginarse el pasaje como un *excursus* en el interior de un constructo de círculo de quintas que habría comenzado en las unidades 1-4 (*si bemol-mi bemol-la* bemol), y se habría reanudado con la cadencia de la unidad 8 (*la-re*) para culminar en el dominio de *sol* menor en la unidad siguiente. La dilación de las resoluciones, el juego de seducción insatisfecha o parcialmente satisfecha, que se desarrolla alrededor de la modulación armónica como eje de desarrollo, remite a procedimientos wagnerianos.

Unidad 9 (cc. 16-18₂)

Presenta una cuña instrumental como puente (un procedimiento extraño en Falla). A continuación, la melodía vocal ofrece una idea con tangibilidad temática, algo a lo que se había renunciado en el conjunto precedente (unidades 5-8). Posee intensidad lírica, un ritmo nuevo y sostenido. Es un motivo de tipo épico o heroico, que puede afiliarse al *topos* de la *tempesta*. Da salida a la acumulación de tensión que ha generado desde el inicio de la obra el *continuum* rítmico-pulsivo, en su interacción sin tregua con los elementos melódico-armónicos. Y articula la expansión de la pasión intrínseca del propio material por medio de la intercalación en el piano de un contracanto cromático, enfático y acentuado. El piano quiere reproducir la sonoridad orquestal.

Unidad 10 (cc. 18-19)

Repite el primer inciso vocal de la unidad anterior en la región grave del teclado. Cuenta con una prolongación, un contrapunto que tiene una función formadora al ejercer una fuerza propulsora mediante un impetuoso giro yámbico de cuarta ascendente seguido de otro de segunda. Marca el mayor contraste que hayamos escuchado hasta ahora. Interpretamos estos elementos como signos del *topos Sturm und Drang*. Al trazo melódico cromático descendente del rayo, en la posición espacial más alta del teclado:



responde el trueno retumbando en un registro distanciado, en el grave:



Unidad 11 (cc. 20-22₂)

Es una variante cromática de la unidad 9. El cromatismo es un correlato del contracanto pianístico.

Varía la desinencia, que está emparentada con la unidad 5. Hay una sorprendente convergencia súbita al unísono, que diluye por un instante el pulso rítmico, exteriorizando la alusión a “las desprendidas orlas”.

Unidad 12 (cc. 22₃-24₂)

Es una variante de la unidad 6, traspuesta a la distancia de segunda menor superior.

Unidad 13 (cc. 24₃-25)

Es una variante de la unidad 8, traspuesta a la tercera superior. Integra un punto culminante, un retardo-apoyatura. Puede escucharse en retrospectiva como el punto de inflexión que otorga a los dos conjuntos precedentes la forma de una curva dinámica. Ofrece la confirmación más dramática de la ausencia de la tónica o de la región de la primera tonalidad desde el compás 5.

En resumen, el conjunto de las unidades 1-13, correspondiente a las tres primeras estrofas, desarrolla un mismo ambiente emocional. El comienzo *medias in res* exige ya de entrada una cierta intensidad retórica. Las figuras musicales evocan una obsesión. La articulación no tiene apenas costuras y los detalles están envueltos por un incesante movimiento hacia adelante. Hay una conexión entre el *perpetuum mobile* y el estado anímico de máximo sufrimiento y de anhelo de la muerte. La puntuación de la mano izquierda está en constante derrape con el texto alucinado que la voz acosa en el trayecto, oscilando entre la locura y la realidad.

El flujo melódico, activo y agitado, está dominado por una cierta gesticulación expresionista. El registro amplio del canto —rango de duodécima— y el empleo de intervalos de quinta disminuida, sexta y séptima, difíciles de cantar, subraya lo atormentado de la declamación. El canto trata de hacer remontar a la superficie de la voz los estados internos de emociones que desbordan la simple ilustración de las palabras.

La melodía no es comprensible por sí sola, sin la armonía que la sustenta. La ausencia de la triada tónica crea incertidumbre y confiere a la música una oblicuidad que ha de ser enderezada. La música continúa su viaje por zonas tonales y materiales en continuo cambio, dilatando el recelo de manera considerable. Explora centros tonales alternativos.

La retórica musical responde al toque desenfrenado que los encabalgamientos sucesivos imprimen a los versos, y no puede negarse que, si bien el compositor no describe de un modo reflejo los contenidos poemáticos, consigue mediante la técnica de la resonancia simpatética sugerir una sincronía entre los fenómenos naturales y los estados anímicos de la música, revelando la relación diegética que existe entre el fondo natural y la figura humana. La naturaleza es, en todo caso, enfocada como expresión del sentimiento interior del personaje. Todo es impulsado, por así decirlo, por lo psíquico, y es movido “orgánicamente”. En suma, la tensión constante de la música evoca de un modo desgarrador la desesperación de quien quiere conducirse a un avatar sin memoria.

Unidad 14 (cc. 26-27₂)

Activa de manera inesperada una especie de reminiscencia; es una sorpresa formal. El piano presenta una variante de la melodía vocal de la unidad 1. Los primeros compases inciden en la celada de *re* mayor, propiciada por la unidad precedente. La caída casi repentina a la dinámica *piano* contribuye a crear el efecto de una divagación hacia algo más serio y grave.

Unidad 15 (cc. 27₃-28₂)

Recupera el motivo de cuarta ascendente de la unidad 10, aplicado a una solitaria exclamación del canto (*llevadme por piedad*).

Unidad 16 (cc. 28-29)

Repite la unidad 14, agregando una tercera más al acorde (oncena de dominante de *re*), y se yuxtapone al motivo anterior.

El lugar que ocupan las unidades 14, 15 y 16 en la lógica tonal de la obra no resulta evidente de inmediato. El auditor, formalmente desconcertado, tomará por re-exposición lo que más tarde se revelará como pseudo-reexposición. En un primer momento se evita la repetición literal del esquema compositivo inaugural. El *flashback* avanza por una oscuridad que produce ansiedad. La escucha es conducida a lo sombrío de un espacio cerrado construido por el piano. En su interior resuenan tañidos de un dolor individual que son confrontados con el vaivén de recuerdos y temores de una vida. La reminiscencia es un medio para preparar el clímax.

Hasta ahora, la presencia de la tónica ha sido fugaz. Ha predominado la red de dominantes prolongadas que apuntan hacia un futuro momento de resolución. La música se puede concebir así en términos de ausencia y promesa: ausencia de la tónica estable y presencia de una dominante dependiente que es indicio de una tónica subsiguiente. Se prepara el tránsito a una conclusión.

Unidad 17 (cc. 30-31₂)

Reaparece la tonalidad original, de la mano de una reposición de la unidad 1.

Unidad 18 (cc. 31₃-33₃)

Repone la unidad 2. Aparece la armonía de tónica en el compás 33, pero todavía sin peso y trascendencia.

Unidad 19 (cc. 33₃-35)

Es una variante de la unidad 15. Es repetida a la segunda mayor superior en una progresión de cariz retórico (*con alma*). La figura de la “súplica”, la esperanza del que implora la compasión, es articulada en progresión diatónica en una variante de la *gradatio* que la música compensa con el *stretto* métrico subsiguiente. Notemos en el curso armónico la presencia de la quinta disminuida (II elevado con séptima).

Unidad 20 (cc. 36-38₃)

Enlaza materiales modificados de la unidad 7 y del segundo inciso de la unidad 1; el vínculo motivico es sutil. Comienza con un *sol* agudo, punto de clímax seguido de un ensanchamiento de valores en el descenso. Suena en la armonía una séptima disminuida (I elevado).

Unidad 21 (cc. 38₃-41)

Ofrece un nuevo motivo que perfila la cadencia vocal final. La línea del canto, en tesitura central, es dilatada y se muestra dúctil en su actitud de encaminarse a lo profundo. Desaparece el pulso de corcheas. La armonía articula un plan llamativamente sencillo (I-IV-I-I_{6/4}-V₇-I), con un retardo de la tercera en la cadencia. Las aguas turbulentas del delta armónico de la obra se encauzan finalmente hacia el seno de *mi* bemol mayor, que es sentida como una transformación positiva. La canción, que ha debutado de manera totalmente *débrayée*, exige al final un momento de estabilización.

En la última estrofa, desplegada en el conjunto de las unidades 17-21, la voz poética está en situación abisal. Con la duplicación de la anáfora que subraya el ruego —“llevadme”— e intensificada por la repetición de “¡Por piedad!”, la música potencia el tránsito de la invocación a la petición, y sintetiza el pánico del yo lírico de tener que soportar en soledad su dolor.

Unidad 22 (cc 41-43)

El piano solo enuncia un motivo que suena como un eco del extremo del último motivo vocal. Es sentido como la representación de un “yo” cuya palabra es interrumpida por el peso disfórico de su emoción. Sin embargo, es fundamentalmente el mismo sujeto que hemos escuchado en la música precedente, donde tornaba sobre sí mismo, sin precisarnos aun su destino. Además de recordar el primer inciso de la unidad 20 (con una escapada), el trazo melódico remite vagamente al *Dies iræ* gregoriano. Se reanuda el *continuum* de corcheas, como un pedal de tónica. Pero el proceso liberatorio de la armonía continúa, ya que la séptima de dominante de la tónica retarda el momento decisivo.

Unidad 23 (cc. 44-45)

Es una inversión retrógrada de la unidad 21. Dibuja un gesto tierno que perfila claramente lo que se percibe ya como un *embrayage* pronunciado, bajo forma de cadencia plagal. La subdominante menor parece tocar la esfera de lo paralitúrgico o invocar una atmósfera de ensueño.

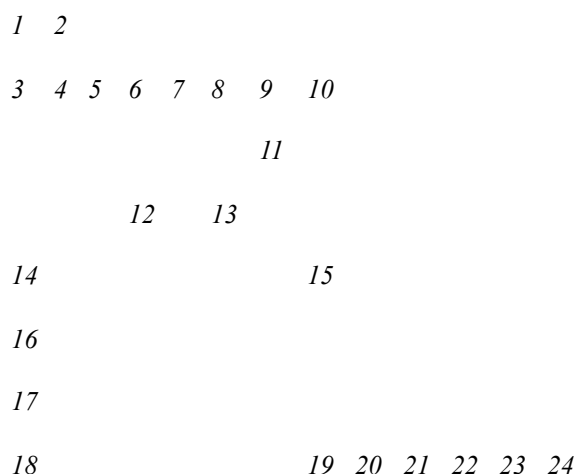
Unidad 24 (cc. 47-48)

Contiene tres acordes de tónica *ppp*, que refuerzan el carácter de evento inesperado con el que se ha presentado la tonalidad de *mi* bemol mayor.

La sensación de movimiento estancado o de rotación sobre sí misma de la clausura instrumental (unidades 22-24) permite conjeturar una nueva perspectiva. El episodio parece incluir entre sus cometidos el conjuro de la frustración del contenido poemático. Marca la entrada en la esfera de lo trascendental. El sujeto lírico es salvado, por así decir, transferido hacia otro nivel cósmico (aunque no se desvele cómo será el nuevo mundo).

2.2.2. Enfoque paradigmático y formal

La clasificación paradigmática de las unidades muestra un entramado en el que destaca la primera columna como pilar motivico-temático prevalente:



El gráfico en zigzag deja patente la relevancia global de un impulso *durchkomponiert* entreverado de momentos de pulsiones circulares, leve el primero (unidades 11, 12 y 13) y contundente el segundo (unidades 14-18), lo que propicia varias lecturas potenciales en lo formal. Puede pensarse

en un esquema ABA'C o en una explicación según el modelo comienzo-sección central-final. En esta última concepción, las unidades 1-8 actúan como comienzo, aunando una exposición que termina en una tónica provisional, y un desarrollo por vía de un trabajo motivico-temático y de los procesos armónicos.

Las unidades 9-13 integran la parte central, aportando una idea melódica que contrasta con el tema inicial. Podríamos hablar de un impulso bitemático, como en un movimiento de sonata; o de una simulación de la forma sonata, desde el ángulo de una simetría creada a partir de una música que primero parece un alejamiento de la tónica hacia una nueva tonalidad polarizada y que es reinterpretada finalmente en la región tónica para restablecer el equilibrio. La polarización mediántica (*sol* menor) de la sección presenta la duración más prolongada de una tónica a lo largo de la obra.

Las unidades 14-24 estabilizan el conflicto-discusión anterior y efectúan un retorno al comienzo antes de asentar el final. Podría pensarse que el comienzo sin preámbulos habría de suscitar un cierre igualmente súbito, pero la clausura instrumental provoca dilaciones que retrasan el reposo último.

El análisis nos ha permitido detectar otras relaciones motivicas de grado menor, que se mantienen en un plano profundo, y no están reflejadas en el cuadro. Son vínculos asociativos que responden al concepto paradigmático de transformación, es decir, que une elementos pertenecientes a la misma familia motivica, pero con pequeñas modificaciones. Veamos las ocurrencias sutilmente diferentes de un mismo clan motivico, diseminadas en las secciones AB:

cc. 9-10

quea - rre - ba - ta - is

cc. 14-15

lle - vad - me con vo - so - tras

cc. 17-18

que rom - peel ra - yo

cc. 21-22

des - pren - di - das or - las

cc. 24-25

lle - vad - me con vo - so - tras

Es importante remarcar que prima en la obra una fantasía formadora que va más allá del modelo estructural ofrecido por el texto becqueriano. Para empezar, Falla soslaya el molde estrófico que, en una primera instancia, podría haberse inferido del paralelismo riguroso de las tres primeras estrofas poéticas. Además, la forma musical resalta de manera más acusada la diferencia entre la “geometría” del primer bloque textual y la última estrofa, donde están ausentes el apóstrofe y el esquema paralelístico, ya que el compositor establece entre los dos sectores un episodio expectativo en el que introduce las palabras: “Llevadme por piedad”. Esta intrusión anticipa el inicio de la última estrofa, que rompe enfáticamente el patrón salmódico de las tres primeras. La rotura musical

se inicia por un leixaprén imperativo (“Llebadme, por piedad”) que representa un calco intensificador del responsorio de la estrofa anterior.

La ruptura del paralelismo sintáctico en la última estrofa es muy frecuente en Bécquer; la unidad con el resto del poema se suele mantener con la reiteración de uno solo de los elementos del esquema, generalmente, el más llamativo o aquel en el que se produce a la vez un paralelismo de carácter semántico, como es en este caso la forma “llebadme”.³⁶⁶ Pero Falla añade un elemento de transformación, que altera no solo la estructura sino también el régimen narrativo del poema becqueriano. En efecto, el retorno del material inaugural, relevante desde el punto de vista formal como apuntalamiento cíclico, es especialmente difícil de interpretar como elemento del discurso dramático, ya que este no suele volver sobre sus pasos. El programa narrativo no evoluciona aquí de manera lineal a lo largo de la cadena sintagmática de la obra, sino de manera vertical, siguiendo la dimensión de profundidad. La reposición de la música cambia el plano narrativo y dirige la mirada a tiempos pasados.

Falla reitera el sintagma “por piedad” para dar entrada resonante al cierre, representado por el encabalgado segmento postrero (“¡Tengo miedo de quedarme / con mi dolor a solas!”). Esta última oración enunciativa afirmativa de valor epifonemático conduce a una coda instrumental que, por su brevedad y carácter estático, parece “vaciar” la forma musical. El episodio final no emplea material previamente escuchado, asume el protagonismo y concentra la proyección significadora.

2.3. Estrato hermenéutico

2.3.1. La “ironía romántica” como vector discursivo-estético de *Rima*

La ironía es un fenómeno complejo cuya definición está lejos de ser consensuada. Situada en la intersección de diversos campos disciplinares (filosofía, literatura, estilística, psicoanálisis...), escapa, en efecto, a toda definición unívoca o restrictiva, y es todavía en nuestros días, como lo ha sido en el pasado, objeto de numerosos debates.³⁶⁷

La ironía fue proclamada como la máxima categoría estética por un grupo de románticos alemanes encabezado por Friedrich Schlegel. Este no expuso de manera sistemática el concepto de ironía, pero podemos hacernos una idea por la lectura de fragmentos de *Lyceum* y de *Athenäum*, la revista que fundó con su hermano August Wilhelm y en la que colaboraron Novalis y Schleiermacher. Lo que desde entonces se ha denominado como “ironía romántica” puede sonarnos, en un principio, como algo extraño con respecto al contexto cultural español de fin de siglo. Pero hay que recordar que la “escuela católica” de los hermanos Schlegel tuvo notable resonancia en España a través de Juan Nicolás Böhl de Faber, el cónsul hanseático de Cádiz.³⁶⁸ Y no hay que olvidar la relevante introducción de la cultura alemana que se produjo en España a través del krausismo. Aunque el krausismo perdió influencia durante la Restauración, que lo prohíbe oficialmente, su espíritu siguió viviendo en la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por Giner de los Ríos.

³⁶⁶ Cf. MAYORAL, Marina. *Esquemas estructurales en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

³⁶⁷ Cf. *L'ironie aujourd'hui: Lectures d'un discours oblique* [estudios reunidos por Mustapha Trabelsi]. Clermont-Ferrand: Université Blaise Pascal, 2006.

³⁶⁸ GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J. “La formación literaria de Bécquer”. *Revista bibliográfica y monumental*, IV, 1950, pp. 81-82.

Friedrich Schlegel asentó como presupuesto de la ironía una cierta distancia del artista respecto de su obra, que le permite trabajar de modo autónomo y juicioso:³⁶⁹

Para poder escribir bien sobre un asunto es necesario que ya no tenga ningún interés para nosotros; aquel pensamiento que debemos expresar reflexivamente ha de ser agua pasada y no debe seguir ocupándonos. Mientras inventa y está inspirado, el artista se encuentra con respecto a la comunicación en un estado cuando menos iliberal.³⁷⁰

La ironía es una estrategia que no puede fijarse a nada, que en todo quiere tener abierta la opción lúdica de algo distinto. Posibilita al artista un tipo de soberanía sobre su producto, que, sin embargo, repercute sobre la constitución de la propia subjetividad. Si la posibilidad misma de la ironía reclama la existencia de un espacio distanciador, el “yo” se presenta en Schlegel como principio del movimiento irónico, al producir un desdoblamiento reflexivo desde sí a sí mismo que se reconoce en el objeto producido. El artista permanece velado tras la obra pero reconociéndose de igual modo en ella, porque esta es reflejo del artista. La ironía es “la más libre de todas las licencias”, porque gracias a ella uno se sale “más allá de sí mismo”. Pero esto también significa que hay que pensarla en su consecuencia última como unidad de “autocreación” y “autodestrucción”.

Conforme Schlegel, “una idea es un concepto perfecto y acabado hasta la ironía, una síntesis absoluta de antítesis absolutas, la alternancia que se genera a sí misma constantemente de dos pensamientos en conflicto”.³⁷¹ Para él, la sucesión de creación y destrucción muestra el proceso dialéctico del pensamiento como actividad, un proceso que, a diferencia de lo que ocurre en otros modelos dialécticos, aquí no alcanza nunca un final sino que permanece necesariamente abierto.³⁷² La alternancia de creación y crítica como método inhibe la posibilidad de un sistema logrado en el que se superen las contradicciones. La ironía deja traslucir la tensión constante entre los polos separados necesarios en toda actitud irónica: “La ironía es la forma de la paradoja”.³⁷³ Desde el punto de vista schlegueliano, la superación de las contradicciones, lejos de constituir un logro del pensamiento, entrañaría su muerte. La ironía romántica será el primer paso hacia la disolución del sujeto, la toma de conciencia de su naturaleza dual, su movimiento de vaivén entre los opuestos.

En este sentido, el compositor debería oscilar entre ambas disposiciones del espíritu. De una parte ha de entregarse a la música, creer por un momento en su ensoñación. Pero de otra parte ha de ser capaz de salir de sí, distanciarse de lo compuesto, contemplarlo a la luz del control técnico de su arte. Internamiento en el ensueño y distanciamiento crítico se suceden en la consciencia durante el proceso creativo. Según Schlegel, un compositor se caracterizaría por su capacidad para oscilar entre uno y otro, entrar y salir de la obra, experimentarla a un tiempo desde dentro y desde fuera, emboscarse en su hondo sentimiento y distanciarse de inmediato para contemplarlo a vista de pájaro.

La base de la postura filosófica adoptada por Schlegel reposa sobre un concepto de universo considerado como un caos.³⁷⁴ El propósito de su pensamiento crítico es corregir la inevitable tendencia a creer que cabe comprender el mundo en su totalidad: “La ironía es la clara consciencia de la movilidad eterna, de la infinita plenitud del caos”.³⁷⁵ Y el modo de enmendar esa propensión es someter todas nuestras ideas a un juicio posterior, a una crítica que las muestre en su verdadera

³⁶⁹ LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofía del Arte moderno* [trad. Alberto Ciria]. Barcelona: Herder, 2006 [1999], pp. 56-58.

³⁷⁰ SCHLEGEL, Friedrich. “Fragmentos críticos” (37), en *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad* [trad. y notas de Pere Pajero]. Barcelona: Marbot, 2009, p. 32.

³⁷¹ SCHLEGEL, Friedrich. *Athenäum* (121), en SCHLEGEL. *Fragmentos... Op. cit.*, p. 84.

³⁷² JULIBERT, Elisenda. “Prólogo”, en SCHLEGEL. *Fragmentos... Op. cit.*, pp. 13-23.

³⁷³ SCHLEGEL, Friedrich. *Lyceum* (48), en SCHLEGEL. *Fragmentos... Op. cit.*, p. 230.

³⁷⁴ SCHOENTJES, Pierre. *La poética de la ironía* [trad. Dolores Mascarell]. Madrid: Cátedra, 2003, p. 90.

³⁷⁵ SCHLEGEL, Friedrich. “Ideas” (69), en SCHLEGEL. *Fragmentos... Op. cit.*, p. 204.

dimensión, como ideas parciales que apenas alcanzan a hacer inteligible una parte del mundo, con el inconveniente de que a menudo lo consiguen al precio de ensombrecer muchas cosas. La ironía “contiene y provoca a la vez un sentimiento [...] de la imposibilidad y la necesidad de una comunicación completa”.³⁷⁶ En un mundo hecho de contradicciones, el espíritu humano es incapaz de aprehender lo absoluto; con todo, el hombre pretende ordenar el mundo y se esfuerza por alcanzar lo que intuye; a pesar de la conciencia de su propia finitud, el artista conseguirá acercarse a ese absoluto en la medida en que sepa integrar la ironía en su arte.³⁷⁷ La estética schlegeliana se expresa por medio del género más apropiado para dar cuenta de la contradicción perpetua: el fragmento. Este modo de exposición puede expresar los pensamientos en oposición de manera discontinua sin exigir conclusiones rígidas.

El deseo de conseguir un arte siempre inacabado, que solo existe de verdad en el plano de lo posible, explica la importancia que la ironía romántica concede a los lectores-audidores. Estos participan de la dinámica de la creación a medida que cada lectura-escucha cambia el texto. Tenemos aquí una demanda de compromiso dirigida al lector-auditor, ya que la dinámica de pensamiento de la ironía existe en la obra solo a condición de que el lector-auditor participe activamente en la constitución de un sentido.³⁷⁸

La “ironía romántica” es, a nuestro entender, uno de los motores creativos de *Rima*. Falla plantea la dialéctica abierta de la ironía romántica (Hegel la tachaba de “dialéctica negativa”) por medio de la afirmación alternativa de dos frentes opuestos:

1) Cultiva en primer lugar el exceso. Para ello, activa el mundo expresivo del *Sturm und Drang*, un espacio simbólico relevante en el imaginario romántico como metáfora del estado interior de un personaje y despliegue de una determinada y estandarizada filosofía de la naturaleza. Resumamos los recursos puestos en juego: tono apasionado, *tempo* vivo (*Allegro agitato*), semiosis de turbulencias, dinamismo de la armonía reforzado por un ritmo inflexible, presencia inicial de la trecena de dominante, proliferación de las armonías de séptima disminuida, sugerencias modulatorias, ritmos armónicos acelerados, acentos penetrantes, notas cromáticas de paso en trazos melódicos construidos en corto, textura de carácter orquestal.

Son claras las analogías con un ejemplo del *topos* como la canción *Ich hab' ein glühend Messer* (*Lieder eines fahrenden Gesellen*; 1884-85, publicados en 1897) de Mahler:

The image shows a musical score for the song "Ich hab' ein glühend Messer" by Mahler. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef). The vocal line starts with a forte dynamic and includes the lyrics: "Ich hab' ein glühend Messer, ein Messer in meiner Brust, o". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with lyrics: "weh! O weh! Dasschneid' so tief in je - de Freud' und'". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, including a piano dynamic marking.

³⁷⁶ SCHLEGEL, Friedrich. *Lyceum*, en SCHLEGEL. *Fragments... Op. cit.*, p. 229.

³⁷⁷ SCHOENTJES. *Op. cit.*, *idem*.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 92.

La expresión dramática —*schnell und wild* [rápido y salvaje]— del dolor interior del protagonista lírico alcanza su aplicación más exteriormente espectacular en los compases 26-32:

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system contains a vocal line with lyrics: "Nicht bei Tag, nicht bei Nacht, wenn ich schlief! O weht O weht!". The piano accompaniment is highly textured, with dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *accet.* (accelerando). The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Falla muestra también componentes asociados a la música wagneriana, como el desarrollo a partir de la acumulación de la tensión armónica, la fluctuación tonal y la intensidad apasionada de la *Sehnsucht* de cuño schopenhaueriano. Falla los “escenifica” tomando como base materiales del propio Wagner. Comparemos, por ejemplo, el tema inicial de *Rima* —en su reaparición instrumental— con uno de los semblantes del *Ring-Motiv* en la ópera *Siegfried* (presentamos el ejemplo en reducción pianística):

The image displays two piano reductions side-by-side. The top score is Wagner's 'Ring-Motiv', marked '[Mässig bewegt] Allmählich bewegter'. It features a dynamic shift from *p* to *f* and includes a crescendo. The bottom score is Falla's 'Rima' theme, marked *p* and *rall.* (rallentando). Both scores show complex harmonic textures and dynamic contrasts.

La cita wagneriana se encuentra explicitada en un grado elevado, es fácilmente reconocible pese a las modificaciones. La inclusión de un episodio re-expositivo en *Rima* podría considerarse un “guiño” al significado del término “Ring”: “anillo”, pero también “círculo” (evidentemente, la tetralogía wagneriana es mucho más que el curso circular de un anillo).³⁷⁹

³⁷⁹ El cuaderno *Apuntes de Harmonía* nos permite corroborar que Falla compró la partitura de *Siegfried* el 31 de octubre de 1901; en la p. 169 se registra la compra de entradas para el Teatro Real, que podrían corresponder a las representaciones de la obra los días 11, 17, 19, 24, 26 y 28 [1901]; el 17 de octubre [1901] había comprado la partitura de *Der fliegende Holländer*.

Las refracciones wagnerianas se hacen notorias en otros muchos momentos de la canción. El motivo que entonan los violoncellos en los compases 17-18 del Preludio de *Tristan und Isolde* (que circula permanentemente a lo largo de la ópera),



resuena, con modificaciones, por toda la primera parte de *Rima*. Ese “*Leitmotiv* de la mirada” fatídica reveladora de que Tristán e Isolda están predestinados el uno para el otro, refleja los convulsos estados anímicos que comparten el yo poético y la naturaleza en la canción falliana.

Veamos uno de los rasgos que adopta el motivo: a diferencia del pasaje wagneriano, no aparece como inicio de progresión, sino como “meta volante” de una sección, por lo que la coincidente armonía de cierre está en posición fundamental y no en primera inversión:



Encontramos, también, concomitancias de escritura vocal y de cuñas instrumentales con el recitativo de Venus en la Escena II del Acto I de *Tannhäuser* (cc. 64-66); véase la reducción esquematizada de los siguientes pasajes:

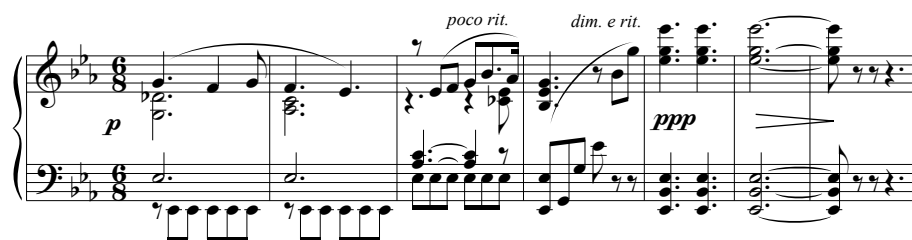
Wagner Hast du so bald ver - ges - sen, wie du einst

Falla Nu - bes de tem - pes - tad

2) El polo antitético se concentra en la música sin texto que clausura la obra. El “tono” dispar de este fragmento es la firma de una poética anti-retórica, que condensa valores como la concisión, la simplicidad y la serenidad, contrapuestos a los del primer extremo dialéctico.

Tras el amplio despliegue dramático de la música con texto, el breve dominio en *mi* bemol mayor puede sonar incongruente (como si nada hubiera pasado), y el efecto de los acordes que puntúan la cadencia pueda resultar alienante (todo esto no es sino un juego: podemos ahora dejar escapar un suspiro de alivio); al mismo tiempo, si tenemos en cuenta el simbolismo de las tonalidades, no

podemos soslayar el dejo irónico que trasluce el hecho de finalizar la obra en la misma tonalidad de la “Heroica”:



Como consecuencia del choque entre imágenes pertenecientes a contextos semánticos alejados no se produce una resonancia musical que evoque un horizonte compartido de experiencia. La oposición entre los dos polos de la ironía se mantiene en vigor. Si venciera una parte sobre la otra o se resolvieran en una síntesis hegeliana, la significación de la obra sería diversa.

Al yuxtaponer imágenes entre las que no se puede establecer vínculo alguno, lo que se busca es una suspensión del sentido de la realidad y de la trama de referencias que la articula (el enigma). Uno de los valores de esta encrucijada conceptual es el de relacionar la discontinuidad y la diferencia con la continuidad y lo similar; o dicho de otro modo, proponer que el significado del pasado está en el presente.

Hemos advertido la presencia del eco desfigurado del inicio del *Dies iræ* en el episodio final, y reparamos también en el parecido entre el último segmento melódico de este y un motivo (violín I, cc. 9-10) de la séptima (en *mi* bemol mayor) de las “Siete últimas palabras de Cristo en la Cruz”, op. 51 de Haydn.³⁸⁰



Ambas fuentes intertextuales se nos muestran como eventos singulares, puesto que el contraste entre la conservación del sentido original de las citas —una vez reconocidas— y su redefinición en el seno de un nuevo contexto genera una ambivalencia que demanda actos de interpretación.

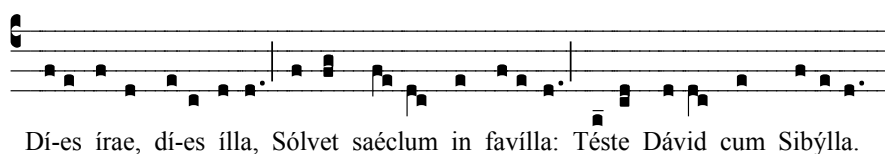
Podemos intuir que a la citación se le asigna la tarea de vehicular un concepto. En primera instancia, en virtud de su capacidad de vincular ámbitos musicales alejados entre sí, puede ser considerada como una manifestación de lo que Novalis³⁸¹ definía como *actio in distans*. El concepto de *Ferne* [distancia] era concebido por él como un instrumento a través del cual revestir de una impronta poética la realidad: “En la distancia todo deviene poesía”, escribía, individuando en ello el culmen de la poética de lo vago y lo indefinido. Todo objeto distante se revelaba más fascinante y cargado de interés, por su facultad de favorecer la labor de la imaginación.

El *Dies iræ* había ingresado desde tiempo atrás como elemento simbólico en una extensa tradición de evocación de la muerte. La primera frase de la secuencia del ritual de difuntos está construida de manera que resulte dramática, y su efecto provoca una dolorosa inquietud. Los versos se refieren a

³⁸⁰ Según Torres, Falla (a los once años) interpretó esta obra, junto con su madre, en la iglesia gaditana de San Francisco [Torres. *Op. cit.*, p. 14].

³⁸¹ NOVALIS. “Das Allgemeine Brouillon”, en *Schriften*. Stuttgart: Kohlhammer, 1960, III, p. 302. Texto original: So wird alles in der Entfernung Poesie: actio in distans.

“un día de ira, aquel día en que el mundo se disolverá, como lo atestiguan David y la Sibila”:



La recomposición falliana del motivo se basa en una contracción del trazado melódico y una distorsión rítmica del inciso original. El esquema reducido es este:



Esta deformación del motivo denota una cierta perversión del tópic que apunta a la representación de algo distinto. La confrontación con otros usos y significados precedentes de la misma cita nos puede ayudar a clarificar nuestra percepción.

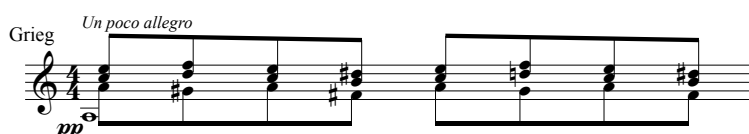
Berlioz sitúa en modo burlesco el *Dies iræ*, en el movimiento final de la “Sinfonía fantástica” (1830). Su guión programático señala que “el artista se ve a sí mismo en un aquelarre, en medio de una reunión horrible de sombras, hechiceros y monstruos de todo tipo que se han congregado para su funeral.” Uno de sus rasgos, en fusión con las campanas de la muerte, es el siguiente:



También responde a un espíritu poético que evoca “presentimientos de muerte” (Bülow), la aparición del motivo en el inicio del “Preludio” op. 28 n° 2 (1835-1839) de Chopin:



En la “Escena nocturna” (c. 5) de *Peer Gynt* (1867) de Grieg, el arranque del tema sugiere voces y fantasmas de la conciencia cuando suena vagamente, inserto en una especie de *organum* medieval:



La cita muestra una marcada carga expresivista, reforzada por la sonoridad de séptima disminuida que la sostiene al final de la frase, en el comienzo del *Intermezzo* op. 118 n° 6 (1893) de Brahms, donde el motivo asume el *status* de la tercera en una implícita tríada armónica de tónica:



Frente a los casos donde la melodía parte como la quinta de la tríada armónica de base, Falla opta por iniciar el decurso melódico a partir de la tercera, potenciando la virtualidad significadora de la armonía de séptima de dominante. Su armonización en modo mayor constituye un rasgo diferenciador. En contraste con la ubicación en portada que muestran la mayor parte de los pre-signos mencionados, Falla sitúa la cita al final de la obra, lo cual insinúa su distinta intencionalidad formal.

Nuestro compositor reconvierte parcialmente al modo simbólico el potencial alegórico que contiene la cita literal. Sugiriendo solo uno de los aspectos de esta, se refiere a algo más de lo que se dice en el nivel literal, sin llegar a señalar exactamente de qué se trata. Nos encontramos con una contradicción entre legibilidad del texto citado y percepción de su sentido expreso, que busca algo más que hacer consciente una relación inaudita. El enfoque desdibujado, uno de los rasgos del lenguaje expresivo del símbolo, suscita un horizonte irreal. Falla prefigura en cierta medida la actitud de Stravinsky cuando cita el *Dies iræ* en “La historia del soldado” (1918), en un contexto en el que un soldado vende su alma (el violín) al diablo:



A su turno, la carga irónica inherente a la cita haydniana es también clara, ya que puede establecerse sin esfuerzo un paralelismo entre la aspiración terminal del protagonista del poema becqueriano y el sentido de la séptima palabra de Jesús —“Padre, en tus manos pongo mi espíritu”³⁸²— quien, habiendo cumplido todo lo referido a la redención del mundo, piensa en volver al Padre en una vida sin sufrimiento, agonía, ni muerte.

Las alusiones a la “séptima palabra” y al *Dies iræ* devienen lýtotes, una figura retórica ligada desde siempre a la ironía. Esto es, mantienen la expresión por debajo de la emoción sentida que se trata de transmitir.³⁸³ Muestran una intensidad amortiguada en cuanto a su remisión a lo fúnebre, imprimen un aura de imprecisión y lejanía a un material que originalmente mantiene una relación de vecindad, y realizan una importante economía de medios, ya que permiten dar a entender más diciendo menos. Son tácticas de “des-familiarización”, que manifiestan la tensión hacia el re-pensamiento del pasado en función del presente. El *Dies iræ*, en particular, es “manipulado” en tanto signo icónico del pasado romántico, y cifra la ruptura de límites culturales entre un mundo estético periclitado

³⁸² En *Biblia de Jerusalén* [trad. E. Osty]. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1967. Lc 23 44-46: Era ya cerca de la hora sexta cuando, al eclipsarse el sol, la oscuridad cayó sobre toda la tierra hasta la hora nona. El velo del Santuario se rasgó por medio y Jesús, dando un fuerte grito, dijo: “Padre, en tus manos pongo mi espíritu” y, dicho esto, expiró.

³⁸³ LARBAUD, Valéry. *Sous l'invocation de saint-Jérôme*. París: Gallimard, 1946. pp. 166-167. Texto original: l'expression en deçà de l'émotion ressentie et qu'il s'agit de communiquer.

(podría representar un certificado de defunción de este, una transposición metafórica del *requiem æternam*) y el presente moderno.

Falla participa en cierta medida de la reacción anti-romántica adoptada por muchos, aunque ciertamente lo romántico siguió teniendo presencia en el Modernismo. Como es sabido, el compositor no desautorizó todos los aspectos del Romanticismo y, desde la perspectiva de 1929, admitió incluso la adscripción romántica de su producción anterior a los años 20: “cuantos nacimos dentro del pasado siglo le hemos pagado en mayor o menor grado nuestro tributo [al Romanticismo].”³⁸⁴

Según Mainer,³⁸⁵ el abanderamiento romántico había proporcionado un sentido unitario a muchos sentimientos que habían surgido en forma previa e independiente: el sensualismo y el sentido estético de lo sublime, el afán de horizontes exóticos y el cosmopolitismo como actitud, la percepción más nostálgica del mundo clásico y a la vez la inclinación hacia el encanto ingenuo, primitivo y solemne de la Edad Media, la sensación de incomodidad metafísica que podía resolverse en suicidio, en mohín de hastío o en burla preventiva de la propia compunción (la ironía romántica schlegeliana). El Romanticismo tendió a expresar abiertamente la interioridad, sin temor a lo patético o trágico. La música podía expresar las profundidades de los sentimientos, no en el lenguaje convencional de los afectos sino en acentos más profundos aunque menos definidos. El arte era custodio de un misterio que la palabra común no podía revelar. La emoción era a la vez un medio y un fin del conocimiento. Iba unida muchas veces a “lo íntimo”, una tendencia a la introspección y la contemplación de “esencias”, que se observaban en un aislamiento deliberado de momentos de intensidad poética silenciada.³⁸⁶

En el Modernismo, la fuente de la creación artística seguía siendo la interioridad del hombre —subsistía la base común—, pero el modo de expresión respondía a una nueva sensibilidad, a un pudor que impedía la efusión directa, que exigía una selección.³⁸⁷ El Modernismo disoció lo que el Romanticismo había entrelazado; el arte desplazó el centro de interés hacia el lenguaje, hacia la propia transformación. Pero descentrar no era una alternativa a la interioridad, sino su complemento. Como resultado, el lenguaje de la música se hizo “más sutil”, en un sentido más fuerte que el de los románticos.³⁸⁸

La música de Falla, además de explorar la subjetividad, aborda una descentralización del sujeto. El compositor activa en *Rima* un espacio de maniobras que efectúa un jaque mate dialéctico a los mimbres nihilistas propios de la cultura romántica. Rafael Argullol³⁸⁹ explica que el artista romántico pretende encontrar en la muerte la reafirmación suprema de su esencia: el hombre sólo alcanza su verdadera identidad si acepta la función creadora y trascendente de la destrucción, de tal manera que todos los caminos conducen a la autodestrucción. De este modo, la angustia del ser-para-la-muerte se transforma en el ambiguo gozo de morir-para-ser.³⁹⁰ El suicidio romántico, más que una huida desesperada del mundo, supone el único medio para llegar a captar la verdadera realidad, de retornar al todo.³⁹¹ Evidentemente, una cosa es sentir deseo de muerte, y otra el acto de

³⁸⁴ FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 130-132.

³⁸⁵ MAINER. *Op. cit.*, p. 136.

³⁸⁶ ROWELL, Lewis. *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* [trad. Miguel Wald]. Barcelona: Gedisa, 1985, p. 118.

³⁸⁷ CANO BALLESTA, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI, 1996, p. 21.

³⁸⁸ TAYLOR, Charles. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna* [trad. Ana Lizón]. Barcelona: Paidós, 2006 [1996], p. 631.

³⁸⁹ ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006, p. 125.

³⁹⁰ ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Acantilado, 2008, pp. 419-420.

³⁹¹ DE PAZ, Alfredo. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías* [trad. Mar García Lozano]. Madrid: Tecnos, 2009, pp. 96-99.

auto-eliminación definitiva. A este respecto, Erasmo Caro³⁹² hablaba, en 1900, de un suicidio de carácter “metafísico”, cuyo objetivo no es la destrucción de la vida, sino la del ser mismo a través de la deificación del no-ser.

Precisamente, la renuncia, la negación de la voluntad de vida era, según Adorno,³⁹³ la categoría metafísica fundamental de Wagner. Sabemos que, a principios del siglo XX, el furor wagneriano imperaba en amplios sectores de la cultura española. La recepción wagneriana en la capital se documenta ya a finales del siglo XIX, pero es a partir de 1900 cuando el wagnerismo se presenta como un fenómeno colectivo consolidado que progresivamente alcanzará niveles de apoteosis hacia 1911, año de nacimiento de la Asociación Wagneriana de Madrid. La enorme incidencia social se manifiesta a través de la creciente presencia gráfica e iconográfica del compositor germano en la prensa periódica y a través de la publicación de numerosas traducciones al castellano de su obra.³⁹⁴ Mediante la ironía, Falla no solo toma una distancia crítica respecto a la retórica de Wagner, sino que convierte la música wagneriana, el wagnerismo y las voces “a lo Wagner” en emblema de un mundo estético que no consideraba válido. Sin embargo, puede afirmarse que, en términos generales, Wagner está presente en todos los períodos creativos de Falla.³⁹⁵ Como señala Nommick, “Falla estudió toda su vida las óperas de Wagner,³⁹⁶ y estas fueron para él fuente de sensibilidad e inspiración, y alentaron su quehacer compositivo”.³⁹⁷ Nuestro músico no escapó al “síndrome Tristán”,³⁹⁸ que llegó a ocupar el lugar de fantasma permanente en el mundo de la composición musical de la época, tanto para quienes vieron allí la puerta hacia un lenguaje nuevo como para aquellos que necesitaron escapar de él.³⁹⁹ Conoció la fascinación de la música de Wagner ya en su primera juventud, a través de

...las partituras de Wagner, traídas a Cádiz por una dama alemana [...]. Fue a esta dama a quien debió [...] el conocer por fin, después de las seducciones de Grieg, los poderosos sortilegios de Richard Wagner. El maestro de *Sigfrido* le causó una fuerte impresión: entusiasmo por el músico unido a una secreta antipatía por el hombre. [...] el joven músico hace análisis rigurosos de las partituras de Wagner. Transcribe sobre dos pentagramas la partitura “a cuatro manos” de *Los murmullos de la selva* y el juego de admirables modulaciones que descubre en ella le cautiva.⁴⁰⁰

Los rastros de esa ambigüedad ante Wagner se evidencian aun en un escrito de los años treinta; la “aparatoso vanidad” de la música wagneriana debía inducirnos a

...la eliminación de cuanto no representa una fuerza esencial; su inquietud tonal y melódica a observar una más serena y estrecha disciplina en el discurso musical; [...] su exasperado realismo dramático a procurar una firme concisión y una simple —aunque intensa— expresión musical.⁴⁰¹

³⁹² CARO, Erasmo. *El suicidio y la civilización*. Madrid: La España Moderna, 1900/Formación Alcalá, 2009, pp. 45-46; *Idem*. *El pesimismo en el siglo XIX*. Madrid: Formación Alcalá, [1878], 2009, p. 238.

³⁹³ ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música* [trad. Alberto Luis Bixio]. Buenos Aires: Sur, 1966 [1958], p. 149.

³⁹⁴ ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2004 [2003].

³⁹⁵ NOMMICK, Yvan. “La vida breve entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal”, en *Manuel de Falla: ‘La vida breve’*. Granada: AMF, 1997, p. 52.

³⁹⁶ En la biblioteca personal de Falla constan treinta partituras o extractos de partituras de Wagner, y la mayoría de estos documentos llevan anotaciones autógrafas de Falla.

³⁹⁷ NOMMICK, Yvan. “Wagner en Falla: una presencia continua”. *Quodlibet*, 55, 1, 2014, p. 87.

³⁹⁸ *Ibidem*, pp. 53-57 y 114-116; Nommick estudia las numerosas anotaciones analíticas de Falla relativas a la partitura de *Tristan*.

³⁹⁹ FISCHERMAN, Diego. *Después de la música*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 42.

⁴⁰⁰ ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla*. París: Cahiers d’Art, 1930, pp. 19-20 [trad. Yvan Nommick].

⁴⁰¹ FALLA, Manuel de. “Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte”. *Cruz y Raya*. Madrid, septiembre de 1933; FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 137-146.

Los valores aquí contrapuestos: inquietud-serenidad, vanidad-humildad, realismo dramático-concisión y simplicidad expresiva, son similares a los que entran en conflicto en *Rima*. En ese mismo artículo, Falla critica a Wagner

...su famoso invento de esa *melodía infinita* (sucesiones melódicas sin límites tonales) que —dicho sea con todos los respetos que el mundo exige a quien juzga sus yerros conscientes— no es más que uno de tantos brillantes embustes con los que, desde el penúltimo siglo, se viene pretendiendo la sustitución de otras tantas verdades.

Y reprocha a Wagner su abuso de “dos únicas formas modales” y del “cromatismo y de su implacable cortejo de enarmónicas transformaciones modulantes”. No obstante, nuestro compositor reconocía los aciertos del “músico genial”, consideraba que el cromatismo podía ser un procedimiento excelente como “lo prueba el propio Wagner con su *Tristán*, donde el cromatismo (frecuentemente tonal, por otra parte) tiene su justa aplicación como espontánea y viva fuerza expresiva”, y evaluaba positivamente ciertos elementos del lenguaje wagneriano como “la obediencia de sus cantos y de su declamación lírica al valor expresivo de la palabra y el concepto,” y “el arte con que transformaba un motivo [en las derivaciones de los motivos conductores].”⁴⁰² El posicionamiento falliano nos recuerda las actitudes ambivalentes de Friedrich Nietzsche ante Wagner. Para el filósofo,⁴⁰³ Wagner es el gran mentiroso, su “música nunca es verdadera. Pero se toma por verdadera...”. La mentira de Wagner consiste en su utilización de la música para propósitos esencialmente no musicales. Su perversión de la música no representa una desviación accidental de la especificidad de un arte, sino que es expresión de toda la crisis de la modernidad, que se manifiesta por la teatocracia, en la que Wagner es un actor incomparable. Este no es un músico que se equivoca, tampoco es un poeta, solo es un actor de genio: “se hizo músico, se hizo poeta porque el tirano que llevaba dentro de sí, su genio de actor, le obligó; se ganó a la multitud, corrompió el gusto, estropeó incluso nuestro gusto por la ópera”. Pero el ataque de Nietzsche contiene, incluso en sus momentos de mayor amargura, su propio contrario dialéctico, a saber, la gratitud. El filósofo comprende que un músico diga: “Detesto a Wagner, pero ya no soporto ninguna otra música. No obstante, también comprendería a un filósofo que declarase: Wagner resume la modernidad. No hay alternativa, primero se ha de ser wagneriano”.⁴⁰⁴

La vertiente crítica del ejercicio irónico puede inducirnos a una interpretación de la obra en clave de parodia, el recurso o modo asociado con más frecuencia a la ironía. Esta lectura se superpondría al ejercicio realizado por el propio Bécquer en la *Rima* LII, donde, al decir de Irene Mizrahi, parodia la sonora pero engañosa declamación de sufrimiento de la voz romántica.⁴⁰⁵ Ello supone en todo caso el reconocimiento previo del modelo parodiado en la canción. De acuerdo con Schoentjes,⁴⁰⁶ el término “parodia” se usa hoy en día,

...para referirse a las ironías que tienen relación con la intertextualidad, desde la alusión concreta hasta la reescritura, pasando por las (seudo-)citas de longitud variable. Pensar la parodia a través de la ironía ofrece la ventaja de poner el acento sobre el hecho de que no se trata de una actividad casi mecánica de sometimiento a un modelo, a la manera del pastiche, sino más bien un procedimiento dinámico, que, lejos de reducir el alcance de un texto, potencia su interpretación.

⁴⁰² *Idem.*

⁴⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia* [ed. Germán Cano]. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, pp. 172-173.

⁴⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich. “El caso Wagner. Un problema para músicos”, en *Escritos sobre Wagner* [trad. Joan B. Linares]. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, p. 187.

⁴⁰⁵ MIZRAHI, Irene. *La poética dialógica de Bécquer*. Amsterdam-Atlanta, Georgia: Rodopi, 1998, p. 133.

⁴⁰⁶ SCHOENTJES. *Op. cit.*, p. 200.

La parodia se caracteriza por la imitación consciente de un texto, de un personaje o un motivo, que se hace de forma irónica para poner de manifiesto el distanciamiento y crítica al modelo primigenio.⁴⁰⁷ Enfatiza las características de lo que se quiere destacar, de manera que impliquen lo contrario de lo que dan a entender. Es una forma intertextual en la que se desacredita el texto, el género o la norma a los que se alude, pero se deja claro que el texto parodiante no comparte el significado de la forma parodiada.

En tanto en cuanto hay dos códigos en el mismo texto, Wallace Martin⁴⁰⁸ hace hincapié en que hay dos sentidos en la parodia: el serio del significado original y el paródico. Se debe rechazar el sentido literal para reconstruir uno más profundo; la parodia es irónica porque rechaza y sustituye el significado superficial por otro contradictorio y superior. El auditor se debe dar cuenta de que el estilo o el autor implicados se distorsionan de forma intencionada. La parodia, por tanto, apela a la competencia del auditor.

Con todo, el *status* de la parodia es ambiguo. En la superficie, una parodia está ideada para castigar, mediante la exageración, ciertas incompatibilidades del original en el que se inspira. En un nivel más profundo, el parodista puede admirar secretamente la obra que se propone ridiculizar, se requiere incluso una cierta dosis de elogio por su parte, y llega a instaurar un embrión de diálogo con el modelo cuyo recuerdo reaviva. Además, para que una parodia tenga éxito debe expresar, junto con su crítica, un grado de parecido tanto a la letra como al espíritu del original. Idealmente, una parodia debe a la vez parecer una parodia y ofrecer la posibilidad de poder casi confundirse con el original mismo.⁴⁰⁹

2.3 2. Significación

Después de todo lo dicho nos asaltan dudas: ¿*Rima* pretende desvelar algo o prefiere mantenerse en la ambigüedad, como si fuera un secreto? ¿Querrá decir la canción algo que no puede ser expresado en absoluto? La ironía aparece como un juego de reflexión que, fiel a su etimología, se presenta inquisitoria.⁴¹⁰

El punto de partida irónico es desde luego una puesta en perspectiva radical que consigue embrollar al intérprete. En términos de la teoría de la información, los mensajes de ese tipo no contienen la información para ser reconocida por el receptor, sino que provocan una revisión de los mecanismos de respuesta, no exigen ser descifrados, sino que se convierten en la fuente de una nueva cadena de comunicación. Precisamente, como hace saber Eco⁴¹¹ apoyándose en Shannon y Weaver, la información se refiere no tanto a lo que se transmite en el mensaje como a lo que se podría transmitir. En este punto, el mensaje, y por lo tanto la fuente, no puede desligarse ya del receptor; es decir, el mensaje nuevo, al convertirse en fuente no hace sino obligar al receptor a tomar el mando de esa nueva cadena comunicativa y a cuestionarse sus posibilidades de interacción con el mensaje.

Rima abre un espacio que no es inmediatamente presente a nuestra consciencia. Ha ido despertando en nosotros anticipaciones de sentido que no se resuelven plenamente, y las configuraciones

⁴⁰⁷ MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986, p. 311.

⁴⁰⁸ MARTIN, Wallace. *Recent Theories of Narration*. Londres: Cornell University, 1986, p. 180.

⁴⁰⁹ CALINESCU. *Op. cit.*, p. 146.

⁴¹⁰ Muchos críticos han intentado desglosar las fases de la lectura-audición de un aserto irónico. Uno de los modelos que más influencia ha tenido es el que propone BOOTH, Wayne C., en *A Rhetoric of Irony*. Chicago-Londres: Chicago University, 1975. Booth concede un lugar central a los enunciados en los que la ironía no se efectúa abiertamente, sino que exige un esfuerzo de interpretación.

⁴¹¹ ECO, Umberto. *Obra abierta* [trad. Roser Berdague]. Barcelona: Ariel, 1979, pp. 154-170.

supuestas se han ido poniendo de nuevo en movimiento, por la importante razón de tener que renunciar a ciertas hipótesis que la obra nos había inducido a construir. Así pues, hemos de participar activamente en la reconstrucción del texto. Merced a nuestra capacidad de asociar o discriminar ciertas ideas, hemos de establecer nuestra propia composición, donde lo omitido es tal vez casi tan decisivo como lo incorporado.

En la medida en que la música desplaza al pasado los puntos de vista a los que estábamos sometidos en un principio, se presenta ella misma como una experiencia vivida. La escucha, que está estructurada como una experiencia, deja en suspenso sus valores en un presente nuevo y reestructura los elementos de que ya disponíamos. La sensación es la que expresan ciertos giros del lenguaje cotidiano: decimos que hemos quedado enriquecidos por una experiencia, cuando en realidad hemos perdido una ilusión.⁴¹²

La constitución de sentido significa que no solo se descubre lo no formulado en la obra para ocuparlo por los actos representativos del auditor, sino que en tal formulación de lo no formulado radica también la posibilidad de formularnos a nosotros mismos, descubriendo así lo que hasta entonces parecía sustraerse a nuestra consciencia.⁴¹³ *Rima* estimula nuestra respuesta afectiva, invitándonos a confrontar nuestra experiencia vital con el ámbito imaginario de la obra. Tal confrontación es la que produce el conocimiento estético del mundo, que no es sino conocimiento de uno mismo.

A modo de efecto inadvertido, *Rima* nos desvela uno de los valores ético-estéticos que según Falla deben acompañar a la música: la serenidad. La ironía es, sin duda, evaluadora e inseparable de la ética,⁴¹⁴ y la serenidad significa, precisamente, una mirada irónica con respecto a un subjetivismo atento a la exhibición del yo. La serenidad es un sentimiento de segundo orden con respecto a los prototipos de sentimientos (la alegría y la tristeza, el amor y el odio, el placer y el dolor, etc.). Sin embargo, se asienta en la forma primaria de estar en el mundo. Ramón Rodríguez⁴¹⁵ —en quien me baso para realizar este trayecto— propone entender la serenidad como un temple de ánimo reflexivo, que no se refiere directamente al mundo, sino a nuestras reacciones emocionales ante él. Es, pues, una manera de tratar con los sentimientos.

No nos parece forzado el paralelismo entre la inflación sentimental de *Rima* y la notoria relevancia pública que tienen hoy los sentimientos. Los libros de autoayuda, por ejemplo, reflejan una acentuación del costado subjetivo de los sentimientos, que se torna en la sentimentalización del sujeto. La reconstrucción del mundo al que remite el sentimiento nada cuenta frente al hecho mismo del sentir. Los sentimientos funcionan tácitamente como el núcleo duro de la identidad personal, y ofrecen la faz principal que el individuo presenta ante los demás. El concepto de sensibilidad sirve de puente para proporcionar una especie de difusa línea maestra emocional que sustituye a la identidad ontológica. De ahí que los sentimientos se conviertan en una fuente de legitimación moral y política (cuando alguien aduce un sentimiento en él, la discusión se detiene, no porque sea imposible analizarlo, sino porque parece como si hubiéramos llegado a un ámbito último más allá del cual no se puede ir, solo cabe el “respeto”). Asistimos simultáneamente al fenómeno de la mercantilización del sentimiento. Desde que las empresas descubrieron la importancia de la afectividad, no solo en la fase de comercialización de los productos, sino en la producción y en la gestión empresarial, la propia estructura sentimental y con ella, la imagen de sí mismo que es preciso dar ante los demás se convierte en objeto de cuidado específico. Esta situación paradójica en la que el individuo se ve referido a su afectividad como el centro más propio de su persona y, a la

⁴¹² ISER, Wolfgang. “El Proceso de Lectura”, en *Estética de la recepción* [trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina]. Rainer Warning (ed.). Madrid: Visor, 1989, pp. 160-161.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 164.

⁴¹⁴ SCHOENTJES. *Op. cit.*, p. 263.

⁴¹⁵ RODRÍGUEZ, Ramón. *Fenómeno e Interpretación. Ensayos de fenomenología hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 2015, pp. 233-247.

vez, constreñido a controlar sus sentimientos en una tensa gestión de sí mismo conduce a una forma de *stress*, típica de nuestra situación.

La serenidad comporta un reconocimiento de la fuerza de esa realidad constrictiva, conformadora y manipuladora de los sentimientos en que vivimos, y habría que entenderla como una específica actitud afectiva que podemos tomar en medio de esa encrucijada sentimental y en relación a ella. La serenidad significa una toma de distancia que sustrae a los sentimientos lo agobiante de su presión, no les deja ocupar por entero el espacio sentimental de la persona e instaura una forma de relación más libre con las exigencias de la sentimentalidad social; no se libera de ellos, sino que los pone en su sitio, que no sabemos con certeza cuál es, pero que no es, desde luego, la conformación de la propia personalidad. La serenidad es apertura a una posibilidad de uno mismo, nunca del todo completa pero que se mantiene siempre viva en una aspiración que es su verdadera sustancia.

RESUMEN

El yo lírico de la *Rima* LIII becqueriana pide confundirse con las fuerzas de la naturaleza embravecida, porque teme quedarse a solas con su dolor. La expresión musical de ese tormento interior comienza sin rodeos, se vale de una declamación agitada, un melodismo amplio y quebrado, que alude como soporte prevalente al “motivo del anillo” del *Siegfried* de Wagner, una textura marcada por un ritmo turbulento y un curso armónico fluctuante que desestabiliza la percepción clara de la tonalidad de *mi* bemol mayor hasta la clausura de la obra. A través de una organización formal ABA’C, Falla pone en juego una estrategia discursiva inspirada en la ironía romántica, con objeto de desactivar, en parte, la mitificación hinchada de la estética wagneriana. La música supera el horizonte de expectativas del poema, y constituye un espacio abierto a diversas constelaciones de significado.

¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!

3.1. En torno al texto

A partir de su edición, en 1980, la canción ha sido catalogada a menudo —junto con “Olas gigantes”— bajo el rótulo común de “Rimas”. El compositor, sin embargo, adoptó como título el estribillo del poema becqueriano en el que se sustenta la obra, lo cual es altamente significativo, pues predetermina, en cierto modo, el “tono” con el que debe acercarse a ella el intérprete-auditor.

La canción se sirve de la parte inicial de la *Rima* LXXIII, una de las más tempranas piezas poéticas de Bécquer,⁴¹⁶ y la más larga (104 versos), un romancillo (un romance en metro menor, hexasílabo, que recibe a menudo el nombre de endecha⁴¹⁷) que configura una especie de elegía fúnebre a la muerte de una muchacha (una “pobre niña”).

En la *Rima* completa pueden diferenciarse cuatro áreas temáticas, centradas respectivamente en la alcoba mortuoria, la capilla del templo, el entierro y la meditación final, que contiene la pregunta sobre qué ocurre con el alma después de la muerte, y la respuesta del poeta. Cada una de ellas se articula en tres estrofas (octavillas) y un estribillo que es resumen de lo que se narra, luego se medita y finalmente trasciende.⁴¹⁸ Francisco Torrecilla subraya que los versos hexasílabos aportan velocidad a la narración y, por el contrario, la larga repetición de rimas y del estribillo retiene la acción propia de toda reiteración, “como emulando el redoble de campanas en el funeral que describe, y subrayando la implacable imposición del destino”.⁴¹⁹

La presencia del cadáver y el desvelamiento de su soledad constituyen el centro estructural del fragmento elegido por Falla. Ha muerto una muchacha, y sus restos están solos en la alcoba... Llega el nuevo día y despierta el pueblo con sus ruidos. Al poeta le duele este contraste. Su sensibilidad hecha pensamiento es meditación ante la muerte, y el estribillo es la formulación lógica de sus sentimientos.

Puede decirse que, al modo de los romances tradicionales, la narración no es discursiva; por el contrario, emplea procedimientos en los que el mensaje “se actualiza ante los ojos”,⁴²⁰ prefiere la plasticidad, el detalle emotivo o psicológico al puramente razonador. En esta primera fracción de la *Rima* falta la concreción en los detalles, se silencian los atributos naturales de la muchacha, y todo tiende a la contemplación de una escena, en la que se entra *in medias res*:

⁴¹⁶ Por los datos que expone Montesinos, cf. MONTESINOS, Rafael. *Bécquer. Biografía e imagen*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005 [1977], pp. 202-207.

⁴¹⁷ Cf. PARAÍSO, Isabel. *La Métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco, 2000, p.162.

⁴¹⁸ BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas* [ed. y guía de lectura: Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy]. Madrid: Espasa Calpe, pp. 142-144.

⁴¹⁹ *Rimas. Gustavo Adolfo Bécquer* [ed. Francisco Torrecilla del Olmo]. Madrid: Akal, 2002, pp. 162-163.

⁴²⁰ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, p. 65.

*Cerraron sus ojos
que aún tenía abiertos;
taparon su cara
con un blanco lienzo;
y unos sollozando,
otros en silencio,
de la triste alcoba
todos se salieron.*

*La luz, que en un vaso
ardía en el suelo,
al muro arrojaba
la sombra del lecho;
y entre aquella sombra
veíase a intervalos
dibujarse rígida
la forma del cuerpo.*

*Despertaba el día,
y a su albor primero
con sus mil ruidos
despertaba el pueblo.
Ante aquel contraste
de vida y misterio,
de luz y tinieblas,
yo pensé un momento:*

*¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!*

La muerte ha sido un motivo recurrente en el arte a lo largo de la historia. Esta afirmación contrasta con una realidad incuestionable: la imposibilidad de comunicar la certidumbre de la muerte. Este conflicto constituye un terreno fértil para la creación artística —Ruskin pensaba que la muerte era la musa del gran arte⁴²¹— precisamente por su irresolución.

Michel Guiomar⁴²² sugiere la permeabilidad de nuestro mundo al de la muerte, o mejor, la impregnación constante por esta en el dominio artístico. Los aspectos más interiores de la obra artística no son accesibles, según él, sino a través de tres apreciaciones categoriales de las presencias visibles, invisibles o puramente psicológicas de la muerte: naturales, fantásticas y metafísicas. Las primeras son fruto de la plasmación de la conciencia más o menos profunda de la muerte inevitable, reconocida como un hecho biológico. Las fantásticas implican una transgresión psíquica más allá del instante en que se produce la muerte: la estética “se enriquece de imágenes de la muerte o de su dominio cuando el autor se proyecta en ese ‘otro mundo’ en donde transforma en hecho artístico los fantasmas, figurativos o no, de su visión de la muerte y de su dominio.”⁴²³ En las categorías ontológicas, por último, el artista revela una visión del mundo ligada a su concepción del más allá, o de las relaciones entre la vida y la muerte. Una estética de la muerte es, de hecho, una estética de transferencia de valores en una dialéctica entre estas pulsiones.

⁴²¹ Cf. SAWIN, Elizabeth J.L. *A Critical Meditation on John Ruskin's Feat of Death*. Tesis doctoral, Iowa University, 1980, p. 124. Ruskin presenta esta idea en el capítulo “The Lance of Pallas” de *Modern Painters*, 1843.

⁴²² GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort. Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*. París: José Corti, 1967, p. 11.

⁴²³ *Ibidem*, p. 12. Texto original: ...s'enrichit d'images de la Mort ou de son domaine quand l'auteur se projette dans cet Autre Monde ou transforme en fait artistique les fantasmes, figuratifs ou non, de sa vision de la Mort et de son domaine.

3.2 Análisis musical

¡DIOS MÍO, QUÉ SOLOS
SE QUEDAN LOS MUERTOS!

(C. 1900)

GUSTAVO ADOLFO BECQUER

MANUEL DE FALLA

Andante mesto

VOZ

PIANO

a tempo

Ce - rra - ron sus

ppp

a tempo

o - jos que aún te - ni - a - a - bier - tos; ta - pa - ron su ca - va con un blan - co

pp

ppp

ti - len - zo; y ti - nos so - llo - zan - do, y o - tros en si - len - cio, de la tris - te al

co - ba to - dos se sa - lie - ron. La luz que en un

pp

ppp

a tempo

a tempo

pp

ja - ba la som - bra del le - cho; y en - tre a - que - lla

a tempo

Des - per - ta - ba el

ppp

a tempo

pp

dí - a ya su al - bor pri - me - ro con sus mil ru - i - dos des - per - ta - ba el

pp

ppp

50 pue-blo. An-te a-quel con-tras-te de vi-da y mis-te-rios, de luz y ti-

53 nie-blas, me-di-té un mo-men-to. "¡Dios mí-o, qué

56 so-los se que-dan los muer-tos!"

59 so-los se que-dan los muer-tos!"

3.2.1. Enfoque sintagmático

La transferencia de la organización textual a una estructura musical tripartita se hace fácilmente perceptible.

Unidad 1 (cc. 1-2)

Comienza el piano solo. El encabezamiento melódico muestra un perfil definido, articulado en dos trazos de tercera (tricordos) expuestos en tercetas. El primero, descendente, ornamentado y expansivo, dibuja un gesto que intenta embridar el apremio que origina la armonía de séptima dominante. En retrospectiva se verá que es un motivo clave, al constituirse como un nexo fundamental de la contextura formal de la canción. El segundo tricordo, ascendente, funciona como un eje conectivo para la iteración subsiguiente del motivo. El acorde de séptima de dominante suena como una señal de atención. Se convierte además en estímulo estético por lo inesperado de su ubicación (coloca al principio lo que en otro tiempo era marca de final). Su enlace con un acorde (VII) en segunda inversión suena equívoco. La disposición parece inducida por posturas propias del toque guitarrístico. Se reconoce la sonoridad del modo andaluz de *mi* sobre *la*.

La organización rítmica es ambigua. La manera en que se entienda la parte-cuatro del compás depende de la interpretación del material musical. Si consideramos la unidad como un campo trocaico que, siguiendo el patrón armónico, agrupa la blanca con punto y la negra, se enfatizan el acento y el poder de la séptima de dominante inicial, así como su relación con el vector armónico subtónico. En este caso, el ritmo aparece relativamente tenso y el ejecutante propende a colocar las partes débiles más cerca del acento, subrayando el *crescendo* anotado en la parte-cuatro, de modo que su conexión con el acento sea inequívoca. En cambio, si la figura-base es oída como un dácilo

y la parte-cuatro como un yambo conectado con el siguiente compás, el ritmo parece relajado, la séptima aparece como una apoyatura que tiende hacia la nota estructural *mi*.

Unidad 2 (c. 3)

Los componentes de la unidad anterior realizan un doble dibujo rotatorio. Asimilamos las curvas melódicas ondulantes con la jerga melismática de la guitarra flamenca. La articulación armónica bitriádica gana en fuerza estructural y produce cierta sensación de *ostinato*, sin generar expectativas a largo plazo.

Unidad 3 (cc. 4-5)

Es una reconfiguración del motivo inaugural a la distancia de cuarta inferior. Las relaciones armónicas varían, desaparece la séptima de dominante, el ritmo armónico se hace más intenso. Las voces se movilizan ahora en tríadas sobre un pedal de *la*, colocan la disonancia en el bajo en la primera parte del compás y sitúan la triada en estado fundamental en la parte cuarta.

Unidad 4 (c. 6)

Es una compresión melódico-rítmica de la unidad anterior. Modifica su última nota e instaura un pedal de *re*. Realiza un *stretto* métrico y reduce el movimiento giratorio de la falseta, creando una sensación de urgencia.

Unidad 5 (cc. 7-10₁)

Una variante de la unidad 3, transpuesta a la tercera inferior. Articula dos segmentos análogos que culminan el esquema secuencial; el segundo contiene una recomposición de la cláusula cadencial andaluza. Esquiva la sensible. El modo de *mi* andaluz queda apuntalado por la armonía de *mi* “mayorizado”, mantenido largamente y jalonado por la tónica en octavas en el extremo grave del teclado.

Unidad 6 (cc. 10-11)

La fundamental y la quinta del modo de *mi* se desgranán para concluir en un acorde sin tercera, espectral, de efecto etéreo, en *ppp*, situado en el agudo del teclado. Es un figuralismo de carácter visual, hipotípico, que expresa ascensión. El uso de la sonoridad de quintas vacías se asocia a menudo al tema de la muerte y también a un *topos* de espiritualización. Retrospectivamente, veremos que el enunciado de esta unidad se percibe como una norma contextual a lo largo de la obra.

Las unidades 1-6 constituyen un episodio que se muestra autónomo. Hay un “tema” que garantiza la coherencia, y la repetición de ritmos coadyuva a la cohesión. El *ostinato* anunciado en las dos primeras unidades se presenta dos veces más con diferentes apariencias, es el lema multiplicativo en torno al cual se gira imperturbablemente. La idea inicial es secuenciada, y da pie a un fantasear casi improvisatorio. La energía motívica determina la linealidad del despliegue melódico, sinuoso, en movimiento centrípeto (unidades 1-5). Sugiere paradójicamente una trayectoria circular que aporta una sensación de acumulación abigarrada.

La música muestra correlatos simbólicos asociados a la yuxtaposición de dos figuras retóricas, catábasis y anábasis: la horizontalidad melódica (unidades 1-5) expresa la tierra, la humanidad; en el contraste de registro (unidad 6), la verticalidad y el parámetro espacial representan un distanciarse de la tierra hacia otro mundo.

Unidad 7 (cc. 12-14₂)

Se inicia con una figura pianística solitaria: un bordón-pedal de fundamental y quinta de *la*, que recuerda el tópico *musette*. El movimiento melódico del canto es ondulado, como de balanceo de canción de cuna, duplica la música destinada al oxímoron presente en los versos (“cerraron sus ojos que aún tenía abiertos”), un recurso poético que refuerza la oposición entre la vida y la muerte. La expansión de la tónica *la* se realiza por vía de una sintaxis de nota vecina, lo que realza la presencia del VII subtónico (al igual que ocurría en el comienzo de *Preludios*).

Unidad 8 (cc. 14₃-16₂)

Es un segmento melódico levemente contrastante. Comienza con una inversión del final de la semifrase anterior, y continúa con una inversión simultánea entre tenor y bajo en sentido contrapuesto. La tesitura más aguda del canto proporciona una intensificación expresiva al flujo melódico.

El despliegue armónico de mediante con quinta aumentada, en enlace con el VI menor, desprende una ligera inquietud. Sabemos que una tríada aumentada puede ser conducida, según la significación de sus notas, a tonalidades diferentes. Falla diferencia sutilmente la acción de “tapar” la cara, a la que asigna la sonoridad de quinta aumentada, y la evocación de la blancura del lienzo mediante la enharmonía con el VI menor; crea así una atmósfera difusa, cuyo objetivo no es funcional sino colorista.

Unidad 9 (cc. 16₃-18₁)

Consta de dos incisos melódicos análogos y complementarios, correspondiendo a lo expuesto en el poema: “y unos/y otros”. La relación música-texto suscita asimismo la expresión emocional del llanto (asociado a la palabra “sollozando”), que queda sugerida por un acorde acentuado de sexta aumentada (II₇ rebajado) en el primer inciso, y la evocación del silencio merced a la sonoridad mate del enlace I-IV.

Hay una familiaridad entre el segundo inciso y el motivo de la unidad 7. El flujo melódico inicia el descenso, siguiendo el trayecto armónico de VI a IV. Se produce una leve desviación de la desinencia con respecto al patrón métrico establecido hasta el momento. Siendo las semifrases de idéntica longitud, resulta tanto más efectiva la perturbación de tal equilibrio, que queda anulado con el acortamiento del segundo inciso, con la palabra “silencio”, apoyado por la única aparición de la armonía de IV.

Unidad 10 (cc. 18₂-21₁)

Es un enunciado *recto tono* cuyo carácter formulario se adapta al texto (“de la triste alcoba todos se salieron”), añadiéndole un plus de expresividad. Desde el punto de vista musical-sensorial aporta una ligera intensidad a la declamación.⁴²⁴ Se diría que quienes abandonan la estancia musitan alguna plegaria, no en vano el empleo de la nota de recitación (*repercussa*) es característica de la entonación del canto de los salmos.

Establece con la unidad anterior una relación de consecuente, de carácter cerrado, conclusivo. Y termina funcionando como una resolución cadencial, asentada sobre un sintagma armónico iterativo (dominante menor con séptima y tónica “mayorizada”), vinculado al modo de *la* andaluz.

La estela final de orientación espacial, dos acordes sin tercera en sucesivas octavas superiores *pp* y *ppp*, es un eco de la unidad 6. Su carácter elíptico quiere evitar un hiato en la narración, puesto que la expresión “todos se salieron” no incluye al hablante poético, que queda ahora a solas con el cadáver.

⁴²⁴ KÜHN. *Op. cit.*, p. 35.

El conjunto de las unidades 7-10 se organiza como un periodo de sutil estructuración interna. Las unidades 7-8 completan una relación de antecedente de carácter abierto, suspensivo; las unidades 9-10 conforman el consecuente de carácter cerrado, con la posición de quinta del acorde final se mantiene “abierto” a lo que sigue (funciona como un “punto y coma” ortográfico). La oposición armónica lleva al antecedente a una semicadencia de carácter abierto; el consecuente conduce de vuelta a la tónica.

La construcción melódica de la primera semifrase, tanto del antecedente como del consecuente, se acomoda a una rítmica caracterizada por la repetición de grupos. Lo fascinante de esta configuración melódica está en sus limitaciones. El conjunto del arco melódico queda formado a partir de la repetición, recurrencia y combinación de solo tres elementos: movimiento por segundas, ascensos o descensos de terceras y grupos de tres notas descendentes. La sensación correlativa de los grupos rítmicos convierte la melodía en una estructura única e ininterrumpida, sustentada en sí misma. Los compases organizados como 2-1/2+2-1/2 canalizan la energía de los solapamientos. Todas las semifrases son post-téticas y se imbrican sin silencios. Los cambios de ideas musicales vienen justificados por la letra y responden al ritmo obsesivo de los versos hexasílabos. El ensamblaje sin cesuras afianza la coherencia formal.

El timbre está investido de una intención poética. Es la situación dramática, en efecto, la que transforma la denotación instrumental del piano-guitarra (la “sequedad” y el “crepitar” de su sonoridad inicial) en connotación de expresión intimista (*dolcezza* del sonido pianístico en el acompañamiento al canto).

Hay una dialéctica tonal y modal en el discurso, que parece surgir como una expansión de la sonoridad del bordón inicial, la entente *mi/la* que cierra asimismo el episodio.

Unidad 11 (cc. 212-252)

El cambio métrico consigna un contraste significativo. El canto y el bajo presentan una nueva idea melódica (vagamente afín a la de la unidad 7), de talante *cantabile*. Es un acontecimiento el quiebro brusco al ámbito de IV (*re* menor), que proporciona una sonoridad de escasa presencia en la obra. La textura articula un acompañamiento constante de acordes sincopados, lo cual imprime una cierta urgencia a la música y favorece un discurso que podría ser calificado de enunciado incoativo.

Unidad 12 (cc. 252-29)

Elabora un tetracordo melódico descendente, un trasunto del tetracordo de *mi* andaluz, en el que aparece la tónica segunda aumentada y la cohabitación de *sol* y *sol* #; el *mi* es armonizado como quinta de la armonía de *la*. La subfrase resultante amplía y completa la unidad anterior. La primera porción melódica es una inversión de la retroversión del segmento final de la unidad precedente. Este esoterismo constructivo añade un suplemento expresivo a la imagen poética de la “sombra”:



Unidad 13 (cc. 30-33)

Presenta un nuevo elemento melódico ubicado súbitamente en registro más agudo y en dinámica *forte*. El ritmo de corchea con puntillo-semicorchea de su desinencia, que articula una suspirante apoyatura de segunda menor descendente, aloja el único grumo melismático en la musicalización del texto.

La energía producida por la mayor actividad rítmica es reforzada por las octavas en el grave del teclado. El peso retórico de su duplicación contribuye a la sensación de clímax.

Unidad 14 (cc. 34-37)

Es la resolución de la tensión de la unidad anterior. Empieza como una variante de la misma y desarrolla luego una cláusula andaluza (*re-do-si* bemol-*la*). Representa un enunciado de cadencia, pero su funcionamiento en el proceso narrativo no es concluyente.

Nos abocamos así a la paradoja de un elemento que sirve de punto de meta, pero que no llena esta función en tanto que objeto final. El cierre melódico femenino y el último acorde de séptima de dominante en segunda inversión hacen que el auditor siga avanzando con la expectativa de una realización plena. La versión armónica del tetracordo andaluz se aleja levemente de la pauta habitual (su postura afectiva puede vincularse al modelo semántico del bajo de *lamento*, un *topos* retórico utilizado desde el siglo XVII para la queja, el dolor y el abatimiento), y recalca el carácter interrogativo en el cual radica la significación de un *topos* armónico relacionado con la antigua cláusula conclusiva del modo frigio; puede esquematizarse de la siguiente manera:



En contraste con el periodo anterior, el conjunto de las unidades 11-14 modela una frase que aspira a una continuidad adelante (consecuente propulsivo y abierto). Tenemos algo más vigoroso que la sección anterior, con la que hay, empero, una relación temática de fondo. Lo diferente se mueve en la dirección del “contraste”. Las correspondientes semejanzas en series de notas y en ritmización mantienen unida la composición de un modo soterrado.

Unidad 15 (cc. 38-39)

Retorna, sin transición, al estado métrico de la primera parte y a la reposición del motivo inaugural, que se prolonga en una reiteración del acorde de séptima, la misma armonía con la que ha concluido la unidad anterior. En este punto, el auditor no sabe adónde podrá llevarle el discurso musical.

Unidad 16 (c. 40)

Repite la unidad 1.

Unidad 17 (c. 41)

Recompone la unidad 3, sustituyendo la desinencia por la de la unidad 4.

Unidad 18 (cc. 42-43)

Repite el segundo segmento de la unidad 5.

Unidad 19 (cc. 44-45)

Reitera la unidad 6.

El interludio (unidades 15-19) condensa los elementos del episodio preliminar: soslaya la circunlocución que incorporaban las volutas melismáticas y la animación rítmica, e insinúa un ritmo de marcha fúnebre. Su repetición exacta provocaría otro efecto.

La música obra a modo de una ratificación. Es como si se sacaran conclusiones en relación con lo dicho previamente y se nos marcaran al propio tiempo puntos de referencia en el transcurso musical.

Unidad 20 (cc. 46-48₁)

Repite la unidad 7, con algunos cambios en la melodía.

Unidad 21 (cc. 48₂-50₂)

Repite la unidad 8, con algunos cambios en la melodía.

Unidad 22 (cc. 50₃-52₂)

Repite la unidad 9, con algunos cambios en la melodía.

Unidad 23 (cc. 52₂-55₂)

Repite la unidad 10, pero modifica la desinencia melódica para establecer un breve enunciado *quasi recitativo*. Señala un punto de inflexión al articular una cadencia rota que exhibe como evento la sonoridad del II (napolitano).

El conjunto de las unidades 20-23 repone las unidades 7-10, sin proveer una musicalización específica del texto diferente.

Unidad 24 (cc. 55₂-57₂)

Contiene el estribillo poético. La melodía, perfilada como un tipo de enunciado *arioso*, recuerda diseños ya expuestos, pero contrasta con todo lo anterior al romper la periodicidad para lograr un efecto expresivo. El canto aborda su único intervalo de quinta y el tonema conclusivo realiza un descenso cromático que recuerda el figuralismo del *pianto*, asociado a la significación del sufrimiento. La sucesión de acordes de séptima afirma la instancia de discontinuidad.

Unidad 25 (cc. 57₃-58₂)

Es un acortamiento motivico del tema inaugural del episodio preliminar.

Unidad 26 (cc. 58₃-60₁)

Repite la unidad anterior, transpuesta a la octava inferior. Enlaza con el sintagma armónico constituido por la dominante menor con séptima y tónica “mayorizada” del modo andaluz de *la*.

Unidad 27 (cc. 60-62)

Repite las unidades 6 y 19, transpuestas a la cuarta superior.

La clausura sin texto (unidades 25-27) crea un nuevo plano discursivo.

3.2.2. Enfoque paradigmático y formal

La secuencia paradigmática confirma la importancia axial del primer motivo instrumental, contenido en las unidades de la primera columna. El recuento manifiesta también claramente que la sucesión de “diferencias” se inicia a partir de la unidad 7.

Hay que señalar, no obstante, que se han sacrificado ciertas afinidades entre las unidades de la cadena 7-14 para realizar distinciones simplificadas, más generales. El grupo de las unidades 20-23 muestra el módulo de retorno. La particularidad de la unidad 24 queda reflejada en su aislamiento.

1
 2
 3
 4
 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
 15
 16
 17
 18 19 20 21 22 23 24
 25
 26 27

Si nos aferráramos al inventario convencional de esquemas formales, diríamos que el diagrama permite trazar un modelo ABA', la estructura que hemos vislumbrado desde un principio. Pero vemos ahora que la forma no es tan claramente tripartita. Si se resaltan los elementos de relación, la forma también puede interpretarse como binaria (AA'). En efecto, la parquedad formal exterior se asocia a una notable densidad de lazos internos. La puesta en valor de estos propicia el emplazamiento de uno frente a otro, como dos partes afianzadas por las correspondientes relaciones motivicas, del conjunto de las unidades 1-10 y el de las unidades 11-14.

Así, el estudio de los factores diastemáticos que vinculan los segmentos iniciales (los presentamos sin textos y colocados uno sobre otro) deja ver que los incisos se mueven en la misma región de alturas y contienen una subestructura tetratónica (la escapada como variante expresiva):

cc. 12-13



cc. 21-24



Los dos fracciones siguientes responden, como en el caso anterior, a una misma figura melódica, una célula tricórdica que realiza un leve giro ondulante. También aquí coinciden las notas de los confines (la apoyatura como variante expresiva):

cc. 15-16



cc. 27-29



El tetracordo constituye la base de estos otros grupos, el segundo de los cuales es una transposición del primero:



Salvo el *do#* que muestra este último subconjunto, todas las porciones melódicas mencionadas desarrollan un único heptacordo diatónico. No es lo único que las relaciona, ya que comparten asimismo el minimalismo de la curva melódica, un ámbito reducido y uniformemente relleno, el trazo abovedado, la suave alternancia de ascenso y descenso melódico, la compensación de los saltos con intervalos de segunda (en sentido contrario, generalmente), la segunda como intervalo principal. Tienen en común igualmente la estaticidad debida principalmente a las oscilaciones, o sea, las combinaciones-repeticiones de los grados que componen la “escala-núcleo”. De esta construcción por familias motivicas resulta una narratividad subyacente, en la que el balanceo de células afines sugiere el flujo y reflujo de sentimientos oscuros.

Sin embargo, el consecuente de la segunda parte hace valer con fuerza la irrupción del *si* bemol en el devenir melódico. Es uno de los factores que coadyuvan a la configuración de un contraste de carácter. La derivación contrastante, que hace suceder una frase “abierta” al periodo “cerrado” de la primera parte, subraye el carácter de proceso del discurso musical más aun que el tratamiento motivico-temático. También influyen la dirección del movimiento melódico global que varía con respecto a la primera parte, así como la distinta textura. En resumen, la primera parte se transforma en una segunda, opuesta a la anterior y, no obstante, semejante.

La falta de interludio instrumental después de la primera parte contribuye también a troquelar la representación binaria. En consecuencia, la segunda sección del esquema binario que proponemos actuaría como una re-exposición, precedida por una recomposición de la música del episodio preliminar. Diríamos, en último término, que la forma se mantiene entre dos aguas. Tal vez, la verdadera solución es justamente lo ambiguo, lo incierto, lo indeciso o no del todo comprensible, es decir, algo que nos empuja a continuos replanteamientos. Encuadramos en este contexto el empleo armónico ambivalente, que del modo andaluz realiza Falla, cifrado en la interpretación de la nota final de la escala como tónica modal o como tónica fundamental. Este proceder nos recuerda las opiniones encontradas respecto del *Deuterus* en *mi* gregoriano: para algunos, el *mi* es a la vez tónica modal y tónica fundamental (lo que nos llevaría a armonizarla con un acorde de *mi* menor); para otros, el *mi* es solo tónica modal, siendo la tónica fundamental el *la* (la nota final se constituiría entonces en quinta superior del acorde).⁴²⁵

3.3. Resonancias intertextuales

Hemos apuntado en el análisis musical ciertos elementos que remiten al lenguaje de la guitarra flamenca, al *topos musette*, a la enunciación *recto tono* o al canto pucciniano. El denominador común de estos aportes tan heterogéneos radica en su potencial de referirse al binomio temático amor-muerte.

⁴²⁵ MANZARRAGA, Tomás de. *Modalidad gregoriana*. Madrid: Cocusa, 1960, pp. 85-86.

• El pre-texto proveniente de la música guitarrística es un material reconocible como integrante del repertorio de falsetas que acompaña la *seguriya* gitana, “uno de los cantos andaluces, en el que hoy se mantiene más vivaz el viejo espíritu”, según Falla.⁴²⁶ Las falsetas del toque guitarrístico *jondo* emanan del alma del cante y de su marco vivencial. En un proceso de *feed-back*, contribuyen a su eficacia dramática, creando una atmósfera de tensión angustiada.⁴²⁷ García Matos explica así su función:

Es en el terreno de la expresión donde las falsetas alcanzan su valor máximo. Las auténticas y de ley envuelven siempre una idea: *dicen, hablan, frasean* el sentimiento y las pasiones. Suenan o trasuntan lamentos y patéticos sollozos en la *seguriya* [...] Y ello por manera de continuo incisiva, vehemente y ardorosa, profunda y cordial.⁴²⁸

Las letras de la *seguriya* gitana se centran en los temas del amor, de la vida y de la muerte. Reflejan, como señala Elena Torres, el sufrimiento y la tragedia humana por vía de un canto de carácter sombrío y desolador.⁴²⁹ Son numerosos los constructos poéticos que lo “jondo” ha propiciado en torno a sí. María del Carmen García Tejera explica el sentimiento de lo *jondo*, “como una actitud ante la vida, una auténtica filosofía que se resume en un grito de dolor metafísico con una doble dimensión: religiosa y social.”⁴³⁰ Antonio Carrillo sostiene que Bécquer nos da una definición del sentimiento de lo *jondo*, cuando nos dice que lo que se expresa por medio del cantar no es otra cosa sino “vaga e indefinible melancolía” [...] de unas gentes que andan mirando todos los días cara a cara su soledad; es la “amargura” del anhelo insatisfecho; la “impaciencia” del que espera lo deseado o soñado; la “desesperación”, los “tormentos” del hombre ante los enigmas de un mundo sin respuestas; la presencia, en fin, de la idea de la muerte, consustancial al individuo que se expresa a través del quejío *jondo*.⁴³¹

Para Domingo Manfredi, lo “jondo” tiene un matiz mítico, un sonido de antiquísimas letanías religiosas, un carácter de efervescencia personal muy parecido al trance de las exaltaciones místicas, y el acompañamiento que la guitarra presta al cante es “una música para silencios, como hay luces para oscuridades, que no son la misma luz que ilumina al aire libre”.⁴³²

La alianza de la guitarra a la expresión del universo *jondo* es explicada de forma sugerente por Luis García Montero en su comentario a *La Guitarra (Poema del cante jondo, 1922)* de García Lorca:

La guitarra produce un llanto sin límites [...] y acarrea sentimientos lejanos, valores que constituyen por encima de cualquier razón la verdad de un pueblo, su secreto sagrado, su tragedia asimilada y convertida en melancolía, sedimento de herencias arcaicas. El llanto de la guitarra simboliza la contradicción insuperable entre la realidad y el deseo.⁴³³

Aunque sus primeros contactos con la guitarra y el cante *jondo* no están bien documentados, no es

⁴²⁶ FALLA, Manuel de. “El cante jondo”. FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 163-180.

⁴²⁷ LE DUC, Antonio. “De la zarzuela a La Vida breve”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 1999.

⁴²⁸ GARCÍA MATOS, Manuel. *Algunas notas sobre la Guitarra Flamenca*. Carpeta de la grabación discográfica “El Niño Ricardo”, 1965, en GARCÍA MATOS, Manuel. *Artículos y Aportaciones breves*. Asociación Cultural Lux Bella 1492, 2012, p. 492.

⁴²⁹ TORRES, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De “La vida breve” a “El retablo de maese Pedro”*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007, p. 216; cf. asimismo MERCADO, José. *La seguidilla gitana*. Madrid: Taurus, 1982.

⁴³⁰ GARCÍA TEJERA, María del Carmen. *Poesía flamenca*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1986, p. 32.

⁴³¹ CARRILLO ALONSO, Antonio. “La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer”. *Cauce*, nº 10. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1987, p. 179.

⁴³² MANFREDI CANO, Domingo. *Geografía del cante jondo*. Madrid: Bullón, 1963, pp. 51-52.

⁴³³ GARCÍA MONTERO, Luis. *Los dueños del vacío*. Barcelona: Tusquets, 2006, p. 37.

difícil imaginar que Falla se hallaba impregnado de esta música desde su infancia.⁴³⁴ Los borradores de *La vida breve* abundan en apuntes musicales tomados de la práctica guitarrística, y el cante jondo tiene una importancia fundamental como nutriente esencial de la ópera, lo cual se hace especialmente patente en las inserciones para cantautor y guitarra. Nuestro compositor adquirió además numerosas partituras de guitarra, en su mayoría transcripciones de música popular. Entre ellas destaca el *Método de guitarra (Flamenco)* de Rafael Marín,⁴³⁵ obra importante puesto que hasta ese momento no se disponía de material con una descripción y reflexión sobre el “toque” de guitarra flamenca y sus peculiaridades idiomáticas.⁴³⁶ Marín incluye al final de su Método una serie de *Aires andaluces*, en los que Falla realizó anotaciones referentes a valores rítmicos, tipos de cadencias, peculiaridades armónicas y figuraciones.⁴³⁷ Falla parece haberse inspirado para el pórtico instrumental de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* en la primera parte de las *Siguirillas Gitanas* que ofrece Marín. Observamos que la ambientación general es similar a la del episodio falliano, y coincide el *tempo Andante*, al que Falla añade la indicación expresiva *mesto*:

Nuestro músico se apropia del motivo del compás 8 (eludimos las repeticiones) y lo recompone. Abstrae sus rasgos esenciales, conserva algunos de sus elementos rítmicos, adorna la desinencia de la cabeza del motivo, modifica su estela y ensancha el gesto. Duplica el nuevo motivo-falseta, individualiza la articulación del diseño circular en tresillos y la reitera, convirtiéndola en serie. Re-configura también la base armónica de la falseta. La armonía de *re* menor es sustituida por *la*

⁴³⁴ CHRISTOFORIDIS, Michael. “La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 261.

⁴³⁵ MARÍN, Rafael. *Método de guitarra (Flamenco) (por música y cifra)*. Madrid: Sociedad de Autores españoles. Sección de Música, 1902.

⁴³⁶ TORRES, Norberto. “Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas”. *Música oral del Sur*, nº 6. Granada: Junta de Andalucía-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005, p. 274.

⁴³⁷ También estudió desde esta perspectiva las adaptaciones flamencas de Julián Arcas, Francisco Cimadevilla y las obras de Francisco Rodríguez “El Murciano”: cf. CHRISTOFORIDIS. *Op. cit.*, p. 262.

mayor con séptima, de manera que la apoyatura *sol* pasa a ser la séptima del acorde, engranada con una armonía de VII en posición invertida:

Falla adopta la versión rítmica por vía del compasillo y el 2/4 que propone Marín. Vale la pena recordar ahora que la transcripción del ritmo de la *seguriya* gitana ha suscitado problemas y discusiones constantes. Marín expresaba en su Método:

He dejado este cante para lo último como más difícil por su medida. Es un compás tan extraño para el que no está acostumbrado a oírlo mucho, que seguramente le costaría gran trabajo medirlo bien al que por primera vez lo intente. Procure el principiante a la primera nota de cada compás de compasillo darle bastante valor y acentuarla bien, pues de esto depende su buen ritmo. Hasta hoy el compás de éstas creo que estaba por determinar, y confieso ingenuamente que para hacerlo como lo hago me ha costado bastante trabajo.⁴³⁸

En opinión de García Matos,⁴³⁹ el compás verdadero es el de 7/8 con la utilización de 2+2+3, o bien el de 2/4+3/8. Faustino Núñez,⁴⁴⁰ admitiendo que el compás de la *seguriya* es, “en apariencia, complicado de comprender e interiorizar”, proporciona en cambio la siguiente clave rítmica: 3/4+6/8=12/8. El signo métrico 12/8, en *tempo Allegretto*, es justamente el que se indica en la introducción guitarrística de las *Seguidillas gitanas* transcritas y arregladas por Ramon Sezac.⁴⁴¹ La conformación de las falsetas presenta en esta pieza similitudes con el trabajo de Marín; sirven como ejemplo los compases 30-36:

⁴³⁸ MARÍN. *Op. cit.*, pp. 71-72.

⁴³⁹ GARCÍA MATOS, Manuel. “Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical. *Anuario Musical*, Vol. XVI. Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, 1961; en GARCÍA MATOS. *Artículos.... Op. cit.*, p. 349.

⁴⁴⁰ NÚÑEZ, Faustino. *Comprende el Flamenco*. Madrid: RGB Arte Visual, 2003, p. 33.

⁴⁴¹ SEZAC, Ramón. *Seguidillas gitanas* (palabras francesas de Félix Mousset). París: Richault, ca. 1882.

La falseta que nos ocupa ha sido el eje de múltiples elaboraciones y recreaciones. En la pieza pianística *Seguidillas gitanas*,⁴⁴² Enriqueta Ventura de Domenech emplea la falseta como recurso-puente, articulada sin acordes y cerrada con el típico tetracordo andaluz (cc. 14-16; valor metronómico ♩ = 192):



Felipe Pedrell la utiliza de modo similar, aunque con mayor enjundia compositiva, en la introducción instrumental (cc. 20-22; *Allegro moderato*) de las *Seguirillas gitanas* (*Canciones arabescas*, 1906):



La falseta se constituye en vnero temático y sujeto de elaboración motivica en las *Seguidillas gitanas* para trío⁴⁴³ (violín, violoncello, piano; *Allegro ma non troppo*) de Enrique Fernández Arbós:

El parangón con esta compañía intertextual resalta la singularidad de la operación creativa de Falla, que radica, en un primer término, en la ubicación en portada de su motivo-falseta, asumiendo de este modo la función, asignada habitualmente al rasgueo, de constituir el primer marco de la introducción de la obra. Como ha explicado García Matos:

⁴⁴² VENTURA DE DOMENECH, Enriqueta. *Trozos flamencos*, nº 1. Sevilla: Bergali, ca. 1880.

⁴⁴³ FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique. *Trois pièces originales dans le genre espagnol*, nº 3. Berlín: Bote&G. Bock, ca. 1882.

Cuando la guitarra flamenca toca sola, como entidad independiente, son esos dos más importantes factores, rasgueados y falsetas, los únicos que sirven a configurar el toque. El rasgueo, de carácter armónico-rítmico y basado en el acorde, constituye el marco y como estribillo de las falsetas, siendo fijas o apenas cambiantes las fórmulas propias de cada estilo o especie. La falseta es lo melódico; el campo en que la expresión, el decir expresivo se manifiesta.⁴⁴⁴

El procedimiento falliano prefigura la idea compositiva que desarrolla Joaquín Turina, a partir de la misma falseta, en *Dedicatoria* (de *Poema en forma de canciones*, op. 19; 1917):

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'Allegro' and 'PIANO'. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The music consists of rhythmic patterns in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics include 'f', 'dim', and 'pp'. The second system continues the rhythmic patterns, with 'sf' and 'destacado' markings. The third system shows further development of the rhythmic motifs.

Falla erige el motivo no solo en pivote de su episodio preliminar, sino en factor prominente de la cohesión estructural de la obra, también de la creación de ambientes. Estas tareas recrean las efectuadas por la guitarra en la praxis “jonda”, García Matos las ha descrito así:

Su menester se ciñe a preludear e interludear el canto haciendo uso de rasgueos y falsetas y a sostenerle y apostillarle armónicamente y mediante brevísimas secuencias melódicas de redondeo o de comento. Al servicio, por entero, de aquel, de cuyas más sutiles esencias se nutre su inspiración, con los rasgueos y falsetas que los entreveran el tañedor, crea previamente la atmósfera en que el canto va a desenvolverse, despertando o encendiendo en el ánimo del cantador el estado emocional preciso para la ejecución, conduciéndose luego de igual modo al intermediar las coplas para mantener el ambiente y la exaltación anímica del intérprete.⁴⁴⁵

A través del motivo-falseta Falla cortocircuita, además, las relaciones de tensión y resolución propias de la lógica tonal. El enunciado del motivo se exhibe en su plenitud autónoma, sin la direccionalidad que conduce inexorablemente a lo que sigue. No se desarrolla, sino que se despliega, se ramifica, se colorea. El auditor no puede anticipar su desenvolvimiento. Los encadenamientos se forjan al interior de las resonancias y de las respiraciones que confieren al discurso toda su libertad y su imprevisibilidad. La flexibilidad rítmica de la falseta tiene su equivalente en la ambigüedad de las significaciones armónicas subyacentes. El acorde es utilizado por su función expresiva propia (tensión de la séptima), no está circunscrita y subordinada al contorno de la línea melódica. Se trata más bien de la transposición de un sentimiento. Redundamos en subrayar la ambivalencia difusa de la estructura tonal-modal de la obra, y la voluntad de

⁴⁴⁴ GARCÍA MATOS, Manuel. *Algunas notas sobre la Guitarra Flamenca*. Carpeta de la grabación discográfica “El Niño Ricardo”, 1965; en GARCÍA MATOS. *Artículos.... Op. cit.*, p. 492.

⁴⁴⁵ *Idem.*

transcender el uso convencional de la cadencia andaluza. El hecho de que no se incluya en la armadura el *si* bemol del modo de *mi* sobre *la*, es signo de una lógica que fomenta la polisemia. La articulación de todos estos elementos en nuevas asociaciones supone una inyección de nueva vitalidad expresiva para unos materiales desgastados por su utilización repetida.

• La presencia del *topos musette* en la canción es puntual pero significativa. Entre sus rasgos distintivos suelen señalarse el empleo de un bajo enfático y de notas pedal, y la imitación de bordones en quintas propios de diversos instrumentos folklóricos (cornamusa, zanfonía, etc.). Su empleo parece tender a veces a una reinención de la música popular,⁴⁴⁶ otras veces desempeña una función de iniciador formal.⁴⁴⁷ Su ámbito expresivo conecta con ciertos marcadores de una versión no conceptual del *topos* pastoral: la diastemática diatónica, una melodía de grados adyacentes, la estasis armónica, la dinámica *piano*. El *topos* pastoral es, por su parte, un prototipo narrativo recurrente como marco de la búsqueda de una espiritualidad.⁴⁴⁸ Los ejemplos de uso de la pareja *musette*/pastoral en la práctica común son innumerables. Proponemos como pre-signo de la canción falliana, el inicio de *Der Leiermann (Winterreise)* de Schubert:

The image displays two musical excerpts side-by-side. The top excerpt is for Schubert's 'Der Leiermann' (Winterreise), marked 'Etwas langsam' and 'pp'. It features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The bass clef part consists of a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom excerpt is for Falla's 'Winterreise', marked 'Andante mesto'. It features a treble clef with a 4/4 time signature and a bass clef with a 4/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The bass clef part consists of a steady, rhythmic accompaniment of quarter notes.

Las coincidencias son patentes: el doble pedal con *acciacatura*, la tonalidad, los pivotes armónicos, la altura de las notas (nótese también la curiosa vecindad diastemática del primer motivo falliano y el inicio de la sexta Sinfonía —“Pastoral”— de Beethoven), el dibujo preciso, la desnudez de la escritura. También la atmósfera desolada. Es un lugar común interpretar esta canción de Schubert como una prefiguración de la muerte. El “tocador de zanfonía” se revelaría como un Doble del compositor. La quinta vacía, que obsesiona cada compás hasta el final, puede entenderse como traducción imitativa de ese instrumento popular, pero la idea primordial es más bien la representación del equívoco, del signo de la equivalencia del morir, pues seguramente lo expresivo precede en intención y en importancia a lo imitativo.

En Falla, el carácter crepuscular de la quinta vacía (la ausencia de la tercera impone la supresión del reconocimiento de un acorde mayor o menor) se prolonga hasta la octava vacía que cierra la primera sección con texto. Su recurso al tópico *musette* denota una voluntad de “extrañamiento”, persigue un reflejo de la realidad pasado por un filtro que modifica su percepción.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ GRIMALT. *Op. cit.*, pp. 230-236.

⁴⁴⁷ CAPLIN, William E. “On the relation of musical topoi to formal function”. *Eighteenth Century Music Essays*. Cambridge University, 2005, pp. 115-124.

⁴⁴⁸ HATTEN, Robert, S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness Correlation and Interpretation*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University, 1994, pp. 82-84.

⁴⁴⁹ GRIMALT. *Op. cit.*, p. 354.

• El enunciado *recto tono* del final de la primera parte muestra también un clima de vacío. Se piensa de inmediato en el *parlando* del célebre “Je voudrais bien savoir...” del *Faust* de Gounod, y mejor aun, en la recitación salmódica que realiza Verdi en el *Libera me (Requiem)*. Pero Falla, a nuestro juicio, dirige su mirada al significado que ostenta el trazo *recto tono* (cc. 40-42) en *Le Balcon* (de *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*, 1888) de Debussy:

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is from Debussy's 'Le Balcon', featuring a vocal line with the lyrics 'Les soirs il - lu - mi - nés par l'ar - deur du char - bon.' and a piano accompaniment marked 'sempre pp'. The bottom excerpt is from Falla's 'de la tris - teal - co - ba to - dos se sa - lie - ron.' with a piano accompaniment marked 'pp'. Both excerpts are in 4/4 time and show a clear melodic line in the voice and a supporting piano accompaniment.

Si en el texto becqueriano hay un movimiento literal del interior al exterior (“todos se salieron”) que propicia la intimidad del narrador con la figura femenina, Falla cruza —con Debussy-Baudelaire— el umbral de una interioridad más profunda. Baudelaire evoca a la mujer amada después de la ruptura con ella. La duplicidad de la figura femenina como madre y “maîtresse” sensual, la nostalgia del amor, la degradación de la intimidad y de la relación se articulan en la evolución de la percepción del exterior (*le balcon*) ligada a un interior tranquilizador (*l’ardeur du charbon*).

La imagen, codificada ya en el Romanticismo, opone —al modo simbolista— un interior y un exterior, tanto físico como mental, complementarios: el balcón representa la apertura de lo privado a lo cósmico en orden a que las promesas, los aromas y los besos en la intimidad del hogar adquieran la eternidad de las cosas celestiales. El balcón, fiel del equilibrio de la apertura y la clausura, aporta al amor una serenidad a un tiempo protectora y esperanzadora que permite equiparar las brasas del hogar con los soles del cielo.⁴⁵⁰ Baudelaire no se acostumbra a la ausencia de su amada y revive el tiempo pasado a través del recuerdo suscitado por cualquier vivencia. Se trata de eternizar el amor. El poeta ansía que el movimiento cíclico de la naturaleza haga posible la vuelta a los días felices de su relación con su amante. Algo de esto late en la visión de Falla de la mujer muerta, como veremos luego.

• En el sector medial de la música con texto, la materia melódica vehicula una sonoridad *ariosa* que recuerda determinados rasgos expresivos de la cantabilidad pucciniana. Cotejemos los motivos fallianos con dos temas de Puccini (que presentamos en reducción pianística).

La música con la que Des Grieux inicia su canto (*Vedi, son io che piango*) en el acto IV de *Manon Lescaut* (1893), anticipada en el *Intermezzo*, muestra coincidencias melódicas y de ambiente

⁴⁵⁰ LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique. “Notas”, en BAUDELAIRE, Charles. *Obra poética completa* [trad. Enrique López Castellón]. Madrid: Akal, 2003.

expresivo con la de Falla. El motivo pucciniano suena en la inmensidad desolada en la que se encuentran los amantes que caminan sin destino. El desierto, espacio clave en el simbolismo, se transforma en metáfora de un amor imposible condenado a consumirse en la nada:

Puccini *Andante espressivo con moto
con molta espressione*

p armonioso

Falla

La figuración reiterada y el *pathos* del canto de *Tosca* (*L'innamorata Tosca è prigionera*; 1900) en el Acto I es compartido por la música de Falla. El enunciado melódico, apasionado y voluptuoso de Puccini encapsula la particular mezcla de sensualidad y religión que caracteriza al personaje. Su iteración refuerza el dolor de sus celos, y presagia su fatal destino:

Puccini *sostenuto molto
con grande passione*

f

Falla

De todo lo expuesto se desprende que las refracciones intertextuales contribuyen a “escenificar” la tensión entre la domesticidad nativa (representada por lo andaluz) y el potencial perturbador del elemento foráneo, es decir, a establecer las condiciones para que el espacio cotidiano (espacio controlado) sea metonímicamente infiltrado por el “terror” bajo la forma de lo extraño.

3.4. Estrato hermenéutico

3.4.1. Marco dramático⁴⁵¹

La preocupación de escribir una canción corta no puede ser la única explicación que justifique la fragmentación del poema por parte del compositor. A nuestro modo de ver, Falla selecciona la parte

⁴⁵¹ El enfoque de este apartado está inspirado, en parte, en la perspectiva dramática utilizada por Erving Goffman para el establecimiento de los códigos o marcos de significación que se producen en los rituales de interacción social.

con la que puede configurar una suerte de recinto escénico susceptible de convertirse en el ambiente privilegiado de un evento desasosegante. Pensamos en lo que Maeterlinck crea en *L'Intruse* (1890).⁴⁵² El compositor se coloca en una dimensión abstracta y atemporal, en la cual el espacio doméstico (la habitación) cambia fuertemente de sentido toda vez que en su interior se acumulan signos inquietantes de percepción de lo fantástico.⁴⁵³ Y elabora un marco dramático, más sugestivo que evidente, concebido desde un simbolismo interior. Es más bien un espacio mental. Hay también aquí una “intrusa”, la Muerte. Pero esta puede interpretarse igualmente como la metáfora de una región de misterio insondable en la que el hombre está inmerso, y cuya epifanía puede sorprenderlo en cualquier momento, una realidad que lo trasciende, tanto más aniquiladora cuando irrumpe en la vida de cada día y vinculada a una persona joven.

a) El comienzo instrumental contribuye a delimitar un espacio de luminosidad difusa, donde la sombra adquiere profundidad. El carácter de vaga improvisación de la música va derivando, por vía de la estrategia recurrente y secuencial, a una trayectoria que plantea “preguntas” sucesivas y confiere una sensación de tensión expectante.

b) La música con texto muestra un plano general que explicita una situación. Una visión frontal enseña una porción de realidad de modo directo, presentando las cosas sin mediación alguna. La música se desenvuelve como una toma panorámica que una cámara virtual hiciera de lo que sucede, al margen de lo ocurrido. Amplía la imagen del velatorio hasta convertirlo en una breve escena.

Lo narrado es una parte del ritual funerario (motivo reiterado en el Modernismo). Decía Malinowski que las prácticas de duelo se concentran alrededor del deseo paradójico de mantener los lazos afectivos frente a la muerte y de romper todo vínculo de manera inmediata y definitiva, para asegurar el dominio de la voluntad de vivir sobre la tendencia a la desesperación. El duelo conserva de esta manera la continuidad de la vida al impedir que los vivos se abandonen al impulso de huir sobrecogidos de pánico o al impulso contrario de seguir al muerto a la tumba.⁴⁵⁴

El hablante no se expone explícitamente, no parece tener un punto de vista personal. El hecho de “mirar” el rito implica un compromiso por su parte de auscultar el significado de lo representado. A través de una retórica de la mirada, se aplaca la ceguera que da el simple ver sobre el mirar.

El texto no tiene mucho que decir sobre la joven que ha muerto. En consecuencia, el flujo uniforme del curso melódico no se caracteriza por el predominio del impacto emotivo. La música tiene un aura de *gravitas*. Las ideas melódicas son desnudas, notariales. La solemne cadencia de los gestos (“cerraron sus ojos”, “taparon su cara”) se entiende como parte de una ceremonia que esconde un sentido misterioso.

c) El narrador se ha quedado a solas con el cadáver. La referencia temporal del texto pasa del pretérito indefinido al imperfecto. Hay un cambio de plano y de perspectiva. Siguiendo con la analogía cinematográfica, diríamos que la imagen muestra una porción de realidad de modo anómalo o aparentemente injustificado, como signo de una intencionalidad comunicativa que va explícitamente más allá de la simple representación. El *travelling* llama la atención sobre la dimensión connotativa de la imagen y empuja al auditor a una identificación con la cámara, y su rol

⁴⁵² *L'Intruse* se publicó en *La Ilustración Ibérica* en 1893, en traducción catalana de Pompeu Fabra; esta versión sirvió de base a la “festa modernista” de Sitges. La primera traducción castellana, firmada por Azorín, se publicó en 1896. Posteriormente, el rastro maeterlinckiano es visible en los escritores y publicaciones modernistas: cf. DÍAZ-PLAJA. *Op. cit.*, p. 319.

⁴⁵³ PASQUALICCHIO, Nicola. “Case di Morti. L'Interno domestico come spazio perturbante tra il teatro antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg”. *Brumal*, vol. I, nº 1, 2013, pp. 79-101.

⁴⁵⁴ MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, ciencia, religión* [trad. Antonio Pérez Ramos]. Barcelona: Ariel, 1982, p. 29.

de intérprete asume la posición de quien puede recorrer el texto con plena iniciativa. De ahí la emergencia de un saber meta-discursivo, porque aquello de lo que la imagen nos informa no solo está relacionado con el contenido representado, sino también con el modo en que presenta este contenido. La luz espectral crea un espacio de penumbras, como si fuera un sueño. La sombra del cadáver adquiere relieve. ¿Se percibe la presencia de la muerte? ¿Será la intrusa?

Tenemos la sensación de que el discurso musical pierde levemente la compostura para desplegar algo “personal”. Hay un momento de exaltación expresiva. Por primera vez en la obra, el flujo musical destila grumos cromáticos, y se carga de tensión en aspectos como el poderío sonoro (textura en octavas, *crescendo*, dinámicas *ff*, *fff*) y la armonía disonante.

Desde el prisma del empleo de elementos de la lógica de la afectividad, la relación entre *b*) y *c*) remite a la dualidad biológica pasividad/actividad, a la alternancia calma/tensión o al binomio aceptación/rebelión. Retomando la idea de Malinowski antes expresada, la unión de *b*) y *c*) sustanciaría la respuesta dual de amor y aversión, la ambivalencia emocional de fascinación y de miedo que la muerte provoca en los sobrevivientes.

Pero la música va más allá, evoca una comunión entre estados tan diferentes y semejantes entre sí como la muerte, el trance místico y el orgasmo sexual. No estalla sin embargo en un espasmo de relajación eyaculatoria; su cumplimiento deviene misterioso. Hay una fascinación por la contemplación intimista del cadáver, lo que nos conduce a un imaginario en el que la muerte se inscribe como el centro de perspectiva de los deseos amorosos.⁴⁵⁵

En el Modernismo se produjo una enorme proliferación de imágenes (tanto literarias como plásticas) de jóvenes mujeres yacentes, puesto que la única virgen inaccesible e invulnerable, a salvo incluso de sí misma, era la amada muerta. Eran las contradicciones de un erotismo complejo, un sentimiento tortuoso, un profundo y conflictivo anhelo dentro del cual habría que encuadrar la innegable fascinación hacia el prototipo de la mujer fatal, que coexistía, en contradicción dialéctica, con la dominante atracción hacia su opuesto, la mujer espiritual. Esta sensibilidad venía de antes; recordemos lo que escribe Kristeva en torno a *De l'amour* (1822) de Stendhal:

La visión-objeto y la mirada-sujeto, entremezcladas, indistintas, chocan en una plácida celebración del objeto del deseo como si fuera un *más allá*: objetivado y hecho infinito por la muerte. La muerta no es un cadáver en Stendhal [...], es, quizá, el goce como nostalgia: al alcance de la mano pero perdido para siempre, abolido. Aquí, en este punto, la mujer (el otro, el objeto) es abolida para renacer en esta máxima cristalización que es el amor post mortem en el que el autor proyecta la omnipotencia de su deseo de poseerla, de poseerse más allá de ella.⁴⁵⁶

Nathalie Prince habla de los *célibataires du Fantastique*, un tipo de sensibilidad finisecular propio de aquellos individuos, que decepcionados por los amores convencionales y los placeres ordinarios, hallan en las relaciones ambiguas del amor y de la muerte nuevas y estimulantes maneras de amar: “el celibato [...] como experiencia problemática de la soledad se convierte en original condición de un terrible descenso a los infiernos”.⁴⁵⁷ Lo que resulta negado no es la muerte, sino la mujer real — decepcionante, banal—, en beneficio de la mujer muerta, atractiva en su pasividad y degradación,

⁴⁵⁵ LORENTE, Jesús-Pedro. “Amados cadáveres. Poética de la contemplación intimista en el arte romántico”, en *Amor y muerte en el Romanticismo* [dir. Begoña Torres]. Barcelona: Fondos del Museo Romántico, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 79-101.

⁴⁵⁶ KRISTEVA. *Op. cit.*, p. 317.

⁴⁵⁷ PRINCE, Nathalie. *Les célibataires du Fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin di XIXème siècle*. París: L'Harmattan, 2002, p. 117. En francés: Le célibat comme face à face avec soi, comme expérience forcenée et problématique de la solitude, devient alors l'originale condition d'une terrible descente aux enfers.

que pasa a ser la mujer ideal: no piensa, no habla, no representa amenaza alguna para el amante. Mucho más morboso que contemplar con deseo el cadáver del ser amado, resulta el hecho de profanarlo. Esta visión contiene algunos de los rasgos comúnmente asociados al decadentismo (morbidez, necrofilia, erotismo, neurosis, narcisismo, perversidad...). El “espíritu decadente”, en sentido más amplio y sintético, es a su vez uno de los elementos en los que Anna Balakian encuentra la esencia del simbolismo: es el estado de espíritu del artista perseguido por la crueldad del tiempo y la inminencia de la muerte.⁴⁵⁸ Se trata de un embelesamiento en sí mismo y en los misterios de una fijación interior sobre los incomprensibles límites de la vida y la muerte; son las delicadezas del supersensible.⁴⁵⁹

No están lejos de esta orientación ciertos aspectos de *Sonata de primavera* (1904) de Valle-Inclán. La inocencia y la fragilidad de María del Rosario son un incentivo erótico para el Marqués de Bradomín. La seducción de la joven acontece bajo el signo de la muerte de Monseñor, las campanas de Liguria que tocan a muerto y el murmullo de los rezos por el alma del difunto:

Al verla desmayada la cogí en brazos y la llevé a su lecho, que era como altar de lino albo y de rizado encaje. Después, con una sombra de recelo, apagué la luz: Quedó en tinieblas el aposento y con los brazos extendidos comencé a caminar en la oscuridad. Ya tocaba el borde de su lecho y percibía la blancura del hábito monjil, cuando el rumor de unos pasos en la terraza heló mi sangre y me detuvo. [...] Inmóvil, yerto, anhelante, permanecí sin moverme. [...] Un rayo de luna esclarecía el aposento, y con amoroso sobresalto mis ojos volvían a distinguir el cándido lecho y la figura cándida que yacía como la estatua en un sepulcro.

¿La música falliana sugiere aquí, tal vez, la “vida de los muertos”? Se crearía entonces una analogía con un motivo central en la poesía de Edgar Allan Poe —*The Sleeper*— o de Baudelaire, cuyo poema *C* (de *Les Fleurs du mal*) evoca el abandonado existir de un cadáver.

Estas visiones provenientes de ojos masculinos deben completarse con las aportaciones de un punto de vista femenino. En este sentido, hay una dimensión significadora, que se adentra en estructuras antropológicas profundas, en la que se ve a la mujer conectada con el plano de lo sagrado como vía del varón hacia la trascendencia. La mujer sería para el hombre, protección y garantía contra la muerte. Expone Ida Magli que

...si existe el “después de la vida”, esto significa que existe también el “antes de la vida”. A esto se accede a través de un confín preciso: el cuerpo de la Mujer. El “más allá” es “la proyección de la experiencia que el macho tiene penetrando el cuerpo: el pene debe superar el confín del cuerpo femenino y hacer el esfuerzo de entrar en un interior desconocido. El himen íntegro representa su puerta.⁴⁶⁰

d) En el interludio, la música pugna por abandonar los confines inciertos de la noche, el territorio fantasmático por excelencia, donde todo deviene espectro e ilusión óptica, el país que acoge a los expatriados de la luz.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ BALAKIAN, Anna. *El Movimiento Simbolista: juicio crítico* [trad. José Miguel Velloso]. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 127.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pp. 90-91.

⁴⁶⁰ MAGLI, Ida. *Il mulino di Ofelia. Uomini e Dei*. Milán: Univ. Rizzoli, 2007, *passim*. Reproduzco el texto en su idioma original: ...se esiste il “dopo la vita”, però, questo significa che esiste anche il “prima della vita”. A questo si accede attraverso un preciso confine: il corpo della Donna. È la proiezione dell’esperienza che il maschio fa penetrandone il corpo: il pene deve superare il confine del corpo femminile e fare lo sforzo di entrare in un interno sconosciuto. L’imene integro ne rappresenta la porta.

⁴⁶¹ MONTIEL, Mauricio. “Cuarteto para cuerpos del desear”, en *Amor y Erotismo en la literatura*. México: Consejo para la Cultura de Nueva León, 2000, p. 180.

e) La música con texto crea la ilusión de una albada, un amanecer que señalaría el momento de la separación de los amantes. Mediante el retorno de lo ya escuchado, la música deja la sensación de que las cosas suceden así inevitablemente. Cuando el prófugo diurno lleva a cabo la separación, desaparece también la mirada sobre la mujer. Ello comporta un abandono momentáneo del plano de la narración.

f) La reflexión final (entre desinteresada y trascendente: “pensé un momento”) del poeta no se lamenta de la soledad de los muertos, sino —en palabras de Mizrahi—⁴⁶² “de su propia soledad de muerto-en-vida.” Pero la música sitúa en campo una actitud comunicativa, que es, en cierto modo, didáctica, pues convierte al narrador en un focalizador extradiegético no perteneciente al plano del relato, un elemento interpelador que se dirige al auditor directamente.

El pasaje constituye un microcosmos semántico. El módulo rígidamente geométrico de la textura pianística parece evocar las cualidades de un friso mortuario egipcio, simbolizando la transposición a un mundo de existencia intemporal y estática:

sentido

g) La clausura instrumental transporta el marco dramático a otra dimensión. Presenta la doble condición de una imagen completa y fragmentaria al mismo tiempo, que proyecta de manera difusa una totalidad y un referente. Es el momento clave de la evocación:

El *spin-off* del motivo-falseta (su cabeza desgajada) reaparece con un cometido nuevo. Desciende de registro, como si se disolviera en una suerte de representación simbólica de la muerte y, al propio tiempo se desprende de lastre. La duplicación del motivo enlaza con la reiteración del sintagma armónico (dominante menor-tónica). Son imágenes escandidas en recurrencias rítmicas que vuelven con una vida momentánea. El enunciado parece un balbuceo, tiende a una sustracción de la linealidad frástica. Es como si la música, transponiendo la pulsión al sonido, retornara al funcionamiento holofrástico espacial, inmerso en un lenguaje gestual.⁴⁶³ La trans-ascensión final es

⁴⁶² MIZRAHI. *Op. cit.*, p. 234.

⁴⁶³ Cf. KLEINPAUL, Rudolf. *Sprache ohne Worte: Idee einer allgemeinen Wissenschaft der Sprache*. Leipzig: Wilhelm Friedrich, 1888.

una imagen de *otherworldiness* (algo sideral), que parece cifrar una disonancia interdimensional, una interrogante formulada en esa frontera entre el mundo material de las tres dimensiones y esos otros mundos que se rigen por leyes diferentes.

3.4.2. Estética de “lo grotesco y lo arabesco”

La estructura polisémica de la obra permite asimilar *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* a la tradición de “lo grotesco y lo arabesco”. Para mostrarlo, necesitamos establecer previamente una aproximación al tema, y con ese fin extrapolamos a la música algunas premisas del modelo teórico articulado por Frances S. Connelly.⁴⁶⁴

Actualmente, el empleo del término “grotesco” se limita casi a describir cosas que son extravagantes o desagradables. La RAE incluye las siguientes acepciones: “ridículo y extravagante; irregular, grosero y de mal gusto; perteneciente o relativo a la gruta artificial; ‘grutesco’, dicho de un adorno.” En su uso original del siglo XVI, el vocablo describía, en cambio, obras fantásticas de artificio y virtuosismo extremos. Los orígenes y significado de la palabra “grotesco” hunden sus raíces en las excavaciones en Roma de las ruinas del palacio de Nerón, la *Domus Aurea*, en el último cuarto de la década de 1400. Las ruinas revelaron decoraciones murales con combinaciones caprichosas de plantas, figuras, criaturas míticas y elementos arquitectónicos, que, al hallarse las habitaciones por debajo del nivel del suelo, como en una gruta, empezaron a ser conocidas como *grottesche*. Esta ornamentación influyó en las artes gráficas y decorativas del Renacimiento. Pero el impacto más importante de estos grotescos fue que cobraron la fuerza de un principio estético y fueron considerados como emblema de la audacia artística y libertad creativa. El siglo XVI marcó, en efecto, el momento crítico en que lo grotesco entró en el debate estético.

Encabalgándose casi con el descubrimiento de los *grottesche* romanos, aparecieron los términos “morisco” y “arabesco”, que describían el ornamento islámico que llegaba de España y a través del comercio veneciano con Oriente. Al poco tiempo, se propagaron las imitaciones europeas de estos diseños vegetales abstractos. Aunque morisco y arabesco eran términos utilizados habitualmente para denominar al ornamento no figurativo, se confundieron de inmediato y se entremezclaron con el ornamento grutesco (el término “grutesco” se utiliza profusamente en el ámbito de la historia del arte, por lo que convendremos en emplear la expresión “lo grotesco” para referirnos al fenómeno artístico en el que aquel se integra). Lo grotesco se fue re-inventando en un espectro novedoso de contextos culturales y artísticos que continúa hasta nuestros días.

En el siglo XVIII aparecieron varias interpretaciones de lo grotesco. Giambattista Vico planteó una vinculación entre imágenes combinatorias y expresión simbólica, propiciando su consideración como una forma primitiva de lenguaje,⁴⁶⁵ de manera que lo grotesco en todas sus permutaciones vino a ser entendido como una característica clave del arte primitivo. En cambio, Goethe, en *Von Arabesken*, enfatizaba el arabesco en cuanto invención formal, una idea que Kant desarrollaría en su “Crítica del Juicio”. Según este, los arabescos “no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado, y son bellezas libres. Puede contarse entre la misma especie lo que en música se llama fantasía (sin tema), e incluso toda la música sin texto.”⁴⁶⁶ Es importante que la idea de libertad permanezca unida a la invención ornamental. Esas formas son “bellezas en sí”, que no pertenecen a ningún objeto determinado. Kant parece utilizar el término

⁴⁶⁴ CONNELLY, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego* [trad. Amaya Bozal]. Madrid: La balsa de la Medusa, 2015 [2012], *passim*; asimismo, cf. HARPHAM, Geoffrey. *On the Grottesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, NJ: Princeton University, 1982, cap. 1.

⁴⁶⁵ Cf. VICO, Giambattista. *Ciencia nueva* [trad. Rocío de la Villa]. Madrid: Tecnos, 2006 [1725].

⁴⁶⁶ KANT, Emmanuel. *Crítica del juicio* [trad. Manuel García Morente]. Madrid: Tecnos, 2015, p. 145.

arabesco estrictamente para el ornamento abstracto. Junto a su observación de que los elementos formales pueden crear placer estético por sí mismos, el pasaje citado también puede ser leído como un argumento a favor de que estas formas resultan agradables por su libertad para jugar dentro del ámbito de sus propias leyes, esbozando así los argumentos teóricos para un arte no mimético que se plantearía un siglo después. Consignemos la relevancia de la equiparación que establece entre estas bellezas verdaderas y “toda la música sin texto”.

El Romanticismo alemán desarrolló la noción del arabesco-como-contenido. Algunos acogieron el arabesco como un medio para regresar deliberadamente a un primitivismo vital.⁴⁶⁷ Friedrich Schlegel⁴⁶⁸ afirmaba que el arabesco era la forma más antigua y original de la imaginación humana, lo vinculaba a la expresión mitológica, a la par que animaba a los poetas a una nueva mitología para la edad moderna. El arabesco parecía la forma óptima en que arte y naturaleza podrían conectar, puesto que, bajo su signo sentimental, la realización del lenguaje artístico adquiere el rango de efecto formal de vida y opera en la abstracción su propia inmanencia.⁴⁶⁹ Schlegel definió como arabescas aquellas obras literarias en las que el fundamento constructivo no es otro que la libertad. El arabesco era para él una forma de ironía.

Otros escritores y artistas plantearon un camino vinculado a la exploración de realidades escondidas más allá de las operaciones de la mente racional. La fascinación romántica por el horror, lo oculto y lo satánico creó un camino nuevo y fértil para el arabesco. Paralelamente, los románticos extrapolaron un principio expresivo de las realidades cambiantes (los meandros curvilíneos) del arabesco, que cumplió a menudo un papel sinestésico entre la música, la poesía, la pintura, todas las artes.⁴⁷⁰ No solo sería el equivalente visual de ciertas melodías, sino que incluso correspondería a la estructura de algunas novelas. Pensamos, por ejemplo, en los relatos de E.T.A. Hoffmann y Jean Paul Richter, que desarrollan caprichosas volutas, yuxtaponiendo fantasmagorías, intrigas, digresiones filosóficas, episodios irónicos, sentimentales o macabros; o en Robert Schumann, particularmente receptivo al relato hoffmaniano (*Kreislariano*), o buscando un equivalente musical al arabesco (*Arabeske*, op. 18).⁴⁷¹

Edgar Allan Poe entrelazó la idea de lo “grotesco” y la de “arabesco”. En *Tales of the Grotesque and Arabesque*, fusiona la fantasía del arabesco con asociaciones más oscuras propias de lo grotesco, enfatizando el terror subyacente que sus cualidades cambiantes puede provocar. En este sentido, el arabesco sugiere una curvatura de la realidad, una experiencia psíquica que es equivalente a mirarse en un espejo distorsionado.

En el fin de siglo, el arabesco resurgió en el vocabulario decorativo de las artes plásticas modernistas hasta un grado importante, y tuvo también una importante presencia en la composición musical. La concepción dinámica y orgánica de la forma que subyace en el arabesco no eran nuevos, lo que era novedoso eran los medios puestos en juego para conseguir realizar obras auténticamente orgánicas. En los arabescos modernistas hay un giro hacia la forma biomorfa, así como a la busca libremente asimétrica; los más innovadores se alejan de la fuerza de la gravedad y parecen flotar libremente, acentúan la interpretación romántica más oscura del arabesco, asociada con lo místico, lo perverso y lo oculto.

Este somero resumen histórico pone de manifiesto que “lo grotesco y lo arabesco” no puede fijarse en un tiempo y significado específicos, sino que abre narrativas alternativas, y siempre representa

⁴⁶⁷ CONNELLY. *Op. cit.*, p. 137.

⁴⁶⁸ SCHLEGEL, Friedrich. *Conversaciones sobre la poesía* [trad. Laura S. Carugati, Sandra Girón]. Buenos Aires: Biblos, 2005 [1799-1800], p. 67.

⁴⁶⁹ ARNALDO, Javier. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990, p. 115.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 121.

⁴⁷¹ GERVAIS, Françoise. “La Notion d’arabesque chez Debussy”. *Revue musicale*, 241, 1958, pp. 17-20.

un estado de cambio, pues su funcionamiento más profundo se revela en los momentos intersticiales en los que lo habitual muda hacia otra cosa. Uno de sus atributos formales es el de fluido. Ya sea metamórfico, combinatorio o aberrante, se encuentra en un estado del ser en transición. Nos empuja a un estado liminal de múltiples posibilidades. Lo grotesco emerge cuando este fluido compromete realidades o categorías establecidas, mezclando sus partes constituyentes y permitiendo que se adhieran cosas extrañas. Esta mutabilidad de lo conocido es esencial en su funcionamiento.

Volvamos a *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* El motivo-falseta, con sus recodos y su virtualidad metamórfica, el carácter improvisado y el ritmo flexible, responde a la idea formalista del arabesco. En virtud de su esencia “jonda”, revela además un principio expresivo más profundo, relacionado con su interpretación de lenguaje “primitivo”, pre-racional. La transferencia (transubstanciación) de lo guitarrístico *jondo* en figura pianística admite una lectura ligada a las nociones de *khora* y el orden simbólico definidos por Julia Kristeva.⁴⁷² Kristeva habla de una “esfera semiótica” de ritmos cinéticos prelingüísticos, es decir, de gestos, expresiones y pulsaciones fluctuantes, que constituyen según ella el campo de la “signifiante”, un espacio femenino que califica —en referencia a Platón—, de *khora*.

La *khora* remite en música a los momentos donde la lógica típica de los niveles de superficie se derrumba, así como la sintaxis de los otros parámetros musicales. Representa el nivel arcaico de la consciencia, nuestro estado predominante en el transcurso de la primera infancia. Este queda todavía presente en los desarrollos ulteriores de nuestra psique, después de que hayamos penetrado en la esfera social del orden simbólico, el orden que representa la asimilación del lenguaje y de sus normas sociales en el campo de nuestra existencia.

Según este esquema, la *khora* semiótica corresponde al vasto dominio de las significaciones indefinidas, no verbales, bajo su forma puramente cinética. El equivalente musical podría corresponder a lo que Ernst Kurth calificaba de estimulaciones energético-cinéticas de la música.⁴⁷³ Para Kristeva, el reino “khorático” es esencial, y no el orden simbólico. La significación “real” emerge solamente cuando el cuerpo “khorático”, no socializado, establece una ruptura con las convenciones sociales. La lógica del cuerpo simbólico se halla reemplazada por la lógica de la energía y de la tensión cinéticas. Así, cuando el cuerpo originario, arcaico, es afirmado, el orden discursivo lógico-sintáctico tradicional de la música es perturbado y emerge un momento subjetivo de creación.

Mediante el arabesco, Falla trasciende el cuerpo social de los tópicos musicales para alcanzar el cuerpo “khorático” individual. La continuada presencia en la obra falliana del motivo-falseta en cuestión (lo encontramos, sometido a nuevas acciones morfológico-rítmicas y revestido de armonizaciones distintas en *Tus ojillos negros*, *La Vida breve*, *Andaluza*, *El Amor brujo* o *Noches en los jardines de España*; nótese también su parecido con la reminiscencia del *Dies iræ* en *Rima*), da fe del espacio privilegiado que ocupa en el mundo del léxico, las imágenes y elocuciones que nacen del cuerpo y de las vivencias del compositor.

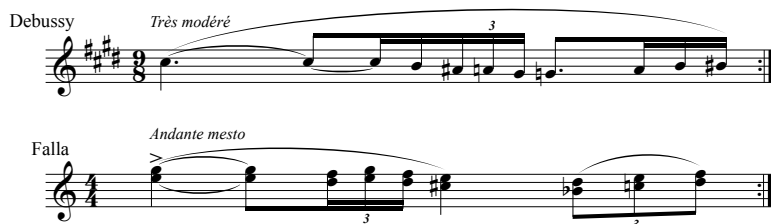
Al mismo tiempo, la dimensión grotesca del motivo-falseta libera a los componentes del *topos* andaluz de su coagulación significativa, los abre a la emergencia de nuevas interpretaciones, al apuntar a su esencia expresiva más indeterminada. La falseta aporta entonces un gesto casi trágico, que parece diluirse en las partes cantadas, para volver después como lo “inexorable”. La impresión producida es que todo puede recomenzar incesantemente. Lo “jondo” exhibe una vena de estoicismo trágico, una especie de aceptación de que debemos empezar por conocer nuestra carencia de saber, y se postula como un marco emocional para la expresión de “lo indecible”, que, atendiendo a Jankélévitch,

⁴⁷² KRISTEVA, Julia. *Le langage, cet inconnu*. París: Seuil, 1981, *passim*.

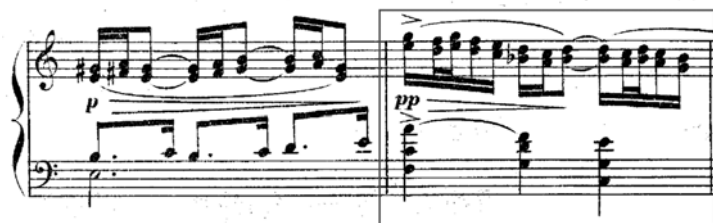
⁴⁷³ KURTH, Ernst. *Musikpsychologie*. Berlín: Max Hesse, 1931.

...es la noche negra de la muerte, porque es tiniebla impenetrable y desesperante no ser, y también porque, como un muro infranqueable, nos impide acceder a su misterio: indecible, pues, porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, y hace que el hombre enmudezca, postrando su razón y petrificando el discurso.⁴⁷⁴

Falla articula el arabesco en el seno de nuevas asociaciones sonoras, que potencian su valor connotativo, con la intención de conformar una imagen conjunta ambigua y fragmentaria. Observamos en el arabesco falliano ecos intertextuales del arabesco debussista; veamos, por ejemplo, el parecido entre el motivo-falseta de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* y el inicio de *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* (1894):



o el c. 5 del *Menuet de Suite bergamasque* (1890-1905, [Andantino]):



El arabesco aparece asociado de modo emblemático con Debussy, aunque no es fácil establecer de dónde proviene su idea del “divino arabesco”, al que comparó con la “delicada tracería” del canto gregoriano; es probable que derivara de Poe, una de sus influencias literarias dominantes.⁴⁷⁵ Debussy consideraba que el arabesco reflejaba el ideal de una música libre y sencilla como la naturaleza; y apreciaba que

...en la música de Bach no era el carácter de la melodía lo que emociona sino su curva, Bach prefería el juego libre de las sonoridades cuyas curvas preparaban el florecimiento inesperado; era la época en la que florecía la ‘adorable arabesca’ y la música participaba así en las leyes inscritas en el movimiento de la naturaleza.⁴⁷⁶

La configuración grotesca de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* es, a nuestro juicio,

⁴⁷⁴ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La música y lo inefable* [trad. Rosa Rius y Ramón Andrés]. Barcelona: Alpha Decay, 2005, p. 118.

⁴⁷⁵ HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion*. Cambridge: Cambridge University, 1983, p. 177.

⁴⁷⁶ DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. París, 1971, pp. 34-66. Texto original: Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe [...] Le vieux Bach préférait le jeu libre des sonorités, dont les courbes [...] préparaient l'épanouissement inespéré [...] C'était l'époque où fleurissait 'l'adorable arabesque' et la musique participait ainsi à des lois inscrites dans le mouvement total de la nature.

deudora de las nociones estéticas de Poe.⁴⁷⁷ La proyección de *The Philosophy of Composition*⁴⁷⁸ sobre el Modernismo es desde luego evidente,⁴⁷⁹ y puede decirse que la obra fue un catecismo para muchos simbolistas. Una exposición esquemática de las bases de su teoría poética debería incluir los siguientes aspectos: la poesía produce una emoción intensa, pero esta no puede ser durable, por lo que no existen “poemas largos”; la búsqueda del tema “raro” o misterioso; los recursos renovadores en la forma; el anhelo hacia lo vago, inaprensible y musical (Poe inicia el tono “musicista” de que se tiñe el simbolismo francés); la melancolía es el más legítimo de los tonos poéticos. Según Poe, lo indeterminado o lo impreciso no dependen ni de un impresionismo ni de una vacilación, son las categorías poéticas por excelencia, que designan lo anti-real de la identidad poética. El arabesco es para él un principio artístico de “des-realización”. En *The Philosophy of Composition* muestra una visión que procede por intuiciones o por “simpatía”, buscando una realidad profunda, una metafísica por detrás —y por encima— de la realidad, a través de una especie de experiencia mística que conduce a una simbiosis del hombre y el mundo. El poeta es capaz de expresar esta experiencia subjetiva y misteriosa con un lenguaje simbólico. Todo en Poe es símbolo.⁴⁸⁰

¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos! fusiona entidades contradictorias. El episodio preliminar no conduce a una “seguriya” sino a una música-con-texto de distinto cuño. Se produce a la vez una discordancia entre un fragmento introductorio dotado de vida orgánica y la estructura subsiguiente caracterizada por la rigidez de lo simétrico. La música con texto viene a sugerir una experiencia psíquica extraña, que puede asociarse con lo onírico, lo perverso, lo macabro, lo místico o lo sobrenatural.⁴⁸¹ No importa tanto la coherencia lógica del sentido cuanto la inserción de la imagen musical en un conjunto abierto a la multiplicidad semántica. Este concepto está también en la base de la necesidad simbolista de asir las relaciones entre las ideas y los sentimientos evocados. De estas relaciones, comprendidas de una manera hermética, nace la música-símbolo, cuya irradiación significativa proviene de la mutua luz que se arrojan los sonidos congregados. La idea —lo indefinido y lo indefinible— surge del abandono a las fuerzas profundas del lenguaje, capaces de asociar los elementos necesarios para lograr un aura de evocación mágica.⁴⁸² El movimiento de flujo y reflujo entre el realismo y el onirismo, expresado por la alternativa de momentos divergentes, esto es, el juego pendular entre el acontecimiento realista (la muerte de la joven) y su prolongación en el símbolo, y la significación profunda que los liga, implica la imbricación de dos enfoques mentales aparentemente antinómicos que también se encuentra en Poe.

⁴⁷⁷ Falla escribió a Carlos Fernández Shaw: “Me entusiasma su proyecto de Edgar Poe. ya era hora de que en España se ocupasen de este señor” [cit. en PERSIA, Jorge de. *En torno a lo español en las música del siglo XX*. Diputación de Granada, 2003, p. 112]. La Biblioteca del compositor contiene diversos libros de Poe, algunos muestran anotaciones autógrafas de Falla: *Histoires grotesques et sérieuses*. París: Calmann-Levy [s.a.]; *Histoires extraordinaires*. París: Calmann-Levy [s.a.] *Nouvelles histoires extraordinaires*. París: Calmann-Levy [s.a.]; *Aventuras de Arturo Gordon Pym*. Madrid: Espasa Calpe, 1927; *Los poemas de Edgar Poe*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1942; *Poesías*. Barcelona: Cervantes [s.a.]; *Narraciones extraordinarias*. Buenos Aires: Atlántida, 1942; *Poemas en prosa*. Barcelona: Apolo, 1946; *Le corbeau*. París: Émile-Paul Frères, 1929.

⁴⁷⁸ Versión en español: POE, Edgar Allan. *La Filosofía de la composición* [trad. José Luis Palomares]. Madrid: Cuadernos de Langre, 2001 [1846].

⁴⁷⁹ DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe, 1979, pp. 171-174.

⁴⁸⁰ BAYER. *Op. cit.*, p. 377.

⁴⁸¹ Falla mostró también el gusto por la estética de “lo fantástico”, entendida como una irrupción de lo inadmisibles en el seno del orden cotidiano conocido, en *Mireya (Poema)*. *Canto V*. El hipotexto de esta composición es un fragmento del poema homónimo de Frédéric Mistral, en el que se narra cómo en la noche de san Medardo, todos los que murieron ahogados en el Ródano renacen, salen a la superficie, desentumecen sus miembros cubiertos del limo fluvial y llegan a las orillas para buscar las obras buenas que hicieron en el mundo; cada una de esas obras es una flor; cuando han recogido las suficientes para formar un ramo, se lo ofrecen a Dios, quien les abre las puertas del cielo; entretanto los duendes bailan una danza macabra sobre el puente.

⁴⁸² LOJO, *Op. cit.*, p. 23.

Por su parte, el uso del motivo-falseta a modo de *ritornello* nos remite tanto a Poe como al simbolismo. La técnica de combinar recursos reiterativos (especialmente la anáfora), estribillos que imitan el folklore, era muy común en el drama simbolista para crear un discurso rítmico, extraño e hipnótico, semejante a un conjuro, y sugerir atmósferas enigmáticas. Pero podemos remontarnos al comentario sobre la génesis de *The Raven* (en *The Philosophy of Composition*) para comprobar que Poe subrayaba la eficacia poética del recurso del *ritornello*, basado en la utilización de la analogía de sonidos con intención rítmica, aun cuando la expresión mental no sea siempre idéntica.

El asunto de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* nos hace recordar asimismo un enunciado de Poe, según el cual, el tema más poético del mundo es la muerte de una mujer hermosa. Seguramente, el origen de la multiplicidad de muchachas difuntas que pueblan el imaginario modernista habría que buscarlo en el poema *Annabel Lee* de Poe, donde, en opinión de Ricardo Gullón se encuentra

...el arquetipo del que han derivado tantas figuras de amantes mortales inmortalizadas por la muerte; el arquetipo de la muchacha encantadora que, de seguir viviendo, pudo perder su encanto en el desgaste cotidiano, en el deterioro inevitable de la vida; muerta es invulnerable a toda erosión, eviterna en una belleza que nada podrá alterar.⁴⁸³

3.4.3. Significación

¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos! nos recuerda que también nosotros moriremos y nos dice algo sobre la naturaleza de nuestro morir. Aunque sea indirectamente, el morir ajeno revierte sobre nuestra propia muerte. Cuando el “otro” muere hay algo en nosotros que resulta fundamentalmente afectado. Pero el cadáver, como advirtió Heidegger,⁴⁸⁴ no nos remite solo a la muerte, sino también a la vida. Muchos pensadores insisten en que una comprensión adecuada de la vida humana ha de apoyarse en la muerte, puesto que esta no se limita a dar por concluida la realidad, sino que la constituye. La presencia de la muerte da a la vida sentido y aun contenido.⁴⁸⁵ Conforme a Byung-Chul Han,⁴⁸⁶ sin la negatividad de la muerte, la vida se anquilosa en lo muerto. La negatividad es la fuerza vivificante de la vida; constituye también la esencia de lo bello. Inherente a lo bello es una fragilidad, un quebrantamiento. Es a esta negatividad a lo que lo bello tiene que agradecer su fuerza de seducción. La actual calocracia que absolutiza lo sano, justamente elimina lo bello. Y la mera vida sana, que hoy asume la forma de una supervivencia histórica, se trueca en lo muerto, en aquello que por carecer de vida tampoco puede morir. Así es como hoy estamos demasiado muertos para vivir y demasiado vivos para morir.

Gadamer afirma que el moderno mundo civilizado procura llevar a la perfección institucional la tendencia a la represión de la muerte, por eso desplaza la experiencia de la muerte hasta marginarla de la vida pública; el hecho de que esta tendencia encuentre aun una firme resistencia constituye un fenómeno sorprendente. No se trata solo de que los lazos con la religión, que subsisten en las formas de entierro y de culto a los muertos, suelen revitalizarse en muchos casos frente a la muerte. En todas partes, la represión de la muerte muestra su otra cara: el miedo ante su misterio en la conciencia del individuo viviente; el estremecimiento ante su sacralidad, y la inquietud que provoca la ausencia definitiva de alguien que hasta hace poco aun vivía. Todo ello permite entender los

⁴⁸³ GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990, p. 167.

⁴⁸⁴ HEIDEGGER. *El Ser y el Tiempo* [trad. José Gaos]. México, 1951, p. 273.

⁴⁸⁵ FERRATER MORA, José. *El ser y la muerte. Bosquejo de filosofía integracionista*. Madrid: Aguilar, 1962, p. 194.

⁴⁸⁶ HAN, Byung-Chul. *La salvación de lo bello* [trad. Alberto Ciria]. Barcelona: Herder, pp. 67-68.

profundos estímulos que están detrás de la idea religiosa del “más allá” así como la necesidad de creer en la inmortalidad del alma y en el reencuentro en el otro mundo.⁴⁸⁷

En efecto, la potencia trascendente de los universos simbólicos ha solido manifestarse con especial claridad en la legitimación de la muerte, en ese momento en el que entran en juego las fuerzas emocionales e interviene la religión para seleccionar la visión reconfortante, la creencia en la continuación de la vida después de la muerte.⁴⁸⁸ Pero hoy, la ambivalencia sobre la muerte es intensa. Por un lado, parece menos inevitable que en el pasado, debido a nuestro mayor control sobre la naturaleza; por otro, es experimentada como tanto más despiadada cuanto ya no redentora. Hay personas que planean su supervivencia eterna, que congelan sus cuerpos en la esperanza de la resurrección científica, y, al mismo tiempo, proliferan los genocidios. Parece como si el desembarazarse de la creencia en la inmortalidad formara parte de la modernización de la mente. Mas, sin la protectora seguridad emocional que proporciona aquella, afrontar o intuir la muerte puede ser emocionalmente aniquilador. Es como si la consciencia profunda de la caducidad de uno le hiciera desprenderse de sí mismo, como si al final del túnel de la introspección uno encontrara su inanidad.⁴⁸⁹

La interrogante del por qué de la muerte nunca parece obtener, al menos en el marco de la vida cotidiana, una respuesta definitiva, porque el “estado de pregunta” propio de la condición humana propicia “respuestas” que nunca llegan a responder del todo, sino que son otras preguntas.⁴⁹⁰ La cuestión se relaciona en parte con la paradoja que plantea el lenguaje: ¿existen elementos musicales adecuados para expresar lo que no parece ser una forma conocida por el hombre? ¿Pueden ciertas formas en este mundo finito, captar la esencia de formas imperceptibles sin metaforizarlas?

¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos! parece proponer a una pregunta sobre la muerte, planteada “en” nuestro mundo, una respuesta “fuera” de nuestro mundo. La visión falliana surge, a nuestro entender, de la autoconsciencia del llamado “sentido íntimo” del que hablaba san Agustín: cuando volvemos la mirada hacia nosotros mismos, no vemos un simple ser, ni tampoco solamente un vivir, sino, además de todo eso, un “tender hacia”.⁴⁹¹ La consciencia del yo nos revela una existencia que no se basta a sí misma. Por eso hay que trascender la propia realidad consciente. Entonces hallamos en nuestro interior la verdad que ha instalado allí su morada. Esta verdad es la eternidad: nosotros, seres finitos, llevamos un patrimonio, mitad posesión actual, mitad expectativa, vago adelanto para la eternidad, que al mismo tiempo desborda las fronteras de nuestra esencia.⁴⁹²

RESUMEN

¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos! se vale de un fragmento de la *Rima LXXIII* de Bécquer, en el que la narración de los momentos siguientes a la expiración de una muchacha confluye en una reflexión sobre la muerte. La canción comienza con un episodio instrumental construido a partir de una falseta guitarrística perteneciente al ámbito de la *seguriya* gitana. Falla erige este motivo *jondo* en factor cohesivo prominente de la obra, ya que sustancia con él un estribillo instrumental que hace claramente seccional la estructura tripartita de la composición. Al

⁴⁸⁷ GADAMER, Hans-Georg. *El estado oculto de la salud* [trad. Nélica Machain]. Barcelona: Gedisa, 2017 [1993], pp. 81-85.

⁴⁸⁸ MALINOKWSKI. *Op. cit.*, pp. 33-35.

⁴⁸⁹ KUSPIT, Donald. *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno* [trad. Alfredo Brotons]. Madrid: Akal, 2003 [1993], p. 207.

⁴⁹⁰ DUCH y MÈLICH. *Op. cit.*, p. 184.

⁴⁹¹ SAN AGUSTÍN. *Soliloquios*. II [trad. Victorino Capánaga]. Buenos Aires: Lumen Humanitas, 2003, p. 19.

⁴⁹² BERNHART. *Op. cit.*, p. 137.

mismo tiempo, lo utiliza como un vector privilegiado para el establecimiento de un espacio dramático polisémico inscrito en la tradición de “lo grotesco y lo arabesco” Falla teje una red densa de evocaciones simbólicas, mediante las cuales sugiere enigmáticas atmósferas eróticas y significados relacionados con una visión trascendente de la muerte.

*Tus ojillos negros**-Canción andaluza-*

4.1. A propósito del subtítulo

El subtítulo de la obra —*canción andaluza*— designa un tipo de composición musical que, como hemos apuntado anteriormente, tuvo una notable expansión a lo largo del siglo XIX y en los comienzos del XX. Sus rasgos distintivos más palmarios incluyen los giros melódicos emparentados con la cadencia andaluza (el “tetracordo frigio”), la segunda aumentada en el canto y los tresillos floreados.⁴⁹³

La canción andaluza fue una cristalización artística del fenómeno del andalucismo.⁴⁹⁴ Este consistió en una suerte de posicionamiento estético, derivado de la consideración de Andalucía como centro máximo de interés en la búsqueda de imágenes folklóricas estereotipadas de la “diferencia” española, que tuvo históricamente lugar durante la primera mitad del siglo XIX, impulsada por el romanticismo internacional. Por lo general, la moda romántica de España cogió por sorpresa a los españoles, que reaccionaron con desconcierto, para después, según los casos, recusar con violencia el tópico foráneo o aceptarlo con complacencia interesada.⁴⁹⁵

En el ámbito de la canción andaluza, se produjo una progresiva confusión entre lo andaluz y lo gitano, y una asimilación de aportes del arabismo. La canción andaluza se conjugó asimismo con el alhambrismo, definido por Ramón Sobrino⁴⁹⁶ como una corriente que, dentro del pintoresquismo musical neohistoricista vinculado al marco concreto de la Alhambra granadina, participó tanto del elemento hispano como del *revival* neárabe. Entre los elementos idiomáticos de las músicas alhambristas, Sobrino destaca: la búsqueda de una sonoridad improvisatoria, rapsódica, de raíz pseudopopular, que emplea la ambigüedad modal o la alternancia de modos menor/mayor; el empleo de la cadencia andaluza, dentro de una tonalidad menor; la melodía ornamentada, melismática, con presencia característica del intervalo de segunda aumentada, y el choque de la sensible del acompañamiento y la subtónica de la melodía; la expresión rítmica en *rubato*, con desplazamientos de acentos melódicos y sutiles variaciones rítmicas en las células repetidas; el empleo de ritmos de danza (aparece de forma casi sistemática el bolero para identificar musicalmente a la ciudad de Granada); una estructura sencilla con dos secciones diferenciadas y repeticiones de las mismas, que conforman una arquitectura tipo ABAB o ABA’.

En el fin de siglo, la referencia sonora a lo andaluz era una práctica extendida en el entorno del espectáculo lírico del Madrid, tanto en la zarzuela como en el cuplé o en los cafés cantantes. Formaba parte también de los gustos de repertorio del “salón”, que seguía siendo un marco de

⁴⁹³ Cf. ALONSO, Celsa. “Introducción” a la *Antología (siglo XIX) 3. La canción andaluza* [ed. crítica Celsa Alonso]. Madrid: ICCMU, 1996, pp. IX-XV.

⁴⁹⁴ Hay que diferenciarlo del concepto de andalucismo entendido como nacionalismo andaluz. Durante el último tercio del siglo XIX tuvo lugar el descubrimiento consciente de la identidad andaluza, por la implantación de nuevas corrientes de pensamiento que invitaban a la reflexión de la propia tierra, donde destacaron las figuras de Antonio Machado y Núñez y su hijo Machado y Álvarez, “Demófilo”; cf. *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias* [comp. Moreno, I.]. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.

⁴⁹⁵ CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1995, p. 11.

⁴⁹⁶ SOBRINO, Ramón. “El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité. Op. cit.*, p. 33 y ss.; *Idem*. “Alhambrismo musical español de los albores románticos a Manuel de Falla”, en *Manuel de Falla y la Alhambra* [ed. Francisco Baena e Yvan Nommick]. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife-Fundación AMF, 2005, p. 44.

consumo importante del repertorio de la canción, pese a la crisis en la que, según algunos, había entrado el “salón” con el cambio de siglo. En opinión de Ramiro de la Puente y González-Nandín (1845-1909), marqués de Alta Villa, destinatario junto con su esposa de la dedicatoria de *Tus ojillos negros*, y personaje significado en el mundo musical madrileño (crítico musical, cantante y profesor de Canto),⁴⁹⁷ los clubes habían sustituido a las fiestas de sociedad, por lo que la música de salón era entonces casi inexistente y había poco espacio para el elemento lúdico de los aires nacionales.⁴⁹⁸ El marqués había denunciado unos años antes el desinterés de los compositores por la canción española, en una necrológica que escribió a la muerte del compositor Fermín M^a Álvarez: “Aquí no hay quien cante en los salones, porque realmente no hay qué cantar, si no se hace en francés o en italiano. Los músicos responden que ellos no componen para el salón, porque no hay quien cante en ellos”.⁴⁹⁹

El hecho de componer *Tus ojillos negros* obedeció seguramente a razones económicas y, en términos generales, podemos imaginar que la demanda social pesaba más que los retos estéticos — incluso en Falla— cuando se trataba de cuestiones comerciales. Era también una forma de incorporarse profesionalmente a la actividad musical, de consolidarse como compositor y conseguir legitimidad en el campo social y musical. Ciertamente, el valor de la canción andaluza se dirigía hacia una cualidad extra-estética que la burguesía había introducido en el arte: la rentabilidad.⁵⁰⁰ Era una música de consumo que se publicaba en copiosas ediciones, y que había de plegarse a una serie de condicionamientos. Se materializaba en partituras de dificultades técnicas limitadas, ya que estaban orientadas a la interpretación por cantantes y músicos aficionados. Las canciones se inscribían habitualmente en una sintaxis melódico-armónica sencilla y en esquemas compositivos rígidos, privados de todo dinamismo salvo el de la circularidad y la repetición. Escapaban a la pura redundancia gracias al cambio de las palabras, que debían darse en una perfecta inteligibilidad.⁵⁰¹ El carácter fijo y repetitivo multiplicaba las desmañas prosódicas y hacía de la frase cuadrada la forma prevalente de composición. El acompañamiento pianístico estereotipado, placado sobre el texto poético, se modelaba a menudo sobre las inflexiones y los acentos de la primera estrofa del poema. La temática generalmente amorosa se inclinaba hacia los afectos no correspondidos.

4.2. En torno al texto

Tus ojillos negros acoge el poema homónimo de Cristóbal de Castro (1874-1953). Este gozaba de notoriedad en ciertos círculos madrileños; natural de Iznájar, había llegado a la capital en 1894 para empezar estudios de Derecho, pero predispuesto a triunfar como escritor. Aunque se le asocia a la bohemia literaria del momento,⁵⁰² Rubén Darío y Azorín lo cuentan entre los escritores que tenían

⁴⁹⁷ El marqués asumió el papel de secretario personal y mayordomo mayor de Isabel II, durante el exilio de la reina en París. En ese tiempo publicó la colección *Chansons espagnoles chantées par Mr. Le Marquis d'Alta-Villa* [París: Léon Grus, 1884; con acompañamientos de Gabriella Ferrari]. Más adelante, dio a conocer un *Método completo de Canto* [Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1905]: cf. MORALES VILLAR, María del Coral. “El Marqués de Alta-Villa (1845-1909) y su método completo de canto (1905): la Escuela lírica francesa en España”. *Música oral del Sur*, n. 10, pp. 46-76.

⁴⁹⁸ Discurso de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 22 de diciembre de 1901.

⁴⁹⁹ *La Correspondencia de España*, 15-VIII-1898.

⁵⁰⁰ FAURE, Michel y VIVÈS, Vincent. *Histoire et poétique de la mélodie française*. París: CNRS, 2000, p. 37.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁰² GALEOTE, Manuel. “Recuperación de un escritor cordobés, bohemio y finisecular: Cristóbal de Castro (1874-1953)”, en *Andalucía y la bohemia literaria* [ed. Manuel Galeote]. Málaga: Arguval, 2001, pp. 97-122.

alguna significación en el campo de las letras a principios del siglo.⁵⁰³ Y en las escasas ocasiones en que la crítica prestó atención a su poesía, aparece vinculado con la actitud modernista.

La pre-determinación tipológica de la obra como “canción andaluza” explica que la elección del texto no proviniera del fuero personal de Falla, o sea, de sus gustos literarios,⁵⁰⁴ sino más bien del deseo de conseguir su propia promoción de músico novel desconocido con la aportación del nombre de un poeta de moda.

Dice Pahissa que fue Pedrell quien proporcionó el texto a nuestro compositor.⁵⁰⁵ El relato que Castro ofrece de su primer encuentro con Falla corrobora la mediación pedrelliana en el asunto. Refiere el poeta que cierto día llegó a la “Pensión de Doña Rufina”, donde él vivía, un muchacho que “entre turbado y balbuceante” le alargó una tarjeta de Pedrell: “Saluda a su querido poeta don Cristóbal Castro y tiene el gusto de presentarle al joven maestro don Manuel de Falla, quien le ha puesto música a la poesía *Tus ojillos negros*”. Y prosigue:

A mis requerimientos impacientes, desplegó Falla la canción autógrafa, ondulante como una bandera izada. Pero en seguida, arrepentido de su ufanía, la enrolló, apretándola bajo el brazo. ¿Y qué remedio! No tenía piano para dármele a conocer. Ni editor para que la conociera el público. Ni tiempo, porque se pasaba la vida subiendo y bajando escaleras para dar lecciones.⁵⁰⁶

Tus ojillos negros está contenido en *El amor que pasa*, el primer libro poético de Castro.⁵⁰⁷ Cabe remarcar que este poema fue elegido para ilustrar una reseña del mencionado libro con motivo de su publicación, en la primera página del periódico *El País*.⁵⁰⁸ Previamente, aunque con variantes en su redacción, había aparecido en diversas revistas.⁵⁰⁹ Castro incluyó más adelante el poema en el *Cancionero galante* (1909) y de nuevo en la antología *Joyel de enamoradas* (1939), donde se indica que los versos cuentan con “música del maestro Manuel de Falla”.

En *El amor que pasa*, la influencia de Bécquer se manifiesta desde el mismo título (que es también el de la primera composición del libro).⁵¹⁰ El tema fundamental del poemario es el amor. Se trata, por lo general, de un amor infeliz, que provoca el sufrimiento del poeta. En muchos de los textos, está presente lo andaluz, abordado como una vivencia interiorizada (en una de las versiones primeras de *Tus ojillos negros* se aludía también explícitamente a Andalucía), en la onda modernista de ofrecer cierta resistencia a una poesía andalucista circunscrita a describir los tópicos exteriores; se prefiere brindar visiones vagas y misteriosas de Andalucía, estableciendo una íntima relación entre lo contemplado y la emotividad del yo lírico.

Tus ojillos negros es un lamento amoroso centrado en el dominio irresistible que ejercen unos ojos sobre el enamorado:

⁵⁰³ CRUZ CASADO, Antonio. “Introducción”, en *CASTRO, Cristóbal de. Poesía Lírica* [introducción, edición y notas de Antonio Cruz Casado]. Ayuntamiento de Iznájar, 1995, p. 39; Cruz Casado cita a: HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve Historia del Modernismo*. México: FCE, 1978, p. 518; DARÍO, Rubén. *Autobiografía. Obras Completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950, I, p. 142; AZORÍN. “La lírica moderna”. *ABC*, 26 de enero de 1913.

⁵⁰⁴ En la Biblioteca del compositor solamente se conserva un libro de Cristóbal de Castro: *Las mujeres*. Madrid: Biblioteca Nueva [s.a.].

⁵⁰⁵ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1956, p. 42.

⁵⁰⁶ CASTRO, Cristóbal de. “Una canción de Falla”. *ABC*, Madrid, 11 de noviembre de 1945, p. 15; *Idem. Genios e ingenios. 41 Semblanzas*. Madrid: Editora Nacional, 1949, pp. 185-187.

⁵⁰⁷ Madrid: Romero, 1903.

⁵⁰⁸ CIGÉS APARICIO, M. “Impresiones literarias. El amor que pasa, poesías de Cristóbal de Castro”. *El País*, Madrid, 9 de febrero de 1903, p. 1.

⁵⁰⁹ *Nuevo Mundo*. 18 de febrero de 1897, Año II, nº 163; *La Ilustración Española y Americana*. 8 de noviembre de 1899, Año XLIII, núm. XLI, p. 267-270; *Blanco y Negro*. 11 de noviembre de 1899, p. 9.

⁵¹⁰ Curiosamente, una comedia de los hermanos Álvarez Quintero, de 1904, recibe también su denominación de ese verso final de la *Rima X* (“Los invisibles átomos del aire”) de Bécquer.

*Yo no sé qué tienen
 tus ojillos negros,
 que me dan pesares
 y me gusta verlos.
 Son tan juguetones
 y tan zalameros,
 sus miradas prontas
 llegan tan adentro,
 que hay quien asegura
 que Dios los ha hecho
 como para muestra
 de lo que es lo bueno,
 de lo que es la gloria,
 de lo que es el cielo...*

*Mas, por otra parte,
 ¡son tan embusteros!
 Dicen tantas cosas
 que desdicen luego,
 que hay quien asegura
 que Dios los ha hecho
 como para muestra
 de lo que es tormento,
 de lo que es desdicha,
 de lo que es infierno...*

*Y es que hay en tus ojos,
 como hay en los cielos,
 noches muy oscuras,
 días muy serenos.
 Y hay en sus miradas
 maridaje eterno
 de amorcillos locos
 y desdenes cuerdos,
 y entre sus penumbras
 y sus centelleos
 brillan tus afanes
 y tus pensamientos,
 como entre las sombras
 de la noche oscura,
 brillan los relámpagos
 con su vivo fuego.*

*—
 Luces que parece
 que se están muriendo
 y que de improviso
 resucitan luego.
 Sombras adorables
 llenas de misterio,
 como tus amores,
 como mis deseos.
 Algo que da vida...
 mucho que da miedo...
 ¡Yo no sé qué tienen
 tus ojillos negros,
 que me dan pesares
 Y me gusta verlos!...*

El poema pone en juego la relación yo-tú, la pretensión amorosa en un sujeto y la evasión en el otro, un enfrentamiento que se plasma a través de contrastes metafóricos entre la luz y la sombra, el régimen diurno y el nocturno, lo celeste y lo terrenal.

El “tú” corresponde a una figura femenina que se asocia con la mujer deseada. El texto no propone una descripción de esta, sino la evocación de sus ojos, a la vez que la sugerencia de afiliaciones emocionales particulares. El diminutivo aplicado a los ojos pertenece menos a la perspectiva óptica que a la emocional, no quiere designar su pequeñez, sino expresar, en primer término, la afectividad del que habla.

Los sentimientos puestos en juego se refieren a una mujer que sólo en parte permite una valoración positiva. El “tú” tiene también características negativas que hacen sufrir al yo lírico. Esta dicotomía se traduce en el engranaje constante de las antítesis: las delicias y los tormentos del amor, la confusión de estados de ánimo. El patetismo de contenido e intención es subrayado por procedimientos expresivos como los signos de admiración y los puntos suspensivos que enmarcan la reiteración final de la primera cuarteta.

4.3. Análisis musical

A LOS EXCMOS. SEÑOS MARQUESSES DE ALTA VILLA

Tus ojos negros
Your Dark Eyes

Cristóbal de Castro
English version by Louis Untermeyer

Manuel de Falla

The musical score is presented in two columns. The left column contains the vocal line and piano accompaniment for the first system, and the right column contains the vocal line and piano accompaniment for the second system. The score includes tempo markings such as *Allegretto un poco mosso*, *pp misteriosamente*, *appassionato*, *sempre legato*, *rit*, *a tempo*, *con grazia*, and *a tempo più mosso*. It also features dynamic markings like *pp* and *mf*. The lyrics are provided in both Spanish and English, with some words in italics to indicate emphasis or specific phrasing.

Voice: *Allegretto un poco mosso*

Piano: *pp misteriosamente*

appassionato *sempre legato*

Yo no sé qué tie-nen tus o - ji - llos ne-gros, que me dán pe - sa - res y me gus - ta
In your dark eyes lies a mag - ic that sus - tains me; I must gaze with heart a - blaze, al-though it

ver - los, que me dán pe - sa - res y me gus - ta ver - los.
pains me, I must gaze with heart a - blaze, al-though it pains me.

rit *a tempo* *a tempo* *rit* *a tempo*

cresc. *un poco rubato*

Son tan ju - gue - to - nes y tan za - la - me - ros, sus mi - ra - das pron - tas lle - gan tan a -
Those dark eyes are so be - witch - ing and en - tranc - ing, So a - lert to pierce the heart with their quick

cresc. *colto voce*

don - tro que hay quién a - se - gu - ra que Dios los ha he - cho co - mo pa - ra mues - tra de lo que es lo
glanc - ing, That men say that God him - self (so runs the sto - ry) Made them to dis - play all that is good and

a tempo

ri - tar - dan - do *a tempo*

húe - no, de lo que es la glo - ria, de lo que es el cie - lo.
love - ly, E - ven to re - veal the high - est heav - en's glo - ry.

ri - tar - dan - do *a tempo*

poco

con grazia

Mas, por o - tra par - te,
Yet, ah yet, I tell you,

a tempo più mosso *mf* *rit*

cresc.

son tan en-bus - te - res! Di-cen tan-tas co - sas que
They are dark de - ceiv - ers! Al-though they com-pel you To

cresc.

des - di - cen lue - go, que hay quien a - so - gu - ra
be true be - liev - ers! Oth - ers tell the sto - ry

meno f *poco a poco*

que Dios los ha he - cho co - mo pa - ra mues - tra
That God must have made them Just to show what war meant,

meno f *colla voce*

ri - tar - dan - do
de lo que es tor - men - to, de lo que es des - di - cha,
Teach - er - and tor - ment, Un - ful - filled de - sires,

f

y en - tre sus pe - num - bras y sus con - te - lle - os bri - llan tus a -
And be - tween the shad - ow and the shine, Shine, Earth - ly and di - vine, All

rit. *a tempo* *dolcemente*

fa - nes y tus pen - sa - mien - tos, co - mo en - tre las som - bras
that your thoughts de - sign By bright - ning. As when skies are dark - est

rit. *a tempo* *p* *pp*

poco f *rit.*

de la no - che obs - cu - ra bri - llan los re - lám - pa - gos
There ap - pears the stark - est Flash of some - thing fright - en - ing

colla voce

molto

con sn vi - vo fue - go. *a tempo* *rit.*
And we see the light - ning!

104 *snatto molto* *Tranquillamente*
con anima

de lo que es in - fier - no. Yes que hay en tus
And hell's deep - est fires. There are in your

cresc. *f* *mf*

rit.

o - jos, co - mo hay en los cie - los, no - ches muy obs - cu - ras, di - as muy se -
eyes, as in the skies, Days Clear of an - y haze, And nights with - out a light To

rit.

a tempo

re - nos. Y hay en tus mi - ra - das ma - ri - da - je e -
glow there. There are in your eyes the lit - tle sighs - Wise

a tempo

accel. *rit.* *a tempo*

ter - no de a - mor - ei - llos lo - cos y des - de - nes cuer - dos,
Men know for lies, While a shad - ow of sur - prise May show there.

accel. *rit.* *a tempo*

Tempo 1º

misteriosamente *pp*

Lu - ces que pa - re - ce se es - tan mu -
In your dark eyes lies a fire - that is

sempre legato *rit.*

rien - do, y que de im - pro - vi - so re - su - ci - tan lue - go, y que de im - pro - vi - so re - su - ci - tan
driv - ing Me to dole - ful death - now dy - ing, now sur - viv - ing, Me to dole - ful death - now dy - ing, now sur -

rit.

a tempo

lue - go. Som - bras a - do - ra - bles lle - nas de mis -
viv - ing. Lov - ing - ly they burn me, those mys - te - rious

a tempo

cresc. *poco rit.*

te - rio, co - mo tus a - mo - res, co - mo mis de - se - os.
fires, Like your way - ward love and like my dark de - sires.

cresc. *colla voce*

The musical score consists of four systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment with lyrics: "Al- go que dí vi - da, mu- cho que dá mie - do... Much that life is made of- Much to be a- fraid of...". The second system continues the vocal line and piano accompaniment with lyrics: "Yo no sé que tie- nen tus ó - ji - los no- gres, que me dán pe - In your dark eyes lies a mag- ic that sus - tains me; I must gaze with". The third system continues the vocal line and piano accompaniment with lyrics: "sa - res y me gus - ta vér - los! heart a- blaze, al- though it pains me." The fourth system shows the piano accompaniment with markings: "rit.", "dim.", "pesante", and "PPP ten.".

Pese a que la abundancia de texto (anotamos que los versos 3 y 4 de las estrofas primera y última se exponen dos veces sucesivas) podría presagiar dificultades para la percepción del punto de vista organizativo de la obra, una primera ojeada permite ya reparar de inmediato en determinados elementos constructivos, como el planteamiento reexpositivo o el cambio de modo en la zona central. El subtítulo de “canción andaluza”, por otro lado, nos pone sobre aviso de cara a la detección a simple vista de algunos de sus marcadores estilísticos.

4.3.1. Enfoque sintagmático

Unidad 1 (cc. 1-2)

El piano solo realiza por duplicado un gesto de apertura conformado por una figura que se escuchará siete veces seguidas en las unidades siguientes. La fórmula textural de este motivo *ostinato* se inicia con la tónica en el grave y un arranque sincopado de las voces superiores. Estas ascienden en espiral dibujando una guirnalda melódica de un solo trazo. La voz del alto contiene un grumo contrapuntístico que funciona como eje de la progresión armónica que se completa con II-V de la tonalidad de *la* menor. La fugaz sexta que se añade a la armonía de tónica, la sonoridad *pp* y el segundo pedal en el piano, articulan una elocución que busca sugerir una especie de murmullo vagaroso, como el suave siseo de un soplo de brisa; la partitura prescribe *misteriosamente*.

Unidad 2 (cc. 3-4)

La melodía vocal principia después del *ictus* del compás, y realiza un ascenso vigoroso de una décima, en consonancia con su carácter *appassionato*. Salvo el inicio de cuarta, el flujo melódico se mueve por grados conjunto, parece desplegarse libremente, dotado de la energía rítmica que extrae de sí el intervalo de segunda.

Unidad 3 (cc. 42-51)

Es un inciso melódico de ámbito de tercera descendente. Se caracteriza por las notas repetidas y la desinencia con la apoyatura de la tercera del acorde de tónica.

Unidad 4 (cc. 52-63)

Repite la unidad anterior a la distancia de una tercera mayor inferior. Varían la desinencia y los valores de duración de la cadencia con apoyatura final de la tónica. La segunda mitad del compás 6 es un espacio meramente instrumental.

Unidad 5 (cc. 7-81)

Es igual que la unidad 2.

Unidad 6 (cc. 82-91)

Repite la unidad 3, excepto una sola modificación melódica: una variante cromática que enfatiza un momento expresivo *un poco rubato*. Está definido por el giro armónico a *do* mayor (III) a través de su dominante; es intensificado por un cambio de textura (disposición armónica en sextas) que dobla el canto.

Unidad 7 (cc. 92-101)

Repite la unidad 4, variando el final que dibuja ahora un intervalo de quinta descendente. La textura recupera su primera fisonomía por un instante, pero cambia para deslizarse hacia otro estado. Del claro *la* menor del comienzo, a través del campo intermedio de *do* mayor, se pasa al dominio de *mi* andaluz mediante el sintagma constituido por la dominante menor-tónica.

Unidad 8 (cc. 102-13)

Es un diseño melódico ondulado que parece inicialmente una prolongación de la unidad anterior, aunque termina por individuarse por su reiteración en *ostinato*. El modo de *mi* andaluz queda acreditado con la yuxtaposición de un motivo armónico-textural, sobre el que se produce la simultaneidad de la sensible del acompañamiento y la subtónica de la melodía vocal. El tópico andaluz se manifiesta también en el tresillo floreado acentuado de la última de las cuatro repeticiones. La textura acoge un cierto juego de voces. La cadencia inaugura una signatura métrica ternaria (3/4).

Las unidades 2-8 conforman un conjunto en el que se solapan las ideas formales de periodo y frase. Esto es, el equilibrio del periodo está atravesado por el empuje motivico de la frase. Esta penetración mutua revela las señas de identidad formales. Según el plan aparente estamos ante un periodo, ya que el consecuente es marcadamente conclusivo. No obstante, las semifrases son reproducción del tipo frase. Los segmentos no son de idéntica longitud 4+6 (=3+3).

El antecedente (unidades 2-3-4) se lanza hacia arriba en un movimiento único, vehemente, sin respiro, para rodar a continuación hacia abajo de forma más pausada. Expone un motivo que vuelve a aparecer en el consecuente (unidades 5-6-7-8) y acaba sobre la tónica; hay, pues, una concordia motivica de antecedente y consecuente. El consecuente, ampliado, se inicia motivicamente con el antecedente y acaba con una cadencia a otro dominio tonal. Es propulsivo, el deslizamiento a *do* mayor marca una evolución que apunta a un objetivo. En el consecuente no es necesaria la reiteración textual que se produce en el antecedente, puesto que hay versos suficientes para completar las necesidades de simetría de la frase. A la correspondencia antecedente-consecuente se le agrega una especie de *codetta* (unidad 8). La prolongación conduce a una ampliación métrica interna y a una perturbación del equilibrio métrico que resulta efectiva. Conjuntamente, establece la

dialéctica tonal-modal que caracterizará la composición. La melodía del canto está cargada de afectos: ascensos diatónicos amplios y descensos cromáticos. Los segmentos melódicos están señalados con vírgulas o apóstrofes, indicando no solo los momentos para la respiración del canto, sino también el carácter diferenciado del pensamiento musical que encierran. La melodía gana su intensidad expresiva en parte a través de las disonancias resultantes de las curvas que traza, concebidas estas como proyección horizontal de un contexto de tríadas. El movimiento descendente intenta compensar, con sus paradas, el apresuramiento del entusiasta gesto ascendente, de naturaleza centrífuga. El *un poco rubato* muestra una tendencia de la música a modularse según una elocución dúctil.

Es lógico pensar que Falla, en la línea de las enseñanzas recibidas de sus profesores de piano,⁵¹¹ percibía el *rubato* a la manera de Chopin, uno de los primeros compositores en hacer figurar esa indicación en sus obras. El *rubato* chopiniano restaba fiel a la manera barroca, definida por primera vez en 1723 en el tratado de Piero Francesco Tosi.⁵¹² El *rubato* era considerado como un elemento que confería *souplesse*, elegancia y flexibilidad a la ejecución musical. Consistía en alterar un tanto los valores del ritmo notado, de tal manera que la duración mínima que se “robaba” a una nota, se le devolvía a otra; solo la superficie del ritmo se veía afectada, no su estructura métrica; es decir, se cantaba y se tocaba a la vez libremente y “en medida”.⁵¹³

La cantabilidad adopta giros andalucistas en la resolución cadencial, y pasa del registro centro-agudo a una tesitura grave, traduciendo la desesperación de la voz poética. Aunque las didascalías contienen expresiones como *con alma*, *muy sentido*, *appassionato*, domina un cierto pudor expresivo, entendido no como una intensidad atenuada sino como una cierta cualidad intencional del discurso. Falla soslaya las secuelas de la irrupción del verismo, que demandaba una expresión más realista y más inmediata que la que el romanticismo había introducido.

Unidad 9 (cc. 14-18)

Reafirma el giro al modo andaluz que se ha realizado en la unidad precedente. Un compás pianístico prolonga la sonoridad mayorizada de *mi*, pero la “dominantiza” incorporando una séptima acentuada, produciéndose la inflexión al tono de *la*. La armonía se basa en dos elementos, la tónica y la dominante menor del modo de *mi* en altura *la*. La retención agógica subraya el cambio de carácter que acompaña a la modificación de compás y *tempo* (*più mosso*). Un nuevo diseño melódico, repartido en dos fracciones separadas por un silencio, dibuja una curva articulada con floreos, escapadas y remate en tresillo. La textura exhibe pedales *ostinati* en la voz superior y en el bajo, y un relleno acórdico sincopado.

Unidad 10 (cc. 19-22)

Es una variante de la unidad anterior; el primer inciso es idéntico, pero el ritmo, la línea melódica y la armonía del segundo segmento se modifican. Deriva a *fa* mayor con un gesto resuelto que acaba con un intervalo de octava descendente.

⁵¹¹ Su profesor en la Escuela de Música y Declamación de Madrid, José Tragó, fue discípulo de Georges Mathias, quien había estudiado con Chopin.

⁵¹² *Opinioni de' Cantori antichi e moderni*. Bologna, 1723; reed. E.R. Jacobi, Celle, Moeck, 1966, pp. 81-82, 99, 105.

⁵¹³ El debate sobre la naturaleza del *rubato* despierta opiniones encontradas, pues, ciertamente, en la historia de la música han surgido diversas maneras de ejecutarlo. Durante el siglo XIX, por ejemplo, se extendió una práctica del *rubato*, que reemplazaba la variabilidad de las duraciones rítmicas al interior de tiempos iguales por fluctuaciones de estos en sí mismos. Hallamos también tics de expresión, como el hábito mecánico de comenzar cada frase ligeramente por debajo del *tempo*, acelerando según va avanzando la frase, y ralentizando luego al final. Véanse a este respecto: PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University, 1992; y HUDSON, Richard. *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon, 1994.

Unidad 11 (cc. 23-26)

Es una nueva variante de la unidad 9. El primer inciso, con desinencia descendente, es transpuesto ahora a la tercera inferior, con distinto ritmo melódico. El tratamiento secuencial imprime una cierta impulsión. Desaparecen los pivotes *ostinati*, y la armonía intensifica su ritmo con cuatro acordes distintos de *mi* bemol mayor a *sol* menor.

Unidad 12 (cc. 27-35)

Recompone la unidad 8, incorpora una nota al inicio del motivo melódico y un tresillo floreado a su cierre. El motivo adquiere ahora un perfil individualizado, subrayado por la duración más larga de la nota final y por los silencios que separan las cuatro repeticiones. La melodía se retrae en un movimiento más intenso, con repetición de floreos de ámbito limitado. Emerge de nuevo el modo de *mi* andaluz. La armonía, retenida agógicamente, alterna las quintas disminuida y justa para anclar los acordes de sexta aumentada y de séptima de dominante.

El conjunto de las unidades 9-12 está construido según el esquema del *Fortspinnung*. Esto implica flujo propulsivo en lugar de equilibrio. La confrontación de contrastes es reemplazada por una energía temática sin trabas. En lugar de la correspondencia de contenido entre dos mitades, hay una trama motivica en tres partes (antecedente, *Fortspinnung*, epílogo): el final sobre el VI del antecedente determina un rumbo nuevo, cuyas expectativas se dirigen a lo que viene a continuación; el *Fortspinnung* enlaza con el antecedente por la cabeza de su tema y proporciona impulso hacia adelante; el epílogo se alimenta motivicamente por lo aparecido con anterioridad y constituye una cadencia ampliada.

Unidad 13 (cc. 36-42)

El paso al dominio de *la* mayor se presenta como un evento importante. Un compás instrumental realiza un gesto vigoroso, que fija un nuevo ritmo *ostinato* (blanca–negra). El canto entona una frase larga de seis compases, sin pausas. El piano la dobla en octavas, magnifica la densidad sonora mediante una textura homofónica a cuatro o cinco partes. El plan armónico va de la tónica a la dominante. El tratamiento melódico enseña una novedad en Falla, cual es el uso de la síncopa encabalgando las barras del compás; es un factor de variación de la expresión, que viene señalizada por indicaciones (*tranquilamente*, *con alma*) que aúnan el tono apasionado y la calma en la exposición del “diagnóstico” del cúmulo de contrastes textuales (oscuridad y serenidad, locura y cordura, penumbras y centelleos).

Unidad 14 (cc. 43-48)

Es análoga a la unidad anterior. Amplía el ámbito melódico. El canto expone una cierta contaminación de los signos psicológicos de la música regida por las leyes de la escena. En el movimiento de vuelta de la dominante a la tónica, la base armónica fuerza una mayor pasión expresiva.

Unidad 15 (cc. 49-54)

Es similar a la unidad 13. Contiene la única aparición en estado “puro” del acorde de *re* mayor, la subdominante. Retrospectivamente, nos hace percibir de forma más acusada la sonoridad peculiar convocada por el campo armónico del que estaba ausente.

Unidad 16 (cc. 55-59)

Presenta un nuevo enunciado melódico, dividido en dos incisos que se completan. El encabezamiento del primero está relacionado con el inicio del segmento vocal de la unidad 1,

transpuesto a la distancia de una segunda mayor superior. El canto sosiega el ritmo, está a veces solo. Sus inflexiones melódicas concitan comentarios instrumentales en figuración arpegiada ascendente. El plan armónico parte de un acorde de II y efectúa un tránsito al VI y III.

Unidad 17 (cc. 59₂-62)

Reúne dos segmentos melódicos: el primero es una variante del segundo inciso de la unidad anterior, a la distancia de cuarta inferior; el segundo es una variante en modo mayor de la unidad 8. La armonía traba un giro cadencial (VI₇-II₇) a la armonía de séptima de dominante de *mi* mayor. La música se vuelve nocturna, parece actualizar el *topos* de *l'ombra*. Hay una ausencia de melodía clara, abundan los intervalos estrechos o disonantes y las notas alteradas con un sentido disfórico. Se acrecienta la carga expresiva. La intensificación cuenta con el contraste dinámico entre el *pp* (“sombras”) y la progresión dinámica al *poco forte* y *forte* (“relámpagos”), en tesitura grave.

Unidad 18 (cc. 63-66)

Es un pasaje instrumental. Presenta un dibujo melódico que se repite tres veces en distintas alturas, antes de enlazar con la cadencia. La voz superior traza una escala descendente a partir de la cuarta ascendente de arranque, que parece un eco del diseño inicial de la unidad 16. La textura articula grupos de sextas sobre un pedal de *mi*, potenciando la sonoridad de dominante. Este tracto instrumental, una entidad inédita hasta ahora en las canciones de Falla, es un exponente de la relevancia discursiva de esta parte.

El conjunto de las unidades 13-18 mezcla periodo y frase [12 (=6+6)+14 (=6+8)]. El antecedente (unidades 13-14) alcanza el punto de mayor expansión lírica de la obra. Su plan armónico se cierra con la vuelta a la tónica (T-D/D-T). El consecuente (unidades 15-17) es de carácter abierto (T-Sd/II-D) y emprende en su segundo tramo una andadura inesperada. La yuxtaposición de este conjunto al anterior sustancia una fusión de componentes tonales y modales que favorece un campo gravitatorio estable para la construcción de la obra.

Las unidades 19, 20, 21, 22 y 23 repiten las unidades 1, 2, 3, 4, 5 y 6, con un texto diferente.

Unidad 24 (cc. 75-76)

El piano afirma la presencia de su diseño inicial, transpuesto una tercera menor superior. Reconvierte al *ostinato* la modulación a *do* mayor. En su repetición, la melodía vocal se imbrica con un motivo que procede de la voz superior del acompañamiento.

Unidad 25 (cc. 77-78)

Es una transposición de la unidad anterior a la distancia de tercera menor inferior, a modo de un apunte secuencial. Un compás instrumental presenta la cabecera del diseño de acompañamiento, transpuesto a la tercera inferior. La cadencia interrumpida convencional al VI suena novedosa. Permuta la métrica ($\frac{3}{4}$).

Unidad 26 (cc. 79-81₁)

Instaura un nuevo *tempo*: *Andante molto*. El canto reitera un retazo melódico ya escuchado, un dibujo descendente en tesitura grave. La progresión armónica despliega un apócope de cadencia andaluza. La armonía de mediente preside una alternancia replicada de la dominante menor con séptima y la tónica mayorizada.

Unidad 27 (cc. 81₂-84)

Es un segmento melódico ondulado que hemos escuchado en los finales de los sectores precedentes. Se repite modificado a la cuarta superior.

En el conjunto de las unidades 19-27, el tipo periodo de la re-exposición de la primera parte de la obra se mezcla con un eco del *Fortspinnung* de la segunda parte. El cómputo de compases es distinto [4+8 (=5+3), contando los de 3/4 en grupos de dos]. La idea formal de la parte inicial varía a partir del segundo tramo del consecuente, que acaba sobre la tónica. Las unidades 24 y 25 marcan una continuación de la progresión expresiva iniciada en la unidad 20, aunque las analogías lumínicas derivan a alusiones más personales que mencionan los “amores” de ella y los “deseos” de él. Es significativa la oposición entre el momento *do* mayor (“algo que da vida”) en dinámica *forte*, y la vuelta a *la* menor (“mucho que da miedo”), en dinámica *piano*. Las unidades 26 y 27 conforman una especie de coda para la repetición de los cuatro versos primeros.

Unidad 28 (cc. 84-85)

El piano solo presenta un elemento melódico que surge de material conocido, una amalgama de los dos incisos de la unidad previa, que, por vez primera, empieza en el *downbeat*. El flujo armónico parte del II para articular una cláusula andaluza.

Unidad 29 (cc. 86-87₁)

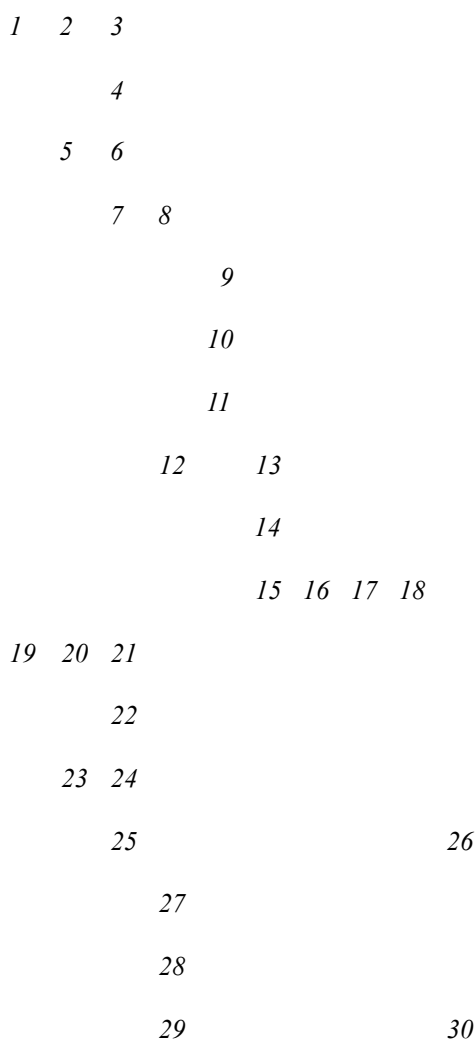
Es una variante de la unidad anterior, en registro más grave.

Unidad 30 (cc. 87₂-89)

Repite la desinencia de la unidad precedente, que es duplicada y finalmente transpuesta una tercera menor inferior para la cadencia final. El cierre armónico reitera el sintagma VII₇-I del modo de *la* andaluz.

4.3.2. Enfoque paradigmático y formal

El cuadro paradigmático muestra las zonas de concentración temática estructuradas en base a la repetición motivica:



El gráfico apunta a un plan formal que en términos convencionales podría enunciarse como ABCA'. Pero un modelo de comienzo-sección central-final capta mejor el discurso. Las cinco primeras columnas configuran el comienzo. La cuarta columna (unidades 8 y 12) contiene el enlace musical de las dos primeras estrofas poéticas. Esa conexión se conforma a modo de una zona-bisagra que se presenta como área de gravitación “fuera de tema”, una sonoridad que no desarrolla ningún elemento preciso de la idea principal. El hecho de no poseer ningún potencial susceptible de oponer un contrapeso suficiente a esta, le da una función de expectativa entre dos áreas temáticas, que resultan al mismo tiempo fuertemente revalorizadas. Adquiere entonces relieve estructural la locación axial de la sección central (unidades 13 a 18). El carácter propulsivo del material del final de la zona media se refleja en la ubicación solitaria de las unidades 16-17-18. La percepción formal del final manifiesta su articulación en dos conjuntos: el regreso de la música inicial (unidades 19 a 25) y la coda (unidades 26 a 30).

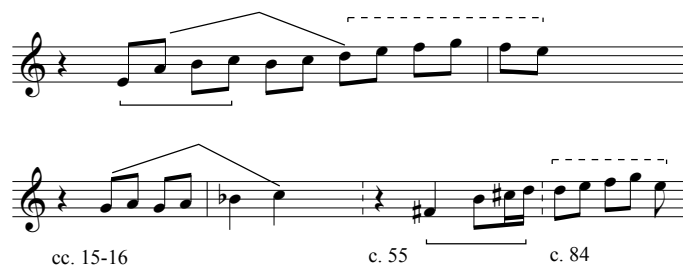
El diagrama paradigmático muestra que la recurrencia es un principio cardinal en la canción. Los incidentes que se repiten son como marcas que subrayan la continuidad. En el otro extremo están las rupturas, los cambios, lo inesperado: el dominio de la sorpresa. Lo que llamamos desarrollo no es aquí sino la alianza entre sorpresa y recurrencia, ruptura y continuidad.

En el texto poético son evidentes los lazos entre las recurrencias fónicas y los emparejamientos. Estas figuras iterativas delimitan y unen dos bloques versales de posición privilegiada, en los que las anáforas sugieren un estribillo que está reforzado sensorialmente por las recurrencias fónicas: *Bueno/gloria/cielo/Tormento/desdicha/infierno*.

El emparejamiento, en el que confluyen dos clases de equivalencia, la fónica y la semántica (antinómica, en este caso), va encaminado a producir un efecto de unidad, puesto que tanto las posiciones como los términos equivalentes se evocan mutuamente y crean la impresión de estar presentes de manera simultánea en el ánimo del auditor.

El régimen de sentido de las recurrencias fónicas, que se apoya en la interrelación de los sonidos dentro del conjunto, así como la creación de trato entre las partes por medio de estructuras que se extienden a lo largo del texto, favorecen la expectativa de coherencia global que obliga a una previsión de la significación del todo.

En la música, las redundancias léxicas destacan una serie de células melódicas que se constituyen en entidades prominentes en la formación de la coherencia musical. Así, por ejemplo, la materia del primer enunciado melódico-vocal se esparce por toda la obra:



En el nivel morfo-sintáctico, las recurrencias tienen un particular valor expresivo en las zonas-bisagra. La iteración del binomio armónico dominante menor-tónica (unidad 8) refuerza la magia del “siempre-lo-mismo”, mientras que la repetición de los floreos de ámbito limitado (unidad 12) y en tesitura grave invitan a la sumersión en el propio interior.

La correlación progresivo-reiterativa de apareamientos o de isotopías que recorre el discurso aboca a una cierta inmovilidad narrativa. Las relaciones causales tienden a ser sustituidas por yuxtaposiciones. Los gestos finales de cada parte reflejan una tendencia del material a permanecer abierto. En efecto, todas las secciones de la obra, salvo la clausura, terminan sobre una sonoridad de séptima de dominante. Impera, pues, la suspensión. El hilo que relaciona los acontecimientos no se resuelve en un estado final concreto. No obstante, las leves variaciones de las isotopías nucleares, las que concentran la caracterización de lo “andaluz” en la obra (Greimas definía la isotopía como un “haz de categorías semánticas redundantes subyacentes al discurso considerado”⁵¹⁴), impiden su automatización:

⁵¹⁴ GREIMAS, Algirdas Julius. *Les Enjeux de la sémiotique*. París: PUF, 1979, p. 49.

Falla había empleado material temático-rítmico similar en la *Serenata andaluza*:

Este motivo “andalucista” es un avatar del motivo-falseta de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* Tiene vigencia aquí el potencial expresivo que hemos asignado a este. Su asociación en este caso a un texto, le infunde una eficacia dramática, en la línea de los códigos relacionales entre música-texto aportados por el *Leitmotiv* wagneriano, que, como sabemos, instrumentaliza ciertos temas de una manera narrativa en relación estrecha con su contenido semántico y totaliza en un gesto crítico y recurrente situaciones plurales.

4.4. Intertextualidad multiséntica de lo arabesco

Hay un elemento que, tras su presentación inicial (unidades 1 y 19), deja de plasmarse en el recuento paradigmático por quedar subsumido en la textura general, aunque ostenta una función constituyente del discurso. Nos referimos al arabesco que articula el frontispicio de la obra:

Falla *All.to un poco mosso
misteriosamente*

pp
2 Ped.

A pesar de estar planteado funcionalmente como acompañamiento, este motivo susurrante sensibiliza el oído para un concepto totalmente distinto. El compás 6/4 es una señal; resultaría concebible un 3/4 pero la amplitud de aliento de la música no quiere quedar aprisionada por unidades de compás más pequeñas. Este arabesco es autosuficiente en su valor plástico. Su línea sinuosa está formada por curvas seguidas de contra-curvas, meandros que contribuyen a alcanzar la unidad orgánica. El crecer y decrecer de la dirección de la línea se produce en torno a una zona central de textura palpitante. El dinamismo de la línea englobante permite generar un espacio, en el que las figuras se funden armoniosamente. El conjunto ostenta un carácter de fantasía o capricho que lo hace próximo al arabesco de la *Fantasia-Impromptu* de Chopin (ejemplo transpuesto una tercera inferior):

Chopin *Allegro agitato*

p

o al de *Arabesque* nº 1 (cc. 6-8; [1888-1891]) de Debussy:

Andantino con moto

pp

La repetición del arabesco favorece un estado de contemplación. El *perpetuum mobile* y *ostinato* de su realización se ejercen para hacer aflorar los movimientos inconscientes. La idea de un ensimismamiento que conduce a la pérdida de sí mismo está en la base del arabesco considerado como ese formarse y deformarse, una forma de desaparecer. La búsqueda artística en modo simbolista, que, como decíamos páginas más arriba, se comprende como la traducción del yo profundo, encuentra en la sugestión del ritmo y de las imágenes el medio de plegar la música a los movimientos de la vida interior. Lo explica Bergson: “el objeto del arte es el adormecer las potencias activas o, mejor, resistentes de nuestra personalidad y llevarnos así a un estado de docilidad perfecta en que nos representamos la idea que se nos sugiere, en que simpatizamos con el sentimiento expresado. En los procedimientos del arte se encontrarán de forma atenuada, refinados

y de algún modo espiritualizados, los procedimientos por los cuales se obtiene ordinariamente el estado de hipnosis.”⁵¹⁵

Con el arabesco, la línea deviene su propia finalidad. Esta autonomía óptica, aun en el sentido de “elemento secundario”, pasa a ser esencial. El arabesco nace de un discurso que toma conciencia de los materiales lingüísticos y de su meta discursiva. Es una abstracción formal que se convierte en un índice de la imaginación sin límite.

Lo arabesco permea otros elementos basilares de *Tus ojillos negros*. En el tema melódico de la primera parte, al arabesco pianístico se yuxtapone otro del canto que se apoya indirectamente en el lecho armónico de aquel. Esto se percibe más claramente si comparamos el arabesco vocal con el contorno de una melodía que hemos detectado como fuente intertextual, el primer segmento de la “Canción de Solveig” (*Peer Gynt*) de Grieg:



En el trazado de la línea melódica falliana cobran expresión grafológica las vibraciones anímicas de un particular estado de conciencia individual, fascinado y a la vez dividido y atormentado por la fuerza oscura e inquietante que desprenden unos ojos negros.

El arabesco modernista sirvió de cauce a esa imaginación sin la cual es inimaginable el sentimiento erótico, y vino a estar estrechamente unido a las imágenes de la *femme fatale*. Podemos apreciar la afinidad entre el pasaje inaugural de *Tus ojillos negros* y el arabesco con el que Schönberg constituye la delicada estasis de los dos primeros compases de *Erwartung* (op. 2, n° 1; 1899); el arabesco es también aquí símbolo de la expectación amorosa:

The image shows a musical score for a piece titled 'Sehr langsam' (Very slow). The tempo is marked with a half note symbol. The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Aus dem meer-grü-nen Tei - che ne-ben der ro - ten Vil - la'. The piano accompaniment features complex, arpeggiated chords and a steady rhythmic pattern. The vocal line is simple and follows the lyrics.

La voz superior de los acordes se une luego al arabesco para articular un punto culminante de la composición:

⁵¹⁵ BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* [trad. Juan Miguel Palacios]. Salamanca: Sígueme, 1999, p. 23.

El poema *Erwartung* de Richard Dehmel (1863-1920) está contenido en *Weib und Welt* [Mujer y mundo], de 1896, libro en el que el poeta plantea el mundo como una continua antinomia que resuelve en un erotismo al que concede carácter místico, y en el que lo femenino adquiere un rol fundamental de intermediario y receptáculo.⁵¹⁶

Lo arabesco insufla también *La soledá (polo gitano)* de Juan Cansino,⁵¹⁷ el cantar que, a nuestro juicio, inspira la melodía central de *Tus ojos negros*. Veamos la primera frase del Final (*Allegretto*):

El parecido entre su orografía melódica y el diseño de Falla es claro:

Coinciden los confines de ambos enunciados. Falla dilata el primer tramo de cuarta en tres peldaños diádicos sucesivos e intercala una escapada en la desinencia del tricordo siguiente, creando una síncopa descendente. Y transforma el descenso subsiguiente en pliegues ondulados que condensan la exuberante ornamentación del modelo tradicional.

⁵¹⁶ MODERN, Rodolfo Enrique. *Historia de la Literatura alemana*. México: FCE, 1961, p. 268.

⁵¹⁷ CANSINO, Juan. *Cantos flamencos para piano*. 1870; también, en versión más simple, en *La Joya de Andalucía. Miscelánea de aires característicos para piano*. 1865.

La escritura “en escamas” a la que recurre la técnica falliana puede considerarse justamente como una aplicación del proceso de autogénesis propio del arabesco. Nos trae a la memoria el *Preludio* op. 28 n° 12 de Chopin, del cual extraemos el compás 29 para su comparación:

Chopin

Falla

También *Auf dem Wasser zu singen* de Schubert (sobre un poema de Friedrich Leopold zu Stolberg), canción en la que un procedimiento similar responde a la imagen textual “Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen” [en medio del brillo de las “espejeantes” olas]:

Mit - ten im Schim - mer der spie - geln - den Wel - len
 Ü - ber den Wip - feln des west - li - chen Hai - nes
 Ach, es ent - schwin - det mit thau - i - gem Flü - gel

Hay un componente narcisista en estos desdoblamientos de la faz de la melodía. La propia oscilación curvilínea del arabesco parece sugerir el enamoramiento de sí mismo. El mito de Narciso embujó a los simbolistas, que se identificaron con el personaje en su intento de asir y fijar, más allá de las visiones fugitivas, su propia esencia. Recordemos a Valéry: “Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux / Que de ma seule essence” [Pero yo, Narciso amado, no soy curioso / sino de mi sola esencia]; y más adelante: “Je vous salue, enfant de mon âme et de l’onde / Cher trésor d’un miroir qui partage le monde!” [Yo os saludo, niño de mi alma y de la ola / querido tesoro de un espejo que comparte el mundo].

El mecanismo especular que articula ese tipo de escritura implica la meditación sobre el yo, lleva a la subjetividad a conocerse ella misma. La imagen del espejo proporciona o esconde algo enigmático, tiene una conexión asociativa con la capacidad humana de la autoconciencia, de la percepción de la dualidad de la naturaleza humana.⁵¹⁸ El espejo crea un doble que es a la vez idéntico y opuesto. Y puede revelar una crisis de identidad. Nietzsche ya había explorado ese desconcertante pensamiento según el cual el yo podría no disfrutar una unidad garantizada *a priori*. Proust dirá que somos “plusieurs personnes superposées” [varias personas superpuestas].⁵¹⁹ Y

⁵¹⁸ EUGENIA, Kuzmina. “El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades.” *Escritura e imagen*. Vol. 9, 2013, p. 155.

⁵¹⁹ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard, 1985 [1908-1910], p. 184.

recordemos que, en plena búsqueda de su identidad poética, Rimbaud dejó caer una frase inquietante: “Je est un autre” [Yo es otro].⁵²⁰ Según Alberto Cubero, el poeta

...nos habló de “un otro” que nos habita, de lo oculto que hay en nosotros y que emerge sin remedio, de lo siniestro, de lo que, en buena medida, nos gobierna desde más allá de la conciencia,[...] nos enseñó la metáfora moderna, no la que funciona por analogía o similitud, sino la que torsiona el lenguaje y lo lleva hasta la frontera con lo inefable, la metáfora que nos hace habitar ese lenguaje de otra manera, habitarlos de forma distinta, ser movimiento incesante, rebeldía frente a la falacia de una quietud tranquilizadora.⁵²¹

A su vez, la ilusión de atravesar el espejo responde a la necesidad de participar de una doble dimensión, encontrarse a sí mismo al otro lado del reflejo. Semejante travesía constituye una transgresión de las normas del mundo real que es posible solamente en el mundo del sueño y en el acto de la creación artística.⁵²² Efectivamente, la creación aparece a los ojos del simbolista como un juego de espejos. De ahí que el espejo se convierta en una herramienta de ensoñación, o mejor, un medio de conocimiento. Para el poeta, es la palabra-clave gracias a la cual las otras encontrarán su verdadera significación: son, cada una a su manera, como pequeños espejos que no hallan su plenitud sino en la medida en que ellas se reflejan en todas las demás. Afirmar que el lenguaje es un espejo es decir que la palabra no es imagen por sí misma, sino que reenvía a otra cosa. La metáfora es, precisamente, este transvase de una realidad de un cierto orden a una realidad de otro orden, por la internalización de la palabra haciendo oficio de espejo. El espejo aparece como la clave de las correspondencias entre el mundo exterior y el alma humana. Al mismo tiempo, deviene el símbolo por excelencia, porque asegura el pasaje de la Idea a la apariencia, ejerce el rol de reflejar y repercutir la una en la otra, y, recíprocamente, sugerir por la apariencia el mundo de las Ideas.⁵²³

4.5. Estrato hermenéutico

4.5.1. Claves eróticas

Falla pone en juego la articulación especular correspondiendo a la alusión poética de los ojos como espejo de la naturaleza. La refracción musical devuelve una representación de un doble extraño, pues la imagen que aparece en el espejo está desprovista de rasgos individuales. La imagen femenina es configurada como una constante atemporal, ausente de los indicios de la vida real. El personaje poético femenino de *Tus ojillos negros* no es delineado de modo altamente erotizado. La mujer no se perfila como causa y objeto “real” de los sentimientos y experiencias del yo lírico, más bien se presenta como la exteriorización y proyección de las ansias y estados de conciencia íntimos de este. Y las sensaciones emotivas evocadas apuntan indirectamente hacia un estado interior bastante impreciso. No se llega ni a lo claramente sexual ni a los abismos psicológicos posibles en ello. Las metáforas, de significado no demasiado claro, cumplen, eso sí, funciones importantes para la vaguedad semántica y la efectividad estética.

El erotismo fue un aspecto decisivo del Modernismo.⁵²⁴ Los poemas amorosos modernistas tratan y evocan sensaciones, anhelos, inquietudes y preocupaciones de índole erótica que frecuentemente

⁵²⁰ Carta de Rimbaud a Georges Izambard, 13 de mayo de 1871, y carta de Paul Demeny, 15 de mayo de 1871; en RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. París: Gallimard, 1972, pp. 249-250.

⁵²¹ CUBERO, Alberto. *Qué entendemos por entender la poesía*. Salamanca: Escolar y Mayo, 2017, p. 53.

⁵²² EUGENIA. *Op. cit.*, p. 179.

⁵²³ MICHAUD, Guy. “Le thème du miroir dans le symbolisme français”. *Cahiers de l'Association des études françaises*, vol. 11, nº 1, 1959, pp. 199-216.

⁵²⁴ LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: A. Bosch, 1979, p. 229.

tienen poco que ver con lo que hasta el momento se entendía por amor, es decir, incluyen todas aquellas emociones que van del amor personal y único hasta la general obsesión por el sexo, la sensualidad y el erotismo impersonales. Si la moral oficial determinaba que toda sensualidad desligada del *bios* creador era malsana y éticamente inaceptable⁵²⁵ muchos modernistas rechazaban la visión del sentimiento erótico como algo bello, sereno, “natural”, a-problemático, “sano” y de acuerdo con las buenas y sagradas leyes de la no menos “buena” naturaleza. Para estos, conforme explica Ricardo Gullón, el erotismo era en última instancia (es decir, cerebralmente) un ansia de trascendencia en el éxtasis, pero no solamente en el éxtasis del sentimiento, sino en el de los sentidos.⁵²⁶ Y la sensualidad se desviaba tanto hacia la idealización de la mujer como hacia lo morboso de la cosificación de quien se deja gozar, instrumentalizando al gozador.⁵²⁷

En *Tus ojillos negros*, experimentamos la transformación en música de los anhelos eróticos que reflejan los juegos antitéticos de la retórica poética, y de las imágenes procedentes del ámbito de la naturaleza que sugieren los vaivenes de la amada. Percibimos también la vaga conversión musical de alusiones para-sexuales como la oscuridad que es traspasada por el fuego de los relámpagos (uno de los elementos eróticos de la iconografía primisecular). El canto alterna pasajes líricos con enunciados *quasi-parlando* que responden a la voz vacilante y extática del deseo. Sexualidad y sensualidad se esconden tanto como se exponen en una música pulsional hasta en su aparente impasibilidad.

El término *misteriosamente* asociado al arabesco inaugural incide en la poética de la evocación erótica: se refiere más a lo que la música oculta que a lo que dice, más a lo que deja adivinar que a lo que muestra. Porque el erotismo es una tensión entre aquello que se exhibe y aquello que se encubre. La intermitencia es constitutivo imprescindible de lo erótico.⁵²⁸ Ni en la total ausencia ni en la absoluta presencia hay erotismo. Como ha escrito Marc Alain Ouaknin,⁵²⁹ entendemos por erótico la simultaneidad entre lo clandestino y lo descubierto que constituye lo equívoco por excelencia. El *eros* vive de la ambigüedad entre la luz y la oscuridad: hace su aparición en la sombra y se revela entre lo que se dice y lo que se insinúa, entre la provocación y la evocación. La música sin texto del final lleva al extremo la expresión del sentimiento erótico, al tiempo que extiende nuestra interpretación más allá del nivel de los significados musicales:

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 2.

⁵²⁶ GULLÓN. *Op. cit.*, pp. 137-138

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 141.

⁵²⁸ OUAKNIN, Marc-Alain. *El libro quemado. Filosofía del Talmud* [trad. Juan Alberto Sucasas Peón]. Barcelona: Riopiedras, 1999, p. 285.

⁵²⁹ OUAKNIN, Marc-Alain. *Méditations érotiques*. París: Payot, 1998, pp. 25-26.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system is marked "Andante molto" and "muy sentido". It features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of "muy sentido". The bass line consists of chords and moving lines. A tempo change to "rit. e dim." is indicated above the staff. The second system is marked "pesante" and "f". It continues the melodic and harmonic development, ending with a final chord marked "ppp ten." and a "2.º" marking below the bass staff.

El episodio es un enunciado de “yuxtaposición sintagmática de opuestos”.⁵³⁰ Sus mecanismos expresivos recuerdan los del fragmento conclusivo de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* La primera frase es transpuesta y variada, en dirección al grave. Y hay un proceso disolutivo a través de la reiteración y transformación de la desinencia de la frase. La insistencia del sintagma VII-I en registro grave se acompaña de los acentos “apocalípticos” de los timbres de unos metales imaginarios. Le siguen unos golpes de timbal que alteran las proporciones, como un símbolo de des-estructuración y de vacío. Si el antagonismo entre estos diversos momentos es en sí mismo una tensión, sorpresivamente, todo conduce a la repentina dinámica *ppp* del acorde final en el agudo del teclado.

Falla recurre aquí al *topos* de la metamorfosis⁵³¹ —pues, como escribe Octavio Paz,⁵³² “el erotismo es variación incesante, invención”—, que presenta la trascendencia o transubstanciación de la última aparición de una idea musical que ha estado presente con formas diversas desde el principio, culminando el proceso de rarefacción progresiva de las isotopías. Vemos ahora, retrospectivamente, que estas han tendido un puente a la proyección de los semas musicales de los enunciados poéticos a este episodio final.

La música condensa así la permanencia del deseo o del dolor amoroso que consume y da placer, la pervivencia de los contrarios y del conflicto en el interior del apasionado sujeto-amante. En el ciclo de contradicciones perpetuas de la canción, contradicciones de una ilusión que se repite, esta música final es el resultado de la lucidez que descubre y niega las falsas promesas del deseo.

Sentimos que las tensiones acumuladas en el transcurso de la canción no quieren disolverse. La música no remite a la primavera que responde al amor, sino a la voluntad de profundizar un secreto que destina la sexualidad a un camino que conduce y experimenta directamente la muerte o al menos el mal. Recordemos los propósitos de Baudelaire a los que, sin duda alguna, Falla no se ha adherido, pero que tampoco ha repudiado enteramente: “la voluptuosidad única y suprema del amor yace en la certeza de hacer el mal. Y el hombre y la mujer saben de nacimiento que toda voluptuosidad se encuentra en el mal.”⁵³³

El acorde conclusivo sugiere ese instante de la pasión erótica en el que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio. El relato pasa entonces de una estructura de superficie hacia una “super-

⁵³⁰ TARASTI. *Op. cit.*, p. 214.

⁵³¹ GRABÓCZ, Márta. “‘Topos et dramaturgie’: Analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartok [sic]”. *Degrées*, 109-110, 2008, pp. j1-j18.

⁵³² PAZ, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 2001, p. 16.

⁵³³ BAUDELAIRE, Charles. *Fusées. III*, París: Gallimard, 1986, p. 68. Texto original: Moi, je dis: la volupté unique et suprême de l’amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l’homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté.

estructura”, es decir, hacia la esfera trascendental. Al enrarecerse el material musical, el cuerpo se encuentra transformado, por así decirlo, en espíritu. El proceso de disolución que remitía al encuentro de la Nada es reconducido a la transfiguración. La corporeidad es trascendida hasta el punto de alcanzar su más alta expresión, después de lo cual el proceso corporal no puede continuar, pero a partir de él debe emerger una nueva realidad.

4.5.2. Significación

Tus ojos negros nos lleva a posicionarnos ante cuestiones que mediatizan aspectos primordiales de nuestras vidas, como el amor y la sexualidad. No está claro si la canción supone una naturaleza humana en la que la práctica de la moral es algo innato, o implica en cambio una transcodificación de los valores morales imperantes; tampoco hace explícitas las decisiones selectivas del compositor a ese respecto. Es difícil desde luego constituir como centro de la obra a una “persona que se expresa a sí misma”. Por otra parte, no podemos saber si Falla experimentaba en la formación de sus deseos eróticos la misma contención disciplinada que mostraba en su empeño en alcanzar la completa “pureza” de la sustancia musical. En cualquier caso, no tendría sentido plantear la cuestión en términos de antítesis entre satisfacciones corporales y aspiraciones del espíritu. Las apoyaturas vitales que pudieran sostener y determinar la obra son inescrutables, y las experiencias fundamentales que arrastran las canciones son, ante todo, estéticas.⁵³⁴ Pero quizá Falla pudo haber respirado el discurso erótico subyacente en ciertas prácticas del ámbito religioso. Según Michel Foucault:

Ha habido, en la confesión cristiana, pero sobre todo en la dirección y el examen de conciencia, de la búsqueda de la unión espiritual y del amor de Dios, toda una serie de procederes que se aparentan a un arte erótico: guiado por el maestro a lo largo de un camino de iniciación, intensificación de experiencias y hasta en sus componentes físicos, mayoración de los efectos por el discurso que les acompaña...⁵³⁵

O tal vez podríamos darle la razón a Freud cuando sostiene que nuestras pulsiones eróticas pueden encontrar una satisfacción sustitutoria en la contemplación de ciertas imágenes o la lectura de ciertas historias. Para muchos artistas el principio de sublimación es el mecanismo psíquico práctico con el que compensan sus neurosis en medio de la fantasía y la creatividad.

La toma en consideración de las valencias eróticas de *Tus ojos negros* puede chocar con la imagen tópica de Falla como célibe impenitente o ser asexual. Es cierto: del amor y del sexo, es fácil advertirlo en sus escritos, el compositor habla tan poco como es posible y probablemente no lo haya hecho jamás. Por mucho que pensemos que no es una cuestión de altura, ese silencio puede considerarse provocante en una época como la nuestra en la que la sexualidad, lugar común de toda habladuría, se ha convertido también en moneda corriente de saberes filosóficos y científicos y

⁵³⁴ Aun así no está de más recordar que, en 1905, Falla sufrió una decepción amorosa, al verse frustrada su relación con su prima segunda, María Prieto Ledesma. Según señala Elena Torres [*Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009, pp. 47-48], el acercamiento entre los dos jóvenes se inició en noviembre de 1904. En un primer momento, Falla no se atrevió a confesar sus intenciones a María (su humilde situación económica y su timidez contribuirían a su indecisión). Finalmente, nuestro compositor le reveló sus sentimientos, y la respuesta de María parecía dejar las puertas abiertas a un futuro noviazgo. Pero la madre de esta desaprobó la relación y le cerró las puertas de su casa, tras lo cual la pareja se distanció.

⁵³⁵ FOUCAULT, Michel. *Historie de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard, 1976. En francés: Il y a eu, dans la confession chrétienne, mais surtout dans la direction et l'examen de conscience, dans la recherche de l'union spirituelle et de l'amour de Dieu, toute une série de procédés qui s'apparentent à un art erotique: guidage par le maître le long d'un chemin d'initiation, intensification des expériences et jusque dans leurs composantes physiques, majoration des effets par le discours qui les accompagne...

campo de batalla inevitable de éticas y políticas. Es un silencio significativo que pertenece al camino de un habla que Falla parece transitar dando rodeos. ¿La traza de ese silencio no merecería acaso ese rodeo? No calla cualquier cosa, no viene de cualquier parte. ¿Pero por qué apostar? Iremos articulando nuestra apuesta a lo largo de este trabajo, teniendo en cuenta que la complejidad de los contenidos excede siempre la explicación de cualquier metodología analítica. Los códigos comentados proponen alguna de las posibilidades de significación y, por tanto, una reducción de la incertidumbre.

En el episodio final de la obra, el símbolo aprehende la riqueza de libertad de lo pulsional y conforma la multiplicidad de sentido de una música que no busca ser comprendida, sino integrada en la unidad de cada uno mediante los cauces sensoriales del sonido. La evocación falliana es aquí como la aventura erótica, en la que uno se encuentra con lo desconocido y queda cautivado por la sorpresa.

RESUMEN

La obra se inserta en el ámbito tipológico de la canción andaluza, aunque trasciende los rasgos convencionales del género. El poema de Cristóbal de Castro expresa los sentimientos ambiguos que la atracción irreprimible de unos ojos negros provoca en el hablante lírico.

Las estrofas del texto proveen secciones musicales definidas, que Falla ordena en un esquema formal ABCA'Coda. La recurrencia motívica es un principio constructivo fundamental; las isotopías melódicas se constituyen en entidades prominentes para la coherencia musical, y adquieren un particular valor significativo. La estética del arabesco preside la aplicación de procedimientos expresivos que sugieren imágenes de desdoblamiento de la subjetividad y catalizan pulsiones eróticas.

5

Recepción de las primeras canciones

Preludios, Rima y *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* probablemente no fueran estrenadas hasta después de su edición en 1980 (las conjeturas sobre su estreno en vida del compositor no son fehacientes). Es conocido el juicio severo del propio compositor con respecto a sus obras primeras. En una carta a Jean-Aubry, expresaba: “lo que he publicado antes de 1904 no tiene el más mínimo valor. Son simplemente tonterías, algunas escritas cuando tenía entre 17 y 20 años, aunque publicadas después”; por contra, Falla admitía que “quizá pudiesen encontrarse cosas de un poco más de interés en mis trabajos inéditos”.⁵³⁶

El compositor mostró en varias ocasiones su descontento —aunque sin explicar las razones del mismo— con *Tus ojillos negros*, la única canción publicada en fecha cercana a su creación. La obra tuvo una relativa difusión y fue incluso interpretada por cantantes famosos que la incorporaron pronto a su repertorio. Su éxito se debió seguramente a que daba al público lo que este esperaba. El marchamo de “canción andaluza” posibilita imaginar, en efecto, que una buena parte del horizonte de expectativas de la obra estaba prefijada o pre-comprendida.

Es posible que el desagrado falliano hacia *Tus ojillos negros* tuviera algo que ver con su rechazo del casticismo musical, al que la obra rendía “forzosamente” tributo. El amplio eco social de la canción andaluza había conseguido trabar el código musical dominante, esto es, el conjunto de normas según las cuales se producían, recibían y valoraban las canciones dentro de una escena musical oficial que propugnaba la obra “castiza”, la que respetaba las “buenas” tradiciones de la música española. El casticismo estaba siendo juzgado como una manifestación de españolismo superficial y pintoresco, carente de universalidad.⁵³⁷ Piénsese en la serie de artículos “En torno al casticismo” de Unamuno, publicados en *La España Moderna*, de febrero a junio de 1895, y después reunidos en el libro del mismo título aparecido en 1902. Simultáneamente, se producía un desplazamiento de la percepción historicista de lo nacional hacia una percepción predominantemente estética.⁵³⁸ Ello se hacía ostensible, por ejemplo, en el concepto unamuniano de intrahistoria, que implicaba el repudio del nacionalismo como aleccionamiento colectivo para trocarlo por una revelación individualizada o un dialogo apasionado con la verdad oculta de España que yacía fundamentalmente en su paisaje y su cultura.⁵³⁹

El empleo de elementos populares andaluces (flamencos) en *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* y en *Tus ojillos negros* suscita automáticamente la cuestión del nacionalismo musical, un tema que está ya suficientemente estudiado. Cabe señalar, además, que los postulados del nacionalismo musical, la doctrina de Pedrell y el posicionamiento nacionalista de Falla están siendo

⁵³⁶ Carta de Falla a Jean-Aubry. París, 3 de septiembre de 1910; el original se conserva en el AMF. En francés: Ce que j'ai publié avant 1904 n'a pas la moindre valeur. Ce sont tout simplement des bêtises, quelques-unes écrites quand j'avais de 17 à 20 ans bien que publiées après. Un Nocturne, par exemple, a été écrit quand j'étais presque un enfant. Quand j'ai montré, longtemps après, quelques manuscrits à un éditeur de Madrid, il a pensé que cela pouvait lui convenir, il l'a fait paraître...et c'est tout. Peut-être dans mes travaux qui sont restés inédits on pourrait trouver des choses d'un peu plus d'intérêt.

⁵³⁷ ALONSO, Celsa. “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”, en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX. Op. cit.*, p. 245.

⁵³⁸ MAINER. *Op. cit.*, p. 4.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 50.

actualmente re-interpretados.⁵⁴⁰ Cualquier aproximación al tema nacionalista habría de tener en cuenta no solo el vasto debate historiográfico internacional sobre los conceptos de nación y nacionalismo, sino el amplio despliegue de los estudios relacionados con los nacionalismos periféricos. Dejamos también a un lado la controversia sobre la pertinencia o no de abordar el flamenco desde una óptica nacionalista (no parece claro que el flamenco sea un “arte popular” en el sentido que solemos atribuirle; su raíz estética es popular, pero su creación y ejecución corresponden a un grupo de profesionales de la música).⁵⁴¹ Subrayaremos si acaso que en los albores del siglo XX, según asevera Celsa Alonso, la canonización pedrelliana del uso del canto popular rural como medio de “nacionalizar” la música era ya probablemente inactual.⁵⁴² Es significativa la polémica que Ruperto Chapí planteó a Pedrell en 1903, exponiendo interrogantes sobre la existencia de las nacionalidades musicales y su fundamentación sobre la base del canto y la música populares.⁵⁴³

Es sabido que Falla abogaba por una re-elaboración de los materiales populares a la hora de servirse de ellos como base de la inspiración en el proceso creativo; esto no contradice el hecho contrastado de que, a lo largo de toda su trayectoria, reproduce numerosos materiales populares incorporados de forma más o menos directa a su discurso musical. Lo que se ha de subrayar es que lo “literal” popular no armonizaba *per se* con sus intencionalidades creadoras: “Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra*.”⁵⁴⁴ La cita folklórica no era para él sino un accidente en su prioritaria prosecución de una sustancia pura musical. Volveremos a ello más adelante.

Ni los estudiosos ni los intérpretes han mostrado excesivo interés por estas composiciones, sobre las cuales planea aun el marbete “Premanuel de Antefalla”, acuñado por Gerardo Diego para definir “la provinciana timidez de sus primeras obrillas.”⁵⁴⁵ Citemos algunos comentarios a raíz de su publicación. Enrique Franco⁵⁴⁶ anotaba a propósito de *Preludios*: “el respeto por el idioma y la sutil traslación a los pentagramas de la significación y las emociones del texto”; en *Rima*, observaba “un proceso de gran tensión expresiva que en alguna medida coincide sustancialmente con ciertos ‘Lieder’ de Strauss”, y consideraba la canción como “el trozo más romántico a la europea de toda la producción de Falla”. Antonio Gallego ponía de relieve “el clima de ‘canción de salón’ de procedencia romántica, aunque muy lejos de las sutilezas del lied germánico”.⁵⁴⁷ Nommick, en cambio, ha señalado que estas obras, más allá de su vínculo al universo del Romanticismo, revelan la voluntad del joven compositor de renovar su lenguaje y encontrar soluciones que respondan a las exigencias de su pensamiento.⁵⁴⁸

⁵⁴⁰ Cf. MARTINEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936)”, en *De Música Hispana et alias*. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo S.J.. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol II; CORTÈS, Francesc. “Ópera española: las obras de Felipe Pedrell.” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996; LAMAS, Rafael. *Música e Identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 2008; TORRES CLEMENTE, Elena. “El nacionalismo de las esencias: ¿una categoría estética o ética?”, en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* [ed. Pilar Ramos]. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012.

⁵⁴¹ LABAJO VALDÉS, Joaquina. “How musicological and ethnomusicological is spanish flamenco?” *Revista Transcultural de Música*, nº extra 0, 1997.

⁵⁴² ALONSO, Celsa. “Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular.” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996, p. 180.

⁵⁴³ CHAPÍ, Ruperto. “El Nacionalismo en la Música”. *El Imparcial*, 18 de mayo de 1903; *cit.* en *Ibidem*, p.184; *cf.* IBERNI, Luis G. “Felipe Pedrell y Ruperto Chapí”. *Recerca Musicològica XI-XII*, 1991-1992, pp. 335-344.

⁵⁴⁴ “Nuestra Música”. *Música*, nº 2. Madrid, junio de 1917; en FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 54-59.

⁵⁴⁵ DIEGO, Gerardo. *Prosa Musical. I Historia y crítica musical*. Valencia: Pre-Textos/Fundación Gerardo Diego, 2014, p. 374.

⁵⁴⁶ FRANCO, Enrique. “Introducción”. *Manuel de Falla (1899-1915). Obras desconocidas I*. Madrid: UME, 1980.

⁵⁴⁷ GALLEGO, Antonio. “Prólogo”. *Manuel de Falla. Canciones de juventud*. Madrid: Manuel de Falla, 1993.

⁵⁴⁸ NOMMICK. *Op. cit.*, p. 564.

CAPÍTULO 2º PARÍS 1907-1914

Introducción contextual

Falla fijó su residencia en París a partir del verano de 1907. La capital gala era en aquel entonces una encrucijada cultural de enorme vitalidad, donde, al decir de Diego Fischerman,⁵⁴⁹ tenía lugar una segunda Revolución francesa, esta vez estética, en la que tuvieron bastante que ver muchos que no eran franceses.

Para los artistas españoles, París había sido, desde tiempo atrás, un polo de atracción pedagógico-formativo y un trampolín profesional. Y en los principios del siglo XX, la importancia del escenario parisino seguía afectando en una u otra medida a nuestros compositores más representativos.⁵⁵⁰ Les movía la necesidad de adquirir un mayor dominio técnico del lenguaje musical, la voluntad de ampliación de horizontes artísticos o la búsqueda de la contemporaneidad estética. Algunos eligieron la estrategia del reconocimiento e integración en el campo parisino, hasta tal punto que se tiene la impresión de que una fracción relevante de su obra aspiraba a formar parte de la propia música francesa.

Por otro lado, Francia había desempeñado durante mucho tiempo un rol de intermediación cultural, gestionando una parte considerable de la información que llegaba del extranjero a España.⁵⁵¹ El haz de corrientes del modernismo hispánico respondía en gran medida a inducciones procedentes del país vecino. Según Vicente Cacho, los debates intelectuales en Madrid alrededor de 1900 no eran sino un reflejo de lo que se discutía al mismo tiempo en la Ciudad de la Luz.⁵⁵²

La situación sociopolítica en Francia difería, no obstante, de la española. El *Bloc des gauches*, que había resultado victorioso en las elecciones de 1902, se había descompuesto en 1904-1905. Pero las elecciones legislativas de 1906, 1910 y 1914 revelaron que el radicalismo confirmaba la posición electoral dominante, y el estado francés estuvo gobernado en el centro, por coaliciones donde el Partido radical era el elemento principal.

Esta república “radical”⁵⁵³ vio resurgir problemas que las disputas de los años precedentes habían parcialmente ocultado. Las reivindicaciones sociales se multiplicaron, mientras que renació, con el *coup de Tanger*, la tensión franco-alemana. Este periodo, que se llamará después, y por contraste con la Gran Guerra, *Belle Époque*, es también el del miedo del *Grand Soir* y el de la espera de un conflicto que parecía a muchos difícil de evitar. Otras cuestiones como *l’Affaire Dreyfus* y los problemas religiosos fueron, en cambio, remitiendo.

La Tercera República permitía la emergencia de nuevas élites políticas, intelectuales y, en un grado menor, económicas, aceptando a la vez la permanencia de un mundo donde se mezclaban nobleza y alta burguesía. Estos estamentos ejercían una fuerte atracción mundana y cultural, y continuaban

⁵⁴⁹ FISCHERMAN. *Op. cit.*, p. 31.

⁵⁵⁰ Cf. BERGADÀ, Montserrat. “Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868: État de la question et perspectives d’études”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 17-38.

⁵⁵¹ Cf. AUBERT, Paul. “L’influence idéologique et politique de la France en Espagne de la fin du XIX^e siècle à la Première Guerre mondiale (1875-1918)”, en *L’Espagne, la France et la Communauté Européenne*. Madrid: Casa de Velázquez, CSIC, 1989, pp. 57-102.

⁵⁵² STORM, Erich. “Prólogo”, en SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos. *La nación inacabada. Los intelectuales y el proceso de construcción nacional (1900-1914)*. Madrid: Biblioteca Nueva, p.2002, p. 15.

⁵⁵³ Cf. REBÉRIOUX, Madeleine. *La République radical? 1898-1914*. París: Seuil, 1975.

disponiendo de poderosos medios de influencia, que superaban incluso su importancia numérica.⁵⁵⁴ Además de ser centro indiscutido de la moda y los mercados del lujo, París lo era también de los mercados de masas y ocio popular, tanto como de los nuevos media. En la ciudad del Sena se daban igualmente las condiciones propicias para un arte independiente: abundancia de publicaciones, cenáculos de todo tipo, críticos influyentes, galeristas y clientes interesados por la vanguardia.

Falla recibió en París consejos de Debussy en materia de composición y orquestación.⁵⁵⁵ Se relacionó también con Dukas, Ravel y los “Apaches”, Stravinsky y compatriotas como Albéniz, Viñes y Turina (reencontrado). Debemos suponer la existencia de una comunidad y un intercambio de ideas entre ellos. Los salones, que conocían un nuevo apogeo, propiciaban coyunturas de reciprocidad artística y estética. Esto es, además de diseminar nuevas composiciones en el colectivo musical, posibilitaban mutuas influencias entre autores antes del estreno o de la ulterior publicación de sus obras. Las cuestiones de precedencia tienen, pues, un interés relativo cuando sus experimentos creativos se llevaron a cabo tan próximamente unos de otros.

Desde la perspectiva actual, vemos claro que estos compositores reivindicaban la libertad para crear obras que no tuvieran que rendir cuentas más que a ellas mismas y que ya no se plegaran a exigencias externas. Perseguían un nivel de autonomía que poseyera sus vehículos de selección y de consagración (sociedades de conciertos, editoriales, críticos, etc.), sus propios principios de legitimidad. Pero la emancipación social vendría acompañada por una dependencia nueva, la supeditación económica respecto de las leyes del mercado.⁵⁵⁶ La “nueva canción” estaba concebida casi siempre con la interpretación pública en mente, aspiraba a integrarse en el repertorio común y se contemplaba, por tanto, como una inversión a largo plazo, que más adelante pudiera generar beneficios.⁵⁵⁷ Pero entretanto, precisaría del mecenazgo para poder subsistir.⁵⁵⁸

Los grandes salones parisinos ofrecían un potencial musical y financiero que los compositores no hallaban en otros ámbitos. Si la complejidad creciente de las canciones demandaba intérpretes profesionales o aficionados competentes, solo los ricos mecenas podían permitirse los primeros, y solo las mujeres acaudaladas podían beneficiarse de los mejores pedagogos y convertirse en músicos capaces de dominar un discurso musical novedoso. Su labor de mecenazgo era una gran ayuda para la creación, pero se traducía también en una vigilancia y una dirección de aquella (piénsese en la princesa de Polignac, quien, entre otros aspectos, proponía los temas, elegía el dispositivo instrumental de los encargos y regía las obras a través de contratos que estipulaban el lugar de su estreno). El salón inducía a menudo orientaciones estéticas precisas, con las cuales los compositores se aliaban con la ideología dominante, al mismo tiempo que reclamaban una autonomía frente a la misma.⁵⁵⁹

⁵⁵⁴ LEDUC, Jean. *Historie de la France: l'enracinement de la République 1879-1918*. París: Hachette, 1991, pp. 125-127.

⁵⁵⁵ El influjo debussista en Falla ha sido objeto de investigación en los últimos años. Cf. ADDESSI, Anna Rita. *Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica*. Bolonia: CLUEB, 2000; LESURE, François. “Debussy et le syndrome de Grenade”. *Revue de Musicologie*, LXVIII, n. 1-2, 1982, pp. 101-109; *Idem*. “Manuel de Falla, Paris et Claude Debussy”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa* [ed. Paolo Pinamonti]. Florencia: Leo S. Olschki, 1989, pp. 13-21; CHRISTOFORIDIS, Michael. “De la composition d'un opéra: Conseils de Claude Debussy à Manuel de Falla”. *Cahiers Debussy* 19, 1995, pp. 69-76; NOMMICK, Yvan. “La présence de Debussy dans la vie et l'œuvre de Manuel de Falla”: Essai d'interprétation”. *Cahiers Debussy* 30, 2006, pp. 27-83.

⁵⁵⁶ LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean. *La estetización del mundo* [trad. Antonio-Prometeo Moya]. Barcelona: Anagrama, 2015, pp. 15-18.

⁵⁵⁷ MENGER, Pierre-Michel. 2003. “Le public et la musique contemporaine”. *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* [dir. Jean-Jacques Nattiez]. París: Actes Sud, 2003, pp. 1169-1186.

⁵⁵⁸ COLBER, François. “Subventions d'état et mécénat privé”, en *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Op cit.*, pp. 1108-1121.

⁵⁵⁹ FAURE&VIVÈS. *Op. cit.*, p. 133.

A la par que el nuevo sistema de producción y de circulación implicaba la progresiva institucionalización del recital como hecho socio-musical, la canción modernista demandaba, en cierto modo, un público especializado, al que se iban incorporando nuevos grupos sociales, tales como la clase media baja (pequeña burguesía) o incluso un sector del proletariado urbano,⁵⁶⁰ el llamado proletariado “consciente”.

La transferencia de la canción del salón a las salas de concierto significaba, de alguna manera, que la voz subjetiva del compositor no podía percibirse ya con igual claridad, lo que suscitaba un esfuerzo para conseguir la amplificación metafórica de su yo. En este sentido, Falla ofrece una asombrosa profusión de instrucciones (expresadas en francés e italiano) en las obras compuestas en París: signos de interpretación, cifras metronómicas, señales de Pedal, *doigtés*, indicaciones referidas al timbre y la espacialidad. Esa hipercodificación evidencia un acercamiento a una praxis que requiere una interpretación profesional, lo que testimonia una actitud *antidilettante*. La acribia notacional revela, igualmente, una voluntad de control en la descodificación de la obra: Falla se preocupa, en efecto, por la manera en la que quiere que su música sea interpretada; podemos ver ahí un aspecto específico de la configuración de su estilo individual. El énfasis en la síntesis cognoscitiva del acto de notar implica asimismo que la escritura como técnica asume, en su fundamento y como dato de partida, la coincidencia entre partitura y saber.

El lenguaje compositivo de Falla conoció una transformación profunda e incesante — comprobaremos el amplio recorrido técnico y estético que media entre *Trois Mélodies* (1909) y *Siete canciones populares españolas* (1914)— durante su septenio parisino. El catálogo del compositor se completó con *Cuatro piezas españolas* para piano, iniciadas en 1906, cuando el músico residía aun en Madrid, y terminadas en París en el mes de agosto de 1908. En marzo de este mismo año escribió el canto escolar *Canción de niñas* (conocido también por el comienzo de su texto *Con afectos de júbilo y gozo*). Además, Falla inició la composición de *Noches en los jardines de España* (1909-1915), y estuvo entregado a los trabajos de modificación de *La vida breve*, que se extendieron hasta el estreno de la obra en 1913.

⁵⁶⁰ MAINER, José-Carlos. *Historia mínima de la literatura española*. Madrid: Turner/El Colegio de México, 2014, p. 163.

1
Trois Mélodies

Preámbulo

No deja de resultar sorprendente que, a los dos años de instalarse en París, Falla se animara a penetrar en una esfera artística tan exclusiva como la *mélodie*. El término *mélodie* designa un género que conquistó su identidad y su autonomía estéticas en los dos últimos decenios del siglo XIX. Su definición, frente a la palabra *romance* que determinaba las creaciones anteriores, fue tributaria de las representaciones de la personalidad cultural francesa y del sistema axiológico que esta vehiculaba, bajo el orden de la lengua y de la literatura francesas. La *mélodie* se convirtió en un espacio regido por la ideología de una ley aristocrática, según la cual la dicción —cualidad de la lengua y del dominio de los signos de una alta sociabilidad— era uno de los imperativos del género y una condición necesaria para conseguir la distinción de la verdadera “francesidad” y merecer el derecho de encarar arte semejante.⁵⁶¹

Su delimitación conceptual se afianzó desde la oposición sistemática al *Lied*, lo cual respondía en parte al nacionalismo francés, que llevó en lo musical a una búsqueda permanente de la diferenciación con el eje germano. Los dos términos *Lied* y *mélodie* concurrían todavía en noviembre de 1902, cuando Charles Koechlin calificaba a Duparc, Fauré y Debussy como “compositores de *Lied*”; pero a partir de una conferencia de 1911, el propio Koechlin estableció una neta distinción entre ambos. El *Lied* era fruto de una percepción global del poema, donde la inspiración popular irriga todos los componentes musicales; la *mélodie*, en cambio, era el producto de la íntima fusión de una sensibilidad poética y musical elitistas que excluían, tanto la una como la otra, la inspiración popular o las evocaciones de la vida moderna. A pesar de tantas páginas de Hugo Wolf o Richard Strauss que demostraban que el *Lied* se alejaba de sus orígenes populares tanto como la *mélodie*, la antítesis pretendida de estos dos géneros se convirtió en indispensable para el funcionamiento mental de los compositores franceses.

Al abordar la composición de *mélodies*, Falla debía afrontar el complicado problema de la adecuación de la música a la prosodia francesa. Estaba sin duda avezado en tal menester por su participación en el trabajo de traslación y adaptación al francés del libreto de *La Vida breve*, llevado a cabo por Paul Milliet⁵⁶² entre diciembre de 1907 y mayo de 1908. La puesta en música de las *e* caducas fue presumiblemente una cuestión central. Como es sabido, la música restablece una gran parte de las *e* átonas caducas, llamadas así porque desaparecen comúnmente del francés hablado.⁵⁶³ Gounod fue el primero en aportar un tratamiento específico al tema. Utilizó un “accent de longueur” sobre la vocal precedente a la *e* caduca (la nota acordada a esta sílaba es de duración más larga que la que se pone sobre la *e*), y colocó el fonema al final de una línea melódica descendente (en imitación de la curva de entonación de la dicción hablada), casi siempre sobre una dinámica menos fuerte que la de las sílabas precedentes. Estos parámetros se convirtieron casi en una ley estilística para los compositores.⁵⁶⁴ No nos detendremos, sin embargo, a investigar el manejo prosódico falliano, pues ello rebasaría los límites de este trabajo.

⁵⁶¹ FAURE&VIVÈS. *Op. cit.*, p. 113.

⁵⁶² Milliet era un prestigioso libretista (entre sus libretos de ópera se encuentran *Hérodiade* y *Werther* de Massenet), que se ocupará más adelante de la versión francesa de los textos de *Siete canciones populares españolas*. Su esposa, Ada Adiny-Milliet, a quien está dedicada *Les colombes*, estrenó *Trois Mélodies*.

⁵⁶³ MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París: PUF, 1981, p. 146.

⁵⁶⁴ FAURE&VIVÈS. *Op. cit.*, p. 63.

Falla eligió la poesía de Théophile Gautier⁵⁶⁵ para centrarse, por vez primera, en la creación de un conjunto o *ciclo* de canciones sobre textos de un mismo autor. Ciertamente, *Trois Mélodies* no responde a los requisitos que han solido contemplarse como constitutivos del concepto de ciclo de canciones, un género complejo en el que subyacen tal variedad de principios estéticos que los intentos de definirlo no han dado resultados concluyentes. La obra carece de organicidad, lógica semántica de orden musical, presencia de vínculos tonales o temas recurrentes; tampoco presenta una continuidad dramática, ni siquiera una homogeneidad en la temática poética, y, en lo que respecta a su carácter, las canciones se mueven entre dos polos dispares que podríamos llamar introversión (*Les colombes*) y extroversión (*Séguidille*). Pero, tal vez, como apunta Laura Tunbridge,⁵⁶⁶ la propia *idea* del ciclo de canciones sea más importante que la exigencia de que el grupo ostente una estructura coherente, cíclica. En efecto, cuando “la canción” empezó a ser interpretada por profesionales, la ambición de los compositores convirtió el agrupamiento de canciones en un vehículo fecundo para explorar nuevas posibilidades creativas.

⁵⁶⁵ Hemos anotado anteriormente el gran predicamento de que gozaba ante nuestro músico la obra de Gautier. La Biblioteca del compositor contiene los siguientes libros poéticos de Gautier: el segundo tomo de *Poésies complètes* (1845) y *Émaux et Camées* (1852-1872). La admiración por el escritor perduró en el tiempo. Cuenta Manuel Orozco que “en 1922, el grupo intelectual granadino con Falla, Federico y Francisco García Lorca, Cerón, Fernando Vilches, Paco Vergara, Segura, Andrés Segovia, López Sancho y Manuel Ángeles Ortiz, rindieron homenaje a Teófilo Gautier, para quien el pintor Manuel Ángeles dibujó un cartón que, traspasado a cerámica en la alfarería de Fajalauza, sería la placa que habría de recordar la estancia del poeta francés en Granada. Vivió éste en la vieja pensión de la calle Párraga, en cuya casa los intelectuales granadinos junto a Sert, Zuloaga y Pérez de Ayala, colocaron la placa desaparecida hoy. Falla conservó este cartón boceto de la misma” [cit. en *Catálogo-Guía de la Casa-Museo Manuel de Falla en Granada*, p. 47].

⁵⁶⁶ TUNBRIDGE, Laura. *El ciclo de canciones* [trad. Juan González-Castelao]. Madrid:Akal, 2016 [2010], pp. 14-20.

1.1 *Les Colombes*

1.1.1. En torno al texto

El poema, publicado en *Le Figaro* (el 1 de febrero de 1838) con el título *Ghazel*, fue integrado unos meses después en la colección *La Comédie de la Mort*. El rótulo original nada tiene que ver con la temática o con la forma poética del mismo nombre. En efecto, el *ghazel* [gacela] es un tipo poemático característico de las literaturas árabe, persa, turca, etc.,⁵⁶⁷ cuyos asuntos favoritos son el amor y el vino, entendidos a menudo místicamente.⁵⁶⁸ Su metro clásico es un conjunto variable de estrofas monorrimas, casi siempre de dos versos. *Les colombes*, en cambio, está constituido de tres estrofas de decasilabos en rimas cruzadas. El título *Ghazel*, lejos de cualquier imitación histórica, aludía solo a su aura y a su distancia exótica, y se convertía en un código.

Les colombes [Las palomas] establece una analogía entre una palmera en la que las palomas buscan refugio al atardecer para emprender el vuelo a la mañana, y el alma del poeta, en la que anidan “locas visiones” por la noche para echar a volar al llegar el día:

*Sur le coteau, là-bas où sont les tombes,
un beau palmier, comme un panache vert
dresse sa tête, où le soir les colombes
viennent nicher et se mettre à couvert.*

*Mais le matin elles quittent les branches:
comme un collier qui s'égrène, on les voit
s'éparpiller dans l'air bleu, toutes blanches,
et se poser plus loin sur quelque toit.*

*Mon âme est l'arbre où tous les soirs, comme elles,
de blancs essaims de folles visions
tombent des cieux, en palpitant des ailes,
pour s'envoler dès les premiers rayons.*

[Sobre el cerro, allí donde están las tumbas, / una hermosa palmera, como un penacho verde / yergue su cabeza, donde al atardecer las palomas / acuden a anidar y guarecerse. / Pero a la mañana abandonan las ramas: / como un collar que se desgrana, se las ve / dispersarse en el aire azul, todo blancas, / y posarse más lejos sobre algún tejado. / Mi alma es el árbol donde todas las tardes, como ellas, / enjambres blancos de locas visiones / caen de los cielos, con las alas trémulas, / para echar a volar con los primeros albosres.]

La estrofa inicial muestra un paisaje, a modo de un fondo esfumado, que parece más simbólico que real, en el cual se proyecta el recuerdo de las palomas que anidan todas las tardes en la palmera. Esta imagen se anima súbitamente en la segunda estrofa, cuando se vislumbra el desplazamiento de las palomas a modo de un collar que se deshace. Las dos primeras estrofas forman un conjunto trabado alrededor de la oposición *soir-matin* y *venir-quitter*, y jalonado de tres toques de color: verde, azul y blanco. La última estrofa continúa la dicotomía *soir-matin*, y establece la de *tomber-s'envoler*, así como la relación exterior *versus* interior, para enmarcar los símiles entre la palmera y el alma del poeta, y entre las palomas y las visiones nocturnas del poeta.

⁵⁶⁷ Son figuras destacadas en su uso los poetas persas Sadi (finales s. XIII) y Hafiz (finales s. XIV). Introducido en las literaturas occidentales por Goethe (*West-östlichen Divan*, 1819), fue cultivado por F. Schlegel, Rückert y von Platen. En la literatura hispánica, la “gacela” entró en las traducciones del Conde de Noroña (*Poesías asiáticas*, 1833).

⁵⁶⁸ PARAÍSO, Isabel. *La Métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco, 2000, p. 217.

Georges Pellisier exponía, en 1901, la distinción entre el paisaje parnasiano y el simbolista: “Frente a un paisaje, el Parnasiano entrega mediante términos tan justos, tan netos como sea posible, todo lo que percibe su ojo; el Simbolista, descubriendo bajo las apariencias sensibles lo que ellas ocultan de latente, traducirá la ‘correspondencia’ de este paisaje con su alma, pues el alma de las cosas, a decir verdad, es el alma del poeta”.⁵⁶⁹

No obstante, Gautier había declarado que “el objetivo del arte no es la reproducción exacta de la naturaleza, sino la creación, por medio de las formas y los colores que nos proporciona, de un microcosmos donde pueden habitar y producirse los sueños, las sensaciones y las ideas que nos inspira el aspecto del mundo”.⁵⁷⁰ Desde luego, el parnasianismo tuvo sensibilidad para percibir la posibilidad signífica de las cosas. Pero se trataba, en términos generales, de una simbólica discursiva, de carácter unívoco, centrada en una personificación de los abstractos a través de la cual aparecía siempre una idea previa.

Lo cierto es que, siguiendo a Mallarmé, quien en 1891 había definido el simbolismo en contraposición al ideal poético de los parnasianos, se ha contrapuesto a menudo la escuela parnasiana a la corriente simbolista. Pero existen, a pesar de las diferencias, muchos puntos en común; tanto es así que pueden considerarse movimientos complementarios que comparten ideales estéticos, aunque no coincidan en todos los aspectos. Ambas poéticas, sucesivas cronológicamente, acabaron conviviendo en una tensa impermutabilidad de sus soluciones expresivas que no impidió algunos conatos de asimilación mutua.⁵⁷¹ En *Les Colombes*, el símbolo es empleado en modo alegórico, en base a una imagen asociada a una idea que se descifra al final del poema, donde comparecen los dos términos de la analogía: *Mon âme est un arbre*.

⁵⁶⁹ PELLISIER, Georges. “L’Évolution de la poésie dans le dernier quart de siècle”. *Revue de revues*, 15 de marzo d 1901: En face d’un paysage le Parnassien rendra par des termes aussi justes, aussi nets que possible, tout ce que perçoit son œil; le Symboliste, découvrant sous les apparences sensibles ce qu’elles recèlent de latent, traduira la ‘correspondance’ de ce paysage avec son âme, car l’âme des choses, à vrai dire, c’est l’âme du poète.

⁵⁷⁰ *Le moniteur Universel*, 18 de noviembre 1864: Le but de l’art n’est pas la reproduction exacte de la nature, mais la création, au moyen des formes et des couleurs qu’elle nous libre, d’un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l’aspect du monde.

⁵⁷¹ FERIA VÁZQUEZ, Miguel Ángel. “Parnasianismo y simbolismo en la encrucijada de la modernidad: hacia una revisión general de sus vínculos”. *Thélème*, vol. 30, nº 2, 2015, p. 204.

1.1.2. Análisis musical

1. LES COLOMBES

Poésie de
THÉOPHILE GAUTIER

Musique de
MANUEL DE FALLA
-1909-

CHANT *Andante. Movimento mezzo 84* *p*

PIANO *Andante* *pp* *très rythmé pp* *2 Ped. sempre*

teau. là - bas où sont les

tom - bes. Un beau pal -

pp *chiarissimo*

Mais le ma - tin. el les quit - tent les

bran - ches. Comme un col - lier qui se gre -

ne. on les voit *en dehors* sé - par - pil - ler dans l'air

mier, comme un pa - na - che vert Dres - se sa

ti - te, où le soir

les co - lum - bes vien - nent ni

cher. et se mettre à cou - vert.

bleu. tou - tes blan -

ches. Et se poser plus loin sur quelque toit.

Piu lento *p et concentré* *Piu lento* *Mon âme est*

l'arbre où tous les soirs commeu - les De blancs es -

Falla ordena el texto en torno a un esquema musical ternario. Tiene en cuenta la sintaxis discursiva de los versos en la organización de las frases musicales. Escinde, así, el encabalgamiento del tercer verso de la primera estrofa y del segundo verso de la segunda estrofa. La rima poética encuentra equivalencia musical en la tercera estrofa (*elles/ailes*).

1.1.2.1. Enfoque sintagmático

Unidad 1 (cc. 1-5)

La composición no parece “comenzar”, sino formarse gradualmente a partir de un fondo inconcreto. El piano desgrana una figuración obstinada de seisillos que despliega una quinta vacía sobre un pedal casi obstinado de *sol#*. La constante oscilación melódica en semicorcheas crea una monotonía de superficie, pero la textura a dos partes aloja algunos dibujos melódicos: la nota *sol#* realiza un movimiento de segunda ascendente al que sigue un gesto ascendente de tres notas, que cambia de posición métrica en su duplicación modificada; su núcleo esquematizado es el siguiente:

En retrospectiva se verá que estos diseños esbozan elementos motivicos que vuelven a entrar en juego más adelante.

La melodía vocal registra un tratamiento mixto de tipo canción y tipo declamatorio, manifestando

una libertad de flujo que no es ajena a su condición modal. La inserción momentánea de la sonoridad del modo de *re* le otorga una cualidad ambigua, por cuanto este comporta un reparto simétrico de los semitonos en su estructura melódica. Es el “modo neutro”, según la clasificación teórica de Henri Gonnard.⁵⁷² El intervalo-tensión de cuarta aumentada está situado en el centro de la escala:



Precisamente, el inciso inicial contiene el *mi#*, tenso y flotante a la vez con respecto a la primera nota. El perfil melódico alberga algunos intervallos de relevancia expresiva, como el tritono *do# mi#* y la octava descendente (en correspondencia con el texto: *où sont les tombes*). El canto exhala un aire de nostalgia, envuelto (*très enveloppé*) en la sonoridad de dos pedales, y apoyado en una armonía presentida que avanza del I a la séptima disminuida sobre la tónica:



Es la movilidad en la inmovilidad. La música parece evocar reminiscencias de eventos pasados.

Unidad 2 (cc. 6-10)

Continúa el discurso de grupos repetidos de la textura inicial. El curso armónico subyacente culmina en la dominante menor con séptima sobre tónica; véase en esquema reductivo:



El giro melódico rotatorio del canto, asociado a la imagen de la palmera (*un beau palmier*), enlaza con un impulso ascendente duplicado, acompañado de una leve intensificación dinámica (*cresc-mf-piano*). Opera como un eslabón cohesivo la desinencia *mi-re#*, que aparece dos veces, la segunda vez a la octava inferior con aumento de la duración. La narración melódica aparenta ser más inquieta: la reminiscencia cede paso al anuncio de preguntas.

Unidad 3 (cc. 11-142)

Es un momento de reposo del canto. Los valores son más largos y el perfil melódico muestra tres terceras ascendentes sucesivas. La textura cambia a un registro más grave en dinámica *pp*, y prolonga la armonía de la frase anterior para cobijar luego una tríada aumentada.

⁵⁷² GONNARD, Henri. *La Musique modale en France de Berlioz à Debussy*. París: Honoré Champion, 2000, pp. 97-115.

Unidad 4 (cc. 132-141)

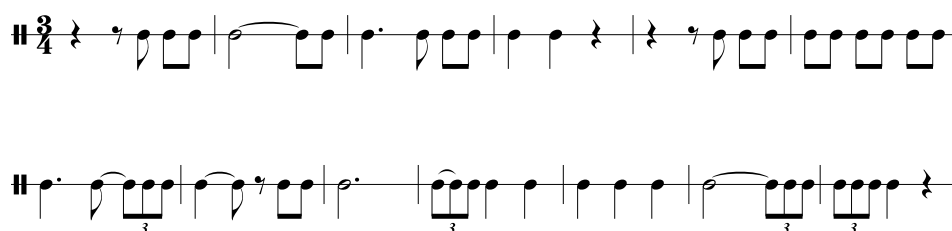
Coincidiendo con la cadencia de la unidad anterior, emerge en el piano un nuevo gesto melódico-rítmico (*Dolce espressivo*), que abre una brecha en la autonomía propiciada por la uniformidad de la textura. Supone una discontinuidad con respecto a lo precedente. Esta leve “des-estructuración” evoca un ámbito abierto a la amanecida y sugiere, como símbolo disémico, una parte esencial de la intención de sentido. Lo inesperado de su irrupción cuenta con el apoyo expresivo de la armonía del IV rebajado con sexta añadida, (puede interpretarse como una sonoridad napolitana: II rebajado con séptima secundaria), que vira a la quinta vacía *sol#*.

El resumen del curso armónico de las unidades 3 y 4



muestra que la armonía es un medio estático que produce ciertos efectos de color, brillos que apenas se posan en la opaca sonoridad general. Los acordes se desagregan y crean lechos sonoros distintos, reduciendo o difuminando la fuerza de los vínculos armónicos, que parecen postular *Sol#* como centro tonal. La economía de la textura, con capas que forman un campo sonoro unificado, cuyo discurso crece sobre una repetición de grupos, y los dos pedales continuos son colaboradores necesarios para la creación de un fondo quieto, cristalizado como el horizonte del texto poético.

En el conjunto de las unidades 1-4 se percibe de inmediato la ausencia de una periodicidad regular. El tipo de melodismo, con su declamación concentrada y casi susurrante que no se eleva dinámicamente a *forte* alguno, elude los vuelos melódicos del estilo vocal lírico tradicional. Los trazos melódicos, discretos, se desarrollan de modo flexible en el ritmo, suspendiendo virtualmente cualquier sentido firme de un *downbeat*. La reducción rítmica del decurso vocal evidencia cómo cada verso es declamado de una manera diferente, evitando toda repetición de una fórmula rítmica:



La música se constituye como una suerte de bordón-pedal, un mantel uniforme, caracterizado por la inmovilidad casi completa de los parámetros musicales; establece un fondo sonoro estable, en analogía perfecta con la descripción textual del paisaje, donde no se introducen lexemas que connotan algo emotivo-subjetivo particular e inusual, pero ante la cual sentimos una emoción ambigua, compleja, delicadamente tornasolada.

Unidad 5 (cc. 142-181)

Un batir *ostinato* de segunda menor desempeña la transición hacia algo nuevo. Surge súbitamente una voluta melódica que asciende una quinta para descender con un giro melismático. Es una figura que carece de un impulso urgente hacia adelante, y recuerda la manera de ciertos pregones populares hispánicos.⁵⁷³ Es un símbolo del mundo exterior, expresión de la vida que despierta, el anuncio del cambio poético de la noche a la mañana. El gesto es elíptico y suena lejano (*lointain*), como si estuviera filtrando una canción perdida. En la desinencia, el batir de segunda enlaza con la armonía de la dominante menor suspendida sobre el *sol#* subyacente.

Unidad 6 (cc. 173-211)

La melodía vocal se imbrica en la unidad anterior. Muestra variantes de trazos que ya hemos escuchado y alcanza su primer pico melódico como culminación de un amplio dibujo ascendente. Los matices *poco fy diminuendo* en la nota más aguda suenan paradójicos.

A partir de este momento se acrecienta sustancialmente la independencia entre el canto y el piano. La textura instrumental aumenta en número de voces. Un motivo ascendente de tres notas, relacionado con los dibujos de la unidad 1, se hace notar entre prolongadas figuraciones imitativas ascendentes que constituyen un *quasi glissando*. El terreno armónico es inestable, pero participa en la tendencia a avanzar.

La música sugiere el desorden que convoca el batir de alas de las palomas al levantar el vuelo. Todo puede cambiar de un momento a otro y tomar direcciones inesperadas. Las fuerzas del caos modelan la particular belleza de un *sharawadgi*, un fenómeno caracterizado por un sonido extraño proveniente de una fuente incontrolable, que abre súbitamente un nuevo horizonte acústico y posibilita una experiencia estética en la percepción de la masa indiferenciada del ruido cotidiano.

Unidad 7 (c. 21)

El piano conforma un pasaje diferente de todo lo anterior. Ubicado en un registro agudo que supera el del canto, pone en juego elementos de una textura puntillista: emerge una célula de dibujo trocaico, repetida en la voz superior; un giro ascendente de tres notas forma el contrapunto, relacionado con los dibujos internos de la unidad 1. La correspondencia con la imagen poética de la agitación de los pájaros ante los primeros rayos del sol se hace evidente.

Unidad 8 (cc. 22-231)

El piano presenta una melodía que parece continuar la de la unidad 5. Impera la armonía de *fa#* mayor. El canto vuelve a tesitura central e inicia una nueva propuesta.

Unidad 9 (cc. 232-241)

Sobresale el gesto ascendente del canto que, doblado por el piano, entona la cúspide melódica de la canción (en tiempo fuerte del compás). Es un clímax y, a la par, una reverberación del punto culminante de la unidad 6. En efecto, aunque el ámbito del canto se amplía en un semitono superior, las armonías directamente involucradas son también aquí *do* mayor y *fa#* mayor; muestran, eso sí, un emplazamiento distinto con respecto a la línea vocal, de tal modo que la nota aguda es la novena de un acorde de *fa#* mayor en el que se sustituye la quinta por la sexta, hasta el enlace con la armonía posterior. El descenso melódico vocal trae en cambio un intervalo de novena.

⁵⁷³ Falla transcribió y anotó numerosos pregones: cf. TORRES, ELENA. “Pregones callejeros”, en *Op. cit.*, pp. 345-350.

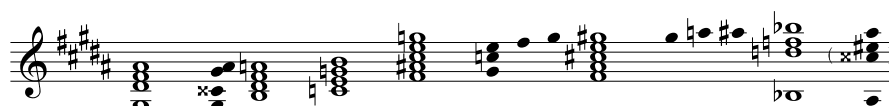
Unidad 10 (cc. 24-261)

Mientras el canto mantiene su cenit, el piano configura un episodio relacionado con la unidad 7. La voz superior de la textura muestra una transformación yámbica del pictograma rítmico de la unidad 7. La última repetición del grupo enlaza con una réplica variada del gesto ascendente de la unidad 9. El contrapunto se torna descendente y *ostinato*. Son elementos que nutren el tejido celular, sumergiéndose y emergiendo alternativamente, dando y recibiendo apoyo y significado. El persistente dominio de *fa#* mayor deriva a la armonía de *si* bemol mayor. El canto, entretanto, completa el cambio de registro iniciado en la unidad previa y se transforma en un enunciado *quasi recto tono* que dibuja un descenso en tonos enteros.

Unidad 11 (cc. 262-27)

Es un pasaje pianístico que re-expone la idea melódica de la unidad 4, traspuesta y en disposición de octavas precedidas de mordentes descendentes. Es repetida de manera “enarmónica” a la octava grave, en apócope con distinto ritmo. Queda suspendida, y se reduce la tensión.

En el recorrido de las unidades 5-11, la diversidad de elementos yuxtapuestos acapara nuestra atención. Puede hablarse de una organización en mosaico, cuyas teselas presentan una textura estratificada en la que se funden impulsos motivicos e imitativos. Los procedimientos figurativos tienen capacidad para llegar más allá de funciones generadoras de forma, y producir valores coloristas extremadamente refinados, calmados e intensos al mismo tiempo. A su vez, el desarrollo de la suspensión de un sentido armónico claro a pequeña escala, da la impresión de una acción de largo alcance en la cual la música avanza en una sucesión de olas y no en pequeños pasos articulados; lo observamos en el trayecto armónico de las unidades 5-10, que puede esquematizarse del siguiente modo:



La armonía de *si* mayor (III_7 del dominio tonal precedente) indica energicamente el comienzo de algo nuevo; *do* mayor con séptima (IV rebajado) sostiene la cima melódica, y se desliza a un nuevo pivote tonal *fa#* (VII_9 subtónico). Esa transición tritonal entre dos tríadas mayores crea circunstancias de intensificación que transmiten la promesa de que hay algo más, hasta que el paso a *si* bemol mayor (III_9 ; enarmónica de *la#*) niega la posibilidad de un momento de mayor energía. El empuje dinámico hacia un punto de énfasis climático es neutralizado por una especie de equilibrio flotante entre entidades sutilmente interconectadas. Se ha evitado el establecimiento de un centro tonal por medio de las relaciones armónicas D-T; también la armonía de la prolongación instrumental de la unidad 11 carece de perfiles funcionales, y no provee la sintaxis adecuada para un cierre; la frase queda con final abierto:



El episodio integra dos puntos culminantes del canto, metas de trazados melódicos de talante progresivamente apasionado. Son parecidos en su diseño general, y contienen notas agudas que se retractan, donde la voz está ya en retirada y en *diminuendo* nada más producirse. No responden a figuralismos musicales, sino, paradójicamente, a una voluntad de neutralidad expresiva o de emoción controlada.

Unidad 12 (c. 28)

Muestra un dibujo solitario, una inversión del encabezamiento del motivo de la unidad 5. El descenso a un registro medio-grave, en *tempo Più lento*, indicado *piano et concentré*, produce la sensación de haber entrado en un mundo de emociones más oscuras:



Unidad 13 (cc. 29-301)

La voz principal del piano es una recomposición en valores aumentados del motivo de la unidad 4, en la línea del avatar apocopado de la unidad 11. Retrospectivamente, veremos que se convierte en la idea dominante de la última parte de la obra.

La textura contiene, por primera vez, presencia acordal de una cierta duración. Las armonías alternan entre las tríadas con séptima de *do#* mayor y *sol#* mayor con la quinta aumentada; en esquema:



El flujo melódico del canto se ciñe a un ámbito restringido y parece emanar del contexto armónico. Su inicio traslapa con la unidad previa, mientras que la desinencia se imbrica en la unidad siguiente.

Unidad 14 (c. 302-3)

Es una variante de la unidad 10, que se muestra como un inciso evanescente (*ppp*).

Unidad 15 (cc. 31-322)

Repite la unidad 13: el motivo adquiere ya un cierto carácter *ostinato*.

Unidad 16 (c. 323)

Es un apócope de la unidad 14. Efectúa un leve giro melódico interno. En correspondencia a la fusión de imágenes del texto (los sueños vuelan como las palomas), la música intercala palpitaciones entre las telas de la obsesión (*ostinato*).

Unidad 17 (cc. 33-34)

El piano presenta una transformación del enunciado de la unidad 13, basada en la repetición de un mismo diseño. La armonía de *do#* mayor añade la sexta, y sigue contando con un pedal de fundamental y quinta de *do#*, que en un momento se delinea melódicamente en el grave, a la octava baja (*tombent des cieux*).

Unidad 18 (cc. 35-371)

Es una variante de la unidad anterior: introduce una prolongación melódica en la desinencia. La armonía de *do#* mayor recupera la séptima y luego incorpora la quinta disminuida.

El conjunto de las unidades 13-18 está construido con el procedimiento de la duplicación, una técnica que centra unidades estructuralmente autónomas, y difiere de la simple repetición en cuanto que hay una diferencia entre duplicante (13/14) y duplicado (15/16);⁵⁷⁴ las unidades 17/18 integran otra duplicación, relacionada con la anterior, con una transformación importante del segundo elemento. Las dos duplicaciones sucesivas contribuyen a formar un campo armónico estático, de ritmo armónico lento, marcado por acordes profundos y largos utilizados en resonancia prolongada, mientras el canto expone una técnica de sutil variación de la línea melódica; dan solidez estructural al episodio, al tiempo que le imprimen un carácter *ostinato*. Aunque el efecto acumulativo propicia un leve deseo de llegar a una cadencia, experimentamos este momento musical más en términos de sus propias propiedades inherentes, y menos en lo que se refiere a su relación con lo precedente y lo que vendrá a continuación.

La línea vocal no participa en el proceso de duplicación, y se desenvuelve de modo independiente con notas que emergen básicamente del lecho armónico. La escritura del canto tiene en cuenta la comprensión lingüística, de tal manera que la rítmica y la repetición de notas en una zona central-alta posibilitan mantener la inteligibilidad de la expresión *tombent des cieux*, y evitar la confusión que podría derivar de un simple descuido en la pronunciación de la partícula “*des*” con respecto a la isotopía textual *tombent/tombes (là-bas où sont les tombes)*. El canto entona después un trazo ondulante de tricordo (traslapa las unidades 17 y 18) que al plegarse hace resonar el eco de la inflexión melódica de la rima poética (*elles/ailes*). Finalmente, se retira al modo de habla —*presque sans voix*— en el grave. Para no tener que competir —en el último tramo *recto* tono— con ningún otro timbre, tiene por aliado la desnudez armónica, que simplificamos así:



La última nota del canto descansa en el cauce tonal en el que se ha iniciado la composición, articulado en dos acordes sin tercera, distanciados entre sí en el teclado.

Unidad 19 (cc. 37-41)

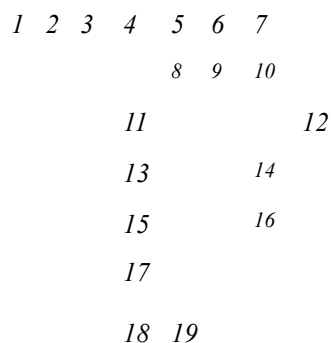
Reaparecen en el piano el batir de segunda menor y el motivo de la unidad 5. Pero, esta vez, el vacío elíptico del arabesco (*lointain*) es compensado por la yuxtaposición de una línea melódica

⁵⁷⁴ La “duplicación” en Debussy ha sido estudiada por SCHAEFFNER, André. “Debussy et ses rapports avec la musique russe”, en *Musique russe*, vol. 1 [ed. Pierre Souvchinsky]. París: PUF, 1953, pp. 95-138; RUWET, Nicolas. “Notes sur la duplication dans l’œuvre de Claude Debussy.” *Revue belge de musicologie*, n.º. 16, 1962, pp. 57-70; y BOURION, Sylveline. *Le style de Claude Debussy. Duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*. París: Vrin, 2011.

descendente de ámbito amplio. El segmento final de esta nueva voz, que es un recuerdo —en movimiento retrógrado— de la voz interna de la unidad 1, y el batir de segunda menor acaban por asumir en solitario la clausura. La disolución progresiva de los últimos retardos melódicos establece un momento plagado de abandono. El último acorde sin tercera propicia la indefinición.

1.1.2.2. Enfoque paradigmático y formal

El siguiente diagrama representa las afinidades motivicas más directas y evidentes entre las unidades descritas:



El gráfico refleja un proceso acumulativo en zigzag, trenzado en base a la intervención de unidades contrastantes que siguen manteniendo elementos comunes. Avanzando en la exploración formal desde un ángulo de esquematización en términos temáticos, puede formularse la lógica interna de la composición en términos de un modelo de comienzo-sección central-final, en cuyo fondo se halla la impresión del convencional patrón ABC. El comienzo consta de las unidades 1-4; la sección central integra las unidades 5-11; el final, las unidades 12-19. Podemos postular los imperativos de un planteamiento claro para el comienzo, de fragmentación para la sección central y de instauración de un nuevo plan basado en la iteración de ideas derivadas de material anterior, junto con efectos de reminiscencia, para el final.

El contraste entre los procedimientos compositivos de las secciones AC y la B no solo demarca la forma ternaria, sino que también alude a los residuos de su función tradicional, es decir, las funciones de contraste y momento cinético. Hemos visto que las secciones exteriores enfatizan una sola textura, mientras la parte central se compone de varias proposiciones, con sus fluctuaciones correspondientes de carácter y con la concentración de los cambios dinámicos más relevantes de la obra. La sección central expone, efectivamente, una llamativa secuencia de ideas, que parece calculada para desafiar toda predicción y transmitir una sensación de espontaneidad improvisada. Los planos armónicos y melódicos conducen a la percepción de su autonomía y, por extensión, de la discontinuidad formal que origina. Todos los motivos son armónicamente estáticos y se superponen a una nota pedal en el bajo o a un *ostinato*, o a una combinación de ambos.

El final se distingue de las secciones anteriores mediante diversos elementos: la indicación *più lento*, la introducción de una figura rítmica que interrumpe el pulso constante de las corcheas, y una textura que combina los registros extremos del teclado. Aunque el material motivico tiene relación con la sección precedente, su cualidad estática y su circularidad (confirmada por la duplicación y por su potencial para reiterarse interminablemente) contrastan con la naturaleza progresiva y el avance hacia el registro más agudo que ostenta en aquella.

El resumen paradigmático muestra, por otro lado, que cada una de las partes culmina con un elemento común, integrado en la columna del ítem 4. La preeminencia de este factor temático,

fundamental para la coherencia de la obra, da pie a observar la forma desde la aplicación del principio de la construcción cíclica o de la circularidad rotacional. El motivo de la unidad 4:



reaparece en la unidad 11 traspuesto y en disposición de octavas, precedidas de mordentes descendentes que adelantan la presencia de los armónicos:



y se manifiesta seguidamente de manera “enarmónica” a la octava grave, en apócope y con distinto ritmo:



Estos rasgos, que a modo de un cartel indicador nos advierten sobre el cambio de un acontecimiento, pueden contemplarse como articulaciones que favorecen el encadenamiento fluido del discurso.

El motivo se territorializa luego y, en la parte final de la canción, adquiere un plano propio. Su vaivén fluctuante abandona el ritmo anacrúsico y presenta valores de mayor duración:



Y llega a desarrollar una modificación expresivamente intensificada (unidad 18):



Los diversos retornos del motivo no aparecen preparados por algún tipo de anacrusa estructural, algo que los convertiría en elementos de una recapitulación o en la meta de la sección inmediatamente anterior, y aniquilaría su carácter autosuficiente.

El inventario paradigmático no da fe de todas las conexiones motivicas entre las unidades. De hecho, en el análisis se han especificado algunos vínculos que, por sus rasgos menos patentes, no han sido reflejados en el balance final. Así, por ejemplo, el perfil melódico de la unidad 5 puede considerarse como una refracción de la unidad 1:

Sur le co - teau, là - bas où sont les tom - bes

(lointain)

Los tipos de variación dependen aquí del agrupamiento rítmico y el desplazamiento de octava (consistente en tocar notas contiguas en diferentes registros).

En la unidad 6, la melodía vocal muestra trazos que han aparecido en la unidad 1, transformados rítmicamente, en registros diferenciados y sobre distinta armonía:

là - bas où sont les tom - bes, bran - ches Comme un collier

El diseño del canto de la unidad 9 está relacionado con los de la unidad 1 y 4:

Existe también una afinidad entre los contenidos melódicos de los compases iniciales de la parte final (*più lento*) y los compases últimos de la música con texto, que aparecen transpuestos un tono inferior, con respecto a aquellos. Asimismo, la unidad 18 contiene ecos de la unidad 1, que, por la competencia en aquella del motivo de la unidad 5, han quedado desbancados del cómputo paradigmático.

Hallamos, además, elementos recurrentes conectados con el texto, como la inflexión melódica de la rima *elles/ailles*, y el uso del enunciado *recto tono* como gesto de cierre asociado a expresiones parasotópicas (*et se poser/pour s'envoler*), que contribuyen de modo más sutil a la cohesión de la obra. Se trata de lazos casi imperceptibles, pero cuyo modelo queda inscrito a modo de filigrana en nuestra memoria.

Todo lo anterior pone de manifiesto la importancia de la “penetración” motivica en la canción. El trabajo temático-motívico falliano envuelve sutiles variaciones por medio de cambios

aparentemente no sustanciales. La relación entre un micro-elemento y la totalidad se basa en la maestría de esas mudanzas sobre una distribución dada del intervalo. La mutación al interior permite la obtención de otro rasgo identificable al precedente, pero diferente por su distribución interna; produce algo nuevo conservando la raíz y sin desarrollar. La sensibilidad intervalo/forma empuja la estructura hacia la abstracción.

La continuidad musical está asegurada, si no asumida, por los motivos principales, pero la caracterización estilística asignada a cada sección desempeña un papel no menos importante en lo referente a la cohesión y la unidad. Se presiente que la diferencia entre figuras principales y figuras secundarias ha perdido su significación. Todo es tema. Las voces cambian su posición en el espacio sonoro, y las jerarquías quedan abolidas. No está claro quién es más importante y dónde. Lo aparentemente ornamental se convierte en melódico, y lo melódico se transforma en ornamento. La dialéctica de lo conocido y de lo metamorfoseado, y el manejo de la resurgencia del motivo significan una clarificación y una atomización progresiva de la textura, que quiere dar la imagen de un mundo en el que acontecimientos múltiples se remiten el uno al otro y donde el auditor puede dibujar perspectivas plurales sobre la obra-universo.

El discurso se desarrolla como una especie de prosa musical con agrupamientos asimétricos y una periodicidad impredecible (el solapamiento de las unidades queda patente en el cómputo de sus compases). Incorpora estrategias que basan la coherencia en una cohesión de texturas y sonoridades yuxtapuestas, en el seno de un tiempo musical que neutraliza la noción de sucesividad y la concepción teleológica de los eventos. En este orden, observamos que la forma expansiva de la melodía en la parte central está flanqueada por la tendencia contractiva del flujo melódico en el comienzo y el final. Y la propia trayectoria de los diversos modos de enunciación vocal da pistas del sentido de la nueva lógica musical: comienza en un modo *quasi recitativo* inserto en un tejido intersticial neutro, va incorporando después trazos de tipo *arioso*, y termina en el modo de habla “casi sin voz”.

Les colombes postula, en suma, una visión más compleja de la forma, basada en una interacción entre los diferentes acontecimientos, las tendencias circulares y las lineales, un tiempo inexorable que no se repite y las rondas periódicas del tiempo cíclico, las redes de actividad en las ideas y los procesos conductores. La fluctuación de intensidades, colores y ritmos se materializa en actos de meditación y re-meditación sobre objetos sónicos recurrentes,⁵⁷⁵ implicando el abandono de la trama de conclusión tonal. La presencia de una especie de recapitulación (desproporcionadamente pequeña en comparación con la totalidad de la pieza) en el episodio final, muestra un equilibrio delicado entre un estilo radicalmente discontinuo y los restos de una forma tradicional.

1.1.3. Influencia de Debussy. Huellas intertextuales

Falla dejó constancia⁵⁷⁶ de lo importante que fueron las enseñanzas de Debussy en la evolución de su lenguaje:

Debussy consiguió ver germinar en otros la semilla que había lanzado. Hablo de los que se emplearon en la noble tarea de estudiar y analizar la obra debussyana, y encontraron en ella algo —mejor dicho, mucho— que representaba para el arte un camino nuevo, y siguiéndolo sin abandonar su propia personalidad, descubrieron horizontes espléndidos, y aun tierras de poderosa fertilidad, hasta entonces inexploradas.

⁵⁷⁵ HEPOKOSKI, James. “Clouds and Circles: Rotational Form in Debussy’s ‘Nuages’”. *Dutch journal of music theory*, vol. 15, nº 1, 2010, p. 15.

⁵⁷⁶ FALLA, Manuel de. “Ayer en el Ateneo. Homenaje a Debussy”. *El Universo*, 28 de abril de 1918.

La música de Debussy tenía para Falla

...dos valores distintos, aunque íntimamente unidos: el valor de la emoción pura, como obra de arte, y el valor del principio de la verdad pura, como obra de ciencia.[...] El arte de Debussy rehusa voluntariamente todo medio artificioso cuya aplicación pueda oscurecer o desvirtuar el sentimiento y la idea. Y, en cambio, ¡con qué riqueza, con qué prodigalidad se emplean en ese arte los medios musicales que directamente pueden servir para realizarla!

...La riqueza modal; la variedad rítmica en el interior de una unidad más perfecta; las transiciones tonales desconocidas; la sucesión de melodías de diversidad aparente pero de estrechísimo parentesco; la fluidez con la que se ondulan las líneas secundarias, formando como espléndido estuche de tornasolados colores sobre el que descansa y se destaca la joya melódica; la precisión pasmosa con que están aplicados los timbres instrumentales; la naturalidad jamás sobrepujada y rara vez igualada con que declama y canta la melodía vocal... Por estas cualidades y por tanteas otras que resplandecen en la obra de Claude Debussy, encuentra en ella nuestro espíritu la realización de una aspiración secreta y, merced a ella el goce supremo ante la obra de arte.

En el análisis musical de *Les colombes* hemos apreciado aspectos en los que el aura debussysta se hace inmediatamente perceptible: la intensificación del sincretismo modal-tonal, la disociación de los acordes de sus funciones tradicionales, la ambigüedad de los enunciados respecto a su estructuración sintáctica y la asunción como principios constructivos de diversos tipos particulares de tratamiento motivico; en suma, la re-interpretación del principio tonal (aunque sin suprimir toda referencia a las funciones tonales, al utilizar siquiera de manera alusiva y atenuada —“pour mémoire”— recursos tradicionales, como articulaciones, simetrías y cadencias).

A su vez, la melodía autónoma ha sido sustituida por una atomización del inciso melódico. Falla absorbe el estilo vocal, definido como “declamado”, “recitativo” o “salmódica católica”, que era reconocido como uno de los trazos identitarios de la escritura debussysta.⁵⁷⁷ Este melodismo se había convertido en el emblema de una estética que defendía la aproximación del canto a los giros entonativos y rítmicos del lenguaje hablado. Nuestro compositor afirmará, a propósito de *La vida breve*, haber tenido como objetivo traducir las inflexiones de la voz hablada en la declamación lírica, como había hecho Debussy.⁵⁷⁸ Hay que señalar que Falla respira en París una atmósfera musical en la cual, según declara un tópico de la musicología, el estilo melódico modal que se remontaba a los moldes eclesiásticos no había sido eliminado del todo por la tonalidad mayor-menor. Además, encuentra en el libro de Lucas una base teórica para la pretensión de dirigirse más allá de la tonalidad tradicional en tanto sistema carente de modalidad.⁵⁷⁹

Les colombes muestra otras vinculaciones, menos evidentes, a presupuestos debussystas. Nos referimos, por ejemplo, a la búsqueda de la sonoridad basada en el timbre. Es decir, la puesta en valor de los valores “sonorísticos” puros, independientes de la melodía y de la armonía en sentido tradicional, que son el resultado de los medios de ejecución y de una cierta manera de tratar los sonidos con la ayuda del ritmo, la dinámica, la articulación y recursos como el ensamblaje de diversos registros.⁵⁸⁰

La influencia de Debussy está asimismo, a nuestro juicio, en la base de la expansión del principio de la evocación a la totalidad expresiva de la canción.⁵⁸¹ Es en el ámbito simbolista donde debemos registrar la inmersión falliana en la estética de la espacialidad y de “lo lejano”, valores que nuestro músico remarcaba en *Iberia* de Debussy:

⁵⁷⁷ ADESSI. *Op. cit.*, p. 123.

⁵⁷⁸ Entrevista de Fernando Herce a Manuel de Falla. *La Mañana*, 14 de noviembre 1914.

⁵⁷⁹ LUCAS. *Op. cit.*, p. 153.

⁵⁸⁰ JAROCINSKI, Stefan. “Quelques aspects de l’univers sonore de Debussy”. *Debussy et l’évolution de la musique au XXe siècle*. París: CNRS, 1965, pp. 169-181.

⁵⁸¹ A propósito del uso en los escritos de Debussy del término “evocación”, cf. HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. “Plus loin que la musique: evocaciones plásticas en el pensamiento de Debussy”. *Quintana*, 8, 2009, pp. 135-145.

Los ecos de los pueblos, en una especie de sevillanas –el tema generador de la obra–, parecen flotar sobre una *clara atmósfera de luz centelleante*; la embriagadora magia de las noches andaluzas, la alegría de un pueblo que camina danzando a los festivos acordes de una banda de guitarras y de bandurrias..., todo, todo esto *burbujea en el aire, aproximándose, alejándose*, y nuestra imaginación, despierta incesantemente, se queda deslumbrada por las fuertes virtudes de una música intensamente expresiva y ricamente matizada.⁵⁸²

Son sobradamente conocidas las reflexiones dedicadas por Jankélévitch⁵⁸³ al concepto de lejanía en Debussy, y sus comentarios acerca de las sugerencias sonoras que parecen transformar el punto de escucha en un lugar disperso en el espacio. Por su parte, Andrea Malvano⁵⁸⁴ explica que lo *lointain* debussysta está con frecuencia ligado a la categoría de la memoria, y aparece en contacto con imprevistas re-inmersiones en el pasado, que están demasiado desvinculadas de su contexto para tener el reflejo de una actitud consciente. El interés de Debussy se concentra sobre el movimiento involuntario y la correspondencia inesperada e ilógica entre dos dimensiones temporales lejanas. Esto comporta naturalmente una escucha fragmentaria, que privilegia las sugerencias destinadas a extinguirse apenas han tomado forma. Los momentos en los cuales se manifiesta la categoría de lo *lointain* están estrechamente ligados a esta poética del instante, y a la materialización de un gesto inconsciente. Los recursos expresivos de la discontinuidad son puestas al desnudo. Las correlaciones entre percepción e imaginación se hacen latentes, y el tiempo deviene un recorrido impredecible, sumiso a las misteriosas interpretaciones del inconsciente. Lo *lointain* debussysta, concluye Malvano, relata un viaje por el mundo de los recuerdos inconscientes, de los movimientos mnémicos instintivos e inexplicables. Lo lejano se hace categoría del tiempo, individua una fractura en el interior de la escritura musical, y pone de relieve algunos elementos de discontinuidad a un nivel capaz de actuar en profundidad sobre la memoria del auditor. Son reminiscencias de material no memorizable, imágenes musicales que funden recuerdos distintos, escamas del pasado que toman forma de manera repentina.

Anne Roubet⁵⁸⁵ ve en “lo lejano” una madeja de referencias cruzadas que hunden sus raíces en el mito. El espacio viene a ser un pretexto para excavar en un terreno mucho más oscuro:

La lejanía, el efecto de *lointain* son trazos esenciales del mito, que “reenvía” a un tiempo originario y primordial, un tiempo antes del tiempo (lo que le aureola del prestigio de un *lointain* fabuloso). En Debussy esta lejanía es temporal, pero también espacial: [...] este gusto profundo por lo *lointain*, se encuentra en la concepción debussysta del viaje que, para él como para Baudelaire, está indefectiblemente ligado al sueño. Su imaginación musical tiene necesidad de preservar el carácter mítico de los paisajes que ella evoca.

Les colombes muestra materiales que pueden relacionarse sin dificultad con música debussysta. Para empezar, el dominio tonal de *sol#* coincide con una preferencia especialmente apreciada por Debussy para sus *mélodies*.⁵⁸⁶ El último avatar del motivo cíclico de *Les colombes*:

⁵⁸² “Claude Debussy y España”. *La Revue Musicale*. París, diciembre de 1920; [las cursivas son nuestras].

⁵⁸³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère de l’instant*. París: Plon, 1976, pp. 153-177.

⁵⁸⁴ MALVANO, Andrea. “Claude Debussy et la nozione di lointain”. *Musica/Realtà*, 85, 2008, pp. 19-40: 38 y 39.

⁵⁸⁵ ROUBET, Anne. “Debussy et le mythe. Affinités et ambivalences”, en *Jeux de formes* [dir. Maxim Joos]. París: Rue d’Ulm, 2004, p. 59. En francés: L’éloignement, l’effet de lointain sont des traits essentiels du mythe, qui “renvoie” à un temps originaire et primordial, un temps avant le temps (ce qui l’auréole du prestige d’un lointain fabuleux). Chez Debussy cet éloignement est temporel, mais aussi spatial: [...] ce goût profond pour le lointain, on le trouve dans la conception que se fait Debussy du voyage qui, pour lui comme pour Baudelaire, est indéfectiblement liée au rêve. Son imagination musicale a besoin de préserver le caractère mythique des paysages qu’elle évoque.

⁵⁸⁶ Notemos: *Il pleure dans mon cœur (Ariettes oubliées)*, *Clair de lune (Fêtes galantes)*, *Harmonie du soir (Cinq poèmes de Baudelaire)*, *De Soir (Proses lyriques)* y *La Grotte (Promenoir des deux amants)*.



recuerda el encabezamiento del tema axial de *Il pleure dans mon cœur* (*Ariettes oubliées*; 1885-1887, rev. 1903) de Debussy:

Debussy **Modérément animé** (*triste et monotone*)

La configuración textural en la que se adapta el mencionado motivo, así como el proceso de duplicación del que forma parte:

es parecida a la que encontramos en el inicio de *L'ombre des arbres* (*Ariettes oubliées*); se da en este caso la coincidencia de la alusión textual (*arbre*) como eje del diálogo intertextual:

La voluptuosidad externa del plan armónico que atraviesa el conjunto de las unidades 6-9, del cual extraemos el momento final:

4

bleu. toutes blan

poco f *molto dim.*

p *pp*

Ped.

se hace eco de la conformación frástica y textural que emplea Debussy en *Le Balcon* (*Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*; 1888); véanse como ejemplo los tres últimos compases (cc. 50-53) del siguiente fragmento:

p

En me penchant vers toi, reine des adorées, Je cro -

p *pp*

ancora più moto *Rit.*

- vais res - pi - rer le par - fum de ton sang.

cresc *f* *Rit. e dim.*

Ped.

Las notas de paso o extrañas a la armonía y la enharmonía como pivote del flujo armónico son la signatura estilizada de ciertos códigos wagnerianos. Antes de haber estado en Bayreuth, Debussy mostraba en *Le Balcon* cierta afinidad espiritual con el inicio del acto segundo de “Tristán”. La propia escritura tiene el aspecto y hasta cierto punto el sonido de una transposición orquestal (su textura tiene no pocas similitudes con la reducción para piano de la partitura de la ópera).⁵⁸⁷ Y hemos de tener presente que Falla examinó detenidamente la orquestación de “Tristán” con motivo de los trabajos de re-elaboración de *La vida breve*.⁵⁸⁸

El contorno melódico y el espíritu rítmico del motivo *lointain* (unidad 5), así como su encuadre sobre un batir constante de valores breves que sugiere el rumor difuso del viento o del mar:

⁵⁸⁷ HOLLOWAY, Robin. *Debussy and Wagner*. Londres: Eulenburg, 1979, pp. 42-43.

⁵⁸⁸ NOMMICK. *Op. cit.*, p 53, nota 125; otra obra de consulta en esta época fue “Los Maestros Cantores de Nuremberg”.

remiten a muchos temas de Debussy. Es el caso del enunciado melódico que entona la trompeta solista (con sordina, *Animé et tumultueux*) en *Dialogue du Vent et de la Mer* (*La mer*; 1903-1905, rev. 1908; desprendemos el ejemplo siguiente de la versión para dos pianos de André Caplet):

Falla estudió la tercera parte de *La mer* para componer una de las secciones de la primera de sus “Noches”, obra en la que trabaja al mismo tiempo que modifica *La vida breve*.⁵⁸⁹

Es también clara la afinidad de la unidad 5 con el tema [*Vif*] de *Les collines d’Anacapri* (*Préludes* I nº 5; diciembre de 1910; cc. 13-17). El motivo falliano y el debussysta comparten aquí el carácter de una música popular estilizada:

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

p joyeux et léger
pp

(6)
(16)

El tema de la unidad 5:

pp
(lointain)

parece surgir del trenzado del primer inciso del siguiente recitativo de Mélisande y de la línea melódica de la orquesta (*Péleas et Mélisande*, Acto V; reducción canto -piano):⁵⁹⁰

Très lent
Je l'ai aimé. Où est-il?
pp

El trazo melódico descendente del episodio final de *Les colombes* nos trae a la memoria un conocido estilema de Debussy; para no hacer excesivamente prolija la muestra de ejemplos, nos limitamos a mostrar el parecido entre el diseño falliano:

y el principio de *En sourdine* (*Fêtes galantes*; 1891-92/1903):

⁵⁹⁰ En el AMF [R. 1142] se conserva un ejemplar de la partitura [Partitura de orquesta. París: Durand, 1902] con anotaciones de Falla; contiene una dedicatoria autógrafa del autor a Falla: "À Manuel de Falla, en cordial sympathie. Claude Debussy. Juillet / 1908".



o el comienzo del segundo número de *La Chambre magique (Le martyr de saint Sébastien; segunda parte; 1911; red. para piano)*:

Hyalé:

... de tous les rêves qui renaissent,
de tous les rêves évanouis.



Véanse, asimismo, el inicio de *C'est l'extase langoureuse (Ariettes oubliées)* y el epílogo instrumental de *La flûte de Pan (Chansons de Bilitis; 1897-1898)*.

En el terreno de lo melódico-vocal, las concomitancias son también numerosas. Cotejemos el recitativo inicial de *Mélisande* en el Acto III (*Pélleas et Mélisande*) y algunos trazos de la primera parte de *Les colombes*:

Debussy *Modéré et librement*

Mes longs che - veux des - cen - dent jus - qu'au seuil de mon tour

Falla *Andante*

Sur le co - teau, là - bas Un beau pal - mier, comme un pa - na - che vert

Los enunciados de tipo *recto tono* de *Les colombes* nos remiten a numerosos pasajes de las canciones de Debussy, como, p.e., los finales de *La flûte de Pan* y *La chevelure (Chansons de Bilitis)*.

El balance intertextual permite apreciar que los signos estilísticos debussystas asumen aspectos diferentes y nuevos valores, que se superponen a aquellos que Falla había atribuido a la música de Debussy. Estamos de acuerdo con Adessi, cuando sostiene que Falla utilizó los signos debussystas como espejo y como espacio en el cual colocar la propia identidad y el propio estilo.⁵⁹¹

⁵⁹¹ ADESSI, Anna Rita. "Manuel de Falla, Paris et Claude Debussy", en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa* [ed. Paolo Pinamonti]. Florencia: Leo S. Olschki, 1989, p. 141.

El acopio de resonancias intertextuales de *Les colombes* pueden extenderse a músicas de otros compositores. Nos conformaremos con señalar la vecindad entre la textura instrumental de la primera parte de *Les colombes*:

y la de *Chanson de la mariée* (*Cinq Mélodies populaires grèques*; 1904-1906) de Ravel:

Aunque el espacio musical de la canción de alba raveliana se sitúa en un registro algo más elevado que el marco crepuscular de la música falliana, el retículo de las quintas vacías configura, en ambos casos, una base difusa que evoca valores atmosféricos.

1.1.4. Estrato hermenéutico

1.1.4.1. La espacialidad y lo lejano

El análisis de *Les colombes* aboca a constatar la interpenetración de los diferentes parámetros musicales en la percepción de la espacialidad. No podemos pretender retomar, siquiera de manera sintética, los diferentes y numerosos estudios que en los últimos años han abordado la dimensión espacial de la música.⁵⁹² En términos generales, el ámbito del “espacio musical”, entendido como referencia abstracta del rango de alturas perceptibles por el ser humano, es una designación que corresponde a nuestra percepción de la música como un movimiento a través de algo, por ejemplo, de una posición alta a otra más baja. Junto con ello, el espacio tonal juega un papel esencial al

⁵⁹² Destacamos los siguientes títulos: CHOUVEL, Jean Marc y SALOMOS, Makis [ed.]. *L'Espace: musique-philosophie*. Montreal-París: L'Harmattan, 1998; CAZABAN, Costin. *Temps musical-espace comme fonctions logiques*. Budapest-Montreal-París: L'Harmattan, 2000; TARASTI, Eero. *Sémiotique musicale* [trad. Bernard Dublanche]. Limoges: Université de Limoges, 1996; SADAĪ, Yizhak. “La notion d'espace dans la musique tonale”, en *L'Espace: musique-philosophie*. Op. cit.; IMBERTY, Michel. *La musique creuse le temps; de Wagner à Boulez: musique, psychologie, psychanalyse*. Budapest-París-Turin: L'Harmattan, 2005.

permitirnos distinguir entre acontecimientos musicales simultáneos. Así, la melodía del canto y la parte instrumental no se funden en un único *continuum* temporal, sino que parecen ocupar localizaciones espaciales diferentes, manteniendo su carácter individual y una clara relación mutua; ni su individualidad ni su relación se pueden definir adecuadamente solo en términos temporales o de duraciones. La variación de las texturas produce asimismo un efecto de cualidad inconfundiblemente "espacial". No solo se perciben cambios de la densidad y del volumen, sino de diferentes "localizaciones" en el ámbito tonal.

El espacio musical es igualmente el marco en el cual o a través del cual se configura la secuencia real de los eventos musicales; es, por lo tanto, un espacio de relaciones. Debemos tener presentes ciertas reflexiones de Tarasti,⁵⁹³ quien señala que, sea "real" el espacio (dependiendo de las propiedades acústicas, de registro), o "ficticio" (escuchar una composición es como viajar a través de un espacio imaginario), sea "externo" (dependiendo de los registros, alturas) o interno (engendrado por las relaciones de tonalidad), esta dimensión metafórica se inscribe en una convivencia donde el compositor elige crear una espacialidad, más o menos rica en imágenes, susceptible de ser compartida por el auditor.

En *Les colombes*, percibimos el espacio vinculado a los efectos de lejanía. Destaca la imagen de "aproximación desde la distancia" constituida por el devenir del motivo (*lointain*) de la unidad 5, desde su aparición:



hasta la presencia en primer plano acústico de un motivo (unidad 8), que completa el enunciado:



La permuta de la equivalencia rítmica con el motivo anterior crea la sensación de cercanía, y su localización en el registro agudo contribuye a aislarlo en nuestra percepción, pues el timbre desempeña un papel primordial en la separación de los planos sonoros.

En otros momentos (unidad 6), las partículas motívicas se multiplican a la manera de un "efecto zoom" que hace que las imágenes se nos acerquen fugazmente y nos sobrepasen. El motivo (*lointain*) de las unidades 5 y 8 remite a su vez a la evocación del amanecer, en consonancia con el texto (*mais le matin; les premiers rayons*). Por otro lado, la relación que se establece entre la música con texto y la música puramente instrumental configura en sí misma un ámbito de espacialidad. Ambos elementos están casi en competición el uno con el otro y, a diferencia de la música instrumental, el canto no vuelve nunca sobre sus pasos.

Según el enfoque fenomenológico de Merleau-Ponty, la propia espacialidad de nuestro cuerpo nos organiza el espacio, dándole una orientación.⁵⁹⁴ Teniendo en cuenta que el registro medio del canto se asocia a nuestra vivencia de la cotidianidad, la altura muy aguda o muy grave aparecerá como

⁵⁹³ TARASTI. *Op. cit.*, pp. 116-118.

⁵⁹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1964, p. 118.

una anormalidad. En este orden, la impresión de “lo lejano” resulta reforzada si el espacio del piano y del canto se produce en un agudo *p* o *pp*. En nuestra cultura (la percepción de registros y de alturas es asimilada de modo diferente a la dirección de “bajo” y de “alto” en las diversas civilizaciones), el agudo vehicula, además, imágenes de transparencia y de serenidad, mientras que el grave introduce el misterio y la angustia.

A este respecto, la amplitud de espectro vocal que se aprecia en *Les colombes* conlleva implicaciones espaciales relevantes. El registro agudo de los momentos líricos pertenece a un espacio lejano, sobre todo si es oído en un matiz suave (hemos visto cómo se atenúan las notas agudas del canto nada más entonarse); y los trazos vocales de carácter hablado, en cambio, son una forma de potenciar la proximidad. La escritura vocal realiza igualmente gestos concernientes a elementos espaciales sugeridos por el poema, como p.e. el salto de octava en relación a *coteau là-bas où sont les tombes y mais le matin*. Muestra también un desarrollo de códigos espaciales. Así, las unidades 4-14-16-18 configuran un paradigma asociado a una semiosis de refugio, un lugar donde posarse o guarecerse (*se mettre à couvert; se poser sur quelque toit; mon âme est l'arbre*).

El efecto de distanciaci3n o de ruptura con una situaci3n ubicada en la “normalidad”, es m1s fuerte cuando el discurso musical integra separaciones de registro. En este sentido, observamos que el juego po3tico de oposiciones que articulan las dos primeras estrofas de la canci3n parece tener su reflejo en una organizaci3n sim3trica de los registros pian3sticos:

- la mano izquierda progresa hacia el extremo grave en las primeras unidades;
- en la unidad 6, las dos manos planean hacia el extremo agudo evocando el vuelo de las palomas;
- el retorno de la mano izquierda a la clave de *fa*, inmediatamente despu3s de las palabras *et se poser*, prolonga el procedimiento figuralista;
- hay cambios s3bitos de espacio en la unidad 7, y las sonoridades se disponen en estratos;
- la onda “wagneriana” del cl3max se interrumpe bruscamente para concentrarse en el registro grave en la unidad 11.

Tarasti⁵⁹⁵ explica —lo apunt1bamos antes— que la noci3n de espacio interno hace entrar en juego las relaciones de tonalidad en la m1sica occidental. Hemos comprobado en el an1lisis que el discurso arm3nico desborda un cuadro funcional, sin abandonarlo. En lugar de expresar tensiones de grados arm3nicos en el interior de la tonalidad misma o por medio de modulaciones, este discurso desprende de vez en cuando complejos arm3nicos est1ticos en s3 mismos y permutables en el tiempo. Pues bien, la armon3a privada de funciones hace posible t3nicamente entender la m1sica no como un proceso de tensiones y resoluciones, sino como una yuxtaposici3n de colores y superficies, lo que provoca efectos de distanciaci3n. La temporalidad del discurso arm3nico parece bascular hacia algo de orden espacial.

Para Yizhak Sadai,⁵⁹⁶ el grado de alejamiento de un centro tonal crea otro tipo de espacio, íntimamente ligado a la temporalidad de la obra. El espacio producido se debe tambi3n a un cambio de intensidad y sobre todo al hecho de que la desviaci3n de la t3nica se efectúa de manera instant1nea. Sadai avanza la hip3tesis seg3n la cual la amplitud del espacio creado por una desviaci3n tonal (por la transici3n de un tono a otro) ser3a inversamente proporcional a la duraci3n que toma la realizaci3n de esa transici3n. Junto a los cambios de din1mica y de duraci3n estructural, tambi3n las transformaciones de registro, de ritmo o de car1cter modifican, por la acentuaci3n o aminoraci3n, el efecto de distanciaci3n arm3nica.

⁵⁹⁵ TARASTI. *Op. cit.*, p. 116.

⁵⁹⁶ SADAÍ. *Op. cit.*, pp. 25-26.

En *Les colombes*, yuxtaposiciones armónicas como las de la unidad 13 denotan efectos de color y de iluminación que tienden a enturbiar el recorrido tonal, al tiempo que muestran una voluntad de poner de relieve ciertas imágenes, así como de apoyar la articulación estructural. La variedad de registros acentúa la coloración (iluminación o ensombrecimiento) de las armonías, y la distanciaci3n arm3nica est3 acompa1ada de un ensanchamiento del espacio hacia el grave. Se trata de extraer de estos efectos caleidosc3picos un valor expresivo nuevo.⁵⁹⁷

A su vez, el espacio est3 a veces abigarrado de sonidos y, en otros casos, despejado de densidad sonora, quedando aquellos con mayor libertad de movimiento dentro del espacio vac3o. Esos contrastes de masas sonoras crean diversidad de planos que se yuxtaponen o se contraponen simult3neamente o de modo sucesivo en relaciones diagonales. Y si un cambio r3tmico puede subrayar el efecto de distanciaci3n, vemos que las distintas secciones de la m3sica con texto est3n flanqueadas por pasajes donde la alteraci3n r3tmica es relevante.

La variaci3n de registro e incluso de armon3a est3 acompa1ada en ocasiones por una modificaci3n s3bita de matiz dinámico. Admitiendo que una *nuance* que disminuye es percibida por el auditor como un alejamiento, y un sonido que aumenta progresivamente de volumen como un acercamiento,⁵⁹⁸ apreciamos que el incremento repentino de sonido en los dos gestos ascendentes, que llevan al canto a sus notas m3s agudas vuelve el discurso m3s tenso, pero el volumen de sonido se retrae r3pidamente. Ese vaiv3n dinámico parece relacionarse con las im3genes atinentes a los vaivenes espaciales del vuelo de las palomas.

La canci3n revela una investigaci3n sobre los grados m3nimos de la intensidad y sobre las variaciones de timbre cercanos a lo imperceptible. La frecuencia de las indicaciones de *nuance*:

<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>Poco f</i>
3	8	7	2	2	2

confirma un horizonte sonoro en el que las diferencias dinámicas son de corto alcance. Se trata de hacer sonar lo inaudible para mejor aprehender la naturaleza del sonido en s3. Ello exige una dimensi3n introspectiva de la escucha que neutraliza las diferencias entre la realidad del material y la subjetividad de su percepci3n. De esta manera, no existe solamente ese espacio concreto que, procedente del exterior, ha sido introducido en el mundo de la imaginaci3n musical, sino que existe tambi3n un espacio del mundo auditivo interior como fen3meno m3sico-psicol3gico independiente.⁵⁹⁹

Por otra parte, la repetic3n suscita la memoria del auditor que llega a estructurar “espacialmente” el tiempo. Tarasti⁶⁰⁰ precisa que si un elemento es reconocido como id3ntico o an3logo a otro que se halla en el *stock* de las entonaciones a disposici3n del auditor, este elemento se mantiene m3s f3cilmente en la memoria e influencia fuertemente la concepci3n de la obra fundada sobre el paradigma de la memoria.

La recurrencia tem3tica crea un sentimiento tranquilizador, pues el auditor, “reconociendo” el tema, ya no se encuentra en la situaci3n inestable de descubrimiento total. Esta atm3sfera se relaciona con un orden humano asimilado al mundo de lo “cercano”. Una obra de fuerte unidad tem3tica es m3s susceptible de favorecer una adhesi3n inmediata del auditor al discurso musical. Al contrario, una obra donde los temas se renuevan y se yuxtaponen estimula una percepci3n discontinua propicia a los efectos de distanciaci3n.

⁵⁹⁷ BARTOLI, Jean-Pierre. *L'Harmonie classique et romantique (1750-1900), éléments et évolution*. Paris: Minerve, 2001, p. 127.

⁵⁹⁸ FRANCÈS, Robert. *La perception de la musique*. Paris: J. Vrin, 1958, p. 308.

⁵⁹⁹ KURTH. *Op. cit.*, p. 116 y ss.

⁶⁰⁰ TARASTI. *Op. cit.*, p. 99.

En *Les colombes*, la diversidad de rasgos de los motivos repetidos, la división laminar que separa sus vínculos, las rupturas incesantes e imprevisibles, los temas esbozados e inmediatamente interrumpidos, los ritmos bosquejados y rápidamente contradichos provocan una sensación de discontinuidad y, por ende, de distanciaci3n.

1.1.4.2. Lo lumínico como técnica musical narrativa

La evocaci3n a través de la sinestesia, es decir, el empleo de imágenes provenientes de dos sentidos diferentes que se corresponden como alusi3n a la existencia de una tercera regi3n de sensaciones o aun más allá de las sensaciones, era un procedimiento simbolista para sugerir la existencia de una vida verdadera y distinta. La imagen sinestésica resultaba como la portada que llevaba a la ausencia, por ser un signo del desarreglo de los sentidos, necesario, según Rimbaud, para ver y comprender el misterio.⁶⁰¹ Puesto que ofrecía la complejidad esencial de una doble sugerencia, resultaba más adecuada para la creaci3n del símbolo.

El principio psicol3gico de la sinestesia ha suscitado diversos esfuerzos por traducir esta capacidad cognitiva a un principio explícito de composici3n musical.⁶⁰² Uno de esos empeños ha desarrollado un metalenguaje tratando de la luz. Más aun, el avance tecnol3gico ha hecho posible la evaluaci3n de la luz y del color en la música. Pero el análisis musical del color del sonido necesita una explicaci3n de la elecci3n y de la sucesi3n de los colores sonoros en un contexto musical.⁶⁰³

La tipología de diversos casos de timbre, presentada por Helmut Lachenmann,⁶⁰⁴ nos permite abordar la manifestaci3n de la luz en la música según la taxonomía de cinco modelos: 1) el sonido de impulsión que corresponde a la luz en tanto destello o resplandor y concentraci3n sobre un punto, 2) el sonido coloreado equivalente a la luz en tanto color o inmovilidad, 3) el sonido de fluctuaci3n que evoca la luz en tanto materia o difusi3n lumínica, 4) el sonido de textura, similar a la divisi3n o a la circulaci3n de la luz (iluminaci3n), 5) el sonido que aparece como un proceso o una forma engendrando una fuerza, es el caso en el que la luz/sonido funciona como un evento narrativo y posee una cierta duraci3n temporal.

La luz puede ser igualmente interpretada como un signo simb3lico de la música, cuando se encuentra desgajada de su unidad sensorial inmediata. Tal manifestaci3n de la luz no es verificable por la sensaci3n de la música misma ni por las ideas asociadas, sino a través del discurso y el metalenguaje en los cuales esos términos funcionan, y en la medida en que ellos constituyen una red conceptual constante y coherente. Mas parece claro que tratando estas cuestiones podríamos fácilmente hundirnos en problemas sin fondo de la representaci3n musical. En la práctica, estas categorías de casos de luz en la música se encabalgan o son concomitantes.

La descripci3n en música de diversos momentos del día (amanecer, anochecer, oscuridad de la noche...) cuenta con una extensa tradici3n. La luz puede servir de elemento narrativo, de tal manera que la forma musical pueda estar fundada únicamente sobre cambios de luminosidad. La luz y la oscuridad no son articulaciones binarias absolutas, y, en música —arte temporal—, las categorías de no-luz y de no-oscuridad son también pertinentes: la luz deviene sombra=no-luz, y la oscuridad deviene luminosa=no-oscuridad. La luz como iluminaci3n en música puede ser también geográfica

⁶⁰¹ GICOVATE, Bernardo. “La poesía de Julio Herrera y Reissig y el simbolismo, en *El simbolismo* [ed. José Olivio Jiménez]. Madrid: Taurus, 1979, p. 176.

⁶⁰² TARASTI, Eero. “La sémiose de la lumière en musique: des synesthésies aux récits”, en *La Musique et les signes. Précis de sémiotique musicale* [trad. Emmanuel Gorge]. París: L’Harmattan, 2006, p. 281.

⁶⁰³ COGAN, Robert&ESCOT, Pozzi. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1976, pp. 327-328.

⁶⁰⁴ Cf. LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996.

(en sentido metafórico): hablamos, por ejemplo, de una luz mediterránea, o programática (como en “Muerte y Transfiguración” de Richard Strauss).⁶⁰⁵

Les colombes proporciona referencias lumínico-temporales precisas. En primer lugar, *le matin*; en segundo lugar, *le soir*. El programa narrativo transita sutilmente de la sombra hacia la luz en dos recorridos sucesivos: el segundo parte de una oscuridad más profunda hacia una iluminación trascendental. Distinguimos diversas expresiones lumínicas, que funcionan como vectores de la narratividad:

- La textura inicial es sentida como puro color de la que emergen partículas melódicas. A la bruma misteriosa del anochecer (unidades 1-4),
- sucede el amanecer, poblado de rumores; se mezclan los murmullos de la brisa y el canto del pregonero (*lointain*), y una naturaleza donde las palomas se libran a movimientos inquietantes; la música (unidad 5) es percibida como un destello de luz asociado a la oscuridad precedente.
- El evento musical (unidad 6) es llevado al primer plano de la experiencia del auditor. Esto produce un efecto cegador en la música. El efecto *glissando* muestra a la luz desplazándose en el espacio, vibrando en el aire. *Si* mayor corresponde aquí precisamente al tono del azul, del azul celeste (al igual que con Rimsky y Scriabin).⁶⁰⁶ el azul es el color modernista.⁶⁰⁷
- La música pasa a representar la luz transmitida por un objeto visual: “como un collar que se desgrana”. Incluye la luz producida por el timbre puro, que tiene su origen en el piano (unidad 7). El toque pianístico y el ritmo evocan fenómenos de color que están en consonancia con el universo diegético del poema. Hay centelleos metálicos, tintineos, efectos de carillón. El piano es tratado como un *Glockenspiel* (o celesta o triángulo), lo que concita nuevos colores que acaparan la atención del auditor.⁶⁰⁸
- La refracción instrumental del pregón, *en dehors* y en registro agudo, crea el efecto de la luz como materia en difusión (unidad 8).
- Las *nuances* aportadas por las zonas tonales y los acordes se asocian a la luz como color. Así, los campos de *do* mayor y de *fa#* mayor y su relación de tritono proporcionan una especie de iluminación, mientras que el uso de la armonía de novena establece un decorado saturado de luz y al mismo tiempo misterioso (unidades 7-10).
- En la parte final (unidades 11-18), el estatismo de la música y la biarmonía propician el color débil de un espacio que va quedándose vacío. Se produce una extinción de la luz anterior, como eje de la yuxtaposición entre lo exterior y el alma. Concorre entonces una presencia oculta que ensombrece el paisaje musical, despoja al piano de su sonoridad brillante, y actúa sobre el ritmo, la dinámica y la tonalidad. Esta caída de tensión es también una des-estructuración. El *collage* sonoro del compuesto de las unidades 13/14 permite percibir la profundidad del aire: la austeridad armónica, jalonada por las titilaciones en la región aguda del teclado, crea un aura hipnótica que evoca ese umbral matutino en el que se confunden las primeras reflexiones conscientes con los últimos vestigios oníricos y se pierde el límite entre sueño y realidad. Es una inmersión en un entre-dos-mundos.

Les colombes pone en primer plano aquellos momentos del día en que la luz cobra un mayor protagonismo: amaneceres y crepúsculos. Son elementos de fuerte carga simbólica. Guiomar⁶⁰⁹

⁶⁰⁵ TARASTI. *Op. cit.*, p. 275.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 285.

⁶⁰⁷ Cf. GULLÓN, Ricardo. “Simbolismo y modernismo”, en *El simbolismo* [ed. José Olivio Jiménez]. Madrid: Taurus, pp. 38-41.

⁶⁰⁸ Una similar especulación lumínica estaría, a nuestro juicio, en la base de la incorporación de la celesta, el *Glockenspiel*, el tam-tam y la campana pequeña al dispositivo orquestal de *La vida breve*, en la remodelación parisina de la ópera. Cf. NOMMICK, Yvan. “Manuel de Falla: De ‘La vida breve’ de 1905 a ‘La vie brève’ de 1913. Genèse et évolution d’une œuvre”. *Mélanges*, 1994, vol. 30, nº 3, p. 83.

⁶⁰⁹ GUIOMAR. *Op. cit.*, pp. 189-199.

considera “lo crepuscular” como una categoría estética de la “soledad del alma”, en la que agrupa todos los fenómenos analizables en el hecho real del crepúsculo: el claroscuro, la contra-luz, la sonoridad ahogada, así como el estado de vigilia nocturna, el sueño, la máscara, el Doble y el espejo. Incluye asimismo los corolarios que, por referencia a la etimología de la palabra (*crepuscus*: “incierto”), pueden incluirse en un concepto amplio de incertidumbre: la indecisión, la duda, el escepticismo, la espera, la inquietud, la esperanza. Guiomar recuerda el simbolismo de las oposiciones día-noche y vida-muerte, para señalar el fenómeno psicolingüístico que quiere que de los dos crepúsculos —de la mañana y de la tarde—, el término “crepúsculo” no designe sino al crepúsculo vespertino, ligado a una dimensión nocturna y fúnebre. Así, lo crepuscular nos sitúa en presencia de materiales “polarizados hacia la expresión de la Muerte”.

Los crepúsculos representan también dos de las tres etapas del camino místico que debe recorrer el artista para alcanzar la intuición del quietismo estético: la vía purgativa, que transcurre en la oscuridad de la noche, y la vía iluminativa, que transcurre al amanecer. Si el crepúsculo es el momento del acontecimiento, será al amanecer cuando el artista despierte del trance. Este despertar místico es, en realidad, el umbral de la vida eterna. El amanecer es entonces un símbolo de resurrección y purificación. Para Kandinsky, “cuanto más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad”.⁶¹⁰

1.1.4.3. Simbolismo e impresionismo

Lo expuesto en los párrafos anteriores suscita un problema de fondo: ¿cómo se explican sensaciones tan realísticas en un compositor profundamente inmerso en la inmaterialidad del simbolismo como Falla? Señalamos, como respuesta, que en *Les colombes* el paisaje no es manipulado para ajustarlo al estado de alma del artista: es tal estado de alma el que determina la visión del paisaje. El simbolista no cree en la emoción del paisaje *per se*; la emoción no procede de este, sino de la interioridad del creador. Lo cual no excluye cierta actitud realista ante la naturaleza. El artista ama la naturaleza y la observa con todo cuidado, pero nada sería más equivocado que denominarle “poeta de la naturaleza”. Su visión es interior. En términos plásticos, el simbolista no es pintor “realista” sino impresionista.

Aun admitiendo que la aplicación del término “impresionismo” a la música designa una noción sujeta a controversia, son ya numerosos los estudiosos que defienden una definición “ampliada” de impresionismo, que toma en cuenta los vínculos entre este y el simbolismo.⁶¹¹

Reyero⁶¹² explica que la palabra “impresión” evoca la idea de huella o señal que deja una percepción rápida, sugiere algo de fugaz e inasible, que no termina de consolidarse y formularse como una certeza, y nos aproxima a una evidencia intuitiva, que no puede ser argumentada. Las prácticas impresionistas introducen, efectivamente, interferencias entre lo que aparentemente constituye la realidad y el campo visual-acústico que lo recoge: reflejos, desenfoces ópticos, contraluces, reverberaciones, todo aquello que impide distinguir con nitidez y busca la sutileza de las transformaciones perceptivas.

La *koiné* impresionista se hace notar en la parte central de *Les colombes*. Todo palpita en un bullir de corpúsculos al borde de la confusión. Los destellos, el espolvoreo de los reflejos, la tímbrica de tipo *Glockenspiel* y la atomización motívica ocasionan un brillo fugitivo de las sonoridades,

⁶¹⁰ KANDINSKY, Wassili. *De lo espiritual en el arte* [trad. Genoveva Dieterich]. Barcelona: Barral, 1972 [1952], p. 82.

⁶¹¹ Cf. FLEURY. *Op. cit.*, pp. 24-39; JAROCINSKI, Stephan. *Debussy. Impressionisme et symbolisme*. París: Seuil, 1971.

⁶¹² REYERO. *Op. cit.*, p. 178.

sugiriendo un paralelo con la técnica puntillista o los toques de color puro (sin mezclas en la paleta) de la pintura impresionista.

Pero Falla no pretende imitar literalmente los contenidos textuales, sino sintetizar símbolos sonoros ofreciendo un equivalente a las manifestaciones que quiere evocar. Utiliza para ello figuraciones y atmósferas armónicas apropiadas. La “impresión” falliana no parece, sin embargo, una simple impresión en la retina o en el oído, sino una reacción afectiva. Hemos apreciado el sentimiento de melancolía que embarga la presencia del paisaje en la primera parte de la canción, a la par que la música introduce una función de tiempo con tendencia a la suspensión que rompe el sistema de narración ligado a una historia individual; relatar el amanecer y el anochecer o el vuelo de las palomas es rehusar relatarse a sí mismo. La impresión neutraliza la expresión exhibicionista y subjetiva y, en este sentido, el impresionismo es un medio de no hablar de sí, una forma de secreto y discreto pudor.

Por otro lado, el uso consciente de modelos sonoros en la composición deja entrever la ambigüedad de las problemáticas según las cuales funciona. Lo descriptivo apela a la posibilidad que tiene un signo musical de designar un referente, pero ignora casi siempre el proceso de elaboración del signo. Todas las veces que una semántica musical accede al nivel consciente, y centra la atención del auditor sobre un objeto exterior, corre el riesgo de perder en fuerza y profundidad lo que gana en precisión. Lo que se designa debe aparecer en filigrana para evitar el riesgo de banalidad. Y, según la visión de la retórica musical como lenguaje del alma, el signo musical provoca un sentimiento porque este lo precede: causa y efecto se confunden. En este sentido, el acceso a lo real sonoro, en *Les colombes*, nos lleva a cuestionarnos si el modelo sonoro es un simple catalizador de la imaginación, o si la investidura del sentido musical que le confiere la acción del compositor traiciona una profunda analogía entre la inteligencia latente en los sonidos y el pensamiento musical.⁶¹³

1.1.4.4. Heterogeneidad del tiempo

El misterio de la estética impresionista reside en sorprender un instante, pero al mismo tiempo hacerlo elástico y tráfugo, sugiriendo el pasado y dejando latir en el parpadeo de los reflejos su continuación. La filosofía de Bergson, en tanto que trataba de asir el instante y sostenía la idea de que cada actual presente no es sino el pasado todo entero en su estado más contraído, respondía sobre el plano especulativo a las tendencias impresionistas. Era un momento en el que la cultura europea conocía una auténtica resurrección de la temporalidad como vivencia interior. Bergson había elaborado una crítica radical del concepto tradicional del tiempo que trascendió el ámbito de la filosofía fenomenológica (también en el pensamiento de Heidegger y Husserl se afianzaba la idea de que la única experiencia real del tiempo es la de la consciencia, de su multiplicidad y variabilidad) y evidenció la naturaleza paradójica del parentesco entre tiempo y espacio. Lo que marcaba el reloj no era el tiempo, sino un movimiento del espacio, una cifra aritmética. El tiempo real, verdadero, estaba en otra parte.

Para recuperarlo, Bergson recurre a un retorno consciente a los datos de la intuición, o dicho de otra manera, a la consciencia que podemos tener del tiempo gracias a la intuición de su duración. Contrapone, a la metafísica mecanicista del *fluir fuera* de nosotros del tiempo absoluto, una idea igual y contraria de realidad del tiempo existente solo *en* nosotros, como un ininterrumpido *fluir* de nuestros estados de consciencia, en el que no tiene sentido distinguir un antes y un después. Este tiempo vivido está formado por momentos indistinguibles que se funden en un *continuum*, en el

⁶¹³ MÂCHE, François-Bernard. *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*. París: Méridiens Klincksieck, 1991, p. 67.

cual cada instante es completamente nuevo y creativo, y puede ser conservado en la memoria.⁶¹⁴

No podemos dejar de aludir a Marcel Proust, en cuanto intérprete de este re-descubrimiento del tiempo cualitativo de la consciencia individual. En *À la recherche du temps perdu*, cuya redacción había empezado en 1906, despliega procedimientos narrativos mediante los cuales la comprensión intuitiva de la experiencia despierta la memoria y hace que vuelva a aflorar en la consciencia un mundo pasado. A partir de esa forma irracional de experiencia (una experiencia fortuita, según Proust), la razón empieza a establecer los nexos lógicos que permiten re-apropiarse del tiempo vivido, como dimensión oculta en las cosas y en nosotros mismos. A diferencia de Bergson, para quien el recuerdo, es decir, el pasado, no pertenece a nuestra vivencia del tiempo, Proust considera que el pasado sí puede ser vivido; y ello es gracias a la escritura, que se adueña del mismo. El recurso narrativo empleado consiste en un progresivo distanciamiento del presente, hasta que la consciencia se sitúa de nuevo en un pasado que cada vez aparece más concreto, nítido y exacto. Con su relato introspectivo, muestra cómo la memoria avanza a tientas desde un sentimiento confuso del pasado hasta la claridad de su recuerdo.

Falla desarrolla, en *Les colombes*, técnicas que permiten franquear la percepción lineal del tiempo calibrada por el plan tonal.⁶¹⁵ Las diversas secciones muestran cadencias estáticas que difuminan la secuencia tensión-relajación de la cadencia tradicional. Las zonas modales y los trazos por tonos enteros presentan campos de atracción mucho más débiles que el medio tonal. El concepto de resolución de la tensión armónica se sustituye por una noción de demora de la resolución, hasta el olvido mismo de ese objetivo. La oposición entre tónica y dominante se diluye en provecho de la prolongación del encadenamiento de disonancias.

La canción propone un tiempo en bucle sobre sí mismo, que comporta un movimiento hacia una estabilidad inmanente, pero cuyo destino está permanentemente vuelto hacia su punto de partida. Esto se hace particularmente patente en la música sin texto de la clausura:

The image shows a musical score for a piano piece, likely the closing section of a song. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (pp) dynamic. The bass line features a complex rhythmic pattern with a 'poco' marking. The second system continues the piece, with a 'morendo' marking in the treble and a 'poco rit.' marking in the bass. The piece concludes with a very soft (ppp) dynamic. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8.

Hay aquí una superposición de coordenadas: el eje horizontal, con su ritmo “como respirado”, es el caminar, y sostiene los sonidos reencontrados del pregón matinal que se escuchó en la lejanía; el eje vertical es la claridad que parece bajar del cielo, y se diluye en los retazos melódicos de la música nocturna inicial. En cuanto metonimia del paso del tiempo, el cruce de los ejes vertical/horizontal es la misma vida; cuando la noche se une copulativamente al día es signo del avance de la muerte; la horizontal sola es ya la muerte. El reencuentro con una música ya escuchada despierta la memoria y

⁶¹⁴ Cf. BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica* [trad. Héctor Alberti]. Barcelona: Leviatán, 2011 [1902].

⁶¹⁵ Cf. GUT, Serge. “Les techniques d’harmonie impressioniste chez Debussy”. *Revue internationale de musique française*, nº 5, junio 1981. Ginebra-París: Slatkine.

hace que re-aflore en la consciencia un mundo pasado. La reminiscencia posee un carácter alucinatorio que suprime toda distancia temporal y todo lazo inteligible con el pasado.⁶¹⁶ Es la “inmovilización cósmica” de la que habla Guiomar:

...hay instantes en los que la imaginación se extravía a pesar de la vigilancia de nuestra razón, la realidad parece una sombra, las sombras parecen cuerpos, la barrera inmensa que separa la verdad de la ficción parece invertida, como si los ojos del alma pudieran penetrar más allá de los límites de nuestro mundo. Yo prefiero estas horas de vagos ensueños a todas las realidades de la existencia.⁶¹⁷

La música interioriza la visión del conocimiento alcanzado en la noche, ese sentimiento misterioso de comprensión interior que resulta inexteriorizable. Abre una puerta al misterio, indescifrable o saturado de ambigüedad, dejando al auditor suspendido delante de la inminencia de un yo-no-sé-qué, algo que no termina de producirse. Es un espacio para una epifanía fuera del tiempo ordinario.

1.1.4.5. Significación

Falla reinterpreta el planteamiento alegórico de Gautier mediante códigos simbolistas, y pone en juego medios técnicos para la sugerencia y la ensoñación. No solo desentraña el sentido trascendente sugerido por la propia elaboración del poema (los ojos del poeta se asientan en lo concreto, sobre seres o realidades naturales, para trascenderlo hacia un sentido universal a través del contraste con otro plano invisible), sino que se sumerge en un profundo nivel simbólico, por cuanto los significados tienen un carácter enigmático. Para Falla el paisaje del poema funciona como escenario, imagen del “sombre royaume souterrain” [sombrio reino subterráneo] rodenbachiano, de los invernaderos de Maeterlinck, de “les couches profondes de l’être” [las capas profundas del ser],⁶¹⁸ donde se está produciendo la emoción. Los procedimientos compositivos que pone en juego son componentes de un “vuelo” desde el mundo cotidiano hacia la prosecución de una misteriosa alternativa. ¿Nos hallaríamos aquí ante la descripción de lo que en esoterismo se conoce como viaje astral, es decir, la salida del cuerpo sutil y energético del hombre de su envoltura física durante las horas del sueño para habitar en otro espacio o dimensión paralela donde ocurren los sueños?

Falla pudo encontrar en Bécquer el tema de la experiencia onírica como vía de conocimiento que lleva al artista a un plano interiorizado de la realidad. Leemos en *El caudillo de las manos rojas*:

Cuando la materia duerme, el espíritu vela. En tanto el cuerpo del caudillo permanece inmóvil y sumergido en un letargo profundo, sin alma, se reviste de una forma imaginaria y huye de los lazos que la aprisionan para lanzarse al éter; allí le esperan las creaciones del sueño, que le fingen un mundo poblado de seres animados con la vida de la idea, visión magnífica, profética y real de su fondo, vana sólo en la forma.

Y en la *Rima LXXV*, el sueño es el elemento que saca al yo poético de las prisiones terrenales y le abre las puertas del paraíso perdido. El más allá al que el sueño le arrastra es el reino de la Idea:

⁶¹⁶ IMBERTY. *Op. cit.*, p.405.

⁶¹⁷ GUIOMAR. *Op. cit.*, Cap. IV. En francés: Il y a des instants où l’imagination s’égare en dépit de la surveillance de notre raison ; où la réalité semble une ombre ; où les ombres semblent des corps ; où la barrière immense qui sépare la vérité de la fiction semble renversée, comme si les yeux de l’âme pouvaient pénétrer par delà les limites de notre monde. Je préfère ces heures de vagues rêveries à toutes les réalités de l’existence.

⁶¹⁸ *Vid.* DENIS, Léon. *Le problème de l’Être et de la destinée*. París: Librairie des sciences psychiques, 1908.

*¿Será verdad que, cuando toca el sueño,
con sus dedos de rosa, nuestros ojos,
de la cárcel que habita huye el espíritu
en vuelo presuroso?*

*¿Será verdad que huésped de las tinieblas,
de la brisa nocturna al tenue soplo,
alado sube a la región vacía
a encontrarse con otros?*

*¿Y allí desnudo de la humana forma,
allí los lazos terrenales rotos,
breves horas habita de la idea
el mundo silencioso?*

Abundan las imágenes que por su significado simbólico representan o evocan lo misterioso: “alado sube a la región vacía” es la clave central para el semantismo del texto. “La región vacía”, como “el mundo silencioso”, es una figuración del mundo de las ideas. Son imágenes que se presentan formando antítesis con las de la vida material (“de la cárcel que habita”, “huésped de las tinieblas”). El texto contrapone lo cerrado y oscuro de la vida en la tierra (“cárcel”, “nieblas”) a lo dinámico, a lo aéreo (“huye en vuelo presuroso”, “alado sube”) que interpretan cómo se manifiesta el espíritu al estar libre del cuerpo. La metáfora personificante “con sus dedos de rosa” significa el poder mágico del sueño.

Las palomas de Juan Ramón Jiménez⁶¹⁹ nos sugiere senderos hermenéuticos afines:

*Alrededor de la copa
del árbol alto,
mis sueños están volando.
Son palomas coronadas
de luces únicas,
que al volar derraman música.
¡Cómo entran, cómo salen
del árbol solo!
¡Cómo me enredan de oro!*

Tenemos una metáfora (“mis sueños están volando”) unida a una alegoría con término real expreso (sueños=palomas). Recordemos ciertas asociaciones simbólicas de la paloma: símbolo de pureza y, según la letra misma del Evangelio, de sencillez; “personifica” al Espíritu Santo en las figuraciones de la Trinidad; símbolo del Espíritu de Dios aleteando sobre la superficie de las aguas de la substancia primordial indiferenciada; el alma del justo; el arquetipo del ave mística, que sirve de emisario a la Divinidad.⁶²⁰ El simbolismo se extiende a la luz (las palomas están “coronadas de luces únicas”) y a los sonidos (“al volar derraman música”).

Por su parte, el “árbol” recibe epítetos que acentúan su misterio: “árbol alto”, “árbol solo”. Es un símbolo que Isabel Paraíso interpreta como “la muerte, puerta de la inmortalidad”, con lo cual se aclara también el otro símbolo, el “oro-eternidad”.⁶²¹ En resumen, el contenido puede expresarse así: “al salir las palomas-sueños del árbol de la muerte-puerta de la inmortalidad, *le* envuelven en “oro”, en auras de eternidad.”

⁶¹⁹ JIMÉNEZ, Juan Ramón. *La Estación total*, nº 289. Madrid: Visor, 2007.

⁶²⁰ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1999, pp. 796-797.

⁶²¹ Cf. PARAÍSO DE LEAL, Isabel. *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*. Madrid: Alhambra, 1976, p. 236.

Como Bécquer y Juan Ramón, Falla proporciona un esqueleto sonoro al flujo de diversos estados de consciencia, superando metafóricamente una realidad individuada a lo largo del recorrido de su lucha transfiguradora con los datos de lo real. *Les colombes* se constituye como un mundo en toma directa con un horizonte imaginario en donde se articula un sentido que se confunde con la actividad misma del sentimiento. Despliega un espacio-tiempo autónomo en el que se fusionan lo interior y lo exterior, mediante un cortocircuito de nuestro habitual modo de narratividad, de tal manera que el presente abarca una perspectiva sobre el pasado. Pero su meta es la de realizar una unidad intemporal, que nos conecte con las articulaciones espirituales de las diferentes edades. Nos abre a algo perenne y permite que ello irradie en nuestro tiempo.

¿De qué otra cosa se ha ocupado el arte occidental, a lo largo de su historia, sino de representar mundos posibles? En este sentido, ciertos aspectos del pensamiento utópico de Ernst Bloch nos permiten descubrir una perspectiva diferente a la significación de *Les colombes*. Huelga decir que los componentes ambientales y la raíz de los elementos que constituyen el itinerario filosófico de Bloch son distintos de los que enmarcan el momento creador de Falla. Pero la consideración antropocéntrica del arte que desarrolla Bloch, tal y como venía configurada en el expresionismo alemán, cuyo tono romántico se manifiesta, entre otros aspectos, en la importancia que se concede a la “expresión” de los sentimientos y emociones, así como al papel de la interioridad humana como filtro del mundo exterior,⁶²² no es del todo ajena a las ideas fallianas.

La búsqueda de la luz en lo oscuro constituye la base de una filosofía atraída por el mito de la utopía, de un “idealismo mágico” que tiene su fundamento en “el sueño verídico latente en cada cosa”.⁶²³ La construcción del pensamiento utópico blochiano demanda la fantasía que nos pone en contacto con un mundo no existente y del que no poseemos consciencia: el mundo de los sueños. Se introduce aquí un aspecto central: la distinción entre sueños nocturnos y sueños diurnos. La causa de ambos es la misma, el anhelo, el deseo. Pero mientras “el contenido del sueño nocturno está oculto y deformado, el contenido de la fantasía diurna es abierto, fabulador, anticipador...”,⁶²⁴ es decir, que en ella se encuentra latente el futuro. En el sueño nocturno la distensión del yo es solo sumersión, mientras que en el sueño diurno “es ascensión con el vuelo de la pasión”.⁶²⁵ El sueño nocturno es individual, mientras que el diurno puede tener una referencia colectiva, lo que supone un talante utópico.

La cercanía con Freud resulta, en este punto, evidente; pero también las diferencias. En “El poeta y la fantasía” (1908),⁶²⁶ Freud observa que cuando dejamos de ser niños y nos hacemos hombres fantaseamos en lugar de jugar. El adulto crea aquello que denominamos ensueños o sueños diurnos. Lo que el poeta consigue, mediante su fantasía, es despertar en los demás un placer que las fantasías del hombre común, relegadas al terreno de lo íntimo, no producen nunca. El punto de partida es un deseo del presente, del que nos remontamos “regresivamente” a una situación infantil en la que el deseo habría alcanzado una resolución positiva. De ahí se genera una situación referida al futuro que presenta como satisfacción de dicho deseo el sueño diurno o fantasía. Es así como pasado, presente y futuro aparecen engarzados “en el hilo del deseo”. La fantasía está anclada en el pasado, y la dimensión de futuro que adopta cuando se conforma como sueño diurno o como obra de arte, es entendida como proyección o sublimación.

⁶²² JIMÉNEZ, José. *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*. Madrid: Tecnos, 1983, p. 24.

⁶²³ *Ibidem*, p. 37.

⁶²⁴ BLOCH, Ernst. *El principio esperanza* [trad. F. González Vicén]. Madrid: Aguilar, 1977-1980 [1959], I, p. 86.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 75.

⁶²⁶ FREUD, Sigmund. *El poeta y la fantasía* [trad. L.López Ballesteros]. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968 [1908], pp. 1058-1061.

En Bloch, por el contrario, las grandes construcciones de la fantasía en el sueño diurno y en el arte apuntan hacia el futuro, y la materia de sus imágenes es la latencia de lo que está aun por venir. El sueño diurno es el presupuesto de la obra artística realizada.

Los románticos habían situado ya en la fantasía la conexión entre el arte y los sueños. Sin embargo, lo que predomina en ellos es el lado nocturno de la fantasía, la ensoñación del origen y de lo arcaico. Hasta el punto de que la inmersión en el sueño aparece como un reverso del rechazo del mundo sensible, ya que el Sueño y la Noche se convierten en los símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible.⁶²⁷

Bloch rechaza en el Romanticismo la ceguera ante el futuro y que la productividad se concentre en “imágenes antiguas, en el pasado, en lo inmemorial, en el mito, haciendo de ello un asidero frente al futuro”. Y sin embargo no todo es regresivo en el Romanticismo, ya que en su preocupación por los sueños queda al descubierto el entrecruzamiento existente entre el sueño nocturno y el diurno, bajo la forma de “un mundo híbrido, entre subconsciente y aurora”,⁶²⁸ en el que el momento de la regresión y “el viaje hasta el final” resultan mutuamente potenciados. De este modo se ilumina que “en el pasado vive todavía un futuro”, la existencia de visiones nocturnas que no han sido nunca compensadas, y que se prolongan en el sueño diurno.

En contacto con esa confluencia de lo nocturno y lo diurno está un estado de ánimo especial, lo que Bloch llama el “estado de ánimo claroscuro”, y que será el “médium general” de los sueños diurnos y de la productividad estética. Es un punto de transición entre la tristeza y la alegría, que produce la luz lejana que acompaña siempre a los sueños diurnos y al momento de la creación de las obras de arte.

En ese cruce de caminos de la fantasía encuentra Bloch la triple extensión de la productividad humana: como incubación, inspiración y explicación. Son tres líneas que nos llevan hacia lo aun no acontecido, las tres pertenecen a la facultad de poder traspasar hacia adelante los márgenes anteriores de la consciencia.⁶²⁹ Los vectores de la fantasía nos conducen, de este modo, a la exploración de lo no-consciente.⁶³⁰ El inconsciente tiene, en Bloch, dos caras: lo ya-no-consciente, aquello que fue consciente en un pasado más o menos lejano y dejó de serlo, y lo todavía-no-consciente, que nunca antes fue consciente.

Las alegorías y los símbolos son “rescatados” del fondo nocturno para hacerlos utópicamente productivos a la luz del día. Lejos de toda abstracción y liberada del hechizo de la anámnesis (el encantamiento de un origen que convierte nuestro anhelo de búsqueda de la patria en río del recuerdo y del reconocimiento), la función utópica positiva, que Bloch identifica con “el contenido del acto de esperanza”, queda determinada como “una función trascendente sin trascendencia.”⁶³¹ Y el impulso utópico que nace de la fantasía y se prolonga en los sueños diurnos, nos conduce al perfeccionamiento del mundo objetivamente posible en una situación histórica concreta. Las imágenes de la fantasía, dispuestas en el marco de la función utópica positiva, anticipan los caminos del mundo.

Bloch hace de la música el hilo conductor fundamental para llevarnos a la anticipación del futuro, al descubrimiento de la patria buscada, pues inspira, presiente y predice un tiempo utópico en tanto que forma-evento del ser ideal. La música es la mediación que permite al hombre el establecimiento de una relación con un objeto trascendente que está en correspondencia con él. Se trata de la relación indirecta que percibe en la figura sonora con el hombre invisible, la forma de nuestra alma

⁶²⁷ BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño* [trad. M. Monteforte] México: FCE, 1954 [1939] p. 485.

⁶²⁸ BLOCH. *Op. cit.*, p. 90.

⁶²⁹ *Ibidem*, pp. 110-111.

⁶³⁰ *Ibidem*, pp. 120-131.

⁶³¹ *Ibidem*, p. 135.

y de la figura humana secreta, absoluta, desprendida del laberinto del mundo.⁶³² En el sonido musical mismo nos encontramos con un objeto ya casi meta-psíquico y fenómeno primario de toda dimensión-de-la-patria [*Heimlichkeit*].

Cuando en nosotros se desencadena esa nostalgia de la patria, interviene el recuerdo y el deseo de retornar allí. Pero no es una vuelta al pasado, sino un retorno al futuro, a una patria donde no se había estado nunca, pero que es, sin embargo, la patria. Es un retorno a lo desconocido. En esa patria que se desvela en la búsqueda de nuestra forma interior, está nuestro hogar originario. Pero es, al tiempo, una patria de lo ignoto y del futuro, siempre indeterminada, por más que germine en el fondo de nuestros corazones.⁶³³ Cuando la iluminación del conocimiento futuro penetra en nuestra oscuridad, queda abierta la posibilidad de otro mundo. Llevamos la patria en nosotros, pero su despliegue queda siempre inconcluso. El espíritu de la utopía se convierte en el concepto de que el mundo está siempre inacabado y en un compromiso radical de no aceptación de ningún tipo de reconciliación con lo dado. La trama antropológica de la patria permanece siempre oculta para nosotros mismos y, sin embargo, se manifiesta en los objetos y figuras de la utopía, particularmente en la música.

En la perspectiva posmoderna, volcada en aspectos intramundanos, donde parece imperar un presente absoluto que no se hace ya más preguntas metafísicas, se hace preciso mirar, a través de las ventanas de *Les colombes*, hacia los paisajes utópicos que encuentran su marco en la canción, pues la música es lo que más directamente nos conduce al encuentro de la patria. No llegamos nunca a conocer plenamente nuestra forma interior, porque está siempre en proceso, es decir, no llegamos nunca a penetrar en la patria, porque está siempre en camino. Pero sí encontramos sus huellas.

RESUMEN

El texto de Théophile Gautier compara las palomas, que se guarecen en una palmera al anochecer para volar a la mañana, con las visiones nocturnas del poeta, que se disipan al alba. La lógica interna de la composición responde a un modelo de comienzo-sección central-final. La caracterización textural diferenciada asignada a cada parte y la recurrencia motivica desempeñan un papel importante en lo concerniente a la cohesión y la unidad de la canción. El compositor despliega un lenguaje refinado y complejo, que revela un influjo claro de la música de Debussy, y se distingue por el sincretismo modal-tonal, la ambigüedad de los enunciados respecto a su estructuración sintáctica, la tendencia a disociar los acordes de su funcionalidad tradicional, el relevo de lo melódico por la impregnación motivica y un tratamiento de lo vocal que realiza una fusión del recitativo y del *arioso*. Falla se adentra en el mundo expresivo-estético de la luz, de la espacialidad y de “lo lejano”, impregnado de cierta imaginería impresionista, en el seno de un tiempo musical que neutraliza la concepción teleológica calibrada por el plan tonal. Todo ello le permite ir más allá del planteamiento alegórico del poema, para evocar, mediante técnicas simbolistas, la relación del hombre con una dimensión trascendente.

⁶³² BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1964 [1923], pp. 186-187.

⁶³³ JIMENEZ, José. *Op. cit.*, pp. 46-48.

1.2 *Chinoiserie*

1.2.1. En torno al texto

El poema apareció publicado primeramente en la colección colectiva *Hommage aux dames pour 1835*, bajo el título general *Ghazels*,⁶³⁴ y pasó después a formar parte de *La Comédie de la Mort* (1838). Escrito (al igual que *Les colombes*) en estrofas de decasílabos en rimas cruzadas, no guarda relación alguna con la forma poética *ghazel*.

China se había convertido desde fecha temprana en una de las fuentes de inspiración de Gautier. A partir de 1849, el escritor dio a conocer en *La Presse* y en *Le Moniteur* diversos folletones sobre el Imperio chino. Además, acogió en su casa a un refugiado político chino, Ding Dunling, un letrado que llegó a formar parte de su familia, enseñó el chino mandarín a su hija Judith y la inició en la civilización china.

Chinoiserie [Chinería] adopta el estilo del madrigal, para dirigirse a una dama en un tono galante. La primera estrofa hace esperar la revelación de la identidad de la amada del yo poético, enumerando a quienes quedarán excluidas de la elección. Cita primeramente a la propia interlocutora anónima y a dos personajes shakespearianos, Julieta y Ofelia; luego a Beatriz, la inspiradora de Dante; y finalmente a Laura, la del Petrarca. Manifiesta seguidamente cierta información sobre la amada innominada.

*Ce n'est pas vous, non, madame, que j'aime,
ni vous non plus, Juliette, ni vous,
Ophélie, ni Béatrix, ni même
Laure la blonde, avec ses grands yeux doux.*

*Celle que j'aime, à présent, est en Chine;
elle demeure avec ses vieux parents,
dans une tour de porcelaine fine,
au fleuve jaune, où sont les cormorans.*

*Elle a des yeux retroussés vers les tempes,
un pied petit à tenir dans la main,
le teint plus clair que le cuivre des lampes,
les ongles longs et rougis de carmin.*

*Par son treillis elle passe sa tête,
que l'hirondelle, en volant, vient toucher;
et, chaque soir, aussi bien qu'un poète,
chante le saule et la fleur du pêcher.*

[No es a vos, no, señora, a quien amo / ni a vos tampoco, Julieta, ni a vos / Ofelia, ni a Beatriz, ni siquiera / a Laura la rubia, con sus grandes ojos dulces. / Aquella a quien amo, ahora, está en China; / vive con sus ancianos padres, / en una torre de porcelana fina, / junto al río amarillo, donde están los cormoranes. / Tiene los ojos rasgados hacia las sienas, / un piecico que cabe en la mano, / la tez más clara que el cobre de las lámparas, / las uñas largas y esmaltadas de carmín. / Por su enrejado asoma la cabeza, / que la golondrina, en su vuelo, viene a tocar, / y, cada atardecer, cual poeta, / canta al sauce y a la flor del melocotonero.]

El texto se presta a ser interpretado como una alegoría de la creación poética: la amada china canta “tan bien como un poeta”; los versos “Elle demeure avec ses vieux parents dans une tour de

⁶³⁴ BF del 20 de diciembre de 1834.

porcelaine fine” sugerirían entonces la figura del poeta parnasiano encerrado en su torre de marfil, promoviendo “el Arte por el Arte”; los “vieux parents” serían sus grandes predecesores, evocados antes por el sesgo de sus musas (Julieta, Ofelia, Beatriz, Laura); y la imagen de una cabeza que una golondrina “viene a tocar”, simbolizaría la inspiración poética (surge espontáneamente la analogía con el Espíritu Santo).

El poema alude elípticamente a motivos como la flor del melocotonero, el sauce, los cormoranes o el río Huang He, que ostentan gran importancia en la poesía clásica china. Son elementos temáticos que encontramos desarrollados en *Le livre de jade*,⁶³⁵ un conjunto de miniaturas de los poetas clásicos chinos más célebres, libremente traducidas y reinterpretadas por Judith Gautier (1845-1917), hija del poeta y de la cantante Ernesta Grisi, y figura destacada de su tiempo (la primera mujer elegida miembro de la Academia Goncourt, en 1910),⁶³⁶ a cuyo trabajo debió mucho el gusto por las *chinoiseries* de los poetas simbolistas y de los pintores nabis.⁶³⁷

La lectura de ciertos poemas de Judith nos ayuda a comprender mejor el imaginario de *Chinoiserie*. *La fleur de pêcher* [según Tse-Tié] y *La feuille de saule* [según Tchan-Lin] giran en torno a una figura femenina, se caracterizan por el recurso a la sugerencia y el empleo del paisaje como un correlato que amplía y adensa el sentido del poema, a la par que transmite emociones y sentimientos:

La fleur de pêcher

*J'ai cueilli une petite fleur de pêcher
et je l'ai apportée à la jeune femme
qui a les lèvres plus roses que les
petites fleurs.*

*J'ai pris une hirondelle noire et je l'ai
donnée à la jeune femme dont les
sourcils ressemblent aux deux ailes
d'une hirondelle noire.*

*Le lendemain la fleur était fanée, et
l'oiseau s'était échappée par la fenêtre,
du côté de la Montagne Bleue où
habite le génie des fleurs de pêcher.*

*Mais les lèvres de la jeune femme
étaient toujours aussi roses, et les
ailes noires de ses yeux ne s'étaient
pas envolées.*

[La flor de melocotonero. He recogido una flor de melocotonero y se la he llevado a la joven que tiene los labios aun más rosados que esas pequeñas flores. / He atrapado una negra golondrina y se la he dado a la joven cuyas cejas se asemejan a las dos alas del ave. / Al día siguiente la flor estaba marchita, y el pájaro se había escapado por la ventana que da a la Montaña Azul donde vive el Genio de las flores del melocotonero; / Pero los labios de la joven seguían igual de rosas, y las alas negras de sus cejas no habían levantado el vuelo.]⁶³⁸

⁶³⁵ WALTER, Judith [GAUTIER, Judith]. *Le livre de jade*. París. Alphonse Lemerre, 1867.

⁶³⁶ Para el lector interesado en su biografía: KNAPP, Bettina L. *Judith Gautier. Writer. Orientalist. Musicologist. Feminist. A Literary Biography*. Lanham: Hamilton, 2004.

⁶³⁷ FERRERO, Jesús. “Posfácio”, en GAUTIER, Judith. *El libro de jade* [trad. Julián Gea]. Madrid: Ardicia, 2013, p. 123.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 35.

La feuille de saule

La jeune femme qui rêve accoudée à sa fenêtre, je ne l'aime pas à cause de la maison somptueuse qu'elle possède au bord du fleuve Jaune;

Mais je l'aime parce qu'elle a laissé tomber à l'eau une petite feuille de saule.

Je n'aime pas la brise de l'est parce qu'elle m'apporte le parfum des pêcheurs en fleurs qui blanchissent la Montagne Orientale;

Mais je l'aime parce qu'elle a poussé du côté de mon bateau la petite feuille de saule.

Et la petite feuille de saule, je ne l'aime pas parce qu'elle me rappelle le tendre printemps qui vient de refleurir;

Mais je l'aime parce que la jeune femme a écrit un nom, dessus, avec la pointe de son aiguille à broder, et que ce nom, c'est le mien.

[La hoja del sauce. A la joven que sueña acodada en su ventana, no la amo por la casa suntuosa que posee al borde del Río Amarillo. / Sino que la quiero porque ha dejado caer al agua una pequeña hoja de sauce. / No amo la brisa del este porque me traiga el perfume de los melocotoneros en flor que blanquean la Montaña Oriental. / Sino que la quiero porque ha empujado la hojita al costado de mi barca. / Y la pequeña hoja de sauce, no la amo porque me recuerde la tierna primavera que acaba de florecer de nuevo; / Sino que la quiero porque la joven ha escrito en ella un nombre con la punta de su aguja de bordar; y ese nombre, es el mío.]⁶³⁹

Le cormoran [según Sou-Tong-Po] aporta una infusión de imaginación poética para poder interpretar “con sentido” la breve presencia de esta ave en *Chinoiserie*:

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 31.

Le cormoran

*Solitaire et immobile,
le cormoran d'automne médite
au bord du fleuve, et son œil rond,
suit la marche de l'eau.*

*Si quelque fois un homme
se promène sur le rivage,
le cormoran s'éloigne,
lentement, en balançant la tête.*

*Mais, derrière les feuilles,
il guette le départ du promeneur,
car il aspire à voir encore
les ondulations du courant monotone;*

*Et, la nuit, lorsque la lune brille
sur les vagues, le cormoran médite,
un pied dans l'eau.*

*Ainsi, l'homme, qui a dans le cœur
un grand amour, suit, toujours,
les ondulations d'une même pensée.*

[El cormorán. Solitario e inmóvil, el cormorán de otoño medita al borde del río, y su ojo redondo sigue el curso del agua. / Si alguna vez un hombre pasea por la orilla, el cormorán se aleja lentamente, sacudiendo la cabeza. / Pero, tras las hojas, acecha la partida del caminante, ya que anhela ver aun las ondulaciones de la monótona corriente; / Y, por la noche, mientras la luna brilla sobre las olas, el cormorán medita, con una pata en el agua. / Así pues, el hombre que lleva en el corazón un gran amor sigue, siempre, las ondulaciones de un mismo pensamiento.]⁶⁴⁰

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 64.

1.2.2. Análisis musical

2. CHINOISERIE

Poésie de
THÉOPHILE GAUTIER

Musique de
MANUEL DE FALLA
-1909-

CHANT *Moderato* (quasi recitativo) *avec simplicité*
Moderato Ce n'est pas vous, non, ma - da - me, que

PIANO *Moderato*
sf p

j'ai - me, Ni vous non plus, Ju - li - et - te, ni vous, O - phé - li -

poco
 a, ni Bé - a - trix, ni mè - me Lau - re la bion - de,

mf *dulce*
 ne, ou sont les cor - mo - rans

pp
 Elle a des yeux re - trous.
Espressivo
p léger et transparent
 2 Ped. *sempre*

ses vers les ten - pes, Un pied petit à te - nir dans la main. Le teint plus clair que le
 X
 X
 X
 X
 X
 X

pp
 Qui - vre des lam - pes. Les on - gles longs et rou - gis de carmin.
 X
 X
 X
 X
 X
 X

Ped. (gardez la Ped.) *p*

poco rit. *p* a - vec ses grands yeux doux. *a Tempo* *précisément*
 Cel - le que

Allegretto scherzando. Movimento moderato
 j'ai mu - a pré - sent, est en *Allegretto scherzando*
 Chi *Allegretto scherzando*
pp
 2 Ped.

mp
 Et - le de - meure a - vec ses vieux pa - rents, Dans u - ne
dolce, mais bien accenti
 2 Ped. *sempre*

tour de por - ce - lai - ne fi - ne. Au fleu - ve Jau
 Ped.

pp *pizz pp* *pp lontano*
 2 Ped.

dulce Par
pp
 2 Ped. *sempre* *pp* *mais toujours*

son treil - lis el - le pas - se sa té - te,
 en déhors, mais *p*

Que l'hi - ron - deille en vo - lant vient tou.
 2 Ped. *sempre pp*
pp
 en dehors.

cher, Et, cha que soir,
aus si bien qu'un po. è te, Chan
te le saule et la fleur du p. cher...

sempre dolce
poco più sonoro
Ped. sempre
rit.
p dolce
pp
pp possibile
ppp
a Tempo, ma poco più lento
Ped. gardez la Ped.
*8.° bassa **

La forma externa de la canción sugiere cuatro partes principales, en consonancia con las estrofas del poema.

1.2.2.1. Enfoque sintagmático

Unidad 1 (cc. 1-15)

Comienza con un acorde sin tercera, precedido de un mordente de quinta descendente, *sfp*. Es una especie de acorde-fuente, que contiene las notas focales de los segmentos melódicos subsiguientes. El canto, a voz sola, entona *avec simplicité* un enunciado (*quasi recitativo*) de ritmo variado, entrecortado de silencios.

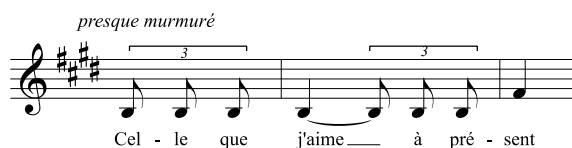
El primer elemento acoge el verso inicial. Consta de dos incisos: el vaivén ascendente-descendente de una cuarta, y un tricordo descendente en la desinencia; la nota distinta para la *e* caduca final muestra la tercera (implícita) del acorde-fuente, y quebranta el decasílabo al vocalizar la *e*.

El elemento siguiente contiene el segundo verso y parte del tercero, obedeciendo, unidos, al sentido semántico del texto. El compositor no se subordina a los encabalgamientos y privilegia la inteligibilidad. Respeta, eso sí, las diéresis sobre *Juliette* y *Ophélie*, necesarias para preservar el ritmo de los decasílabos. La frase se reparte en tres incisos: giros ondulados que culminan en un tricordo ascendente; la séptima implícita del acorde-fuente y la semicorchea de arranque, que imprimen energía al flujo melódico.

El tercer elemento une el final del tercer verso con el cuarto, lo que diluye la figura del principio de exclusión *ni vous...ni même*, colocado originalmente en el final del verso y no al comienzo. Consta de dos incisos: el primero marca el punto más intenso de la unidad; aparecen la novena y la oncenava subyacentes en el acorde-fuente; termina el segundo inciso en la novena.

Unidad 2 (cc. 16-22)

Reaparece el acorde inicial con añadidura de la séptima y la novena, y con un mordente de cuarta descendente, ahora en dinámica *piano*. El primer verso de la segunda estrofa es convertido en gozne del discurso y realizado por su condición de dar respuesta al enigma planteado en la unidad precedente. La frase recalca el modo de habla —*presque murmuré*— mediante el *recto tono* y la desnudez de una quinta:



La nota final del canto con la palabra *Chine*, se solapa con el comienzo de la unidad siguiente.

Unidad 3 (cc. 21-24)

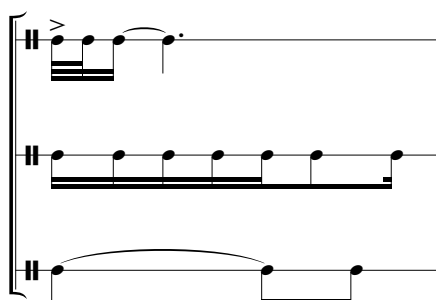
Una nueva armadura refrenda el portal tonal de *mi* menor. Notamos ahora que los acordes inaugurales han operado como dominantes de esa tonalidad.

La parte instrumental de la unidad está construida en base a la duplicación: el compás 21 es repetido de modo idéntico; el compás 23 es doblado con transformaciones en el compás 24. El piano presenta además una textura en estratos. En la voz superior, emerge un motivo que consta de dos células: una de cuarta descendente, duplicada, seguida de una de tercera descendente también duplicada; cuentan con la estela de una octava y una décima descendentes, respectivamente, que dibujan una figura complementaria de sutil articulación rítmica. La voz central muestra un movimiento reiterado de tercera con desinencia final de segunda. El bajo repite un diseño de dos quintas sucesivas, para terminar desgranando las notas de una triada de *mi* menor.

El canto no forma parte de la táctica compositiva de duplicación, y se presenta con la cuarta descendente que acaba de escucharse en la voz superior del piano, apoyado por un momento armónico que aglutina cinco sonidos; la desinencia de tercera descendente suena exótica. La nota final traslapa con la unidad siguiente.

Unidad 4 (cc. 25-28)

Falla prosigue con una estrategia de duplicación híbrida: el compuesto de los compases 25/26 es duplicado con modificaciones en el 27/28. Continúa asimismo la configuración estratificada de la textura instrumental, que dispone varios planos rítmicos:

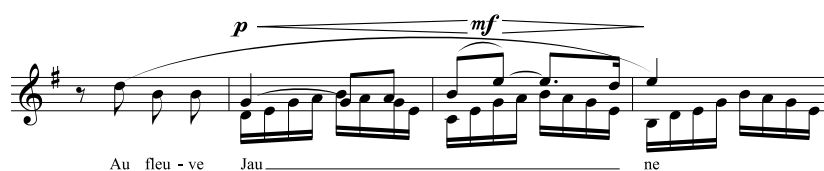


En la voz superior aparece un nuevo motivo-floreo de segunda ascendente (*dolce mais bien accentué*), primeramente en solitario y después como final de una figuración quebrada que empieza en síncopa. La voz interna muestra un dibujo de arpeggios en espiral, duplicado. El bajo sigue presentando intervalos de cuarta, quinta y octava.

El canto no concurre en el proceso de duplicación, articula dos cuartas ascendentes que acaban con una inflexión de segunda descendente. Hay una correspondencia con la unidad 2 en la vocalización de la *e* caduca que cierra la larga nota final, poniendo de relieve la rima de los versos 1-3.

Unidad 5 (cc. 29-32)

Está formada por una duplicación: los compases 29/30 son reiterados con modificaciones en los compases 31/32. La armonía traba una sonoridad de dominante en el último compás, abocada a una resolución en *sol* mayor. La voz superior del piano está centrada en la nota *mi*, que alterna con una reaparición de la primera célula de la unidad 3. La voz interna despliega una figuración rotatoria, relacionada con el tetracordo descendente que dibuja el grave. Su figuralismo “acuático” guarda equivalencia con el contenido poético:



El canto dedica esta vez dos incisos melódicos al verso (cuarto de la segunda estrofa). La línea vocal comienza imbricada en la unidad anterior: una sucesión descendente de las notas de una tríada de *sol* mayor remonta hacia una cuarta ascendente con desinencia de floreo descendente. La inflexión de tercera descendente del segundo inciso nos lleva a recordar el final de la unidad 3. Es llamativo el empleo de un pasaje vocalizado, inusualmente dilatado en Falla: la breve *vocalise* dice algo del libertinaje del cuerpo y de los corazones, remite al éxtasis físico mezclado con el remolino de los amores inmatereales y casi ingenuos.

Unidad 6 (cc. 33-36)

Es un pasaje instrumental estructurado a partir de la duplicación: el compás 33 es doblado en el 34, con modificaciones; el compás 35 en el 36, también con mudanzas. Esta forma dicotómica, diferenciada por la dinámica (*f-mf*), se percibe como un momento culminativo de la música escuchada hasta aquí. La voz superior del piano es una variante de la unidad 3; en el segundo segmento (c. 35) repite y varía el motivo en posición sincopada, estableciendo un juego rítmico con el grupo trocaico de la voz interna. La armonía desarrolla un área en *sol* mayor, donde se advierte la articulación de la progresión $I7-V9-I7-II9-I7$ con sexta, que imprime un cierto impulso al discurso.

El conjunto de las unidades 3-6 se caracteriza por la independencia entre el piano y el canto. La parte instrumental configura una estructura global basada en la yuxtaposición de cuatro bloques sonoros de cuatro compases cada uno, construidos según la táctica de la duplicación, mientras la voz se imbrica libremente en la taracea instrumental, fijando bisagras musicales que hacen fluida la uniformidad orgánica.

La escritura instrumental despliega una serie de motivos en modo *scherzando*, cuya disposición trasluce una naturaleza pentatónica, haciendo claramente perceptible el *topos* chino. Pero observamos que la música no se circunscribe exclusivamente a la escala pentatónica *mi-fa#-la-si-re*,

sino que muestra también las notas *do#* y *sol*; además, en la unidad 4 emerge el *sol#*. La deriva a *sol* mayor de esta unidad exhibe, en cambio, un claro talante tonal. En la línea melódica del canto, en la que es relevante la presencia de las cuartas, subyace una escala que hace perceptible el modo de *re* en altura *mi*:



El enunciado de la segunda estrofa presenta una libertad y variedad rítmica extremas, de tal manera que la equivalencia musical de la rima poética de los versos 1-3/2-4 no es suficiente para que el flujo melódico pueda ser “memorable”:

El uso simultáneo de los dos pedales contribuye a generar una sonoridad peculiar, cuya rica mezcla de resonancias se hace “visible” mediante el siguiente esquema, donde agrupamos verticalmente las voces desplegadas de las unidades 3, 4 y 5:

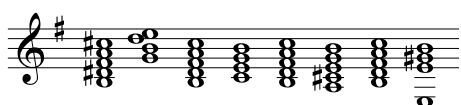
Unidad 7 (cc. 37-44)

Canto y piano comienzan juntos la estrofa destinada a los rasgos descriptivos de la amada. El plan constructivo se fundamenta en la cuadruplicación de un patrón de dos compases (cc. 37/38),

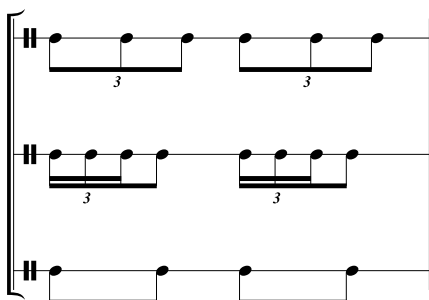
uniforme en el canto y la voz superior del piano, y transformado en el grave del teclado. El canto asume un diseño basado en notas repetidas que realiza un giro global de cuarta ascendente. La textura pianística se desenvuelve a dos voces: la voz superior presenta un motivo que dibuja una cuarta descendente y expone figuraciones con intervalos de octava cuarta y quinta; el grave desgrana las notas de armonías presentidas, a un ritmo de armonía por compás.

La armonía de novena inicial parece indicar la vuelta a la zona *mi*; las armonías de séptima y novena de la dominante alternan con las de I7 menor, VI7 y IV7 mayor hasta concluir en la tónica mayor.

La nota *fa#* del canto es armonizada siempre con la dominante; en cambio, el significado armónico de la nota *si* cambia de continuo, adquiere ubicaciones de 5ª, 7ª, 9ª y 5ª. Armónicamente cada repetición da lugar a algo distinto que continúa posteriormente con suavidad. La cadencia establece un pedal de *mi* en el grave que persiste en la unidad siguiente. La reducción vertical de las armonías implícitas proporciona el siguiente resumen:



La textura ofrece una estratificación de distintos patrones rítmicos *ostinati*:



La resonancia de carillón del intervalo de cuarta y la sonoridad resultante del timbre percusivo de la escritura instrumental, envuelta en la acción de los dos pedales, confiere a las implicaciones exóticas extremo-orientales un carácter mecánico como de caja de música. Lo recalcan las prescripciones interpretativas: *grazioso* para el canto, *léger et transparent* para el piano.

Unidad 8 (cc. 45-48)

Es un pasaje instrumental. Continúan sonando diseños de la unidad precedente, pero sobresalen ahora dos nuevas proposiciones melódicas, ambas de final femenino, que parecen relacionadas por un mecanismo dialógico:



Unidad 9 (cc. 49-52)

El piano presenta nuevos materiales. Aparece un motivo —*lointain*— que aporta, de forma súbita, un carácter de voluptuoso abandono:



El bajo presenta la duplicación de un diseño *ostinato* ondulado de dos compases:



El episodio instrumental completo (unidades 8 y 9), estructurado en dos bloques de cuatro compases cada uno, imprime una sensación de nostálgica tranquilidad.

Unidad 10 (cc. 53-56)

La parte del piano está formada como una duplicación de un patrón de dos compases (cc. 53/54), uniforme en la parte superior y modificado en el grave. La textura adopta una complexión contrapuntística a dos partes, donde se yuxtaponen variantes de motivos ya conocidos. En la línea melódica principal, ubicada en el grave, aflora un motivo emparentado con la unidad 3 (*pp mais marqué*). Consta de dos incisos de dos compases cada uno: el primero es una quinta ascendente, el segundo es una cuarta con estelas, repetido. La voz superior exhibe una variante de la figura ondulada de la unidad anterior, transpuesta a la sexta mayor más octava superior; la desinencia se imbrica con el inicio de la unidad siguiente.

Unidad 11 (cc. 57-60)

El piano persiste en la estructura de duplicación. La voz principal muestra una variante del motivo de la unidad precedente (*en dehors, mais piano*), enunciada una sola vez; y aparece una partícula nueva: una nota precedida de un mordente superior, en el agudo del teclado, que parece asociarse a la alusión poética de *l'hirondelle*.

Unidad 12 (cc. 61-64)

Repite la unidad 10, cambiando tan solo la desinencia.

Unidad 13 (cc. 65-68)

La parte pianística es una estructura de duplicación, que contiene un segundo miembro transformado (con apócope del primer inciso y reiteración del segundo), emplazado en un registro más grave. Este contraste registral da pie a un juego de imitaciones. La voz principal (*poco più sonoro*) muestra una variante del motivo de la unidad 10. La armonía presentida establece un área tonal *fa*.

Unidad 14 (cc. 69-72)

El piano presenta una variante de la madeja imitativa anterior, sobre una armonía subyacente que se sitúa a distancia de tritono inferior. La táctica de la duplicación exhibe una alteración importante en el segundo elemento, que muestra una nueva ocurrencia del motivo *lointain* de la unidad 9 (transpuesto una tercera más una octava superior).

Unidad 15 (cc. 73-76)

Surge una nueva encarnación de un motivo ya escuchado anteriormente, en valores que se van ensanchando con el *ritardando* agógico. El bajo repite el diseño del compás 70 de la unidad previa, y lo expande en valores aumentados sincopados, según un plan presentado de duplicación modificada.

El espacio sonoro del conjunto de las unidades 10-15 está construido sobre varios planos superpuestos. Las unidades 10-12 forman un subconjunto de estructura tripartita, que se diferencia en lo textural del subconjunto de las unidades 13-15.

Las figuraciones instrumentales tienen rasgos de rondó barroco, que interponen un matiz “occidental” en el clima sonoro general “a lo chino”. Prevalecen la limpidez de la textura y una perspectiva bidimensional que ponen de relieve la superficie plana del contrapunto. El entrelazamiento melódico interactúa siempre con una pulsación rítmica, casi metronómica en su regularidad, que condensa la acción musical. La sonoridad cristalina recuerda los reflejos del jade o del ópalo (piedras de moda en el arte decorativo chino).

Las notas del canto emanan básicamente de la armonía latente en el contrapunto instrumental, pero enuncian un discurso independiente. Su decurso es rítmicamente novedoso; empieza con una quinta ascendente que resuelve en un sorprendente floreo, en remisión al mordente pianístico de la unidad 4; la desinencia de séptima descendente del segundo segmento se solapa con la unidad 11. El ámbito se restringe después, para acabar con una quinta ascendente que suena como un eco del intervalo inicial de la unidad precedente, lo que insinúa una relación simétrica entre las dos primeras frases.

El solapamiento del canto con las unidades instrumentales es más profundo a partir de la unidad 12. Las dos últimas frases reflejan una cierta coordinación, con movimientos sucesivos de tricordo ascendente y descendente sobre repeticiones de notas, y valores de mayor duración. El grado de cantabilidad y afabilidad de la línea vocal aumenta levemente en la última frase, cuando el canto asciende a su nota más prolongada y realiza una *messa di voce*. Es el punto culminante de la obra. La cadencia subsiguiente duplica un diseño que queda en suspenso sobre una armonía latente de novena de dominante, que resalta aun más la esfera sensorial de la canción.

Unidad 16 (cc. 77-791)

Es música sin texto en la que el modo cambia a mayor y la tónica *mi* se establece como pedal hasta el final de la obra. Presenta un motivo melódico que repite el encabezamiento de la unidad 15. Suena a la vez un *gong* amortiguado, y una variante de la figura ondulada de la unidad 9 a modo de voz interna.

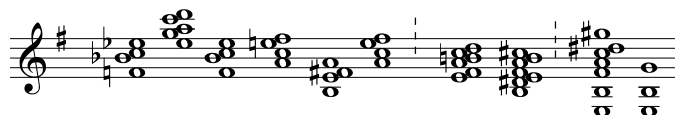
Unidad 17 (cc. 791-82)

Reaparece el primer segmento de la unidad 8 —*pp possibile*— con distinta disposición métrica y final masculino; le acompaña otro *gong*. Un acorde de *mi* mayor, rubricado por la fundamental, breve, solitaria y *ppp* en el grave del teclado, clausura la composición.

El compendio virtual en vertical de la textura de las unidades 10-15:



muestra el inicio de un curso armónico que parece dirigirse a una idea de saturación del espacio cromático, como punto de resolución y reposo:



1.2.2.2. Enfoque paradigmático y formal

El ordenamiento paradigmático sugiere un entramado discursivo trenzado tanto por elementos lineales (la primera fila) que indican una tracción hacia adelante, como por elementos circulares que apuntan hacia atrás:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
		10						10
		11						11
		12						12
		13						13
								14
								15
								16
								17

Las unidades 10-13 se prestan a una doble posibilidad de representación gráfica, ya que contienen material relacionado tanto con la unidad 3 como con la unidad 9. En el caso de la tercera columna, esta conforma un nuevo eje temático, que bascula a una reiteración de material que ya se ha escuchado. Sucede algo similar con las unidades 14-16, al combinar un motivo conocido y materia nueva. En cambio, la columna de los ítems 8 y 17 representa la aparición —solo dos veces— de un mismo motivo, que no es traspuesto ni desarrollado, sino que polariza un instante.

Pero estos *flashbacks* no tienen el poder de referencia suficiente para neutralizar la sensación preponderante de un molde estructural esencialmente abierto en su carácter. La forma aparece como una suma de segmentos musicales que se siguen unos a otros en un orden esencialmente llano. Es una construcción a base de píxeles, que evita patrones que indiquen un movimiento dirigido a una meta, aunque las entidades individuales autónomas están a veces motivicamente interconectadas.

Además de la apertura y flexibilidad de la forma y la disolución de cualquier patrón formal reconocible, son también rasgos característicos la autonomía de las ideas y los modos de presentación no evolutivos. Todo ello hace necesario observar la canción desde el punto de vista de la discontinuidad formal. Nos sirven como referencia las descripciones realizadas por los eruditos sobre este particular en la música de Debussy,⁶⁴¹ como una construcción en mosaico,⁶⁴² un sistema de construcción por bloques⁶⁴³ o una estructura aditiva.⁶⁴⁴

En *Chinoiserie*, llama la atención la proliferación de ideas y el modo tan inusual de presentarlas. La autonomía de cada uno de los momentos exige que no se preparen o continúen en otros subyacentes, por lo que las conexiones entre ellos son mínimas o nulas. Los momentos son segmentos musicales de igual intensidad e importancia, de modo que su sucesión no es jerárquica ni teleológica. Sus estructuras no contienen los estadios convencionales en la línea de desarrollo de una composición (las fases de introducción, ascenso, transición y desaparición), y la dirección de su discurso no puede ser predicha con seguridad. La sucesión de ideas individuales no conduce a la acumulación de inercia y energía, algo constatado por el hecho de que la composición no progresa hacia un punto culminativo. La discontinuidad elimina, pues, la curva dramática, y es antitética a la creación del clímax musical.

Los elementos circulares no aparecen preparados por algún tipo de anacrusa estructural, lo que los convertiría en una especie de recapitulación o meta de lo anterior, aniquilando por tanto su carácter autosuficiente. Por otra parte, si no se produjera retorno alguno, el requisito de la constante novedad implicaría en cierto modo una progresión, pues el auditor esperaría siempre que el siguiente momento fuera diferente a todos los anteriores.⁶⁴⁵ La repetición de las ideas no conduce a una progresión de regreso, y, en consecuencia, a una insinuación del inminente cierre de la pieza. No genera expectativas. La escueta alusión en el episodio final a un elemento escuchado en la parte central de la obra no alcanza a ostentar un carácter de retorno. Pero parece reconocer implícitamente que la discontinuidad no conduce a una clausura adecuada y recurre a un procedimiento compositivo más tradicional para terminar la canción. Necesita retraerse de la apertura formal para generar la ilusión de la conclusión.

En un estadio preliminar, Falla proyectó *Chinoiserie* con un importante potencial estructural de carácter circular. Podemos apreciar, en el ejemplo siguiente (transcripción de un manuscrito ampliamente difundido), que el comienzo de la canción mostraba elementos que se reiteraban en las unidades finales: el inicio está enmarcado por el motivo que, en la versión definitiva, aflora en la unidad 8, para reaparecer en los compases finales; también está presente otro motivo de la unidad 9 (cc. 10 y 15). Por su parte, la armonía realiza varias incursiones a tónicas efímeras hasta desembocar en la séptima de dominante con sexta añadida del dominio de *mi* mayor.

⁶⁴¹ WHEELDON, Marianne. "Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy" [trad. Héctor J. Sánchez]. *Quodlibet* 34. Universidad de Alcalá, 1995, pp. 16-35.

⁶⁴² ORLEDGE, Robert. *Debussy and the Theatre*. Cambridge: Cambridge University, 1982, p. 170.

⁶⁴³ HOWAT, Roy. "Dramatic Shape and Form in *Jeux de vagues*, and its Relationship to *Pélleas*, *Jeux* and Other Scores". *Cahiers Debussy*, 7, 1983, p. 32n6.

⁶⁴⁴ MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. Nueva York: W.W Norton, 1991, p. 48.

⁶⁴⁵ KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Nueva York: Schirmer, 1988, pp. 207-208.

Moderato *(Quasi recitativo) Tranquillo*

p Ce n'est pas vous, non, ma-da-me, que

dolce *p*

7 *mf* >

j'ai-me, Ni vous non plus, Ju-li-ét-te, ni vous, O-phé-lia, ni Bé-a-trix, ni mêm-e

7 *mf*

14 *p* Lau-re la blon-de, a-vec ses grands yeux doux, *a tempo*

14 *p* *poco rit.* *pp* *ppp*

Este planteamiento fue desestimado por Falla, siguiendo consejos de Debussy, quien lo había considerado sobrecargado. El manuscrito autógrafo contiene anotaciones que recogen las alternativas recomendadas por Debussy: “completamente declamado, sin importancia en el piano, sin recordar ningún tema, tal vez otra tonalidad”. Falla elimina, en efecto, las referencias temáticas y opta por una armonía simplificada al servicio de la declamación del canto.

La siguiente transcripción de un borrador falliano⁶⁴⁶ permite presumir que el final de la canción también fue esbozado, en algún momento, como una recapitulación en toda regla. La pulsión cíclica incluía la repetición del primer verso de la segunda estrofa, coincidiendo con la reaparición del motivo inaugural del inicio citado anteriormente; le sigue después el retorno modificado de las unidades 3 y 4 de la versión definitiva.

⁶⁴⁶ AMF, ms. XXXVIII.

non, ma-da-me, que j'ai-me Cel-le que j'ai-me, à pré-sent, est en

Chi-ne.

1.2.3. Intertextos y confluencias intertextuales

Falla emplea en la configuración de *Chinoiserie* materiales musicales javaneses y chinos, que extrae de un libro publicado por Judith Gautier: *Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900*.⁶⁴⁷ El volumen integra una serie de fascículos dedicados a músicas de China, Java, Indochina, Japón, Egipto y Madagascar, transcritas por Louis Benedictus a partir de la interpretación de aquellas en la Exposición Universal de París en 1900. El ejemplar que se halla en la Biblioteca de Falla aparece muy anotado por el compositor. En los apuntes autógrafos de *Chinoiserie* puede leerse asimismo: “estudio de cadencias Java y China”, en clara referencia a lo encontrado en el mencionado libro.

Diversos pre-textos contenidos en el mencionado libro, que identificamos aquí por primera vez, son asumidos por Falla como citas con alto grado de implicación estructural, pues funcionan como material de base para la composición y para su distribución tímbrica y formal, en diversos grados de elaboración.

a) Música javanesa

Diversos elementos melódico-rítmicos, así como el uso de recursos compositivos inspirados en la polifonía del gamelán, provienen de la siguiente *Danse javanaise*:

⁶⁴⁷ *Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900*. Enoch 1900.

GAMELAN-GOEDJIN

(DANSE JAVANAISE)

Le caractère de ce morceau exige l'emploi de la Pédale sourde durant toute sa durée, même aux endroits marqués d'un *f*.

All^o molto mod^o (M. $\text{♩} = 56$)
(Gambang)

PIANO
(Trommong) *dolce legg.*

(Kenong)

(Gendang)

Falla recompose los motivos que presentan el *Gambang* y el *Kenong*. El del *Gambang* es revelado con su perfil melódico original (transpuesto); de él procede la figura ondulada *ostinato* que tiene una presencia destacada en la canción (unidad 9):

ppp

2 *Rea*

El motivo habilita también el contenido del entramado interno de la unidad 3:

y el de la unidad 4:

La *Danse javanaise* inspira igualmente la sonoridad de base (unidad 4), y el compositor prescribe la sordina durante todo el episodio, tal como se señala en aquella.

b) Música china

La última parte (cc. 7-8 y cc. 17-18) de la pieza *Écoutez le coucou de la colline printanière*, que forma parte de una suite instrumental (Judith Gautier indica que se toca “sur le *Kin*”, una especie de salterio), integrada en el cuaderno de *La musique Chinoise*:

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato (♩=84)". The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system includes the tempo marking "Moderato (♩=84)" and the instruction "sempre legato". The second system has the instruction "cantando". The score features a steady bass line with chords and a more active treble line with eighth and sixteenth notes. The final system ends with a double bar line and the dynamic marking "pp".

proporciona los dos segmentos melódicos de la unidad 8 (el primero reaparece en el episodio final). Falla transpone las dos fracciones a la distancia de un semitono inferior:

The image shows a short musical phrase in G major on a single treble clef staff. It consists of two melodic segments. The first segment starts on G4 and moves to A4, B4, and C5. The second segment starts on F#4 and moves to G4, A4, and B4. This illustrates a transposition of the second segment down by a semitone from the first.

El compositor toma también el c. 4 del final de *Nuit d'automne sur le fleuve Kiang (Larghetto)*, perteneciente al mismo cuaderno de música china:



Lo transpone a la distancia de semitono inferior para el motivo *lointain* de la unidad 9 (vuelve a aparecer, transpuesto una tercera más una octava superior, en la unidad 14):



Desde mediados del siglo XIX, una gran parte de la estética del exotismo oriental francés reposaba sobre el *topos* de la “citation à l’authentique”; aunque el fenómeno no era exclusivamente francés.⁶⁴⁸ Se trataba de reforzar el “color local” de un modo realista. Pero el empleo de citas “auténticas” implica una motivación conceptual además de funcional (como venimos afirmando, las citas ayudan a percibir el ideal estético existente detrás de la composición en la que se insertan). Que el procedimiento de “cita auténtica” sea exacto, aproximativo o, en realidad, perfectamente fantasioso desde el punto de vista científico, no cambia para nada el momento. Lo esencial reside en la transmisión previa al auditor de la información, según la cual aquello que escucha es una “cita” o se le aproxima estrechamente.⁶⁴⁹ A su vez, el carácter de novedad del préstamo venía a constituirse en garante de su autenticidad. Al ser hasta ahora inédito, la aparición del elemento citado detentaba un fuerte valor persuasivo sobre el auditorio. Un listado de las figuras comunes y compartidas de la retórica extremo-orientalista de la música europea del siglo XIX,⁶⁵⁰ permite observar que estas tienen las condiciones necesarias para servir de argumento de persuasión apto para crear la imagen sonora oriental en el espíritu del público. Ahora bien, si tomamos aisladamente cada una de las figuras, estas pueden significar también otra cosa.

⁶⁴⁸ Mosco Carner ha identificado al menos siete canciones japonesas tradicionales en *Madame Butterfly* (1907) de Puccini: CARNER, Mosco. “Portrait of Debussy: Debussy and Puccini”. *Musical Times* 108, n° 1492, junio 1967, pp. 502-505.

⁶⁴⁹ BARTOLI, Jean-Pierre. “Chronologie des figures de l’orientalisme musical français au XIXe siècle”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 201-213.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 203.

Es evidente, por otra parte, que los elementos tomados en préstamo al Extremo Oriente son integrados —avalados— por una música que resta esencialmente occidental. Si la transcripción de las músicas tradicionales se ha tornado a menudo en falsificación,⁶⁵¹ es inevitable que surjan problemas cuando la notación musical que se ha creado y desarrollado en el seno mismo de la música de Occidente, es utilizada para describir ciertos aspectos de las músicas no occidentales. Hay que añadir que la dificultad de correspondencia entre los códigos gráficos a nuestra disposición y la realidad sonora es propia del conjunto de las músicas de tradición oral, por dos razones: la escritura no es una etapa incluida en el proceso de creación y de práctica, y el lenguaje musical no es el mismo (temperamento, metro, modo).

Las músicas “occidentalizadas” por Benedictus, lo son nuevamente por Falla en *Chinoiserie*. Algunos motivos son tratados mediante clichés y fórmulas de uso convencional en la música occidental, cuando se trata de recrear el *topos* chino (los timbres metálicos, la mezcla de resonancias, los toques en *staccato*, las texturas estratificadas, algún *gong* sostenido, las quintas desplegadas en el bajo, los sonidos suaves en movimiento moderado en el centro, las figuraciones más rápidas en el registro agudo). Pero Falla supera los tópicos. Por ejemplo, sincretiza la escala pentatónica *mi-fa#-la-si-re* de la pieza javanesa con la escala china (*fa sol la do re*), y, como veremos a continuación, incorpora al conjunto mecanismos compositivos vinculados a la música del dieciocho europeo. Conjuntamente, la escritura del canto está alejada del ámbito intertextual, y la emisión vocal no obedece a los usos orientales.

En el empleo falliano de materiales extremo-orientales “auténticos”, más allá de la búsqueda de un estilo verosímil, subyace la necesidad de conocer modelos nuevos y una manera diferente de aprehender el tiempo musical. En el momento en que la tonalidad no era ya percibida como un elemento de construcción que se encarnaba en formas estrictas, sino como un medio de expresión que podía desplegarse en formas libres, el compositor busca recursos de diferenciación cada vez más variados, como la incorporación de músicas pertenecientes a otras culturas, arrancadas de su contexto de producción y, consiguientemente, de su función y de su sentido original.⁶⁵² Con el estudio de músicas extra-europeas, Falla encuentra un enriquecimiento de su lenguaje creativo, y renueva su universo armónico y rítmico. La estimulación y la fascinación por lo exótico se produce, pues, en tanto que ello permite desprenderse de toda una dialéctica y un vocabulario en vigor en la música occidental.

El exotismo puede considerarse, así, como la premisa de una filosofía de la música que adjudica al factor tiempo y al factor timbre la capacidad de la liberación, de la forma polivalente y de la autonomía del material. En cierta medida, la melodía y la armonía ya no son únicamente un lenguaje. El trabajo sobre la sustancia acústica del sonido ha suplantado la distinción teórica de lo vertical y lo horizontal. Por otro lado, dos de los más importantes componentes de la música del gamelán, la polifonía armónico-contrapuntística y su articulación rítmica, remiten directamente a una pluralidad que recuerda el modelo occidental de la comunidad eclesial de otro tiempo. El Extremo Oriente representa para Falla, además de un laboratorio de formas y de experiencias semánticas, acceder a la escucha de una música que está “en otra parte”, obtener un momento de inmersión en unos universos sonoros de los que no tiene las claves.

Las confluencias procedimentales entre Falla y Debussy son aquí evidentes. Es bien sabido que en el imaginario de Debussy había un lugar especial para “lo chino” y para “el gamelán”. El

⁶⁵¹ BOILÈS, Charles y NATTIEZ, Jean-Jacques. “Petite histoire critique de l’ethnomusicologie”. *Musique en jeu*, nº 28, septiembre de 1977.

⁶⁵² ALBÈRA, Philippe. “Modernité-1. Le matériau sonore”, en *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* [dir. Jean-Jacques Nattiez]. París: Actes Sud, 2003, pp. 213-233: 221-226.

compositor se abastecía de las obras de arte chino, las piezas de porcelana, las imágenes que mostraban libros y revistas.⁶⁵³ Ya en su juventud había escrito *Rondel chinois* (1881), en cuya partitura indicaba: “Musique chinoise (d’après de manuscrits du temps)”, como muestra de atención hacia algún tipo de autenticidad.⁶⁵⁴ Pero, sin duda, fue aun más importante su interés por la música del gamelán, sobre la cual reflexionó y escribió durante muchos años, después de escucharla en las exposiciones universales de 1889 y de 1900. Estas experiencias le supusieron el descubrimiento de instrumentos de percusión inusitados, el contacto con la escala pentatónica (*slendro*) y la apertura hacia un universo sonoro ausente de direccionalidad, cuya esencia estática contrastaba con la tradición tonal occidental. Ello repercutió en su proceso de liberación de las reglas de la armonía funcional,⁶⁵⁵ en el uso de formas libres y de texturas exentas de los preceptos del contrapunto europeo. “La música javanesa —decía— observa un contrapunto al lado del cual el de Palestrina no es sino un juego de niños. Y si se escucha, despojados de nuestros prejuicios europeos, el encanto de su percusión, se está obligado a constatar que la nuestra no es más que un ruido bárbaro de circo de feria.”⁶⁵⁶

La influencia del gamelán se hace patente en el empleo de alturas, motivos o escalas —trazos pentatónicos sobre todo—, en estructuras construidas en torno a técnicas *ostinato*, que incluyen formas configuradas según modelos circulares o simétricos más que sobre la lógica tonal. También en la elaboración de timbres y colores: el piano “resonante”, el uso del pedal, el *staccato*, las segundas, las quintas pedal, los mordentes que anticipan las notas, las texturas reminiscentes de la textura estratificada del gamelán o las técnicas para crear la inmovilidad.

Es emblemática, a este respecto, *Pagodes (Estampes, 1903)*, composición que Falla conocía bien (su ejemplar de la partitura está enteramente digitado y anotado). Los cc. 7-12 muestran la red de trazos pentatónicos, la complejidad rítmica y la interacción de los diversos instrumentos del gamelán:

⁶⁵³ MACKERRAS, Colin. *Western images of China*. Londres: Oxford University, 1989, p. 7.

⁶⁵⁴ COBB, Margaret G. *The Poetic Debussy: A Collection of His Song Texts and Selected Letters*. Boston: Northeastern University, 1982, p. 29.

⁶⁵⁵ En 1895, escribía a Pierre Louÿs: Mais mon pauvre vieux! rappelle-toi la musique javanaise qui contenait toutes les nuances, même celles qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'étaient plus que de vains fantômes à l'usage des petits enfants pas sages [en *Correspondence de Claude Debussy et Pierre Louÿs (1893-1904)*. París: Henri Borgeaud, 1945, p. 41].

⁶⁵⁶ "Du goût". *Revue S.I.M.*, 15 de febrero 1913, en DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. París: Gallimard, 1987. Texto en francés: La musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur percusion, on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain.

En *Nuages* (*Nocturnes*; 1897-1899; cc. 64-70 [reducción de Ravel], París: E. Fromont, 1909), la instrumentación de flauta y arpa suena como un “timbre de jade” (Guiomar), una piedra que emite un sonido que no muere:

Escala y timbre expresan fenomenalmente la misma idea: la ausencia de lo trágico, ese más-allá alcanzado en una “nostálgica tranquilidad”.⁶⁵⁷ El empleo de mordentes, que abren anticipadamente el halo de armónicos de la gama pentatónica, lo observamos también en *Et la lune descend sur le temple qui fut* (*Images*; 1907):

⁶⁵⁷ GUIOMAR. *Op. cit.*, p. 83: L'intuition est géniale par laquelle gamme et timbre expriment phénoménalement la même idée, cette absence de tragique, cet au-delà atteint dans une nostalgique tranquillité.

La lista de obras de Debussy que ostentan una presencia significativa los trazos pentatónicos que remiten directamente al gamelán sería interminable. Agrego solamente dos ejemplos más. *Danse profane* (1904; cc. 15-16):



y el inicio de la tercera balada sobre textos de Villon (*Trois Ballades de François Villon*; 1910):



Entre los compositores franceses que cultivan la estética orientalista en fechas cercanas a *Chinoiserie*, pueden citarse también a Ravel [*Asie* (*Shérérazade*, 1903), *Laideronette*, *Impératrice des pagodes* (*Ma mère l'oye*, 1910)] y Albert Roussel [*Deux Poèmes chinois* (op. 12, 1907-1908)]. Y entre los autores no-franceses, a Cyril Scott [*Two Chinese Songs* (op. 46, 1906)], Mahler [*Das Lied von der Erde* (1907-1909)] y Stravinsky [*Le rossignol* (1908-1914)].

Esta proliferación de obras “chinas” trae a la luz la posibilidad de establecer diversos niveles e intensidades de diálogo entre Falla y otros compositores. Christoforidis⁶⁵⁸ asevera que nuestro músico llegó a un mayor entendimiento de la música hindú y japonesa, además de la china, a través de su relación con Maurice Delage, amplió su conocimiento de otras músicas exóticas por su amistad con Michael D. Calvocoressi y, sobre todo, con Charles Koechlin, quien le proporcionó información sobre la música de Java.

c) Música rococó

Encontramos en *Chinoiserie* pasajes instrumentales cuya escritura parece una acomodación léxico-conceptual de algunos procedimientos que encontramos en músicas del periodo rococó. Comparemos un pasaje de *Le coucou* de Louis-Claude Daquin:



⁶⁵⁸ CHRISTOFORIDIS, Michael. *Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el “cante jondo” (canto primitivo andaluz)*. Granada: AMF, 1927, pp. 3-4.



y el siguiente fragmento falliano:

pp
pp mais marqué
en dehors, mais p *pp*

Observamos varias similitudes entre ambos ejemplos. El patrón de movimiento rotatorio a partir de un arabesco anacrúsico, conformado en cuatro compases, efectúa un gesto secuencial en terraza; las notas se ajustan a la playa armónica subyacente. Daquin elabora el canto del cuco (enunciado previamente en el primer *couplet*) en el juego interválico de la mano izquierda. De modo parecido, en la parte de la mano izquierda del pasaje falliano, tanto el primer motivo como la nota con mordente en el registro agudo parecen corresponder a la alusión ornitológica contenida en el texto. En ese mismo ámbito de resonancias, el recuerdo de un procedimiento empleado por Daquin en *L'hirondelle* (2° *Couplet*):

pudo suscitar en Falla esta imitación alternante entre las dos manos:

p

El acercamiento estético al universo rococó, que estaba a la orden del día en la labor creadora de los compositores del entorno de Falla, aunque desde perspectivas muy diferentes, repensaba la “nueva

simplicidad” preconizada por el estilo galante. Recordemos algunas obras: *Variations, interlude et final sur un thème de Rameau* (1902) de Dukas, *Fêtes Galantes* (1904) y *Hommage à Rameau (Images; 1904-1905)* de Debussy.

Al mismo tiempo, la cultura francesa de la *Belle Époque* establecía con el clave una relación como el “oscuro objeto del deseo”,⁶⁵⁹ en un afán de re-inventar el piano. Wanda Landowska, residente en París de 1900 a 1913, “inventa” el clavicémbalo moderno, que poseía potencialidades mecánicas y colorísticas que el clave antiguo no poseía. La escritura “neo-clavicembalística” señorea, entre otras obras, *Suite bergamasque* (1890), *Pour le piano* (1901), *Jardins sous la pluie (Estampes, 1903)* o *Images* de Debussy, así como *Menuet antique* (1895), *Alborada del grazioso (Miroirs; 1905)* o, más adelante, *Le tombeau de Couperin* (1914-1917) de Ravel.

Al decir de Tamara Valverde-Flores, “se estaba viviendo un movimiento de revitalización del pasado musical que exponía la música francesa como epítome de lo latino y que encontraba su exégesis histórica en la música barroca”.⁶⁶⁰ Falla asistió, en junio de 1908, a un concierto-conferencia en el que Georges Jean-Aubry versó sobre *Les origines françaises de la musique de clavier actuelles*, y Joaquín Nin interpretó un programa con obras de compositores franceses del XVIII (Rameau, Dandrieu, Daquin, Royer y Duphly).⁶⁶¹ Según Valverde-Flores, en *Pour l’Art* (1909) y en *Idées et Commentaires* (1912), Nin situaría los cánones absolutos de perfección y equilibrio en el estilo clavecinístico francés del siglo XVIII.⁶⁶²

d) Otros intertextos

Encontramos, asimismo, en *Chinoiserie*, resonancias de músicas pertenecientes a ámbitos teatrales. Así, por ejemplo, la mención textual del “canto al sauce” en la unidad 15, parece concitar en el compositor el recuerdo de un motivo de la “Canzone del salice” del *Otello* verdiano;

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Verdi' and shows a melodic line in G major (one sharp) with the lyrics 'E - glie - ra na - to'. The bottom staff is labeled 'Falla' and shows a similar melodic line in G major with the lyrics 'Chan - te le saule'. The notes in both are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), and G4 (half).

La *mesa di voce* que desarrolla Falla en la larga nota final es un recurso propio del canto operístico.

⁶⁵⁹ RATTALINO, Piero. “Dal pianoforte al clavicembalo: note sul pianismo di Falla”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l’Europa*. Quaderni della rivista italiana di musicologia, n° 21 / Venecia: Leo S. Olschki, 1987, p. 174.

⁶⁶⁰ VALVERDE-FLORES, Tamara. “Manuel de Falla y Joaquín Nin Castellanos: Historia de una amistad”. *Quodlibet*, 64, 1, 2017, p. 15.

⁶⁶¹ París, *Salle des Agriculteurs*, 12 de junio de 1908; programa de mano en AMF (NFE 1908-010).

⁶⁶² En AMF se conservan ejemplares de dichas obras con dedicatoria autógrafa del autor a Falla.

1.2.4. Estrato hermenéutico

1.2.4.1. Perspectivas del exotismo orientalista

La fascinación por Oriente fue tan intensa en el arte de los umbrales del siglo XX, que el exotismo orientalista será considerado como una de las indudables “direcciones” del Modernismo.⁶⁶³ La presencia de todo lo concerniente a las antiguas culturas de Egipto, India, China y Japón en las revistas y libros españoles fue abrumadora durante este periodo.⁶⁶⁴ Falla pudo hallar en Bécquer frecuentes menciones estéticas sobre la India, una interpretación personal de los mitos hindúes y un protagonismo escenográfico de su paisaje, especialmente en *El caudillo de las manos rojas* (1858).⁶⁶⁵ Nuestro compositor leyó a Kalidasa, y copió un fragmento del prólogo de “El reconocimiento de Sakuntala” en la última página de sus “Apuntes de Harmonía”:

Las brisas y los vientos de las selvas hacen brotar, como torrentes de aromas deliciosos de las suavísimas flores Patalas; dulcísimo y apacible sueño cae sobre los párpados pesados a la fresca sombra, y en la caída de la tarde todo está lleno de placer y encanto.

Llenó de anotaciones *Le roman de la momie*⁶⁶⁶ de Gautier, en pasajes relacionados con la música, la astronomía, la astrología y la arquitectura de la civilización egipcia; en la novela podemos leer: “el poeta y el músico saben todo; los dioses les revelan las cosas ocultas; ellos expresan en sus ritmos lo que el pensamiento concibe apenas y lo que la lengua balbucea confusamente”.⁶⁶⁷ Falla se rodeó, igualmente, de objetos chinos y japoneses en su vida doméstica⁶⁶⁸ (también Debussy —lo recordábamos antes— tenía muchísimos *objets d’art* orientales), y reunió numerosas recopilaciones de músicas orientales. Su pulsión exotista alcanzó un punto eminente en la atracción por Granada y su Alhambra, lo que se materializó en el acopio de multitud de libros y de obras musicales referidos a estos lugares⁶⁶⁹ y, finalmente, en el hecho de trasladar su residencia a la ciudad del Darro. La Alhambra, además de la belleza que en ella se conservaba, era objeto de idealizaciones, un símbolo estético que permitía al compositor modificar los espacios temporales para comunicar con un pasado remoto y distinto.⁶⁷⁰

Cabe preguntarse si Falla buscaba en lo exótico su verdadera patria, o padecía, como Gautier, la “enfermedad” de las “nostalgias contradictorias”: “No sois siempre del país que os ha visto nacer; y, entonces, se busca en todo la verdadera patria; los que tienen esta condición se sienten exiliados en

⁶⁶³ Cf. DJBILOU, Abdellah. *Diwan modernista. Una visión de Oriente*. Madrid: Taurus, 1986; LITVAK, Lily. *El jardín de Alah: Temas del exotismo musulmán en España 1880-1913*. Granada: Don Quijote, 1985; *Idem. El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus, 1986; *Idem. España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990; GULLÓN, Ricardo. “Exotismo y Modernismo”, en *Direcciones del Modernismo (Estudio y antología)*. Madrid: Hiperión, 1990, pp. 65-83; GARCÍA, Miguel Ángel. “Las japonerías del Modernismo (Oriente y sus representaciones)”, en *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, pp. 215-251.

⁶⁶⁴ LITVAK, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 206.

⁶⁶⁵ Cf. GALLUD JARDIEL, Enrique. *La India en Occidente. Influjo filosófico y literario*. Madrid: Miraguano, 2016.

⁶⁶⁶ La Biblioteca de Falla conserva dos ejemplares del libro: *Le roman de la momie*. París: Nelson, 1858; *La novela de la momia*. Madrid: Calleja, 1890.

⁶⁶⁷ GAUTIER, Théophile. *Le roman de la momie*. París: Nelson, 1858, p. 95: le poète et le musicien savent tout; les dieux leur révèlent les choses cachées; ils expriment dans leurs rythmes ce que la pensée conçoit à peine et ce que la langue balbutie confusément.

⁶⁶⁸ Cf. *Catálogo-Guía de la Casa-Museo Manuel de Falla en Granada*. Granada, 2ª ed., 1997.

⁶⁶⁹ Cf. NOMMICK, Yvan. “Manuel de Falla y la Alhambra: medio siglo de fascinación”, en *Manuel de Falla y la Alhambra* [ed. Francisco Baena e Yvan Nommick]. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife-Fundación AMF, 2005.

⁶⁷⁰ LITVAK, Lily. “La mano y la llave. Pervivencia de la Alhambra en las artes, la literatura y la arquitectura de fines del siglo XIX y principios del XX”, en *Manuel de Falla y la Alhambra* [ed. Francisco Baena e Yvan Nommick]. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife-Fundación AMF, 2005.

su ciudad, extranjeros en sus hogares, y atormentados por nostalgias contradictorias.”⁶⁷¹ Numerosos relatos del escritor francés toman como pretexto el tedio del mundo moderno para responder al deseo de escaparse, de huir a otros espacios, abrirse a otras costumbres, otras maneras de vivir el tiempo, de pensar y de existir. Gautier cede no solamente a la tentación de los desplazamientos geográficos, de los viajes exóticos, sino igualmente a la incitación de sumergirse en la historia y el pasado. El pasado es el espacio de lo posible, y paradójicamente, los mundos desaparecidos tienen, en su irreversibilidad aparente, un fermento corrosivo que desplaza los límites, los determinismos y las prohibiciones. Es el lugar de un refugio, donde pueden expandirse las verdaderas pasiones. Debussy, por su parte, hablaba del arte como un sueño de evasión, *un pays chimérique*, que no puede hallarse en este mundo,⁶⁷² y apuntaba que el arte era la más bella de las mentiras (*le plus beau de mensonges*).⁶⁷³

Las ideas de Victor Segalen⁶⁷⁴ sobre el exotismo adquirieron una notable divulgación en la época. Lo esencial de su pensamiento se consignó en un libro que quedó en proyecto, *Essai sur l'exotisme*, pero al cual se refirió constantemente entre 1904 y 1918. Es exótico, sostenía Segalen, todo aquello que es exterior al sujeto observador. Ahora bien, el exotismo, concebido como una estética de lo diverso, había sufrido una reducción increíble, y se le había identificado únicamente con ciertos contenidos, exteriores a ciertos sujetos. Segalen rechazaba todo aquello que llenaba la literatura “exótica” del momento. Separaba las asociaciones automáticas, las reducciones del exotismo a un tipo de país o de cultura. Y agregaba, a este exotismo en el espacio, un exotismo en el tiempo: toda época pasada es exótica para nosotros, y, por qué no, también lo será toda época por venir. Otra limitación del concepto de exotismo estribaba en que el grupo del sujeto era identificado en el plano cultural y nacional: los europeos de un lado y, del otro, los extra-europeos. También era posible constituirse en grupo desde el punto de vista biológico: los hombres descubren el exotismo de las mujeres. En el interior mismo de un arte, el empleo de un estilo no habitual podía producir un efecto de exotismo y distanciamiento: es una transferencia operada por la forma.

Segalen desemboca de esta manera en lo que llama “el exotismo universal”, a partir del cual se define “el exotismo esencial”. El exotismo es todo aquello que es “otro”, la noción de lo diferente, la percepción de lo diverso, el conocimiento de que alguna cosa no es uno mismo. Nace a partir del instante en que, dentro de una experiencia, se puede distinguir el sujeto que percibe del objeto percibido. Así, pues, exotismo es sinónimo de “alteridad”. La diferencia debe ser valorada, ya que únicamente ella asegura la intensidad de la sensación. Ahora bien, sentir es vivir, o, cuando menos, es la parte esencial de la vida. Segalen contempla, pues, el exotismo como ley fundamental de la intensidad de la sensación, de la exaltación del sentir; y, por ende, del vivir.⁶⁷⁵

Tzvetan Todorov⁶⁷⁶ se pregunta si estas explicaciones son tan satisfactorias como parecen serlo a los ojos de Segalen. La intensidad de la sensación ¿crece con solo aumentar la diferencia entre sujeto y objeto? Comenta Todorov que la distancia máxima produce la incomprensión, no el apogeo del sentido, y la propia experiencia exige una dosificación justa de familiaridad y de sorpresa para alcanzar una mayor fuerza; la extrañeza total impide tanto la sensación como la familiaridad que la petrifica en automatismo. Por otro lado, ¿se pueden concatenar, sin mayores precauciones, el

⁶⁷¹ GAUTIER, Théophile. *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (3e série). París: Hetzel, 1859, p. 76-77: On n'est pas toujours du pays qui vous a vu naître, et, alors, on cherche à travers tout sa vraie patrie; ceux qui sont faits de la sorte se sentent exilés dans leur ville, étrangers dans leurs foyers, et tourmentés de nostalgies inverses.

⁶⁷² Carta de Debussy a Dukas, 11 de febrero de 1901, en DEBUSSY, Claude. *Correspondance*. París: Gallimard, 2005, 118.

⁶⁷³ “Musica”, octubre 1902, en *Monsieur Croche et autres écrits*. París: Gallimard, 1987.

⁶⁷⁴ SEGALÉN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Montpellier: Fata Morgana, 1978.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 75.

⁶⁷⁶ TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana* [trad. Martí Mur Ubasart]. Madrid: Siglo XXI, 2009 [1989], p. 370.

“sentir” y el “vivir”? Todorov defiende que se puede ser aficionado a la otredad sin por ello constreñir la vida a las sensaciones.

En la actualidad, enfocamos el exotismo orientalista del Modernismo desde perspectivas plurales. Para muchos, las chinerías fueron resortes de la concepción artística de la existencia a la que aspiraba el modernista, y que este incluso construía como más real (por más plena y aristocrática) que la vida misma. Eran un símbolo de la “religión del arte”, opuesta a la prosaica vida burguesa, a la utilidad que imponía el mercado capitalista y a la hegemonía de lo económico que desplaza lo inútil artístico.

Según Iván Schulman,⁶⁷⁷ el “verano exótico” de los modernistas no fue sino una manera de conectar los anhelos estéticos e ideales vedados por la realidad cotidiana. En esta faltaban los objetos bellos y nobles de la vida, que el artista necesitaba crear o nombrar, no porque deseara en el fondo evadirse de la realidad, sino porque la realidad soñada era la única valedera en términos de una concepción empírea de la existencia. Además del deseo de escapar de lo cotidiano banal y distanciarse de una sociedad en la que no se sentía cómodo (el extrañamiento “cualitativo” que le atormentaba), el exotismo suscitaba en el modernista otras posibilidades: un mundo de ensueño que alentaba la evocación idealizada de lo lejano y la recreación de un paraíso perdido. Esta realidad estética no tenía nada de irreal.

El camino del exotismo, especialmente unido al estudio de civilizaciones perdidas y remotas, constituyó una de las miradas modernistas hacia zonas recónditas del hombre. La revaluación de esas culturas aportaba un cambio radical de los puntos de vista. Así, desde planos filosóficos y sociopolíticos, se deseaba destacar la insuficiencia de la sociedad occidental. El Oriente aparecía como “lo otro”, como lo que significaba un trastorno de ciertos valores europeos y, por tanto, su cuestionamiento. Las culturas orientales llegaron a encarnar también un contacto con una sabiduría basada en los instintos y en poderes esotéricos que el hombre occidental había perdido. El orientalismo representaba el poder integrarse a una vida fuera de categorías limitadoras, un esfuerzo de recuperación de los lazos con lo sobrenatural y el calar en los estratos más secretos del alma humana.⁶⁷⁸

Ha tenido especial fortuna la definición “política” del orientalismo que proporciona Edward Said.⁶⁷⁹ Pese a que este desarrolla sobre todo sus argumentos para el Oriente Próximo y no tanto para el Extremo, su perspectiva sirve para percatarse de que la pregunta por el significado de las chinerías modernistas no puede responderse al margen de un inconsciente poético orientalista, formado por la “visión acumulativa” de viajeros, poetas, músicos e incluso eruditos, destinado a preservarse y transmitirse de generación en generación. El Oriente de los orientalistas modernos no es Oriente tal y como es, sino como ha sido orientalizado. Said ha formulado un marco teórico para contrastar los contenidos ideológicos de la música europea sobre Oriente, considerado este en su “conceptualización” global. Oriente ha sido “orientalizado” por Occidente a partir de una relación de poder, hegemonía y dominio. Todo conocimiento sobre Oriente, incluso el académico, se hallaría así “violado” por una densa realidad política. La “cultura” habría colaborado en la “dominación imperial” (de raíz económica y política) de Occidente sobre Oriente. El orientalismo remite, pues, a elementos que configuraron históricamente las relaciones entre Occidente y las sociedades orientales. Según Said, Europa adquirió sobre estas unos conocimientos crecientes que fueron reforzados por el choque colonial y por el interés hacia lo extraño e inusual que explotaban las

⁶⁷⁷ SCHULMAN, Iván A. “Reflexiones en torno a la definición del Modernismo”, en *El Modernismo* [ed. Lily Litvak]. Madrid: Taurus, 1991, pp. 65-95.

⁶⁷⁸ LITVAK, Lily. *El jardín de Alah. Temas del exotismo musulmán en España 1880-1913*. Granada: Don Quijote, 1985, p. 23.

⁶⁷⁹ SAID, Edward W. *Orientalismo* [trad. María Luisa Fuentes]. Madrid: Libertarias, 1990 [1978].

nuevas ciencias; las relaciones estuvieron marcadas por la posición de fuerza que siempre mantuvo Europa. El orientalismo es, así, “un conjunto de represiones y limitaciones mentales, más que una doctrina positiva”, que lleva a los artistas occidentales a plasmar en sus obras los estereotipos vigentes sobre lo oriental. Occidente hace hablar al Oriente que solo le preocupa en tanto que “causa primera” de lo que expone; pero está “fuera de Oriente tanto desde un punto de vista existencial como moral”.

Muchos han cuestionado la aplicación a la historia del arte de la categoría de orientalismo como la ha utilizado Said.⁶⁸⁰ Y en los últimos años, la musicología ha empezado a considerar de una manera más compleja el exotismo en música. Georgina Born y David Hesmondhalgh, convencidos de que el estudio de la presencia del “otro” en la música no puede sustraerse del análisis de las relaciones entre cultura, poder, etnicidad, clase y género, piensan que los estudios tradicionales sobre la larga historia de préstamos y evocaciones de culturas y músicas no occidentales llevadas a cabo por la música occidental tienen un defecto principal:

Comúnmente, el principal problema analítico ha sido la exactitud y autenticidad del material apropiado. Por otra parte, el acto de tomar prestado de otras culturas musicales ha sido considerado fundamentalmente como un gesto abierto y enfático de interés y fascinación con músicas marginadas. Tal perspectiva conlleva el peligro de tratar las culturas no-occidentales meramente como un expediente para la revigorización de la cultura occidental.⁶⁸¹

No se debería, por consiguiente, detectar solo los préstamos musicales y evaluar el nivel de su transformación por los compositores occidentales, sino sobre todo leer entre líneas cómo las referencias al “otro” llevan consigo reflejos de la actitud orientalista.

Conforme a Ralph P. Locke, hace falta pasar de un análisis que trata de distinguir los componentes exóticos de una partitura a una consideración más global de las relaciones con el “otro” en música.⁶⁸² Locke constata que los musicólogos han considerado el exotismo como un estilo, una técnica de escritura que evoca un “otra parte” mediante *topoi* composicionales, pero remarca que hay piezas en las que el paratexto reenvía a un “otra parte” sin servirse de estos *topoi*. El problema deriva del hecho de que a menudo parece más fácil ponderar cómo funciona el sonido exótico en las obras claramente no-exóticas que evaluar lo contrario: cómo funciona una obra obviamente exotizante cuando no está sonando exótica.⁶⁸³ Lo que es interesante, explica Locke, es que se es llevado a oír como exóticos ciertos trazos de escritura (una escala, un ritmo, etc), porque se escuchan en un contexto que nos lleva a agregarles ciertas connotaciones (se trata sobre todo de una serie de expectativas engendradas por el título o el programa).

El “escuchar como” es un fenómeno perceptivo que no se limita al exotismo. Wittgenstein ha demostrado que la misma imagen puede ser vista de dos maneras diferentes dependiendo de nuestra

⁶⁸⁰ Cf. MacKENZIE, John. *Orientalism. History, Theory, and the Arts*. Manchester: Manchester University, 1995; una aplicación musicológica más reciente de las críticas a Said se encuentra en Al-TAEE, Nasser. *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2010 (véase en particular la “Introducción”).

⁶⁸¹ BORN, Georgina y HESMONDHALGH, David [dirs.]. *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley/Los Ángeles: University of California, 2000, p. 8: Commonly [...] the main analytical issue has been the accuracy and authenticity of the appropriated material. Elsewhere, the act of borrowing from other musical cultures has been portrayed as primarily an open-minded and empathic gesture of interest in and fascination with marginalized musics. Such a perspective holds the danger of treating non-Western cultures purely as a resource for the reinvigoration of Western culture.

⁶⁸² LOCKE, Ralph P. “Exoticism”, en *Oxford Music Online. Grove Music Online*, 2001-2017; *Idem. Musical Exoticism. Images and Reflections*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University, 2009.

⁶⁸³ LOCKE. *Musical Exoticism... Op. cit.*, p. 57: [it] sometimes seems easier for scholars and other commentators to ponder how exotic sounds function in patently non-exotic works than to ponder the reverse: how a patently exoticizing work functions when it is not sounding exotic.

actitud.⁶⁸⁴ Si el “ver como” es la experiencia singular que consiste en reconocer en una imagen la presencia de una figura, de una manera similar, según una categoría profundizada por Alessandro Arbo,⁶⁸⁵ el “escuchar como” podría definirse como la experiencia singular que consiste en reconocer en una sucesión de sonidos la presencia de una figura (como una melodía, o como un ritmo), de un símbolo (como signo del fin del discurso), de una función formal (como una “introducción”), de un trazo expresivo (como triste), etc.

Así pues, en la línea de Wittgenstein, el “escuchar como” se explica como un proceso intersubjetivo: la manera en la que se escucha un trozo musical puede estar determinada por otro auditor (o un crítico) que explicita el aspecto a comprender (“trate de escuchar este pasaje como una introducción”), así como por el intérprete, quien, gracias a su manera de tocar, guía la percepción de ciertos trazos que podrían no ser evidentes, y finalmente, por las indicaciones paratextuales que incitan a ciertas asociaciones. Es este último caso el que evoca Locke (sin hacer referencia a la reflexión de Wittgenstein), cuando experimenta la exigencia de explicar cómo se es conducido a oír ciertos trazos de escritura como exóticos.

Es posible precisar más el rol de los títulos en el proceso del “escuchar como”. Arbo,⁶⁸⁶ refiriéndose a Aaron Ridley,⁶⁸⁷ hace una distinción entre el objetivo programático y el objetivo representativo (*representational*) de los títulos (y del paratexto en general), que nos permite delimitar el uso de la categoría del exotismo en relación a ciertos *topoi*. En el caso de *Chinoiserie*, el título no implica necesariamente un objetivo programático, pero posee la capacidad de orientar semánticamente la obra, es decir, de enriquecer con una connotación exótica trazos musicales cuya percepción ha sido organizada por otros medios.

Podría describirse el proceso de adquisición de significación del material musical más en detalle. El reconocimiento de un *topos* pasa a través de la capacidad de aislarlo. Al mismo tiempo, es posible también que sea gracias al paratexto que se deviene consciente de la segmentación del material: el programa nos hace escuchar un cierto pasaje como chino, y haciendo esto, nos permite conducir nuestra atención a los medios expresivos utilizados.

Ahora bien, habría que preguntarse si la utilización de un material connotado es suficiente para reenviar a un “otra parte”, y si tiene sentido etiquetar de exótico cualquier reenvío de esta naturaleza; e indagar asimismo cómo se establecen los límites entre el “otro” y el yo histórico en el caso de “otras partes” temporales, y si el reenvío a un “otra parte” es siempre un objetivo o se trata acaso de un medio utilizado con el objeto de alcanzar finalidades expresivas. Locke expone la cuestión en estos términos: cómo pueden distinguirse las obras que manifiestamente representan o describen lo exótico, de las obras que usan estilos extranjeros sin comunicar una carga exótica.⁶⁸⁸ Sería necesario, primeramente, dar un sentido más preciso a la palabra “exotismo”, un significado que no concierne solamente a los medios utilizados para re-enviar a un “otra parte” (sean estos directos —*topoi* reconocibles— o indirectos), sino igualmente el espíritu con el cual un compositor quiere (o no quiere) re-enviar a un “otra parte”, así como los retos que este reenvío (o falso reenvío)

⁶⁸⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Recherches philosophiques* [trad. Françoise Dastur et al.]. Paris: Gallimard, 2004, p. 269.

⁶⁸⁵ ARBO, Alessandro. “Entendre comme. Réflexions sur un thème de Wittgenstein”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 33, no 2, 2002, p. 149-169; *Idem*. “Some Remarks on ‘Hearing-as’ and its Role in the Aesthetics of Music”. *Topoi*, vol. 28, 2009, p. 97-107; *Idem*. “Typologie et fonctions de l’entendre comme”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 43, no 1, 2012, p. 95-106; *Idem*. *Entendre comme. Wittgenstein et l’esthétique musicale*. Paris: Hermann, 2013.

⁶⁸⁶ ARBO. “Some Remarks on ‘Hearing-as’...” *Op. cit.*, p. 99.

⁶⁸⁷ RIDLEY, Aaron. *The Philosophy of Music. Theme and Variations*. Edimburgo: Edinburgh University, 2004. Otro texto importante sobre la función de los títulos es LEVINSON, Jerrold. *Music, Art, and Metaphysics. Essays in the Philosophical Aesthetics*. Ithaca: Cornell University, 1990, cap. 8, pp. 159-178.

⁶⁸⁸ LOCKE. *Musical Exoticism...* *Op. cit.*, p. 72: How might one distinguish between [...] musical works that demonstrably represent or portray the exotic, and [...] works (e.g. by Bach [...]) that use foreign styles without conveying an exotic charge?

lleva consigo. A este respecto, Locke ha formulado una definición de trabajo de “exotismo” centrada sobre la idea de evocación, sugiriendo ciertos aspectos a problematizar:

El exotismo musical es el proceso de evocar en o a través de la música —tanto si la música es exótica como si no— un lugar, gente, o un entorno social que no es enteramente imaginario y difiere profundamente del propio país o cultura en actitudes, vestimentas, y moralidad. [...] Es el proceso de evocar un lugar (gente, entorno social) que es percibido como diferente de la patria por la gente que ha creado el producto cultural exótico y por la gente que lo recibe.⁶⁸⁹

Esta definición considera los dos polos de la producción y de la recepción de un producto “exótico”, entre los cuales puede subsistir un desfase. Tiene además la ventaja de poner de relieve la intencionalidad del autor, quien quiere evocar un “otra parte” y, podría decirse, hacer viajar a su auditor. Esta perspectiva marca una diferencia con lo sucedido cuando los compositores comenzaron a integrar en su música elementos heterogéneos, sin tener forzosamente una preocupación de evocación de un “otra parte”: la adopción de estilos musicales de culturas percibidas como lo “otro” devino tan generalizado en el periodo que nos ocupa que algunos observadores comenzaron a preferir no considerarlo exótico del todo, sino simplemente un aspecto de compartición intercultural.⁶⁹⁰

Es por esta razón que Locke propone una distinción entre el exotismo abierto, el exotismo sumergido y la composición transcultural, lo que ayuda a matizar el uso como comodín del término “exotismo”.⁶⁹¹ Pero no es suficiente para explicarlo todo y, de hecho, Locke parece terminar por evaluar el nivel de exotismo sobre todo por las características de escritura más que por una consideración más ampliada y contextualizada.

1.2.4.2. Lo grotesco y lo arabesco “a la manera rococó”

Falla parece apoyarse, en principio, sobre unos clichés del exotismo orientalista de raíz romántica, cuyo objetivo es hacer soñar-viajar al auditor, pero introduce una distancia irónica en relación a la tradición. Su acercamiento formalista se enfrenta al hábito de presentar la pieza como un conjunto de imágenes que fundan una historia, y trata, al contrario, de hacerlas oír como materiales musicales que crean una composición. Parece decirnos que este Oriente es imaginario, como lo son todas sus traducciones sonoras convencionales. La ironía se desprende también de la velocidad a la que las diferentes imágenes se suceden. La forma de *Chinoiserie* es enumerativa porque el arte de las estampas es la enumeración. No quiere sumergir al auditor en el Oriente por el que estaba habituado a dejarse mecer. Tan pronto comenzamos a soñar, cambia de atmósfera. Es una acumulación que no busca reforzar una sensación, sino impedir que la sensación se apropie del auditor. Es también un proceso irónico en este sentido, puesto que crea una distancia transformando la expresión fácil por el desvelamiento de la artificialidad del mecanismo que la produce. Este meta-orientalismo implica una apropiación creativa más abstracta, en la que los “otros” materiales son medios técnicos o genéricamente expresivos más que un contenido extramusical determinado de la obra (el

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 47: Musical exoticism is the process of evoking in or through music—whether that music is ‘exotic-sounding’ or not—a place, people, or social milieu that is not entirely imaginary and that differs profoundly from the home country or culture in attitudes, customs, and morals. [...] [I]t is the process of evoking a place (people, social milieu) that is perceived as different from home by the people who created the exoticist cultural product and by the people who receive it.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 48: the adoption of musical styles from cultures perceived as Other became so widespread in the 20th century that some observers began to prefer not to consider it exotic at all but instead simply an aspect of intercultural sharing.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 214, p. 217 y p. 228.

pentatonismo, p.e., nutre su lenguaje, pero no es su finalidad). De ahí que *Chinoiserie* admita la utilización de ciertos procedimientos estilísticos de música europea de una época pasada, que *a priori* no tienen que ver con lo oriental (aunque denotan igualmente un ámbito exótico). La fusión de aproximaciones diferentes a lo “otro” permite considerar su planteamiento compositivo desde la óptica de lo grotesco-arabesco en modo rococó.

Los arabescos, grutescos y caprichos desempeñaron un papel importante en el diseño europeo del siglo XVIII. Se ha dicho que las curvas de esos elementos no son —en el rococó— precisas ni deducibles. Sus movimientos son irregulares, sus sobresaltos y sus giros bruscos animan el espacio sin llenarlo.⁶⁹² Tienen una atmósfera de libertad, comunican una vibración y cada detalle posee su propia individualidad. El secreto del rococó consiste en tomar en cuenta la imposibilidad de acabar.⁶⁹³ En la obra de Antoine Watteau, por ejemplo, nunca se muestra nada de forma evidente: los rostros son velados, las escenas tienen algo de indescifrables, y es preciso entrar en un juego donde la retórica tiene mucho que decir. Es una actitud centrada en la atención a lo mínimo, y preocupada por la elegancia. En sus cuadros asoma un mundo de profunda melancolía, de personajes cargados de poesía que huyen hacia una esfera encantada en busca de algo inalcanzable o quizás inexistente. Watteau es el pintor de lo fugaz, de lo transitorio, del momento, de lo que pasa. Nunca pretende narrar una historia sino reflejar un instante.

Según explica Julio Seoane,⁶⁹⁴ el rococó apuesta por lo pintoresco, que es la sorpresa de lo novedoso y, en buena medida, de lo inacabado. Lo pintoresco no nos aporta imágenes ni sensaciones con *un* significado, sino impresiones que componemos estableciendo una serie de “conexiones psicológicas”. Es así que Juste-Aurèle Meissonier se dirigía a promover pedazos de capricho, a ensalzar la fantasía y la libertad creativa; centrado sobre todo en el cultivo de lo pintoresco, su vocabulario formal se caracterizaba precisamente por el uso de la asimetría, motivos marinos y florales, formas irregulares, elementos visionarios.

En el ámbito del arabesco rococó hallaron lugar todo un creciente espectro de estilos exóticos que se encontraban en las márgenes de la expresión artística europea. Estos produjeron subgéneros enteros, como la *chinoiserie* y la *turquerie*. La moda de lo chino, particularmente, invadió el gusto rococó, hasta el punto de que la *chinoiserie* floreció en las artes gráficas y decorativas, así como en los diseños de los jardines e interiores arquitectónicos,⁶⁹⁵ y también en la música.⁶⁹⁶

La *chinoiserie* rococó muestra una dimensión grotesca. Esta puede apreciarse a la perfección en la *Nouvelle Suite de cahiers arabesques chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres* (ca. 1760), de Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), iluminada por su esposa Anne Allen, donde encontramos grabados que son una amalgama y una miniaturización de todo tipo de cosas raras;⁶⁹⁷ las reglas prefijadas ceden paso en ellos a la libertad, el capricho o la arbitrariedad. Veamos un ejemplo en el que escaleras, peldaños y celosías conducen hasta perchas inverosímiles que sostienen a tres figuras y tres cabras, así como a una barca con ruedas:

⁶⁹² SEOANE PINILLA, Julio. *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del arte moderno*. Madrid: A.Machado, 1000, pp. 165-166.

⁶⁹³ CHARPENTRAT, Pierre. *Architecture religieuse en Allemagne du Sud*. París: Klincksieck, 1974.

⁶⁹⁴ SEOANE PINILLA, Julio. *Op. cit.*, p. 52.

⁶⁹⁵ Los palacios reales construyen su salón chinesco. En España se produjeron obras como el Salón Gasparini (1764) y el Salón de la porcelana en el Palacio Real; y la Sala China, obra de Schepers (1784), en el Palacio de Aranjuez. Véanse: JACOBSON, David. *Chinoiserie*. Londres: Phaidon, 1993; ETIEMBLE, René. *L'Europe chinoise*. París: Gallimard, 1988; IMPEY, Oliver. *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. Oxford: Oxford University, 1977.

⁶⁹⁶ Cf. YSIA, Tchen. *La musique chinoise en France au XVIIIe siècle*. París: Publications orientalistes de France, 1974.

⁶⁹⁷ CONNELLY. *Op. cit.*, p. 123.



Puede establecerse una analogía con la “manera” compositiva de *Chinoiserie*. Falla entra aquí en un “espacio de juego” donde, como un *bricoleur*, construye un sistema enteramente nuevo a partir de fragmentos dispares. Las diversas partes de la canción están cuidadosamente organizadas para parecer “artificialmente arbitrarias”. Los ritmos y las formas orgánicas de los arabescos extremo-orientales se unen a la vivacidad centelleante y placentera de la música galante. El color del jade oriental combina con los colores de la paleta rococó: la de los matices del agua, que puede ir desde los tonos fríos y cortantes a los iridiscentes y tornasolados, intentando siempre conseguir una cualidad de transparencia.⁶⁹⁸ Puede así, a la luz de las afirmaciones de Jonathan Kramer,⁶⁹⁹ hacer uso de la sorpresa, ya que lo verdaderamente arbitrario es menos sorprendente que lo artificialmente arbitrario.

La unión de mundos distintos en una sola expresión, convierte a *Chinoiserie* en un ámbito de fantasía creadora y de complacencia sensual, en el que el compositor quizá convierte en realidad sus sueños de placer. Ideal exótico e ideal erótico corren parejos, y este hecho constituye una prueba de que el exotismo es a menudo una proyección fantástica de una necesidad sexual.⁷⁰⁰ Falla renueva el deseo amoroso, y expande la oferta de dioramas (oriental, rococó) en los que se posan los amantes, y en los que la mujer se metamorfosea (princesa china, marquesa de Versalles). Nos encontramos ante un lanzamiento extensivo del sueño de ubicuidad del erotismo.

⁶⁹⁸ VIÑAMATA, Águeda. *El rococó, Arte y vida en la primera mitad del siglo XVIII*. Barcelona: Montesinos, 1987, p. 39.

⁶⁹⁹ KRAMER. *Op. cit.*, p. 208.

⁷⁰⁰ PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1969, p. 214.

1.2.4.3. Significación

Chinoiserie se nos revela como la evocación difusa de un viaje a la lejanía, emprendido para dar con esa tierra que no está en ninguna parte y que es, tal vez, la verdadera patria. Un viaje incierto, en el que importa el sentimiento de zarpar más que más que el de llegar a destino.

Esa dimensión metafísica del viaje está referenciada por la fragmentación de la realidad espacio-temporal que refleja la canción. El recitativo inicial insinúa el presente, pero está plagado de vacíos desde la propia quinta (vacía) del inicio. El relato central, también en presente, remite a otro espacio: no sabemos si lo que se está narrando es un recuerdo, una ensoñación o una temporalidad alternativa. El episodio final muestra trazas de música ya escuchada, impresiones de un *déjà vu* sin renunciar a un ver venir:

The image shows a musical score for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is 'Allegretto, ma poco più lento'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with some grace notes. The bass staff provides harmonic support with chords and a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*, *pp*, *pp possibile*, and *ppp*. A pedal instruction 'Ped. (gardez la Ped.)' is written below the bass staff, indicating a sustained pedal effect. The piece concludes with a final chord and a fermata.

El fragmento enlentece el *tempo*, presenta un motivo nuevo, inescrutable como el motivo *lointain* de la unidad 9 al que parece remitir vagamente. Son señales que destellan en un medio musical abierto que disuelve la trabazón lógico-retórica del enunciado y su significado. La bruma (*gardez la Ped.*) contribuye a la visión equívoca. Todo ello dota de un poder sugestivo a la música, que parece concentrada en la búsqueda de “otra voz”.

Recordemos que, en el viaje simbolista (*L’invitation au voyage* de Baudelaire, *Le bateau ivre* de Rimbaud...), acertar o no en el intento de alcanzar tierras exóticas y desconocidas, equivale al hecho de franquear o no los límites del mundo sensible, con vistas a tener acceso al conocimiento puro, al saber más íntimo

El “viaje” falliano responde a la aspiración del hombre de elevarse a la dimensión artística como a otro plano del ser. Nos remitimos a lo ya expuesto sobre el pensamiento utópico de Bloch. Y ponemos de relieve la convergencia de la idea falliana con el concepto de “otredad” de Octavio Paz, que, aunque se centra específicamente en la poesía, resulta aplicable a la música:

...la inspiración es la manifestación de la otredad constitutiva del hombre. La inspiración no está en ninguna parte, simplemente no está, ni es algo: es una aspiración, un ir, un movimiento hacia adelante: hacia eso que somos nosotros mismos. Así, la creación poética es ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser.⁷⁰¹

En la actualidad, el exotismo ya no es sino la imagen de una imagen, pues nuestro “viaje” (turístico) transcurre entre dos series de imágenes: las que vimos antes de partir y las que contemplamos al regreso, después de haberlas fabricado *in situ*. Pero hoy se dibujan nuevas realidades. En nuestra vida cotidiana, tenemos ocasión de observar la “planetarización de las referencias”.⁷⁰² Las imágenes y los mensajes provenientes de la “red”, que permite la comunicación instantánea, expresan la exigüidad de nuestro espacio y suscitan en nosotros la sensación de plenitud de sentido. Cuentan y explican todo, pero esta totalidad solo remite a ellos mismos. Esas tautologías nos imponen la

⁷⁰¹ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Madrid: FCE de España, 1992.

⁷⁰² AUGÉ, Marc. *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines* [trad. Marta Pino]. Barcelona: Gedisa, p. 125.

evidencia del presente. Experimentamos el carácter opresivo de su invitación a vivir el presente (aunque la ciencia juega, en cambio, con la idea de lo desconocido y desplaza las fronteras).⁷⁰³

Marc Augé sostiene que la globalización acelerará el ritmo de desarrollo de la aspiración a conocer el mundo y la necesaria relación con los demás. Pero la antropología de mañana seguirá encontrándose con el problema de la relación existente entre el “yo” y “los otros”.⁷⁰⁴

Decimos, con Octavio Paz, que la música coincide con la humanidad misma en cuanto descubrimiento de la “otredad”. La otredad es esa imagen del mundo que efectúa la unión del “yo” con el “tú”, de tal modo que gracias a la música se logra decir “mi yo eres tú”, es la comunidad en que el yo se afirma saliendo de sí mismo. La otredad es autoconsciencia. La experiencia de la otredad se constituye como un sentirse solo en un mundo extraño y una reunión acorde con la totalidad. La “otra voz” es, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin cesar. Inspiración, otredad, libertad y temporalidad son trascendencia. La música es un impulso hacia el porvenir y la canción —*Chinoiserie*— constituye un remanso de esta impulsión.

RESUMEN

En el texto de Théophile Gautier, el hablante poético desdeña la pasión de las grandes enamoradas de la literatura occidental en pro de sus sentimientos hacia una joven china, cuyos atractivos describe. Falla recurre a materiales musicales chinos y javaneses para conformar el eje fundamental de un mundo sonoro que lleva el exotismo a máximos de su capacidad de representación. La fusión de las escalas pentatónicas, los ritmos repetitivos y los *ostinati* del gamelán con texturas de la música rococó convierten la canción en algo nuevo, desde el punto de vista de la estética de lo grotesco-arabesco. Lo exótico enriquece el lenguaje creativo Falla, pues le permite desprenderse de toda una dialéctica en vigor en la música occidental. La estructura formal es excepcional en cuanto a su nivel de fragmentación, articula una sucesión de ideas autónomas y muestra múltiples discontinuidades. La música evoca un viaje simbolista a la búsqueda de “otra voz” y de un nuevo plano del ser.

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 172.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 188.

1.3 *Séguidille*

1.3.1. En torno al texto

El origen del poema está relacionado con el viaje que Gautier realizó a España entre mayo y octubre de 1840, un periplo recordado por sus visos de experiencia iniciática que marcó realmente su vida.⁷⁰⁵ La gira se inscribía en la moda del “tema español” que sacudía la cultura europea a mediados del XIX.

En el mito romántico de España habían confluído factores diversos que van desde la fascinación por su imagen puramente “física” hasta otros más complejos referidos a su peculiar tradición.⁷⁰⁶ España entraba para los extranjeros en el grupo de “países lejanos” o exóticos debido a la imbricación de su pasado con el mundo árabe, y de la dudosa ubicación entre Europa y África en la que le habían situado las fronteras continentales. El país se ofrecía como signo, contenido y tabla de salvación de “lo otro” frente al principio de uniformidad que había impuesto la revolución industrial, y como tema para alimentar una imaginación ávida de paisajes distintos. El núcleo más importante de artistas que viajaron a España y se inspiraron en “lo español” fue indudablemente el de los franceses. Existían razones de vecindad física y cultural que lo justificaban.

Las impresiones de viaje de Gautier se plasmaron en relatos y poemas que enviaba desde España a los periódicos franceses. Después de una serie de publicaciones sueltas o parciales, un primer conjunto de los poemas apareció en *La Revue des Deux Mondes* del 15 de septiembre de 1841. Fueron luego reunidos en el volumen *Tras los montes* (publicado en 1843), título que dio paso a *Voyage en Espagne* en las ediciones ulteriores.

Séguidille [Seguidilla] fue integrado posteriormente en el poemario *España*, dentro del libro de *Poésies complètes*, editado a finales de junio de 1845 (el año de la publicación de *Carmen* de Merimée). *España* es una recopilación de poemas ordenados siguiendo el itinerario de *Voyage en Espagne*. Al final de casi todas las composiciones se indica un lugar, correspondiente a los sitios por los que pasó Gautier. A *Séguidille* le acompaña el paratexto “Madrid”, una de las ciudades que el poeta había privilegiado dentro de su relato de viaje.

El título del poema de Gautier hace referencia a la “seguidilla”, un nombre común a una forma poética, un tipo de canción y baile populares españoles. Sin embargo, en lo que atañe a la métrica, el texto del poeta francés no sigue la estructura clásica de la seguidilla (de rima asonante y con heterometría 7-5-7-5),⁷⁰⁷ y muestra un esquema de octosílabos con rimas abba y un número de sílabas desigual, con rima ccc, en el estribillo. Gautier adopta el apelativo *séguidille* para crear “color local”, y ofrecer así a los lectores de esta literatura de evasión que constituyen las relaciones de viaje, un título que, asociado a las palabras españolas diseminadas por el poema, les invita a cristalizar sus sueños de exotismo y sus deseos eróticos.⁷⁰⁸ El poema obtuvo un gran éxito, cantado

⁷⁰⁵ BAYNAT MONREAL, Elena. *Visión de España y los españoles en la literatura francesa de viajes del siglo XIX: Théophile Gautier y Alexandre Dumas*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 2011, pp. 181-185.

⁷⁰⁶ Cf. ESCOUBET, Stéphane. “Les mises en musique des poésies d’Espagne: une Espagne de salon?”. *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 22. Montpellier, 2000, pp. 225 y 232.

⁷⁰⁷ De acuerdo con Isabel Paráiso [*op. cit.*, pp. 230-232], es preciso anotar que antes de que la seguidilla, como forma popular, se codificara en el modelo de “seguidilla clásica”, pasó por una larga etapa de “versos fluctuantes” que se ajustaban a la música; por eso la llamada “seguidilla antigua” contiene hexasílabos e incluso algún octosílabo, junto a los versos de 7 y de 5; esta fluctuación de la “seguidilla antigua” llega hasta hoy en las canciones populares.

⁷⁰⁸ SENTAURENS, Jean. “Des effets pervers d’un mythe littéraire romantique: À Seville, toutes les cigarières s’appellent Carmen”. *Bulletin Hispanique*, T. 96, 1994, n° 2, p. 459.

con música de Julien Nargeot —como una composición dedicada a la “Manola”—, en *Un voyage en Espagne*,⁷⁰⁹ *vaudeville* que escribió, poco después de la publicación del volumen *Voyage en Espagne*, en colaboración con el libretista Siraudin.⁷¹⁰ Posteriormente, *Séguidille* sirvió de apoyo a numerosas canciones, tanto del repertorio “culto” como del “café-concierto”.

Hay que señalar que la etimología del término “seguidilla” es confusa. Parece ser que deriva de “seguida”, expresión relacionada con el encadenamiento sucesivo de coplas cantadas que se produce en aquella.⁷¹¹ Por otro lado, en la *Tragedia Policiana* (1547) de Sebastián Fernández se leen las expresiones “hombres de seguida” y “mujeres de seguida” para indicar rufianes y daifas. Y, según Gonzalo Correas, las seguidillas son acomodadas al cantar alegre “de la jente de la *seguida*”:

Pues las Seguidillas nos dan tan buenos ejemplos de los Adónicos, i las Artes Poéticas se han olvidado dellas, como de las otras varias Coplillas sueltas, ó únicas, de Cantares i folias; será bien dar aquí entera razón dellas, pues tan bien lo mereze su eleganzia i agudeza, qe son aparejadas i dispuestas para cualquier mote i dicho sentenzioso i agudo, de burla, ó grave, aunque en este tiempo se han usado mas en lo burlesco i picante, como tan acomodadas á la tonada i cantar alegre de bailes i danzas, i del pandero, i de la jente de la seguida i enamorada, rufianes i sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les ha pegado el nombre á las seguidillas. I ellos se llaman de la seguida, i de la siga, de la vida seguida, i de la vida airada; porque siguen su gusto i plazer i vida libre sin lei, i su furia, i siguen i corren las casas públicas, i aun porque son seguidos i perseguidos de la Justizia.⁷¹²

La explicación de Correas no solo indica el origen del término en coplas “de la seguida”, sino que ofrece características de la “vida seguida”, que están en la línea de las actitudes vitales que Gautier adjudica a la protagonista de *Séguidille*. Es comprensible que el escritor asociara el rótulo de su poema a la manola, pues, no en vano, como afirmaba Basilio Sebastián Castellanos a mediados del siglo XIX: “Está este género de poesía tan al uso de los españoles de ambos sexos, que todos son poetas en él, y con tal ingenio y viveza que cualquier manola, haciéndose son con el pandorillo, y cualquier manolo con la guitarra, pueden estarse días enteros improvisando seguidillas.”⁷¹³

El término “manola” designaba a la “moza del pueblo bajo de Madrid, que se distinguía por su traje y su desenfado”.⁷¹⁴ En su viaje a España entre 1835-40, George Borrow encontró en Madrid una “masa viviente” formada por muy varios elementos: aguadores de Asturias, caleseros de Valencia, mendigos de la Mancha, criados montañeses, mayordomos y secretarios de Vizcaya y Guipúzcoa, toreros de Andalucía, reposteros de Galicia, tenderos de Cataluña, castellanos, extremeños y aragoneses, y “los veinte mil manolos de Madrid, hijos genuinos de la capital”.⁷¹⁵ Para Mesonero Romanos, la manolería no era un producto de segregaciones raciales, sino de llegadas sucesivas de advenedizos de barrios populares de otras partes a la “tercera ampliación” de Madrid.⁷¹⁶ A mediados del siglo XIX, los manolos y las manolas, con su principal residencia en Lavapiés y sus extensiones por Embajadores, Rastro y Vistillas, por Maravillas y otros barrios más modernos, constituían un elemento sensible en la vida madrileña.⁷¹⁷

⁷⁰⁹ *Un voyage en Espagne*. Bruselas: J.A. Lelong, 1843, p. 54.

⁷¹⁰ Se estrenó el 21 de septiembre de 1843 en el *Théâtre des Variétés* de París.

⁷¹¹ Cf. HANSEN, Federico. “La Seguidilla”. *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile, 1909.

⁷¹² CORREAS, Gonzalo. *Arte grande de la lengua castellana compuesto en 1626*. Madrid: Ed. del conde de la Viñaza, 1903, pp. 272 y ss.

⁷¹³ CASTELLANOS, Basilio Sebastián. *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español*. Madrid, 1854.

⁷¹⁴ AA.VV. *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra, 1994, 1, p. 314.

⁷¹⁵ BORROW, George. *La Biblia en España* [trad. Manuel Azaña]. Madrid: Alianza, 2005 [1921], pp. 152-153.

⁷¹⁶ ROMANOS, Mesonero. *El antiguo Madrid*. 1854, pp. 168-173.

⁷¹⁷ DE LOS RÍOS, Juan Miguel. “Los manolos de Madrid”. *Semanario pintoresco español*, XVI, nº 20, 18 de mayo de 1851, p. 157 b; 159 b.

La expresión general de *Séguidille* es simple, sin encabalgamientos. El poema describe en primer lugar algunos elementos referidos al indumento y al cuerpo de la manola. La segunda estrofa detalla rasgos de carácter que se le atribuían convencionalmente, como las reacciones desgarradas, vivas e ingeniosas, unidas a una forma peculiar de expresarse.⁷¹⁸ Los verbos aparecen solamente en la tercera estrofa, tres infinitivos y un gerundio que aluden a la filosofía de vida práctica de la manola: cantar y bailar, asistir a las corridas y fumar (el prototipo de la manola se aglutinaba en ocasiones con el de la cigarrera madrileña, trabajadora en la Real Fábrica de Tabacos, situada en Lavapiés). El estribillo, con su pulsación irregular y su engarce en español, está planteado como un trazo realista que refuerza el “color local” y caracteriza de modo significativo el texto:

*Un jupon serré sur les hanches,
un peigne énorme à son chignon,
jambe nerveuse et pied mignon,
œil de feu, teint pâle et dents blanches;
Alza! Olà!
Voilà
la véritable manola.*

*Gestes hardis, libre parole,
sel et piment à pleine main,
oubli parfait du lendemain,
amour fantasque et grâce folle;
Alza! Olà!
Voilà
la véritable manola.*

*Chanter, danser aux castagnettes,
et, dans les courses de taureaux,
juger les coups des toreros,
tout en fumant des cigarettes;
Alza! Olà!
Voilà
la véritable manola.*

[Unas enaguas prietas sobre las caderas, / una peineta enorme en su moño, / piernas nerviosas y pies bonitos, / ojos de fuego, tez pálida y dientes blancos; / ¡Alza! ¡Hola! He aquí la verdadera manola. / Gestos descarados, hablar suelto, / sal y pimienta a manos llenas, / olvido perfecto del mañana, / amor antojadizo y gracia loca; / ¡Alza! ¡Hola! He aquí la verdadera manola. / Cantar, bailar al son de las castañuelas, / y, en las corridas de toros, juzgar las faenas de los toreros, / mientras fuma cigarrillos; / ¡Alza! ¡Hola! He aquí la verdadera manola.]

Azorín⁷¹⁹ achacaba el dudoso gusto del poema a la letrilla de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) en la que parece estar inspirado. Esta letrilla, que lleva por título *La Manola*,⁷²⁰ fue pronto puesta en música.⁷²¹ Gautier pudo oír la canción y hasta conseguir su letra durante el viaje

⁷¹⁸ A partir del momento en el que el tipo de “la manola” comenzó a ser sustituido por la “chulapa”, adquirió relieve el uso de expresiones chulescas para exteriorizar estados emocionales, la eliminación de las consonantes finales o la reducción de los verbos y frases a la mínima expresión.

⁷¹⁹ AZORÍN. “Francia y España”. *ABC*, 10 de julio de 1912: “El retrato de la manola que hace Gautier, si tiene algo de reprochable, debemos reprochárselo... a Bretón de los Herreros, puesto que inspirado está en una poesía de Bretón; poesía que lleva casi el mismo estribillo que nos parece estrafalario en Gautier.”

⁷²⁰ *Poesías de Don Manuel Bretón de los Herreros*. Madrid: Imprenta Pedro Ximénez de Haro, 1831, Letrilla LI.

⁷²¹ Podemos leer en el *Diario de Avisos* de Madrid del 22 de enero de 1836, en la sección *Espectáculos*: “Teatros. En el Príncipe [...] se ejecutará la ópera bufa [...] El Barbero de Sevilla, música del maestro Rossini; en la que la Sra. Manzzocchi [...] cantará una canción andaluza, nueva, titulada La Manola, cuya letra ha compuesto D. Manuel Bretón de los Herreros, y la música D. Estanislao Ronzi.”

por España, ya que tuvo mucho éxito, como se puede comprobar en la prensa de la época,⁷²² y fue rápidamente publicada.⁷²³ La primera estrofa del referido texto reza así:

*Ancha franja de velludo
en la terciada mantilla;
aire recio, gesto crudo;
soberana pantorrilla;
alma atroz, sal española...
¡Alza, hola!
Vale un mundo mi Manola.*

Séguidille ofrece la visión de una criatura que se exhibe delante de alguien que la aclama y reclama más. Su universo no parece deber nada a la inteligencia: es lo que aparenta, nada más. Damos por sentado que sus cualidades participan de una matriz (machista) de atributos con una antigua tradición: es una mujer de temple, valiente, impulsiva, con grandes dosis de orgullo y vanidad; es desdeñosa, inconstante y dada a lo que puede interpretarse como caprichos, que, en muchos casos, son el ejercicio de una libertad no aceptada dentro de las normas; es hechicera, traidora, interesada, incitadora, presumida, derrochadora, mentirosa y maligna, capaz de envolver a los hombres y de destrozarles el corazón y la vida. El poema muestra una mujer que es signo de ambigüedad —hay una alusión a la incierta frontera entre el vicio y la virtud (*amour fantasque*)— y de imposibilidad, como si encarnara un deseo que no pudiera cumplirse.

A lo largo de su viaje por España, Gautier hizo numerosas referencias a anécdotas y galanteos con las mujeres españolas. En Madrid, el poeta se afanó en la búsqueda del prototipo de mujer castiza madrileña que él consideraba casi extinguido: “He buscado a la *manola* pura sangre por los rincones de Madrid, en la corrida de toros, en el Jardín de Delicias, en Nuevo Recreo, en la fiesta de San Antonio, pero no la he encontrado jamás al completo.”⁷²⁴ La encontró finalmente en El Rastro:

Era una gran moza bien formada, de veinticuatro años aproximadamente, la mayor edad a la que pueden llegar las *manolas* y las modistillas. Tenía la tez morena, la mirada firme y triste, la boca un poco carnosa, y un no sé qué de africana en la construcción de la cara, una enorme trenza de cabellos azules a fuerza de ser negros, trenzada como el junco de un canasto, daba la vuelta a la cabeza y se sujetaba con una gran peineta de galería; pendía de sus orejas paquetes de granos de coral; su cuello leonado estaba adornado con un collar del mismo material; una mantilla de terciopelo negro encuadraba su cabeza y sus espaldas; su vestido [...] era de paño bordado y dejaba ver unas piernas largas y nerviosas encerradas en un bajo de falda de seda negra bien librado; un abanico rojo temblaba como una mariposa de cinabrio en sus dedos cargados de sortijas de plata. La última de las *manolas* torció por la esquina de la calleja, y desapareció ante mis ojos.⁷²⁵

⁷²² Cf. MANSO, Christian. “Sinergias transfronterizas en Azorín: ¿Hacia un paradigma cultural?”, en *En el balcón de la Modernidad. las culturas ante la tradición, lo popular y lo culto* [coord. Luis Beltrán, Marisa Sotelo, Dolores Thion]. Barcelona: Calambur, 2015, p. 282.

⁷²³ *La Manola. Letrilla jacaresca de D. Manuel Bretón de los Herreros; puesta en música por D. Estanislao Ronzi*. Madrid: A. Ronzi y C^a [ca. 1850].

⁷²⁴ GAUTIER Théophile. *Voyage en Espagne, suivi de España*. Paris: Gallimard, 1981, p. 129: J’ai cherché la manola pur sang dans les coins de Madrid, à la course de taureaux, au jardin de las Delicias, au Nuevo Recreo, à la fête de saint Antoine, et je n’en ai jamais rencontré de complète.

⁷²⁵ *Ibidem*, pp. 130-131. Texto original: C’était une grande fille bien découpée, de vingt-quatre ans environ, la plus haute vieille où puissent arriver les manolas et les grisettes. Elle avait le teint basané, le regard ferme et triste, la bouche un peu épaisse, et je ne sais quoi d’africain dans la construction du masque. Une énorme tresse de cheveux bleus à force d’être noirs, nattée comme le jonc d’une corbeille, lui faisait le tour de la tête et venait se rattacher à un grand peigne à galerie; des paquets de grains de corail pendaient à ses oreilles; son cou fauve était orné d’un collier de même matière; une mantille de velours noir encadrait sa tête et ses épaules; sa robe, aussi courte que celle des Suisses du canton de Berne, était de drap brodé, et laissait voir des jambes fines et nerveuses enfermées dans un bas de soie noire bien tiré; un éventail rouge tremblait comme un papillon de cinabre dans ses doigts chargés de bagues d’argent. La dernière des manolas tourna le coin de la ruelle, et disparut à mes yeux.

Es verosímil pensar que tal rastreo no obedecía tan solo a un afán etnográfico. Gautier se sirvió de las experiencias vividas durante su primera estancia en España para recrear las escenas y los personajes de *Militona*, novela corta publicada en forma folletinesca en *La Presse* a principios de 1847,⁷²⁶ cuya acción se desarrolla en Madrid. En la obra nos ofrece la visión de una “manola”, que se dirigía a la plaza de toros en un calesín:

...una joven de dieciséis a dieciocho años, más bien lo primero que lo segundo; de entre la abundante mata de pelo, trenzada en guisa de pleita, emergía una peineta de concha, en cuyo alto reborde prendíase una sutil mantilla de tupida seda, marco de su rostro encantador, imperceptiblemente oliváceo en su palidez. Su pie, de pequeñez casi chinesca, avanzaba sobre la delantera del calesín, dejando al descubierto un precioso zapatito, con su correspondiente lazo, y el comienzo de una bien ajustada media de seda. Una de sus manos, finas y delicadas, aunque un poco curtidas, entreteníase con las puntas de su mantilla, haciendo brillar en la otra, que aprisionaba un pañuelo de batista, algunas sortijas de plata, joyas la más ricas de su manolesco tesoro; unos botones de azabache relucían en su manga y completaban este indumento rigurosamente español.⁷²⁷

Durante la corrida, el protagonista de la novela tiene ocasión de contemplarla con atención:⁷²⁸

el joven, como en éxtasis, admiraba aquel perfil de tan acusadas líneas; aquella fina y altiva nariz de aletas sonrosadas como el interior de una concha; aquellas macizas sienas en las que, bajo un leve y ambarino matiz, cruzábase una imperceptible redecilla de azules venas; aquella boca fresca como una flor, sabrosa como una fruta, entreabierta por leve sonrisa e iluminada por resplandor nacarino, y, sobre todo, aquellos ojos de donde las miradas fluían, en irresistibles efluvios, a través de las tupidas y negras pestañas. Era, completamente, la pureza del tipo griego, mas alquitarado por la influencia árabe; la misma perfección con un toque más bravío; la misma gracia, aunque más rígida; las cejas dibujaban su arco de ébano bajo el dorado mármol de la frente con tan firme pincelada, eran de un negro tan intensamente negro las pupilas y tan exuberantemente empurpurecidos los labios, que una semejante belleza hubiera un no sé qué de alarmante en cualquier salón de París o Londres; pero en una corrida de toros y bajo el ardiente sol de España, hallábase perfectamente en su lugar.

En estos textos, el retrato femenino es el resultado de la mirada de un narrador oculto detrás de la descripción, que lleva no obstante la marca de una participación afectiva. El autor deja entrever el impacto (sentimientos confusos de admiración, de fascinación o de conmoción) que siente tras la contemplación. La descripción es el cañamazo en que se entrecruzan y armonizan las líneas y los colores evocadores de lo emocional; es objeto de placer y podría durar indefinidamente. Se diría que la conciencia temporal del escritor se difumina hasta encontrarse arrastrado muy lejos del mundo, casi en un estado de éxtasis. El retrato se concentra en la representación, por medio de la escritura, de la belleza del personaje femenino que aparece ante él. Emplea para ello un sistema de referencias léxicas que huye de lo abstracto para incidir en lo conocido, reconocible y en lo perceptible por nuestros sentidos. Recurre a adjetivos que remiten al campo semántico de lo visual y de lo táctil. Pero al mismo tiempo, el escritor huye del retrato concebido como enumeración de detalles. El cuerpo es simplemente visto o entrevisto, pero no tocado ni sentido. Esta tendencia a la idealización del personaje femenino impide acceder a su cualidad (demasiado humana) de amante. La figura femenina es una pura representación mental que adquiere de pronto una consistencia tal que parece entrar en el signo de la percepción y nos fuerza a tenerla por real.⁷²⁹

⁷²⁶ Cf. GUYOT, Alain. *Gautier et le miroir ironique. Les avatars de la description, du Voyage en Espagne à Militona*. Grenoble: Université Stendhal Grenoble III; AA.VV. *Miroirs de Textes: Récits de voyage et intertextualité* [textos reunidos por S. Linon-Chipon, V. Magrit-Mourgues y S. Moussa]. Niza: Facultad de Letras, Artes y Ciencias Humanas de Niza, 1998, pp. 87-106.

⁷²⁷ GAUTIER, Théophile. *La Maja y el Torero* [trad. Juan de Málaga]. Madrid: Nostrodomo, 1975, p. 20.

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁷²⁹ LEFÈVRE, J. “Deux aspects de l’imaginal: la fantastique et ses visions”. *Revue de l’Université de Bruxelles*, 1971, 1, p. 109.

La imagen de la “manola” creada por Gautier no distaba mucho de lo que —a principios del siglo XX— se esperaba en Francia de la “mujer española”. Su representación venía configurada por los rasgos convencionales surgidos a través de la tradición, las costumbres, el nacionalismo y la mitología literaria. En el mundo ideológico que la fundamentaba, la mujer seguía siendo objeto de aprehensión de un abstracto imaginado por la mente masculina, además de ser esclava de los roles atribuidos a su sexo. A la mujer española se la había estigmatizado con una concepción en torno a su feminidad donde ni la educación, ni su incursión en el espacio público, ni su autodeterminación y libertad como ser humano, tenían cabida alguna. Se trataba de una feminidad que no le permitía desarrollar su identidad y su subjetividad como individuo de pleno derecho, aprisionada como estaba por anquilosados prejuicios dictaminados por una despótica sociedad patriarcal que la moldeaba a su gusto. Aludíamos en *Preludios* a la construcción ideológica que confinaba a la mujer en los estrechos términos del ángel del hogar. La casa era, en efecto, el máximo exponente de realización femenina, y el modelo de feminidad se definía por el prototipo de madre, esposa y ama de casa. Pero no hay que olvidar que el arquetipo de mujer española se ponía al servicio de la doble moral sexual, bajo la cual los hombres recurrían al espacio público para satisfacer sus pulsiones, mientras que las mujeres debían permanecer en castidad dentro del hogar doméstico.⁷³⁰

⁷³⁰ ARESTI, Nerea. *Médicos, Donjuanes, Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002, p. 141.

1.3.2. Análisis musical

3. SEGUIDILLE

Poésie de
THÉOPHILE GAUTIER

Musique de
MANUEL DE FALLA
-1903-

Allegro comodo (alerte et gai). Mouvement moyen 120. *f* *con brio*

CHANT

PIANO

mf

Ped. Ped. *simile*

...pon ser - ré sur les han - ches. Un peigne é - norme à son chi -

...gon. Jam - ba per - veu - se

meno f

Ges - tes har - dis. li - bre pa -

très détaché, mais p

mf *p* *legg.*

...ro - le. Sel et pi - mont a -

piu f *mf*

plei - ne main. Ou - bli par - fait du len - de -

mf

cédez un peu *a Tempo*

...main, A - mour fan - tasque et grâ - ce fol - le, Ai - za!

a Tempo

p

et pied mig - non, Oeil - de -

meno f *piu rit.* *a Tempo*

feu - teint. pâ - le et dents blan - ches. Ai - za!

mf p *piu rit.* *a Tempo*

legg. *f*

mf *ff*

Ped.

con fuoco

O - la! Voi - là

sempre f *ff*

a piena voce e senza rall.

La vé - ri - ta - ble ma - no - la.

ff *f*

O - la! Voi - là

ff *ff*

come primo

La vé - ri - ta - ble ma - no - la.

ff *p* *p* *ff*

mf

Chan - ter, dan - ser aux cas - ta -

mf *p* *mf*

a Tempo

...gné - tes, Et, dans les cour - ses de tau - reaux. Ju - ger les

a Tempo

ff

The image shows a musical score for a piece titled 'Seguidilla'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French: 'coups des to-re-ros. Tout en fumant des ci-ga-ret-tes; Al-lal O-lal! Voi-là La vé-ri-ta-ble ma-no-lal.' The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., f, ff), articulation (accents), and performance instructions (p con grazia, leggiero, con fuoco, allargando, a Tempo). The piano part is marked '8° bassa'.

Antes de comenzar el análisis de los elementos constitutivos, debemos detenernos un momento en esclarecer algunos aspectos referidos al significado en música del término “seguidilla”, puesto que Falla adopta para su canción una fórmula rítmica que parece asemejarse a la de este tipo de baile. Castellanos ha descrito la vastedad del mundo de la seguidilla danzada:

La seguidilla es el baile tal vez más antiguo que hay en España después del corro [...] Si se recorre una por una todas las provincias, en todas se verá este baile, ya con su propio nombre ya con un adjetivo principal. Hay seguidillas rodadas, que es una especie de contradanza de este aire popular; las hay boleras, sacadas del bolero, afandangadas, playeras, rondeñas, mollaras y otras de aire andaluz; zamoranas, valencianas y aragonesas, gallegas, sacadas de la muñeira, pasiegas, guipuzcoanas y manchegas, que son las más conocidas en toda la Península, como las más antiguas y acaso las que dieron origen a todas las demás seguidillas [...] Podemos calificar a este baile como el principal entre los nacionales del pueblo, que es la clase que siempre le ha usado, sin que neguemos que ha habido en muchas ocasiones, entre ellas a fines del siglo XVIII, en que ha sido baile de tono, usado por las primeras clases de la sociedad española.⁷³¹

Roger Collins⁷³² relaciona el esquema rítmico de *Séguidille* con el de las “Seguidillas” de *La verbena de la paloma*. Pero, en nuestra opinión, Falla crea un modelo híbrido de difusa adscripción estilístico-geográfica, que debe mucho al ritmo de bolero. El bolero es el resultado de haber infiltrado la seguidilla popular a través de la Escuela Bolera. Al parecer, en las academias de baile de Sevilla, se llevó a cabo en la segunda mitad del XIX la fusión de la técnica de Escuela Bolera con los recursos de las “bailaoras”, generalmente gitanas, que actuaban también en los mismos

⁷³¹ CASTELLANOS. *Op. cit.*, *ibidem*.

⁷³² COLLINS, Christopher Guy. “Gautier’s Spain and Falla’s France: Voice and Modes of Performance in *Séguidille*”. *Dix-Neuf*, vol. 17, 1, abril 2013, pp. 9-23.

escenarios, dando lugar al nacimiento de la manifestación danzante del flamenco. Según explica Roger Salas, no parece haber una frontera clara entre la escuela Bolera y el folklore andaluz:

Dentro de la propia Escuela Bolera coexisten dos modalidades muy diferentes, una de ellas con saltos, vueltas complejas, y otra tendencia más pegada a la tierra con gracia, sensualidad y combinaciones más sencillas. Según describe Teresa Martínez de la Peña, se trata en realidad de la convivencia de las influencias más populares protoandaluzas con el género estilizado internacional del ballet franco-italiano. La distancia establecida con el flamenco no quiere decir que se produjera un divorcio definitivo. De hecho, la relación de “vasos comunicantes” entre ambas escuelas es evidente hasta hoy.⁷³³

1.3.2.1. Enfoque sintagmático

Unidad 1 (c. 1)

El piano presenta como gesto de apertura un módulo rítmico que contiene dos componentes diferenciados. El primero está caracterizado por un arranque sincopado marcado por el bajo, y un tresillo-bordadura en el tiple que dibuja una “caidilla” andaluza, armonizada como retardo de la tercera del acorde de *do* mayor; enlaza con una figura de cuatro semicorcheas en la segunda parte del compás, que actúa como correa de transmisión de la energía hacia la dominante. El segundo elemento presenta una figura de síncopa, más urgente (tras un silencio de semicorchea), en la tercera parte del compás, y culmina el *crescendo* dinámico en un pico de espesor armónico (V₉ con sexta).

La base rítmica es reiterada con frecuencia en la obra, y se verá retrospectivamente como un ingrediente vertebrador del discurso y de su carácter “español”:



El conjunto conforma un movimiento de gran plasticidad que recuerda la agitación de un abanico en medio de la danza.

Unidad 2 (cc. 2-4)

El canto comienza y cierra “a la manera popular”, pues el arranque, de cuarta ascendente y ritmo de corchea con puntillo y semicorchea, se completa con un despliegue descendente de la triada dominante que termina con el tresillo floreado, a modo de apoyatura de la quinta del acorde de tónica. La textura repite el esquema rítmico inicial, y se desliza a la armonía de mediente.

Unidad 3 (cc. 43-6)

La melodía vocal realiza un giro de grados conjuntos, con ascenso de cuarta, descenso de sexta y tresillo final, apoyándose en la articulación armónica D-T. La textura que cobija el despliegue de la dominante interrumpe la regularidad rítmica, para volver al modelo inicial en la cadencia.

Unidad 4 (cc. 7-11)

Consta de dos trazos melódicos, enlazados, haciendo honor a la conjunción copulativa del texto. El primero acciona el procedimiento melódico-armónico de la típica deriva a la tonalidad del III mayor de la seguidilla popular; la anacrusa ascendente es compartida por el canto y el piano, y tiene por

⁷³³ SALAS, Roger. “Escuela bolera y ballet clásico”, en *La Escuela Bolera*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, p. 21.

contrapartida un giro en sentido contrario en el bajo; el curso armónico permanece en la nueva tónica (*mi* mayor). El segundo segmento empieza en tesis, y es una expansión expresiva del primero; la armonía empieza directamente en la dominante y gira a la mediente (*sol*# menor).

Hay un cambio en la textura. Las dos primeras partes del compás establecen un juego imitativo de ornamentos transversales que se alternan en ambas manos; la tercera parte es una variante de la célula del patrón inicial. Este entrelazado de arabescos parece condensar una imagen del cuerpo femenino en una unidad de sentimiento. Su forma “expresiva” epitomiza el poder de la mujer al representarla en un momento de tensión, como una serpiente enroscada a la espera de saltar y liberar su energía.

Unidad 5 (cc. 114-141)

Es una recomposición de la unidad 2. El intervalo de cuarta ascendente inicial aparece ahora aislado, en dinámica *forte*. El descenso melódico amplía el trazado de la unidad 2, y su desaceleración agógica articula el cierre de la semifrase.

La textura construye un nuevo contraste al mostrar un pedal sincopado con la nota *si*, y un juego de voces internas de diseño cromático descendente. La armonía va de la dominante con quinta aumentada a la tónica y vuelve a la dominante en la cadencia.

El conjunto de las unidades 2-5 está organizado como un periodo (3+3+4+4). Cada semifrase corresponde a un verso. El texto poético, lejos de contener ideas abstractas, aporta sentidos específicos y significantes conocidos, por lo que compromete una analogía de lógica tonal funcional. También la melodía vocal se adhiere estrechamente a la organización sintáctica y semántica del poema, para ofrecer líneas memorizables por el auditor. Su estructura presenta simetrías en la dirección de sus notas focales, quinta y fundamental de sus respectivas áreas tonales. El resumen de las alturas simétricamente referenciales refleja la misma organización proporcionada de la estrofa:



Unidad 6 (cc. 14-16)

Es el inicio del estribillo. La voz enuncia exclamaciones habladas, escritas con notación sin altura determinada. El giro interjeccional desempeña un papel pragmático-discursivo convencionalizado: jalea a la manola, es una expresión de aliento.

El piano desarrolla elementos, como los giros melódicos y el bajo *ostinato* conjugando el sintagma I-II en modo de *mi*, que suenan familiares. El auditor puede vincularlos sin dificultad al mundo del flamenco: la textura trasluce una invitación a marcar unos pasos de baile, y se diría que la manola se contonea en un tablao.

Unidad 7 (cc. 163-201)

Es la parte cantada del estribillo. Un agudo de duración prolongada, alcanzado mediante un intervalo de sexta mayor, convierte el giro vocal en una declaración contundente aunque necesitado

de una resolución. Esta se efectúa en un pasaje que inicia la voz sola (*a piena voce*), en zona central-aguda. Este desplazamiento de registro tras el agudo culminativo produce un efecto escénico de cualidad inconfundiblemente "espacial". La virada de la textura instrumental a un arpeggio de notas alternas entre las dos manos, que reparten una triada de *mi* mayor, empasta con la nota ápice del canto. El piano irrumpe después con la armonía de séptima de dominante con sexta de la tonalidad principal. Suena poderoso en graves y acordes, y realiza un amplio recorrido latitudinal. En la parte hablada del estribillo, la inflexión de la voz hacia casi el grito potencia la carga erótica. La exclamación, en cuanto asume el lugar de su destinatario, se convierte retroactivamente en llamada. Las palabras se dirigen al otro, y necesitan una respuesta. El habla conecta con la sensualidad abrupta del canto, y convierte el agudo *sol# —con fuoco—* en metáfora del proyectil-deseo. El cambio rápido de registro y tesitura es la energía de enlace dialógico propia de querer saber, a toda costa, algo del otro y en común con él.⁷³⁴ La voz aparece como imagen matriz de un cuerpo que canta, más allá del canto. Mediante la proyección inherente a su emisión, la voz puede tocar el cuerpo del otro que escucha.

Unidad 8 (c. 20)

Repite la unidad 1, variando la armonía del grupo de la tercera parte del compás que expone ahora un acorde de dominante menor con séptima. Funciona como una subdominante en la progresión a la zona tonal de *fa* mayor de la unidad siguiente.

Unidad 9 (cc. 21-24)

El piano reitera el módulo anterior con una nueva propuesta armónica. La tónica se convierte en dominante de la subdominante (*fa* mayor), una sonoridad que adquiere notoriedad, al haber estado ausente hasta ahora. Se advierte una correspondencia entre el acorde de séptima con quinta aumentada y las palabras *gestes hardis*. La textura conjuga dos nuevos tipos de formulación rítmica. En el primero, el acento recae sobre el segundo *beat* del compás; el gesto figurativo requiere un toque *très détaché, mais p*, y remite al taconeo flamenco o al toque de castañuelas (la alusión a *danser aux castagnettes* aparece en la última estrofa). El segundo contiene una sucesión de grupos sincopados sobre bajos ligeros, es una contextura que aparece una sola vez en la obra.

La melodía vocal se mueve por grados adyacentes en torno a la nota focal *do*, salvo la desinencia de tercera ascendente. El ámbito restringido a una quinta se organiza en dos incisos, que presentan rasgos rítmicos distintos.

Unidad 10 (cc. 25-281)

El piano continúa dos compases con el tipo de textura que cerraba la unidad precedente. Cambia después a una figuración mostrada ya en la unidad 3, como escenario de una extensión elocuente de la armonía de séptima de dominante que determina la deriva a *la* bemol mayor (tríada mayor de VI rebajado). La melodía persiste en el curso por grados conjuntos hasta el final de cuarta ascendente.

Unidad 11 (cc. 28-301)

El inicio de la unidad acorta la distancia con respecto a la unidad previa. La textura denota una preocupación polifónica. El bajo y el tenor realizan contrapuntos emparentados con la unidad anterior (en movimiento retrógrado), y la voz superior dobla el canto. El ritmo armónico se intensifica. La armonía modula a *fa#* mayor, que, convertida en dominante, pospone la resolución en *si* mayor con un giro a *re#*.

⁷³⁴ STRAUß, Botho. „Noch nie einen Menschen von innen gesehen?“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17 de mayo de 2010.

Unidad 12 (cc. 301-321)

La melodía imita a la tercera inferior la de la unidad 11, modificada levemente. El juego polifónico textural se aminora, las voces exteriores se separan, y el final se demora en la cadencia. La armonía alcanza el dominio de *si* mayor por vía de una progresión VI-II-V-I.

El conjunto de las unidades 9-12 (4+4+3+3) exhibe una estructura libre. El antecedente (unidades 9-10) expone segmentos melódico-vocales rítmicamente diferenciados, que se apoyan en un lecho rítmico uniforme. Pero la semifrase final llega a establecer una sensación levemente propulsiva:

meno *f*
Ges - tes har - dis, li - bre pa - ro - le,
più *f*
Sel et pi - ment à plei - ne main,

El siguiente esquema condensa el deslizamiento a *la* bemol mayor del curso armónico:

El planteamiento del consecuente (unidades 11-12) aúna, al contrario, una circularidad de lo melódico-vocal articulada en dos segmentos especulares, de los cuales el segundo se expande por medio de una variante:

El recorrido armónico, inquieto y cambiante, puede observarse en este croquis:

El piano despliega entre los segmentos vocales una serie de conectores, motivicamente emparentados, que contribuyen a la cohesión del conjunto:

c. 22

c. 24

c. 26

c. 29

c. 30

Unidad 13 (cc. 321-34)

Un nuevo rasgo del conector anterior sirve de puente a la reposición del estribillo:

c. 32

En lo melódico-vocal repite la unidad 6. La textura presenta una figuración, con notas alternas entre ambas manos, que conecta con un acorde enunciado por su propia significación y no como elemento de una retórica tradicional:

Unidad 14 (cc. 35-381)

En lo melódico-vocal equivale a la unidad 7. La nota cúspide del canto no tiene esta vez el apoyo directo del piano, ya que el acorde de novena de *mi* mayor se hace esperar una parte de compás. Como compensación, el piano anticipa el despliegue de la armonía de novena de *si* bemol mayor en la cadencia. El último acorde de séptima de dominante con sexta de la tonalidad principal (como en la unidad 7) es ubicado en la tercera parte del compás y tocado *piano*.

Unidad 15 (cc. 38-39)

Es una variante de la unidad 1, en la que tenemos la sensación de que se ha iniciado un retorno. El flujo melódico añade un compás para operar una progresión modulante que cruza la armonía de mediente y de II (convertido en dominante secundaria de *sol* mayor).

Unidad 16 (cc. 40-432)

Es un segmento melódico que aparece como novedoso a la escucha, si bien la desinencia es similar a la de la unidad 2. El intervalo de octava ascendente, con nota de llegada mantenida, corresponde al texto *chanter*. La textura repite tres veces un mismo patrón.

Unidad 17 (cc. 43-452)

Es una variante de la unidad 3. Una cadena de acordes de novena (VI₉-II₉-V₉-I) activa la aceleración del ritmo armónico para la vuelta a la tonalidad principal.

Unidad 18 (cc. 452-482)

Es una variante de la unidad 4, el primer segmento es idéntico; el segundo presenta modificaciones en el ritmo melódico, ahora sincopado, y en la disposición armónica. El giro a la mediente mayor y la similitud de la línea vocal apuntalan el carácter de retorno. Enlaza sin pausa con la unidad previa, y el *stretto* continúa en la unión con la unidad siguiente.

Unidad 19 (cc. 483-501)

Es una variante por compresión de la unidad 5. La inflexión a una armonía de séptima disminuida en la bisagra instrumental anuncia un pasaje realzado expresivamente (referido a *tout en fumant*); la partitura indica: *con grazia*.

Unidad 20 (cc. 50-531)

Repite la unidad 6.

Unidad 21 (cc. 53-572)

Repite la unidad 7.

Unidad 22 (cc. 57-59)

Es una variante de la unidad 8. La modificación atañe al bajo pianístico, que invierte el primer intervalo de quinta y añade una apoyatura en la tercera parte del compás; altera asimismo la disposición del acorde. El segundo compás repite el primer diseño a la tercera superior (tríada mayor del III rebajado); la séptima de dominante con sexta resuelve en un contundente *do* mayor:

The image shows a musical score for Unit 22, measures 57-59. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line starts with the lyrics "- no - la." and has a fermata over the final note. The piano accompaniment begins with a forte (f) dynamic and includes markings for "cresc. molto" and "ff". The bass line is specifically noted as "8ª bassa".

La unidad tiene un carácter marcadamente coreográfico. En una danza imaginada, el cambio de sentido en el bajo representaría un nuevo giro y la cadencia final recordaría la pose llamada "de

bien parado” o posición de “desplante” que en la seguidilla del XVIII adoptaban los bailarines al finalizar cada copla.⁷³⁵

1.3.2.2. Enfoque paradigmático y formal

La pausa que marca el estribillo después de cada estrofa inducía, a primera vista, a pensar en un diseño formal ternario de la canción, ceñido a la organización externa del poema. El cuadro paradigmático confirma ese esquema tripartito:

1	2	3	4	5	6	7						
	8							9	10	11	12	
					13	14						
15	16	17	18	19	20	21						
	22											

El tipo formal convencional ABA’ se presta bien para designar el agrupamiento de las tres secciones que corresponden a las filas de las unidades 1-7, 8-12, 15-21. El gráfico muestra que las secciones están flanqueadas por elementos comunes: los ítems de la primera columna representan los compases instrumentales que preludian la música con texto, y los de las columnas 6-7 identifican el estribillo; podemos calificarlos de ejes constructivos de la composición.

El predominio de la textura de melodía acompañada no impide que se produzca una dialéctica, a nivel gramatical, entre la regularidad de la periodicidad de los módulos instrumentales y la irregularidad de las frases vocales. La relevancia formal del estribillo es acusada. No solo porque este se independiza con ciertas peculiaridades, sino porque dice otra cosa que lo que declaran las estrofas que lo preceden. Por una parte, no rima con el resto de los versos, consta de un número de sílabas distinto a los demás y contiene palabras en español. Todo ello afecta a la atención del auditor. Por otra parte, su contenido pertenece a una perspectiva que se opone y contrasta con lo expuesto en las estrofas. El carácter periódico con que aparece puede interpretarse como un mecanismo de énfasis. Suscita en el receptor fuertes expectativas de repetición, puesto que las estrofas son de extensión equivalente y el estribillo se intercala en intervalos regulares. La modificación armónica y textural practicada en la segunda aparición del estribillo transgrede, sin embargo, la norma del principio constructivo del paralelismo. La alteración parcial del esquema iterativo (la iteración es perfecta en lo vocal) desbarata las corazonadas de repetición total en cuanto recurso estilístico, crea sorpresa en el auditor, fragua la previsión de una nueva reincidencia cabal y acrecienta su virtual eficacia como mecanismo de cierre.

1.3.3. Huellas intertextuales

Hemos identificado como fuente del comienzo melódico de *Séguidille* un tema de inspiración popular urbana: *La camisa de la Lola*, perteneciente al sainete lírico *La canción de la Lola, o Celos engendran desdichas* de Federico Chueca y Joaquín Valverde (estrenado en 1880 con libreto de Ricardo de la Vega). La cancioncilla alcanzó gran popularidad, y fue transcrita para piano con letra

⁷³⁵ MORALES, Luisa y SALVADOR, Cristóbal. “Dances in 18th century Spanish Keyboard Music”, en *Granados and Goya: Music in the time of Francisco Goya and Goya in the time of Enrique Granados*. California: Riverside, 2005.

por Isidoro Fernández en *Flores de España*, donde aparece, por cierto, uncida a otro tema popular contenido también en el sainete de Chueca, *Con el capotín tin tin*, que Falla expondrá en *El sombrero de tres picos*. Cotejemos los enunciados iniciales de ambos temas:

Chueca y Valverde

La ca - mi - sa de la Lo - la un chu - lo se la lle - vó__ un chu - lo se la lle - vó__

Falla

Un ju - pon ser - ré sur les han - ches, Un peigne é - norme à son chi - gnon,__

La transformación falliana del molde métrico y del contorno rítmico de la melodía original viene, en principio, dictada por la necesidad de casar el texto con la melodía preexistente. La recomposición del perfil melódico es más leve en el segundo segmento que en el primero. Falla incorpora característicos tresillos de bordadura superior a las desinencias.

Posiblemente, la alusión textual a la vestimenta femenina encaminó los pasos del compositor a sopesar la idoneidad de este material para su empeño creativo. También el contexto, pues la acción del sainete de Chueca se desarrolla en Madrid, en un patio de vecindad: una vecina se confabula con el Chulo, enamorado de la Lola, para evitar la boda de esta con otro; el Chulo decide robar la ropa de Lola (la camisa y las enaguas, colgadas en el tendedero).

La temática “madrileña” pudo haber guiado la mirada de Falla hacia *Madrid* de Pauline Viardot (texto de Musset):

Tempo di Bolero.

CHANT. Ma . drid, _____

PIANO. *mf*

prin.ces.se des Es . pa . gnes,

mf . Il court par tes mil - le campa . gnes Bien des yeux bleus, bien des yeux noirs.

rit.

cuya melodía muestra concomitancias con la línea vocal de la última estrofa de *Séguidille*:

La pieza sirve también para constatar el parentesco entre el *tempo* de bolero y el ritmo empleado por Falla.

Encontramos asimismo similitudes entre *Séguidille* y la canción *Seguidillas No me mates ¡Ay!* de Isidoro Hernández.⁷³⁶ En el módulo instrumental del inicio, el sintagma I-V comienza en síncopa, en ambos casos; pero, frente a Hernández, Falla remarca y potencia la cualidad rítmica del primer inciso, realiza una pulsión hacia el registro agudo, y enriquece el V con novena y sexta:

Séguidille ostenta también una armonía más variada y de ritmo intenso en la realización del tónico procedimiento melódico-armónico de la deriva a la tonalidad del III mayor:

⁷³⁶ *Seguidillas No me mates ¡Ay!* (Letra de D. J. Arcos), del álbum *Andalucía*.

Hernández

Falla

La fórmula cadencial de la canción de Falla parece quintaesenciar el recorrido melódico de la cadencia de Hernández:

Hernández

Falla

Los rastros intertextuales “madrileñistas” (admitiendo que el “madrileñismo”, por lo que respecta a la música, es muy discutible) cohabitan en *Séguidille* con un aflamencamiento especialmente perceptible en el estribillo instrumental. Sus falsetas guitarrísticas asociadas al toque *jondo* son similares a las que Bretón exhibe en el *Polo gitano* (o *gaditano*) de *Escenas andaluzas* (1894). Pero Falla se fijó, sin duda, en el modelo que transcribe Eduardo Ocón en *Polo gitano o flamenco*.⁷³⁷ A diferencia de este, Falla ubica la falseta en registro central e introduce en el plan armónico la sonoridad de II⁹:

⁷³⁷ OCÓN, Eduardo. *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1874, p. 89.



Las expresiones habladas (que eran bastante habituales en el repertorio de la “canción andaluza”) quieren reflejar en *Séguidille* la chispa madrileña. Eran propias del argot castizo, una manera de hablar que se consideró madrileña en el aspecto fonético, y respondía a un sistema conceptual articulado en giros e imágenes característicos. Su gracia zumbona, redicha y desgarbada, buscaba el desenfado y la intención humorística, y era un reflejo del influjo cultural de lo gitano-andaluz en Madrid.

No hace falta insistir en que la hibridación entre lo madrileño y lo andaluz aparecía como ingrediente de fuerte atractivo estético en muchas obras del teatro lírico (piénsese, como ejemplo, en la soleá de *La verbena de la paloma* de Tomás Bretón, 1894). Para mostrar que este tipo de resonancias intertextuales estaba en el aire, cabe destacar la aglutinación de la expresión madrileña y lo gitano-andaluz en la recreación del mundo goyesco, que Granados llevará a cabo en las *Tonadillas escritas en estilo antiguo* (1912).

La conjugación de lo andaluz, lo gitano y lo madrileño había dado al siglo XVIII uno de sus perfiles culturales más castizos. Lo gitano se relacionó con el majismo, un fenómeno que puede entenderse como una moda juvenil, implantada sobre todo en la Corte madrileña y en algunas otras ciudades (particularmente andaluzas) de la segunda mitad del siglo XVIII. Según Julio Caro Baroja:

Allá por los años de 1768, Don José Cadalso observaba que los jóvenes de las clases pudientes tenían una afición desmedida a lo gitano, que les gustaba asistir a juergas y zambras. Esta gitanofilia da lugar a un proceso de agitanamiento de lo popular, que arrancando de Cádiz y Granada llega a Madrid.⁷³⁸

Caro Baroja delimitó aun más esta síntesis de lo madrileño con lo andaluz, y de lo cortesano con lo popular y castizo:

Lo *majo* madrileño nos obliga a mirar, siempre, hacia el Mediodía. Ningún valor del *majismo* puede referirse al Norte, a tierra castellano-vieja. Lo *majo* madrileño se incuba, sin duda, con la población llegada de la Mancha y de Andalucía, por los itinerarios que tan bien conoció Cervantes. Con sus ventas, mesones y posadas, sus arrieros y contrabandistas, sus bandoleros y galeotes. El eje Madrid-Sevilla es fundamental para comprender la vida popular española en rasgos esenciales.⁷³⁹

El majismo se manifestaba a través de una indumentaria vistosa y ornamentada, y de unas actitudes y comportamientos sociales que hicieron merecer a los majos la definición de “guapo, baladrón, fanfarrón, garboso, petimetre” que les dio el Diccionario de Terreros en 1787. Al decir de Carmen

⁷³⁸ CARO BAROJA, Julio. “En torno a la literatura popular gaditana”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXVIII, 1983, p. 19.

⁷³⁹ CARO BAROJA, Julio. *Temas castizos*. Madrid: Istmo, 1980, p. 77.

Martín Gaité, el majismo gustaba de

...unos modos peculiares de escuchar, de requebrarse, de moverse, de bailar y recitar, de vestirse y calzarse; modos desafiantes, descarados, llenos de altivez y ‘desgarro’ [...] Estilos que no habrían llegado a ser, quizá tan conocidos e incorporados a la cultura española si se hubieran quedado reducidos a la órbita de lo popular. Pero es bien sabido que, en los últimos decenios del siglo XVIII, los señores y señoras de la aristocracia remedaban estos estilos plebeyos, jugando a vestirse y a proceder como la gente de los barrios bajos.⁷⁴⁰

En el orden de las confluencias intertextuales debussystas, *Séguidille* presenta concomitancias con *Ballade des femmes de Paris (Trois Ballades de Villon)*, obra que Debussy está componiendo en las mismas fechas. Es coincidente la indicación que encabeza una y otra: *Alerte et gai*; el primer motivo pianístico falliano —el tresillo bordado y su resolución— parece un eco del diseño que sustenta la alusión poética a las mujeres *Espagnolles ou Castellanes* en la canción de Debussy; y la escritura “en chevrons” es común a ambas. Por otro lado, las *Trois Ballades de Villon* son las canciones más cargadas de indicaciones expresivas de todo el *corpus* debussysta, al igual que sucede en las *Trois Mélodies* de Falla con respecto a su catálogo de canciones.

1.3.4. Estrato hermenéutico

1.3.4.1. “Lo español” en París

El problema de “lo español” en París ha sido abordado desde ángulos variados: el exotismo y las evocaciones hispánicas en la obra de los compositores no-españoles, los medios a través de los cuales se transfirieron a la capital francesa materiales culturales de España, la estancia en París de músicos españoles, la influencia de la música francesa en el desarrollo del nacionalismo musical español y las interacciones franco-españoles en el marco común de la latinidad.⁷⁴¹

Parece bastante claro que los artistas españoles residentes en París acondicionaron la visión exótica que la intelectualidad francesa se había forjado de España.⁷⁴² Los compositores, guitarristas, violinistas y las compañías de danza⁷⁴³ contribuyeron a la moda del hispanismo en los salones parisinos a lo largo del siglo XIX. Ayudaron a exotizar su país exotizándose a sí mismos en su música. Huérfanos de una tradición técnica propia, buscaban el acento nacional, una música que tuviera un aspecto distinto, y acaso, por ese camino, un talante exclusivo.⁷⁴⁴ La situación adquirió otro cariz cuando los compositores franceses se empeñaron en crear música “española”. Su colaboración con los músicos españoles en la invención de una imagen musical exótica de España fue compleja. Bartoli habla de un encuentro significativo, entre el orientalismo francés y el alhambrismo, para constituir el arquetipo España de la mayor parte de los compositores galos antes

⁷⁴⁰ MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 1987, pp. 97-98.

⁷⁴¹ Cf. *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003; MURPHY Kerry, LOCKE, Ralph P., HUEBNER, STEVEN. “The Midi and Spain, or Autour de Carmen”, en *Music, Theater and Cultural Transfer Paris 1830-1914* [ed. Annegret Fauser y Mark Everist]. Chicago y Londres: Chicago University, 2009, pp. 293-361; LLANO, Samuel. *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*. Nueva York: Oxford University, 2013; PERSIA, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Diputación de Granada, 2003.

⁷⁴² ALONSO. *Op. cit.*, p. 131.

⁷⁴³ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “The Company of the Lefevre Family in Seville”, en “The Origins of the Bolero School” [ed. Javier Suárez-Pajares y Xoán M. Carreira]. *Studies in Dance History* 4, nº 1, 1993, pp. 21-37.

⁷⁴⁴ CARPENTIER, Alejo. *Literatura y conciencia política en América latina*. Madrid: Alberto Corazón, 1969, pp. 49-66.

de 1880.⁷⁴⁵ Más adelante, al alimón con la desintegración de la práctica común, comenzó un proceso de actualización del *topos* español. Un concurso de circunstancias favoreció la aparición de un hispanismo de segunda generación. Las exposiciones universales de 1889 y 1900 presentaron músicas andaluzas (el término “andalouserie” pasó a formar parte del argot musical del fin de siglo francés⁷⁴⁶), y la práctica guitarrística flamenca inspiró un conjunto de útiles inéditos que fermentaron la síntesis entre la tradición tópica y las nuevas técnicas de composición. Con *Iberia* de Debussy (1906-1908) e *Iberia* de Albéniz (1906-1909) —Albéniz se había instalado en la capital francesa en 1893— nos sumergimos en el corazón mismo de las interacciones estilísticas entre la música francesa y la española.

Para Falla, Debussy tenía una cierta misteriosa habilidad para entender a España y representar con fidelidad sus tradiciones musicales. Le atribuyó no solo el descubrimiento y el uso del valor armónico y sonoro de la acordatura de la guitarra, sino la creación del “andalucismo universal”.⁷⁴⁷ La música debussysta representaba para nuestro compositor “la verdad sin la autenticidad”. En palabras de Lesure: “París, con Debussy, actuó sobre Falla como un revelador.”⁷⁴⁸

Para Lamas, las evocaciones españolas de Debussy constituyen un estadio más de la construcción oriental de España.⁷⁴⁹ Debussy podía celebrar el “realismo” de sus representaciones sobre España, a pesar de no conocer la realidad referida, debido a que el concepto de música española no apelaba a ninguna realidad concreta sino solo a un paradigma adecuado por los intereses políticos y culturales dominantes.

James Parakilas considera también la conversión de España en un país exótico por parte de Francia como el producto de un colonialismo cultural; Falla sería un caso típico de auto-exotismo: en tanto que situación política, condición psicológica y dilema artístico.⁷⁵⁰ Parakilas se pregunta por qué siente Falla la necesidad de dirigirse a Francia cuando era la cultura francesa la que expresaba más fuertemente la necesidad de definir España por su diferencia. La explicación más simple puede ser que el compositor aceptaba la premisa de la disimilitud de Francia con respecto a España. Aunque podría darse en él la exigencia de confiar en un país latino y católico, con capacidad de ser moderno, y más avanzado —artística e intelectualmente— que sus competidores germánicos protestantes. No podemos olvidar que la Francia anticlerical se revistió de esencias católicas para construir una narrativa unificadora frente a Alemania. Y la Gran Guerra suscitará, como veremos más adelante, alineamientos confesionales donde los conceptos de latinidad y mediterraneidad ganarán músculo.

Parakilas afirma que Falla produce su música siguiendo los más avanzados conceptos del exotismo francés. Arguye que la música falliana está basada en la imitación intertextual más que en una experiencia de primera mano de España, y que el compositor descubrió realmente su identidad como “músico español” una vez que se expuso a las experiencias estético-sociales de París. No es que su música anterior fuera menos auténtica o menos española, pero en París descubrió las ventajas de vender su *background* como diferencia cultural. Sin embargo, Parakilas es incapaz de probar que la identidad musical de Falla fuera enteramente prestada. Y, en todo caso, como observa Llanos, es necesario entender exotismo y autenticidad como categorías histórica y culturalmente contingentes.⁷⁵¹

⁷⁴⁵ BARTOLI. *Op. cit.*, p. 213.

⁷⁴⁶ PISTONE, Danièle. *La Musique en France de la révolution à 1900*. París: Honoré Champion, 1979, p. 189.

⁷⁴⁷ CHAPALAIN. *Op. cit.*, p. 262.

⁷⁴⁸ LESURE, François. “Manuel de Falla, Paris et Claude Debussy”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. *Op. cit.*, p. 21: Paris avait, avec Debussy, agi sur lui comme un ‘révéléteur’.

⁷⁴⁹ LAMAS. *Op. cit.*, pp. 136-141.

⁷⁵⁰ PARAKILAS, James. “How Spain got a Soul”, en *The Exotic on Western Music* [ed. Jonathan Bellman]. Boston: Northeastern University, 1997, pp. 137-193.

⁷⁵¹ LLANOS. *Op. cit.*, p. 149.

Séguidille pretendió ser quizá un guiño irónico a la tradición de las españoladas y a las composiciones escritas *à la manière* española por los franceses. Sea como fuere, basta una simple ojeada comparativa a la *Séguidille* falliana y a la quincena de versiones “cultas” que previamente habían puesto en música el texto de Gautier, para apreciar que el empleo del tópico español realizado por Falla es codificado y proyectivo al mismo tiempo. Veamos, por ejemplo, cómo encarnan musicalmente Manuel Giró⁷⁵² y Debussy,⁷⁵³ en sus respectivas *séguidilles*, casi contemporáneas, la última aparición del estribillo poético.

Giró, además de repetir tres veces el texto, desarrolla una escritura vocal de rasgos operísticos, y es en la parte pianística donde parece evocarse tenuemente el color español (encontramos la segunda menor de la “caidilla” andaluza, sobre la armonía de *fa#* mayor):

La canción de Debussy, compuesta en 1881, durante su época Vasnier, presenta reiteraciones textuales, inserciones personales (*Ah*), y un tratamiento operístico de la coloratura (que rinde tributo a las características vocales de su destinataria). Lo español parece tomar cuerpo en los últimos nueve compases: el tetracordo andaluz en el bajo instrumental (sin armonía mayorizada en el final), tresillo floreado y perorata aflamencada en el canto; la cadencia final, que va a la tónica mayor a través de la subdominante “manchada” con el séptimo grado en el pedal grave, anuncia nuevos derroteros musicales y estéticos.

⁷⁵² GIRÓ, Manuel. *La manola (séguidille)*, nº 16 de *Tras los montes*. París: Heugel, 1879. Nacido en Lleida, Giró (1848-1916) vivió cerca de una década en París, donde compuso obras como “Sinfonía mozárabe” o el ballet “Fiesta andaluza”.

⁷⁵³ DEBUSSY, Claude. *Séguidille* [ed. crítica Marie Rolf]. París: Durand, 2014. La obra ha permanecido inédita hasta 2014.

The image displays a musical score for the piece 'Alza! Oia!' by Manuel de Falla. It consists of two columns of music. The left column contains vocal lines with lyrics: 'Ah Ah Ah Al - za! o - la! Voi - là Lu vé - ri - ta - ble Ma - no - la. Al - za! o - la! Ah'. The right column contains piano accompaniment. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The piano part features a prominent, repetitive rhythmic motif in the right hand, which is the 'estribillo' mentioned in the text.

En contraposición a estas realizaciones, *Séguidille* de Falla exhibe elementos de color español más evidentes y numerosos, a la par que más “raciales”. Frente a la hipertrofia del estribillo en los ejemplos aducidos, nuestro compositor opta por la concisión. Además, la inclusión de la voz hablada proyecta el estribillo hacia un escenario distinto. Falla impone un aspecto gramatical que resume, en cierto modo, su perspectiva innovadora: la posición del acento en “manola”.

La analogía con el mundo gráfico-pictórico puede servirnos para “ilustrar” este cariz dual de la realización falliana. Observamos, por ejemplo, que las peculiaridades de la representación convencional decimonónica de la manola están presentes en las portadas de diversas *séguidilles* compuestas a fines del siglo XIX:



y, en alguna medida, perduran aun en *L'Espagnole* (1909) de Henri Matisse, obra contemporánea de la canción de Falla:



La imagen responde al esquema de figura dispuesta frente al espectador, de medio cuerpo, levemente girada, y muestra ciertas referencias de lo que en la tradición francesa se identificaba como español: la mujer aparece ataviada con una “torerilla” bordada, típicamente española, con una mano apoyada en la cintura y otra sujetando la pandereta.⁷⁵⁴ Pero, en la onda de Falla, Matisse pone en juego nuevos medios de expresión: los rasgos simplificados y angulares en el rostro, la gruesa línea delimitando los perfiles y el uso muy contrastado del color, son elementos a partir de los cuales desarrolla un nuevo “espace spirituel”.

1.3.4.2. *Double coding*

La interacción de contenidos cultos y estilemas folklóricos nos lleva a plantear la posibilidad de que la coartada de lo español sirviera a Falla para fundir un modelo cultural “alto” en un compuesto que resulta atractivo también para el usuario popular. Ese producto de *double coding* se dirigiría simultáneamente a una élite minoritaria y a un público de masas. El compositor era consciente de que la idea de escuchar música, como un objeto de contemplación artística, coexistía con un arte comercial orientado hacia la búsqueda del beneficio y del éxito inmediato, que ofrecía productos “sin riesgos” y de rápida obsolescencia.⁷⁵⁵

Séguidille muestra una contextura escénica, donde asoma cierto histrionismo, que podría encajar con la forma gestual-textual propia de los espectáculos de los cabarets de Montmartre, los *caf'conc'* y el *music-hall* que triunfaban en París, o del “cuplé-varietés” que reinaba en Madrid. Falla se acordaba, sin duda —eran los tiempos en que estrenó *Los amores de la Inés*—, de los éxitos

⁷⁵⁴ VILLAFRANCA, María del Mar&JARAUTA, Francisco, comisarios de la exposición *Matisse y la Alhambra 1910-2010*. La Alhambra, Palacio de Carlos V, 15 de octubre de 2010-28 de febrero de 2011. Granada: Patronato de La Alhambra y Generalife/Ministerio de Cultura/La Caixa, 2011, p. 84.

⁷⁵⁵ SALAÜN, Serge. *El cuplé: (1900-1930)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990, p. 67.

madrileños de Loreto Prado (*El juicio oral, El tío de Alcalá, La Trapera...*), especializada en números “donde se alternaba el canto lírico con el hablado ritmado sobre la música; el estribillo pegadizo, con la onomatopeya y el melodrama escénico”.⁷⁵⁶ Al combinar el canto con el habla, el compositor interpela una voz que no es del todo cercana a una estética belcantista ni es del todo exótica, sino que parece obedecer a un proceso de desafección que era más explícito en la tradición del cabaret o del *couplé*.

Además, desde el punto de vista del horizonte español de expectativas, *Séguidille* pone en juego los dos polos en torno a los cuales giraba la geografía preferida de la gran mayoría de los cuplés: el madrileñismo y el andalucismo. Por un lado estaban las muchachas del Madrid castizo, los arquetipos humanos, sociales o profesionales popularizados por los sainetes; por otro, los prototipos de la mujer andaluza, con su gitanismo y su flamenquismo, en la línea del tipismo producido a gran escala por los Álvarez Quintero. Y, como indica Salaün, tanto lo andaluz como lo madrileño estribaban en una retórica tópica: retrechera y desenvuelta para Madrid, florida y coloquial para Andalucía. La poética del requiebro, de la pena honda y del gracejo localista seguían siendo recetas seguras que hacían innecesaria, a veces, toda intriga.⁷⁵⁷

Séguidille presenta, desde luego, algunos componentes que habían adquirido un protagonismo singular en el cuplé. Piénsese, por ejemplo, en la imagen de la mujer fumadora (prefigurada en *Carmen* de Bizet, y ensalzada en la habanera de *Los sobrinos del capitán Grant* de Fernández Caballero), o en la alusión a las enaguas de la manola, indumento que no estaba lejos del “mantón liado al cuerpo con flecos como sustitutos de faldas, sobre las piernas” que gustaban las cupletistas.⁷⁵⁸

Asimismo, el halo humorístico de *Séguidille* casaba con las aspiraciones lúdicas del cuplé. La tonicidad psicológica que exige el humor bien podría ser el signo de cierta desenvoltura ideológica, un desquite de las barreras y tabúes del orden moral español.⁷⁵⁹ Por otro lado, *Séguidille* representaba en cierto modo un monumento a la evasión. En España, tanto la canción culta como la comercial corrieron un tupido velo sobre la guerra de Cuba y sus consecuencias; tampoco dijeron nada de las huelgas, motines, semanas sangrientas y represiones que jalonaron la historia agitada de este periodo; es decir, omitieron la casi totalidad de los grandes problemas socio-políticos del país.

1.3.4.3 Significación

El rasgo diferencial en el personaje de la manola, con respecto a las figuras femeninas que le han precedido en las canciones fallianas, es su capacidad de seducción y su forma de vivir el amor. La imagen de *Séguidille* proyecta un erotismo intenso: el dominio apoteósico de *do* mayor parece acreditar la tendencia del compositor a asociar esta tonalidad con el “afecto” del deseo amoroso. Lo intuimos en las puntuales incursiones a *do* mayor de *Preludios* (“esta dulce tonada tal poder tiene”, cc. 23-25) y *Tus ojillos negros* (“como mis deseos”, cc. 74-76). ¿Es *do* mayor la reelaboración de una vivencia a lo largo del tiempo, la reiteración obsesiva inconsciente de un recuerdo? La interrogante deja un territorio indeterminado para la suposición, pero nos anima a especular en torno a la idea de que este despliegue de exotismo español en *do* mayor partiera de una realidad interior —el deseo— y condimentara la evocación de un momento erótico centrado en la visión de un cuerpo deseado. Se trataría entonces de un ejercicio de sexualidad transfigurada por la

⁷⁵⁶ MEJÍAS GARCÍA, Enrique. “Manuel de Falla en el contexto del género chico madrileño”. *Quodlibet*, 55, 1, 2014, p. 32.

⁷⁵⁷ SALAÜN. *Op. cit.*, pp. 177 y 180.

⁷⁵⁸ DÍAZ DE QUIJANO, Máximo. *Tonadilleras y cupletistas (Historia del cuplé)*. Madrid: Cultura clásica y moderna, 1960, p. 52.

⁷⁵⁹ SALAÜN. *Op. cit.*, pp. 200-201.

imaginación de Falla. Notemos que la coda directa e inmediata, con que se resuelve la canción, puede considerarse un gesto irónico hacia el propio yo del compositor, consciente de que el deseo abre un vacío en él/nosotros. Si anida en el núcleo de nuestro ser, también denota en el interior del yo aquello que es inevitablemente ajeno a él, una carencia en el centro mismo de nuestra satisfacción, un desamparo del espíritu. Terry Eagleton sostiene que el deseo puede considerarse una versión secularizada de la trascendencia.⁷⁶⁰ A su vez, si el objeto del arte es aquel resto que no puede articularse en el lenguaje, ¿no es eso el deseo?

Podríamos encarar *Séguidille* desde la perspectiva de la sublimación, persistiendo en la línea esbozada a propósito de la significación de *Tus ojos negros*. Es sabido que el término hace referencia primariamente a la transformación directa de un sólido en vapor sin pasar por el estado líquido. Este cortocircuito, metáfora del paso de la pulsión sexual a la obra de arte es el que Freud intentó establecer desde una mirada psicoanalítica. En 1908, escribía Freud que “las fuerzas utilizables para el trabajo cultural provienen, en gran parte, de la represión de lo que se llama elementos perversos de la excitación sexual”.⁷⁶¹ Las pulsiones parciales (las pulsiones sexuales no genitales) pueden transferir su investimento libidinal de una a otra, de modo que la satisfacción de una pulsión puede reemplazar la de otras. El destino más significativo de una pulsión parece ser la sublimación: el objeto y la meta son transformados de tal manera que la pulsión sexual se satisface de un valor social o ético más elevado.

Paralelamente, la manola de *Séguidille* parece rendir tributo a un tipo de vida que se presentía como próxima a perecer. Falla proyectó tal vez una forma de resistencia frente a la agresión niveladora del progreso. Y puede que ahí radique uno de los motivos de la actualización de *Séguidille*, ahora que estamos ante un proceso de homogeneización cultural que, esta vez sí, está ya en trance de culminar su acción. Se trataría de una especie de retorno, destinado a conjugar las invariantes castizas y emplazado como una defensa frente a los cosmopolitismos niveladores, evitando, eso sí, el riesgo de caer en el ofuscamiento de una singularidad desconectada del exterior y basada en el fomento de recuperaciones arqueologizantes. De cara a la situación creada en nuestros días, estaría en las manos de la manola proclamar una nueva apuesta por una sociedad en la que pudiera sentirse aceptada de ser como es, y libre para ser como quisiera.

RESUMEN

El texto de Théophile Gautier retrata una “manola”, una mujer prototípica del Madrid castizo de mediados del siglo XIX. La canción destaca por la libertad de invención a partir de elementos básicos de impregnación española (ritmo de seguidilla, falsetas de la guitarra flamenca, acentos madrileñistas) obligados por el contexto poemático. El estribillo con el que culmina cada sección de la estructura ABA’ escenifica un clímax musical que aúna voz hablada e inflexiones cantadas de sesgo teatral, y un empleo de la cadencia perfecta de *do* mayor como marcador formal perteneciente al mundo popular de la manola.

Falla monitoriza los rasgos pintorescos mediante una estrategia técnica que trasciende los márgenes de lo convencional, no pierde de vista su voluntad significativa, y logra de este modo conformar un nuevo estilo del exotismo español.

⁷⁶⁰ EAGLETON, Terry. *Cultura* [trad. Belén Urrutia]. Barcelona: Taurus, 2017, pp. 38-39.

⁷⁶¹ FREUD, Sigmund. *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna* [trad. José L. Etcheverry]. Obras Completas, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu, 1976 [1908].

1.4

Recepción de *Trois Mélodies*

Las canciones se estrenaron al poco tiempo de su creación: *Séguidille*, el 14 de marzo de 1910 en la *Schola Cantorum* (Claire Hugon y Falla), y el grupo completo, el 4 de mayo de 1910 en la *Société Nationale Indépendante* (Ada Adiny-Milliet y Falla). Fueron publicadas ese mismo año por Rouart-Lerolle, dedicadas a Ada Adiny-Milliet, Romaine Brooks y Madame Debussy, respectivamente.

La obra tuvo desde el principio una acogida disimétrica. Los primeros comentarios críticos diferían, por ejemplo, en su percepción de *Séguidille*; Turina calificó la canción de “obra maestra”:

Se estrenan las melodías de Manuel de Falla. La primera, tranquila y suave *Les Colombes*; la segunda *Chinoiserie*, graciosa y llena de *sprit* [sic], y la tercera *Séguidille*, en la cual Gautier ha querido pintar una manola que en los toros juzga a los toreros “tout en fumant de cigarettes”. ¿Dónde habrá visto eso Gautier? ¿Quizás en Montmartre? Pues esta *Séguidille* sobre una manola tan falseada ha permitido a Falla hacer una obra maestra; la voz tiene en ella su dominio y el acompañamiento es una preciosidad. El entusiasmo de Debussy fue tal al oírla que Falla decidió dedicarla a Mme. Debussy. En su estreno obtuvo un *bis* a pesar de la cantante, que nos soltaba unos ¡alza! y unos ¡ola! como chillidos de rata.⁷⁶²

Ignacio Zubialde estimó, en cambio, que era la “menos afortunada” del conjunto:

Antes de ahora nos hemos ocupado de este compositor, que forma parte de nuestros artistas de vanguardia establecidos en París. Falla, que ya en su tierra natal había demostrado predilección por las osadías de la joven escuela francesa, no ha tenido gran cosa que hacer para adaptarse al nuevo medio y dejarse llevar de la corriente.

Sus tres melodías pertenecen a los nuevos padrones del género, en que sólo se pide a la voz una declamación que se ciña a la letra, dejando al acompañamiento el cuidado de subrayar el texto. Estas condiciones las cumplen generosamente las nuevas obras de Falla que son elocuente comentario de los hermosos versos de Gautier. Precisamente la última, la titulada *Séguidille*, en que la voz reclama sus derechos, es la que nos parece menos afortunada, como si en el autor hubiera influido la dificultad de conciliar el hispanismo del texto (hispanismo de Gautier, que es cuanto hay que decir) con una música netamente española. Nos gustan más *Les Colombes* con su poético acompañamiento descriptivo y *Chinoiserie*, ligera y grácil como una porcelana del celeste imperio.⁷⁶³

Por su parte, Georges Jean-Aubry no la menciona en una reseña de 1917:

A pesar de que el idioma francés no tiene una acentuación muy marcada, es sin duda alguna la lengua más difícil para ser musicada por un extranjero. Y, sin embargo, creo que ningún compositor francés ha dado mejores pruebas de su seguridad prosódica, que Manuel de Falla.

Juzgando desde este plano, *Les Colombes*, es una realización perfecta y su línea melódica, un ejemplo de la contenida y delicada sensibilidad de su autor. La frase melódica de Falla, tal como se la encuentra en sus canciones, en sus obras de piano y en los temas de *La vida breve*, se desenvuelve con una languidez ardiente que la contiene en el momento preciso en que iba a hacerse sentimental en el peor sentido de la palabra, y hace que se deslice oportuna y discretamente. Los finales de *Les Colombes* y de *Chinoiserie*, son ejemplos característicos de esa particularidad.⁷⁶⁴

Ciertamente, *Séguidille* era la pieza más fácilmente asimilable de la serie, tal vez por ello su estreno en solitario se adelantó al de la obra en su conjunto. En principio, su marchamo popularizante la alejaba de los imperativos estético-ideológicos de la *mélodie*, y, como decíamos, su imaginaria sonora parecía dirigida a un público de más amplio espectro.

⁷⁶² TURINA Joaquín. “Desde París”. *Revista Musical*, Año II n° 5, Bilbao, mayo 1910.

⁷⁶³ ZUBIALDE Ignacio. “Publicaciones recibidas”. *Revista Musical*, Año II n° 4, Bilbao, abril 1910.

⁷⁶⁴ JEAN-AUBRY, Georges. “Manuel de Falla”. *Revista Musical Hispanoamericana*, 4,4, abril 1917, p. 3.

En nuestros días, Marie Claire Beltrando-Patier opina que Falla, incluso habiéndose convertido en “más parisino que los propios parisinos” (Hoffelé), resta ante todo español, de tal manera que *Trois Mélodies* no alcanza a ser testimonio de un arte poético-musical —la *mélodie*— que solo los auténticos franceses pueden culturalmente abordar.⁷⁶⁵ Pero, dejando a un lado la sensibilidad exclusivista de ciertos críticos franceses, es razonable pensar que Falla consideraba sus *mélodies* como una manifestación suficientemente refinada para su degustación por la élite parisina.

Sin embargo, hay que reseñar que, aunque los poemas de Gautier habían nutrido las canciones de célebres autores desde que Berlioz compusiera *Les nuits d'été* (1840): Gounod, Offenbach, Viardot, Lalo, Bizet, Massenet, Fauré, Duparc, Chausson, Debussy, Schmitt o Hahn, entre otros muchos,⁷⁶⁶ su poesía estaba un tanto pasada de moda entre los gustos del momento, que se decantaban, más bien, por los poetas simbolistas. En todo caso, *Trois Mélodies* obedece al concepto de arte de una minoría. Debussy, más que nadie, reivindicaba el talante exclusivo de la música:

Verdaderamente la música debería ser una ciencia hermética, guardada por textos de una interpretación tan larga y difícil que descorazonara ciertamente al rebaño de gentes que se sirven de ella con la desenvoltura con la que se utiliza un pañuelo de bolsillo. Además, en lugar de tratar de difundir el arte entre el público, yo propongo la fundación de una sociedad de esoterismo musical.⁷⁶⁷

Ante este afán de inaccesibilidad, es pertinente recordar aquí la pregunta formulada por Adessi sobre cuál pudo ser la reacción del católico Falla frente al esoterismo y el interés por las prácticas teosóficas de Debussy⁷⁶⁸ (también los “apaches” eran próximos a los círculos esotéricos). No parece que nuestro compositor haya participado en las reuniones que se celebraban en la librería *L'Art Indépendant* de Edmond Bailly, de la que Debussy era frequentador.⁷⁶⁹

De todos modos, hay quien sostiene que el efecto de delicado “misterio” que observamos en *Les Colombes* habría podido ser ingeniado como un producto ideológico para la gratificación de una específica y “conocedora” audiencia. Así, según Hepokoski, ese arte pseudo-inefable —simulacro secularizado de una teofanía del misterio o simulada revelación de lo primordial— y conscientemente manipulador, manufacturaría deliberadamente su pretendida mistificación como un opiáceo sonoro para el *connoisseur* estético en un mundo desencantado.⁷⁷⁰

Por otra parte, la escritura preciosista y altamente sensitiva de *Les Colombes* y *Chinoiserie* se adecuaba a las exigencias de refinamiento de la superestructura homosexual que dominaba la cultura artística de los salones de París. Pertenece a ella la pintora Romaine Brooks, a quien Falla dedicó *Chinoiserie*. Nuestro compositor participó en los conciertos que Brooks organizaba en su casa, le dio clases de música, y la acompañó al piano en alguna ocasión, pues era también cantante

⁷⁶⁵ BELTRANDO-PATIER. *Op. cit.*, p. 89.

⁷⁶⁶ A fines del XIX, Charles de Spoelberch de Lovenjoul [*Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, 2 vol. París: Charpentier, 1887], confeccionó un catálogo de 477 obras. Hoy, se cifra en unos trescientos el número de compositores que han puesto música a poemas de Gautier; entre los españoles podemos citar a Pedrell y Manuel Giró.

⁷⁶⁷ DEBUSSY, Claude. *Lettres*. París: Durand, 1927, p. 51. Texto original: Vraiment la musique aurait d'être une science hermétique, gardée par des textes d'une interprétation tellement longue et difficile qu'elle aurait certainement découragé le troupeau de gens qui s'en servent avec la désinvolture que l'on met à se servir d'un mouchoir de poche! Or, et en outre, au lieu de chercher à répandre l'art dans le public, je propose la fondation d'une société d'esotérisme musical.

⁷⁶⁸ ADESSI. *Op. cit.*, p. 45; cf. también NICHOLS, Roger. *Vida de Debussy* [trad. Vladimir Junyent]. Madrid: Cambridge University, 2001, p. 72.

⁷⁶⁹ Bailly había divulgado en 1893 algunos números de una revista llamada *La haute science*, una publicación documental sobre la tradición esotérica y el simbolismo religioso.

⁷⁷⁰ HEPOKOSKI. *Op. cit.*, p. 16.

aficionada.⁷⁷¹ Brooks se había instalado en París en 1908, y expuso su primera muestra en solitario en 1910, organizada por la prestigiosa galería Durand-Ruel.⁷⁷² Su pintura, influenciada por el simbolismo, fue asociada especialmente a Whistler, si bien la pintora negaba toda similitud con el trabajo de este, quien, para ella, “no tenía ni sorpresa, ni paradoja, ni complejidad [...]. Mi propio turbado temperamento era aspirar a unos estados de ánimo más indeterminados”.⁷⁷³

Una vez situados en esta tesitura, cabría preguntarse por qué damos por sentado que el hablante de *Chinoiserie* es un hombre, cuando no hay nada en el texto que así lo indique. Quizá el yo poético es también una mujer. Aunque la probabilidad de que un eminente poeta escriba un poema sobre sexualidad lésbica, por muy ingeniosamente que la disfrace, es categóricamente infinitesimal, no nos es posible descartar del todo una lectura en ese sentido. No perdamos de vista los textos de Pierre Louÿs sobre los que Debussy compone *Chansons de Bilitis*.

Un sector del público español recibiría *Chinoiserie* en la línea de las opiniones vertidas por Ortega y Gasset en su crítica a *La Corte de los Poetas*,⁷⁷⁴ antología del modernismo poético hispánico publicada por Emilio Carrere en 1906: “en tanto que España cruje de angustia, casi todos estos poetas de la decadencia actual francesa y con las piedras de sillería del verbo castellano quieren fingir fuentecillas versallescas, semioscuras meriendas a lo Watteau, lindezas eróticas y derretimientos nerviosos de la vida deshuesada, sonámbula y femenina de París.”⁷⁷⁵

Las dinámicas de producción de significados, a las que respondía *Trois Mélodies*, parecen alejadas del gusto de los intérpretes de nuestro tiempo, ya que su actitud ante la obra transita mayormente de la incomprensión a la indiferencia.

⁷⁷¹ Viñes se la presentó a Falla el 28 de enero de 1909: A cinq heures, je suis allé avec Falla chez Mrs Brooks à qui je le présentai, ainsi qu'à Miss Noris. J'ai fait jouer à Falla ses Pièces espagnoles et ensuite, Mrs Brooks a chanté, accompagnée par Falla, puis par moi. Il n'y avait personne d'autre que Miss Noris. Mrs Brooks pria Falla, comme je l'espérais, de venir lui donner des leçons de musique deux fois la semaine, étant entendu qu'elle lui paierait la leçon quarante francs. Falla fut très touché, et il a été surpris par les talents de peintre de notre hôte, qu'il a trouvée très aimable. Nous sommes partis à sept heures [cf. VIÑES, Ricardo. *Journal intime*].

⁷⁷² Para el lector interesado en Brooks, remitimos a DURÁN HERNÁNDEZ-MORA, Gloria. “Romaine Brooks. The Dandy in Me (1874-1970)”, en *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009; para el tema del lesbianismo en la *Belle Époque*, cf. CHADWICK, Whitney. *Amazons in the Drawing Room. The Art of Romaine Brooks*. Berkeley-Los Angeles-Londres: Chameleon, University of California, 2000; CHADWICK, Whitney & LATIMER, Tirza True. *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*. New Brunswick, New Jersey-Londres: Rutgers University, 2003; DUBERMAN, Martin; VICINUS, Martha y CHAUNCEY, George Jr. *Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. A Meridian Book; WALLACE, Jo-Ann. *Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning*. Londres-Nueva York: Routledge, 2002; LATIMER, Tirza True. *Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris*. New Brunswick, New Jersey-Londres: Rutgers University, 2005; ELLIOT, Bridget. “Performing the Picture or Painting the Other: Romaine Brooks, Gluck, and the Question of Decadence in 1923,” en DEEPWELL, Katy. *Women Artists and Modernism*. Manchester, Uk: Manchester University, 1989, pp. 70-82.

⁷⁷³ BROOKS, Romaine. *No Pleasant Memories*, p. 205, cit. en LUCCHESI, Joe. “The Dandy in Me: Romaine Brooks's 1923 Portraits”, en FILLIN-YEH, Susan. *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*. Nueva York: New York University, 2001, p. 160. Texto original: ...no surprise, no paradox, no complexity [...]. My own disturbed temperament was to aspire to more indeterminate moods.

⁷⁷⁴ CARRERE, Emilio. *La Corte de los Poetas. Florilegio de rimas modernas*. Madrid: Librería de Pueyo, 1906.

⁷⁷⁵ ORTEGA Y GASSET, José. “Moralejas. Crítica bárbara”. *Los Lunes de El Imparcial*, 6 agosto 1906, p. 1, y “Moralejas. Poesía nueva, poesía vieja”, 13 agosto 1906, pp. 1-2; en ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas* 1. Madrid: Alianza, 1983, pp. 44-52.

Siete canciones populares españolas

Preámbulo

La obra nació —según Pahissa— del encargo de “una artista española”, malagueña, de la compañía de la *Opéra comique*, después del estreno en este teatro de *La vida breve*.⁷⁷⁶ Antonio Gallego⁷⁷⁷ hace referencia a varias cartas del compositor a su amigo Leopoldo Matos, en las que se nos proporcionan detalles sobre su finalización. En la del 4 de junio de 1914, afirma “tengo que terminar antes del domingo una colección de cantos populares españoles que deben cantarse en el Odeón el 10, y aun me queda mucho que escribir. Ando medio loco!”. Y el 20 de julio, le anuncia que manda al grabador “una colección de cantos populares de España en los que trabajaba cuando te escribí por última vez. Son siete. He trabajado mucho en ellos. De algunos he hecho hasta tres y cuatro versiones hasta elegir la definitiva”. Falla comunicó también a Pedrell, el 16 de julio, el término de la nueva obra: “voy a publicar ahora 7 Canciones populares. Lo he hecho como estudio sobre todo, pues he procurado evocar por el acompañamiento instrumental (de piano) el carácter, no sólo de la Canción, sino de la región en que se cantan.”⁷⁷⁸

Finalmente, la composición se estrenaría en Madrid, el 14 de enero de 1915, con el compositor y Luisa Vela como intérpretes, en el Homenaje que el Ateneo dedicó a Falla y Turina. *Polo* se publicaría en 1921,⁷⁷⁹ y la obra completa en 1922, con adaptación francesa de Paul Milliet.⁷⁸⁰ La partitura fue dedicada a Ida Godebska.⁷⁸¹

Podemos considerar *Siete canciones populares españolas* como un ciclo, desde la perspectiva abierta en torno al concepto del género que hemos señalado a propósito de *Trois Mélodies*. Hay que reseñar, sin embargo, que el orden de las canciones estuvo sujeto a fluctuaciones notables antes de que fuera fijada en la edición de la obra, lo que da a entender que la disposición en ciclo no era premeditada ni asentada y que la idea de ciclo que tenía Falla no era concluyente. *Seguidilla murciana* abría la serie en el concierto del estreno; posteriormente, los programas de mano de los recitales⁷⁸² de Falla con Aga Lahowska señalan la concatenación siguiente: *El paño moruno*, *Seguidilla*, *Asturiana*, *Canción*, *Nana*, *Polo*, *Jota*.⁷⁸³ La secuencia definitiva tuvo en cuenta, probablemente, consideraciones de tipo performativo, encaminadas a establecer una sucesión de contrastes expresivos que conseguirían hacer más atractiva la audición de la obra.

La cuestión de la coherencia musical es siempre más complicada. La disposición de las tonalidades (*si andaluz-fa mayor-fa menor-mi mayor-mi andaluz-sol mayor-mi andaluz*) establece relaciones de proximidad entre los dominios tonales (salvo la relación de tritono entre la primera y la segunda

⁷⁷⁶ PAHISSA. *Op. cit.*, p. 32; Pahissa proporciona también el dato de una melodía griega armonizada por Falla para canto y piano, que al parecer le había servido como experimento previo [*Ibidem*, p. 77].

⁷⁷⁷ GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 91.

⁷⁷⁸ Carta de Falla a Felipe Pedrell fechada el 16-VII-1914. Fotocopia del autógrafo, AMF, carpeta de correspondencia nº 7389; el original se conserva en la Biblioteca de Catalunya.

⁷⁷⁹ “Polo, Chanson populaire espagnole”. *Révue Musicale*, nº 8, suplemento musical del 1 de junio de 1921; el epígrafe contiene una traducción francesa del texto castellano.

⁷⁸⁰ París: Max Eschig; la misma editorial publicó, en 1923, la versión para voces agudas.

⁷⁸¹ Ida Godebska (1872-1935) y su esposo Cipa Godebski (1874-1937) eran los anfitriones de un famoso “salón”, al que Ravel y Viñes introdujeron a los Apaches; cf. HAINE, Malou. “Cipa Godebsky et les Apaches”. *Revue belge de Musicologie*, 2006, pp. 221-266.

⁷⁸² Diciembre de 1917, Sociedad Filarmónica de Gijón y Sociedad Filarmónica de Oviedo.

⁷⁸³ La *Jota* cierre también la secuencia sugerida por Falla en la transcripción para violín y piano de Paul Kochanski [ed. en 1925]: *El paño moruno*, *Asturiana*, *Polo*, *Nana*, *Jota*; la edición añadió finalmente *Canción*, fijando el siguiente orden: *El paño moruno*, *Nana*, *Canción*, *Polo*, *Asturiana*, *Jota*.

canción), y la alternancia de tonalidades mayores y andaluzes homónimas atestiguan un criterio organizativo que parece buscar correlativos efectos contrastantes. Las canciones más pausadas están ubicadas como oasis de calma entre composiciones vivaces; paralelamente, las piezas en modo de *mi* y en modo menor alternan con las dos en modo mayor (*Seguidilla murciana* y *Jota*). El hecho de que las posiciones de comienzo y fin estén ocupadas por canciones en modo andaluz, y la condición de punto álgido de la expresividad del conjunto total que ostenta *Polo*, consiguen que impere sobre la obra un aura de étimo jondo.

A la vez, podría decirse que Falla tiende una especie de hilos narrativos que abarcan todas las canciones, y crea una sensación de conjunto que gravita en torno a un punto central. Un motivo *a priori* actuaría a modo de centro secreto de la composición. Así, el tetracordo ascendente-descendente de la primera canción sería un tema expuesto desde diversos puntos de vista. Los motivos iniciales de las piezas restantes derivarían de sus fracciones (ascendente y descendente), se asemejarían al espectro multicolor, que, como reflejo, permite advertir la fuente de luz uniforme, y se convertirían en un patrón que guía la estructura de todo un episodio:

The image displays seven musical staves, each representing a different piece from Manuel de Falla's work. The pieces are: *El paño moruno* (bass clef, key of D major), *Seguidilla murciana* (treble clef, key of D major, measures 3-7), *Asturiana* (treble clef, key of D minor, measures 6-7), *Jota* (bass clef, key of D major, measures 92-93), *Nana* (treble clef, key of D major, measures 4 and 15), *Canción* (treble clef, key of D major, measures 3-4 and 16-17), and *Polo* (treble clef, key of D major, measure 17). The notation shows various melodic lines and rests, illustrating the structural relationships between the pieces.

Falla no cita la procedencia de los elementos musicales populares, cuya comparecencia proclama el título de la obra. Ello ha impulsado una serie de trabajos de rastreo, localización y estudio de sus posibles fuentes. Manuel García Matos aportó una primera identificación de temas melódicos similares contenidos en diversos cancioneros.⁷⁸⁴ Más adelante, Josep Crivillé⁷⁸⁵ y Michael

⁷⁸⁴ GARCÍA MATOS, Manuel. "Folklore en Falla". *Música*, 3-4, enero-junio de 1953, pp. 41-68; *Idem*. "Folklore en Falla. II". *Música*, 6, octubre-diciembre de 1953, pp. 33-52.

⁷⁸⁵ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. "Las Siete canciones populares españolas y el folklore", en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987 [ed. Paolo Pinamonti]. Florencia: Leo S. Olschki, 1989.

Christoforidis⁷⁸⁶ han avanzado en una delimitación más precisa del hontanar de las canciones. A su turno, la constatación de la presencia de materia folklórica en la obra ha avivado el debate sobre su naturaleza artística.

Siete canciones populares españolas hace patente que, durante los cinco años transcurridos desde la composición de *Trois Mélodies*, Falla no cesó en la exploración de nuevos recursos expresivos. Entre otros muchos aspectos, fue desarrollando su particular método de las “superposiciones tonales con predominio de una tonalidad,”⁷⁸⁷ a partir de las teorías de Louis Lucas en *L’Acoustique nouvelle*.⁷⁸⁸ Hay quien minimiza el influjo de esas teorías en la técnica compositiva de Falla.⁷⁸⁹ Y la verdad es que nuestro músico no alcanzó a cerrar un cuerpo conceptual suficientemente articulado de su “sistema”, como para que hubiera podido trascender el nivel de su uso privado. No obstante llegó a presentar las nociones básicas del mismo en su actividad pedagógica.

Las superposiciones han estimulado interpretaciones diversas. Para Pinamonti,⁷⁹⁰ el método deriva de la fundamentación teórica lucasiana que acredita las disonancias a partir de la resonancia natural de los sonidos, provocada por los fenómenos de atracción y repulsión entre los mismos. Antonio Gallego, apoyándose en los contenidos de un breve manuscrito de Falla titulado *Superposiciones*,⁷⁹¹ explica el procedimiento como una fórmula de génesis armónica.⁷⁹² La técnica consistía en agregar quintas ascendentes o descendentes (la quinta puede ser justa, aumentada o disminuida) desde las notas integrantes de una triada de base. Esto permitía, según Rodolfo Halffter,⁷⁹³ hacer explícitas y audibles las latentes resonancias de las notas de los acordes; y Falla justificaba así el manejo de sonidos disonantes, al ser originados estos “de modo natural”. En efecto, nuestro compositor afirmaba que

...una plena convicción de la verdad fundamental que nos ofrece la escala natural acústica es tan necesaria para establecer las bases armónicas —y, por lo tanto, contrapuntísticas— como para dar estructura tonal a un conjunto de periodos melódicos que, engendrados por las mismas resonancias que integran dicha escala, han de moverse sobre distintos planos. Quiero decir que los intervalos que forman esa columna sonora, no sólo representan las únicas posibilidades auténticas para la formación de lo que llamamos el acorde, sino, igualmente, una norma infalible para la conducción tonal-melódica de los periodos que, limitados por movimientos cadenciales, integran toda la obra musical.

Pahissa comenta que la vertiente armónica del sistema de las superposiciones consistía

⁷⁸⁶ CHRISTOFORIDIS Michael. “Manuel de Fallas’s ‘Siete Canciones Populares Españolas’: The composer’s personal Library, Folksong models and the creative process”. *Anuario Musical*, vol. 55, 2000.

⁷⁸⁷ PAHISSA. *Op. cit.*, p. 83.

⁷⁸⁸ LUCAS, Louis. *L’acoustique nouvelle ou Essai d’application d’une méthode philosophique aux questions élevées de l’acoustique de la musique et de la composition musical*. París: ed. por el autor, 2ª edición, 1854. En su primera edición, [París: Paulin et Lechevalier, 1849], el libro llevó el título *Une révolution dans la musique*, seguido del mismo subtítulo. Según Yvan Nommick, Falla pudo haber comprado este libro el 27 de septiembre de 1904; véase NOMMICK, Yvan, “Apuntes de Harmonía de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta”, en *FALLA, Manuel de. Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)* [ed. facsímil a cargo de Yvan Nommick. Estudios de Yvan Nommick y Francesc Bonastre]. Granada: AMF, 2001, p. 39.

⁷⁸⁹ COLLINS, Chris. “Manuel de Falla, L’Acoustique nouvelle and Natural Résonance: A Mythe Exposed”. *Journal of the Royal Music Association*, mayo, 2003.

⁷⁹⁰ PINAMONTI, Paolo. “L’acoustique nouvelle interprete ‘inattuale’ del linguaggio armonico dei Falla”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l’Europa. Op. cit.*, pp. 107-119.

⁷⁹¹ El facsímil se ha editado dos veces: *FALLA, Manuel de. Superposiciones*. Madrid: Carlos Romero de Lecea, 1975; IGLESIAS, Antonio. *Manuel de Falla (Su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1983, pp. 287-291.

⁷⁹² GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza, 1990, pp. 153-163.

⁷⁹³ HALFFTER, Rodolfo. “El sistema armónico disonante de Falla”. *Revista Musical Mexicana*, febrero 1942, pp. 117-126; véase también GONZÁLEZ María Angeles y SAAVEDRA, Leonora. “Rodolfo Halffter. Entrevista”, en *Música mexicana contemporánea*. México: FCE, 1982

...en reconocer como notas propias de la armonía —siempre situadas en la región que les corresponda — a las notas producidas por la resonancia natural, o sea a los armónicos de una nota fundamental; en el ritmo interno, o plan cadencial, o sea el plan armónico y moduladorio de una obra y de sus partes; y en las resoluciones o cadencias inesperadas, por transformación de la función tonal de las notas de un acorde, por ejemplo: el suponer nota sensible un tercer grado de la escala, o dominante un grado que no es el quinto.⁷⁹⁴

Su aplicación melódico-contrapuntística, conforme aclara Adolfo Salazar, dejaba a Falla:

...la posibilidad de escribir en dos líneas tonales diferentes por el simple hecho de dividir en dos zonas un alto acorde de dominante, por ejemplo: *sol* y *re* menor, con base sobre el acorde de novena de dominante de *Do*; *sol* y *fa* (ídem de undécima); *sol* y *la* (ídem, de dodecatercia), ilusión ‘acústica’ que se puede completar con apoyaturas y notas de paso.

Este era “el fundamento de la ‘aparente politonía’ (como Falla gustaba decir)” de ciertas obras fallianas.⁷⁹⁵ Las superposiciones tonales eran, en cierta forma, una versión moderada de un tipo de escritura simultánea de partes melódicas, escritas en tonalidades distintas, que iba siendo habitual en la música europea de la segunda década del XX. Óscar Esplá lo explicaba así:

Como, en realidad, los armónicos, a partir del onceno, contados desde el sonido fundamental, engendran superposición de dos tonalidades, el hecho ha conducido a estimar, francamente, esta superposición como fenómeno independiente y a usar de la bitonalidad, primero, y luego de la politonalidad. El expediente es, musicalmente, legítimo, siempre que una de las tonalidades ejerza una acción polar predominante, que permita una referencia armónica que define las tensiones. Se consigue esto, generalmente, cuando las notas de uno de los acordes pueden estimarse como apoyaturas de las del otro.⁷⁹⁶

A nuestro entender, esta idea de “acorde-apoyatura” ayuda a establecer una conexión entre el proceso técnico elaborado por Falla y las teorías de Lucas en torno a la consideración no-funcional de los acordes-retardo⁷⁹⁷ y la posibilidad de crear una tonalidad “sucesiva”.⁷⁹⁸

Es necesario tener en cuenta que las superposiciones, aun convertidas en un *modus* de aplicar regularmente una fórmula preconcebida, no podían desligarse de la imaginación musical y de la emotividad. El talento del compositor debía escoger la posibilidad más apropiada, la que más le convenía para sus propósitos expresivos.⁷⁹⁹ Es decir, las superposiciones no constituían un medio para fabricar disonancias. Falla se creía en el deber de destruir el error de “figurarse que el principal distintivo de la música nueva consiste en la pródiga producción de disonancias armónicas”, y consideraba grave “el uso que hacen algunos compositores de determinadas disonancias, armonizando con ellas melodías de forma y carácter tradicionales, con el fin de dar a lo que escriben una fisonomía sonora de música revolucionaria”. Está claro que nuestro músico no tenía deseo alguno de reivindicar un sistema técnico exclusivo que en sí mismo no sería nada, sino que debería formar parte integrante de un conjunto de factores coordinados por el pensamiento.

⁷⁹⁴ PAHISSA. *Op. cit.*, p. 83.

⁷⁹⁵ SALAZAR, Adolfo. “Manuel de Falla: Las etapas de su obra”. *Realidad. Revista de Ideas*. Buenos Aires, 1947-1949, vol. II, Números 4-6, p. 36.

⁷⁹⁶ ESPLÁ, Óscar. “Disertación sobre la armonía”, en IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Óscar Esplá*. II. Madrid: Alpuerto, 1977 [ca 1946], p. 67.

⁷⁹⁷ LUCAS. *Op. cit.*, pp. 214-215.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p.109.

⁷⁹⁹ GALLEGO. *Op. cit.*, p. 157.

2.1 *El paño moruno*

2.1.1. A propósito del título

El título hace referencia a una variedad de “el paño”, un tipo de canción popular adscrito a la región de Murcia. Los estudiosos del folklora murciano han dejado constancia de la variedad de *paños*:

Había tres clases de paños completamente distintos: el primero era el “moruno” y el de la “tierra” o murciano, que tenía el mismo acompañamiento, y solo se diferenciaba en alguna variante accidental y en que el moruno se cantaba en modo mayor y el murciano en modo menor; el segundo era el “lorquino” y el tercero el “americano”.⁸⁰⁰

La antigüedad del paño moruno data, según José Verdú, de fines del siglo XVIII, y, al parecer, las primeras palabras con las que empieza la tonada no tuvieron que ver con su denominación. El paño se acompaña con la guitarra:

El punteado con que se anuncia, recuerda bastante el de la malagueña, pero tiene, como distintivo especial, la acentuación marcadísima que se imprime a la última nota del cuarto compás de cada miembro de frase, y la anticipación de la nota o acorde con que empieza el compás siguiente. En todo el canto se observa el ritmo característico del punteado del periodo que toca solo la guitarra. Al empezar la tonada cesa el punteado, y la guitarra acompaña marcando mucho la segunda parte de cada compás.⁸⁰¹

2.1.2. En torno al texto

Falla se apropia de la copla que acompaña a esa cantinela popular, y le agrega un *Ay* final. El texto, presente en un ámbito folklórico extendido,⁸⁰² tiene un sentido alegórico, referido al tema del honor femenino: la virginidad perdida es causa de la depreciación de la mujer, al igual que un paño pierde su valor al mancharse:

*Al paño fino en la tienda
una mancha le cayó,
por menos precio se vende
porque perdió su valor.
¡Ay!*

El adjetivo referente a la calidad del paño (*fino*) refuerza que se está hablando, en efecto, de una

⁸⁰⁰ BLANCO GARCÍA, Andrés. *Escenas murcianas. Apuntes para cuadros, costumbres y tipos de Murcia y de su huerta y campo*. Murcia: Albadalejo Brugarolas, 1894, p. 216.

⁸⁰¹ VERDÚ, José. “Observaciones sobre los cantos populares de Murcia”, en *Colección de cantos populares de Murcia*. Barcelona: Vidal Llimona y Boceta, 1906, pp. 1-2.

⁸⁰² Según José Gelardo y Francine Belarde, “esta copla, aunque haya pasado al acervo flamenco, pertenece al folklora castellano y extremeño” [*Sociedad y cante flamenco. El cante de las minas*. Murcia: Editorial Regional de Murcia, 1985, p. 143]. La copla aparece recogida, entre otros, por SEGARRA, Tomás. *Poesías populares recogidas por D. Tomás Segarra español nativo, profesor de su lengua maternal en el real Instituto el Maximilianeum y lector de la Universidad de Munique (Baviera)*. Leipzig: Brockhaus, 1862, p. 63; RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por...* 5 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Cia., 1882-3, nº 6706; MACHADO Y ÁLVAREZ, A. “DEMÓFILO”. *Colección escogida de cantes flamencos*. Madrid: Tomás Rey, 1890, p. 211.

prenda valiosa: la honra. En la lírica popular, paño, tela y pañuelo son términos que comparten un mismo significado metafórico asociado a la virginidad.

Es sabido que la pérdida de la virtud antes del matrimonio originaba, en el pasado, desprecio hacia la mujer que no había conservado la doncellerz hasta su casamiento. No se puede obviar que, aun hoy, hay gentes que consideran “natural” tal convicción. En el contexto antropológico gitano-andaluz, por ejemplo, existe una práctica nupcial que consiste en la comprobación de la virginidad de la novia mediante el “expediente del pañuelo” blanco. La obsesión por la “pureza” existe también en otras sociedades en las cuales exigen que los futuros esposos reserven su “honor” para la noche de bodas. Para esas personas, el sexo no puede ser mancillado, debe ser la consecuencia y no la premisa de la unión, cualquier anticipación en este proceso rebaja el matrimonio a la categoría de la experiencia y le quita su carácter sagrado.

2.1.3. Análisis musical

à Madame Ida GODEBSKA

Siete Canciones populares Españolas
SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES

Adaptation française
de M. PAUL MILLIET

Manuel de FALLA

1. EL PAÑO MORUNO
1. Le drap mauresque

CANTO *Allegretto vivace (♩ = 72)*

PIANO *pp* *poco cresc.*
sordina sola

3

Por me - nos pre - cio se
A foi - ble prix qu'on le

veu - de Por me - nos pre - cio se ven - de Por -
ven - del A foi - ble prix qu'on le ten - del Il -

que per - dió su va - lor. Por - que per -
a per - du sa va - leur. Il - la colla voce

2 *grazioso e leggiero*

Al pa - no fi - no, en la
Au drap très fin, dans la

lien - da, Al pa - no fi - no, en la
ti - lica - da. Au drap très fin, dans la

lien - da, U - na man - cha le ca -
ti - lica - da. Si - na quel que tache ap - pa -

poco rit. Tempo
- yó, U - na man - cha le ca - vo
rati, Si - na quel que tache ap - pa - rati

4

dió su va - lor.
a per - du sa va - leur!

a Tempo
pp
sordina sola

mf
A :
pp
legg.

poco rit.
pp
senza rit.

El entramado organizativo puede resumirse como introducción-A-interludio-B-interludio-coda.

Introducción

Unidad 1 (cc. 1-4)

Es un segmento a dos voces. El movimiento melódico se ubica en el grave y, jalonado con síncopas en la voz superior, realiza un ascenso conjunto de cuarta y un descenso, que divide en peldaños una cláusula andaluza. El toque pianístico recrea el punteado de la guitarra flamenca, en el que el desdoblamiento en dos semicorcheas del segundo *beat* se hace notar como un componente característico. Se percibe la sonoridad del modo de *mi* andaluz en altura *la*.

Unidad 2 (cc. 5-8)

Continúa la escritura a dos partes. El bajo presenta una escala ascendente de *la* andaluz, rematada con un floreo de segunda menor. Su primera fracción es similar a la de la unidad anterior, transpuesta a la octava inferior y sin desdoblamiento del segundo *beat*.

La voz superior realiza un contrapunto que combina un primer giro disjunto con una desinencia floreada por grados adyacentes. El último compás incorpora un rasgueo descendente que sirve de puente a la unidad siguiente.

El conjunto de las unidades 1 y 2 conforma un enunciado que transmite la sensación de una relación pregunta-respuesta.

Unidad 3 (cc. 9-12)

Repite la unidad 1, transpuesta a la distancia de una tercera menor inferior.

Unidad 4 (cc. 13-16)

Equivale a la unidad 2, transpuesta a la distancia de una tercera menor inferior.

El dominio de *fa#* en las unidades 3-4 confiere, retrospectivamente, una cierta opacidad al enunciado inicial. La transposición de *la* a *fa#* fragua, además, un efecto de espacialidad. El conjunto actuará como elemento de cohesión estructural de la canción, al reaparecer, con alguna variante, entre A y B, y antes de la coda.

Unidad 5 (cc. 16-19)

Prolonga las notas finales de las dos voces de la unidad precedente. El *fa#* del grave repite el floreo con la segunda menor de la “caidilla” andaluza, situada ahora una octava más arriba. Un rasgueado, insertado a modo de voz interna, dibuja una figura irresuelta, una interrogación insistente que se repite cuatro veces. La unidad es un momento de estasis (dinámica *pp* y 2 Ped), apoyado en un pedal de *fa#* armónico mayorizado.

Unidad 6 (cc. 20-23₂)

Es, en parte, una variante de la unidad anterior, ya que persiste el pedal de *fa#*, pero desaparece la voz superior. En los tres primeros compases, el rasgueado interno, ahora descendente, enlaza con un arpegiado ascendente, lo que crea un fondo más agitado. La iteración, en *crescendo*, de esta figura combinada articula un arco dinámico que va desde el *pianissimo* (*sordina sola*) a un momento de gran sonoridad (la única indicación *forte*). El patrón *ostinato* deja lugar a un gran arpeggio ascendente, un gesto retórico sin parangón en la pieza, que condensa la tensión acumulada en las unidades precedentes. La sonoridad armónica de *fa#* es enriquecida con las disonancias sugeridas por las cuerdas al aire de la guitarra. Esquematizamos las armonías:



Estas perturbaciones del espectro armónico funcionan como un vector patético que permite identificar nudos de relación dentro de la obra. La unidad desempeña, pues, una misión tanto conectiva como estructural.

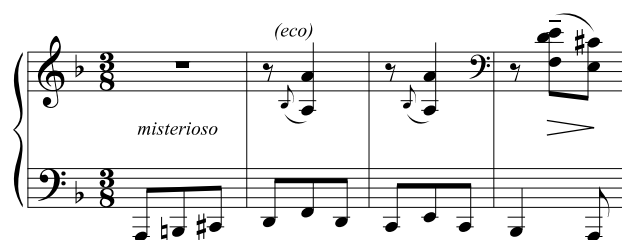
La tónica modal experimenta un proceso de “dominantación” tonal, que no deja claro si el acorde final es una tónica —inestable, con disonancias—, o se ha convertido en una dominante del área tonal de *si*.

El último acorde es una “superposición” que suma, a la triada mayor de *fa#*, una quinta aumentada descendente y una quinta disminuida ascendente emergidas de la tercera, así como una quinta disminuida ascendente que brota de la quinta del acorde (o bien, la séptima, novena y trecena):



El acorde, sin alcanzar la densidad del cluster, se adhiere al árbol genealógico de este, en tanto objeto musical y no como elemento sonoro agenciado para cristalizar una referencia puramente anecdótica. El procedimiento recuerda los rasgueados de sumisión guitarrística transpuestos al clavecín por Domenico Scarlatti.

El acorde culmina la atmósfera general de la introducción, marcada por un sentimiento de inminencia y expectación y abordada desde una actitud evocadora que busca una impresión de vaguedad y lejanía. En un bosquejo de la pieza,⁸⁰³ Falla señalaba *misterioso* y *eco*:



Las razones que llevaron al compositor a anteponer un preludio en *la* (unidades 1-2) a la introducción —propriadamente dicha— en el tono (*fa#*) de la copla subsiguiente, revelan un esquema altamente regulado surgido de un énfasis en la constructividad. En efecto, el enunciado inicial en *la* consigue presentar, de forma reconocible, los elementos melódicos que exhibe la copla, lo que redonda en la cohesión interna de la composición; simplificamos:

⁸⁰³ Manuscrito XL A2, AMF..



Sección A

La melodía del canto aparece configurada como un periodo que reúne dos semifrases, en relación de antecedente-consecuente. Ambas exponen dos motivos análogos (aa'/bb'), que parten de una cuarta ascendente. El antecedente muestra una pulsión ascendente y una desinencia descendente. La textura incorpora bajos definidos, aislados, y una alternancia de rasgueados descendentes (a) y arpeggios ascendentes (a'). El plan rítmico enlaza fórmulas cambiantes; el primer segmento se basa en un ritmo de bulería:



y el segundo marca una hemiolía:



El consecuente articula un tetracordo andaluz. El inciso (b') contiene un componente hemiólico, con cambio de la signatura métrica. El movimiento armónico general combina acordes disonantes y sucesiones de triadas en estado fundamental. La cadencia desarrolla una sonoridad que hemos escuchado levemente al final de la introducción, el acorde de novena de dominante con tercera mayor y menor; Es una armonía que traduce la alusión textual a la “mancha”.



Se trata de un acorde que suele vincularse habitualmente al léxico de Ravel, aunque también es utilizado en las mismas fechas por Berg y Stravinsky.

Algunas de las armonías fallianas de esta canción merecieron ser incluidas en el *Traité de l'Harmonie* de Charles Kœchlin.⁸⁰⁴

Interludio I

La repetición de la unidad 2, levemente modificada, reviste ahora una emoción grave, de algo como solapado, como turbio. Enlaza con un compás que define la armonía de séptima de dominante de *re* mayor, eje de un procedimiento “modulante” que impulsa el discurso hacia una nueva sección.

Sección B

Su configuración es similar a la de la primera sección, en cuanto al agrupamiento dual de los segmentos (cc'/bb'), basado en el nexa antecedente-consecuente. El tejido pianístico exhibe nuevas disposiciones texturales. En el antecedente, que centra la cuña tonal de la composición, la fórmula rítmica es, en esquema, la siguiente:



Los mordentes que acompañan a los acordes del “dar” recrean el “chaflán”, un movimiento del baile flamenco que combina la acción de tacón a la vez que el otro pie resbala deslizándose. Al hacerlo, los pies del bailar caen más o menos al mismo tiempo, lo cual provoca un sonido enérgico, pero más acentuado en el pie que ejecuta el golpe.⁸⁰⁵ El área armónica de *re* mayor gira al tono principal en el segundo segmento (c').

La reiteración melódica del consecuente de la primera sección expone, en compensación, importantes variantes armónicas. Destaca, en el primer miembro, la presencia de la armonía de *la* menor y de diadas de segunda menor, en correspondencia con el contenido semántico del texto (la depreciación del paño), y un alineamiento contrapuntístico tetracordal del bajo en sentido contrario a la línea vocal. El segundo inciso acelera el ritmo armónico de las disonancias:



Interludio II

Repita las unidades 3-4 de la introducción.

Coda

Presenta un diseño melódico vocal, repetición en valores aumentados de la segunda menor del último inciso de B, que vehicula un ¡Ay! largamente sostenido, con fluctuaciones dinámicas y escisión —con solera jonda— de las vocales del diptongo.

⁸⁰⁴ *Traité de l'Harmonie* II. París: M. Eschig, 1930, p. 227 y p. 238.

⁸⁰⁵ GAMBOA, José Manuel y NUÑEZ, Faustino. *Flamenco de la A a la Z*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.

La expresividad del giro se ve intensificada por la primera y única aparición de la armonía de *do* mayor con séptima mayor —en la línea de nuestra teoría acerca de la equivalencia, en Falla, de este dominio tonal con el deseo amoroso, la séptima mayor correspondería a la “mancha”, que ha perturbado el contexto erótico—, y un floreo instrumental de tresillo sincopado en el grave. Ambos eventos delatan la presencia subliminal de la superposición de las tríadas de *fa#* mayor y *do* mayor (“acorde de Petrushka”):



La resolución esperada en el tono modal de *fa#* deriva sorpresivamente a una armonía de *si* mayor. La consideración de la nota *fa#* como tónica modal, y de la nota *si* como tónica fundamental, propicia un tratamiento armónico idéntico al realizado en *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* y en *Tus ojillos negros*. El nuevo territorio armónico se diluye en un juego de quintas vacías.

La percepción de la forma resultante, tras el análisis, matiza nuestra primera impresión. La estructura puede considerarse mediada por las funciones de comienzo, sección central y final: la introducción es el marco que fija perfiles constructivos de iniciación, a la vez que incorpora un conjunto de eventos constitutivos; la música con texto, en dos cuerpos, concreta la parte central; la coda demarca el carácter completo de la montura dando perspectiva final a la canción.

2.1.4. Intertextos

El compositor forjó seguramente la melodía y su acompañamiento instrumental a partir de varias versiones del “pañó” murciano, arregladas para canto y piano por autores diversos. Se fijó, en particular, en *El paño* de José Inzenga (*Ecos de España*), cuya partitura utilizó, además, como soporte de diversas anotaciones:⁸⁰⁶

⁸⁰⁶ INZENGA, José. *Ecos de España*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, s/f., pp. 65-67. El ejemplar de la colección existente en el AMF contiene los apuntes realizados por el compositor; además, el manuscrito XL A2 muestra el número 65 rodeado por un círculo, número coincidente con el de la página donde empieza *El paño* en *Ecos de España*.

EL PAÑO. ⁰³ (MURCIA.)

CANTO. Allegretto.

PIANO. *p*

u - na man - chu lo ca - yó por
 ven - de por me - nos pre - cio se
 me - nos pre - cio se ven - de
 ven - de por que per - dió su va -
 lor
 Al pa - ño fi - no en la tien - da
 Por me - nos pre - cio se

Estudió también, presumiblemente, *El paño moruno* de Isidoro Hernández (*Flores de España*);⁸⁰⁷ el título de su canción concuerda con el de Hernández.

Tanto Inzenga como Hernández ofrecen una falseta similar, aunque organizan su empleo de manera diferente. Inzenga coloca en primer lugar una anticipación de los primeros cuatro compases del acompañamiento de la copla y enuncia después la falseta, de la siguiente manera:

Allegretto

p

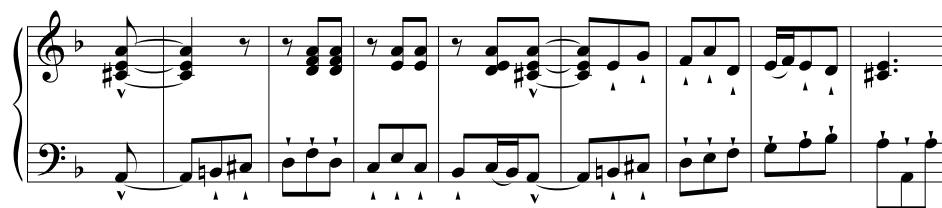
Hernández, en cambio, empieza directamente con la falseta y establece una alineación en orden inverso:

Allegretto

p *cresc.* ³

⁸⁰⁷ HERNÁNDEZ, Isidoro. *Flores de España. Álbum de los cantos populares más característicos, transcritos para piano*. Madrid: Dotesio, ca.1883.

Inzenga en su interludio (cc. 24-31) muestra la siguiente conformación:

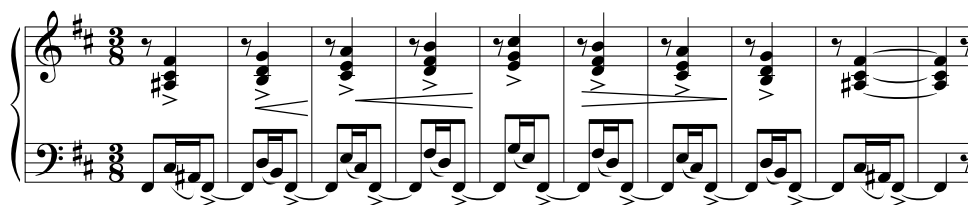


Falla sigue esta hechura, pero comienza el diseño en el dar del compás, en la línea de Hernández; ubica una octava más grave el segundo enunciado del bajo; la acentuación rítmica del segundo tiempo se acerca también al modelo de Hernández. Desarrolla la idea de la síncopa reforzada por notas repetidas, poniendo de relieve la práctica guitarrística de resaltar una figuración con el pulgar bajo un acorde fijo.

Falla organiza su propia regulación de los ornamentos melódicos: prescinde del floreo en la desinencia del bajo (primer segmento de Inzenga, segundo segmento en Hernández), y recoge, en cambio, el floreo de la voz superior en Hernández. Evita la tríada mayor en la cláusula andaluza del primer segmento, y reserva la afirmación mayorizada para el cierre de la falseta. Coincide en la indicación de movimiento con los dos modelos populares, pero añade la acotación *vivace*:

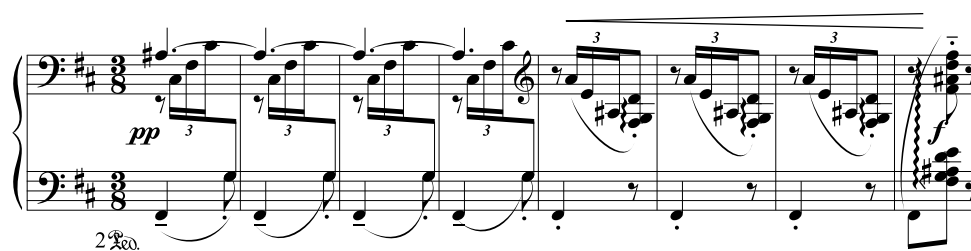


Las versiones de Inzenga y Hernández no presentan un pasaje al que puedan referirse las unidades 5 y 6 de la introducción falliana. La configuración de esta recuerda el final del preludio de *El Paño (Tonada)* de Verdú⁸⁰⁸ (cc. 26-35; transpuestos un semitono bajo a efectos comparativos):



A diferencia del trazo ascendente-descendente de Verdú, Falla yuxtapone dos módulos divergentes, y diluye la acentuación rítmica del segundo *beat*:

⁸⁰⁸ VERDÚ. *Op. cit.*, p. 3.



En lo que concierne a la copla, Falla opta por la estructura de cuatro incisos que propone Hernández (frente a la de tres segmentos de Inzenga), de la que acoge las dos fracciones iniciales y modifica las dos restantes.

Una de las diferencias más relevantes entre las versiones populares citadas y la melodía de Falla estriba en el tratamiento rítmico, especialmente en la alternancia binario-ternaria que el compositor introduce en la copla.

El procedimiento remite a una fórmula característica de “El Punto de La Habana”, una aportación del folklore hispano-americano integrada en la tradición musical española. En su clasificación de los cantes flamencos, Rafael Marín estableció ya conexiones entre la petenera y “El Paño moruno” y “El punto de la Habana”.⁸⁰⁹

García Matos señaló, refiriéndose a “El paño moruno” tradicional, que “tal vez podría decir que es un *punto* auténtico en tonalidad *andaluza*”.⁸¹⁰ Hay muchos ejemplos que corroboran esa amalgama. Citemos *El paño moruno* de Lázaro Núñez-Robres,⁸¹¹

o el tema que Glinka denomina *Punto moruno*, en *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid. Fantaisie*

⁸⁰⁹ MARÍN, Rafael. *Método de guitarra (Flamenco) (por música y cifra)*. Madrid: Sociedad de Autores españoles. Sección de Música, 1902.

⁸¹⁰ GARCÍA MATOS, Manuel. *Sobre el flamenco. Estudios y Notas*. Madrid: Cinterco, 1987, p. 107.

⁸¹¹ Cf. NÚÑEZ-ROBRES, Lázaro. *La música del pueblo. Colección de cantos españoles, recogidos, ordenados y arreglados para piano, nº 42*. Madrid, ca. 1867.

sur des thèmes espagnols (1851):⁸¹²

12

8 Punto Moruno.
Più lento. M.M. ♩ = 126.

Fl. Fug. *ff*

Cl. *ff*

Viol. arco *p* sur la 4^{me} corde

Viol. arco *p* sur la 4^{me} corde

Viol. arco *p* sur la 3^{me} corde

Viol. arco *p*

8 Più lento. M.M. ♩ = 126.

Ob. *mf*

Piatti soli.

Viol. *p* *spiccato assai*

Viol. *pizz.*

Viol. *pizz.*

Viol. *mf dolce*

Julián Arcas identifica *punto* y *pañó* en el propio título de su pieza para guitarra *Fantasia sobre el paño o sea Punto de la Habana*:⁸¹³

⁸¹² GLINKA, Mijhail. *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid. Fantaisie sur des thèmes espagnols*. Leipzig: M.P. Belaieff, 1901.

⁸¹³ ARCAS, Julián. *Fantasia sobre el paño o sea Punto de la Habana*. Colección de piezas para guitarra, 2ª serie, nº 5. Barcelona: Hijos de Andrés Vidal, 1892.

Para mostrar la singularidad del trasunto rítmico del *punto* en la canción de Falla, cotejamos sus decursos melódicos y los de los modelos de Inzenga y Hernández (transpuestos a *fa#*):

Inzenga

por me - nos pre - cio se ven - de _____

Hernández

u - na man - cha le ca - yó _____ u - na man - cha le ca - yó _____

Falla

u - na man - cha le ca - yó _____ u - na man - cha le ca - yó _____

Falla adelanta el inicio del último inciso con una síncopa anacrúsica y prepara un cambio de signatura métrica con ensanchamiento del *tempo*, abortando una secuencia *aksak* que podría haberse formulado así:

La segunda parte de la copla amaga de nuevo el ritmo del *punto*, sin terminar de concretarse:

Inzenga

Por me - nos pre - cio se ven - de _____ por me - nos pre - cio se ven - de, po -

Hernández

Por me - nos pre - cio se ven - de _____ por - que per - dió su va - lor _____ por

Falla

Por me - nos pre - cio se ven - de _____ por me - nos pre - cio se ven - de, por

La modalidad “americana” del “pañó”, a la que aludíamos antes, podría referirse a la aleación del *pañó-punto*, pero la cuestión no está clara, y, quizá, habría que enfocar el estudio del *pañó* como un laboratorio de inter-influencias.

En todo caso, el elemento “murciano” queda transmutado en otra cosa, gracias, en parte, a la flamenquización de la música. Este proceso está abanderado por la adopción del dominio de *fa#*, el tono prototípico de los cantes flamencos de Levante. Y tiene gran importancia en él la incorporación de los efectos armónicos producidos por las cuerdas al aire de la guitarra, en la técnica del

rasgueado flamenco. Más allá de la cuestión puramente física de comodidad para la mano izquierda, señala Norberto Torres,⁸¹⁴ el oído del *tocaor* gusta de “enturbiar” sus acompañamientos o solos con disonancias no controladas en el seno del contexto armónico (ni preparación, ni resolución), e inducidas por el gesto instrumental, según el grado de la búsqueda del *pathos* expresado por el cante. Los guitarristas han forjado así lenguajes característicos, desprovistos de significación constructiva, que tienen su sintaxis particular.

Según Falla,⁸¹⁵ “los efectos armónicos que inconscientemente producen esos guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural [...] puesto que rasgueando las cuerdas sólo acordes pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas afirmamos nosotros.” Al integrar esos elementos armónicos a su escritura, Falla seguía el ejemplo de Debussy:

Hay un hecho interesante sobre ciertos fenómenos armónicos que se producen en el particular tejido sonoro de maestro francés. Estos fenómenos en germen los producen en Andalucía con la guitarra de la manera más espontánea del mundo. Cosa curiosa: los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado, estos efectos, considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales: Claude Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos.⁸¹⁶

Por lo demás, la introducción y la coda son los componentes estructurales que consignan el distanciamiento más profundo con respecto a la contextura formal de los referentes intertextuales. La transposición de *la a fa#* en el comienzo, y la irrupción de una nueva tónica en el final, rompen el empleo de un esquema tradicional como meta orientadora, para atenerse únicamente a las posibilidades musicales del lenguaje como medio de forjar una experiencia particular.

2.1.5. Significación

La comparación entre *El paño moruno* y los materiales de abasto permite enfocar la mirada falliana a lo popular como un proceso de abstracción idealizante, a través del cual lo folklórico adquiere una nueva legibilidad y, sobre todo, gana en densidad figurativa.

Falla inserta la forma de la canción en una estructura de líneas facetada y transparente, en la que surge un fluctuante diálogo de ritmos y figuras texturales que tiende a una geometría independiente de la melodía. Procura soldar múltiples caras del mismo objeto en una cosa única y autónoma, rasgo que guarda una analogía con ciertos aspectos del cubismo analítico que, en este mismo tiempo, se apartaba de una descripción literal de la realidad hacia una fantasía de la materia interna en movimiento (en París, Falla conoce a Picasso, Juan Gris, Daniel Vázquez Díaz y los Delaunay), lo que implicaba una sutil matización de la superficie y el espacio, el giro al claroscuro y al detalle delicado, y mostraba sofisticadas complejidades, agitación e impredecibilidad.

Al mismo tiempo, el cubismo prohibía la intimidad. Conservaba la impersonalidad de la figura primitiva, su carácter distanciado y poco atractivo. Podría decirse que la expresividad existía por mor de la empatía, pero era una ansiedad alienante. La apretada estructura, con su densa matriz de

⁸¹⁴ TORRES, Norberto. “Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas”. *Revista Música oral del Sur*, nº 6. Granada: Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005, p. 271.

⁸¹⁵ FALLA. *Escritos...* *Op. cit.*, pp. 153-155.

⁸¹⁶ FALLA, Manuel de. “Claude Debussy y España”. *La Revue Musicale*. París, diciembre de 1920.

escisiones, parecía invitar a entrar en el cuadro, pero en realidad se trataba de un velo que dejaba fuera al espectador. En los retratos, la humanidad se volvía una incógnita.⁸¹⁷

De modo parecido, el acercamiento al tema femenino parece adquirir un nuevo “tono” en *El paño moruno*. La letra es abordada como si se desconociera su contenido —*grazioso*, prescribe la partitura—, ignorando las posibles alusiones a la “crudeza” de su asunto. La música no concede aquí margen alguno al nudismo anímico. La interjección final (¡Ay!) amaga un gesto afectivo (teñido quizá de cierto reproche moral), pero no vincula, no caracteriza nada, tampoco define sentidos.

Es el propio montaje técnico del material el que adquiere un valor de declaración filosófica de la realidad y de las relaciones entre hombre (mujer) y sociedad. Por tanto, la canción invita al intérprete-auditor a adoptar una trascendencia nemológica, des-subjetivizada, desde la confianza en la materia inmediatamente definitiva de la música.

RESUMEN

Falla recompone la materia musical de una tonada tradicional de la región de Murcia, a través de intervenciones radicales en todos los parámetros sonoros, que refuerzan la ambivalencia tonal-modal de la canción; desarrolla una escritura pianística transmutada mediante elementos provenientes del toque guitarrístico, convierte una falseta en bisagra delimitadora de la estructura formal y enriquece la armonía con efectos propios de los guitarristas.

La dimensión folklórica es sometida a un proceso de abstracción que recuerda aspectos del cubismo analítico. En un orden paralelo, la expresión del texto, que contiene una alegoría de la pérdida de la virginidad femenina como causa de la depreciación de la mujer, es abordada desde una actitud distante, no-psicologista.

⁸¹⁷ Cf. COOPER, Douglas. *La época cubista* [trad. Aurelio Martínez Benito]. Madrid: Alianza, 1984; COTTINGTON, David. *Cubismo* [trad. Mario Schoendorf]. Madrid: Encuentro, 1997; GOLDING, John. *El cubismo: una historia y un análisis 1907-1914* [Adolfo Gómez Cedillo]. Madrid: Alianza, 1993; GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. *Las claves del arte cubista*. Barcelona: Planeta, 1990; CIRLOT, Lourdes. *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1988.

2.2

Seguidilla murciana

2.2.1. A propósito del título

La denominación de la pieza alude a una modalidad de la seguidilla propia de la región de Murcia. Según Verdú, las seguidillas murcianas son

...parecidas a las que se conocen con el nombre de *parrandas*. Baile de mucha animación y el clásico de la huerta de Murcia. Varias parejas toman parte en él, y se acompaña con bandurrias, guitarras y violines. El ritmo se marca de un modo muy acentuado con las castañuelas que manejan generalmente las mujeres que alternan en el baile. Los hombres *repiquetean* con los dedos de ambas manos.⁸¹⁸

La canción atiende, en concreto, a *las torrás*, una variante que usa ritmos ternarios moderadamente rápidos y, habitualmente, una tonalidad mayor. Verdú afirma que el baile de “Las Torrás” o *seguidillas del pan torrao*, “ha sido durante muchos años el propio y exclusivo de las grandes fiestas huertanas y del que se ha hecho uso con preferencia a todos”.

2.2.2. En torno al texto

La primera de las dos estrofas de la canción engarza dos refranes populares. El compositor los había encontrado, ensamblados como una seguidilla, en el sainete *El Careo de los majos* de Ramón de la Cruz:⁸¹⁹

*Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.
Arrieros semos;
puede que en el camino,
nos encontremos.*

Recordemos que Cervantes cita una variante del primer refrán en una de las décimas de cabo roto que enuncia Urganda al principio de *El Quijote*:

*Advierte que es desati-,
siendo de vidrio el teja-,
tomar piedras en las ma-
para tirar al veci-.*

Los refranes son considerados como la primera manifestación de la poesía popular: “el elemento primitivo del cantar es el refrán”, decía Costa.⁸²⁰ Margit Frenk explica que muchos refranes “son o han sido canciones —según Alfonso Reyes, el aire de canción de algunos refranes es la única

⁸¹⁸ VERDÚ. *Op. cit.*, p. 7.

⁸¹⁹ COTARELO, Emilio. *Sainetes de Don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos*. Madrid: NBAE, 1915 y 1923, p. 282.

⁸²⁰ COSTA, Joaquín. *Poesía popular española y mitología celto-hispana*. Madrid: Fernando Fe, 1888, p. 161.

explicación de su existencia—,⁸²¹ y que entre el mundo del refranero y el de la lírica popular hay como una zona intermedia en que ambos se encuentran, se mezclan, se funden y confunden...”⁸²²

Los refranes han sido objeto de estudio por su peculiar estructura lingüística.⁸²³ Luis Alberto Hernando⁸²⁴ los define como unidades lingüísticas del discurso repetido, que se han ido reproduciendo a lo largo del tiempo de la misma forma, con los mismos componentes léxicos y gramaticales, hasta llegar a su institucionalización en la lengua. Presentan un estatus de unidad cerrada, que hace fácil retenerlos y les da estabilidad de forma. Reúnen, pues, rasgos de lexicalización, autonomía sintáctica y textual, carácter anónimo y uso popular.

Los refranes ostentan asimismo un valor de verdad general, y manifiestan un pensamiento o un hecho de experiencia, una admonición, un consejo en el que se relacionan al menos dos ideas. En este sentido, comparten atributos sémicos con el proverbio, el adagio, la máxima, el principio y la sentencia, tanto que no resulta fácil delimitarlos.⁸²⁵ Son, en resumen, unos extractos condensados de sabiduría práctica popular,⁸²⁶ expresados en frases hechas de carácter polisémico, cuyo sentido se concreta al relacionarlos con el contexto en que se inscriben.⁸²⁷

En los primeros años del siglo XX, la paremiología estaba en auge en España, lo que tuvo su reflejo en la publicación de numerosas compilaciones de refranes.⁸²⁸ En nuestros días ha experimentado empero un declive considerable, y es evidente, por otro lado, que la sabiduría popular ya no se expresa de la misma forma que antaño. En principio, el que conoce el refrán, lo capta y lo comprende en bloque, como un todo orgánico, y no necesita de perífrasis complejas para entender su sentido. Las explicaciones, según algunos, desvirtúan incluso la eficacia del refrán y lo desnaturalizan.⁸²⁹ Pese a ello, comentamos brevemente el dúo refranero elegido por Falla.

El primer refrán presenta una estructura rítmica bimembre, de acuerdo con el contenido conceptual de paralelismo o contraposición de ideas. La cláusula inicial constituye un movimiento tensivo, con petición de cierre (*Cualquiera que el tejado tenga de vidrio*), y la última, un movimiento de vuelta a la anterior, que concluye y delimita el todo como unidad autónoma (*no debe tirar piedras al del vecino*). Ramón de la Cruz muestra en el frontispicio de *El Careo de los majos*, a modo de subtítulo, una glosa del refrán: “*Cualquiera que el tejado/ tenga de vidrio / no debe tirar piedras al del vecino. / Ni acuse a nadie, / sin hacer de sus faltas / primero examen*”. Quien tuviere algo que ocultar o motivos para ser censurado no debería, pues, criticar a los demás. El dicho está inspirado seguramente en una frase del Evangelio: “Aquel de vosotros que esté sin pecado, que le arroje la primera piedra”.⁸³⁰

El segundo refrán funciona aquí como una sentencia final del conjunto dual. Tiene un significado denotativo literal referido a un hecho de la experiencia: “la vida da muchas vueltas”. Da a entender que aquel a quien se le ha negado un favor podría desquitarse en otra ocasión en que su ayuda fuera necesaria. Dicho con otras palabras, el mismo transcurso de la vida se encargará de hacer que nos

⁸²¹ REYES, Alfonso. “De los proverbios y sentencias vulgares”, en *Obras completas*. México, 1955, T.I., p. 169.

⁸²² FRENK ALATORRE, Margit. “Refranes cantados y cantares proverbializados”, en *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978, p. 154.

⁸²³ Cf. COSERIU, Eugenio. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1981, p. 115; JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 19.

⁸²⁴ HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto. *El refrán como unidad lingüística del discurso repetido*. Madrid: Escolar y Mayo, 2010, p. 17.

⁸²⁵ SEVILLA, Julia. “Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa.” *Paremia 2*. Madrid, 1993, pp. 15-19.

⁸²⁶ MARTÍNEZ KLEISER, Luis. *Refranero ideológico español*. Madrid: Hernando, 1993.

⁸²⁷ OLIVER, Juan Manuel. *Refranero español*. Madrid: Sena, 1983, p. 5.

⁸²⁸ HERNANDO CUADRADO. *Op. cit.*, p. 59.

⁸²⁹ FERNÁNDEZ SEVILLA, Julia. “Paremiología y lexicografía. Algunas precisiones terminológicas y conceptuales.” *Philologia Hispaniensis, in honorem Manuel Alvar*. II Lingüística. Madrid: Gredos, 1985, pp. 191-203.

⁸³⁰ Juan 8 7: *Biblia de Jerusalén* [trad. D. Mollat]. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1967.

encontremos de nuevo con quien nos ha decepcionado o nos ha “fallado”, siendo tal vez nosotros quienes le aventajemos en dicho momento.

La figura del arriero simboliza la posibilidad del reencuentro en el mismo camino. El arriero recorría, de forma cíclica, rutas más o menos fijas. Llevaba una vida prácticamente nómada, trajinaba con bestias de carga, acarreando géneros de un lugar a otro y vendiendo productos. La expresión *arrieros semos* implica que todos somos iguales ante la vida y la muerte. El uso del vulgarismo o forma verbal arcaizante *semos* colorea el texto con una nota de rusticidad (por otra parte, la alteración de “somos” por “semos” mantiene la rima).

Falla selecciona como segunda estrofa un texto que no guarda una relación conceptual aparente con la primera. Se trata —damos a conocer esta información como primicia— del cantar *LXI* de Ventura Ruiz Aguilera, contenido en el Libro Segundo —*Cantares*— del volumen *Armonías y Cantares*.⁸³¹ Los “cantares” constituían un género perfectamente caracterizado en la segunda mitad del siglo XIX (recuérdese a Antonio de Trueba), y alcanzaron verdadero relieve en la obra de Ruiz Aguilera, quien explicaba que sus cantares

...han sido creados al calor de mi corazón y a la luz de mi alma, y responden, como ecos de diversas épocas y circunstancias de mi vida, en sus manifestaciones externas, a la voz profunda del sentimiento y del espíritu que yo, igualmente que cada hombre, escucho dentro de mí mismo. Lágrimas, suspiros, deseos, ironías, ayes, sollozos, gritos, esperanzas, recuerdos, sarcasmos, amarguras, consuelos, gemidos... todas las notas sueltas y fugitivas del misterioso concierto del mundo interior, fuente de estos poemas en miniatura, se pierden si el poeta no las aprisiona en su vuelo y las realiza en el arte y por medio del arte.⁸³²

Su aportación representó, según José María de Cossío,

...el mayor esfuerzo por buscar una fórmula popular de cantares que no sean una imitación meramente externa y sin valor de los populares. No fue Ruiz Aguilera una voz auténtica de lo popular, pero llegó a confundirse con ella por un esfuerzo feliz de moderación y buen sentido, que es característico de toda su producción. Los cantares de Ruiz Aguilera son moderadamente poéticos, pero poéticos.⁸³³

El poeta se decidió a reunirlos por primera vez en *Armonías y Cantares*, debido a que: “Cantares míos insertos en periódicos literarios [...] los he visto al cabo de mucho tiempo de su primera publicación reproducidos a menudo con absurdas variantes, sin que nadie se acordara ya de citar mi nombre, ni las fuentes de donde les había tomado...”. Falla, como vemos, se sumó a los que silenciaban el nombre del poeta.

En el cantar, el sujeto lírico compara la inconstancia de un “tú” a una moneda que pierde con el uso su troquelado y su valor, y ya no es sino simple y aplastado metal:

*Por tu mucha inconstancia
yo te comparo
con peseta que corre
de mano en mano;
que al fin se borra,
y creyéndola falsa
nadie la toma.*

⁸³¹ RUIZ AGUILERA, Ventura. *Armonías y Cantares*. Madrid: M. Guijarro, 1865. La Biblioteca de Falla conserva un ejemplar de la obra. Eusebio Blasco citó el cantar en un artículo dedicado al libro de Ruiz Aguilera, en la revista *El Ángel del Hogar*, Madrid, 8 de mayo de 1865.

⁸³² RUIZ AGUILERA. *Op. cit.*, p. 63.

⁸³³ COSSÍO. *Op. cit.*, p. 469

Los versos expresan, con cierta socarronería, una crítica de la volubilidad (supuestamente) femenina (“La donna è mobile”), que hace referencia a la falta de consistencia del amor de la mujer, a su falta de voluntad para ser fiel. El incumplimiento de estos deberes le trae como consecuencia el rechazo y un trato despectivo. Cabe suponer que en el cantar subyace la idea de la mujer como un ser moralmente malo, caracterizado por la ingratitud y la frialdad emocional.

La volubilidad de la mujer es un estereotipo que viene de antiguo y no pertenece solo al discurso erótico, sino también al cívico-político. Es un cliché amparado por el monopolio político masculino que acostumbraba a legitimarse atribuyendo a las mujeres un conjunto de defectos naturales que las incapacitaba para la ciudadanía. Uno de los factores invocados era, precisamente, la incapacidad femenina de mantener una conducta constante basada en principios generales.

2.2.3. Análisis musical

2. SEGUIDILLA MURCIANA
2. Seguidille murcienne

CANTO *Allegro spiritoso (♩. 60)* *f con grazia*
 Cualque, ra me el ti -
 Que ce. las qui pos.

PIANO
f p
cresc. *molto*
sordina sola

6

Ten. ga de vi - drio, Cualque, ra me el ti -
 Un toit de ver. re, Que ce. las qui pos.

poco cresc.
p subito
 - ja - do Ten. ga de vi - drio, No de. be. li. rar
 - se de Un toit de ver. re; Ne jel. te pos de

pp *ppp*
 die - dras Al del ve - ci -
 - res A son voi - tin

sordina sola

7

piu sonoro
 Ar. rie. ros se -
 Me. le. tiera son.

cresc.
 mos; Pue. de que en el ca - mi - no Pue. de que en el ca -
 . mes, El sur la mé. me ron. te, El sur la mé. me

p *cresc. molto* *f* *ppp*
sordina sola

poco rit. *a Tempo*
 - mi - no Nos en - con - tre
 - rok. - te On se rex - cox.

colla voce *a Tempo*
sordina sola

8

(come prima)
 Por tu mucha in - cons - tan -
 Pour la grande tu - cons - tan -

cresc.
 - cia Yo te com - pa - ro
 - ce. Je te com - pa - re

molto *p*
sordina sola

9

- mos!
 - tre!

9

Yo te com - pa - ro Por tu mucha in - cons - tan - cia yo te com -
 Je te com. pa. re. Pour la grande in - cons - tan - ce. je te com -

poco cresc.

9

10

p subito

- pa - ro Con fe - se - la que co -
- po - re. A - se - les que pas -

fal - so Y cre - yén - do - la fal -
sons. ses. A. lors les croyant sons.

mf *pp*

2 *rit.*

De ma no en ma - no; -
sent De l'ou - e - tre

poco rit. *a Tempo*

sa Na - die la lo - mel -
ses Tous les re - fu - sent!

colla voce *a Tempo*

sordina sola

sordina sola

più sonoro *cresc.*

Que al fin se bo - ra, Y cre - yén - do - la
Et qui se ray. cul, A. lors les croyant

p *cresc.*

senza rit. *cresc.*

Las dos estrofas están articuladas según un plan binario AA, que se prolonga en una codetta; las partes internas de cada sección están ensambladas por una *ritornello*. Falla se enfrenta, por primera vez, al “desafío” de la canción estrófica. Esta incorpora, en efecto, un proceso dinámico a lo que no deja de ser, en última instancia, una experiencia paradójica, ya que obtiene normativamente su sentido de movimiento a partir de la repetición, pero la reiteración de estrofas le confiere una cualidad estática, en la medida en que niega la posibilidad de cambio.

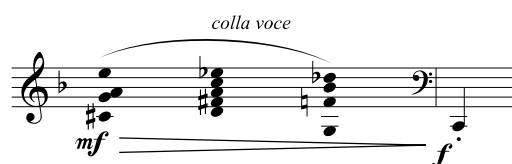
Sección A1

Está configurada en tres partes. La melodía del canto, articulada como un periodo irregular, reúne tres semifrases, que comparten un sentido parecido de apertura-cierre:

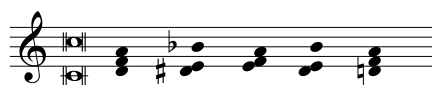
- El gesto instrumental de apertura establece un *continuum* rítmico que se erige en un factor estructural de la composición. La fórmula en tresillos de la nota *do* y su octava —una recreación de la técnica guitarrística de la alzapúa—, llega a inducir el sentimiento de tema, aunque nunca consigue afirmarlo definitivamente. La melodía del canto exhibe un perfil de notas repetidas que descienden dos veces a la tercera inferior dibujando un pentacordo. La textura yuxtapone a esta figura descendente definitiva de la acción melódico-vocal (*f con grazia*), una operación cromática ascendente realizada en el piano. Son dos elementos prevalentes del discurso, a cuya naturaleza dialéctica se une la sensación de expectativa y de tensión potenciada por las disonancias.
- El piano expone un dibujo cromático de segundas menores, en recorrido circular. Conforman un módulo que funciona como bisagra conectiva de las diversas partes de la música con texto. El canto entona un nuevo enunciado, que contrasta levemente con el anterior, ya que su decurso cierra circularmente con la reiteración de la misma desinencia, caracterizada ahora por la indicación dinámica *p subito* y la articulación de notas picadas. La armonía efectúa un giro

“modulante” (VI y II) en torno al eje de la diada *re-mi* bemol, que alberga un descenso melódico en el bajo. Después, un pedal de *do* sirve de anclaje al tránsito de armonías (séptima y novena de dominante, tónica con sexta añadida, séptima de dominante con sexta añadida) hacia la conclusión en la tónica (con la fundamental en el bajo). La textura rítmica de “dos contra tres” opone a las corcheas regulares, como en un jadeo respiratorio, tresillos privados de una corchea.

- La repetición del puente instrumental, investido ya del carácter de *ritornello*, introduce una nueva proposición del canto: el segmento inaugural, transpuesto a la tercera menor inferior, enlaza con una variante del segundo enunciado, para terminar con un dibujo equivalente al segmento inaugural y una cadencia levemente variada. La textura expande su ámbito e incrementa la sonoridad. La armonía de los dos primeros segmentos marca de nuevo un giro VI-II (*sol* menor) y concentra disonancias (VI con séptima y novena menor, II con séptima y con quinta disminuida, V). La cadencia constituye un paréntesis, en el que se ensancha el “pulso continuo”, y la armonía dobla las notas del canto en un giro expresivo; de inmediato, una cesura percusiva, como un latigazo, rompe bruscamente el ambiente. Es un elemento potenciador que busca un nuevo punto de partida. Resumimos la cadencia:



Uno de los aspectos significativos de la sección, que se extiende luego al resto de la pieza, tiene que ver con la creación de una música para-diegética, en cuyo origen están, tal vez, ciertos constructos inconscientes migrados de bases semánticas profundas, de tipo onomatopéyico. La música responde al impacto acústico de las imágenes del texto: las piedras golpeando el metafórico tejado de vidrio, o los estímulos sonoros implícitos en el mundo de los arrieros (el repiqueteo del trote de sus mulas, el herir de los cascos herrados en las piedras y el cascabeleo de las campanillas). Falla se vale del “rozamiento” de las segundas menores para propiciar las sonoridades que sugieren esas asociaciones sinestésicas. Lo observamos tanto en la reducción del curso armónico del *ritornello*:



como en la de los módulos con texto:



Falla evoca quizá el paisaje sonoro, descrito por Washington Irving en el primer capítulo —“El Viaje”— de “Cuentos de la Alhambra”:

Los arrieros españoles tienen un inagotable repertorio de cantares y baladas, con los que se entretienen en sus continuos viajes. Sus aires musicales son severos al par que sencillos, y consisten en suaves inflexiones: cantan en alta voz y sostienen el canto modulando cadencias [...] Se siente, pues, una mezcla de severidad y encanto al oír estas estrofas en los agrestes y salvajes parejas en que se modulan, y más, yendo acompañadas del especial retintín de los campanillos de las mulas. Ofrece también el cuadro más pintoresco una banda de arrieros atravesando por el paso de una montaña: primero se oyen los campanillos, que turban con su monótono sonido el silencio de la elevada cumbre.⁸³⁴

Joaquín Zamacois considera estas formaciones armónicas como resultantes de la presencia de *notas adicionadas*, cuya significación armónica es “para intensificar la mordacidad e intención de un acorde, por lo demás normal en su estructura y movimientos, cual si —a modo de manjar— *se le espolvorease con algo picante*. El acorde no pierde su personalidad ni queda desvirtuada su función tonal; las *notas adicionadas* se reflejan únicamente en el color armónico del acorde, en su efecto sonoro, y para nada influyen en el resto”⁸³⁵.

Falla tenía especial aprecio por su *ritornello* instrumental, según se colige de su comentario a la orquestación del mismo, que estaba elaborando Ernesto Halffter: “¿Por qué ha cambiado Ud. la música del comienzo (etc. etc.) de la “Seguidilla” y del final del “Polo”? este comienzo de la “Seguidilla” (que luego se repite) es precisamente de lo mejorcito de mi acompañamiento...”⁸³⁶

Sección A2

El *ritornello*, mediante una breve variación de la nota melódica final y una armonía distinta, crea un *stretto* discursivo que acrecienta la expectativa ante la reiteración de la misma música. Una vez finalizada la segunda ronda, el *ritornello* ofrece un final abierto.

La adaptación de la segunda letra ocasiona dislocaciones entre el acento prosódico y el métrico-musical (*puede que en el camino; con peseta que corre; y creyéndola falsa*). Es posible que en el momento del estreno de *Siete canciones populares españolas*, la canción dispusiera de una única estrofa; lo cierto es que, en el programa de mano del evento, aparece consignado como único texto el dúo de refranes.

A nuestro modo de ver, la añadidura de una segunda estrofa fue posterior, y pudo obedecer a un afán de acrecentar la duración de la pieza, o de darle un final más sugerente que el que ofrecía la reiteración del verso *cualquiera que el tejado* en el caso de la estrofa única. Uno de los datos que alimentan esta hipótesis tiene que ver con el distinto trazo de letra empleado para la inserción de la segunda letra en el manuscrito autógrafo,⁸³⁷ donde el *ritornello* que enlaza las dos estrofas aparece, además, indicado aparte. Nos atrevemos a afirmar, por otro lado, que esta concatenación no parece muy meditada, y constituye, con frecuencia, un punto de desconcierto para los intérpretes.

Coda

Empieza el canto solo con un apócope del motivo vocal inaugural. El piano le insufla un notable empuje, con armonías de III rebajado y de V₇ que conducen a la tónica. Cierra la canción un rebote acentuado de la sonoridad vibrante del acorde de tónica, en la segunda parte del compás, con añadidura de la disonancia-casi consonancia de la sexta.

⁸³⁴ El ejemplar de la Biblioteca de Falla: IRVING, Washington. *Cuentos de la Alhambra* [trad. J. Ventura Traveset]. Valencia: Prometeo, [s.a.], pp. 16-17.

⁸³⁵ *Tratado de Armonía*. Libro III Barcelona: Labor, 1958, pp. 490-491.

⁸³⁶ Carta de Manuel de Falla a Ernesto Halffter, 10 de abril de 1946; AMF (carpeta de corresp. 7099).

⁸³⁷ Manuscrito XL-AI.

2.2.4. Intertextos

El dispositivo formal de la canción falliana respira la organización de las seguidillas murcianas tradicionales: Introducción-Salida-Vuelta-Copla-Vuelta, pero Falla minimiza la Introducción y la Vuelta, e incorpora una coda conclusiva.

La idea melódica principal coincide casi totalmente con la melodía que recoge Inzenga en *Las torrás. Seguidillas murcianas (Ecos de España)*:

LAS TORRÁS.
SEGUIDILLAS MURCIANAS

(MURCIA.)

Allegro. §

CANTO.

PIANO.

co - plas que me han ma - da - o voy a ca - tar las co - plas que me han ma - da - o que no quiero que di - ga malo y ro - ga

Este ritornelo se prolonga á voluntad del galarrista.

D.C. §

D.C. § para concluir.

Voy á ca - tar las que me han ma - da - o

y en *Las torrás de Cantos y bailes de Murcia (Cantos y bailes populares de España)*.⁸³⁸ Encontramos materiales melódicos similares en *Seguidillas murcianas* de Hernández (*Flores de España*), *Las Torrás (Seguidillas)* de Verdú (*Colección de cantos populares de Murcia*), y *Parrandas que se cantan y bailan en la Huerta de Murcia* de Julián Calvo (*Alegrías y tristezas de Murcia*).⁸³⁹ La forma de estas transcripciones se divide en las cuatro partes principales antes señaladas: la Introducción es instrumental; la Salida corresponde a un pequeño diseño cantado en el que se hace la invitación al baile (son característicos el comienzo en la segunda o cuarta corchea de un compás de $\frac{3}{4}$ y los melismas cantados al final de la frase); la Vuelta es un breve pasaje instrumental integrado por motivos derivados de la Introducción; la Copla consta de nueve compases cantables que se reparten en varios segmentos melódicos.

Falla prescinde de la falseta que domina la Introducción y la Vuelta en las versiones de Inzenga y Hernández, para inclinarse por un diseño original, más breve; suprime prácticamente la Introducción al reducirla a dos compases. Fluctúa en torno a la tonalidad de la obra: el tono de *la* mayor en los apuntes de partida (como Inzenga, Hernández y Verdú) acabó por concretarse en *fa* mayor. La melodía de la Salida es similar a la que exponen Inzenga y Hernández (a efectos comparativos, transponemos a *fa* mayor los enunciados de los modelos populares), pero Falla modifica el final de los incisos y alarga la nota final de la frase:

⁸³⁸ INZENGA, José. *Colección de Cantos y Bailes populares de España: Asturias, Galicia, Murcia, Valencia*. Madrid, 1888. En un epígrafe señala: “transcriptas por D.M.F. Caballero” (refiriéndose al compositor Manuel Fernández Caballero).

⁸³⁹ CALVO, Julián. *Alegrías y tristezas de Murcia*. 1877 [1871].

Inzenga/Hernández

Falla

En la Copla, ofrece una variante melódica en el descenso de la primera fracción:

Inzenga/Hernández

Falla

Y agrega al esquema convencional de las torrás una segunda parte cantada, de sesgo modulante, en la que incorpora la fórmula descendente popular excluida en el primer enunciado de la Copla:

più sonoro

cresc.

Ar - rie - ros so - mos; pue - de queen el ca - mi -

poco rit.

a tempo

no, pue - de queen el ca - mi - no nos en - con - tre - mos. ___

Nuestro músico recrea, en cierto modo, un elemento estructural que contienen tanto las *Seguidillas murcianas* de Hernández como las *Seguidillas murcianas* de Ocón⁸⁴⁰, aunque estas se limitan a repetir la primera parte de la copla. Por último, Falla comienza la Coda con el canto solo, lo que es tal vez un guiño a la “salida” sin acompañamiento, un recurso propio de algunas variantes locales de las torrás.⁸⁴¹

No podemos saber si la reconversión formal del modelo tradicional efectuada por Falla fue anterior o posterior a la provisión de los textos para la canción. Es decir, si la añadidura de tres versos a la seguidilla simple habitual en las torrás, lo que la transforma en una seguidilla compuesta, fue causa o efecto de la alteración estructural. El compositor aplica a la cuarteta inicial la fórmula tradicional de repartición literario-musical: versos 1 y 2 para la Salida; 2, 1, 2, 3 y 4 para la Copla.

⁸⁴⁰ OCÓN. *Op. cit.*, pp. 36-37.

⁸⁴¹ Pedro Díaz Cassou considera que “hay diferentes clases de parrandas, y la degeneración de ellas más notable es el canto y baile de las Torrás o seguidillas del Pan torrao, muy bailadas en Mula, que se diferencian en que el aviso se canta sin acompañamiento, y en que no se buscan entretenimientos” [DÍAZ CASSOU, Pedro. *Literatura popular murciana: El cancionero panocho*. Madrid, 1900, p. 20].

2.2.5. Un intratexto: *Seguidillas murcianas*

SEGUIDILLAS MURCIANAS

CANTO *Vivo* *con ánimo*
Cual-que-ra que'el te-
ja - do ten - ga de vi -
drio, -
ja - do ten - ga de vi - - - - - drio, no de - be ti - rar
pie - dras al del ve - ci -
no, No de - be ti - rar pie - dras al del ve -
ci - no. -
mos, Pue - de que'en el ca - mi - - - - - no, Pue - de que'en el ca -
mi - no Nos en - con - tre -

PIANO
f - p
cresc. *molto*
ff
f *fp* *fp*
f *p*
cresc. *molto*
ff
f *p*

(10)
10
13
16
19
22
25
28
31
34
37
40
43
46

The image displays a musical score for 'Seguidillas Murcianas'. It is divided into two columns of staves. The left column contains the vocal line (CANTO) and the piano accompaniment (PIANO). The vocal line is written in a single treble clef staff, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The right column contains the piano accompaniment for the second system, also in a grand staff. The score includes lyrics in Spanish, performance markings such as 'Vivo', 'con ánimo', 'f - p', 'cresc.', 'molto', and 'ff', and measure numbers (10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, 31, 34, 37, 40, 43, 46). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with the lyrics 'mi - no Nos en - con - tre -'.

mos, Pue - de que'en el ca - mi - no nos en - con-
tre - mos.
Cual - quie - ra que'el te - ja - do.
do.

cres. *molto* *ff* *stringendo* *ff*

La canción⁸⁴² fue compuesta probablemente durante el proceso creativo de *Seguidilla murciana*, y comparte con esta el material melódico. El título en plural hace honor a la rotulación habitual de las versiones tradicionales, aunque la pieza integra como única estrofa el dúo de refranes que ya conocemos. La música, en *sol* mayor, estipula un *tempo Vivo*, y dicta para el canto una expresión *con ánimo*.

Falla parece haberse inspirado aquí en la transcripción de las torrás realizada por Calvo. Si cotejamos los inicios de ambas piezas, vemos que Falla toma la célula trocaica inaugural de aquel, aunque cambia la dirección del floreo, y la ubica en el grave, como núcleo de un contrapunto rítmicamente contrastante de la falseta superior:

Calvo *Efecto de la bandurria*
Tiempo animado

⁸⁴² Fue publicada por primera vez en 1996: Ediciones Manuel de Falla.



El compositor elabora también el diseño rítmico de la falseta, acercándose aquí a las propuestas, antes referidas, de Inzenga y Hernández:

Nuestro músico rompe también aquí el esquema formal tradicional. El elemento constitutivo más significativo es el episodio instrumental que repite la Salida a la cuarta inferior. El fragmento es reiterado con alguna variante armónica.

La melodía de la Copla concuerda con la de *Seguidilla murciana*, salvo en la duplicación del segmento que configura el consecuente. La segunda Vuelta, más breve, introduce una Copla “modulante”, que repite también el consecuente.

En la realización textural resalta la concentración en el bajo del contrapunto cromático ascendente que en *Seguidilla murciana* es asignada a la voz superior. La última Vuelta desemboca en una Coda que enuncia como cierre el primer verso.

2.2.6. Significación

El hecho de que Falla prescindiera del estribillo instrumental popular, cuando esa referencia pudo servirle durante el proceso creativo (*Seguidillas murcianas*), nos indica que el “orden” era para él un modo de disciplinar un material que, si no, se le habría escapado de las manos. El equilibrio impuesto desde dentro tiene un valor como marco externo, que es preciso superponer a la pieza para poder descifrarla. No solo es un punto de partida, sino de llegada. No es un medio operativo, sino uno de los resultados por alcanzar.

Habría que interpretar, en un sentido similar, las vacilaciones con respecto a la elección del texto que muestran los esbozos compositivos de la pieza. La opción de partida fue la copla de Inzenga, y en algún apunte aparece también la de Hernández. Aunque, ciertamente, basta una simple ojeada a esas trovas tradicionales para comprender que Falla terminara por desecharlas:

[Inzenga]	[Hernández]	[Verdú]
Voy a cantar las coplas que me han <i>mandao</i> que no quiero que digan malo y <i>rogao</i> ".	No te vayas morena tú de mi <i>lao</i> , por tus ojillos negros estoy <i>chalao</i> ".	Cómo quieres que quiera lo que tú quieres, tú quieres a los hombres yo a las mujeres.

El abandono del registro lúdico que instrumentaban estas coplas, así como su sustitución por un dúo de refranes que ofrecen modelos de conducta y por un cantar de reproche, son acciones que parecen apuntar a una cierta intencionalidad ética. Podríamos, por ese camino, conectar el primer refrán y la copla de *El paño moruno*, y establecer, como conclusión, que nadie debería juzgar a la mujer caída en desgracia. Por otra parte, la constatación de la conducta negativa de la mujer, implícita en el tema de *El paño moruno*, parece tener su continuidad en la crítica del carácter voluble de la mujer que presenta esta. La censura se extendería retroactivamente a la manola de *Séguidille*, en quien sobreentendíamos una reivindicación de la inconstancia, del ser voluble y tornadizo, y un hacer gala del carácter transitorio de cada deseo.

El compositor debilita la seriedad de los asuntos planteados poniéndoles música con una melodía implacablemente "alegre". Falla incluye aquí, como en *El paño moruno*, la indicación interpretativo-expresiva: *con grazia*; la utiliza también en *Canción* (y anteriormente, en *Tus ojillos negros*, *Chinoiserie* y *Séguidille*). Ahora bien, su significado supera los sinónimos castellanos de "gracia": hermosura, garbo, donaire, así como la propia acepción italiana de *con grazia*, asociada al *atacco* musical: con *franchezza*, *forza*, *nitidezza*,⁸⁴³ y tiene que ver, más bien, con una cualidad estética difícil de precisar.

A nuestro juicio, la *grazia* falliana proviene de una noción presente en diversos planos de la compleja dimensión estética del Renacimiento.⁸⁴⁴ De acuerdo con una idea introducida por Baldassarre Castiglione en *Il Cortigiano* (1528), la *grazia* está conectada con la *sprezzatura*, que significa despreocupación y evitamiento de la afectación. El prefacio a *Le Nuove Musiche* de Caccini contiene ecos de Castiglione. En el Libro II, cap. XI, podemos leer que el uso de la *sprezzatura* "acresce molto la grazia". Caccini asocia a menudo el concepto de la *nobile sprezzatura del canto* con una emisión vocal *nonchalante*, propia de la poética del *recitar cantando*. Esto implica un canto liberado de la rigidez rítmica de las ejecuciones polifónicas, que permita al intérprete dar valor a las notas musicales en función del sentido de las palabras. En consecuencia, su fraseo es más expresivo, aunque no debería tomar demasiada libertad con respecto a la contextura general, a fin de dar la mayor naturalidad posible al discurso cantado. Caccini añade a la *grazia* cualidades espirituales, que la hacen capaz de mover las pasiones del espíritu, y connotaciones de belleza artística y dulzura.

En esta línea, el carácter *grazioso* dispuesto por Falla no es sinónimo de tono jocoso, sino que obedece a una actitud de distanciamiento que evita tanto la expresión sensiblera o el espesor expresivista como los gestos grandilocuentes o teatrales, aunque sin caer en una tímida y mediocre reserva. Según esto, el canto debería inspirarse en un "modo" articulatorio fluido y *cool*, próximo al habla, y desprenderse de esa dimensión tautológica que, según Adorno, recuerda activamente al auditor que está frente a una "obra de arte", distinta de la realidad cotidiana.

Estas ambigüedades nos llevan a suponer que la canción podría encerrar una ironía ante ciertas actitudes vitales, entre las cuales incluimos el complicado asunto de la fidelidad en la relación de

⁸⁴³ *Dizionario della lingua italiana*. Livorno: Vignozzi, 1835.

⁸⁴⁴ Para un estudio detallado de la línea de evolución de la noción de *grazia*, desde su protagonismo en el pensamiento neoplatónico florentino como una concepción fundamentalmente filosófica, a su extrapolación en la tratadística cortesana en tanto ideal de actuación del hombre, y, a través de esta, la apropiación del término por Vasari, quien la habría transformado en la categoría central de sus *Vite*, véase BLUNT, Anthony. *Teoría de las Artes en Italia: 1450-1600* [trad. José Luis Checa]. Madrid: Cátedra, 1987; véase asimismo VILLA, Rocio de la. "La presencia de la "Grazia" en la estética del Renacimiento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. UAM, vol. 1, 1989.

pareja. En nuestros días, ya sea desde una posición afirmativa o desde una condena pesimista, los estudios dirigidos al análisis de la cultura postmoderna resaltan las nuevas pautas de socialización “libidinal”, que se caracteriza por el incremento y la diversificación de las ocasiones de encuentro, la búsqueda promiscua de excitaciones inmediatas y pasajeras, la condición efímera y superficial de los contactos. Hay quien sostiene que el invento más apasionado y dulce de la monogamia no es el matrimonio, sino la infidelidad.⁸⁴⁵ De acuerdo con Pascal Bruckner,⁸⁴⁶ es sobrehumano exigir a un hombre o a una mujer una perseverancia sin fallos; según el filósofo francés, se sobrevive a los vagabundeos de la pareja, sean cuales fueren los dolores experimentados: si el amor es fuerte, supera estos episodios; en ciertos aspectos, el adulterio es una manera de renovar el vínculo mediante algunos deslices. Por contra, existen también ámbitos en los que la convicción de la unidad indivisible de la entrega de sí mismo en la conyugalidad convierte en un sinsentido las relaciones extraconyugales.

RESUMEN

Falla reelabora la música de las “torrás”, una variedad de la seguidilla propia de la región murciana. Un *ritornello* original del compositor se erige en un elemento característico de la pieza, y en un factor cohesivo del discurso, hasta el punto de que los pensamientos parecen orientados por su ritmo. Su sonoridad responde a las sugerencias sinestésicas propiciadas por las imágenes contenidas en la primera estrofa.

Los dos textos heterogéneos que el compositor incorpora a la canción: un dúo de refranes (alegatos de sabiduría práctica popular, con resabios morales), y un cantar de Ventura Ruiz Aguilera, que habla de la volubilidad femenina, son tratados más como una parte del material sonoro que como depósito de significados trascendentes.

⁸⁴⁵ HERBERT, Julián. “Elogio y elegía del amor infiel”, en *Amor y Erotismo en la literatura*. México: Consejo para la Cultura de Nuevo León, 2000, p. 221.

⁸⁴⁶ BRUCKNER, Pascal. *La paradoja del amor* [trad. Nuria Viver Barri]. Barcelona: Tusquets, 2011 [2009], pp. 122-123.

2.3 *Asturiana*

2.3.1. A propósito del título

El título acota una denominación de origen, pues Falla agencia para su composición un cantar tradicional de Asturias. El músico ya había recurrido a temas asturianos en el cuarto acto de la zarzuela *Limosna de amor* (1902) y en *Montañesa (Cuatro piezas españolas, 1908)*;⁸⁴⁷ más adelante, volverá a fijarse en la canción de cuna *Pieslla de los güeyinos* (recogida en el *Cancionero* de Pedrell), para la música incidental de *El gran teatro del mundo* (1927).

2.3.2. En torno al texto

Falla se vale de la versión asturiana⁸⁴⁸ de un texto muy difundido (con variantes) por la geografía española, portuguesa e hispanoamericana.⁸⁴⁹ Alguien, que se expresa en primera persona, busca consuelo junto a un pino verde y el pino se compadece de su pena:

*Por ver si me consolaba
arrimeme a un pino verde
por ver si me consolaba.*

*Por verme llorar, lloraba,
y el pino como era verde
por verme llorar, lloraba.*

Es obvio que el texto encierra una dimensión simbólica, en cuyo trasfondo pervive quizá un sustrato de narraciones míticas. Recordemos la historia de Atis y Cibeles, y cómo, tras el desenlace trágico de su relación, Atis fue convertido en pino, Cibeles lloró su desconsuelo bajo el árbol amado y el pino-Atis lloró con ella.⁸⁵⁰ La imaginación popular mezcló una y otra vez mitos y creencias, que, “rebajadas, restringidas en su significación quedan a veces hasta época moderna”.⁸⁵¹ Como observa Julio Caro Baroja, hombres y mujeres de cierto temperamento, de cierto carácter, quedan más esclavos de esas creencias “porque el amor como pasión avasalladora les hace quedar cerca de ellas siempre”.⁸⁵² A su turno, ciertos esquemas del pensamiento y de la expresión procedentes de la literatura antigua penetraron como “tópicos” en las literaturas nacionales de tiempos posteriores y

⁸⁴⁷ Cf. QUINTANAL SÁNCHEZ, Inmaculada. *Manuel de Falla y Asturias*. Oviedo, 1989.

⁸⁴⁸ Contiene un rasgo propio del castellano hablado en Asturias, cual es el uso de pronombres átonos en posición enclítica: “arrimeme”.

⁸⁴⁹ Cf. MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Lírica Hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia, 1966, nº 36, p. 83; LAFUENTE Y ALCÁNTARA, E. *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*. Madrid: Carlos Bailly-Baillière, 1865, II, p. 289; PALÁU Y CATALÁ, M. de. *Cantares populares y literarios*. Barcelona: Montaner y Simón, 1900, p. 173; RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por...5 vols*. Sevilla: Francisco Álvarez y Cia., 1882-3, nota al nº 5515; MACHADO Y ÁLVAREZ, A. “DEMÓFILO”. *Colección escogida de cantes flamencos*. Madrid: Imprenta popular a cargo de Tomás Rey, 1890, p. 199; THOMAS PIRES, Antonio. “Cantos populares do Alemtejo, recolhidos da tradição oral por...”, en *A Sentinella da Fronteira*. Elvas: 1882, II, 3195; CARRIZO, J.A. *Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca)*. Buenos Aires: Imp. Silla, 1926, p. 192.

⁸⁵⁰ Cf. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1999, pp. 836-837.

⁸⁵¹ CARO BAROJA, Julio. *Ritos y mitos equívocos*. Madrid: Istmo, 1974, p. 229.

⁸⁵² *Ibidem*, p. 239.

cobraron nuevos perfiles. La colección *Emblemata* (1522) de Andrea Alciato (vertida al español tempranamente por Daza Pinciano) incluyó, por ejemplo, un emblema que erigía al pino en símbolo de la constancia y de la fidelidad. Era pues comprensible que alguien exhalara sus quejas precisamente junto a él.

El tema era sugerente para nuestro compositor, quien realizó anotaciones e incluyó apuntes musicales en varias páginas de la *Antología poética* de Rubén Darío⁸⁵³ en las que se alude al pino. Así, en *La canción de los pinos*, leemos:

*¡Oh pinos!, ¡oh hermanos en tierra y ambiente!,
yo os amo. Sois dulces, sois buenos, sois graves.
Diríase un árbol que piensa y que siente,
mimado de amores, poetas y aves.*

Y en *El Canto errante*:

*¡Oh noche en que trajo tu mano, Destino,
aquella amargura que aun hoy es dolor!
La luna argentaba lo negro de un pino,
y fui consolado por un ruiseñor.*

El *Coloquio de los centauros* (*Prosas profanas*, 1901) nos habla de Atis:

*Yo he visto los lemures flotar, en los nocturnos
instantes, cuando escuchan los bosques taciturnos
el loco grito de Atis que su dolor revela.*

y también *Friso* (*Prosas profanas*):

*Pasó el tropel. En la cercana selva
lúgubre resonaba el grito de Atis
triste pavor de la inviolada ninfa.*

Por otro lado, la lírica tradicional contiene un amplio imaginario que entremezcla vegetación y sexualidad.⁸⁵⁴ Árboles, plantas y frutos, además de su cualidad germinadora, pueden tener una cierta semejanza con los órganos genitales; el pino, con su connotación sexual por su figura erecta, metaforiza la masculinidad. No importa, pues, su naturaleza botánica, sino la valencia erótica que entraña su capacidad de producir sombra y fruto. Una de sus características es la de cobijar a los amantes. A la capacidad protectora se une la función consoladora. En el cantar, “arrimarse” implica una postura activa, la búsqueda de consuelo. Y el “consuelo” buscado es quizá de índole erótica. En este orden, hay quien apunta que el pino se limita a llorar porque es “verde”, esto es, novel en los

⁸⁵³ DARÍO, Rubén. *Antología poética*. Madrid: Renacimiento, 1927, pp. 125-127, 159-160, y 182. La Biblioteca de Falla conserva otras obras del mismo autor: *Tierras solares*. Madrid: Leonardo Williams, 1904; *Parisiense*. Madrid: Mundo Latino, 1920; *Los raros*. Villarejo de Ávila: Biblioteca de Rubén Darío, 1920; *Poesías escogidas*. Madrid: Afrodiseo Aguado, 1943; *Prosas profanas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1944; *Peregrinaciones*. Madrid: Renacimiento, 1922; *La caravana pasa*. Madrid: Renacimiento, 1922; *Poema del otoño y otros poemas*. Madrid: Mundo Latino, 1921; *Y una sed de ilusiones infinitas*. Madrid: Biblioteca Corona, 1916.

⁸⁵⁴ RECKERT, Stephan. *Lyra Minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*. Londres: King's College, 1970, p. 46.

asuntos amorosos.⁸⁵⁵ Es patente, sin embargo, que las aproximaciones interpretativas al “verde” pueden ser fijadas con diversos significados.

La aplicación del adjetivo “verde” puede parecer aquí innecesaria en una primera instancia, ya que el pino es un árbol de hoja perenne. Por consiguiente, puede pensarse que el “verde” actúa hiperbólicamente, señalando, dentro del mundo de lo amoroso, su supuesta duración, la promesa o la esperanza de un largo amor (expresión de vida y amor juvenil, vigoroso, sano). Aunque otras veces el “verde” está coligado con connotaciones dolorosas, de frustración erótica (el color de la muerte, de la carne abandonada de sangre).

En suma, el texto (entre símbolo y alegoría) nos presenta algo que no sabemos qué es, y el “verde” sugiere ese punto de misterio poético, que se ve potenciado por la personificación del pino y la imagen visionaria de su llanto.

⁸⁵⁵ LAJARA, José Ignacio. “Imágenes del deseo: las letras del ‘Cancionero’ de Torner”, en *Conferencias Homenaje a Eduardo Martínez Torner*. Oviedo: Real Instituto de Estudios asturianos, 2006, p. 19.

2.3.3. Análisis musical

3. ASTURIANA
3. Asturienne

11

Andante tranquillo (♩ = 66)

PIANO *pp*

dolce espr.

cappena rit.

dolce espr.

Tempo

pp

sempre

12

- ba, Je - rri m'ap -

- iné - me à un pi - no ver -

pro chat d'un pin tres -

- de vert. Pour ver voir si me

perdendosi

con - so - la - ba, (cappena rit.)

con - so - le - ra!

13

Tempo

pp

Par ver ro - -

Me co - -

- me llo - rar, llo - ra -

- gant pleu - rer, il pleu -

- ba - ra! Vel pi -

- ra!

- no, co - mo e - ra ver -

ti e laté tert ce -

14

poco rit.

- de, Pour ver - me llo - rar, llo - ra -

pin, Me co - gant pleu - rer, il pleu -

colla voce

perdendosi

pp

a Tempo

- ba!

- ra!

dolcissimo

cappena rit.

Tempo

pp morendo (poco rit.)

La canción adopta un dispositivo estrófico (AA) para la música con texto, que es flanqueado de episodios instrumentales (introducción y epílogo).

Introducción

Unidad 1 (cc. 1-2)

El piano comienza desgranando un bicordo melódico de octava alternante de *si* bemol, en figuración sincopada a modo de *ostinato*. En retrospectiva, se verá que su flujo incesante (salvo en las cadencias de la música con texto) define y cohesiona la textura de la pieza. Presenta a continuación un diseño melódico (un trazo ascendente conjunto y una tercera menor final) que, en una primera impresión, suena como un despliegue horizontal de la triada de *si* bemol menor, bordeado de notas de paso.

Unidad 2 (cc. 3-5)

Es un segmento melódico que continúa el decurso precedente, realizando un descenso a partir de la séptima de la armonía presentida de *si* bemol menor. El giro de tercera subsiguiente hace intuir la triada de *do* menor. Es un punto expresivo que monitoriza la pulsión melódica hacia la meta del intervalo armónico de tercera que define finalmente la triada de *si* bemol menor.

Unidad 3 (cc. 6-7)

El piano abandona el registro central para perfilar en el grave un tetracordo descendente, cuyas tres primeras notas pueden considerarse una transposición (a la distancia de quinta inferior+dos octavas inferiores) del encabezamiento melódico de la unidad anterior. La última nota se solapa con la unidad siguiente.

Unidad 4 (c. 7)

Recupera la latitud central, donde el relevo del pivote *ostinato* de *si* bemol por *do* infunde retrospectivamente una identidad tonal-modal equívoca al episodio. Parece como si la música previa, que se habría desarrollado en torno al eje armónico de VII (subtónico) del modo de *mi* en altura *do*, pasara a delinear un foco dominántico del tono de *fa* menor.

La introducción instaaura el carácter íntimo (*dolce espressivo*) y la dinámica amortiguada (entre *piano* y *pianissimo*) que perduran durante toda la composición. El tono de bemoles oscurece el ambiente armónico. Al alma en pena le corresponde una atmósfera de nocturnidad. Y la sincopación permanente del bicordo viene a significar que se trata de una noche “balbuciente”, en la que la naturaleza nos dice su ser de modo entrecortado.⁸⁵⁶

Sección A₁

La melodía vocal está construida como un período, que semeja una *Barform* [aa'b (4+4+3)]. Dos *Stollen* melódicamente análogos actúan como *Aufgesang*. Su movimiento melódico plasma un arco de sexta, a través de grados adyacentes y terceras menores en el ascenso, y por grados conjuntos en el descenso.

El acompañamiento rítmico insiste con el pedal constante de *do*. En el segundo segmento de la primera subfrase, el piano aporta una voz interna disonante que pone de relieve el *re* bemol, nota ausente en el hexacordo melódico. Otra voz ofrece un giro de segunda mayor ascendente (*fa-sol*). En el acorde final en disposición de sexta y cuarta, la quinta de la voz inferior crea también una relación disonante con la fundamental:

⁸⁵⁶ Recuérdense los versos iniciales del poema “Malestar y noche” de Federico García Lorca: *Abejaruco*. / *En tus árboles oscuros*. / *Noche de cielo balbuciente* / y *aire tartamudo* [*Canciones*. Buenos Aires: Losada, 5ª ed., p. 90].



Los valores de duración de la anacrusa de la segunda subfrase varían (correspondiendo a la acción de “arrimarse”). La textura expande su registro, y el piano actúa como una cámara de eco. La espacialidad creada hace que la música parezca atravesada por una vaga sugestión exterior, como de campanas lejanas. En esquema:



Tal vez no exista otro sonido que se beneficie tanto de la distancia y la atmósfera como las campanadas de una iglesia. La sonoridad creada por Falla nos recuerda la manera en que Robert Louis Stevenson experimentó ese sonido transformado de las campanas:

Suele haber en la voz de las campanas una nota amenazante, un timbre flagrante y metálico, que me hace pensar que obtenemos de ella más dolor que placer al escucharlas. Pero aquellas que escuchamos con su sonido, ora agudo, ora grave, ora imbuido de una cadencia quejumbrosa que envolvía nuestros oídos como el peso de una canción popular, fueron siempre moderadas y melodiosas, y parecían formar filas con el espíritu de los lugares tranquilos y rústicos.⁸⁵⁷

La anticipación del comienzo del *Abgesang* produce una reducción métrica que aumenta ligeramente la expectativa discursiva. Esta cláusula final es distinta, de temple conclusivo, y efectúa un ascenso más breve, para iniciar el descenso con una cuarta que se prolonga en una doble bordadura superior e inferior. La cadencia articula el enlace VII subtónico-IV, propiciando el carácter suspensivo asociado al momento narrativo.

Sección A2

No ofrece modificaciones melódicas con respecto a la primera sección, pero sí variaciones en la armonía. En el segundo inciso de los *Stollen*, la voz interna antepone al *re* bemol el *mi* bemol, una nota que tampoco pertenece al hexacordo melódico estructural; persiste la segunda mayor ascendente (*fa-sol*):



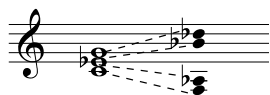
⁸⁵⁷ STEVENSON, Robert Louis. *An Inland voyage*. Nueva York: s.n., 1954, pp-10-11: cit. en MURRAY SCHAFFER, Raymond. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* [trad. Vanesa G. Cazorla]. Barcelona: Intermedio, 2013, p. 87.

La cadencia final resuelve en el sintagma dominante menor-tónica. La dominante menor produce un sentido de afirmación relativo, pero la primera aparición del acorde de tónica, con la tercera anticipada por un mordente, reporta el efecto de una sonoridad nueva. Esta presentación cuando la canción toca a su fin origina un sentido de algo coherente y completo.

Epílogo

Comienza con la exposición directa de la unidad 2 de la introducción, ahora con un pedal *do*. Crea un punto de intensidad expresiva con la alteración (mayor) del intervalo armónico de resolución y la reaparición del *si* bemol *ostinato*. Ello provoca un espejismo modal frigio. La concurrencia de la unidad 3 reconduce la música a una amalgama armónica de dominante y tónica de *fa* menor (tónica con séptima mayor). La fundamental resuena un instante en el extremo grave del teclado.

El método de las superposiciones tonales nos proporciona una explicación del propósito armónico que parece brotar del recinto de la tríada de *do* menor:



Su aplicación melódico-contrapuntística se materializa en el despliegue de un mismo enunciado a partir de las notas de la tríada de *do* menor.

Es importante subrayar la marcada calidad vocal de los episodios instrumentales, no solo en su línea melódica, sino también en su “carácter”. Su interpretación *dolce espressivo* no debería soslayar la relación existente entre el canto y la dicción, un estado flotante, sin marcar las líneas divisorias de los compases.

Esos episodios muestran, además, aspectos constructivos significativos, puesto que están configurados a partir de dos fracciones del segmento inicial de la línea del canto, un procedimiento técnico inédito en las canciones fallianas:



En la introducción se perciben los siguientes elementos:

- el motivo *a* enuncia el diseño vocal a la distancia de una tercera mayor inferior;
- el motivo *b*, una transposición a la tercera inferior del segundo inciso vocal *b*, modificado en la terminación con un giro de tercera descendente; el conjunto es una inversión del motivo *a* transpuesto a la sexta superior; resuelve en un tricordo armónico *0*;
- una transposición del motivo *b* que cierra el episodio.

Los reunimos en esquema:

Three staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff, labeled 'a', shows a treble clef with a whole note chord (G4, B4, D5) followed by a quarter note G4, then a half note G4-A4-B4. The second staff, labeled 'b'', shows a treble clef with a whole note chord (G4, B4, D5), a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a whole note chord (G4, B4, D5) with a '0' above it. The third staff, labeled 'b', shows a bass clef with a whole note chord (G2, B2, D3), a quarter rest, and a half note G2-A2-B2.

Un bosquejo compositivo de la pieza insistía en la reiteración de los motivos *b'* y *b*, y añadía un motivo “eco”, variado en una imitación a la sexta inferior, antes de la reaparición del motivo *b*:

Two staves of musical notation in G major and 3/4 time. The first staff, labeled 'a', shows a treble clef with a whole note chord (G4, B4, D5), a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a whole note chord (G4, B4, D5) with a bar line above it. The second staff, labeled 'b', shows a bass clef with a whole note chord (G2, B2, D3), a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a whole note chord (G2, B2, D3) with a bar line above it. The word 'espress.' is written below the first staff, and 'eco' is written below the second staff.

La música del epílogo prescinde del motivo *a*, y acompaña con novedades armónicas el motivo *b'*:

One staff of musical notation in G major and 3/4 time, showing a treble clef with a whole note chord (G4, B4, D5), a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a whole note chord (G4, B4, D5) with a bar line above it.

también el motivo *b*:

One staff of musical notation in G major and 3/4 time, showing a bass clef with a whole note chord (G2, B2, D3), a quarter rest, and a half note G2-A2-B2.

Los recursos técnicos empleados por Falla se entienden en la línea de las orientaciones que él mismo proporcionó a Juan José Castro:

...me permití indicarle a Vd. algo sobre el *ambiente sonoro* (refiriéndome principalmente a la parte orquestal); fondos y contornos que, en determinadas ocasiones, podrían formarse con reflejos, síntesis y transformaciones de los mismos cantos populares que Vd. ya utiliza, preparando así también su

aparición completa. El mismo procedimiento podría aplicarse a ciertos momentos —especialmente cadenciales— de la declamación.⁸⁵⁸

2.3.4. Intertextos

Falla toma la melodía y la letra de la canción del volumen *100 cantos populares asturianos* de José Hurtado.⁸⁵⁹

Lento, a piacere. *p*

CANTO. Por ver si me con-so-la-ba

PIANO. *p*

a rri-me aun pi-ne ver-de por

ver si me con-so-la-ba.

2ª VEZ.

Por verme llorar, lloraba
y el pino como era verde
por verme llorar lloraba.

Transpone la melodía popular a la distancia de una tercera inferior y la reformula en valores aumentados; en compensación, adecua el *tempo* a un *Andante tranquilo* en compás $\frac{3}{4}$. El tetracordo descendente que Hurtado inserta como puente imitativo en los cc. 6-7 pudo haberle sugerido a Falla el uso de un recurso similar.

El “ambiente sonoro” de *Asturiana* tiene un claro precedente en *Montañesa*, “inspirada en el paisaje norteño, con sus cantos melancólicos, que parecen destacarse entre el tintineo de las esquilas del ganado o de lejanas campanas”.⁸⁶⁰ Nommick ha puesto de relieve que “numerosos documentos, manuscritos musicales y anotaciones en libros y partituras, atestiguan la atracción que sintió siempre Falla por la sonoridad de campanas”.⁸⁶¹ Ese interés era compartido por otros muchos compositores de su entorno parisino; piénsese, por ejemplo, en *La vallée des cloches* (*Miroirs*, 1904-1905) de Ravel.

⁸⁵⁸ Carta de Manuel de Falla a Juan José Castro, Alta Gracia, 14-01-1943; AMF, carp. de corresp. n.º 6835/3 [la cursiva es de Falla].

⁸⁵⁹ HURTADO, José. *100 cantos populares asturianos*. Madrid: A. Romero, 1889 / Bilbao, 1890.

⁸⁶⁰ Cecilio de Roda: notas del año 1912, basadas en unos apuntes cedidos por el propio Falla, con ocasión del concierto 195 de la Sociedad Filarmónica de Madrid.

⁸⁶¹ NOMMICK, Yvan. “La vida breve entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal”, en *Manuel de Falla: La vida breve*. Granada, 1997, pp. 24-25.

El bicordo melódico de octava alternante, que recorre *Asturiana*, presenta concomitancias con la escritura del arpa en *Danse profane* (cc. 70-74) de Debussy:



y con la textura de “Danza del Moro” en “Petrushka” (ejemplo en reducción para piano), donde la octava oscilante alberga, como en *Asturiana*, una proposición melódica (cuya cabeza, curiosamente, recuerda el arranque del motivo b’):



2.3.5. Significación

La introducción tiene que competir con un pasado constituido por el silencio y la memoria. La monolítica gravedad del bicordo alternante de octava individua una cifra distante, que envuelve a la melodía en las brumas del recuerdo o en la irrealidad del sueño. El tránsito de la música por la entraña del canto —al enunciar la melodía vocal a la tercera inferior— es una imagen de desdoblamiento interior. La voz del recuerdo irreversible susurra cosas secretas. El hablante lírico, decíamos, se enfrenta a la oscuridad del exterior como ante un espejo y ve, en realidad, su interior. El episodio final, al reanudar la música primera desde su segundo motivo, evoca lo ya escuchado como un eco. El sujeto convoca a la memoria para que recoja lo que va desapareciendo o ya ha quedado destruido. La música disuelve la certeza de haber alcanzado un objetivo. El deseo alcanza como mucho la ilusión de su realización, y la añoranza termina con una extraña cadencia.

Entre los episodios instrumentales y la música con texto se establece un juego de espejos, para dar un orden a un cierto encaje de referencias. Esta urdimbre obtiene una narración entretrejida de alusiones cifradas para que se encuentre una realidad ulterior. No se trata simplemente de la expresión de un anhelo sexual, sino de una imagen que condensa, tal vez, el patrón de vida de Falla, su lucha constante por justificar una expresión que nunca llega a realizarse de forma permanente, una encarnación musical de lo efímero de los logros en la inevitable incompletitud de una vida. El compositor pudo tener en mente la alegoría del sufrimiento que comporta la creación artística, tal como era expresada por Gautier en *Le pin des Landes* [El pino de las Landas]:

*On ne voit en passant par les Landes désertes,
Vrai Sahara français, poudré de sable blanc,
Surgir de l'herbe sèche et des flaques d'eaux vertes
D'autre arbre que le pin avec sa plaie au flanc;*

*Car, pour lui dérober ses larmes de résine,
L'homme, avare bourreau de la création,
Qui ne vit qu'aux dépens de ce qu'il assassine,
Dans son tronc douloureux ouvre un large sillon!*

*Sans regretter son sang qui coule goutte à goutte,
Le pin verse son baume et sa sève qui bout,
Et se tient toujours droit sur le bord de la route,
Comme un soldat blessé qui veut mourir debout.*

*Le poète est ainsi dans les Landes du monde;
Lorsqu'il est sans blessure, il garde son trésor.
Il faut qu'il ait au cœur une entaille profonde
Pour épancher ses vers, divines larmes d'or!*

[No se ve al pasar por las Landas desiertas, / verdadero Sahara francés, empolvado de arena blanca, / surgir entre la hierba reseca y las charcas de aguas verdes / otro árbol que el pino con su herida al flanco. / Pues, para robarle sus lágrimas de resina, / el hombre, avaro verdugo de la creación, / que no vive sino a expensas de aquello que asesina / en su tronco doliente abre un profundo surco. / Sin lamentar su sangre que se derrama gota a gota, / el pino vierte su bálsamo y su savia que echa, / y se mantiene siempre erguido sobre el borde del camino, como un soldado herido que va a morir de pie. / El poeta está en las Landas del mundo; / si no tiene una herida, guarda su tesoro. / Es necesario que tenga en el corazón un corte profundo / para volcar sus versos, divinas lágrimas de oro.]

La humanización del pino —la resina comparada a las lágrimas y la sangre, la verticalidad propia de un soldado, sensaciones (dolor), sentimientos (ausencia de lamento), voluntad (quiere morir), dignidad (héroe de guerra), el campo lexical del sufrimiento (lágrimas, tronco doliente, morir, sangre, herido, herida, corte profundo)— deja paso a su sustitución por el poeta (*Le pin des Landes* es una alegoría: *Le poète est ainsi...*). El padecimiento del pino es también el del poeta, es un dolor fecundo, necesario para la creación.

Falla compartía acaso los sentimientos que embargaban a Juan Ramón Jiménez cuando reposaba al recuerdo del Pino de la Corona (“árbol gigante y antiquísimo, de larga historia, que servía de faro a los marineros”⁸⁶²):

Donde quiera que paro, me parece que paro bajo el pino de la Corona. A donde quiera que llego — ciudad, amor, gloria— me parece que llego a su plenitud verde y derramada bajo el gran cielo azul de nubes blancas. Él es faro rotundo y claro en los mares difíciles de mi sueño [...] ¡Qué fuerte me siento siempre que reposo bajo su recuerdo! [...] Cuando, en el descuido de mis pensamientos, las imágenes arbitrarias se colocan donde quieren, o en estos instantes en que hay cosas que se ven cual en una visión segunda y a un lado de lo distinto, el pino de la Corona, transfigurado en no sé qué cuadro de eternidad, se me presenta, más rumoroso y más gigante aún, en la duda, llamándome a descansar a su paz, como el término verdadero y eterno de mi viaje por la vida.⁸⁶³

El símbolo moderno, nacido de una multiplicidad de perspectivas culturales, carece de la homogeneidad que hacía más o menos transparente la relación significante-significado en los tiempos antiguos. Falla superpone o cambia las figuras simbólicas de la canción tradicional por un mensaje de claves insospechables cuya significación se sustrae a toda univocidad. La atmósfera de

⁸⁶² PALAU DE NEMES, Graciela. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*. Madrid: Gredos, 1974, p. 350.

⁸⁶³ JIMÉNEZ, Juan Ramón. “Estampa XL El pino de la Corona”, en *Platero y yo*. Madrid: Cátedra, 1978, p.129.

ensoñación vaga y melancólica, el deseo de no comunicar el estado subjetivo directamente, sino de cubrir lo biográfico con una pátina sonora de imágenes y metáforas sensoriales, las elipsis sintácticas, conforman una red de elementos simbolistas. En *Asturiana*, significante y significado se unen gracias a un cortocircuito poéticamente necesario, cuya comprensión es válida dentro de la obra y está condicionada por su estructura.

Ocultar es también una estrategia espacio-temporal de lo bello. Walter Benjamin⁸⁶⁴ exige de la crítica del arte una hermenéutica del encubrimiento, y afirma que una verdadera obra artística no ha sido aceptada sino cuando se ha expuesto como secreto, pues no se puede designar de otro modo el objeto al que, en última instancia, le resulta esencial el velo. Ahora bien, a la visión de lo bello como secreto se llega gracias al “conocimiento del velo como tal”, pues el velo es más esencial que el objeto velado.⁸⁶⁵

RESUMEN

Falla elabora un cantar popular asturiano. Dispone la canción en una estructura biestrófica, a la que flanquea de episodios instrumentales, y arropa la melodía con un acompañamiento pianístico original. Establece una atmósfera íntima, de sonoridad dulce y mitigada, propicia para el relato simbólico del texto: un pino verde llora junto a alguien, que se le ha acercado en busca de consuelo. La música crea un mundo de imágenes concebido como puro símbolo de un alma que se retira hacia el silencio.

⁸⁶⁴ BENJAMIN, Walter. “Goethes Wahlverwandtschaften”, en *Gesammelte Schriften*, Vol. I, 1. Frankfurt del Meno, 1991, p. 195.

⁸⁶⁵ HAN, Byung-Chul. *La salvación de lo bello* [trad. Alberto Ciria]. Barcelona: Herder, 2015, p. 45.

2.4 *Jota*

2.4.1. A propósito del título

La jota es el género musical más difundido en toda la amplitud geográfica española, según asevera Miguel Manzano.⁸⁶⁶ Aunque el título no lo explicita, la configuración de la *Jota falliana* está inspirada en la modalidad de la jota tradicional aragonesa,⁸⁶⁷ y, más en particular, en la jota “de ronda”, una denominación referida a la costumbre de rondar de noche a las mozas, que se asoman a las ventanas y escuchan los cantos alusivos que los mozos les dedican.⁸⁶⁸ En la ronda participa, además de los tañedores y cantadores, el pueblo, que les acompaña para oír la “ronda seguida” y que espera en puertas y balcones para escuchar la “ronda parada”, en la que el cantador lanza su copla, que podrá repetirse y “rematarse” con un cantar de despedida. El carácter de las coplas de ronda es alegre, en muchas ocasiones humorístico.

La jota aragonesa aúna danza, canción y rondalla. Su estructura alterna dos partes diferenciadas: los estribillos instrumentales llamados “variaciones” y las coplas o “estilos”, cantados a solo o a dúo.⁸⁶⁹ Cada estribillo y cada copla despliega una base melódica distinta. La sonoridad es esencialmente tonal, en modo mayor. La música comienza, por lo general, con cuatro acordes de tónica, a los que sigue en anacrusa la melodía de las variaciones. El plan armónico se ajusta a una sucesión redundante de tónica-dominante. Los estribillos sirven de transición entre las coplas cantadas, son de ritmo vivo, ternario, y suministran la base sonora para el baile por parejas, en el que los danzantes hacen sonar sus castañuelas (llamadas “pulgaretas”, suenan más broncas que las comunes). Una rondalla completa puede llegar a reunir guitarras, requintos, bandurrias, guitarros, laúdes, triángulo y pandereta.

2.4.2. En torno al texto

Jota reúne dos coplas tradicionales, que, si bien aparecen como segunda y tercera coplas en *La jota aragonesa (Ecos de España)* de Inzenga, no tienen relación aparente entre sí. La primera, que ha servido de soporte a cantos de diversa índole,⁸⁷⁰ habla de un amor secreto:

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

⁸⁶⁶ MANZANO, Miguel. “Arquetipos hispanos melódicos y rítmicos en la obra de Manuel de Falla”, en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939* [textos reunidos por Louis Jambou]. París: Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 398.

⁸⁶⁷ La jota aragonesa presenta, a su vez, varios tipos: zaragozana, del Bajo Aragón y del Alto Aragón.

⁸⁶⁸ GALÁN BERGUA, Demetrio. *El libro de la jota aragonesa*. Zaragoza: Tipo-Línea, 1966, p. 182; véase también, del mismo autor, *Aragón en la jota y la jota de Aragón*. Zaragoza: Octavio Félez, 1960.

⁸⁶⁹ PRECIADO, Dionisio. *Folklore español. Música, danza y ballet*. Madrid: Studium, 1969, pp. 165 y ss.

⁸⁷⁰ Es la copla de *La Caña (canto popular andaluz)* arreglada para piano con letra de Isidoro Hernández (*Flores de España*), así como de la *Malagueña de la Huerta* de José Verdú (*Colección de cantos populares de Murcia*); aparece también recogida en la colección *Cantos populares españoles* recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía., 1882-1883, II- 2161; en *Cantares populares y literarios* de Melchor de Palau. Barcelona: Montaner y Simón, 1900; y en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner. Madrid, 1920, p. 169.

El segundo es un cantar de despedida, que inserta una alusión a la madre, como elemento “represivo” que obstaculiza la realización del deseo del hablante de reencontrarse con su amada:

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

Falla quiere trazar un minirrelato en base al ensamblaje de estos dos textos desarraigados. Y, a pesar de la naturaleza elíptica y fragmentaria de lo narrado en ellos, consigue mediante la música la imprescindible tensión que debe estar en la sustancia misma de una historia.

2.4.3. Análisis musical

4. JOTA
4. Jota

Allegro vivo (♩ = 92)

PIANO

ppp

cresc.

stacc. sempre

16

cresc.

Poco meno vivo che (♩ = 96)

poco rit.

Di - cen que no nos que -
Nul ne croit à notre a -

p

f

mf

f

p

mf

f

p

17

dolce

mf

pp

pochissimo più mosso

cresc.

2da

poco f

più sonora

poco rit.

perdentosi colla voce

18

I: Tempo (Allegro vivo)

pp

sempre simile

p marc.

ppp

poco cresc.

stacc. sempre

cresc.

cresc. sempre

El plan formal vertebra las siguientes partes: introducción-A-interludio-A'-coda.

Introducción

Unidad 1 (cc. 1-91)

Principia el piano con un rasgueo descendente de quintas vacías, que funciona como un factor cinético-propulsor. Presenta, a continuación, el núcleo motivico, conductor y unificador de la estructura general del episodio. Consta de cinco notas, ubicadas como la voz superior de una figuración rotatoria de semicorcheas, que desgrana las notas de las armonías de TDT, sucesivamente.

El motivo conforma un enunciado melódico articulado en dos fracciones (4+4), correspondientes a las áreas de dominante y tónica. La primera repite dos veces el motivo (aa); la segunda, lo reitera, para mostrarlo después, sin el encabezamiento, dos veces más (aa'a').

El ritmo de la melodía es ternario, mientras que el acompañamiento textural se agrupa en pares, gracias a la ayuda de una diada armónica de segunda mayor, que destaca la acentuación de la cuarta corchea en la zona de dominante.

Unidad 2 (cc. 92-171)

Idéntica a la anterior, sin el rasgueo inicial.

Unidad 3 (cc. 172-251)

Es una variante de la unidad precedente, en la que el motivo independiza su perfil melódico del entramado textural. Incorpora un ornamento de tresillo floreado a la cuarta nota, y prolonga la duración de la resonancia de la última nota en la exposición repetida del motivo.

La textura acompañante conforma ahora un pedal basado en acordes repetidos, que gravitan en torno a la secuencia TDT. En el área de tónica, la disposición acórdica en segunda inversión expone un *ostinato* de quinta + fundamental, y un movimiento oscilatorio (de segunda menor superior) que realiza la tercera del acorde. En la zona de dominante, la disposición en estado fundamental expone un pedal de fundamental+séptima, y un movimiento oscilatorio (de segunda mayor inferior) de la tercera, que inflexiona una tercera ascendente para resolver en la tónica 6/4.

Unidad 4 (cc. 252-331)

Repite el mismo esquema melódico y armónico de la unidad anterior, en un registro a la octava superior. La dinámica creciente va acompañada de una mayor densidad sonora, y de una armonía de notable espesor; el movimiento oscilatorio (de segunda mayor inferior), que parte de una apoyatura de la quinta del acorde de tónica, no varía.

La introducción articula la técnica clásica de proliferación de un motivo inicial, a través del *ostinato*, queriendo sugerir la sonoridad de una rondalla que se acerca desde la lejanía. Este componente de espacialidad tendrá su complemento y contrapartida —la rondalla que se aleja— en la progresión decreciente de la coda. Al mismo tiempo, el planteamiento de gradación creciente del episodio genera dinamismo y apremio hacia el objetivo de moldear la forma.

Sección A₁

La sección se deja dividir, por las necesidades del análisis, en tres “fases” de longitud disimétrica (12+8+8), subdivididas a su vez en diversas partes, que reflejan, en cierta medida, un plan de proposición- desarrollo (nudo)-conclusión (desenlace):

1) Contiene tres segmentos (aa'a), separados entre sí:

- Tras una nota grave del piano, acentuada y *forte*, el canto presenta, a voz sola, un giro de cuarta ascendente. El acompañamiento, que se incorpora en la quinta nota de la melodía, está formado por un trío de acordes, cuyas voces extremas diseñan un giro melódico en sentido contrario al que acaba de trazar el canto. La tríada mayor del III rebajado (en correspondencia con la negación expresada en el texto) introduce la marcha de la séptima de dominante en segunda inversión hacia la tónica. El movimiento armónico efectúa un *crescendo* que culmina en una doble rúbrica: una ráfaga descendente de fusas, coincidente con el remate floreado del canto, y una fórmula cadencial pivotada por la sucesión en el grave de la quinta y la fundamental del acorde.
- Es una variante del inciso anterior, transpuesto a la segunda superior. El ornamento de la última sílaba se prolonga mediante un melisma descendente. La armonía, enriquecida (acorde-apoyatura sobre el VI7-V9), realza expresivamente la reiteración del contenido textual. Las rúbricas despliegan la armonía de dominante.
- Repite el primer segmento, pero varía el atuendo armónico (acorde-apoyatura de la novena de dominante en segunda inversión, para resolver en la tónica con séptima mayor).

2) Consta de dos segmentos enlazados (a''b):

- El canto ofrece su tetracordo inicial en solitario. En el acompañamiento, la tónica va a la subdominante —su aparición reviste carácter de evento— para la desinencia truncada de la melodía.
- El segundo inciso es un avance expansivo de trazos melódicos ya escuchados. Ofrece las notas más agudas de la copla, a modo de engarce sincopado, articulado mediante un desbordamiento rítmico, que puede describirse en términos binarios. La tendencia al exceso vocal es aquí difícil de controlar. El estilo peculiar de las coplas populares de jota y la “buena voz” que acompaña a quienes las cantan, así como la presencia de la jota en el teatro lírico⁸⁷¹ han influido, sin lugar a dudas, en el modo de manifestarse de quienes intentan interpretar la *Jota* con sabor aragonés, creando un estilo “baturro” artificial, alejado, a nuestro entender, de las intenciones de Falla.

La “batería” de acordes genera un dinamismo armónico, unido a un incremento progresivo del movimiento (*pochissimo più mosso*) y a una ampliación gradual del ámbito sonoro. Un pedal interno de *fa#* pivota la oscilación obstinada de segunda mayor (*do#-si*) y la secuencia de armonías de tónica, subdominante, dominante y tónica, teñidas de disonancias adyacentes. El motivo de la introducción reaparece, en aumentación, para actuar de puente con la última fase.

3) Incluye dos segmentos separados (a'a), pero insertos en la textura continua de la fase precedente:

- La reiteración del segundo inciso melódico de 1) está acompañada ahora en su totalidad por el piano. La armonización comienza repitiendo la del primer segmento de 2), y concluye con una modificación del *ostinato* interno en la armonía que acompaña al motivo de la introducción, de vuelta en el grave.
- Repite el primer inciso melódico de 1), sin bordadura final. Prosigue la textura previa asentada en registro más grave; incorpora un breve *ostinato* en el bajo y una voz interna que dobla el canto. La armonía queda al aire en el área de la dominante. La última nota del canto se queda sola por un instante, antes de solaparse con el inicio del Interludio, cuya primera armonía (III rebajado) le imprime momentáneamente un carácter de cadencia interrumpida.

⁸⁷¹ Demetrio Galán Bergua [*El libro de la jota aragonesa*. Zaragoza: Tipolínea, 1966] recopiló 93 obras (ópera o zarzuela) que incluían melodías joterías.

El procedimiento constructivo se apoya en técnicas repetitivas. La iteración de un mismo elemento al comienzo de cada miembro (excepto el segmento b de la segunda fase), constituye un proceso anafórico que tiene su contrapartida en dos tipos de epífora: una fórmula cadencial característica en la primera fase, y la reaparición del motivo inaugural, en aumentación, en las dos restantes.

Interludio

Establece el dominio tonal de *sol* mayor. Ostenta la misma estructura de la introducción, pero presenta algunas novedades: desaparece el rasgueo inicial, el motivo ofrece siempre un tresillo de bordadura superior en la cuarta nota, el flujo de semicorcheas deja paso al pulso de corcheas, el bajo *ostinato* abandona la posición 6/4, y alterna fundamental+quinta en la región de tónica, y quinta +fundamental en la de dominante.

La modificación más relevante tiene lugar en el enunciado melódico equivalente a la unidad 2: se sitúa en el centro-grave del teclado, por debajo del acompañamiento; la fracción correspondiente al sector dominante altera el motivo, y lo somete a una digresión descendente que conduce a la quinta de la tonalidad principal, para enlazar con el retorno de las unidades 3 y 4.

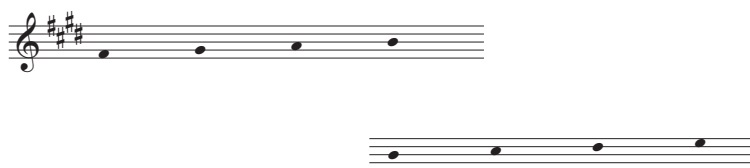
Sección A2

La melodía del canto coincide con la de la sección anterior, y la estructura es equivalente, pero la textura y el ropaje armónico exponen transformaciones importantes.

El plan armónico opta por la repetición de bloques, en un registro expandido, lo que origina un efecto tímbrico diferente:

- El primer bloque atañe a los segmentos primero y tercero (de la primera fase). Su recorrido integra a la dominante menor con séptima (en tercera inversión), la tríada mayor de VII con séptima y sexta (en primera inversión), y la tónica con séptima mayor en posición de 6/4.
- El segundo bloque concierne al segundo segmento y al primero de la siguiente fase. Incluye VI con séptima (sin tercera, en segunda inversión), la dominante con novena (sin quinta ni séptima), y la subdominante con quinta aumentada y novena.

La voz superior del trío de acordes de cada bloque traza un tricordo ascendente, al que podría añadirse una cuarta nota (la primera del arpeggio), como una imitación del tetracordo vocal de arranque:



La segunda fase reviste un carácter de clímax. Su expresividad viene potenciada por la apertura espacial y la interpenetración de los cambios de intensidad, *tempo*, registro, textura, y timbre, tanto instrumental como vocal. La unión de los incisos, en efecto, muestra una textura exclusiva, que desglosa en semicorcheas cada parte del compás, y dibuja, con las primeras notas de cada grupo, un trazo melódico descendente. El *tempo* adquiere una aceleración acentuada (*poco affrettando*; *a tempo, ma poco mosso*). El efectismo vocal de la *fermata* y el regulador *diminuendo* sobre la nota mantenida, seguido de un sonido *dolce*, aportan nuevos matices tímbricos.

La tercera fase muestra una textura aligerada y nuevas figuraciones rítmicas; el tránsito del primer segmento al segundo presenta el motivo inaugural, en aumentación, ubicado en latitud más grave. La nota conclusiva del canto se imbrica con el inicio de la coda, que le imprime también aquí la sensación de cadencia truncada.

Las variables sonoras de la sección A2 dan argumentos para la continuidad en la discontinuidad, en consonancia con el texto. La despedida de los amantes está unida a su deseo de reencontrarse al día siguiente, pero este sentimiento parece mezclar una expectación esperanzada y una desesperada impaciencia.

Coda

Consta de tres partes. La primera expone un rasgo distinto del motivo de la introducción, lo que denota un nuevo “estado de ánimo,”⁸⁷² una situación provista de una calidad especial, que abre un ámbito de resonancia al sentimiento de incertidumbre de los amantes. Sus síntomas se detectan en la armonía, articulada en un enlace de tritono:



Un *feeling* de cavilosidad inspira el diseño de la segunda parte: el canon, a modo de *ostinato*, del motivo principal, el progresivo adelgazamiento textural y la migración al registro grave de la voz superior, son elementos que están coligados, simultáneamente, a la percepción de los pasos cada vez más lejanos de la rondalla.

Una nota solitaria (la séptima de la armonía de dominante) introduce la tercera parte, que reitera — *pp lontano*— el primer segmento de la copla, con distinto texto.

2.4.4. Intertextos

Jota muestra importantes disparidades con respecto a los estándares populares: prescinde del inicio con cuatro acordes de tónica; somete la alternancia de tónica-dominante a una sofisticación inusitada; polariza los episodios instrumentales (estribillos) en torno a un único motivo; reitera la misma melodía para las coplas. La incorporación de una coda termina por subvertir la estructura convencional.

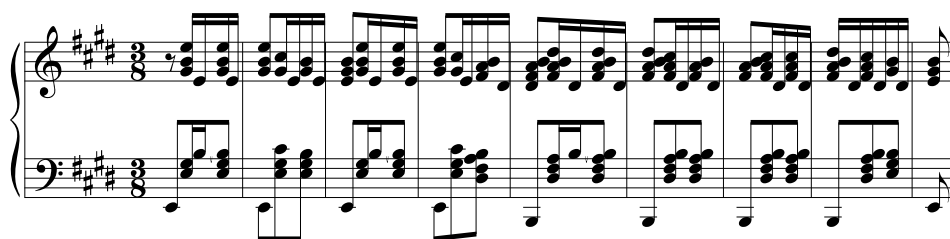
Falla se sirve de una falseta tradicional bastante difundida. La encontramos en el prelude de la segunda copla de *La jota aragonesa* de Inzenga,⁸⁷³ (transponemos los ejemplos a *mi* mayor, a efectos comparativos):

⁸⁷² Lo que Schumann llamaba *Seelenzustände* de los temas: cf. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música* [trad. Michel Angstadt]. Madrid: Pirámide, 2000, p. 321.

⁸⁷³ *Ecos de España*, p. 85.



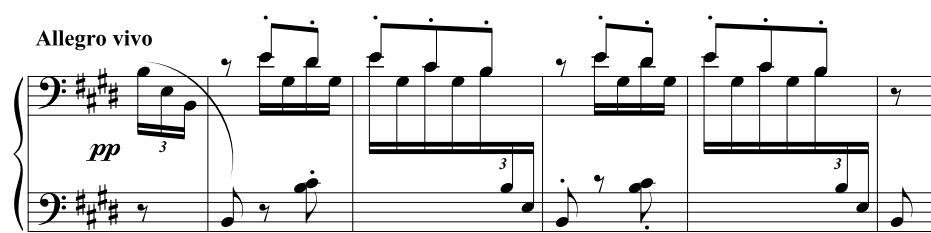
también en el inicio de *Agustina de Aragón* de Justo Blasco:⁸⁷⁴



así como en *La Variación generalizada* de José María Alvira:⁸⁷⁵



Hay una cierta convergencia entre esta versión de Alvira y la falseta falliana, en cuanto a la elección del registro y de la figuración a contratiempo del acompañamiento:

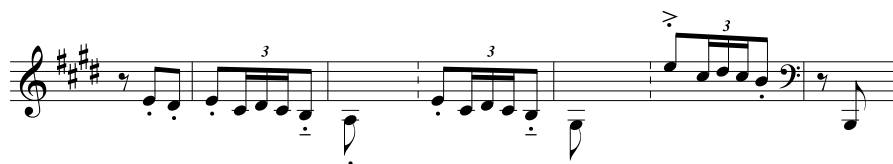


El parangón intertextual permite observar la originalidad del trabajo compositivo falliano, que convierte la figura-base de la falseta popular en célula fundante de las transformaciones iterativas del proceso constructivo. Falla reconvierte el diseño de seis notas de la falseta en un motivo de

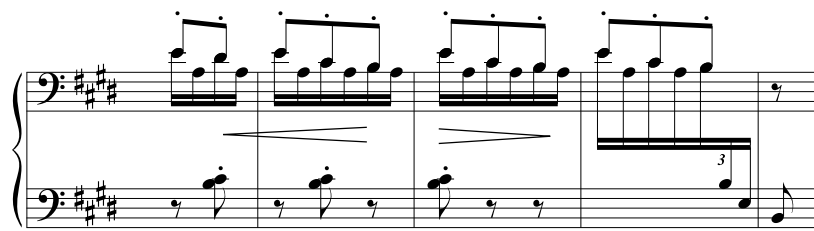
⁸⁷⁴ BLASCO, Justo. *Agustina de Aragón: gran jota aragonesa, verdadera imitación al piano de la rondalla del país*. Madrid: Zozaya, 1892.

⁸⁷⁵ ALVIRA, José María. *Jota de la fiesta madrileña en 1894*. Transcripción para piano de la jota aragonesa que interpretan con guitarra y bandurria D. Santiago Lapuente y D. Ángel Sola. Madrid: Casa Romero, [ca. 1897].

cinco sonidos. La configuración del enunciado comporta, no obstante, una cierta ambigüedad, ya que permite considerar el motivo tanto como un conjunto de cinco notas con final femenino, como uno de seis, con final diluido por el cambio de registro de la última nota. La anfibología se acrecienta en la tercera y cuarta reiteración del motivo, donde la articulación con la ligadura y el subrayado parece indicar el alargamiento de la resonancia de la quinta nota; a la par, la sexta está subsumida en el entramado armónico y, en la conclusión del episodio, aparece en un registro distanciado, precedido de un silencio:



Por otra parte, el compositor asimila el perfil melódico de la playa armónica de dominante a la de tónica. Rompe la resolución de la parte tónica en la dominante. Repite dos veces el patrón sobre área de tónica, presentado en posición 6/4, de tal manera que la nota *si*, coincidente con la fundamental del sector de dominante, se convierte en un pedal *ostinato*. Y el tramo de dominante es expandido mediante una gemación del motivo decapitado (sin las dos notas iniciales):



Hemos hecho mención en el análisis al esquema polirrítmico de este pasaje. Según Miguel Manzano, para entender bien el tratamiento rítmico falliano, hay que tener en cuenta que la jota se suele transcribir en un compás incorrecto. En realidad, la base rítmica de la jota es un 3/8 doble, es decir un 6/8, porque los bloques de tres se distribuyen en grupos de dos.⁸⁷⁶

Falla articula las coplas, en términos generales, según el sistema melódico de la jota aragonesa, pero transforma su soporte armónico. Anotamos, siguiendo a Manzano,⁸⁷⁷ que la estructura formal tradicional está constituida por siete incisos de cuatro compases cada uno, que abren en anacrusa; sus dibujos melódicos están sujetos a la secuencia alterna de los portales de dominante y de tónica, de tal manera que las frases pares se desarrollan bajo la función de tónica, con cadencia en dominante. La única posibilidad de variedad melódica se ofrece tomando como cuerda recitativa y como nota de reposo suspensivo o conclusivo en los sucesivos incisos, cada una de las tres o cuatro notas de los acordes formados sobre tónica y séptima de dominante.

El canto se va desplazando, en cada uno de los incisos, por las zonas sonoras que corresponden a esa marcha alterna constante: las frases que comienzan en la sonoridad de la dominante, en cualquiera de las alturas que proporciona el acorde, van a reposar a una de las tres notas de la tónica del acorde mayor; en las que comienzan en sentido inverso, el decurso melódico se mueve por las

⁸⁷⁶ MANZANO, Miguel. *La Jota como género musical*. Madrid: Alpuerto, 1995, p. 398.

⁸⁷⁷ *Idem*.

alturas que proporcionan las notas del acorde de tónica, para venir a encontrar el reposo semicadencial o suspensivo en una de las cuatro notas del acorde de séptima de dominante. La tendencia a estirar con adornos melódicos el tramo de la melodía que sigue al último acento de cada verso es propio del grupo de jotas que Manzano califica de “estilo melódico semiadornado”.⁸⁷⁸

La copla falliana presenta concordancias en lo melódico con una parte de la “fiera” *Tengo una pena, una pena*, que recoge Alvira en la jota nº 9 de su colección (en Aragón, se denomina “fiera” a una copla de desafío, debido a que a lo largo de la interpretación los cantantes se intercambian calificaciones que a veces rozan el insulto, aunque sea con un matiz festivo).

Una lectura en paralelo de las líneas melódicas de ambas versiones permite observar que Falla recompone los valores de duración:

Alvira
Ten - gou - na pe - nau - na pe - na

Falla
Di - cen que no nos que - re - mos

En el segundo inciso, la transposición a la segunda superior del dibujo melódico precedente coincide en ambos casos; son distintas las desinencias:

Alvira
Ten - gou - na pe - nau - na pe - na

Falla
Di - cen que no nos que - re - mos

El tercer inciso es idéntico al primero en las dos propuestas. El cuarto y el quinto aparecen unidos en las dos coplas, pero Falla, tras repetir el arranque melódico del segundo inciso, inicia un curso en sincopación:

Alvira
Se la con - ta - réa la tie - rra cuan - do mees - tén en - te - rran - do

Falla
A tu co - ra - zón yal mí - o se lo pue - den pre - gun - tar

⁸⁷⁸ *Ibidem*, p. 370.

La morfología melódica de los incisos cuarto y quinto de *Jota*, así como la trabazón binaria que engasta en su enunciado, recuerdan el planteamiento del final (incisos sexto y séptimo) de la primera copla de la jota de *La Dolores* (1895), de Bretón:

Los segmentos finales de Alvira y Falla son absolutamente divergentes entre sí. El modo formador de Falla se asienta en la repetición, de tal manera que el sexto inciso es idéntico al segundo y el séptimo es similar al primero (sin el floreo final):

Falla efectúa ligeros retoques en los textos, tomados, como decíamos, de *La jota aragonesa* de Inzenga: cambia la distribución de los versos en los dos incisos finales de la primera copla (Inzenga repite: *a tu corazón y al mío/se lo pueden preguntar*), y sustituye “*de tu calle y tu ventana*” (Inzenga) por “*de tu casa y tu ventana*”, y también “*aunque tu madre no quiera*” (Inzenga) por “*y aunque no quiera tu madre*”.

Podemos encontrar asimismo, en la *Jota*, alusiones estilísticas que remiten a ámbitos ajenos a las fuentes folklóricas. Así, es notorio el parecido entre el diseño melódico que pivota el tramo interno de la segunda fase de la sección A2:

y un frecuente gesto debussysta, como el que abre *C'est l'extase langoureuse (Ariettes oubliées)*:



La sensación mitigada de languidez y éxtasis sugerido por Debussy encuentra una traducción musical en el acorde inicial de novena mayor de dominante. Este acorde es eminentemente abierto y estático. En efecto, comporta en su *background* cierta fusión de las funciones de dominante y subdominante, en la medida en que engloba las tres notas del II (*fa#-la-do#*); por otra parte, la novena mayor queda en suspensión, ahí donde su homólogo menor sufriría una atracción hacia la tónica. El acorde se enriquece con la sexta añadida, apoyatura de la quinta. A la quinta justa dispuesta en el grave responde en el agudo la quinta justa (*do#-sol#*), dejando una posición central a la quinta disminuida (*re#-la*).

La comparación de ambos ejemplos sirve para ilustrar, paradójicamente, el viraje falliano hacia un nuevo mundo expresivo, en el que los valores sonorísticos han cambiado de signo. En el pasaje de *Jota*, el acorde inicial es una apoyatura del II, que, confabulado con el IV, enmarca el módulo; en el tránsito aparece un VII sin tercera, que diluye el potencial de la dominante. El acorde de novena se insinúa solo después de finalizado el pasaje (tras la *fermata*).

La reminiscencia de la *mélodie* debussysta pudo surgirle a Falla en base a la concomitancia entre el sentimiento de zozobra que envuelve este momento de *Jota*, y el estado de suave angustia, teñida de dulzura y ligereza, que evoca el poema verlainiano. La remisión a la pieza de Debussy nos lleva a agregar, a nuestra interpretación de la despedida formulada en *Jota*, ciertos sentimientos que pudieron bullir por la mente de nuestro compositor, relacionados con su propia experiencia del “éxtasis lánguido en la fatiga amorosa”.

2.4.5. Significación

Las anáforas y las conexiones entre bloques armónicos, que, como hemos comprobado en el análisis, adquieren un neto carácter constructivo —sustancial para la composición—, cumplen, conjuntamente, cometidos de índole decididamente expresiva y estética, añadiendo connotaciones de muy distinto signo. Son un medio para resaltar el carácter obsesivo y plural del sujeto hablante. Esto se patentiza en el diseño de la clausura de la pieza, que reitera un enunciado melódico escuchado antes de manera insistente, al que se le adscribe asimismo un verso conocido. Esta ubicación final de la frase repetida inviste a esta de un dilatado haz de matices interpretativos: puede considerarse jocosamente sardónica o sarcásticamente mordaz, y puede ser cantada de forma que revele una incipiente irascibilidad e impaciencia —sin abandonar la galantería—, a modo de broma socarrona, o incluso como una manifestación de la inveterada terquedad del maño.

De otra parte, el colofón alusivo a la madre, una figura erigida en símbolo de código ético, rompe el “encanto” de la historia amorosa bosquejada o sobreentendida en la trama, abre, al mismo tiempo, el espectro de desenlaces posibles del relato, y amplía la gama de los sentimientos que pueden

acompañarlos. Las diversas previsiones de futuro pueden resumirse conforme al siguiente cuadro sinóptico:⁸⁷⁹

Previsión deseable sin cumplimiento: *decepción*.

Previsión indeseable sin cumplimiento: *alivio*.

Previsión deseable sin confirmación todavía: *esperanza*.

Previsión indeseable sin confirmación: *miedo*.

Previsión deseable realizada: *triunfo*.

Previsión indeseable realizada: experiencia del “ya lo decía yo”.

Se nos ocurre apuntar asimismo la posibilidad de que el galanteador haya atisbado en la madre ciertos rasgos de comportamiento que le inducen a pensar que ella misma está interesada en ser seducida por el pretendiente de su propia hija; en ese caso, su comentario “y aunque no quiera tu madre”, se referiría de manera más o menos velada al anhelo oculto de la progenitora de contar con la presencia del joven durante la noche. Esta situación llevaría a un desenlace que se nos antoja, cuando menos, más dramático que el que sugiere una primera lectura y, que ya hemos visto en numerosas ocasiones recogido en la canción popular, como en el caso de *El testament d'Amèlia*.

Este enrevesamiento del paisaje sentimental va de consuno con la dispersión interior del sujeto que habita en el fondo del acto creativo de la canción. Por todo, el amor secreto, o mantenido en secreto, un aspecto temático ciertamente apasionante, es abordado por el compositor de una manera des-psicologizada, y no hallamos aquí vestigio alguno de los mimbres eróticos y del léxico libidinal que hemos apreciado en obras anteriores.

La preeminencia constructiva de las estructuras paralelísticas de base anafórica y de las iteraciones en *ostinato* revela la imagen de una narración desintegrativa, en la que avizoramos un espacio estético, en cuyo seno parece emerger la arquitectura de un nuevo sujeto. La información redundante y pleonástica quiebra la linealidad del discurso, y fomenta la percepción de un tiempo circular y regresivo, sometido a las fluctuaciones y asociaciones sinuosas de la memoria. Los retornos anafóricos y las recurrencias a modo de salmodia o letanía conforman significados que nos retrotraen a un instante arquetípico, en la nostalgia de un mundo sagrado perdido que el compositor intenta reconstituir, hasta el punto que, como indica Michel Butor, “no podrá encontrar reposo sino en algún lugar fuera del mundo y del tiempo, en una utopía, o, si se prefiere, en una ucronía.”⁸⁸⁰

RESUMEN

Falla realiza una profunda transmutación de la estructura formal y armónica de la jota aragonesa “de ronda”. Reelabora una falseta tradicional y la convierte en factor decisivo de la cohesión interna y en núcleo temático de amplios episodios pianísticos. Las repeticiones en *ostinato* de ese motivo, así como los patrones paralelísticos de las coplas, promueven la impresión de un tiempo cíclico, que aglutina los instantes de una incierta relación amorosa, apenas bosquejada en los dos textos populares seleccionados por el compositor.

⁸⁷⁹ MARINA y LÓPEZ PENAS. *Op. cit.*, p. 230.

⁸⁸⁰ BUTOR, Michel. “Le roman et la poésie”, en *Essais sur le roman*. París: Gallimard, 1972, pp. 36-38: il ne pourra trouver de repos qu'en dehors du monde et du temps, anywhere out of the world, dans une utopie, ou une ucronie si vous préférez.

2.5 *Nana*

2.5.1. A propósito del título

El nombre genérico “nana” designa el canto con el que se arrulla a los niños pequeños para que se duerman. En una redacción preliminar, Falla tituló la canción *Berceuse*, lo que indica, a nuestro entender, su voluntad de adscribir la pieza a un tipo de acción compositiva que, a partir de la tradición oral, había alcanzado a desarrollar un género musical “culto” específico.⁸⁸¹ En este orden, a diferencia de las nanas populares, que no llevan acompañamiento instrumental, Falla dispone el apoyo de una estructura pianística.

2.5.2. En torno al texto

La canción incluye dos estrofas, que se repiten en una infinidad de nanas populares. La primera apela directamente al receptor. El interés por que le llegue el sueño se hace patente en la anáfora sobre el término semánticamente clave —*duerme*—, imperativo al que siguen unos vocativos metafóricos cargados de valores emotivos, dirigidos al niño:

*Duérmete, niño, duerme,
duerme, mi alma,
duérmete, lucerito
de la mañana.*

La segunda estrofa abre con un políptoton, y repite después la última exhortación de la cuarteta anterior:

*Nanita, nana,
nanita, nana,
duérmete, lucerito
de la mañana.*

La aliteración del fonema nasal /n/ crea una suerte de sugerente coherencia fonético-emotiva, que realza la expresividad de los diminutivos emocionales. Esta paranomasia produce, como efecto deseable, una suerte de estado de sedación que induce al sueño.

⁸⁸¹ En el ámbito instrumental, *Berceuse*, op. 57 de Chopin constituye un paradigma del género; en el universo de la Canción, los ejemplos son innumerables.

2.5.3. Análisis musical

22

23

5. NANA
(BERCEUSE)

La estructura biestrófica está organizada en un molde AA'.

Sección A

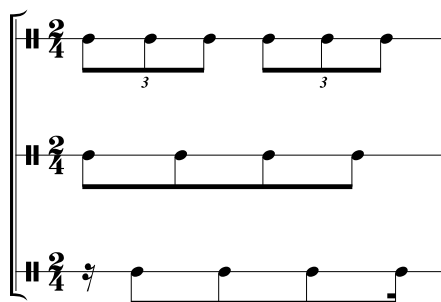
El piano formula un módulo textural que, según se verá retrospectivamente, es el patrón *ostinato* vertebrador de la composición. Costa de un trazo descendente de cuatro notas en la voz superior, seguido en el grave de un diseño imitativo, demorado, que parte de la nota *mi*, pedal de tónica que ancla toda la pieza:

Calmo e sostenuto

El efecto de balanceo que causa la calmada reiteración rítmica de ese esquema, la sensación de ingravidez propiciada por la confluencia del *down beat* en la voz superior y la nota a contratiempo en el grave, y la sonoridad envolvente (dos pedales), en dinámica *pp*, son elementos que evocan un estado de ánimo singular.

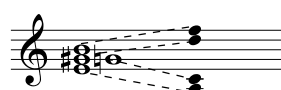
El canto entona una línea melódica independiente, que empieza y termina con la nota *mi*, y está significada por una emisión *mormorato* en dinámica *pianissimo*, engarzada de mordentes a modo de

inflexiones arrulladoras, que parecen reflejar un sentido de entonación indeterminada. Gerardo Diego hablaba del “resbalado hechizo” de esta melodía, “digna del más puro pájaro nocturno”.⁸⁸² La melodía se articula como un periodo, cuyas subfrases, mantienen un sentido de antecedente-consecuente; ambas están delimitadas, a su vez, en dos fracciones $[4(2+2)+4(2+2)]$; la segunda muestra una marcada simetría, al comenzar con una sincopación, tras un silencio. El conjunto del canto-piano compone la siguiente polifonía rítmica:



Falla sugiere los hilos invisibles que unen a la madre con su niño: la textura imitativa insinúa la relación especular que se da entre ellos. La fase del espejo es una etapa fundamental, en relación con la constitución de la identidad del niño, quien se mira en el espejo de su madre y se reconoce. Según Winnicot, la expresión facial de la madre proporciona al niño una nueva dimensión del ser y lo capacita para “sentirse real y no meramente existente”.⁸⁸³ Además, el canto de la madre sirve para activar algún tipo de proceso automático de imitación interna en el niño, y puede fomentar la convergencia de estados de ánimo (el niño, antes incluso de que sea capaz de comprender la lengua de su madre, detecta en gran medida el estado de ánimo de esta a través de las propiedades sonoras de su voz).

La armonía subyacente en el entramado textural deja adivinar una superposición que contiene todas las notas de la escala de *mi* andaluz:



inquietud que trasluce el canto⁸⁸⁵ se proyecta en el arco de segundas (*Sekundengang*) perfilado por el piano con las notas iniciales de las cláusulas superiores, que rompe el *ostinato* de la nota *si* vigente desde la sección anterior. Finalmente, la música hace eco al material con el que principia la canción y se adormece, igual que un niño. En el piano, suena en solitario el quinto grado, y la fundamental reverbera en el grave: son la señal (como en la clausura de *Chinoiserie*) para que dé comienzo el viaje al mundo de los sueños.

Anotemos que Falla, por primera vez en sus canciones en modo andaluz, asimila la tónica modal a la fundamental, y armoniza de idéntica forma la tónica *mi* en los finales de sección. Con ello, logra un efecto de reverberación continuada de una misma sonoridad, que propicia un ámbito de ensoñación.

2.5.4. Intertextos

Falla encontró el material de partida para su composición en los dieciséis primeros compases de la melodía que —con el título “Nana” (sin indicación de autor)— aparece integrada en *Las flores* de los Álvarez-Quintero:⁸⁸⁶

The image shows a page of a musical score titled "Nana". The tempo marking is "Lento". The score is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The first line of the score is: "O dos-mi va la so-ov — di loo co-". The second line is: "-oa-lee — a dos-mi va mi na-na". The third line is: "por que ya es las-ee — por que ya es". The fourth line is: "las-ee — por que ya es". The fifth line is: "tas-ee — a dos-mi va la". The sixth line is: "co-oo — de loo so — ca-lee". The seventh line is: "Na — na — na — na-na". The eighth line is: "na-na-ee — na-na-ee — dis-crome la-ee-". The ninth line is: "7-si — to — de la na". The tenth line is: "na-na — na-na".

⁸⁸⁵ En la canción de cuna, a menudo, la mujer da desahogo a sus frustraciones [LEYDI, Roberto y MANTOVANI, Sandra. *Dizionario della Musica popolare Europea*. Milán: Bompiani, 1979, p. 196].

⁸⁸⁶ ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. *Las flores*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1904, p. 227. El ejemplar conservado en el AMF [2ª ed. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1906] contiene una dedicatoria de los autores a Falla, y numerosas anotaciones autógrafas.

En el verano de 1910, Falla había comenzado a trabajar en una ópera basada en *Las flores*, pero, finalmente, el proyecto quedó aparcado.⁸⁸⁷

La comparativa entre los dos ejemplos nos permite apreciar la naturaleza de la recomposición falliana. En el antecedente de la sección A, el compositor modifica la desinencia del primer segmento y reelabora los ornamentos:

[Álvarez Quintero]

A dor - mí va la ro - sa de los ro - sa - les

Falla
mormorato

Duér - me - te, ni - ño, duer - me duer - me, mi al - ma

Los confines del consecuente concuerdan, pero Falla altera la desinencia del primer segmento, con la fluctuación a *sol*, y también el inicio del segundo:

[Álvarez Quintero]

a dor - mí va mi ni - ña por - que ya es tar - de

Falla

Duér - me - te, lu - ce - ri - to de la ma - ña - na

La sección A' muestra cambios más acusados. En el primer segmento del antecedente, el compositor incorpora el *sol#* y una desinencia a *la*. El segundo segmento es más parecido en ambos ejemplos:

[Álvarez Quintero]

por - que ya es tar - de porque ya es tar - de

Falla

Na - ni - ta, na - na, na - ni - ta, na - na

En el consecuente, Falla refuerza la energía propulsiva de la cuarta ascendente inicial con la añadidura de una segunda mayor ascendente a la que llega con un floreó:

⁸⁸⁷ Quedan numerosos borradores musicales para la ópera entre los manuscritos de esta época. Elena Torres ha documentado los pormenores de este proyecto a través de la correspondencia cruzada entre Falla, los Álvarez Quintero y Carlos Fernández Shaw [cf. *Las óperas de Manuel de Falla... Op. cit.*, p. 253]. Véanse PERSIA, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Diputación de Granada, 2003, p. 111 y nota 113; y GONZALEZ MESA, Dácil. "El costumbrismo como inspiración: Manuel de Falla y *Las Flores*, un proyecto frustrado". *Quodlibet*, 55, 1, 2014.

[Álvarez Quintero]

a dor-mí va la ro - sa de los ro - sa - les

Falla

Duér-me - te, lu-ce - ri - to de la ma - ña - na.

Detectamos que la melodía del módulo de base del acompañamiento instrumental:

Calmo e sostenuto

pp

$\frac{7}{2}$ Ped.

deriva del tercer segmento de *La Nana* de Ocón:⁸⁸⁸

Duer - me ni - ño chi - qui - to duer - me, mi al - ma -

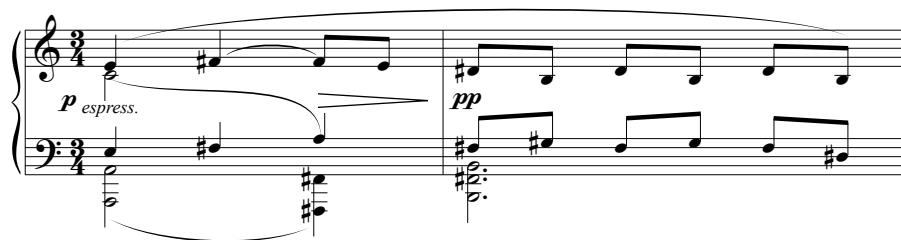
duér - me - te lu - ce - ri - to de la ma - ña - na.

Falla había empleado una escisión de ese mismo segmento:

duér - me - te lu - ce - ri - to

en *La vida breve*, transpuesto a la quinta inferior (cc. 468-469; reducción para piano):

⁸⁸⁸ OCÓN. *Op. cit.*, p. 97.



Debemos recalcar los reflejos significadores que laten en esta intratextualidad. En sus aclaraciones manuscritas sobre las intenciones y los temas principales de la ópera, escribe Falla: “Una corta frase de Nana evoca la inocencia de Salud ante el peligro de dolor y de muerte”.⁸⁸⁹ Y en *Nana*, esa misma frase ostenta también, como decíamos, una dimensión semántica que fomenta la convergencia de estados de ánimo difusos.

La melodía de *Nana* presenta similitudes con muchas nanas populares, lo que ha alimentado la hipótesis de que todas ellas pudieran ser variantes de un patrón melódico común. Sin embargo, no encontramos, en el repertorio español, antecedentes de los mimbres armónicos y texturales que articulan el acompañamiento instrumental de la canción.

El cotejo con la nana andaluza recreada por Gerónimo Giménez en *La Tempranica* (1900) —que presentamos en reducción canto-piano— ilustra la profunda innovación estética que implica la creación falliana:

GITANO. (Con estilo flamenco)

A la na.na na . ni . ta mi ni . ño duer . me con los ó . ji . to a .

hier.to co . mo las lie . bre. Es . te ni . ño chi . qui . to .

no tie . ne cu . na su pare . escar . pin . te . ro que le ha . ga

⁸⁸⁹ AMF. *La vida breve*. Anexo 9001-9, p. 6 [h. 3 vº].



Para Nommick, la fórmula de cuatro notas del canon *ostinato* del acompañamiento de *Nana* remite al insistente motivo de apertura del *Prélude à la nuit* (*Rapsodie espagnole*, 1907) de Ravel; el ejemplo está tomado de la versión para piano a cuatro manos:



La escritura sincopada, como recurso evocador del balanceo de la cuna, nos trae a la memoria el famoso *Wiegenlied* de Brahms. Pero la configuración rítmica del conjunto canto-piano de *Nana*, está más cerca de la textura de *The snow is dancing* (*Children's corner*, 1906-1908) de Debussy; véanse los cc. 31-32:



2.5.5. Significación

García Lorca⁸⁹⁰ ha escrito que España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños. Pero además de dormir al niño, la canción de cuna española quiere herir su sensibilidad.

⁸⁹⁰ GARCÍA LORCA, Federico. "Añada, Arrolo, Nana, Vou Veri Vou. Canciones de cuna españolas", en *Conferencias*. Granada: Comares-Patronato Municipal Huerta de San Vicente, 2001, p. 81.

El poeta va aun más allá:

...para provocar el sueño del niño intervienen varios factores importantes, si contamos naturalmente con el benepósito de las hadas. Las hadas son las que traen las anémonas y la temperatura. La madre y la canción ponen lo demás. El año de 1917 tuve la suerte de ver a un hada en la habitación de un niño pequeño, primo mío. Fue una centésima de segundo, pero la vi. Es decir, la vi... como se ven las cosas puras, situadas al margen de la circulación de la sangre, con el rabillo del ojo.⁸⁹¹

Después del ambiente que crean las hadas, hacen falta dos ritmos: el ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía. La madre va combinando estos dos ritmos hasta conseguir el tono justo que encanta al niño, y tiene necesidad de la palabra para mantener al niño pendiente de sus labios.⁸⁹²

Hoy, el acceso mayoritario al mundo laboral y el control de la reproducción han afectado al ejercicio de la maternidad (en el mundo occidental).⁸⁹³ Paralelamente, las transformaciones en los modelos de familia y los nuevos hábitos en la vida cotidiana han creado un nuevo contexto. Así, por ejemplo, no resulta fuera de lugar contratar los servicios de una persona para que se haga cargo del niño durante la franja horaria que los padres dedican al trabajo, ni se considera tan insólito o impropio de un hombre dedicar tiempo a ciertas funciones —como la de acunar al niño— antes asignadas a las madres.⁸⁹⁴

No es, pues, extraño, que, en nuestros días, la interpretación de la *Nana* suscite ciertas interrogantes: ¿necesita la canción un intérprete capaz de albergar sentimientos maternos?, ¿cuál es su significación para un auditor que no sea madre ni pretenda serlo? Para bosquejar una vía de respuesta, recurrimos a la hipótesis de Carl Jung sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo.⁸⁹⁵ Jung sostiene que la psique humana recoge la experiencia psíquica anterior y la despliega culturalmente en forma de historia. El conjunto de toda esta experiencia, en gran parte inconsciente y olvidada, está presente en cada individuo y determina, de algún modo, su biografía personal. En toda psique existen, pues, predisposiciones inconscientes, pero no por eso menos activas y vivas, que, al modo del instinto, preforman e influyen su pensamiento, su sentir y actuar.⁸⁹⁶ Los arquetipos no se difunden por tradición o lenguaje, sino que pueden volver espontáneamente en cualquier época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior. Jung adjudica una limitada significación a la madre personal, ya que es el arquetipo proyectado sobre ella el que le da un fondo mitológico y le presta, de esa forma, autoridad y numinosidad.⁸⁹⁷ En esta línea, la significación de *Nana* pasaría por el reconocimiento de las imágenes arquetípicas de lo maternal que invoca la música, algo que está al alcance del intérprete-auditor sensible, sea mujer u hombre.

Por otro lado, un niño que duerme inspira ternura. La ternura es la dureza vencida por la pequeñez, la aspereza disuelta por la dulzura,⁸⁹⁸ y produce una deliciosa regresión infantil sin dejar de ser adultos.

⁸⁹¹ *Ibidem*, p. 85.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 87.

⁸⁹³ CÁNOVAS SAU, Gemma. *El oficio de ser madre. La construcción de la maternidad*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2010, p. 177.

⁸⁹⁴ En la mayoría de las tradiciones de la nana, las emisoras han sido mujeres (madres, abuelas, ayas o nodrizas...), aunque su presencia no esté explicitada en los textos: CERRILLO, Pedro C. *La memoria olvidada. Estudios de poesía popular infantil*. México: Bonilla Artigas, 2017, p. 45.

⁸⁹⁵ JUNG, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo* [trad. Miguel Murmis]. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1970.

⁸⁹⁶ *Ibidem*, p. 73.

⁸⁹⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁸⁹⁸ MARINA y LÓPEZ PENAS. *Op. cit.*, p. 159.

RESUMEN

Falla recompone el fragmento inicial de una nana popular, recogida en la obra teatral *Las flores* de los Álvarez Quintero. Organiza la canción como una estructura biestrófica, levemente variada, que, sobre un pedal permanente de *mi*, aloja una textura imitativa polirrítmica, en la que la melodía concluye cada uno de sus segmentos con giros melismáticos de inconfundible sello andaluz. El canto casi susurrado y el sugestivo acompañamiento *ostinato* consiguen crear una atmósfera de adormecimiento y ensoñación, que posibilita el acceso a otros mundos, ingravidos y sutiles.

2.6 Canción

2.6.1. A propósito del título

Desconocemos por qué razón identificó Falla esta pieza mediante una simple denominación genérica, cuando el cantar en el que se inspiró era tradicional en diversas zonas de Andalucía, y el propio compositor había transcrito una variante de la melodía en uno de sus trabajos “de campo”, llevado a cabo en Cádiz.⁸⁹⁹

2.6.2. En torno al texto

Falla utiliza los cuatro versos iniciales de un cantar de Salvador Rueda para conformar la primera de las dos estrofas de la canción: es importante destacar que es este un hallazgo novedoso, pues hasta ahora no se había desvelado el nombre del autor de los versos. No deja de sorprendernos que el compositor omitiera el nombre del poeta, a quien conocía y admiraba.⁹⁰⁰ Rueda residió en Madrid entre 1882 y 1919, estaba, pues, vivo, cuando Falla compuso *Siete canciones populares españolas*. El escritor malagueño era uno de los autores de los que Falla ya daba cuenta en *El Burlón* y *El Cascabel*. Y su libro *Granada y Sevilla. Bajo-relieves a la pluma* (datado en 1887), subtítulo “Estudios de viaje”,⁹⁰¹ había servido de inspiración al compositor “para recrear el contexto geográfico y festivo de *La vida breve*”.⁹⁰²

Muchos de los poemas de Rueda vieron la luz pública en diarios y revistas, antes, después o incluso sin estar incluidos en sus libros, lo que hace extremadamente difícil establecer la extensión y cronología exacta de su obra. Además, el poeta reprodujo a menudo en sus nuevos libros, algunos poemas que ya habían aparecido en volúmenes anteriores.

En ese (des-)orden, Falla pudo encontrar el texto que nos ocupa en diversas fuentes. Aparece, por ejemplo, en la estampa *La Feria de Sevilla* del ya mencionado libro *Granada y Sevilla. Bajo-relieves a la pluma*. Rueda pone esta seguidilla en boca de un cantador, en el marco de un baile de sevillanas que tiene lugar en una casilla de la Feria de Abril. El texto fue incluido, posteriormente, con el número *LXXII*, en la sección *Coplas* de *Estrellas errantes* (publicado en 1889). Hallamos también el cantar en diversos periódicos y revistas.⁹⁰³ En una de esas presencias, el poeta lo introduce de la siguiente manera: “Hoy, lo que siento no es deseo de decir cómo cantan esos artistas

⁸⁹⁹ *Cantares de Nochebuena*, nº 4. Madrid: Manuel de Falla, 1992, pp. 16-17.

⁹⁰⁰ El gran número de obras de Salvador Rueda que pueblan la Biblioteca de Falla da fe del gran aprecio que este le tenía: *Antología poética*. Madrid: Renacimiento [s.a]; *El cielo alegre*. Valencia: Pascual Aguilar. [s.a], contiene anot. autógr. de Falla; *Cantos de la vendimia*. Valencia: Pascual Aguilar. [s.a], anot. musicales autógr. de Falla; *Poesías escogidas*. Madrid: Renacimiento, 1912; *El país del sol* (España): poesías. Madrid: Valero Díaz, [s.a], anot. autógr. de Falla; *Salvador Rueda: Sus mejores versos*. Madrid: [s.n.], 1929; *Trompetas de órgano*. Madrid: Primitivo Fernández, 1906, ded. autógr. del autor a Falla; *El patio andaluz: cuadros de costumbres*. Madrid: Manuel Rosado, 1886; *El gusano de luz*, novela andaluza [con un estudio de Juan Valera]. Barcelona: Antonio López [s.a.], anot. autógr. de Falla; *Bajo la parra*. Valencia: Pascual Aguilar, 1890, anot. autógr. de Falla; *El milagro de América: descubrimiento y civilización*. Madrid: [s.n.], 1929.

⁹⁰¹ Madrid: Fuentes y Capdeville, 1890; el ejemplar que forma parte de la biblioteca del compositor contiene numerosas anotaciones autógrafas.

⁹⁰² GONZALEZ MESA. *Op. cit.*, p. 49; remite a TORRES. *Las óperas de Manuel de Falla... Op. cit.*, p. 241.

⁹⁰³ *El Liberal*. 14 de enero de 1890, p. 4; *Blanco y Negro*. Madrid, 3 de julio 07 de 1892, p. 9-10; *La Gran Vía*. 21 de abril de 1895. Año III, nº 95, p. 8, incluye la estampa *La Feria de Sevilla*.

de *tablado*, y de diferenciar sus *personalidades*, [...] sino de *arrancarme* yo mismo por malagueñas y hacerle un *repertorio* al *cantaor*.”⁹⁰⁴

El texto seleccionado por el músico es de clara influencia popular. Son versos de amor desengañado, tratan de la cara negativa del sentimiento amoroso, la pena y la desilusión causadas por el hecho de que la persona amada no corresponda a las exigencias del yo lírico. Los ojos son aquí emblema del engaño. El amante traicionado termina por enterrar sus sentimientos, pues el olvido es el remedio que permite acabar con el dolor que provoca el amor perdido:

*Por traidores tus ojos
Voy a enterrarlos,
No sabes lo que cuesta,
Niña el mirarlos.
Sobre su losa
He de escribir con besos:
“Aquí reposan.”*

El etiquetado estético y estilístico de la obra de Rueda suscita debate. ¿Pertenece a la cadena de escritores que explican la inquietud renovadora que había de dar lugar al modernismo? ¿Es un pre-modernista o más bien un post-romántico?⁹⁰⁵

Rueda gozó de un indudable prestigio en el camino de la renovación literaria que se había emprendido a fines del XIX. Era considerado “Maestro” por los que empezaban, especialmente por Juan Ramón Jiménez, para quien Rueda “traía a la poesía española, seca entonces como un corcho, luz, embriaguez, vida; y se emborrachaba verdaderamente de mosto solar y lunar.”⁹⁰⁶ En una primera etapa, Rueda mostró una preferencia por la descripción de las costumbres, paisajes, tipos y peculiaridades de Andalucía. Se subrayó entonces el “colorismo” de su poesía, es decir, el culto por el color, que era siempre neto y brillante, sin apenas matices ni veladuras.⁹⁰⁷

Juan Ramón rechazó después todo lo que consideraba superficialidad y colorismo en las obras de Rueda. Y frente a una óptica simplificadora y externa, basada en tópicos manidos, propugnó la necesidad de una tendencia más intimista, una línea que defendía la interiorización de una visión más compleja de Andalucía⁹⁰⁸ (anotábamos esta perspectiva a propósito de Cristóbal de Castro y *Tus ojillos negros*). Aunque la poesía de Rueda pasó a ofrecer luego actitudes líricas más avanzadas, su propuesta de un modernismo español de raíces casticistas se anquilosó, y Rueda reiteró sus fórmulas poéticas, estancado en sus propios hallazgos.⁹⁰⁹

Falla prescinde de los tres últimos versos del cantar, e intercala unas expresiones aparentemente “sin sentido” entre los versos 3 y 4. La estrofa queda entonces configurada de la siguiente manera:

⁹⁰⁴ “El cantaor”. *Blanco y Negro*. Madrid, 3 de julio de 1892, pp. 9-10.

⁹⁰⁵ Cf. DÍAZ-PLAJA. *Op. cit.*, pp. 286-295. Véase también: CARNERO Guillermo. “Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo”. *Anales de Literatura Española*, nº. 4, 1985, Alicante: Universidad de Alicante, pp.67-96.

⁹⁰⁶ JIMÉNEZ, Juan Ramón. “El colorista nacional”, en *La corriente infinita (Crítica y evocación)* [recop., ed. y prólogo de Francisco Garfias]. Madrid: Aguilar, 1961, pp. 56-57.

⁹⁰⁷ COSSÍO. *Op. cit.*, p. 1330.

⁹⁰⁸ CORREA RAMÓN, Amelina. *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del modernismo*. Universidad de Granada, 2006, p. 115.

⁹⁰⁹ CUEVAS GARCÍA, Cristóbal. “Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas.” *Príncipe de Viana*, Anejo 18, Año LXI. Separata, 2000, pp. 113-126.

*Por traidores, tus ojos
voy a enterrarlos.
No sabes lo que cuesta
“del aire”
niña, el mirarlos
“madre, a la orilla”
niña, el mirarlos,
“madre”.*

La segunda estrofa de *Canción* es una copla popular que hallamos en el *Canto de Granada* de Inzenga.⁹¹⁰ Hace referencia a una ruptura amorosa. El hablante reacciona con una actitud de indiferencia ante una información relativa al deseo negativo de quien fuera su amante:

*Dicen que no me quieres,
ya me has querido.
Váyase lo ganado
“del aire”
por lo perdido,
“madre, a la orilla”
por lo perdido,
“madre”.*

El texto contiene *ab origine* las incrustaciones “sin sentido” que Falla integra en la primera estrofa. Vemos ahora que esta operación del músico perseguía un objetivo. En efecto, la presencia en ambas estrofas de las mismas interpolaciones convierte a estas en una especie de estribillo medial, que coopera en la cohesión formal y, sobre todo, permite concatenar los dos textos como retazos de una única historia amorosa. Paradójicamente, esos engastes “sin sentido” auspician la elipsis argumental.

Las palabras y expresiones interpuestas son de difícil interpretación. Podrían ser residuos de un repertorio musical al que se le ha aplicado otro texto con posterioridad. O podría tratarse simplemente de un recurso que emplea a veces el cantor popular para encajar una letra dentro de una música originalmente solo danzada. Va en esta línea Pedro M. Piñero:

...algunos estribillos son unidades líricas desgajadas de cantares que han adquirido independencia y han resistido el largo paso de los siglos, y esta independencia facilita su función de comodín lírico para diversas canciones de la tradición popular que no guardan (en la mayoría de los casos) relación alguna entre sí. Son piezas tráfugas que van de canción en canción por la geografía lírica peninsular.⁹¹¹

y también Miguel Ángel Palacios:

...frecuentemente el *texto* popular es más bien un *pretexto* para la música: unas veces como elemento mnemotécnico de la melodía, al estilo de los viejos *tropos* medievales; otras, como meras vocalizaciones o sonidos onomatopéyicos; otras, en fin, porque el texto es ya ininteligible y sin sentido, fruto de la corrupción de palabras extrañas que el cantor popular no entiende.⁹¹²

⁹¹⁰ INZENGA. *Ecos de España*, pp. 117-118. Encontramos también la copla en ANIORTE PRIOR, Luciano. *Cancionero español en Murcia. Antología*. Murcia: Diego Marín, 2004, p. 90.

⁹¹¹ PIÑERO, Pedro M. “Las tres hojas. Una muestra de canción paralelística en la lírica popular de la tradición moderna”. *Euskera*, XLVII, 2002, 2, p. 473.

⁹¹² PALACIOS, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Junta de Castilla y León & Ayuntamiento de Segovia, 1984, p. 25.

No debe olvidarse, en cualquier caso, que la expresión improvisada es el terreno privilegiado de la lírica popular cantada. La improvisación de los textos sobre esquemas formales precisos confirma, precisamente, la actualidad de la interpretación (*performance*). En diversas ocasiones, las unidades lingüísticas de los versos no se respetan a favor de una expresividad musical, que descompone y multiplica el significado textual a través de un juego de refracciones sonoras. Y es este predominio de la dimensión melódica sobre la textual el que se manifiesta en la inserción de exclamaciones tópicas, frases, ayes o sílabas sin sentido, que rompen la secuencia sintáctica del verso para colmar la musical. Es la glosolalia que está presente en tantos cantos andaluces. Hablaríamos, entonces, de “melismas poéticos” cuya misión es la de reforzar expresivamente el contenido sentimental, a fin de hacer más intensa la emoción. En nuestro caso, la alusión a la *Madre* constituiría un sintagma del lenguaje coloquial donde lo exclamativo pone una nota de íntima confianza, al igual que las expresiones *Madre del alma* o *¡Ay, mare mía!*.⁹¹³

⁹¹³ Cf. MERCADO, José. *La seguidilla gitana*. Madrid: Taurus, 1982.

2.6.3. Análisis musical

24

6. CANCIÓN
6. Chanson

CANTO

PIANO

Allegretto (♩ = 63)

p

2^{da}

con grazia

Por - trai - do - res, tus o - jos, Voy á en - te -
Tes genz, comm' ils sont traf - tres! Qu'ón les en -

pochins' rit. **Tempo**

- rrar - los; Por - trai - do - res, tus
- ter re! Tes genz, comm' ils sont

colla voce

26

a Tempo

a Tempo

Di - cen que no me
Tu ahas plus d'a - mour

senza rit.

que - res, Ya me has que - ri - do...
pour moi, mais tu fus mien - ne...

Di - cen que no me que - res, Ya me has que -
Tu ahas plus d'a - mour pour moi, mais tu fus

25

Come prima

o - jos. Voy á en - te rrar - los;
traf - tres. Qu'ón les en - ter re!

No na bes lo que cues - ta, "Del ai - re"
Sais - tu ce qu'il en ena - te, "Del ai - re"
dolce marc.

appena rit.

Ni - ha, el mi - rar - los. "Ma - dre, a la o - ri - lla"
De les re - gar - der? "Ma - dre, a la o - ri - lla"

a Tempo *poco rit.*

Ni - ha, el mi - rar - los. "Ma - dre, a la o - ri - lla"
De les re - gar - der? "Ma - dre, a la o - ri - lla"

27

- ri - do... Vá - ya en lo ga -
mien - ne... Non gain d'as - tre - fois

- na do "Del ai - re" Por lo per - di - do.
tant plus "Del ai - re" Que ce que je perds.
dolce marc.

poco rit. (gradualmente) **Tempo**

"Madre, a la o - ri - lla" Por lo per - di - do. "Ma - dre, a la o - ri - lla"
"Madre, a la o - ri - lla" Que ce que je perds. "Ma - dre, a la o - ri - lla"

poco rit. (gradualmente) **Tempo**

poco rit.

La composición está ordenada según un dispositivo AA.

Sección A₁

El piano comienza trazando la fórmula rítmica que vertebra toda la sección. Es una línea quebrada (una quinta ascendente seguida de un movimiento ascendente-descendente de octava) en el grave, jalonada en la mano derecha por acordes sincopados, en disposición cerrada. La reiteración de este módulo establece de inmediato la sensación de patrón *ostinato*.

La melodía cantada acusa la cesión de los acentos literarios ante los musicales, y perfila un ritmo peculiar, con intensificación de la segunda y quinta corcheas, que implanta un juego polirrítmico con la movilidad leve y anhelante de los apoyos armónicos sincopados de la textura pianística.

La organización melódica muestra una relación antecedente-consecuente, articulada en una segmentación desigual (3+3 / 2+2+2). La línea melódica del antecedente (aa) está caracterizada por el dibujo de dos tetracordos descendentes sucesivos.

La textura deja claro el carácter de tónica de su bajo *ostinato*. La voz superior de los acordes (tónica, II y V) dibujan una contramelodía, en la que percibimos una inversión transportada del primer inciso melódico-vocal (o una versión retrogradada de las tres primeras notas).

El primer segmento del consecuente (bbb') dibuja también un tetracordo descendente, análogo al del antecedente (transpuesto a la segunda inferior), que se prolonga en una tercera, y gira hacia un ascenso tetracordal. El segundo segmento repite el anterior; el tercero varía el encabezamiento y culmina su decurso con la tercera descendente.

El bajo *ostinato* de la textura instrumental sustituye la tónica por la dominante, lo que se traduce en un giro de octava ascendente que, en su repetición aguda, alterna con la novena en la segunda parte del compás. Los acordes sincopados, ahora en disposición abierta, dejan paso a un contracanto en canon (a distancia de un compás en las entradas), que se ubica en el mismo registro y tesitura del canto. Un calderón sobre la barra del compás antecede la irrupción sorpresiva del acorde de novena de dominante sobre VI, en la inesperada cadencia final.

El piano fragua entonces un “paréntesis”, una discontinuidad respecto de los eventos previos y posteriores. Crea una tensión en la lógica discursiva. La música queda en suspenso y produce el efecto de un pensamiento incompleto. Simultáneamente, genera un recinto “dominantado”, que requiere un nuevo contexto tonal. Resumimos la acción armónica de la sección:

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords and a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and some chords. The notation is a piano accompaniment for a section of music.

Sección A₂

La melodía permanece invariable, pero inmersa en un nuevo planteamiento tonal-modal, cuyo eje es el dominio de *la* dorio. La reducción del recorrido armónico permite apreciar esta aplicación, a una misma melodía, de un contexto tonal-modal distinto (en el orden teórico de las “superposiciones”):



La sobriedad del modo dorio es realzado por la desnudez de la textura, y el diseño sincopado que recuerda alguna cláusula de canto llano. En el antecedente, el acompañamiento se articula como un *ostinato*. En el consecuente, la figuración cambia la quinta por la octava ascendente-descendente, e incluye una nota que completa la armonía a dos y tres partes. El canon luce una nueva disposición de los acordes. El “paréntesis” de su tercer segmento, en torno a la palabra *Madre*, es ahora de menor calado, y articula el retorno a *sol* mayor.

2.6.4. Intertextos

Las anotaciones que Falla realizó en su ejemplar del *Canto de Granada* de Inzenza, dan pie a suponer que esta pieza le sirvió como referencia para *Canción*:

CANTO DE GRANADA.
(ANDALUCIA)

CANTO.

Allegro.

PIANO.

Dichos apuntes incluyen un cambio de la armadura de *sol* mayor a *sol* menor, aunque finalmente, el compositor optó por el modo mayor. Esta indecisión en torno a la elección de la tonalidad provenía, seguramente, del recuerdo de una variante del cantar, que el músico había transcrito años atrás⁹¹⁴ (en aquel momento, las interpolaciones sin sentido le llevaron a indicar: “las palabras subrayadas las introducen no sé por qué, pero ello es así”):

⁹¹⁴ *Cantares de Nochebuena*, nº 4. Madrid: Manuel de Falla, 1992, pp. 16-17.

Allegro ♩=208

Un pas-tor lle-vaun pa-voy o-troun car - ne-ro yo-tro lle - va la bo-ta del ai - re

del vi - noa - ñe - jo ma - drea lao - ri - lla del - vi - noa - ñe - jo ni - ña

Federico García Lorca ciñe ambos modos en *Los pelegrinitos*, en correspondencia con dos versiones existentes de esa misma melodía, sobre las cuales comenta:

...las canciones son como las personas. Viven, se perfeccionan y, algunas, degeneran, se deshacen, hasta que solo nos quedan esos palimpsestos llenos de lagunas y de contrasentidos. *Los pelegrinitos* se canta todavía en Granada. Hay diversas variantes, de las cuales yo he desarrollado dos; una tiene el ritmo alegre y es propia de las vegas granadinas; otra es melancólica y proviene de la Sierra.

El cotejo de *Canción* con *Canto de Granada* de Inzenza facilita observar algunos aspectos de la reelaboración falliana. Nuestro compositor trueca la indicación *allegro* por *allegretto*, y permuta el compás ternario simple en un compás binario compuesto. Ello produce un efecto de delicuescencia rítmica, que amortigua los contornos incisivos de la danza presentida en el modelo popular, a favor de una gestualidad coréutica de vuelo más amplio. La morfología melódica tradicional sufre mudanzas en el consecuente: el primer segmento es duplicado, y el tercero es transformado en una sucesión de dos terceras en línea quebrada, a la que se le agrega, a modo de conclusión, la tercera mayor descendente que encabeza la segunda fracción:

Inzenza

Falla *breve*

Falla amaga como final de la melodía la nota *sol* anterior al calderón, como si quisiera resolver de esa manera la “neutralidad” del plan armonizador de Inzenza, que subsume la nota final *la* en el portal tonal de *sol* mayor. Pero, en contrapartida, y de forma imprevista, crea un nuevo cierre envuelto en la ambigüedad de la armonía de *mi* con novena, para la pulsión modal que manifiesta el cantar popular. La formulación prístina de dicho dominio —modo de *re* en altura *la*— pudo inspirarle el contexto modal de la sección A2. La figuración del bajo instrumental de Inzenza:



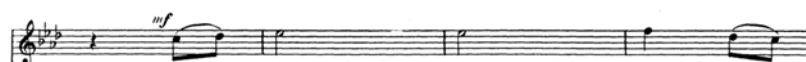
parece tener algún eco en Falla, aunque este la somete a un proceso de expansión interna, y transfigura su complejión rítmica:



Es notable la afinidad del equipamiento métrico-figurativo falliano con la escritura obstinada de *Tout gai!* (*Cinq Mélodies Grecques*, 1904-1906) de Ravel:



así como el parecido entre el *incipit* de la melodía griega:



y el contracanto que dibuja Falla en la textura instrumental del antecedente de la sección A1.

2.6.5. Significación

La introspección falliana parece captar aquí sustancias aparecidas en los modos des-realizados del recuerdo. Nos remitimos aquí a lo expuesto anteriormente sobre la noción de recuerdo según

Pontalis (*cf. Preludios*). Duch y Mèlich⁹¹⁵ sostienen que hay una memoria que mata y una memoria que salva. La primera, vinculada muy a menudo con la incapacidad para perdonar, convierte la vida humana en una total negación de los posibles caminos de salvación hacia el futuro. Entonces, parafraseando a Sartre, podría decirse con toda propiedad que el infierno es el recuerdo de los otros. La segunda —la memoria que salva— es la que sabe entrelazar creadoramente recuerdo y olvido, incluso aceptando que hay situaciones, acontecimientos y personas que no deben ser recordados. En estos casos, el olvido se convierte en un seguro contra las fijaciones provocadas por una memoria que se ha “solidificado” obsesivamente, en torno a unos determinados acontecimientos del pasado. Gracias al olvido puede el artista transformar en “nuevas formas” lo que, de otra manera, no sería más que puro recuerdo de la experiencia vital. Reiner Maria Rilke parece apoyar esta interpretación:

Y tampoco basta tener recuerdos [para crear el poema]. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener paciencia de esperar que vuelvan. Hasta que nos se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso.⁹¹⁶

La elección que hace Falla de una tonalidad mayor da brillo al sentimiento del yo, pero le añade una cierta crispación, pues el uso del modo mayor para una expresión negativa del tema amoroso no es convencional. Al comienzo “realísticamente” expositivo le sigue una parte más soñadora (¿resignada? ¿sublimante?), en la que el replanteamiento del ámbito tonal-modal equivaldría a una reverberación condensada del tiempo vivido, y la composición parece terminar en medio de una actitud meditativa, que podría constituir una señal expresiva del “arte de olvidar”.

Los *ostinati* fraguan en su monotonía un ritmo inquietante, en el que parece recalar un sordo sentimiento de fatalidad. Hay un trasfondo como de lejano sonar de olas (*a la orilla*), que evoca el encantamiento atávico del *ostinato* del mar, con sus sonidos de banda ancha, en cuya amplitud de frecuencias parecen escucharse algunos sonos pertenecientes a otro mundo. Las texturas son austeras, incluso ásperas. Y la relación especular entre el canto y el piano (contrapuntos invertidos o retrogradados, canon) dota a la composición de una polifonía extraña. Pero, en definitiva, las “voces” que se hacen notar en el discurso son las que portan las interpolaciones sin sentido. Son “voces de fuera”, ajenas a una presencia, proceden de seres sin rostro. Entregan solo palabras exentas, como queriendo quebrar el relato subyacente, que habla de olvidar una relación amorosa. En el fondo, todas esas estructuras no son sino la representación de un sujeto que ha dejado de percibirse a sí mismo como totalidad.

RESUMEN

Falla reelabora una tonada popular vinculada al folklore andaluz, y la regula en dos estrofas iguales. Provee a la primera de unos versos de Salvador Rueda, mientras que conserva un texto tradicional para la segunda estrofa, e hilvana ambas a modo de retazos de una historia amorosa, de índole negativa. Los engastes textuales sin sentido, las texturas obstinadas y la duplicidad del planteamiento tonal-modal aplicado a una misma melodía sugieren imprecisas coordenadas existenciales, y catalizan la evocación de experiencias desafortunadas en el amor.

⁹¹⁵ DUCH, Lluís y MÈLICH, Joan-Carles. *Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana 2/2*. Madrid: Trotta, 2009, p. 108.

⁹¹⁶ RILKE, Reiner Maria. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* [trad. Francisco Ayala]. Buenos Aires: Losada, 1958 [1910], p. 31.

2.7 *Polo*

2.7.1. A propósito del título

El polo, en su origen, fue una canción bailable. Su nacimiento y propagación se sitúa en el siglo XVIII⁹¹⁷ (lo encontramos en las tonadillas); evolucionó después hacia un modelo que, a principios del XIX, quedó fijado por Manuel García. Los célebres polos del tenor y compositor sevillano⁹¹⁸ contienen elementos estilísticos (tonalidad de *mi* andaluz, ritmo ternario de jaleo, ayeos y profusas ornamentaciones vocales) que, para algunos, prefiguran el posterior palo flamenco del mismo nombre.⁹¹⁹ Según otros, los polos de García están pensados para intérpretes líricos, y son composiciones de autor; para estos, la modalidad flamenca partiría, básicamente, de modelos folklóricos.⁹²⁰

Falla recrea aquí el polo gitano o flamenco, pero prescinde de estos adjetivos al dar título a su composición.

2.7.2. En torno al texto

Falla configura la letra de la canción a partir de los versos iniciales de dos coplas populares distintas:⁹²¹

*Tengo una pena conmigo
Que a nadie se la diré;
En el fondo de mi pecho
Su sepulcro labraré.*

*Malhaya el amor, malhaya,
Y quien me lo dio a entender;
Que habiendo nacido libre
Yo mismo me cautivé.*

La recomposición falliana condensa elípticamente los contenidos y potencia su sentido. El texto describe una situación, sin abordar explícitamente el proceso de transformaciones sucesivas que la engendró. El yo hablante ha descubierto las penas que encierra el amor, y, profiere una diatriba contra este, a través de la fórmula de la maldición:

⁹¹⁷ GARCÍA MATOS, Manuel. *Bosque histórico del cante flamenco*. Introducción para la grabación discográfica: “Una historia del Cante Flamenco”. Madrid: Hispavox, 1958, p. 11. DON PRECISO (Juan Antonio de Iza Zamácola). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Córdoba: Reedición de la de 1802 por Demófilo, 1982, pp. 199 y ss.

⁹¹⁸ Los más conocidos son: “Cuerpo bueno, alma divina” de *El criado fingido* (1804), y “Yo que soy contrabandista” de *El poeta calculista* (1804).

⁹¹⁹ NAVARRO, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada editorial, p. 158; FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. “La estética musical del flamenco en el Polo del Contrabandista”. *Alboreá*, nº 11, julio-septiembre de 2009. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

⁹²⁰ CASTRO BUENDÍA, Guillermo. “De playeras y seguidillas. La Seguiriya y su legendario nacimiento”. *Sinfonía Virtual*, nº 22, enero 2012.

⁹²¹ Las encontramos como primera y tercera estrofas en el primer *Canto de Granada (Ecos de España)* de Inzenga; *Granadina* de Hernández (*Flores de España*) contiene una copla cuyos dos primeros versos son idénticos; la segunda cuarteta está recogida también por Rodríguez Marín (*Op. cit.*).

*Guardo una pena en mi pecho
Que a nadie se la diré.
¡Malhaya el amor, malhaya
Y quien me lo dio a entender!*

Falla distribuye en dos partes la nueva copla, y la jalona de ayes y repeticiones:

*¡Ay!
Guardo una ¡Ay! guardo una ¡Ay!
Guardo una pena en mi pecho,
Guardo una pena en mi pecho
¡Ay! Que a nadie se la diré.*

*¡Malhaya el amor, malhaya!
¡Malhaya el amor, malhaya!
¡Ay! Y quien me lo dio a entender!
¡Ay!*

El mundo expresivo del texto está asociado con el universo signifiante de las letras “jondas”, que se centra en la puesta en escena de la expresión lírico-patética del yo profundo. Es difícil que en él se logre el amor idílico y correspondido, porque el deseo erótico se enmarca en un espacio antropológico represivo que conduce al individuo a cierto masoquismo existencial. El “mal haya”, fórmula fija de la maldición gitana, que se hizo común en el lenguaje popular recogido por diversas obras teatrales de ambiente andaluz, tanto del siglo XIX como de los inicios del XX,⁹²² parece surgido, en efecto, de un sentimiento de fatalismo.⁹²³ Este se hace patente también en otra cuarteta, que Falla incluyó entre sus apuntes para *Polo*.⁹²⁴

*La campana de mi pueblo
Si que me quiere de veras,
Se alegró cuando nació
Y llorará cuando muera.*

⁹²² CLAVERÍA, Carlos. “Estudio sobre los gitanismos del español”. *Revista de Filología española*. Anejo LIII. Madrid: CSIC, 1951, p. 83.

⁹²³ Cf. TARBY, Jean Paul. *Eros flamenco*. Universidad de Cádiz, 1991, p. 19.

⁹²⁴ AMF: Manuscrito XL A2.

2.7.3. Análisis musical

28

7. POLO 7. Polo

Vivo (♩ = 80)

PIANO

29

30

Guar-do u - na pe - cho
Dans mon cœur plus honore

Guar-do u - na pena en mi pe - cho
Je garde n. ne peine a. me. re

Guar-do u - na pena en mi pe - cho
Je garde u. ne peine a. me. re

cresc. molto *coro* *a Tempo*
Que á na. die se la - di - rei!
ani. pe ne la - di - rei!

(colla voce)

31

Mal - ha - ya el a - mor, mal.
Mon - dit - dit l'a - mor, mal.

sciolto

senza sord.
cresc.
- ha - ya, Mal - ha - ya el a - mor, mal.
- dit - dit mon - dit l'a - mor, mal.

32

f *meno f ma intenso*

colla voce

cresc. *f pesante* *cresc.*

a Tempo, ma più mosso

f *cresc.* *molto* *ff*

8ª bassa...

El ordenamiento formal ofrece el siguiente plan: Introducción-A-Interludio-B-Coda.

Introducción

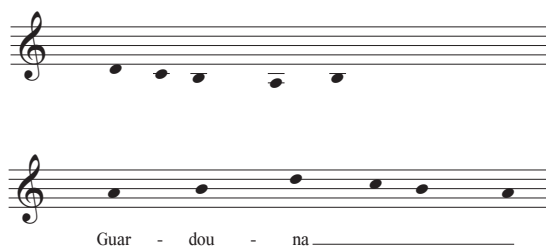
Unidad 1 (cc. 1-8)

Comienza con una sonoridad disonante (el compositor no había vuelto a iniciar de esta manera una canción desde *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*). Se trata de un acorde aunado a una falseta, que enlaza con un punteado.

La técnica discursiva, similar a la empleada en *Jota*, consiste en la repetición del primer diseño completo (motivo+punteado), y la iteración de un grupo escindido con las cinco notas nucleares del motivo. El punteado funciona como un conductor de la energía formante. Los golpes rítmicos contrastantes crean un momento espacio-arquitectónico; su formulación podría imaginarse expresada de la siguiente manera:

La falseta sin el punteado sostiene el primer *¡Ay!*, y la repetición del diseño inicial completo concita un contrapunto en el bajo.

Veremos, retrospectivamente, que el combinado inicial se constituye como elemento constructivo básico del episodio introductorio, y un mecanismo de cohesión general; condensa además la primera célula de la copla:



Unidad 2 (cc. 9-16)

Repite la unidad anterior, pero sin contrapunto en la última reiteración.

Unidad 3 (cc. 17-24)

Es una transposición a la cuarta inferior de la unidad precedente; mantiene la nota *la* como nota más grave.

Unidad 4 (cc. 25-32)

Repite la unidad precedente, pero agrega la nota *mi* al bajo. Quedan así enunciadas las tres primeras notas al aire de la guitarra, que se completan después con las tres restantes.

La introducción manifiesta una ambigüedad modal, propiciada por la interacción de las plataformas de *mi* y *la*. La música pospone, hasta el final de la pieza, la afirmación del dominio tonal de *mi* andaluz, lo que contribuye de manera prominente a la acumulación de expectativas y de tensión expresiva.

La energía rítmica del conjunto resulta tan poderosa que las ambivalencias modales atienden a una propulsión del suceso y, al mismo tiempo, a una coherencia. A pesar del carácter percusivo, el martilleo obsesionante y la acentuación marcada asimétricamente, el episodio define un cierto desarrollo temático, ordenado en relación con el elemento melódico esencial, que se vuelve un factor nutricional, una idea generadora.

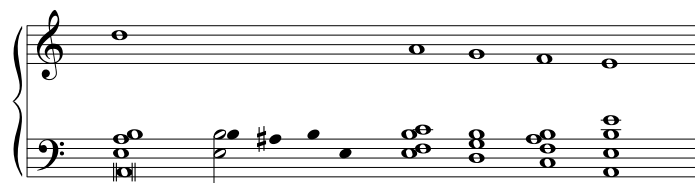
La música pretende evocar —o invocar— las explosiones del *pathos* y el conjunto de elementos contextuales que constituyen la esencia de la interpretación (*performance*) del polo gitano: los ademanes, la gestualidad, el baile, las palmadas, la actitud de los asistentes y el fondo ritual sobreentendido en el paroxismo rítmico y emotivo.

Sección A

Está estructurada como un periodo en dos partes, relacionadas a modo de antecedente-consecuente. El antecedente consta de dos segmentos análogos (aa'), de longitud desigual (6+4). Su primera fracción es idéntica, pero varían los ayes, adornados con largas vocalizaciones, que ultiman el arco melodial. El piano, supeditado al canto, mantiene en todo momento la intensidad rítmica mediante una figuración constante y uniforme, en el que resalta solamente la falseta del segundo segmento.

El consecuente comprende tres incisos (bb'c), disimétricos (3+5+5). El encabezamiento del segundo repite el primer inciso, pero acorta la desinencia para enlazarla con la melismata sobre un *¡ay!* El último es una prolongación o ampliación de la semifrase, y contiene la cadencia andaluza de cierre. El canto la entona en solitario; la nota final se imbrica con el inicio del interludio instrumental.

La resolución armónica de la sección evita la tónica mayorizada de *mi*. La reducción del cauce armónico deja ver la acumulación de disonancias:



La morfología melódica refleja el componente iterativo, señalado por Falla como característico del canto jondo:

...el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior. Este procedimiento es propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos [...]. Por este medio se consigue en determinadas canciones (la *seguriya* especialmente) destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando en realidad son versos los que forman su texto literario.⁹²⁵

Interludio

Reaparecen las unidades 1 y 2 de la introducción.

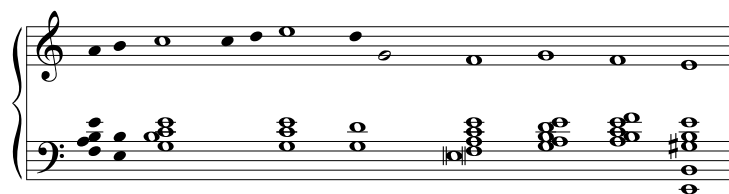
Sección B

Es un periodo que aúna dos partes asimétricas. El antecedente (4+5), con dos segmentos análogos (aa'), deriva a *do* mayor, en correspondencia con la alusión textual al amor (recuérdese nuestra teoría acerca de la tendencia falliana a vincular este dominio tonal con el deseo amoroso). El primero arranca con un tricordo ascendente, y florea sobre la nota de llegada; el segundo imita la cabeza del inciso anterior a la tercera superior, y formula rítmicamente una hemiolía. Las variaciones asimétricas del ritmo melódico son una imagen de la auto-escisión del sujeto hablante:

El consecuente (6+4) presenta dos incisos (bc), que activan un incremento sonoro antes de culminar en la tónica. El primero articula una vocalización, cuyas inflexiones, a modo de jipíos casi microtonales, producen un efecto intensificador del movimiento de la música hacia un estado cercano al trance. En el último, el canto solo declama *recto tono* la cadencia; el doble floreo de la nota final concita la irrupción de la coda.

La complejión rítmica gana en incisividad, como un correlato directo del cambio de los sentimientos, que han virado de la tristeza al encono y la animosidad. En el croquis siguiente podemos observar que el fondo armónico, del placaje textural de acordes arpegiados, está dominado por sonoridades sugeridas por el toque de la guitarra flamenca:

⁹²⁵ “El canto jondo”. Granada: Urania, 1922; en FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 163-180.



Coda

Retorna una variante del inicio de la unidad 1 de la Introducción. El primer acorde consiste ahora en la fundamental+quinta de *mi*, y el punteado cobija diadas armónicas sincopadas, en cuyo interior se escucha una voz melódica. El énfasis dramático de un ¡ay! desgarrado marca el clímax de la composición.

La impregnación flamenca de la copla suscita algunas cuestiones en torno al carácter que debe adoptar la interpretación musical. El debate, por ejemplo, incide en si es conveniente abandonar o no el tipo de emisión belcantista, en aras de la incorporación de procedimientos expresivos propios de la música folklórica.

El caso es que, en fecha próxima a la creación de *Siete canciones populares españolas*, y a propósito de la explicación sobre el modo de cantar una nana griega,⁹²⁶ Reynaldo Hahn abogaba por centrar la fonación en los límites de un único registro, bloquear el acto espiratorio final de cada nota con un duro golpe de glotis, sin filar los sonidos, e incluso desafinar un punto los ornamentos.⁹²⁷ En este orden, no sabemos si Falla recomendaría extrapolar a *Polo* las indicaciones técnico-interpretativas que asignaba a “El cantaor” en las “Notas para la ejecución” de *La vida breve*:

El canto del CANTAOR debe imitar el estilo popular tanto como sea posible, sin emplear jamás el estilo *lírico teatral*. Voz un poco gangosa; los ornamentos “quasi glissando”, *sin desligar los sonidos* y sin detenerse en ellos. Es necesario, por contra, acentuar bien la nota inicial (EL LANZAMIENTO) de cada ornamento. ¡Interpretación *exagerada* de los matices y de los acentos!⁹²⁸

En nuestra opinión, el intérprete “clásico” que persiguiera adecuar el timbre y la impostación de su voz para hacer más “auténtica” su aproximación al flamenco, debería tomar en consideración la dificultad de identificarse con la dimensión de hipervocalidad que denota el desgarrado *jondo*. Generalmente, la voz se impulsa en el flamenco sin resonancias de cabeza; predomina, a nivel de timbre, la nasalización y la aspereza de la voz; respecto al registro, resalta el carácter forzado de la voz, siempre a punto del quebramiento.⁹²⁹ Los signos de esta tensión vocal se manifiestan no sólo explícitamente (ademanes de refuerzo de cuello, tirantez muscular e ingurgitación de yugulares), sino que se convierten en gestos sonoros y parte integrante de la gramática expresiva.

⁹²⁶ Hace referencia a la canción que abre la colección *Trente Mélodies populaires de Grèce et d'Orient* de Bourgault-Ducoudray. París: Lemoine, 1876, p. 2.

⁹²⁷ “Lecciones de canto” impartidas en 1913: HAHN, Reynaldo. *Du chant*. París: Gallimard, 1957, pp. 15-16.

⁹²⁸ Carta de Manuel de Falla a Gatti-Casazza. Granada, 19 de febrero de 1926. *Cit.* en FALLA, Manuel de. *La vida breve*. Drama lírico en 2 actos y 4 cuadros. Texto de Carlos Fernández Shaw. Partitura de orquesta [revisión y notas a cargo de Jean-Dominique Krynen]. Madrid: Manuel de Falla, 1998, p. 334. Texto original: Le chant du CANTAOR doit imiter le style populaire autant que possible, sans jamais employer le style lyrique théâtral. Voix un peu nasillard; les ornements “quasi glissando”, sans détacher les sons et sans s’y arrêter. Il faut, par contre, bien accentuer la note initiale (LE LANCEMENT) de chaque ornement. Interprétation exagérée des nuances et des accents!

⁹²⁹ LÉOTHAUD, Gilles, LORTAT-JACOB, Bernard. “La voix méditerranéenne: une identité problématique”, en *La vocalité dans les pays d’Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen* [textos reunidos por Luc Charles-Dominique y Jérôme Cler]. Saint-Jouin-de-Milly: Modal, p. 11.

Es también inviable para el intérprete “clásico” penetrar en el universo performativo del flamenco, donde, a través de la ambigüedad del tiempo musical —cuya percepción genera un tiempo ritual diferente del real—, el cuerpo es “golpeado” por una serie de estímulos sensoriales de naturaleza acústica, visiva y cinética. La complejidad del hecho musical se acompaña de una trama de sinestesias. En ciertos momentos, el cantaor, con los ojos cerrados, parece presa de un espasmo, de una mezcla de dolor y de placer. La voz es expresión ambiental y espacio-temporal de energía vital. A los quejidos, que subrayan el *pathos*, está asociada la expresión de la pena y del sentimiento, con fuerte carga dramática.

El impacto emotivo funda con los melismas una verdadera retórica de figuras vocales y modulaciones asemánticas. Los melismas son también una manera de codificar la experiencia del trance, erradicando los umbrales de comprensión entre el texto y el sonido de la voz, como si la elocuencia se sintiera más allá de la palabra. Por otro lado, sus matices y articulaciones microtonales se pierden con el sistema temperado. Falla señalaba que por estos medios se conseguía, en determinadas canciones, “destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando en realidad son versos los que forman su texto literario”.⁹³⁰

Cabe señalar que, en el seno de los problemas que suelen surgir en torno a la ejecución *a tempo* de los pasajes melismáticos, *Polo* plantea, entre los intérpretes, la discusión sobre si dejar espacio a la percepción subjetiva de seguir los recorridos métricos propios (el pianista adecua entonces el pulso de la textura instrumental a las posibilidades técnicas del cantante), en base a la presunta libertad rítmica del cante *jondo*, o más bien, identificarse y sincronizarse con el tiempo musical.

Gómez censura las situaciones en las que se conjugan “la libertad ‘a cojón tirao’ de ciertos cantaores, y el guitarrista expectante a que el cantaor termine su caprichosa retahíla de vocablos, para hacerle ‘tron’ al momento justo de terminar cada tercio.” Según Gómez,

...ese afán de los guitarristas de “no molestar al cantaor” ha hecho que estos se doblegaran al cantaor ignorante de la mínima técnica, o despreocupado de ella, y tragaran carretas y carretones. Un guitarrista bueno era el que dejaba la medida musical a voluntad [...] A fin de cuentas el cante solo ha sabido verse a través del cantaor; muy raramente como diálogo con la guitarra y, en todo caso, siempre sumisa.⁹³¹

Los hermanos Hurtado comentan las bases de esta coyuntura:

En la rítmica flamenca se establecen dos niveles simultáneos: el primero marcado por el acompañamiento guitarrístico y la percusión; el segundo, llevado por la melodía, mantiene una independencia casi total con el primero. La melodía del cante posee su propio ritmo interno que normalmente no coincide con el que establece la guitarra y la única regla existente para el concierto entre ambas, es que la primera cuadre en el círculo armónico y cadencial que marca la segunda, lo cual en apariencia es fácil, pero nada más lejos de la realidad, porque esas enormes posibilidades de improvisación que el Flamenco ofrece, tienen que discurrir entre las pautas rítmicas sumamente precisas que marca la tradición.⁹³²

⁹³⁰ “El cante jondo”; en FALLA. *Escritos... Op. cit.*, pp. 163-180.

⁹³¹ GÓMEZ. *Op. cit.*, pp. 148-149.

⁹³² HURTADO TORRES, A. y D. *El Arte de la escritura musical flamenca (Reflexiones en torno a una estética)*. Sevilla: Bienal de Flamenco, 1998, p. 33.

Pensamos que el prurito de mimetizar los rasgos propios de lo *jondo* no debe obstaculizar la prosecución de una expresión flexible, en el seno de un *tempo* precisado (más allá de la cifra metronómica propuesta por Falla) una vez que se hayan tomado en cuenta todos los componentes de la obra (carácter, dinámica, articulación, viabilidad técnica de la ejecución, etc.), así como las condiciones acústicas y espaciales del lugar en que se lleva a cabo la actuación.

2.7.4. Intertextos

La canción se inspira en el *Polo gitano o flamenco* de Ocón.⁹³³ La falseta guitarrística que Falla erige en motivo de portada, la encontramos en el c. 17 de la introducción:

92

POLO GITANO Ò FLAMENGO.*
Zigeuner-Polo.
POPULAR.
Folkslied.

Allegro. (♩ = 184.)

Guitarra. *pp*

Canto. *p marcato il basso*

Piano. *pp*

93

tremato
Ah!
pp

Ah!
y ay
ach!
pp

* En el uso vulgar de Andalucía suelen emplearse como sinónimos estos dos adjetivos. * In der Volkssprache Andalusien's pflegen diese beiden Adjektive als Synonyme angewandt zu werden.

Falla impone “orden” constructivo en el proteico contexto tradicional. Individualiza la falseta mediante la dinámica y la articulación, la somete a un proceso expansivo que despliega la díada (*la-si*) y la acopla con un punteado de nota repetida:

⁹³³ OCÓN. *Op. cit.*, pp. 92-99; Ocón la muestra también en *Soledad* [*Ibidem*, p. 89]. Isidoro Hernández la incluye en *Soleá. Canto popular andaluz*.

Ocón

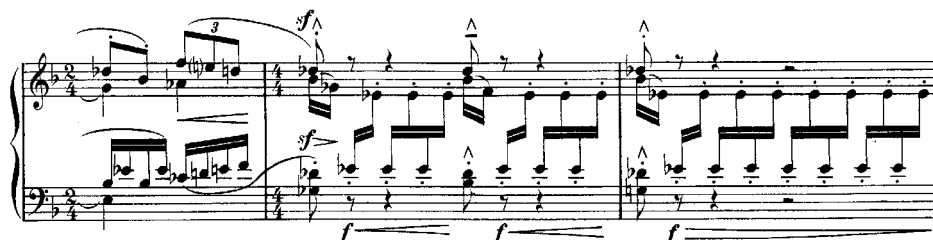


Falla



Nuestro compositor reconvierte el entorno armónico, de tal forma que el modo de *mi* sobre *mi* —el toque “por arriba”, donde el acorde de II, considerado por los flamenquistas como la verdadera dominante del modo, presenta el intervalo de séptima mayor de generación inherente— deja paso al modo de *mi* sobre *la* —el toque “por medio”.

Si el comportamiento rítmico remite directamente al impacto de “Petrushka” y “La consagración de la primavera”, la alternancia de acordes en *sf* y grupos de notas repetidas, que Falla despliega en la introducción, recuerda los cc. 45-46 de *The snow is dancing* (*Children’s corner*, 1906-1908; *Modérément animé*) de Debussy:



Una idea parecida articula *Toccata* (*Le tombeau de Couperin*, 1914-17) de Ravel:



Falla reelaborará su propio procedimiento en el *Concerto*:

4
sempre f marcato
(quasi percussione)

La melodía del canto guarda concomitancias con la línea melódica principal de Ocón. Pero Falla efectúa un proceso expansivo del material, repite cada uno de los dos segmentos del modelo popular, mediante la técnica de gemación variada, y modifica sus parámetros rítmicos:

Ocón *tremato*
 Pen - sa - - - ba tu com - pa - ñe - ra a - y - - -

Falla *con fuoco*
 Guar - dou - na, - - - "A - - - y" Guar - dou - na "A 3 - - - y"

Guar - dou - na pe - naen mi pe - cho, - - - guar - dou - na pe - naen mi pe - cho

El grado de transmutación es más intenso en la semifrase subsiguiente.

Ocón *pp*
 que - - - yoa ti - - - no te - - - que - rí - a - - -

Falla *cresc. molto* *corto* *a tempo*
 "A - - - y" Quea na - die se la - - - di - ré. - - -

Los “ayeos” de Ocón suministran el diseño melódico de la segunda sección, donde la elaboración falliana concede mayor relieve a las síncopas en el primer inciso, intensificado y ampliado con una variante a la tercera superior:

Ocón

A - y ay a-y³ ay ay a y

Falla

Mal - ha - yael a - mor, mal - ha ya,

Mal - ha - yael a - mor, mal - ha ya

Falla recoge el jipío del referente oconiano como elemento expresivo, pero formula la cadencia como un enunciado autónomo:

Ocón

A - a - - - - y

Falla

"A - - - y" Y quien me lo dio en ten - der.

Pese a todas estas concomitancias intertextuales, la recreación falliana se caracteriza por una pronunciada esencialización del polo flamenco, en todos sus aspectos; la abstracción falliana se refleja en el propio título de su pieza, que, como indicábamos antes, descarta los adjetivos “gitano o flamenco” que acompañan al *Polo* de Ocón, y que, según este, “en el uso vulgar de Andalucía suelen emplearse como sinónimos”. Desde el ángulo creativo, el flamenco es un tipo de *work in progress*, mientras que Falla concibe el *Polo* como una estructura unitaria, compositivamente cerrada. En el campo de la expresividad, Falla coincide con una perspectiva común a los cantes de su tierra gaditana, determinada, según afirma Fernando Quiñones, por “una clara tendencia a economizar en la duración de los tercios; una marcada abundancia de accidentes rítmicos; una escasez de lamentos largos y desgarrados”; estas características recortan el canto flamenco, en lugar de lanzarlo por el camino de la pena o por el de los alardes de la voz y el sentimiento; los cantes de Cádiz parecen aspirar a una concentración emotiva y expresiva, una sobriedad dramática y extremada, de líneas secas y canónicas.⁹³⁴

2.7.5. Significación

Polo quiere funcionar como un catalizador propedéutico para la consecución de un estado modificado de consciencia, en el que el intérprete-auditor pueda ser “embestado” por una especie de

⁹³⁴ QUIÑONES, Fernando. *De Cádiz y sus cantes. Llaves de una ciudad y un folklore milenarios*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 109.

furia desintegradora. La música edifica un recinto alucinado donde el sujeto poético pueda proyectar el deseo de auto-aniquilamiento subyacente en su invectiva contra el amor y contra quien lo ha causado. El asunto recuerda, en cierta forma, el contenido poético de *Rima*. El inconsciente del compositor pudo haber asociado los sentimientos de ambas canciones, pues, de hecho, en el final de *Polo* aparece un motivo que presenta cierta semejanza con la alusión al *Dies iræ* que detectábamos en *Rima*:



Este mecanismo de cierre incorporaría a la canción un *zoom* irónico, que mostraría, por cierto, un vínculo con cierta tradición de los géneros gaditanos del “cante”. Nos referimos al método que consiste en lucir, tan solo brevemente, el espectáculo del dolor y resolver un momento patético con un escorzo irónico, para evitar afligirnos con el peso de sus sentimientos lastimados.⁹³⁵

En cualquier caso, *Polo* despliega un sentimiento absolutamente insólito en las canciones de Falla: el despecho. Es el resultado de una historia sobreentendida que comienza con la frustración y el desengaño que, a su vez, es el relato de una doble pena: haber sido engañado y la de haber salido del engaño. Bajo esta influencia, el despecho aparece como una cólera desesperada, infeliz y amarga, a la que la furia añade una enérgica acometividad que se manifiesta en una gran agitación exterior.

RESUMEN

Falla toma elementos del *Polo gitano o flamenco* transcrito por Eduardo Ocón, y los somete a un proceso de estilización. Una figura instrumental, que ensambla una falseta y un punteado guitarrísticos, es el germen conformador de una amplia introducción, en la que el compositor evoca el contexto de una *performance* flamenca. La melodía del canto se despliega en dos secciones delimitadas por la reposición de una parte de la introducción, y presenta asimetrías rítmicas, jipíos y largas vocalizaciones, al servicio de una expresividad penetrante que exterioriza un sufrimiento amoroso extremo.

⁹³⁵ QUIÑONES. *Op. cit.*, p. 111.

2.8 Significación de *Siete canciones populares españolas*

Hemos constatado en el análisis que la obra presenta, en términos generales, elementos referidos a una subjetividad del individuo aislado, cuya identidad aparece fragmentada por la pluralidad de puntos de vista y de voces. El paisaje sentimental de las siete canciones se fundamenta mayoritariamente en textos procedentes de la oralidad, cuyo subtexto nos llega exento sin que conozcamos el contexto previo. Los versos de poeta conocido, por su parte, excluyen el componente narrativo y dejan solo la instantánea. Se omiten, pues, la mayoría de las circunstancias que son la causa y el objeto del canto. Los seres que habitan esos cantares son solo siluetas, esquemas que aparecen como luces repentinas y fugaces. Tras los versos pueden adivinarse sus huellas, retazos de una “historia” rota en pedazos. La obra detiene toda construcción sistemática de caracteres y situaciones.

El “argumento de amor” es abordado desde perspectivas sombrías: el abandono, la disolución o el fracaso (*Asturiana, Canción, Polo*), la incertidumbre sobre una realización explícita del amor (*Jota*), los entresijos morales negativos de la relación amorosa (*El paño moruno, Seguidilla murciana*). En la obra hay también momentos para la ensoñación, en los que encontramos la nostalgia de las resonancias, de la pedalización acentuada, un retorno de lo impreciso, de lo esotérico (*Asturiana, Nana*). Pero, por lo general, las canciones evocan conceptos genéricos, son ideogramas, captan coyunturas que reflejan un arranque del sentimiento, una mención velada o un grito que no puede ser contenido.

Podemos admitir la posibilidad de que Falla haya buscado textos que se correspondían con su sensación vital, lo que nos lleva a mencionar aquí la crisis existencial que padeció el compositor en torno a 1912. Para Luis Campodónico,⁹³⁶ tuvo que ver con el hecho de que contrajera la sífilis, pero no ha quedado probado, hasta ahora, que esto sucediera. De ser cierto el asunto, es lógico pensar que redundaría en una recesión moral y una tortura en el orden psicológico.⁹³⁷ Por esa vereda nos aventuraríamos, no obstante, en un terreno lleno de elucubraciones que escapa a nuestros intereses. Frente a todo esto, Sopeña opina que el episodio de 1912 se trató de una profunda crisis religiosa: “debe hablarse de ‘conversión’, no de la no fe a la fe, sino en el sentido evangélico de ahondamiento en el temor/hambre de Dios”.⁹³⁸ Y habla de la influencia en Falla de León Bloy,⁹³⁹ un católico devorado de un ardor místico incontenible, que vivía en un entorno pecaminoso; su visión del mundo estaba dominada por la concepción agustiniana de la humanidad como *massa damnationis*.⁹⁴⁰ Pero, insistimos, no queremos reducir las canciones fallianas a simples interpretaciones biográficas. Al cabo, como dice Arnoldo Liberman, el compositor está presente en su obra a través de ese *medium* inmarcesible que es el Otro, que viene de uno y va hacia uno. Igual

⁹³⁶ Cf. CAMPODÓNICO, Luis. *Falla*. París: Seuil, 1959.

⁹³⁷ Según Emilio Valdivielso: “Lo más probable es que la relación sexual existiera, lo que le llenaría de angustia y culpa por haber traicionado su Superyo, tan rígido, con esa moral tan persecutoria y tiránica, impuesta por el padre Fedriani y posiblemente por el sentimiento de traición a su madre y todo desencadenó en una situación alucinatoria hipocondríaca con fantasías de castigo”. A juicio del médico psicoanalista, la crisis falliana estaría asociada a un resentimiento frente al sexo, respondería a un rechazo de las relaciones sexuales, cuya razón más profunda “es su gran agresividad inconsciente, las fantasías de desgarrar, de muerte, de destrucción a la mujer a través de la relación sexual” [VALDIVIELSO, Emilio. *El drama oculto*. Madrid: Ed. de la Torre, 1992, pp. 117-118].

⁹³⁸ SOPEÑA, Federico. *Vida y Obra de Falla*. Madrid: Turner, 1988, p. 57.

⁹³⁹ Su amigo Viñes, inicialmente marcado por la metafísica simbolista, había derivado a un apasionamiento por la espiritualidad cristiana heterodoxa de Bloy: cf. GINÉ, Marta y JULIÀ, M. Àngels. “Ricardo Viñes: literatura y espiritualidad”, en *Ricard Viñes. El pianista de les avantgardes*. Fundació Caixa Catalunya-Museu d’Art Jaume Morera, 2007, p. 304.

⁹⁴⁰ DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* [trad. Ángel Sánchez]. Madrid: Alianza, 1976 [1966], p. 80.

que en el amor, el autor vive a través del Otro, en el sentido mismo en que un amante vive de la presencia imprescindible de su pareja:

Ese Otro, nacido de la riqueza de la forma y de las más secretas tendencias inconscientes, hace que el autor viva lo que aun no ha vivido, lo que quizá se resista a vivir, lo que la realidad le niega como espacio vital, o aquello deseado y desconocido que no podía llegar a imaginar, como aquellos brazos que garantizan la presencia del ser amado. Se establece un nuevo modo de existencia generado a través de esa cópula de racionalidad y subyacencias, de técnica e imaginación.⁹⁴¹

Es por medio de esa cópula que el compositor se realiza inventándose. Por ello, concluye Liberman, “toda obra (y quizá toda audición) tiene por sobre aquellos elementos un espacio de misterio que ningún hombre, por más que conozcamos su vida y sus vaivenes, puede conocer realmente.”⁹⁴²

Parece innegable, en todo caso, que las exploraciones médicas, sociales y artísticas —y las personales— de la sexualidad amenazaban con descomponer el “ideal del amor”. El impacto que tuvo el psicoanálisis en la primera década del siglo XX es un tema vasto en el que no podemos demorarnos más que para señalar un cambio en el carácter del “yo lírico” enraizado en el siglo XIX. Nuestra insistencia en el uso de los términos sujeto, subjetividad e identidad bien merece una digresión esclarecedora de los mismos y del debate en el que se dirimen, pero ello rebasaría las dimensiones de nuestro objetivo. Tendremos presente, tan solo, que la cuestión del sujeto ha obsesionado al pensamiento moderno occidental desde el humanismo renacentista hasta ahora. De hecho, el sujeto es un invento con el que la propia Modernidad se apuntala a sí misma (huelga recordar que el sujeto de la Modernidad siempre fue un hombre; el patriarcado procuró que la mujer fuese siempre “lo otro” del hombre). Explica Olalla Castro que el sujeto ha sido el centro de todos los debates epistemológicos desde el preciso momento histórico en que comenzó a construirse como tal, desde que empezaron a circular los textos y discursos que lo legitimaban como sustento de la realidad y del pensamiento mismos, y se ha ido transformando a lo largo del tiempo, adaptándose a los cambios, crisis y reestructuraciones.⁹⁴³

El psicoanálisis realizó una crítica esencial a la identidad y al concepto del yo, que alumbró las teorías sobre el sujeto escindido, descentrado, fragmentado en su propio interior, recorrido de punta a cabo por las fuerzas del inconsciente que chocaban constantemente con la manera en que se construía su yo social (obedeciendo a determinadas normas morales). En el sujeto freudiano se abrió así una grieta que lo alejaba de sus verdaderos deseos y pulsiones (reprimidos por las leyes de la moralidad), que el propio yo escondía en las zonas oscuras de su inconsciente. Pero esas fuerzas del inconsciente siempre encontraban la manera de emitir señales al sujeto consciente, en forma de pequeños destellos inconexos cuando el sujeto experimentaba estados de no consciencia, como el sueño; o asomaban en el lenguaje, en el discurso del sujeto: el medio de expresión del yo consciente funcionaba entonces como una especie de “doble de sí”.⁹⁴⁴

Emilio Lledó considera que la subjetividad, “ese territorio intermedio entre la mente y el mundo constituye no solo el clausurado y siempre inagotable espacio de nuestra intimidad, sino que es al mismo tiempo el sustento y enclave de la mayoría de nuestras acciones”. En su opinión, la moderna hermenéutica no ha acentuado suficientemente ese “delicado, sensible, influenciado dominio”, que “no es un ‘hecho’, un ‘dato’ de nuestro ser, sino un *proceso*, y que puede encauzarse o derramarse; ser riesgo de ideas fértiles de creatividad o charca donde se pudren los instintos”.⁹⁴⁵

⁹⁴¹ LIBERMAN, Arnoldo. *De la Música, el Amor y el Inconsciente*. Barcelona: Gedisa, 1993, p. 111.

⁹⁴² *Ibidem*, p. 112.

⁹⁴³ CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla. *Entre-lugares de la Modernidad. Filosofía, literatura y Terceros Espacios*. Madrid: Siglo XXI, 2017, pp. 125-131.

⁹⁴⁴ *Ibidem*, p. 159.

⁹⁴⁵ LLEDÓ. *Op. cit.*, p. 141.

Hemos ido viendo, a lo largo de este trabajo, cómo, en el devenir creativo de Falla, la penetración en el caudal de la consciencia y el sondeo de nuevas sinuosidades del sentimiento se deslizaba en ocasiones hacia una descentralización de la subjetividad. El carácter fronterizo de la experiencia simbólico-imaginaria de la música, la honda colaboración entre las fuerzas conscientes e inconscientes del sujeto (la vigilia y el sueño diurno), la consciencia de vivir dentro de una pluralidad de niveles no totalmente compatibles pero que no se pueden reducir a la unidad, son aspectos que implicaron un giro reflexivo en el Modernismo e intensificaron su sentido de interioridad y profundidad. Las estrategias discursivas puestas en práctica por Falla han sido las propias de un autor que había asumido la problemática del yo y de la identidad, las propias de una narrativa dialógica que cuestionaba al sujeto de la Modernidad y exploraba nuevas formas de subjetividad.

La sensación de que el lenguaje no servía para designar la verdad íntima del artista creador era una de las claves del simbolismo. La crítica simbolista, sin embargo, se hacía desde el convencimiento de que existía una verdad originaria, invisible e inefable, que permanecía en suspenso para el ser, como un misterio que apenas podemos intuir y del que las palabras nos alejan. A través de las correspondencias que se establecían entre los símbolos musicales y lo real, esa huella de la realidad profunda, esa intuición, se mostraba al ser. Los simbolistas, con su recurrencia a las imágenes basadas en la sinestesia y su búsqueda de un lenguaje capaz de expresar las correlaciones ocultas y profundas entre las cosas, pretendían transgredir esa lógica dentro de la cual nuestro lenguaje nos obliga a pensar la realidad, empobreciéndola y alejándola de una verdad esencial. El anhelo de conculcar los límites del lenguaje y del mundo por él construido, la intuición de que en alguna parte había una vida más auténtica, chocaba con la imposibilidad misma de salir en su busca. Porque, para ello, habría de trascender ese lenguaje que era, a la vez, el que permitía ansiar el encuentro con otra realidad y el que impedía llegar a realizarlo.

En *Siete canciones populares españolas* parece proponerse el conflicto entre el universo pensado por el compositor y su intento de dar forma al caos en que se mueve, porque aun no ha logrado reemplazar los instrumentos expresivos del viejo régimen. Falla advierte, en la subversión de las formas que el pasado le lega o en la destrucción de las relaciones que vinculan la canción tradicional a su entorno originario, una posibilidad de arribar a otro orden, de acceder a una música que sea capaz de contener al sujeto en su nueva condición de reconocimiento de una identidad múltiple y versátil que se va haciendo siempre en relación a la alteridad. Un yo que se auto-percibe como ipseidad, identidad histórica y en constante proceso de cambio, porque, como explica María Rosa Palazón,

...la identidad se funda en la mismidad. Los antónimos de *sí mismo* son la otredad, lo distinto y diverso respecto al punto de observación. De hecho, la identidad se establece desde la otredad: las ideas del yo y del nos surgen tras las de tú y ustedes (vosotros). No obstante, el sí mismo también es otro, porque cada quién lo comprende en tanto lo imagina como su *alter ego*, y porque lo lleva dentro: nadie llega a conocerse del todo. Adicionalmente, a lo largo de su historia, el sí mismo va siendo otro. No somos una mismidad entendida como esencia inmutable, sino que cambiamos, vamos acumulando experiencias, nos reestructuramos. Somos, pues, históricos, tenemos una *ipseidad* o identidad *ipse*.⁹⁴⁶

Falla potencia, en *Siete canciones populares españolas*, la progresión del material, la “programación” de los parámetros y la redundancia de la estructura. Su empeño en privilegiar los recursos formales no le hace claudicar, empero, de la persecución de sombras interiores, aunque esto resulte una aventura incierta. A fin de cuentas, como sostiene Edgar Levinson, la creatividad es un proceso binario, cuya clave es la capacidad para sostener simultáneamente ideas incompatibles y

⁹⁴⁶ PALAZÓN, María Rosa [coord.]. *Paul Ricoeur. Palabra de liberación (Unas calas a Finitud y culpabilidad y a Sí mismo como otro)*. México: UNAM, 2005, p. 21.

sin resolución.⁹⁴⁷ Esa especie de procedimiento cubista, en el que el compositor disuelve la imagen de la realidad en un cuadro complejo, se lleva a cabo en, con y sobre el lenguaje musical. La técnica adquiere un valor como organización estructural y significante de la obra, define a esta no solo formalmente, sino también en su contenido. Esta conversión del significado en estructura significativa es una consecuencia directa de la destrucción de lo tradicional que se consume en aquella.

El acento que pone Falla en la observación de los materiales y los métodos suscita, por añadidura, la cuestión de las presiones duales de sistema y lenguaje en la creación musical. Hay, sin duda, una diferencia relevante de retórica entre componer produciendo enunciados en un lenguaje natural o pseudo-natural y componer mediante un sistema. Y es difícil sostener que el sistema desempeñe otra cosa que un papel de intermediario entre la potencia creadora y el objeto, y que, por tanto, los logros en la invención o el uso de un determinado sistema sean un fin en sí mismos.⁹⁴⁸

Hemos mencionado antes las sinergias que nuestro músico recibió del cubismo. Como sabemos, el cubismo es un movimiento que se asocia a menudo con un propósito de emplear el pensamiento abstracto para impedir el surgimiento y el reconocimiento de las emociones, los conflictos internos y las fantasías, en realidad, para reprimirlos e incluso para negarlos;⁹⁴⁹ pero una mirada atenta a la obra cubista muestra que sí emergen, que sí son vehementemente visibles. La clave del cubismo es la verificación de que disuelve la representación tradicional, mas, de hecho, nunca renuncia del todo a esta. El cubismo trata también del nuevo sufrimiento producido por uno mismo. Presenta simbólicamente la moderna escisión del yo, una autoescisión que es, en cierto sentido, el correlativo subjetivo del cambio objetivo que anuncia la necesidad interna de adaptarse a una realidad externa metafórica y en contienda.

La búsqueda de una poética de *Siete canciones populares españolas* nos llevaría, pues, a considerar los avatares de la cultura moderna, en el momento en que se está forjando una nueva concepción operativa del arte y, en ella, una metodología epistemológica en orden a la definición del mundo. No nos resistimos a enfocar la coyuntura cultural de la creación de la obra, desde el ángulo de las ideas de Steiner en torno al inevitable impulso hacia la guerra que existe en las interrelaciones humanas, una tendencia a la aserción suprema de la identidad a costa de la destrucción mutua:

Exteriormente brillante, la *belle époque* estaba amenazadoramente demasiado madura. Anárquicas compulsiones estaban llegando a un punto crítico por debajo de la superficie del jardín. Nótese las proféticas imágenes de peligros subterráneos, de fuerzas destructoras listas para surgir de los sótanos y las cloacas, fuerzas que obsesionan la imaginación literaria desde la época de Poe [...]. La carrera armamentista y la creciente fiebre de los nacionalismos europeos fueron, según me parece, solo síntomas exteriores de este malestar esencial. El intelecto y el sentimiento estaban literalmente fascinados por la perspectiva de un fuego purificador.⁹⁵⁰

El sujeto que asistía a ese “fin de fiesta” no podía menos que sentirse extraviado, desfondado en su propio interior. *Siete canciones populares españolas* puede leerse como una radiografía de esa fractura interior del yo, y, al mismo tiempo, como una aspiración a construir un espacio que permitiera un auténtico desplazamiento hacia otra forma de ser y estar en el mundo. La obra pone de manifiesto que la ironía falliana se ha ido despojando de las referencias trascendentes e idealistas

⁹⁴⁷ LEVINSON, Edgar. “Real Frogs in Imaginary Gardens: Facts and Fantasies in Psychoanalysis”. *Psychoanalytic Inquiry* 8, nº 4, 1988, p. 564.

⁹⁴⁸ CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003, p. 27.

⁹⁴⁹ KUSPIT, Donald. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno* [trad. Alfredo Brotons]. Madrid: Akal, 2003 [1993], p. 60-70.

⁹⁵⁰ STEINER, George. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura* [trad. Alberto L. Budo]. Barcelona: Gedisa, 1998 [1971], p. 57.

heredadas del Romanticismo, de su capa especulativa, y tiende a ser una inmersión en lo concreto, una fórmula de la desconfianza de sí que enseña el desdoblamiento continuo. Falla, a nuestro juicio, transita la línea fronteriza de lo moderno, sin dar el utópico salto al otro lado. Permanece en un entre-lugar, en el que se reconoce la profunda crisis espiritual de la encrucijada modernista, una época que asimila fenómenos tales como la desazón vital, la desorientación moral, el oscurecimiento de Dios, la interrogación sobre los principios de la civilización moderna; en definitiva, múltiples formas de un cuestionamiento radical del sentido de la realidad.

El yo actual, según Castro, es invitado a vivir —sintiéndose “liberado”— su propia dispersión, su fragmentación, su pérdida de centro y referencia, la ausencia de ejes axiológicos que guíen su pensamiento y su conducta.⁹⁵¹ Jordi Llovet habla de un sujeto marcado por la esquizosemia en el proceso de la significación, en el que el sentido es atravesado por el gesto de una doble ruptura: la ruptura del sujeto (su no-identidad) y la de los elementos que constituyen el signo (significante/significado).⁹⁵² Para muchos, la sociedad actual está caracterizada como una colectividad en crisis de significación.⁹⁵³ Conforme a Patxi Lanceros, nos hallamos ante experimentos cuya fundamental pretensión no es estabilizarse como línea de pensamiento, sino abrir caminos, situarse en la encrucijada.⁹⁵⁴ Hay un consenso generalizado a la hora de señalar el descentramiento del sujeto en la posmodernidad.⁹⁵⁵ Desde las teorías del posmodernismo, el sujeto es pensado como poseedor de una identidad no esencial ni fija, que se construye con fragmentos, los cuales asumen distintas configuraciones en temporalidades diversas y no se unifican alrededor de una narración unitaria o coherente, sino que se encuentran en movimiento e incluso en disputa.

Siete canciones populares españolas se erige hoy en ejemplo para nuevas formas artísticas que puedan albergar en sí las voces opuestas que nos convocan desde nuestro particular plexo. Será en la experiencia estética donde ese nuevo yo pueda romper con el lenguaje dado y con las metáforas gastadas, para crear otras en las que sea capaz de descubrir facetas de la realidad, hasta ahora ocultas. La obra constituye una senda viable para aproximarnos a la comprensión de la subjetividad de nuestros tiempos, y capaz de establecer un hilo de continuidad entre lo moderno y lo posmoderno, que nos permita tomar de ambas discursividades los elementos necesarios para construir una auténtica alternativa ética frente al *statu quo* actual.

⁹⁵¹ CASTRO. *Op. cit.*, p. 173.

⁹⁵² LLOVET, Jordi. *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*. Barcelona: Anagrama, 1978, pp. 61-63.

⁹⁵³ Cf. CASTORIADIS, Cornelius. *El ascenso de la insignificancia* [trad. Vicente Gómez]. Madrid: Cátedra-Universitat de València, 1998.

⁹⁵⁴ LANCEROS, Patxi. “Apunte sobre el pensamiento destructivo”, en G. Vattimo y otros. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, p. 146.

⁹⁵⁵ GARCÍA, Eduardo. “Ironía Romántica y Posmodernismo: apuntes para una poética del límite.” *Clarín*, nº 54, Nov-Dic 2004.

2.9 Recepción de *Siete canciones populares españolas*

Vista la cuestión “desde dentro” y teniendo en cuenta la ascendencia geográfica del compositor, era comprensible que en la obra preponderaran las músicas de Andalucía, y las del Levante murciano por su vínculo con el folklore andaluz. Asturias y Aragón podrían entrar en el campo imantado de lo andaluz, si tenemos en cuenta las similitudes entre las músicas de estas regiones y ciertos cantos andaluces. Es habitual, en efecto, identificar la farruca con cantes y bailes asturianos, andaluzados a fuerza de tiempo y convertidos en una manifestación folklórica mestiza,⁹⁵⁶ así como hallar parentesco asturiano en el árbol genealógico del garrotín,⁹⁵⁷ o encontrar que el fandanguillo de Huelva tiene más parecido, interno y externo, con una jota aragonesa que con unas *seguirillas* gitanas.⁹⁵⁸ Y no olvidemos el debate en torno al origen arábigo-andaluz de la jota, teoría defendida por Julián Ribera. De todos modos, la jota aragonesa había adquirido un lugar relevante en el imaginario musical español; seguramente había contribuido a ello el especial aprecio que había logrado la temática aragonesa en la zarzuela. Falla eligió, en definitiva, músicas que no le eran ajenas. Notemos que la geografía temática de *Siete canciones populares españolas* presenta una clara analogía con las preferencias mostradas en *Cuatro piezas españolas: Andaluza, Cubana* (prolongación ultramarina de Cádiz), *Asturiana* y *Aragonesa*.

En cualquier caso, el potencial de las canciones populares de transmitir tanto lo familiar como lo que no lo es, las hacía atractivas a los compositores como medio de explorar nuevos tipos de melodías, armonías y ritmos. La música popular no se veía sencillamente como algo que se necesitase conservar, sino como algo que podía revitalizar la creatividad. En este sentido, aunque cabría esperar que los proyectos nacionalistas y exóticos habitaran ámbitos distintos, lo cierto es que fueron de la mano. Por otro lado, no está de más recordar que, en Francia, coleccionar canciones populares no era simplemente una obsesión de los músicos, sino una actividad subvencionada por el Estado. La Tercera República fomentó la compilación tanto de *chansons populaires* nativas como de la *musique populaire et exotique* de sus colonias.

Falla sopesó sin duda la coyuntura receptiva de un conjunto de “canciones populares españolas” en el mundo musical parisino, que, automáticamente, tendería a identificar la obra con la imagen exótica de España.⁹⁵⁹ Hemos de preguntarnos cuál es el público “consumidor” de *Siete canciones populares españolas*, en qué estratos sociales alcanza resonancia y qué papel desempeña en ese contorno. Apuntábamos, a propósito de *Séguidille*, que Falla iba siendo consciente de la irrupción de otro tipo de público, que incorporaba gentes que no pertenecían al ambiente de bienestar económico propio de las clases acomodadas y refinadas, interesadas por el arte y la cultura en general. Y, en esa línea, *Siete canciones populares españolas* discurre, a nuestro entender, por una vía que se aleja del aristocratismo, del arte para pocos, de la nota de distinción y aureola de salón de *Trois Mélodies*.

Situados en este punto, es importante advertir que el horizonte de expectativas de Falla no abarcaba, en ese momento parisino, la singular cobertura sociomusical que alcanzó la obra a partir de su

⁹⁵⁶ MANFREDI. *Op. cit.*, p. 152.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 154.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p. 148.

⁹⁵⁹ Hay que reconocer, en este sentido, que, junto a la preeminencia de lo andaluz, la jota de Aragón se había convertido en una faceta destacada del *topos* español para el público europeo, de la mano de las recreaciones de Liszt, Glinka, Saint-Saëns, Chabrier, o, más, recientemente Laparra (*La jota*, 1911). La música tradicional asturiana, en cambio, no había alcanzado esa proyección “tópica”, pese al “Fandango asturiano” que Rimski-Korsakov había integrado en “Capricho español” (1887).

estreno en enero de 1915, y, sobre todo, después de su publicación en 1922. En este ínterin, se produjo un cambio contextual profundo (el impacto de la Gran Guerra, la inmersión de Falla en el mundo musical madrileño y español, la actualización del nacionalismo...). Es fácil imaginar que la recepción de la obra habría integrado derroteros y perspectivas diferentes, de haber seguido Falla viviendo y trabajando en París.

En los años veinte, la crítica española más influyente consideró *Siete canciones populares españolas* como paradigma del tipo de nacionalismo musical sobre el que debía construirse un estilo español “propio”. Salazar escribía:

...se trata, en efecto, de la adecuación de la nueva materia musical, sometida a un tratamiento rítmico, impuesto por la fórmula folklórica, a un texto popular depurado y estilizado. Mientras que por una parte se afirma la íntima congruencia del canto indígena con la atmósfera musical de que se le rodea, ésta se forma por el desarrollo estilístico que suministran las particularidades rítmicas, modales, las sugerencias armónicas del documento original. Es, pues, un paso más de avance en la formación de un estilo español “propio”, de una autenticidad a la vez espontánea y basada en un cimiento tradicional.⁹⁶⁰

El aserto salazariano refleja la postura “progresista” en el debate entre conservadores y modernos, sobre la situación de la música española y sobre el concepto de tradición, que cobra actualidad en ese tiempo.⁹⁶¹ El concepto de nacionalismo aparecía unido a la idea de universalismo. César Arconada afirmaba: “hoy se quiere ser nacionalista para ser universal”.⁹⁶² Se perseguía el ideal de transformar la canción popular en un lenguaje más abstracto, que pudiera ser asequible a un público más amplio. Se daba por sentado que la canción popular pertenecía a un ámbito más restringido y cerrado; por sí sola era un lenguaje local, y para que su sentido llegara a más personas había que estilizarla y transformarla en música de concierto. Salazar afirmaba al respecto:

Unos y otros modos de exteriorización fueron pidiendo paulatinamente algo más: la elevación de ese arte [el arte popular] a la categoría de arte universal, merced a la labor de creación del artista universal. Arte individual, pero arte universal como género, uno y otro aspecto vinculados a la historia de su raza por lazos profundos, hondamente adentrados en la región misteriosa del subconsciente. [...] La renovación del arte europeo [...] puede definirse diciendo que es el esfuerzo para elevarse a la universalidad merced a un proceso de ahondamiento de los caracteres raciales.⁹⁶³

Los progresistas atacaban la música tópicamente española, la que no pretendía sino un lenguaje casticista, la causante de que se hubiera formado una idea falseada de “lo español”. *Siete canciones populares españolas* fue erigida como modelo de música universalista y, a la vez, fuertemente nacional, así como una pauta a seguir por los compositores. Para Salazar, “en lo que se refiere al modo artístico de tratar las canciones populares, es decir, de elevarlas a la categoría de obra de arte, son como un faro clarísimo, a cuya luz han nacido ejemplos tan limpios como los de Joaquín Nin”.⁹⁶⁴ Efectivamente, *Veinte cantos populares españoles* (1º cuaderno, 1923; 2º cuaderno, 1924) de Nin, exhibe claras relaciones con la obra falliana. No solo presenta algunas piezas con títulos análogos: *Asturiana*, *Paño murciano* y *Polo* (aunque se trata del polo “Cuerpo bueno, alma divina” de *El criado fingido* de García), amén de diversas jotas, sino que encontramos en la obra huellas intertextuales del trabajo falliano. Así, por ejemplo, *Jota valenciana* contiene una falseta que remite directamente a la *Jota*:

⁹⁶⁰ SALAZAR. *Op. cit.*, pp. 172-173.

⁹⁶¹ DE PERSIA. *Op. cit.*, p. 143 y ss.

⁹⁶² ARCONADA, César M. *En torno a Debussy*. Madrid: Espasa Calpe, 1926, p. 110.

⁹⁶³ SALAZAR, Adolfo. “La vida musical. La creación de organismos regionales. - Nacionalismo y universalismo”. *El Sol*, 19 de junio de 1924.

⁹⁶⁴ SALAZAR, Adolfo. “La vida musical: El tema inagotable del folklore. - Nuevas aportaciones: Manzanares, M. Palau”. *El Sol*, 6 de agosto de 1925.



y la escritura de *El Vito* está inspirada en el *Polo*:



Las intencionalidades estéticas de Nin gravitaban en la esfera del pensamiento falliano:

Una vez admitida la necesidad de arrancar estos cantos de la tierra en que nacieron y de lanzarlos con vestidura instrumental a la acción y a la vida musicales nos pareció mejor procedimiento el tratar de rodearlos de una atmósfera y de un ambiente musical esencialmente *evocadores* del lugar y del momento en que nacieron. No son, pues, armonizaciones, sino estilizaciones o, si se quiere, melodías para canto y piano a base de temas populares. El ejemplo de Manuel de Falla debía cundir...⁹⁶⁵

Para trascender los caracteres nacionales y conseguir una música universal, la música andaluza era considerada como la más apropiada de todos los tipos de canción popular española. Salazar sostenía la necesidad de que “ciertos aspectos del canto popular adquieran un especial predominio sobre otros y pasen más generalmente como “nacionales” [...] Esto ocurre, en efecto, en España con los cantares andaluces”⁹⁶⁶.

Turina, se situaba, sin embargo, contra estas declaraciones y hacía ver el peligro que este excesivo andalucismo suponía para otras manifestaciones folklóricas españolas. Nin se manifestó de modo similar en el prefacio de su obra, en la que incluía, por cierto, músicas de Galicia, Cataluña, Cantabria y Valencia, además de varias tonadas del siglo XVI. En *Siete canciones populares españolas* hay, desde luego, una ausencia de músicas de los territorios donde el sentimiento regional se había transformado, desde la década de 1890, en nacionalismo (Cataluña, País Vasco o Galicia), y bajo cuyo impulso habían nacido numerosas colecciones de canciones tradicionales en los respectivos idiomas propios (así como músicas de otras regiones cuya autonomía no vemos hoy de raíz tan histórica).

Debemos tener presente, no obstante, el desfase diacrónico de este ángulo crítico con respecto al momento de composición de la obra. El hecho creativo no puede limitarse a la simplicidad de estas constataciones, y, en todo caso, las obras que compone Falla en los años veinte, mostrarán una mayor diversificación geográfica de sus recursos intertextuales.

⁹⁶⁵ NIN, Joaquín. “Preludio”, en *Veinte cantos populares españoles*. París: Max Eschig, 1923 [la cursiva es nuestra].

⁹⁶⁶ SALAZAR, Adolfo. “La vida musical: La ‘Canción de arte’ en España. - Genealogía y presente. - Un artículo de Salvador de Madariaga”. *El Sol*, 7 de octubre de 1925.

El asunto podría enfocarse de otra manera si tomáramos en cuenta la teoría de José Manuel Pedrosa, según la cual el cancionero andaluz no es sino una expresión particular que se cultiva en Andalucía del cancionero panhispánico.⁹⁶⁷ Afirma Pedrosa que la (in)materialidad oral y la transmisión tradicional —y por tanto anónima— de cualquier repertorio lírico popular hacen que sean proporcionalmente muy pocas las canciones cuyos ancestros son puntualmente conocidos, menos aun las que tienen orígenes indiscutiblemente localizables en la región andaluza; y todavía más escasas —si es que hay alguna— las que pueden preciarse de haber mantenido siempre una identidad andaluza incontaminada. El de “cancionero tradicional andaluz” es, por tanto, —seguimos con Pedrosa— un concepto funcional, pero relativo, y no constituye, en definitiva, una tipología morfológica ni temática especial, ni un repertorio autóctono, originario y característico de Andalucía. Ni mucho menos una tipología “regional” (ni “nacional” ni “étnica”). Ni siquiera el cante flamenco, que por su raíz originariamente gitano-andaluza y por sus circunstancias sociohistóricas reunía condiciones idóneas para mantenerse como un auténtico reducto del andalucismo más puro, ha dejado de recibir influencias del repertorio lírico-musical de otras regiones, igual que tampoco ha dejado de fecundar él, a su vez, los repertorios folklóricos de otras regiones españolas.

Siete canciones populares españolas ha concitado una serie de especulaciones sobre las contradicciones en las que podría haber incurrido Falla, en relación a sus ideas sobre la utilización de la materia popular. No vamos a repetir lo argumentado ya a este respecto. Tampoco hace falta recordar la dificultad de definir un concepto inequívoco de música popular,⁹⁶⁸ ni es necesario que nos demoremos en la conocida oposición entre popularismo y tradicionalidad, formulada técnicamente por Menéndez Pidal (lo popular es lo creado por el artista colectivo, lo tradicional lo que el pueblo acepta o recoge del artista individual). Consensuemos, simplemente, que la música popular se caracteriza por ser anónima o de autor individual desconocido, pero asimilada y recreada por el pueblo. Tal como asevera Ángel González:

El pueblo habla siempre por experiencia. Aunque lo popular se origine en un individuo, el pueblo interviene colectiva y directamente en la creación de la canción, pues solo al reconocer esa experiencia, que también es suya, le presta su voz, le da vida y vigencia. Por eso el pueblo es creador de lo popular (con independencia de lo que una serie de individuos —una serie tan amplia como para integrar una colectividad— añadan o quiten al verso).⁹⁶⁹

Es también tradicional, es decir, transmitida por el pasado, aunque sea una tradición viva en el presente. Cabría añadir que, por lo general, es una música funcional que nace primordialmente para acompañar ciertos momentos de la vida, y es, igualmente, una música creada para su interpretación al aire libre, la cual, si bien no requiere demasiada atención al detalle, sí que pone en juego lo que podemos llamar audición periférica (en contraste con el recinto-auditorio que permite la escucha concentrada).

Insistiremos, si acaso, en las contradicciones provocadas por la relación intertextual de *Siete canciones populares españolas* con las versiones de lo popular realizadas por otros músicos, ya que, de entrada, el *modus operandi* de Falla reflejaría en cierta manera una incoherencia entre el uso de esos documentos —fuentes de segunda mano— y su prédica del estudio “directo” de las manifestaciones folklóricas.

⁹⁶⁷ PEDROSA, José Manuel. “El cancionero tradicional andaluz: Historia, Poética y Dimensión panhispánica”, en *Romances y Canciones en la Tradición Andaluza* [eds. Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano]. Sevilla: Fundación Machado, 1999, pp. 97-117.

⁹⁶⁸ El problema es que cualquier definición que intente abordarla incluye, necesariamente, la discusión sobre la llamada cultura popular, si es que esta existe como tal.

⁹⁶⁹ GONZÁLEZ, Ángel. *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Júcar, 1973, p. 138.

El compositor hizo desde luego sus correspondientes “trabajos de campo”. Los medios de que disponía para conocer la música popular de tradición oral no podían ser otros que la recopilación del folklore en sus fuentes. Por de pronto, esta tenía que realizarse a partir del dictado directo de los intérpretes, ya que no contaba con aparatos de grabación de sonidos. Tampoco habían surgido aun las inquietudes etnomusicológicas, aunque, claro está, Falla no pretendía ser folklorista. En *Cantares de Nochebuena*, por ejemplo, no registró los lugares de procedencia de los temas, ni los nombres y la edad de los intérpretes, ni el contexto en el que se realizaron las interpretaciones. Se centró en transcribir la línea melódica, siguiendo los esquemas del sistema temperado, y el ritmo, expresado mediante barras de compás; no tomó en cuenta el timbre, el estilo vocal y la tesitura de la voz de los informantes, el humor del cantor y la atmósfera que reinaba entre el auditorio en el momento de la ejecución; ignoró la gestualidad y soslayó la consideración de la voz como medio semántico, los colores de la dicción, la introducción de la ironía o la ternura, etc. Consignó en cambio el acompañamiento y algunas particularidades interpretativas de los instrumentos (guitarra, rabel, chicharra).

Por otro lado, se suscita el problema de la naturaleza de la labor etnomusicológica implícita en las colecciones consultadas por nuestro músico, puesto que las dudas sobre la fiabilidad de dichas transcripciones surgen de inmediato, y se plantea la posibilidad de considerar las piezas contenidas en ellas más bien como reelaboraciones cultas de lo popular. En todo caso, el trabajo compositivo de Falla añade una dimensión superior al nivel de aquellas.

Las polémicas actuales acerca de la transcripción tienen en cuenta una distinción terminológica entre dos representaciones de la música: la notación prescriptiva, que dispone los sonidos que los músicos están llamados a producir, y la traslación descriptiva, considerada como la estenografía de una música viva.⁹⁷⁰ Analizar música de tradición oral implica, en efecto, transcribir una o varias entidades musicales. Se trata de notar más o menos exactamente, según nuestra voluntad y los medios puestos a nuestra disposición, diferentes parámetros de la música.

La transcripción permite tener una imagen global de un objeto lineal, que se desarrolla en el tiempo. Sin embargo, en el marco de la puesta por escrito, y por tanto del análisis, de las músicas de tradición oral, pueden señalarse diversas dificultades que afrontaron ya los recolectores en el siglo XIX. Tres de ellas pueden considerarse como las fases sucesivas del acto de transcribir: la percepción o descodificación del mensaje; el filtro, es decir, la selección —consciente o no— de los elementos que tienen para el transcriptor una significación pertinente, antes de ser inventariados y codificados; y la transcripción propiamente dicha o re-codificación del mensaje, por la puesta sobre papel de los elementos “filtrados”, gracias a un sistema de signos gráficos.⁹⁷¹

En lo que concierne a la primera fase, sabemos hoy que la percepción influye en el juicio y, por ende, en el análisis de una obra. El dominio de la audición es más complejo de lo que parece. A la recepción “mecánica” a través del oído (externo, medio e interno) se agrega una recepción a través del cerebro de la señal auditiva, vale decir, se añade un tratamiento cognitivo.⁹⁷² La escucha de los sonidos comprende, así, una recepción y una interpretación-percepción de aquellos por el cerebro. En tanto que representación de lo real, esta no corresponde necesariamente a la señal emitida por la fuente. El oído puede transformar la señal recibida. Cuando un auditor oye música, se sumerge en una escucha “activa” (opuesta a la escucha “pasiva” de los ruidos del entorno sonoro cotidiano). En

⁹⁷⁰ ELLINGSON, Ter. “Transcription”, en MYERS, Helen [dir.]. *Ethnomusicology, an introduction*. Vol. 1. Londres: MacMillan, 1992, p. 110; SEEGER Charles. “Prescriptive and Descriptive Music Writing”. *Musical Quarterly*, n° 44/2, 1958, pp. 184-195.

⁹⁷¹ AROM Simha, “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral” [trad. Jaume Ayats], en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* [ed. Francisco Cruces y otros]. Madrid: Trotta, 2008, pp. 203-232.

⁹⁷² BOTTE, Marie-Claire. “L'audition: système auditif, perception et organisation perceptive élémentaire”, en BONNET C., GHIGLIONE R. & RICHARD J.-F. [eds.]. *Traité de psychologie cognitive, perception, action, langage*. París: Bordas, 1989, pp. 83-127.

ese momento, el sujeto adopta una estrategia de escucha provisional para adaptarse mejor al conjunto de la cadena auditiva. De ahí derivan diversas modificaciones del sistema receptor: adecuación de la intensidad a la entrada del oído medio, ajuste de la selectividad frecuencial del oído interno, y focalización de la escucha al nivel central, para extraer de la señal sonora las partes significativas para el sujeto.⁹⁷³

En este orden de transformaciones, el transcriptor puede orientar su atención hacia tal o cual parámetro del lenguaje musical. De modo consciente o no, puede igualmente transformar la señal recibida en función de lo que él es (ponemos de relieve aquello que tiene sentido para nosotros). Esta consideración nos lleva directamente a la segunda fase del acto de transcribir. Puede afirmarse, de una manera general, que la recolección es el reflejo de la cultura de aquel que recolecta. La transcripción es, pues, un hecho subjetivo, una interpretación, que plasma no solamente las concepciones y las preocupaciones del transcriptor, sino su actitud mental de cara a una cultura musical, de la cual el objeto de su traslación puede ser una parcela representativa.⁹⁷⁴

Es posible imaginar la confusión de los primeros investigadores, que partían de medios cultivados, delante de un material sonoro rebelde a las leyes musicales oficialmente reconocidas. Es inevitable que surjan problemas cuando la notación, creada y desarrollada en el seno mismo de la música occidental, es utilizada para describir ciertos aspectos de las músicas de tradición oral. Por dos razones: la escritura no es una etapa incluida en el proceso de creación y de práctica, y el lenguaje musical no es el mismo (temperamento, metro, modo). La adecuación entre lo escrito y lo oral resta borroso. Frente a la naturaleza pluridimensional de la experiencia oral (citemos, por ejemplo, en lo que concierne al idioma: la pronunciación, la elocución, la entonación, la calidad vocal, los gestos, los movimientos corporales, etc.), se da la naturaleza unidimensional de la escritura.⁹⁷⁵ Además, el procedimiento de transformación que se opera en la canción de tradición oral, esto es, la variabilidad de las versiones, y el hecho de que toda producción sonora es única, hacen que el transcriptor se encuentre frente a representaciones sonoras múltiples. Los cantos populares evolucionan, las versiones no pueden considerarse fijas, y la existencia de variantes locales parece una necesidad.

Todo ello explica —estamos en la tercera fase del acto de transcribir— la tendencia a una aproximación analítica de la música sin transcripción. La partitura de tipo *étic* (observada desde un punto de vista externo, extraño a su cultura), considerada como la manera privilegiada de penetrar la estructura de la pieza, de aprender a escuchar la música hasta sus mínimos detalles y de interiorizarla, no permite distinguir los elementos pertinentes de aquellos que no lo son. En cambio, la partitura de tipo *émic* (perspectiva interna, que no retiene sino los hechos que le son pertinentes) se constituye como indispensable, en vistas a la caracterización de un repertorio musical; en virtud de un juicio cultural de pertinencia, el transcriptor puede autorizar la modificación en la partitura de ciertos parámetros juzgados fuera de la norma.

Estas reflexiones nos llevan a concluir que la “autenticidad” de los materiales contenidos en las colecciones manejadas por Falla es, cuando menos, discutible, y queda pendiente de una investigación etnomusicológica. Es evidente que un trozo folklórico completo, que contenga un sentido musical dado, es una estructura sonora terminada y autosuficiente; los factores que la integran están perfectamente adecuados a su fin expresivo, y todo lo que tienda a destruir esa

⁹⁷³ CASTELLENGO Michèle. “La perception auditive des sons musicaux”, en ZENATTI Arlette [dir.]. *Psychologie de la musique*. París: PUF, 1994, p. 58; SCHARF Bertram. “Spectral specificity in auditory detection: the effect of listening on hearing”. *Journal of the Acoustical Society of Japan*, 1989, 10, 6, pp. 309-317.

⁹⁷⁴ AROM Simha, ‘La transcription’. *Op. cit.*, p. 257.

⁹⁷⁵ FRIGYESI Judit. “Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre" [trad. Ramèche Goharian]. *Cahiers de musiques traditionnelles* n° 12: *Noter la musique*. Ginebra: Ateliers d’ethnomusicologie, 1999, pp. 70-71.

adecuación conspira contra su “autenticidad” original. En ese sentido, elaborar el elemento folklórico según las técnicas “cultas” es desvirtuar ese carácter de autenticidad.

La naturaleza artística de *Siete canciones populares españolas* ha originado una destacada polémica. Miguel Manzano sostiene —frente a la advertencia de García Matos de no abusar de los términos “esencia” o “sustancia”, por el importante empleo que Falla hace de documentos folklóricos “enteros y veros”— que, incluso tomando como punto de partida una frase procedente de un documento popular ya transcrito, el compositor inventa las melodías, trabaja los motivos bajo la óptica de otra obra total y unitaria.⁹⁷⁶ Y, en suma, el “valor añadido” por Falla al material preexistente es superior al porcentaje de la fuente temática. No obstante, a juicio de Thomas Garms:

...no se trata en este caso de la abstracción de las características estilísticas básicas o esenciales de la canción popular con la meta de producir composiciones autónomas, sino de la exposición del material tradicional bajo signos estilísticos personales. [...] Las *Siete canciones populares españolas* transmiten el efecto de obras artísticas con un refinado acompañamiento, lo que no soslaya su origen popular y su originaria destinación extraartística.⁹⁷⁷

La opinión más generalizada atribuye a la obra cualidades artísticas intrínsecas, no immanentes a las melodías populares que sirvieron de base a su composición. Pahlen la denomina “obra maestra”,⁹⁷⁸ y Pahissa habla de verdaderos *Lieder* del más elevado abolenjo.⁹⁷⁹ Urchueguía aprecia la “unidad musical, textual y dramática orgánicamente construida” de la obra, lo que le lleva incluso a establecer una analogía “evidente” con *Frauenliebe und Leben* de Schumann.⁹⁸⁰ Para Sopeña significa el “milagro” de una estética nacionalista:

...que escogidas ya por instinto “creador” unas determinadas melodías populares, el compositor las haga tan suyas, tan entrañablemente suyas como un pintor genial ante el modelo, que el resultado sea algo rigurosamente “personal”, que el trabajo de armonizar sea trabajo de “inspiración” y, por lo tanto, creador de una técnica imposible de aplicar en “serie”.⁹⁸¹

Gilbert Chase juzga estéril el propio debate:

...parece académico —o mejor dicho pedante— discutir sobre cuales de estas tonadas son o no canciones cultas “puras” en el sentido más estricto de la palabra. La realidad es que han establecido un modelo para los compositores contemporáneos del género en todo el mundo de habla hispana, en el cual los elementos artísticos y populares aparecen entretejidos de manera muy tensa y a veces de forma insoluble.⁹⁸²

Lo que es incontestable es que *Siete canciones populares españolas* ha desplazado al resto de las canciones de Falla a un puesto secundario en su catálogo. Los artistas españoles enarbolan la obra como exponente máximo del repertorio propio y como plataforma desde la cual mostrar al mundo

⁹⁷⁶ MANZANO, Miguel. “Fuentes populares en la música de El sombrero de tres picos”. Congreso *España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev*. Granada, 17 al 19 de junio de 1989.

⁹⁷⁷ GARMS. *Op. cit.*, p. 146.

⁹⁷⁸ PAHLEN, Kurt. *Manuel de Falla und die Musik in Spanien*. Olten y Freiburg: Otto Walter, 1953, p. 147.

⁹⁷⁹ PAHISSA. *Op. cit.*, p. 77.

⁹⁸⁰ URCHUEGUÍA SCHÖLZEL, Cristina. “Aspectos compositivos en las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla [1914/15]. *Anuario Musical*, 51, p. 24.

⁹⁸¹ SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958, p. 105.

⁹⁸² CHASE, Gilbert. España, en STEVENS, Denis [ed.]. *Historia de la canción* [trad. José María Martín Triana]. Madrid: Taurus, 1990 [1960], p. 203.

las cualidades específicas de la interpretación genuina de “lo español”.⁹⁸³ Por otra parte, muchos intérpretes extranjeros centran en *Siete canciones populares españolas* la búsqueda del tópico español como ingrediente colorista de su repertorio.

El éxito y la enorme difusión, dentro y fuera de España, de *Siete canciones populares españolas*⁹⁸⁴ han propiciado que se llegue a identificar la lírica falliana con la inspiración de esta obra. El nombre del compositor se asocia a ella (en el ámbito de la canción), en parte, por su entronque con la tradición del nacionalismo musical, que sobrevive aun actualmente como el rasgo más representativo de la historia musical española del siglo XX.

⁹⁸³ Hay que decir que estos se ven “condenados”, a menudo, a ser especialistas en la música de su país, y debido a que esta ha sido marcada como exótica, se encuentran ellos mismos en la situación de tener que elegir entre representar este exotismo al resto del mundo o ser tomados en serio en el repertorio estándar no-exótico: cf. PARAKILAS, James. “What to do about Carmen?” *IHMSG Newsletters*. Fénix, Arizona, 1997.

⁹⁸⁴ De la obra se han hecho numerosas adaptaciones para diversos instrumentos. *Suite populaire espagnole* para violín y piano, adaptada por Paul Kochanski, contiene, en un orden diferente, seis de las siete canciones (se excluye *Seguidilla murciana*). La versión de Kochanski, con quién Falla había colaborado en 1906 en un concierto celebrado en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, fue autorizada por el compositor (quien revisó la parte de piano); se editó en 1925 (Max Eschig), e incluía la transcripción y digitación para violoncello realizada por Maurice Maréchal.

Ernesto Halffter realizó una orquestación de *Siete canciones populares españolas*, para el siguiente orgánico: 2 Fl., 1 Ob. (c.i.), 2 Cl., 2 Fag. / 2 Tpas. / Percusión (Timbales, Tambor, Castañuelas) / Arpa / Cuerda [ed. Max Eschig, 1950], y transcribió asimismo la obra para piano solo [ed. Max Eschig, 1951]; años más tarde, también la orquestó Luciano Berio, para la plantilla siguiente: 2 Fl., 1 Ob. (c.i.), 3 Cl., 2 Fag. (c.f.) / 2 Tpas., 2 Ttas., 2 Trb., Tuba / Percusión (Timpani, Castagnetti, Tamburino, Tamburo militare, Tam-tam) / Cuerda [Universal Edition, 1980].