


ROCÍO BADÍA FUMAZ Y CLARA MARÍAS / EN EL PRINCIPIO FUE EL RITMO: POESÍA Y MÚSICA EN OBSERVACIÓN



 Estatua del dios Apolo en el Museo Arqueológico de Nápoles (Italia).

Pese a que hubo un tiempo, tal como relata Simon Frith en «Why do songs have lyrics?» (*Contemporary Music Review*, 1989), en el que la letra de una canción se veía como mera fórmula y su autor no percibía por ella remuneración alguna, lo que da cuenta de su escaso reconocimiento como creador, hoy es precisamente la letra de las canciones la que más atención suscita. Los análisis temáticos y formales se suceden casi al mismo ritmo que lo hacen las musicalizaciones y versiones de musicalizaciones —fenómeno tan actual—, revitalizando desde las perspectivas analítica y práctica géneros musicales como la canción de autor, la canción protesta o el flamenco, además de ofrecer nuevas lecturas de una tradición literaria que se ve así sometida a la renovación interpretativa que conlleva toda relectura. Desde el ámbito de la Filología, si las canciones tienen letra, por qué no analizarla. Elegimos para ello la palabra que suena, en voz alta, acogida en la canción.

A modo de díptico medieval, el monográfico se organiza en dos partes contrapuestas y complementarias. **Música y poesía** presenta estudios sobre la poesía y la música nacidas a un tiempo, entretrejidas e indisolubles, por tratarse de poemas líricos o narrativos concebidos para ser cantados con acompañamiento musical, como la poesía trovadoresca o la épica medieval, o de canciones con valor literario, como en la canción-protesta o la canción de autor de los siglos XX y XXI. **Poesía y música** aborda otros fenómenos en que se unen ambas artes: poemas musicalizados posteriormente a su creación y adaptados para ser cantados desde la canción de autor, el flamenco o el rock; y reutilización de estrofas líricas y figuras épicas en géneros musicales como la canción latina o el *heavy metal*. Ambos fenómenos popularizan y difunden la poesía a un público distinto al de sus receptores habituales. La amplitud cronológica, lingüística, estética y musical de estas miradas puede apreciarse en la antología de canciones creada por Clara Marías para acompañar la lectura: <https://bit.ly/3zmWLYk>.

Sirve como pórtico el planteamiento de Marta Espinosa, en el que cartografía la poesía lírica y la canción para demostrar su evidente

Si como señala George Steiner en *Lenguaje y silencio* parte del pensamiento occidental se ha encargado de recordar que «En san Juan en el principio es la Palabra; en Pitágoras el acorde», abocándonos a una confrontación entre el elemento lógico de la palabra y el irracional de la música, el propio Steiner pone de relieve que esta oposición es incompatible con el origen común de ambas artes. Deslindadas posteriormente, su escisión no supuso, ni mucho menos, una separación tajante, pues aún hoy día contamos con géneros literarios —los menos— y musicales en los que la combinación de literatura y música es el rasgo distintivo. Además de esta forma de intermedialidad intrínseca, el fenómeno de las musicalizaciones de poemas ha venido a reforzar la identificación entre poesía y música, pese a que las musicalizaciones no lo son solo de textos poéticos, sino también narrativos y, por qué no, dramáticos. Pero elegimos el más ilógico de los géneros, el que da la espalda a la lógica causal y temporal propia de los géneros narrativos y dramáticos para invocar su presencia en la canción, quizá para facilitar así la reunión de razón e irracionalidad. Tomándonos la libertad de forzar su contexto original, preferimos la sentencia del director de orquesta y pianista Hans von Bülow, «En el principio fue el ritmo», con su poder de reunificar ambas artes desde su elemento primordial.

vinculación, por la oralidad, la importancia de la voz y de la *performance*. Después, Anna Alberni nos lleva al mundo de los trovadores provenzales, para descubrir la primera lírica europea de autor conocido y cantada en lengua vulgar, en la que melodía, métrica y rima se integran y refuerzan. Antoni Rossell reivindica, a su vez, la oralidad de los cantares de gesta medievales y romances, por ser cantados y representados, y aborda la naturaleza musical que comparten ambos géneros de la poesía narrativa, que explica su variabilidad, como en la lírica *cansó* trovadoresca. De la Edad Media damos un salto mortal para aterrizar en un mundo en el que la doble naturaleza literaria y musical de la canción es indiscutible: los años de la resistencia antifranquista y la *Nova Cançó*. Lluís Meseguer nos invita a recorrer la trayectoria de Raimon (1940) y demuestra cómo su estilo elocutivo como *cant recitat* transmite su ideología y su existencialismo. Paladeamos las simbólicas «Al vent» y «La nit», en un contexto musical sacudido por otros vientos de rebeldía (Battisti, Brassens, Dylan...) y sufrimientos nocturnos (Piaf, Mina, Sinatra...). Con Rocío Badía Fumaz giramos de la canción política y social, en valenciano, a la literaria en castellano, con uno de sus autores canónicos, el añorado Luis Eduardo Aute (1943-2020). «Las cuatro y diez» permite reflexionar acerca de la naturaleza narrativa o lírica de la canción. Guillermo Laín Corona nos adentra en la imagen de artista maldito y cantautor rockero, los mecanismos de autoficción y las técnicas de escritura colaborativa de Joaquín Sabina (1949), uno de los pocos cantantes canonizados como poetas y cuya obra —percibida como solo suya pese a su autoría múltiple— ha alcanzado prestigio cultural. Clara Marías cierra la primera parte con Christina Rosenvinge (1964), relevante compositora que ha plasmado sus canciones y proceso creativo en *Debut* (2019). Su «Romance de la Plata» se puede relacionar con la canción epistolar, el romance y la poesía al padre, y al mismo tiempo rompe con estos moldes en su triple recreación (*performance*, rock y flamenco).

La segunda parte se abre con Marcela Romano, que presenta a Joan Manuel Serrat (1943) en su faceta de adaptador de Machado

(otra rebeldía en los años finales de la dictadura), y analiza cómo convierte «Cantares» en canción en 1969 y cómo cambia su significado a lo largo de su dilatada carrera, hasta su recital conjunto con Sabina (2007). Sabrina Riva abre el campo musical, de la canción de autor al flamenco, pero el foco se mantiene en la musicalización como reivindicación, pues desentraña los tres álbumes dedicados a Lorca por el pionero cantaor Enrique Morente (1942-2010) en la década de los 90 y detecta las confluencias entre ellos y sus divergencias musicales, que culminan en el rupturista *Omega*. Clara Martínez Cantón ilustra otro fenómeno distinto a la musicalización, la reutilización de estrofas poéticas como la décima en la canción latina, su popularización reciente por el uruguayo Jorge Drexler (1964) y su conversión en fenómeno digital mediante Twitter y otras redes. Amaranta Saguar analiza la pervivencia de la épica y su apropiación por parte del *heavy metal* (en nombres de bandas y álbumes, en letras dedicadas a héroes, en personajes de las canciones y en la auto-

proyección de los músicos), para transmitir una ideología conservadora o trasladar al oyente a un pasado idealizado; y aplica la teoría neotradicionalista a la difusión y canonización de este género y a la construcción identitaria de su comunidad de oyentes. Este viaje entre versos y notas se cierra con un testimonio directo, el del padre de la musicalización de la tradición poética en castellano (de Manrique a Goytisolo), que en el exilio de los años 60 transformó aquellos poemas en himnos de resistencia, colectivos tras ser coreados en la Sorbonne y el Olympia: Paco Ibáñez (1934). En la entrevista realizada desde la lente de otro músico y poeta, José María Micó, hallamos sus inicios, marcados por Brassens; su visión de la canción, su defensa del plurilingüismo, sus lecturas poéticas y sus cantantes predilectos.

R. BADÍA FUMAZ
Y C. MARÍAS /
EN EL PRINCIPIO
FUE EL RITMO...

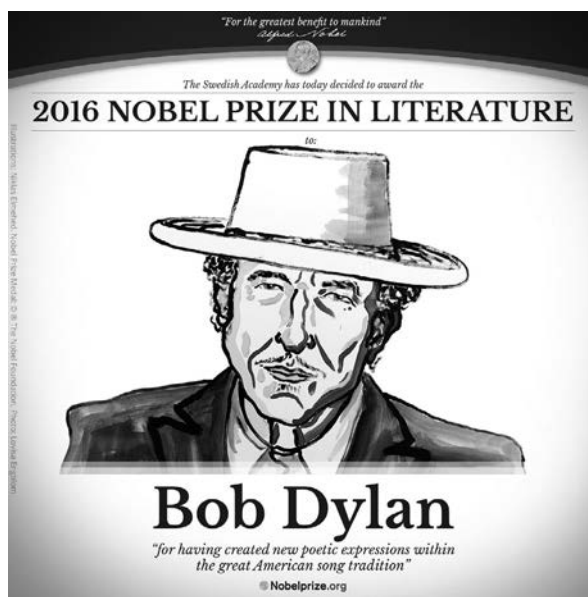
R. B. F.—UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
C. M.—UNIVERSIDAD DE SEVILLA / POEMAS

MARTA ESPINOSA BERROCAL / LOS ECOS DEL MUNDO EN UN CARACOL: DE ETIQUETAS Y REFUGIOS, DE POEMAS Y CANCIONES

Que los límites entre música y literatura no están claros lo puso en evidencia el Nobel de Literatura otorgado a Bob Dylan en 2016. El anuncio agitó los medios de comunicación tomados durante unas horas por el mundo académico que decidió abandonar la altura de las cátedras para enzarzarse en un debate que no deja de ser paródico en estos tiempos de frontera. Pero habitar la frontera no parece tarea fácil y delimitar competencias, imprescindible para la supervivencia de las taxonomías. Así, tras el anuncio del premiado, los integrados enarbolaron la bandera de la etimología de la lira para argumentar la indisociabilidad de ambas artes nada menos que en el mundo griego mientras que los apocalípticos no tardaron en denostar dicho argumento esgrimiendo ellos también referencias diacrónicas.

De etiquetas y refugios: literatura, música y poesía (lirica)

En realidad, el debate es más simple (o, como suele ocurrir, por simple, más complicado) ya que probablemente ni los defensores del galardón de Dylan sostendrían que uno de los *Nocturnos* de Chopin o *El bello Danubio azul* fueran candidatos posibles a la etiqueta de literario. Quizá ni siquiera lo harían para defender composiciones que en su puesta en escena han sostenido una lógica narrativa, como los ba-



llets, aunque escuchar los acordes de la entrada del cisne negro en la composición de Tchaikovsky nos estremezca tanto como el párrafo que hace emerger de entre sus páginas al ogro del cuento. De hecho, para sorpresa de quien escribe estas líneas, curiosa de ver cómo definiría Wikipedia (principal fuente de sabiduría popular en estos tiempos) *El lago de los cisnes*, la etiqueta elegida es «un cuento de hadas-ballet». Como ven, en el mundo de las etiquetas, todo vale y un guión puede servir de estrategia para que nadie se sienta ofendido o excluido. En cualquier caso, podríamos convenir en las relaciones evidentes de los ballets con la literatura sin que la etiqueta de lo literario

resulte comprometida para nominarlos, más allá de las sorpresas de Wikipedia.

El problema deviene algo más complejo en el caso de la ópera y, aunque en otro plano, el teatro también resulta un blanco de estos debates por esa semiosfera que constituye, suma de lenguajes heterogéneos, superpuestos e indisolubles. Dejando a un lado la relación evidente de la ópera con la música, tanto en esta como en el teatro (donde la lectura silenciosa limita o transforma los significados potenciales del espectáculo) los rasgos suprasegmentales de la palabra adquieren una especial relevancia. Podemos leer las maravillosas acotaciones del teatro de Valle-Inclán o los libretos de las grandes óperas y disfrutar la experiencia en el silencio de un cuarto propio, claro, pero ese silencio será distinto del que estructura el espectáculo