
**CONTAR O CANTAR LAS COSAS:
DEL BACHILLER CARRASCO A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ**

**TELLING OR SINGING THINGS:
FROM BACHELOR CARRASCO TO JUAN RAMÓN JIMÉNEZ**

Antonio Gallego•

El capítulo tercero de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*¹ se titula «Del ridículo razonamiento que pasó entre Don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco», y en él comentan los tres personajes el libro que sobre las aventuras de *El ingenioso hidalgo* había aparecido en la madrileña imprenta de Juan de la Cuesta diez años antes, es decir, la primera parte de 1605. En este apasionante capítulo, en el que Cervantes hace literatura sobre literatura o, si se prefiere, «metaliteratura», se traza también neta distinción muy ingeniosa —nada ridícula— entre verdad histórica y verosimilitud del relato, cuestión que ya se venía discutiendo desde los tiempos de Aristóteles y que había sido reiteradamente abordada en las poéticas renacentistas.

Viniendo al grano: tanto el hidalgo, ya caballero, como su criado, ya escudero, discuten ahora algunos términos de lo narrado en la primera parte del *Quijote*, como las cabriolas que el buen Sancho tuvo que hacer cuando le mantearon, ante lo que el criado matiza: «En la manta no hice yo cabriolas [...]; en el aire sí, y aun más de las que yo quisiera». Y entrando en los pasajes en los que don Quijote había recibido «infinitos

• Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹ Este ensayo procede principalmente de la Ponencia inaugural del IV Congreso Internacional *Escrituras musicales del Quijote (1615-2015)*, organizado por el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid los días 22 al 24 de abril de 2015 en el Salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras y en la Sala de Música del CSIPM. Su directora, mi antigua alumna en el Conservatorio madrileño Begoña Lolo, ingresó al año siguiente como numeraria en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y me pidió que le contestara su discurso de ingreso, titulado *El Quijote como fuente de inspiración en la creación musical* (Madrid: RABASF, 2016): tras trazar en él su semblanza, recordé lo que había dicho en el congreso del año anterior, y tratando de añadir alguna nueva cuestión sin repetir lo allí dicho (pues creía que la publicación de sus actas era inminente) me referí a dos casos en los que Galdós había utilizado el binomio de contar/cantar alguna cosa; reproduzco este pasaje también ahora, antes de los de Antonio Machado, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez que había incluido en la ponencia mencionada.

Recepción del documento: 10-02-2021. Aceptación del documento: 19-05-2021.

QUODLIBET

palos», afirma el sufrido protagonista que el autor de la primera parte «también pudiera callarlos por equidad»:

Pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como lo describe Homero.

Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede *contar o cantar las cosas*, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.²

En el rastreo que estas frases han generado en la inabarcable bibliografía cervantina, es curioso constatar que siempre se ha realizado sondeando el pasado, descubriendo las ideas de donde proceden o se asientan, pero no el futuro de las mismas. En este breve ensayo me propongo indagar sobre las diferencias —también en el sentido músico de «variaciones»— que algunos escritores españoles de la segunda parte del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX volvieron a establecer entre *contar* y *cantar*, alguno citando a Cervantes, los más sin mencionarlo, y casi siempre en sentido algo distinto a lo propuesto por el bachiller Carrasco; a saber, no para distinguir entre la literatura histórica y la de ficción, o para distinguir entre prosa y poesía: en resumen rápido, si la prosa siempre *cuenta*, la poesía *canta*, pero también puede *contar*, como veremos.

Lo del lenguaje poético como sinónimo de canto venía, en efecto, de muy lejos. En esta misma segunda parte de la historia quijotesca aparece inmediatamente, ya al final del capítulo primero, el de la conversación entre el cura, el barbero y Alonso Quijano durante la enfermedad del caballero; mientras que los relatos que se intercalan a modo de ejemplos se *cuentan*, cuando sale a colación el personaje de

Confieso que cuando no me quedó más remedio que aceptar el encargo de la ponencia, pues no me sentía especialista en la materia, lo primero que hice fue repasar un viejo escrito que redacté para un disco editado en 1990 por el Ministerio de Educación y Ciencia en la serie de Monumentos Históricos de la Música Española con el rótulo de *Música en la obra de Cervantes*, titulado «La música en Cervantes» (pp. 3-13), e incluido junto al del siempre recordado Francisco Ynduráin: «Motivos musicales en Cervantes» (pp. 14-38), trabajos que, tal vez por el soporte para el que fueron escritos no son recogidos habitualmente en la bibliografía. Con una excepción, que agradezco, la de Juan José Pastor Comín, «De la música en Cervantes. Estado de la cuestión», *Anales Cervantinos* 35 (1999): 383-395. Más tarde pensé en añadir algún razonamiento más a la relación de Falla con Cervantes, que ya había analizado en un pequeño pasaje de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, en Antonio Gallego, «Dulcinea en el prado (verde y florido)», *Revista de Musicología* 10, n.º 2 (1987): 685-699. Pronto me decidí por el asunto que ahora edito, poniendo a Cervantes como modelo o simple antecedente de otros escritores españoles más cercanos en el tiempo.

² Cito siempre por Miguel De Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. por el Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico (Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998); en esta ocasión pp. 649-650 del vol. principal, y 434-437 del complementario. Se cita en ellas abundante bibliografía, de la que es especialmente interesante la de Félix Martínez-Bonati, *Don Quijote and the Poetics of the Novel* (Ithaca: Cornell University Press, 1992); y *El «Quijote» y la poética de la novela*, (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995).

La cursiva del párrafo citado es mía, y también la del mencionado en la nota siguiente.

Angélica es el caballero convaleciente quien *canta* con diversos poetas-cantores la belleza de doncella tan «destraída, andariega y algo antojadiza»:

El gran cantor de su belleza, el famoso Ariosto, por no atreverse o no querer *cantar* lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego, que no debieron ser cosas demasiado honestas, la dejó donde dijo:

Y cómo del Catay recibió el cetro
quizá otro *cantará* con mejor plectro. [...]

Véese esta verdad clara, porque después acá un famoso poeta andaluz lloró y *cantó* sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano *cantó* su hermosura.³

Veamos ahora algunas reminiscencias de este pequeño juego de palabras entre *contar* y *cantar* en algunos escritores españoles al cabo de varios siglos (y a uno ya del nuestro).

TENER CONCIENCIA DE LO QUE SE DICE O CANTA: GALDÓS

Me encuentro en estos últimos meses trabajando con intensidad en las relaciones que Benito Pérez Galdós mantuvo con la música en general dentro de sus novelas y relatos, asunto casi inabarcable por su enorme extensión; y más en concreto con el teatro musical (si todo ello cuaja en libro, se titulará probablemente *Galdós en el Real*). He podido observar la enorme cantidad de veces que don Benito se refiere a Cervantes. La bibliografía existente sobre la relación de Galdós con Cervantes es enorme: sólo en el último medio siglo he contado hasta medio centenar de trabajos que trazan el inventario de fuentes cervantinas, directas o indirectas, en novelas, episodios nacionales, teatro, o en artículos y escritos diversos galdosianos, procedimiento para alguno un tanto anticuado aunque en mi opinión indispensable para comenzar cualquier investigación; pero igualmente encontré otros tipos de análisis sobre la intertextualidad, el psicoanálisis, la metaficción, etc.⁴ Y también me he asomado con pavor a

³ Ed. citada, p. 638; se menciona el final de la primera parte del *Orlando furioso* de Ariosto, y se alude a *Lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto (1586) y *La hermosura de Angélica*, de Lope de Vega (1602).

El concepto que de la poesía tiene don Quijote lo expresa Cervantes al final del capítulo XVI de esta segunda parte, en la conversación con el caballero del verde gabán, cuando trata de convencerle de que permita que su hijo sea poeta (ed. citada, pp. 775-759). Más tarde, en el cap. LXII, durante la visita a una imprenta barcelonesa, Cervantes hace confesar a don Quijote: «Yo [...] sé algún tanto del toscano y me precio de *cantar* algunas estancias de Ariosto» (ed. citada, p. 1143). Y ya al final de la segunda parte, tras la célebre y disparatada discusión sobre los albogues, don Quijote le dice a Sancho que le hará fácil el nuevo oficio de pastor «el ser yo algún tanto poeta [...] y el serlo también en extremo el bachiller Sansón Carrasco. Del cura no digo nada, pero yo apostaré que debe tener sus puntas y collares de poeta, y que las tenga también maese Nicolás, no dudo en ello, porque todos o los más son guitarristas y copleros» (ed. citada, pp. 1176-1177).

⁴ Mencionaré solamente un título, el de profesor argentino de la UCLA Rubén Benítez, *Cervantes en Galdós: Literatura e intertextualidad* (Murcia: Universidad de Murcia, [1990] 2008); y la más reciente tesis doctoral de Rosa

los ensayos de otros literatos sobre este asunto, algunos muy contemporáneos de Galdós, como los de Valle Inclán, otros ya a cierta distancia, como el de Azorín en 1947, y así hasta nuestros días. A pesar de ello (pues en principio creí que ya estaba casi todo bien investigado), se me ha ocurrido indagar si también Galdós había abordado el asunto cervantino del *contar o cantar*, de lo que no encuentro rastro en la bibliografía. He aquí dos ejemplos que lo confirman:

Estamos en la parte tercera de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), en la conversación que mantienen Fortunata y Guillermina Pacheco, la dama caritativa, sobre Jacinta, la esposa «angelical» de Juanito Santa Cruz: «¡Angelical!... sí, todo lo angelical que usted quiera; pero no tiene hijos. Esposa que no tiene hijos, no es tal esposa». Ante este y otros disparates de Fortunata, que sí había dado y daría hijos a su amante,

la santa la miraba con verdadero espanto. Fortunata parecía estar fuera de sí y como el exaltado artista que no tiene conciencia de lo que *dice o canta*.⁵

Ahora nos vamos al comienzo de *Ángel Guerra* (1990-1991) cuando el protagonista llega a casa de amanecida, herido de bala en una mano, y pide árnica a su amante Dulcnombre; mientras espera, oye «el zumbido de uno de esos abejones que suelen meterse de noche en las casas, y buscando azorados la salida, tropiezan en las paredes, embisten a testarazos los cristales, y nos atormentan con su murmullo grave y monótono, expresión musical del tedio infinito». Mientras Dulce le cura y bebe un poco de vino,

el abejeorro volvió a entonar su insufrible *canto* de una sola nota, estirada y vibrante como el lenguaje de un hilo telegráfico que se pusiera a *contar* una historia.⁶

Hay algunos pasajes más que corroboran mi afirmación, pues responden a un determinado comportamiento humano, o bien a uno de esos estímulos sonoros naturales o animales a los que también era tan aficionado Cervantes,⁷ pero he de ser breve.

Burakoff, «The Poetics of the Character in Galdós and its Intertextual Dialogue with the Works of Cervantes» (tesis doctoral, Hebrew University, 2013). Ambas pueden leerse, si bien la primera no íntegramente, en el Google, y recogen la inmensa bibliografía aludida.

⁵ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, ed. por Domingo Ynduráin (Madrid: Biblioteca Castro, 1993), 911.

⁶ Benito Pérez Galdós, *Ángel Guerra* (Madrid: Sucesores de Hernando, 1920), 6-8. Hay al menos otro pasaje de esta novela que nos interesa desde este punto de vista; en el cap. VIII (pp. 196-197), el protagonista *cuenta* a la maestra su pasado revolucionario: «Desde niño, es decir, desde la segunda enseñanza, sentía yo en mí la exaltación humanitaria. Estudiaba la historia, oía *contar* sucesos antiguos y modernos, y en lo leído y en lo *contado*, así como en lo visto directamente por mí [...] se me antojaba que el mal debía y podía remediarse. [...] Ya hombre, persistió en mí la idea de que la sociedad no está bien como está, y que debíamos reformarla. En un tiempo parecióme esto *coser y cantar*».

⁷ Son también muchas las ocasiones en las que Galdós relaciona contar y cantar, pero donde no se cuentan *cuentos*, sino *cuentas* (monedas, estrellas en la noche...); vid. por ejemplo *Misericordia*, cap. 28, p. 236 de la ed. de Madrid,

CANTO Y CUENTO ES LA POESÍA: ANTONIO MACHADO

En el poema «De mi cartera», al final de sus *Nuevas Canciones (1917-1920)*, Antonio Machado repartió en siete breves y enjundiosas estrofas (o apuntes) intenciones poéticas bastante programáticas. Están fechadas al final y entre paréntesis en el mismo año de la publicación (1924), pero tienen en esta primera edición un subtítulo que las retrotrae en el tiempo («Apuntes de 1902»),⁸ subtítulo que pierden en la edición definitiva de 1928 cuando se engloba el libro en la segunda edición de *Poesías completas*, la de Espasa-Calpe. En la primera estrofa, de apenas tres versos a manera de soleá, fija la esencia de la poesía:

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.

Es decir, ni poética parnasiana, tan proclive a la unión de música y escultura o pintura, ni poesía simbolista, tan ansiosa de unir música y poesía bajo el lema del famoso verso de Verlaine: «La música ante todo». No es deducción o interpretación de esta estrofa; lo afirma el mismo Machado en un breve apunte de *Los complementarios*, sin fechar, pero contenido entre los apuntes de 1924, en el que medita sobre «[l]os problemas de la lírica. El material», en cuya continuación cita expresamente el influyente verso del poeta francés. Está hablando sobre el problema de la semántica de las palabras, que el poeta debe convertir de moneda en joya:

Una solución grosera de este problema se ha intentado con la interpretación literal –literal y calumniosa, claro es– del precepto verleniano
de la musique avant toute chose,
hacer de las palabras mero conjunto de sonidos modulados para recreo del oído.⁹

Casa Editorial Hernando, 1945, p. 236; o en las que el cantar no tiene nada que ver con lo músico, sino que es sinónimo de exclamar, o simplemente de confesar; vid. por ejemplo *La incógnita*, cap. 12 de febrero, ed. Domingo Ynduráin (Madrid: Biblioteca Castro, 2001), p. 465; y ninguna de ellas tiene que ver con lo que nos ocupa.

⁸ En los apuntes contenidos en *Los complementarios*, tras copiar algunas estrofas del poema «De mi cartera», anota Machado el 15 de junio de 1914: «Tal era mi estética en 1902. Nada tiene que ver con la poética de Verlaine. Se trataba sencillamente de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo especial». Cito por Antonio Machado, *Poesía y prosa. Tomo III Prosas completas (1893-1936)*, ed. crítica de Oreste Macrì (Madrid: Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989), 1179.

⁹ Antonio Machado, *Los complementarios*. Cito por *Poesía y prosa. Tomo III Prosas completas (1933-1936)*, ed. citada, p. 1318. Otros apuntes sobre su poética pueden leerse en «De poesía» (p. 1259), «Sobre poesía» (p. 1278), «Problemas de la lírica» (p. 1309), o «Advertencia al lector» (pp. 1313-1315), entre otros.

Nos interesa ahora más la segunda estrofa, en la que aflora de nuevo la distinción que nos había legado el bachiller Carrasco, aunque con otro matiz, ya que ambas cuestiones, el cantar y el contar, son ahora propias de lo poético:

Canto y cuento es la poesía,
se canta una viva historia,
contando su melodía.

En la quinta, esta vez en cuatro versos a manera de copla, vuelve a jugar Machado con ambos conceptos, ahora en relación con la rima:

Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida.
Cuanto nada cuenta el canto,
acaso huelga la rima.¹⁰

Estas afirmaciones no han pasado desapercibidas para los exégetas de don Antonio y, entre otros, las han analizado Aurora de Albornoz,¹¹ Juan Paredes,¹² Luis García Montero,¹³ James Whiston,¹⁴ Pedro Ruiz Pérez¹⁵ o Miguel Ibáñez.¹⁶ También las ha aprovechado para sus propias elucubraciones sobre la situación del arte poético en el período contemporáneo el gran poeta mexicano Octavio Paz.¹⁷

¹⁰ Antonio Machado, *Poesía y prosa, Tomo II Poesías completas*, ed. crítica de Oreste Macrí (Madrid: Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989), 663-664. Analiza el poema con su acostumbrada sagacidad la también poeta Aurora de Albornoz: vid. nota siguiente.

¹¹ Aurora de Albornoz, «Antonio Machado: “De mi cartera”. Teoría y creación», *Cuadernos Hispanoamericanos* 304-307 (octubre-diciembre 1975- enero 1976): 1014-1028.

¹² Juan Paredes, «La prosa de los poetas: Algunos aspectos de la prosa machadiana», en *Antonio Machado hoy (1939-1989)*, ed. por Paul Aubert (Madrid: Casa de Velázquez, 1994), 143 y ss.

¹³ Luis García Montero, «El itinerario poético de Antonio Machado», en *Antonio Machado hoy (1939-1989)*, ed. por Paul Aubert (Madrid: Casa de Velázquez, 1994), 107 y ss.

¹⁴ James Whiston, «Un “cursillo” machadiano de poesía en Segovia: “En tren. Flor de verbasco” de *Nuevas Canciones*», en *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado* (Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba (Iluminaciones 2), 2006), 380-401.

¹⁵ Pedro Ruiz Pérez, «La lectura machadiana de la poesía española: Tradición y presente», en *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*, ed. citada, 402-444.

¹⁶ Miguel Ibáñez, *El cantar y el contar en Antonio Machado* (Santa María de Cayón: Ayuntamiento de Santa María de Cayón (col. Sirena del Pisueña), 2007).

¹⁷ Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (Barcelona: Seix Barral, 1990). El primero de los siete ensayos del libro, titulado «Contar y cantar. (Sobre el poema extenso)» y fechado en 1976, se acoge a los versos machadianos «Se canta una viva historia / contando su melodía» (pp. 11-30); el eje de su argumento es este: «Reducido a su forma más simple y esencial, el poema es una canción. El canto no es discurso ni explicación. En el poema corto –jarcha, haikú, epigrama, chüch-chü, copla– se omiten los antecedentes y la mayoría de las circunstancias que son la causa o el objeto

Pero creo que quien mejor nos acerca al problema planteado es el propio Antonio Machado en un nuevo apunte, fechado hacia 1920, de *Los complementarios*, donde indaga sobre la anécdota que puede contarnos el poema, y la esencia que nos puede ofrecer cantando:

Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era mi parecer hace veinte años. En mi composición ‘Los cantos de los niños’, escrita en el año [18]98 (publicada en 1909 en *Soledades*), se proclama el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidió yo anticipadamente con la estética novísima. Pero la coincidencia de mi propósito de entonces no iba más allá de esa abolición de lo anecdótico.

Disto mucho de estos poetas que pretenden manejar las imágenes puras (¿limpias de concepto? y también de emoción), someterlas a un trajín mecánico y caprichoso, sin que intervenga para nada la emoción.¹⁸

E inmediatamente después, en la misma hoja pero a la vuelta, y antes de preguntarse sobre las imágenes de la lírica a propósito de un libro de Vicente Huidobro —ejemplo perfecto para él de la estética entonces novísima—, anota lo siguiente:

Bajo la abigarrada imaginaria de los poetas novísimos se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo eso será muy nuevo (si lo es) pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta, es el culto de las metáforas.¹⁹

De ahí su valoración del pasado, del Barroco concretamente, en *Juan de Mairena* y en otros escritos de madurez, «por su valor de originalidad y el equilibrio retórico entre sentir y pensar, entre *cantar* y *contar*, todo ello en el devenir temporal y una acuciante preocupación por recuperar una vitalidad perdida para el presente y para el futuro», afirma Pedro Ruiz.²⁰

del canto. Pero para *cantar* la cólera de Aquiles y sus consecuencias, Homero debe *contar* sus hazañas y las de otros aqueos y troyanos. El canto se vuelve acento y, a su vez, el cuento se vuelve canto» (p. 13).

Más adelante, hablando de cómo el Romanticismo alteró el poema extenso, afirma Paz que fue un cambio no menos profundo que el de la alegoría: «En primer término, introdujo un elemento subjetivo como tema del poema: el yo del poeta, su persona misma; en segundo lugar, hizo del canto el cuento mismo. Quiero decir: el cuento del canto fue el canto, el tema del poema fue la poesía misma. O como dice el sentencioso Antonio Machado: se *canta* una historia, y así se *cuenta* una melodía. Contar es, simultáneamente, relatar una historia y escandir el verso: cuento que se vuelve canto y canto que, al contar el cuento, se canta a sí mismo —el acto de cantar. El poema romántico tuvo como tema del canto al canto mismo o a su cantor: poema de la poesía o poema del poeta» (p. 25).

¹⁸ Antonio Machado, *Poesía y prosa, III, Prosas completas*, ed. citada, 1207.

¹⁹ Antonio Machado, *Los complementarios*, ed. citada, 1207.

²⁰ Pedro Ruiz Pérez, obra cit., 423. La cursiva es mía.

Los cantos de los niños, el poema octavo de su primer libro que el propio don Antonio nos propone como modelo, suenan así:

Yo escucho los cantos
de viejas cadencias,
que los niños *cantan*
cuando en corro juegan,

[...]

En los labios niños,
las canciones llevan
confusa la historia
y clara la pena;
como clara el agua
lleva su conseja
de viejos amores
que nunca se *cuentan*.

[...]

Cantaban los niños
canciones ingenuas
de un algo que pasa
y que nunca llega,
la historia confusa
y clara la pena.

Vertía la fuente
su eterna conseja:
borrada la historia
contaba la pena.²¹

De ahí que Aurora de Albornoz deduzca con mucha lógica y no menos sensibilidad, lo que sigue:

En toda la obra lírica de Machado hay siempre una realidad, una historia que sirve de base, de tierra. Pero –al menos en su poesía mejor– lo que de esa historia queda –lo que el poeta quiere que permanezca– es la «melodía»: lo que en *Los cantos de los niños* era la «pena». En una palabra, en este Apunte II Machado proclama el derecho del poeta a abolir la anécdota, [...] Cree que queda claro –por otra parte– que la «melodía» a que el poeta se refiere en el Apunte II nada tiene que ver con un «conjunto de sonidos modulados para recreo del oído», es decir, con la «música» del Apunte I. En esta «solear» hay sin duda una gran musicalidad: las palabras *canto*, *cuento*, *canta*, *cantando*, con su sonido y su sentido, contribuyen a crearla. Mas la música que aquí se busca es un canto, nada

²¹ Antonio Machado, *Poesía y prosa. Tomo II Poesías completas*, ed. citada, 433-434.

lejano a aquellos de los lejanos niños que jugaban al corro: y, quizás sobre todo, un canto próximo al rumor de las aguas...²²

ALGO QUE NO ES MÚSICA ES LA POESÍA: MIGUEL DE UNAMUNO (Y UN POCO DE SEIFERT)

En su «Credo poético» estampado al principio de sus *Poesías* de 1908, Unamuno mostró creencias estéticas muy distintas a las de Antonio Machado aunque, al fin y a la postre, el subsuelo acabaría por mostrarse muy parecido. Afirmó allí, entre otras cosas, estas ideas:

Piensa el sentimiento, siente el pensamiento
que tus cantos tengan nidos en la tierra
y que cuando en vuelo a los cielos suban
tras las nubes no se pierdan.

Pero necesitan en las alas peso,
la columna de humo se disipa entera,
algo que no es música es la poesía,
la pesada sólo queda. [...]

No te cuides en exceso del ropaje,
de escultor y no de sastre es tu tarea,
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea. [...]

Que tus cantos sean cantos esculpidos,
ancla en tierra mientras tanto que se elevan;
el lenguaje es ante todo pensamiento
y es pensada su belleza.

Sujetemos en verdades del espíritu
las entrañas de las formas pasajeras,
que la Idea reine en todo soberana;
esculpamos, pues, la niebla.²³

²² Aurora De Albornoz, obra citada, 1018-1019. La definición de la música que aporta la autora del ensayo, tan anticuada como insípida, se mantenía esencialmente en el *Diccionario de la RAE* como segunda acepción en la edición 22.^a de 2001: no he tenido humor ni ganas de comprobarlo en la última edición, pues nadie, que se sepa, ha corregido o matizado los múltiples disparates músicos que contiene esa imprescindible herramienta de nuestro idioma común. Cita también *Los cantos de los niños*, con inteligente sensibilidad, el también poeta y profesor José María Valverde, «Antonio Machado, poeta pensador», en *AIH (Asociación Internacional de Hispanistas)*, *Actas* 10 (1989): 1383-1393.

²³ Miguel De Unamuno, *Poesía completa (I)*, prólogo de Ana Suárez Miramón (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 53-54; el segundo en la 'Introducción' de las *Poesías* de 1907.

Las razones de esta inequívoca postura estética, tan diferente a la de Antonio Machado, nos las ofrece Unamuno en otros poemas del mismo libro, y todos ellos han sido analizados brillantemente por mi siempre recordado maestro Federico Sopena en uno de sus más brillantes ensayos, al que me remito.²⁴ La de los «cantos esculpidos», cantos de los que mana el sentimiento «denso, denso»²⁵, no ha sido postura, ni en su época, que supusiera excepción a la regla general, pues don Miguel siempre ha estado bien acompañado.

Un ejemplo ilustre, aunque muy anterior, nos confirma que también otros escritores, y en tierras muy distantes, habían sabido «escuchar» los sonidos de la piedra antes de ser esculpida y, por supuesto, después: es el caso del etíope Memnón (como nos contaron Filóstrato, Calístrato, el mismo Ovidio), cuya escultura gime y canta triste cuando se pone el sol. El poeta-músico Gerardo Diego cree recordarla contemplando un peñasco de la bahía santanderina que le recuerda el célebre pasaje: «La peña de Memnón. Si el sol la besa, / sones de arpa se abren como rosa»²⁶. Unamuno quizá había leído en Salvador Rueda alguna observación sobre piedras que cantan, piedras que hacen música.²⁷

Formas que vuelan, formas que pesan, anotó *Xenius* en sus no tan breves horas en el Museo del Prado. Si en la pintura es fácil encontrar la similitud con las formas que vuelan, no lo es tanto en la escultura, casi por definición «forma que pesa». Y si traducimos «forma que vuela» por música, aún menos. He aquí una de las excepciones que confirma las ideas estéticas de Unamuno, no tan solitario como se ha dicho, al menos en esta cuestión.

El checo Jaroslav Seifert está evocando al escultor Josef Wagner, compañero de juventud, en su libro *Toda la belleza del mundo*: estamos en la cuarta y última parte, en el capítulo 84 titulado «El don de la poesía». La poesía a la que se refiere es una escultura de su amigo, y el título del libro alude a un ensayo-prólogo de otro amigo, Karel Teige, que cerraba una antigua antología de todo el grupo juvenil: «La belleza del nuevo arte es de este mundo. La misión del arte es crear bellezas análogas y cantar, con imágenes arrebatadoras y con insospechados ritmos poéticos, toda la belleza del mundo».

Seifert viaja a Horice y describe montañas, bosques:

²⁴ Federico Sopena, *Música y antimúsica en Unamuno* (Madrid: Taurus, 1965). También se lee con placer su nota sobre «Las músicas de don Miguel de Unamuno», *Revista de Occidente* 19 (1954): 130-133.

²⁵ Me refiero al poema «Denso, denso», el que sigue al «Credo poético» también en la Introducción del libro de 1907, ed. citada, 54.

²⁶ Gerardo Diego, «La peña de Memnón (Bahía de Santander)», en *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961). Cito por *Poesía completa I*, ed. preparada por el autor y realizada por F. J. Díez de Revenga (Valencia/Santander: Editorial Pre-Textos, 2017), 1061-1062. Lo reproduce y comenté ampliamente en Gerardo Diego, *Poemas musicales (Antología)*, ed. por Antonio Gallego (Madrid: Cátedra, 2012), 236-237.

²⁷ Salvador Rueda, *Mármoles* (Madrid: Establ. Tipográfico El Trabajo, 1900); y *Piedras preciosas. Cien Sonetos*, (Madrid: Imprenta de Enrique Rojas, 1900), por ejemplo.

Y varias canteras, en las que se sigue trabajando, definen el carácter del terreno. Igual que nosotros escogemos entre el pan blanco y el negro, el blando o el más duro, allí se cortan para los escultores bloques de arenisca. Son unas canteras antiquísimas. Los escultores góticos checos ya modelaban con estas piedras sus hermosas y tiernas Vírgenes, y Matyas Braun elegía entre ellas los trozos apropiados de las 'Virtudes' y los 'Pecados' para Kuks de Sporek.

Hasta aquí todo es normal, nada hace sospechar lo que viene a continuación, salvo para el lector de Unamuno:

Cuando el escultor Josef Wagner se ponía delante de uno de esos bloques de arenisca, decía que en aquella piedra oía la voz de una muchacha. Yo, por desgracia, no oía nada, pero una vez que me senté al borde de una cantera creí ver en seguida, junto a una frondosa mata de tomillo, los senos de las muchachas ocultas en las piedras. Escuchar las voces en una materia muerta sólo les es dado a los escultores.

No es la única vez que Seifert se refiere al escultor Wagner de esta manera tan sorprendente. Aludiendo a otras esculturas femeninas, especialmente a las llamadas «maravillosas chicas de Artemisa», insiste en ello:

Tienen el regazo tapado, pero así queda más descubierto el amor de sus rostros, sobre los cuales apenas está aflorando su joven belleza de mujer. Nos cautivan con su poesía. Pero es una poesía sin literatura. Una melodía apasionada que hace vibrar el peso de la piedra. La piedra nos convence con su profundo silencio. Es una poesía resplandeciente de sencillas resonancias de los utensilios y del arte del escultor.

Y tras un delicado análisis del arte de su amigo, concluye:

Wagner amaba la música y la poesía y fue correspondido en su amor. Sus estatuas de las muchachas son más ligeras gracias a la canción de amor que escuchan los ojos humanos. Era un escultor que escribía poemas sobre la piedra, y un poeta que, en lugar de las rimas, pulía las estatuas.²⁸

Volviendo a Unamuno, en su *Cancionero* encontramos ideas más acordes con las de Machado o el bachiller Carrasco. He aquí una de sus canciones:

²⁸ Más adelante nos proporciona otros datos que, la verdad sea dicha, nos interesan menos: «*La Poesía* de Wagner se envió a la Exposición Universal de París de 1937. Fue galardonada con el Gran Prix. Cuando los escultores Maillol y Desplau se acercaron a la estatua, Maillol esbozó el gesto simbólico de quitarse el sombrero: ¡Este sí que es un escultor!». Jaroslav Seifert, *Toda la belleza del mundo (Historias y recuerdos)* (Barcelona: Seix Barral, 1955), 385, 435, 440 y 441.

La figura es hondura,
el sonido es sentido;
hundirse en visión,
sentirse en el son.

Y, sobre todo, esta otra en la que de nuevo encontramos la vieja disyuntiva de contar y cantar, de razón y sentimiento:

Voy a cantaros un cuento.
contaros una canción,
mediros el sentimiento
y brizaros la razón.

Josse de Kock, de cuya edición del *Cancionero* las he tomado, aduce frases en prosa del propio Unamuno que explican o complementan estas ideas: «La figura del mundo nos la dio la palabra»; o bien «y pensar es sentir: se piensa el sentimiento, se siente el pensamiento»: es, si recuerdan, el primer verso del «Credo poético» que antes citaba: o bien «por el son a la visión». El editor también nos muestra la posición de don Miguel frente al modernismo en una carta a Juan Ardanzun fechada el 12 de diciembre de 1900, en la que explicotea su concepto poético antisonoro, poco propicio a la sensualidad sonora del modernismo, y se refiere a las sonoridades de la poesía española, desde Quintana a Zorrilla como «música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo». Y comenta de manera muy inteligente las dos canciones que nos ha ofrecido:

Los poemas del *Cancionero* no sólo enuncian un precepto, sino que además proceden a su aplicación: su austeridad es extremada y la forma va por delante del fondo. El primer es una configuración de cinco radicales (*figura, bondo, son, sentir, visión*), contruidos de manera diversa al añadirse morfemas distintos, que se combinan según su consonancia (rimas finales de verso y rimas internas) y en figuras de retórica (quiasmos). El segundo arranca de un juego de palabras (*contar / cantar*) y celebra en forma de quiasmos la unión del pensamiento y del sentimiento en poesía.²⁹

Sí, el mismo juego de palabras del bachiller Sansón Carrasco, de Antonio Machado, ahora en Miguel de Unamuno.

²⁹ Josse De Kock, *Cancionero de Miguel de Unamuno* (Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2006), 36. Las canciones que ha escogido son la 1720 (p. 24) y la 1014 (p. 40). Las citas en prosa las ha obtenido de las «Prosas diversas» incluidas en Miguel De Unamuno, *Obras completas*, tomo 4, 2.ª edición, 496-499.

TODO ES PROSA O TODO ES VERSO: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Veamos ahora un nuevo caso ya en la siguiente generación, saltando de la del 98 a la de 1914.³⁰ En una carta a Guillermo Díaz-Plaja fechada el 27 de mayo de 1953 en Río Piedras (Puerto Rico), escribía el poeta de Moguer: «No hay prosa y verso. Todo es prosa o todo es verso. Para mí, sin duda, todo es verso»³¹.

No era sólo evidente en el caso de Juan Ramón Jiménez. Y ni siquiera únicamente en el exquisito territorio del poema en prosa. También otros poetas habían dejado diversos escritos en prosa, y los investigadores habían comenzado el asedio a esos escritos no directamente poéticos tratando de averiguar aspectos puramente biográficos y, además, posibles explicaciones de sus ideas poéticas, de su poética.³²

Pero Juan Ramón Jiménez no necesitaba argumentar su afirmación, pues hacía muchos años que la había puesto en práctica en algunos de sus libros poéticos, alternando el verso y la prosa en sus páginas con mucha naturalidad. Como en el *Diario de un poeta recién casado*, publicado por primera vez en el Madrid de 1917, años después editado con el título de *Diario de poeta y mar* (Buenos Aires, 1948).

Precisamente en una de las prosas aforísticas no incluida en las primeras ediciones, pero conservada entre sus papeles, el poeta de Moguer responde a una pregunta sobre Nueva York, ciudad que al parecer no le había gustado mucho. Es un brevísimo apunte a lápiz que dice así:

³⁰ Mantengo por comodidad lo de Generación del 98, Generación del 14 o, como en otras ocasiones, Generación de 27. Es bien sabido que a Juan Ramón Jiménez, de quien nos vamos a ocupar ahora, no le gustaban estos rótulos, ni su ubicación en ellos, y que argumentó por escrito sus razones: vid. «El siglo modernista es auténticamente español», «Sobre un prólogo de un libro de un prólogo», y «Carta a Gregorio Marañón» fechada en San Juan de Puerto Rico el 27 de diciembre de 1952, los tres en *Unidad (Cuadernos de textos) de Zenobia y Juan Ramón (y Estudios juanramonianos)*, tomo 3, ed. por Graciela Palau de Temes (Moguer: enero de 2011), 9-14. Los dos últimos escritos mencionados comentan negativamente la tesis principal del libro de Guillermo Díaz-Plaja, con prólogo de Gregorio Marañón, *Modernismo frente a Noventa y ocho* (Madrid: Espasa-Calpe, 1951).

³¹ Guillermo Díaz-Plaja, *Juan Ramón Jiménez en su poesía* (Madrid: Aguilar, 1858), 53. Juan Paredes, obra citada, 144.

³² Vid. una visión de conjunto en Guillermo Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España* (Barcelona: Gustavo Gili, 1956); también, sobre autores concretos y entre otros muchos, Alfonso Reyes, «Prosa de Rubén Darío», *Revista de Filología Española* 3 (1916): 91-92 y ss.; Pedro Enríquez Ureña, «En torno a las prosas de Rubén Darío», *La Torre, Universidad de Puerto Rico* 15 (1967): 155-177; Andrés Soria, «La prosa de García Lorca», *Litoral* 8-9 (septiembre de 1969), ampliado en «La prosa de los poetas (apuntes sobre la prosa lorquiana)», en *De Lope a Lorca y otros ensayos* (Granada: Universidad de Granada, 1980), 213-297. Y sobre el caso que nos ocupa, Ricardo Gullón, «El arte del retrato», en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (Buenos Aires: 1960); Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Gredos, 1966); Juan Paredes, «Los cuentos de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos* 376-378 (octubre-diciembre de 1981): 777-784.

N. Y.

—¿Por qué no se queda usted aquí?

—Porque soy poeta y esto lo puedo contar, pero no cantar.³³

Algún estudioso ha afirmado que, precisamente por eso, Juan Ramón escribió muchos episodios neoyorquinos de su *Diario de un poeta recién casado* en prosa, en vez de en verso, a lo que otros responden que también lo hizo cuando en ese viaje de novios volvió a España y cantó en prosa (bellísima, por cierto) las tierras de Cádiz y Sevilla. Pero creo que no se trata de eso. Javier Blasco, editor de la edición en que me baso, cree más bien que esa distinción entre cuento y canto es «base de la diferencia que más tarde establecerá entre literatura y poesía». Lo mismo había sostenido, entre otros, Carmen Alonso en su asedio a la poética en verso de Juan Ramón: «El pensamiento ha de expresarse en prosa porque es cuento fatalmente; ‘el sentimiento’, en verso, porque es ‘fatalmente canto’»³⁴.

Pero me parece más acertada la opinión de Almudena del Olmo, quien escribió que «aquella ciudad que el poeta abandonó tras el *Diario* porque no se podía *cantar*, sino sólo *contar*, reaparece para ser cantada mediante la confusión de superposiciones espaciales que entrega el recuerdo»³⁵. Se refiere al fragmento segundo de *Espacio*, subtítulo «Cantada», donde lo urbano, como en el tercero y último, «Sucesión», proporciona en efecto motivos para el canto. Pero donde reaparece el juego de palabras que estamos asediando es en el fragmento primero de *Espacio*, titulado «Sucesión»:

[...] Pasa el iris cantando como canto yo. Adiós, iris, iris, volveremos a vernos, que el amor es uno y solo y vuelve cada día. [...] A esa isla, a ese iris, ese canto yo iré, esperanza mágica, esta noche. [...] En medio hay, tiene que haber un punto, una salida; el sitio del seguir más verdadero, con nombre no inventado, diferente de eso que es diferente e inventado, que llamamos, en nuestro desconuelo, Edén, Oasis, Paraíso, Cielo, pero que no lo es y que sabemos que no lo es como los niños saben que no es lo que no es que anda con ellos. Contar, cantar, llorar, vivir acaso: «elobjo de las lágrimas»,

³³ Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, en *Obra poética*, ed. por de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, vol. 2 (Madrid: Espasa-Calpe, 2005), 264, y comentario en p. 356. Entre otros, comentan este breve escrito Howard T. Young, «Dimensiones historicistas del “Diario” de Juan Ramón Jiménez», en *Asociación Internacional de Hispanistas. Actas*, XI (1992), 119-125; Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999); y Miguel d’Ors, «Los Estados Unidos en el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez», en *Posrománticos, modernistas, novecentistas. Estudio sobre los comienzos de la literatura española contemporánea* (Sevilla: Renacimiento, 2005), 277 y ss.

³⁴ Carmen Alonso Segura, *De poética en verso. Juan Ramón Jiménez* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996), 27. Con apreciables aproximaciones a la música juanramoniana, aunque percibidas exclusivamente desde lo literario, contiene un interesante capítulo sobre «La poesía de “canto” y no cuento» (pp. 103-120).

³⁵ Almudena del Olmo Iturriarte, *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez. Desde el Modernismo hasta los orígenes de las poéticas modernas* (Sevilla: Renacimiento, 2009), 208-209 y 223.

que tienen (Schubert, perdido entre criados por un dueño) en su iris roto lo que no tenemos, lo que tenemos roto, desunido.³⁶

La primera «estrofa» de *Espacio*, y un fragmento de la segunda, habían aparecido casi diez años antes (1945) en los mexicanos *Cuadernos americanos*, y en formato de verso libre, aunque sin apenas cambios. Por si alguien está interesado, he aquí el fragmento madrileño que reproduce en prosa, ahora en verso:

[...] Pasa el iris
cantando como canto yo. Adiós, iris, iris,
volveremos a vernos, que el amor
es uno y solo y vuelve cada día.
[...]
A esa isla, a ese iris, ese canto
yo iré, esperanza mágica, esta noche.
[...] En medio hay,
tiene que haber un punto, una salida,
el sitio del seguir más verdadero,
con nombre no inventado, diferente
de eso que es diferente e inventado,
que llamamos, en nuestro desconsuelo,
Edén, Oasis, Paraíso, Cielo,
pero que no lo es y que sabemos
que no lo es como los niños
saben que no es lo que no es que anda con ellos.
Contar, cantar, llorar, vivir acaso:
«elojio de las lágrimas», que tienen (Schubert,
tenido entre criados por un dueño)
en su iris roto lo que no tenemos,
lo que tenemos roto, desunido.³⁷

Es curioso que, como ya vimos en Unamuno, sean también los niños, o su recuerdo, quienes unan etapas poéticas tan diferentes. Pero hay más. «Elogio de las lágrimas», además de una bien conocida canción de Schubert (*Lob der Tränen*, op. 13 n.º 2, el lied D. 711 sobre un poema de A. W. van Schlegel, de 1918 en su primera versión musical, versión segunda y definitiva de 1822), traza una perfecta conexión entre este penúltimo poemario en prosa de Juan Ramón y su segundo libro de versos, las *Arias tristes* de 1903: cuarenta, cincuenta años de actividad poética al amparo de una canción de Schubert...

³⁶ Juan Ramón Jiménez, *Espacio*, en *Obra poética*, ed. por Almudena de Olmo Iturriarte, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (Madrid: Espasa Calpe, 2005), vol. 4, 1269, y amplio comentario en pp. 1302-1306. Reproduce y comenta la versión completa del poema, la de *Poesía española* (Madrid, 28 de abril de 1954), 1-11.

³⁷ *Ibid.*, 1300-1301.

No es necesario recordar, creo, que ya en aquella edición madrileña de Fernando Fe a principio de siglo y luego en casi todas las demás, la primera parte de aquellas *Arias*, las «Arias otoñales» aparecieron bajo el cobijo de una partitura española para piano del tierno y triste *lied* mencionado; así como los «Nocturnos» de la segunda parte lo hicieron al amparo de la no menos famosa «Serenata» (la *Stänchen* de Ludwig Rellstab, publicada como n.º 4 de *Schwanengesang*, «Canto del cisne», D. 957 de 1829), en edición sólo pianística y también española; y los «Recuerdos sentimentales» que rematan el tríptico de las *Arias*, acogieron en su frente otro *lied* shubertiano, «Tú eres la paz», es decir, *Du bist die Ruh*, con texto de Friedrich Rucker, el D. 776 de 1823, también en edición pianística y española.

Y no sería la última vez que Juan Ramón incluyera partituras en sus libros poéticos: el siguiente, *Jardines lejanos* de 1904, repitió la experiencia con músicas de Gluck para sus «Jardines galantes», de Schumann para sus «Jardines místicos», y de Mendelssohn para sus «Jardines dolientes».³⁸

A pesar de la conexión, a través de Schubert y de una de sus más bellas canciones, con libros y estéticas tan lejanas, en el Prólogo que Juan Ramón escribió para la primera edición mexicana de *Espacio*, luego suprimido en la madrileña, menciona a otros músicos, como Mozart o Prokofiev. He aquí el párrafo:

Siempre he creído que un poema no es largo ni corto, que la obra entera de un poeta, como su vida, es un poema. Todo es cuestión de abrir o cerrar. [...]

Creo que un poeta no debe carpintear para «componer» más extenso su poema, sino salvar, librar las mejores estrofas y quemar el resto, o dejar éste como literatura adjunta. Pero toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?) sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesiva, es decir, por los elementos intrínsecos, por su esencia. Un poema escrito que sea a lo demás versificado, como es, por ejemplo, la música de Mozart o Prokofiev a la demás música, sucesión de hermosura más o menos inexplicable y deleitosa. Que fuera la sucesiva expresión escrita que despertara en nosotros la contemplación de la permanente mirada inefable de la creación, la vida, el sueño, el amor.³⁹

Pero esto ya es otra historia, no menos deleitosa. Y no se me ha ocurrido mejor manera de terminar estas disquisiciones sobre *contar o cantar las cosas* que con las potentes elucubraciones de Juan Ramón sobre la vida y la muerte, el sueño y el amor. ■

³⁸ Vid. Federico Sopena, «Juan Ramón Jiménez en la música», en *Poetas y novelistas ante la música* (Madrid: Espasa-Calpe, 1987), 131-156; y «Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla», *Los Cuadernos del Norte* 2, n.º 10 (1981): 54-57.

³⁹ Juan Ramón Jiménez, *Espacio*, ed. citada, 1286.