

Surrealismo, humor, poesía, música. La novia, canción de Guastavino y Alberti

MANSILLA, Silvina Luz / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

silman@filo.uba.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: música - Argentina – humor – Rafael Alberti – Carlos Guastavino – canción

> Resumen

Surgido en Francia, el surrealismo como movimiento artístico y literario tuvo derivaciones en la llamada Generación del 27 y se ramificó también, como es sabido, hacia el cine y la pintura. El humor surrealista o humor absurdo fue asumido en algunos de los escritores españoles como una faceta de la vanguardia. Tal es el caso de algunos fragmentos de *El alba del alhelí*, de Rafael Alberti publicado en 1927. Basado en las modalidades de la poesía popular y en la tradición de los cancioneros, el libro tiene algunos poemas –como es el caso de la obra que aquí se estudia–, con ciertas improntas de la vanguardia. Guastavino conoce esa producción a comienzos de la década de 1940 cuando se instala en Buenos Aires, coincidentemente con el arribo de Alberti en calidad de exiliado. Atraído por la personalidad y los escritos del gaditano, pone música a siete poemas, que agrupa como *Siete canciones*. En esta ponencia postulo que la canción *La novia* evidencia estrategias de representación musical que actúan eficazmente para potenciar el mensaje literario y fundirse con este en una única intencionalidad comunicativa; asimismo, que dichas estrategias se pueden rastrear en los enlaces armónicos modales, la melodía sinuosa y zigzagueante, el ajuste silábico que permite la comprensión rápida del texto y el tiempo animado con una rítmica saltarina, elementos que sumados coadyuvan a acentuar el humorismo de un estilo surrealista infrecuente en la canción de cámara argentina.

> Introducción

Carlos Guastavino (1912-2000), el compositor argentino de origen santafesino, y Rafael Alberti (1902-1999), el escritor español integrante de la llamada Generación del 27, coincidieron en Buenos Aires hacia comienzos de la década de 1940.¹ El músico era entonces un joven provinciano, pianista aficionado, con

¹ Este trabajo forma parte del proyecto UBACyT *Música culta y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX*, de la programación 2016-2019, acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de

la aspiración de profesionalizarse como compositor y formalizar sus estudios en el Conservatorio Nacional gracias a una beca del Gobierno de Santa Fe (Mansilla, 2011: 45). El poeta iniciaba su exilio sudamericano junto a su esposa María Teresa León, en ese momento histórico complicadísimo en el que confluyeron el final de la Guerra Civil Española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial.² Para ambos, Buenos Aires era una novedad, con gran atractivo por su ambiente cultural en verdadera ebullición.

> **Confluencia**

Se equivocó la paloma, que con el tiempo se transformaría en un *hit* por la mediación de intérpretes como Joan Manuel Serrat, Mercedes Sosa y Eduardo Falú, fue la primera obra vocal que los reunió (aún cuando Alberti se anotició del asunto luego de que Guastavino la había musicalizado).³ El poema integraría ese libro que Alberti empezó a escribir en París y concluyó en Argentina, que se llamó *Entre el clavel y la espada*;⁴ y por supuesto, lejos de ser una propuesta ingenua con logradas metáforas y llamativas antítesis, habla del propio protagonista del desarraigo: es Alberti la paloma que no encuentra su rumbo, que está errante.⁵

Para Guastavino, *La paloma* constituía apenas un poema suelto colocado casi al final de un libro que se identificó como *Poesía*, de Alberti, adquirido seguramente durante ese año 1940. Ignoraba el músico que el texto de la que sería una de sus más famosas canciones despuntaba apenas como un anticipo del contenido del importante primer libro del exilio sudamericano de Rafael Alberti. Gonzalo Losada, el editor, colocó en este libro ese poema escrito en París hacia fines de 1939 junto a otros muy nuevos, como una suerte de apéndice de aquella recopilación, que se pretendía como la obra completa del poeta gaditano hasta ese momento (o sea, todo lo escrito desde *Marinero en tierra* de 1924, hasta 1938).⁶

> **Más confluencias**

Entonces: es hacia 1941 cuando todos estos hechos convergen. Guastavino por un lado, compra un ejemplar de *Poesía* y escribe *Se equivocó la paloma*, que se estrena el 13 de octubre de 1941 en el Teatro

Buenos Aires. Si bien he realizado estudios previos sobre Carlos Guastavino, exploro en el presente aporte, motivada por el tema convocante de estas jornadas, algunas facetas entre música y literatura no visitadas con anterioridad. Por fortuna, a la luz de bibliografía y fuentes primarias novedosas para mí.

² Como es sabido, Alberti estaba casado con María Teresa León desde 1933. En Argentina nació la hija de ambos, Aitana. María Teresa falleció afectada de Helzeimer en Majadahonda, a pocos kilómetros de Madrid, en diciembre de 1988. (Llopis, 2013: 30).

³ Así lo relata Alberti en *La arboleda perdida*.

⁴ Aparecerá concretamente en la segunda parte, denominada *Metamorfosis del clavel*. (Mansilla, 2011: 70).

⁵ Desarrollé in extenso este asunto en Mansilla (2011: 68-75).

⁶ Véase "Advertencia del editor" (Alberti, 1940: 7-8).

del Pueblo con la presencia de Alberti.⁷ Por el otro, el escritor, que había arribado junto a su esposa al puerto de Buenos Aires el 2 de marzo de 1940, empieza a sobresalir por sus libros y conferencias (Llopis, 2013: 131). Es sabido que su destino era en primera instancia Santiago de Chile, puesto que fue Pablo Neruda quien los convenció acerca de emigrar a Sudamérica. Sin embargo, en Buenos Aires está Gonzalo Losada, que acude a recibirlos con una comitiva; él será uno de los principales editores de los exiliados; él los convence de quedarse aquí. Aunque no tenemos la fecha exacta, Guastavino acude a Alberti en algún momento de 1941. El escritor le firma su ejemplar, por fortuna conservado hasta hoy: se trata de una edición rústica que con los años el músico hizo encuadernar en tapa dura para su mejor preservación.⁸

Atraído de inmediato por la personalidad y los escritos del andaluz, Guastavino –insisto– era por entonces un joven estudiante de composición; un joven no muy avenido, según nos relatara, a las enseñanzas algo rígidas y escolásticas del Conservatorio Nacional. Pondrá música a *La novia* y a seis poemas más, de la primera época de Alberti,⁹ que agrupará en un álbum denominado *Siete canciones*.¹⁰ Estrenada por la soprano María de Pini de Chrestia y el compositor al piano, el 23 de octubre de 1941 en el Teatro del Pueblo, el concierto recibe una crítica favorable en por lo menos siete periódicos, aunque no se habla puntualmente de las características de nuestra canción (Mansilla, 2011: 279). Durante 1944, será difundida por el compositor y otra voz que progresivamente se volverá la protagonista de este repertorio: Conchita Badía, una soprano española, también exiliada en Argentina.¹¹

› **Hipótesis**

En esta ponencia postulo que la canción *La novia* evidencia estrategias de representación musical ligadas al humor surrealista, que actúan con eficacia para potenciar el mensaje literario y fundirse con él en una misma intencionalidad comunicativa. Parto de investigaciones anteriores sobre la música guastaviniana para proponer en este estudio, que pone bajo la lupa una miniatura de apenas un minuto de duración, que Guastavino atravesó una etapa exploratoria inicial en la cual experimentó con ciertas facetas de la modernidad literaria. A la adopción –ya demostrada– de una modernidad musical, perceptible en su

⁷ El manuscrito original de esta partitura, conservado en la Editorial Melos /Ex Ricordi Americana, está fechado el 1 de septiembre de 1941.

⁸ La tapa no es la original. El volumen tiene más de trescientas páginas. En el índice están señalados con lápiz los siete poemas que terminarían conformando las *Siete canciones*. El ejemplar no tiene indicación alguna en la poesía de *La paloma*. Contiene en la portada una dedicatoria de puño y letra de Alberti que dice "A Carlos Guastavino, Rafael Alberti".

⁹ En esta edición –*Poesía*, de 1940– no figuran indicadas las tres partes en que se divide *El alba del alhelí* (*El blanco alhelí*, *El negro alhelí* y *El verde alhelí*): están simplemente todos los poemas incluidos. Está también el famoso *El tonto de Rafael*, que lleva como subtítulo "autorretrato burlesco". *La novia* es el número 6.

¹⁰ Publicadas por Ricordi en 1946 y por Lagos en 1975, las *Siete canciones* son: *La novia*, *Geografía física*, *Elegía*, *Nana del niño malo*, *Al puente de la golondrina*, *¡A volar!* y *Jardín de amores*. (Mansilla, 2011: 279). Algunas de estas canciones proceden de poemas de *Marinero en tierra* y otras, de *El alba del alhelí*.

¹¹ Cantada por ella en el Teatro Odeón el 30 de octubre de 1944. La repercusión detallada de la prensa periódica está contenida en Manso (1989).

recepción compositiva implícita de la producción de Manuel de Falla, figura emblemática de la cultura musical española que también vivió en Argentina desde 1939 hasta su muerte en Alta Gracia (Córdoba) en 1946, se agrega, según intento demostrar aquí, un acercamiento a una modernidad –¿o vanguardia?– literaria.

› **Mundos poéticos: el texto**

El surrealismo, surgido en Francia como movimiento artístico y literario, tuvo derivaciones en el grupo de escritores españoles del 27 y se extendió también, como es sabido, hacia el cine y la pintura. No se habla en general de la existencia de una tendencia surrealista en la música, si bien algún autor afirma que Guillaume Apollinaire acuñó el término en 1917 cuando conoció el escandaloso ballet *Parade* de Eric Satie, y lo pensó como un "super-realismo" (Auner, 2017: 130). La presentación del Grupo del 27 tuvo su faceta ocurrente, palpable en la revista *Lola*. Juegos a los cuales se sumaban Federico García Lorca, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pedro Salinas y Rafael Alberti, eran más bien bromas en amistad, en las que a veces compartían la pluma para firmar algún escrito, evidenciando que el humor formaba parte de su cotidianeidad (Díez, 2011: 176). Veamos el poema en cuestión:¹²

Toca la campana
de la catedral.
¡Y yo sin zapatos
yéndome a casar!

¿Dónde está mi velo,
mi vestido blanco,
mi flor de azahar?

¿Dónde mi sortija,
mi alfiler dorado,
mi lindo collar?

¡Date prisa, madre,
toca la campana
de la catedral!

¿Dónde está mi amante,
mi amante querido,
en dónde estará?

Toca la campana
de la catedral.
¡Y yo sin mi amante,
yéndome a casar!

¹² Conviene seguir el texto directamente con la música. Puede encontrarse la versión grabada comercialmente por Ulises Espaillat en canto y Pablo Zinger en piano en varias plataformas de internet. (CD "Las puertas de la mañana", New Albion Records, 1993).

El texto está estructurado en seis estrofas: la primera y la sexta son de cuatro versos –y casi idénticas– y las cuatro estrofas centrales constan de tres versos. Los versos son hexasílabos. El contenido muestra elementos surrealistas. *La novia* está incluida en *El alba del alhelí*, libro escrito por Alberti entre 1925 y 1926 y publicado en 1927, mismo año en que el grupo de escritores españoles coincide en Sevilla, en torno a la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora.¹³ Los estudiosos coinciden en que el libro se basa en las modalidades de la poesía popular y en la tradición de los cancioneros. Tiene además, una impronta desde la vanguardia, marcada por rasgos de absurdo. En el breve poema, el humor surrealista está representado mediante el recurso a la confusión o al malentendido: la joven, convocada de un modo imperativo a su propio casamiento por las campanas de la catedral, no encuentra su ajuar ni su amante; todo sucede rápido, como en un sueño borroso o pesadilla; nerviosa y apremiada, la novia apura a su madre ante las campanas que la llaman con insistencia. La portada de la primera edición del ciclo [Figura 1] ilustró el contenido de la canción.

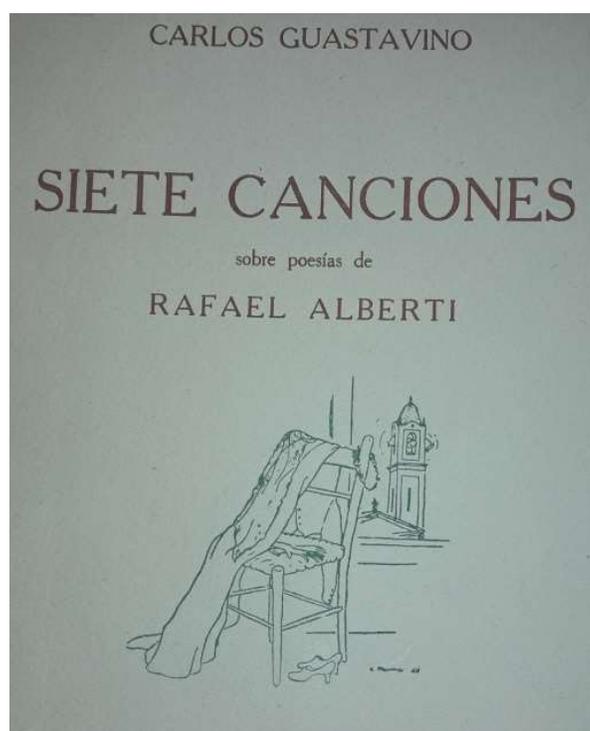


Figura 1. Portada de las *Siete canciones*, de Carlos Guastavino

¹³ *El alba del alhelí* ha sido indicado como uno de los libros más musicales de Alberti, por su evocación de villancicos y otras composiciones polifónicas del siglo XV (Juan de la Encina, entre otros). Según Mateos Miera (2010: 64), coincide su creación con la época en que Adolfo Salazar desempeña una labor pedagógica importante de difusión entre los jóvenes artistas, de algunas formas olvidadas de poesía musical. La organización formal del libro, si bien tendría todavía una influencia del cancionero, estaría en una transición popularista que lo emparenta con su estilo comprometido, posterior.

¿Conocería Alberti la obra dadaísta de Duchamps, *Los novios desnudando a la novia*, realizada en Nueva York entre 1915 y 1923?¹⁴ ¿Habría quizá concurrido en 1921 al estreno en París del ballet *Les Mariés de la Tour Eiffel*, con libreto de Jean Cocteau y música con rasgos modernistas de integrantes del llamado Grupo de los Seis?¹⁵ No debe dejarse de lado que el poeta define su vocación por esos años, dado que hasta sus casi 19 años se sentía más afín a las artes visuales que a la poesía.

> **La música**

Ahora bien, ¿Cómo se logra que se funda en una misma intencionalidad, en un interés idéntico de representación, todo ese contenido absurdo del relato de *La novia*? Realizaré a continuación un breve rastreo de elementos.¹⁶ Comenzando por el aspecto rítmico, debe remarcarse que la situación agitada ("con desasosiego", se indica en compás 8), está lograda gracias a la continuidad del *tribracchio*, esto es, los pies ternarios del compás de 6/8. La persistencia de un *ostinato* que pareciera poder expresar "taa-lán, tan-ta-lán", escrito en las terceras paralelas que realiza el piano antes y durante el canto, trae una mezcla de ingenuidad e ironía. El *ostinato* ofrece una rítmica saltarina, que no interrumpe el movimiento sino que le otorga dinamismo y fluidez. La introducción pianística parece dar inicio al repiqueteo de la campana, que después es mencionada en el primer verso. En el texto, el ritmo es de figuraciones iguales casi todo el tiempo, con un ajuste silábico (o sea que cada sílaba corresponde a una única nota musical); esto facilita su comprensión.

Adicionalmente, una buena estrategia guastaviniana la constituye la nota larga que reserva para el final de cada estrofa, si bien las estrofas segunda y tercera están reunidas en una sola frase musical. Esas notas finales largas, en cada frase, aumentan el desasosiego pero a la vez resultan exageradas en contraste con las notas breves, produciendo un efecto humorístico.¹⁷

Acerca del aspecto tonal y armónico, el musicólogo Bernardo Illari (2015: 44) consigna que la canción surge de la combinación de estrategias modales, más que funcionales. Señala que hay cierta ambigüedad modal y que ello permite a Guastavino adherir a la estética "neopopular" de la letra, sin merma de refinamiento. Illari entiende el texto como una "escenita tragicómica" y desliza su duda sobre la identidad del amante, que podría ser un tercero del cual la protagonista no quiere prescindir.

¹⁴ También conocida como *El gran cristal*, esta obra está hecha en óleo, pintura, cable, láminas de plomo, polvo y barniz, colocados entre dos grandes placas de cristal (Honour, 2004: 812). Agradezco esta observación a Natalia Capmourteres.

¹⁵ Se trata de una farsa en un acto, con coreografía de Börlin y música de Auric, Milhaud, Tailleferre, Honegger y Poulenc. La obra transcurre en la primera plataforma de la torre Eiffel donde un fotógrafo toma fotografías durante una fiesta de bodas. Este paralelismo, por la música con rasgos neoclásicos (aún salvando las distancias), me fue sugerido por Guillermo Dellmans.

¹⁶ Remito aquí a la partitura, publicada por Ricordi Americana en 1946 y por la editorial Lagos, en 1975.

¹⁷ No resulta humorística quizá la primera vez que se escucha la duración larga, pero sí la segunda, tercera, cuarta vez.

En el aspecto melódico, es notable cierta economía de medios buscada claramente, en una línea que por momentos resulta sinuosa y zigzagueante. Contiene al inicio intervalos ciertamente incómodos para cualquier voz, de cuarta justa descendente y ascendente, que desembocan en una sucesión de grados conjuntos ascendentes. Hay en esa incomodidad, a mi modo de ver, un efecto paródico. La reunión de las estrofas 2 y 3 conformada por todas las preguntas por el ajuar, dejando la nota larga al final, está pensada para resaltar el efecto desesperado, casi de pesadilla. La parte del clímax sucede en el mayor énfasis del poema –"¡Date prisa, madre!"– y coincide con el segmento más agudo de la canción, al que se llega por intervalos de quintas justas ascendentes que resultan inesperados para el oyente, creando otra vez el efecto humorístico que causa la sorpresa. Sobre el final, con los ascensos por el pentacordio del modo dórico en "yéndome a casar" y la permanencia de las terceras menores en el piano (sol-mi), las campanas parecen repicar hasta perderse.

› **Conjeturas para concluir**

He querido sugerir en esta presentación que en aquel mundo de los intelectuales y artistas españoles que debieron desarraigarse y emigrar, humor, música y poesía se conjugaron y –en cierta medida– se prolongaron y reconfiguraron. ¿Tal vez la salida del humor tuviera un efecto catártico?

Guastavino solía confesar que su "técnica" compositiva consistía simplemente en leer, leer y leer, muchos textos y, en algún momento, dejarse atrapar por un poema, a partir de lo cual, sentado al piano, la música surgía casi espontáneamente. Me animaría a conjeturar que en este caso haya sido el inicio del poema – con una imagen sensorial de sugerencia sonora ("toca la campana")– lo que atrapó su atención, sirviendo de puntapié inicial. Luego, al avanzar mínimamente la lectura del texto, surge la historia absurda, algo ridícula e imposible, de esta novia indefensa y sin siquiera un prometido. Eso sí: es una novia castiza, lo que amerita una música modal, de ascendencia hispánica.

Acaso para el Guastavino joven de inicios de la década de 1940, tal situación haya significado un pequeño desafío lúdico en el cual echar a andar sus incipientes herramientas compositivas procedentes del entrenamiento recibido en las clases de composición de su maestro Athos Palma.¹⁸ Quizá fuera un *scherzo* en el verdadero sentido de la palabra, a partir de un interés, posteriormente no desarrollado, por un tono poético-musical antirromántico y descontracturado, característico de la modernidad. Como sea, la recepción de esta literatura española, aunque escasa y ubicada en un sector pequeño de su producción vocal, complejiza la posición artística del joven músico en aquellos momentos en que todavía no se podía perfilar que el tronco vertebral de su obra estaría constituido por la canción de cámara.

¹⁸ Guastavino nunca egresó del Conservatorio Nacional. Al poco tiempo de establecerse en la capital argentina, trocó su aprendizaje institucionalizado de composición por clases privadas con Athos Palma, a quien conoció en la cátedra de Armonía del mencionado conservatorio.

Una última observación podría problematizar la *performance* de Ulises Espaillat escuchada en mi presentación, hasta donde se sabe, la única versión grabada comercialmente (data de la década de 1990). Si bien dentro de las convenciones del canto de cámara es habitual la indistinta asunción de registros vocales en los diversos repertorios ¿estará el registro de tenor, hoy, en 2018, agregando un nuevo espesor semántico a la dimensión humorística de *La novia*, al transgredir la representación de la normatividad social de la heterosexualidad vigente en aquel entonces entre las personas casaderas? Dejo el asunto para una ulterior y tal vez más audaz exégesis. Guastavino, entretanto, si estuviera por aquí, ciertamente, lo asumiría con algo de humor.

Bibliografía

- Alberti, R. (1940). *Poesía (1924-1938)*. Buenos Aires, Losada.
- Auner, J. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. (traducción de Juan González-Castelao). Madrid, Akal.
- Casablanca, B.D. (2000). *El humor en la música. Broma, parodia, ironía. Un ensayo*. Berlín, Reichenberger.
- Díez de Revenga, F. J. (2011). "Humor en la poesía del 27", en *Liburna*, núm. 4, pp. 169–176.
- González Martínez, J. M. (2007). *Semiótica de la música vocal*. Murcia, Universidad de Murcia, Colección Editum Signus.
- Guastavino, C. (1946). *Siete canciones*. Buenos Aires, Ricordi.
- Guastavino, C. (1975). *Siete canciones*. Buenos Aires, Lagos.
- Honour, H. / Fleming, J. (2004). *Historia mundial del arte*. Madrid, Akal.
- Illari, B. (2015). Estrategias modales en las canciones tempranas de Guastavino. En Mansilla, S.L. (comp.). *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino*, pp. 17-59. Santa Fe, Ediciones UNL.
- Llopis, E. (2013). *Rafael Alberti. La deriva de un marinero en tierra argentina*. Rosario, Ediciones De Aquí a la Vuelta.
- Mansilla, S. L. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Manso, C. (1989). *Conchita Badía en la Argentina*. Buenos Aires, Tres Tiempos.
- Mateos Miera, E. (2010). *Rafael Alberti y la música*. Barcelona, Debate.
- Tunbridge, L. (2016). *El ciclo de canciones*. Madrid, Akal.