

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

**TESIS DOCTORAL**

**“NIVELES DE AFINIDAD ENTRE LA MÚSICA, LA PINTURA Y  
LA LITERATURA. UN ANÁLISIS COMPARATIVO EN LAS  
TENDENCIAS DEL SIGLO XX”**

**Doctorando:** José Antonio Ariza Rodríguez

**Directores:** Dr. Antonio Jiménez Millán

Dr. Diana Pérez Custodio

**Programa de doctorado: Creatividad Aplicada**

Departamento de Filología Española, Italiana, Románica, Teoría de la  
Literatura y Literatura Comparada.

Facultad de Filosofía y Letras.

**Málaga, 2015**



Publicaciones y  
Divulgación Científica

AUTOR: José Antonio Ariza Rodríguez

 <http://orcid.org/0000-0003-0941-5774>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

La Doctora D<sup>a</sup>. Diana Pérez Custodio, profesora del Departamento de Composición y Dirección del Conservatorio Superior de Música de Málaga, y el Doctor D. Antonio Jiménez Millán, profesor del Departamento de Filología Española, Italiana, Románica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,

**INFORMAN:**

Que la tesis doctoral realizada por José Antonio Ariza Rodríguez, titulada "Niveles de afinidad entre la música, la pintura y la literatura. Un análisis comparativo en las tendencias del siglo XX", ha sido realizada bajo nuestra dirección, reuniendo a nuestro juicio todos los requisitos para ser presentada y defendida ante un tribunal, por lo que la consideramos **APTA** para adquirir el Grado de Doctor.

Lo que firmamos en Málaga, a 22 de Octubre de 2015.

Fdo.: Dra. D<sup>a</sup>. Diana Pérez Custodio

Fdo.: Dr. D. Antonio Jiménez Millán



**Considero al arte como una forma de vida, es decir,  
creo que el arte en sí mismo es algo vivo que nos permite  
sentir la vida con más intensidad, siendo conscientes de  
su presencia, de la manifestación de sus posibilidades.  
Claro que el arte tiene muchas formas de manifestarse,  
pero intuyo que sólo son diferentes perfiles,  
diferentes maneras de sentir un mismo rostro.**

José Antonio Ariza



## **Agradecimientos:**

Muchos son los factores que han contribuido al comienzo y a la finalización de esta tesis, y me resultaría inabarcable plasmar el nombre de todas las personas implicadas en ello. En primer lugar, he de agradecer a mi madre su apoyo continuo en mis estudios, y los ánimos que me ha infundido siempre para concluir esta tesis, aun cuando hubo años en los que renuncié a proseguir con el proyecto. Deseo dar también las gracias a muchos de mis familiares, amigos y compañeros, que con pequeños gestos o palabras reconfortantes, me han ayudado a continuar esta labor sin desesperarme ante las dificultades que encontré. Pero por encima de todo, me gustaría agradecer a todos mis maestros por haberme conducido a aprender tantas cosas valiosas y que forman parte inexorable de mi vida, como para atreverme no sólo a plasmar mucho de ese aprendizaje en esta obra, sino a descubrir por mí mismo otras valiosas enseñanzas y conocimientos. Agradezco por ello a mis maestros del colegio, a mis profesores del Instituto, del Conservatorio, de la Facultad de Magisterio, de Bellas Artes, de la Escuela Superior de Arte Dramático, a mis profesores durante los cursos de doctorado, a mis directores de tesis pasados, y especialmente a los presentes: Antonio y Diana. También agradezco su labor a aquellas personas que trasladaron sus conocimientos a los libros, revistas o webs que he consultado, e incluso a los que escribieron otras obras que aquellos consultaron. Y por supuesto, agradezco profundamente la obra de aquellos artistas que han plasmado una parte de sí mismos, de lo que pensaban, imaginaban, sentían, sabían, descubrían o creaban, en un libro, una partitura, o una pintura, también ellos y ellas son mis maestros.



---

## ÍNDICE



## ÍNDICE

### PARTE I: INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO

<b>1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. Justificación.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2. Exposición de la hipótesis.....</b>	<b>3</b>
<b>1.3. Problema de estudio.....</b>	<b>3</b>
<b>1.4. Objetivos.....</b>	<b>6</b>
<b>1.5. Metodología y estructura.....</b>	<b>6</b>

### PARTE II: MARCO TEÓRICO

<b>2. TEORÍAS Y ESTUDIOS DEL MEDIO Y HECHO ARTÍSTICO.....</b>	<b>11</b>
<b>2.1. El arte como hecho expresivo, comunicativo y creativo.....</b>	<b>11</b>
<b>2.2. Teorías del medio artístico y de la percepción.....</b>	<b>13</b>
2.2.1. El medio sonoro y la percepción auditiva.....	13
2.2.2. El medio plástico y la percepción visual.....	15
2.2.3. El medio literario y la percepción literaria.....	18
<b>2.3. Teorías y estudios del hecho artístico.....</b>	<b>20</b>
2.3.1. Teoría musical y musicología.....	20

2.3.2. Teoría de la pintura y el arte.....	21
2.3.3. Teoría de la literatura.....	23
<b>2.4. Estética de las artes.....</b>	<b>24</b>
<b>3. LOS PARÁMETROS CONSTITUYENTES DE LAS ARTES.....</b>	<b>25</b>
<b>3.1. Nivel físico.....</b>	<b>26</b>
3.1.1. El medio.....	26
3.1.1.1. <i>El medio musical</i> .....	26
3.1.1.2. <i>El medio pictórico</i> .....	27
3.1.1.3. <i>El medio literario</i> .....	28
3.1.2. Parámetros físicos del medio musical, pictórico, y literario.....	29
3.1.2.1. <i>La altura, tono y frecuencia</i> .....	29
3.1.2.2. <i>La intensidad, brillo, y saturación</i> .....	34
3.1.2.3. <i>La duración, formato y extensión</i> .....	35
3.1.2.4. <i>El timbre, color, materia y tono literario</i> .....	38
<b>3.2. Nivel estructural.....</b>	<b>40</b>
3.2.1. La melodía, el contorno, y el discurso.....	40
3.2.1.1. <i>La melodía musical</i> .....	40
3.2.1.2. <i>El contorno plástico</i> .....	41
3.2.1.3. <i>El discurso literario</i> .....	43
3.2.2. La armonía.....	44
3.2.2.1. <i>La armonía musical</i> .....	44
3.2.2.2. <i>La armonía pictórica</i> .....	45
3.2.2.3. <i>La armonía literaria</i> .....	46

3.2.3. La textura.....	47
3.2.3.1. <i>La textura musical</i> .....	47
3.2.3.2. <i>La textura pictórica</i> .....	48
3.2.3.3. <i>La textura literaria</i> .....	51
3.2.4. El ritmo.....	53
3.2.4.1. <i>El ritmo musical</i> .....	53
3.2.4.2. <i>El ritmo pictórico</i> .....	54
3.2.4.3. <i>El ritmo literario</i> .....	56
3.2.5. La forma global.....	57
3.2.5.1. <i>La forma musical</i> .....	57
3.2.5.2. <i>La forma pictórica</i> .....	60
3.2.5.3. <i>La forma literaria</i> .....	62
<b>3.3. Nivel semántico.....</b>	<b>64</b>
3.3.1. El significado general: el tema.....	65
3.3.2. Significados específicos.....	68
3.3.2.1. <i>Evocación de referentes concretos como significación</i> <i>de los mismos</i> .....	69
3.3.2.2. <i>Evocación subjetiva de referentes ajenos a un determinado</i> <i>medio</i> .....	69
3.3.2.3. <i>Expresión de conceptos asociados convencionalizados</i> <i>(signos codificados)</i> .....	71
3.3.2.4. <i>Expresión de conceptos asociados relativos (símbolos)</i> .....	73
<b>3.4. Nivel técnico.....</b>	<b>76</b>
3.4.1. Técnicas musicales.....	77
3.4.2. Técnicas pictóricas.....	84
3.4.3. Técnicas literarias.....	90

<b>3.5. Nivel contextual.....</b>	<b>95</b>
3.5.1. Contexto general histórico y geográfico.....	95
3.5.2. Contexto estético, estilístico y genérico.....	96
3.5.3. Contexto general y específico.....	98
3.5.4. Contexto interpretativo.....	99
<b>3.6. Conclusiones al respecto.....</b>	<b>100</b>
<b>4. AFINIDAD E INTERRELACIÓN HISTÓRICA ENTRE LAS ARTES.....</b>	<b>100</b>
<b>4.1. La correspondencia histórica entre las artes.....</b>	<b>100</b>
<b>4.2. Artes mixtas.....</b>	<b>106</b>
<b>4.3. Colaboraciones o influencias entre artistas.....</b>	<b>109</b>
<b>4.4. Artistas polifacéticos.....</b>	<b>114</b>
<b>4.5. Conclusiones al respecto.....</b>	<b>116</b>

### PARTE III: INVESTIGACIÓN

<b>5. ANÁLISIS DE LOS NIVELES DE AFINIDAD ENTRE LAS ARTES EN EL SIGLO XX.....</b>	<b>119</b>
<b>5.1. Niveles de análisis.....</b>	<b>119</b>
<b>5.2. El impresionismo.....</b>	<b>121</b>
5.2.1. Contexto.....	121
5.2.2. Características.....	125
<b>5.3. El simbolismo.....</b>	<b>132</b>
5.3.1. Contexto.....	132
5.3.2. Características.....	135

<b>5.4. Modernismo, <i>art nouveau</i> y secesión.....</b>	<b>141</b>
5.4.1. Modernismo hispanoamericano.....	141
5.4.1.1. <i>Contexto</i> .....	141
5.4.1.2. <i>Características</i> .....	144
5.4.2. <i>Art nouveau</i> y secesión.....	149
5.4.2.1. <i>Contexto</i> .....	149
5.4.2.2. <i>Características</i> .....	152
<b>5.5. Expresionismo y fauvismo.....</b>	<b>157</b>
5.5.1. Contexto.....	157
5.5.2. Características.....	162
<b>5.6. Cubismo y tendencias afines.....</b>	<b>168</b>
5.6.1. Contexto.....	168
5.6.2. Características.....	171
<b>5.7. El futurismo.....</b>	<b>179</b>
5.7.1. Contexto.....	179
5.7.2. Características.....	181
<b>5.8. Corrientes abstractas.....</b>	<b>188</b>
5.8.1. Contexto.....	188
5.8.2. Características.....	196
<b>5.9. El constructivismo.....</b>	<b>211</b>
5.9.1. Contexto.....	211
5.9.2. Características.....	212
<b>5.10. Nuevos modernismos y experimentación.....</b>	<b>216</b>
5.10.1. Modernismo anglosajón.....	216
5.10.1.1. <i>Contexto</i> .....	216
5.10.1.2. <i>Características</i> .....	220
5.10.2. Otras corrientes vanguardistas y formalistas.....	229
5.10.2.1. <i>Contexto</i> .....	229

5.10.2.2. <i>Características</i> .....	233
5.10.3. <i>Art déco</i> .....	239
5.10.3.1. <i>Contexto</i> .....	239
5.10.3.2. <i>Características</i> .....	240
<b>5.11. El dadaísmo</b> .....	<b>242</b>
5.11.1. Contexto.....	242
5.11.2. Características.....	244
<b>5.12. El surrealismo</b> .....	<b>252</b>
5.12.1. Contexto.....	252
5.12.2. Características.....	258
<b>5.13. Nuevas tendencias realistas, neoclásicas y tradicionalistas</b> .....	<b>266</b>
5.13.1. Nueva objetividad.....	267
5.13.1.1. <i>Contexto</i> .....	267
5.13.1.2. <i>Características</i> .....	269
5.13.2. Neoclasicismo.....	274
5.13.2.1. <i>Contexto</i> .....	274
5.13.2.2. <i>Características</i> .....	277
5.13.3. Realismo mágico.....	282
5.13.3.1. <i>Contexto</i> .....	282
5.13.3.2. <i>Características</i> .....	284
5.13.4. Realismo social, regionalismo y tradicionalismo.....	287
5.13.4.1. <i>Contexto</i> .....	287
5.13.4.2. <i>Características</i> .....	290
5.13.5. Neopopularismo, realismo social y nacionalismo español.....	297
5.13.5.1. <i>Contexto</i> .....	297
5.13.5.2. <i>Características</i> .....	298

5.13.6. Realismo socialista.....	302
5.13.6.1. Contexto.....	302
5.13.6.2. Características.....	303
<b>5.14. El existencialismo y el arte comprometido.....</b>	<b>305</b>
5.14.1. Contexto.....	305
5.14.2. Características.....	309
<b>5.15. Tendencias electrónicas.....</b>	<b>316</b>
5.15.1. Contexto.....	316
5.15.2. Características.....	319
<b>5.16. Nuevas tendencias abstractas.....</b>	<b>323</b>
5.16.1. Contexto.....	323
5.16.2. Características.....	329
<b>5.17. El neodadá, el absurdo, y la aleatoriedad.....</b>	<b>340</b>
5.17.1. Contexto.....	340
5.17.2. Características.....	345
<b>5.18. El pop y el hiperrealismo.....</b>	<b>355</b>
5.18.1. Contexto.....	355
5.18.2. Características.....	361
<b>5.19. El <i>op art</i> y el minimalismo.....</b>	<b>372</b>
6.19.1. Contexto.....	372
6.19.2. Características.....	375
<b>5.20. El arte conceptual.....</b>	<b>382</b>
5.20.1. Contexto.....	382
5.20.2. Características.....	384
<b>5.21. El postmodernismo.....</b>	<b>390</b>
5.21.1. Contexto.....	390
5.21.2. Características.....	392

## PARTE IV: CONCLUSIONES

<b>6. CONCLUSIONES.....</b>	<b>397</b>
<b>6.1. Contraste con la hipótesis.....</b>	<b>397</b>
<b>6.2. Conclusiones personales.....</b>	<b>404</b>

## PARTE V: FUENTES

<b>7. FUENTES DOCUMENTALES.....</b>	<b>409</b>
<b>7.1. Bibliografía.....</b>	<b>409</b>
<b>7.2. Tesis doctorales.....</b>	<b>423</b>
<b>7.3. Discografía.....</b>	<b>424</b>
<b>7.4. Fuentes digitales.....</b>	<b>425</b>
<b>7.5. Otras fuentes documentales.....</b>	<b>433</b>

## PARTE VI: ANEXOS

<b>8. ANEXOS.....</b>	<b>437</b>
<b>8.1. Índice de audiciones musicales y disco.....</b>	<b>437</b>
<b>8.2. Ejemplo de una obra intermediática.....</b>	<b>441</b>

## PARTE I: INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO



## PARTE I: INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO

### 1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO

En esta parte del presente trabajo introduciremos al lector en el porqué de esta tesis, y en cómo se articulará y estructurará, planteando la hipótesis, problema de estudio, objetivos y metodología, de las que derivarán los subsiguientes apartados.

#### 1.1. Justificación

El haber elegido como tema fundamental de la presente tesis doctoral el análisis de las posibles afinidades entre tres artes diferentes: música, pintura y literatura, tiene su origen en un personal deseo interior, o mejor dicho, en una personal necesidad interior. El autor de este trabajo compone música, pinta, y escribe literatura, y su interés por comprender qué nexos, qué lenguaje común comparten las artes, está motivado por la necesidad de interrelacionar éstas de forma coherente; porque, cuando nace una idea literaria o pictórica, ¿cuál es la mejor manera de trasladar esa idea a una composición musical, y viceversa?, ¿realmente puede vincularse lo expresado en una pintura, con lo expresado en una música de idéntica intención?, ¿alguien encontraría relaciones entre esas dos obras de diferentes medios artísticos, si no se diese la pista de un mismo título?.

La formación de José Antonio Ariza como músico abarca la consecución de los Títulos Superiores de Guitarra, de Canto, y de Composición, siendo además diplomado en magisterio por la especialidad de música, hecho que le ha conducido a trabajar actualmente como profesor funcionario de música en Educación Secundaria; respecto a la pintura, es licenciado en Bellas Artes; y para con la literatura, actualmente estudia Dirección de Escena, donde recibe una formación profunda respecto a la literatura dramática, que complementa su aprendizaje literario autodidacta, basado en una voracidad lectora y una constancia escritora que le ha llevado a parir más de una veintena de dramas teatrales, varias colecciones de poemas y relatos, y dos novelas breves. Pero en todos los años de estudio en el Conservatorio, en la Universidad, o en

las lecturas por libre, las guías de estudio sobre la intertraductibilidad de las artes han brillado por su ausencia. Podemos aprender bastante de artistas totales, como Wagner (músico, escritor y director de escena), podemos leer sobre colaboraciones entre artistas, e incluso entre afinidades entre diferentes estilos, pero tan vagas suelen ser las referencias y tan estrechas de perspectiva, que apenas permiten dar un paso fuera de la vía de la incertidumbre.

Desde el pasado más temprano, los artistas han colaborado, se han relacionado a la hora de poner música a un poema, o de representar pictóricamente las escenas más destacadas de un cantar épico. La interrelación de las artes es algo típico en todas las culturas, y su fusión no lo es menos. Ejemplos de artes mixtas los tenemos en el teatro griego, y posteriormente en la ópera, en el cómic (del que pueden rastrearse precedentes antiguos), o más recientemente en el cine, en las instalaciones multimedia, etc. De hecho, hoy día el arte multimedia es algo de lo que hasta puede resultar difícil escapar, al vivir, al menos en Occidente, inmersos en el seno de una cultura audiovisual.

Ahora bien, si el problema de la interrelación y fusión de las artes es algo más bien solucionado, o con cierto recorrido histórico en cuanto a su práctica, las afinidades o analogías directas, es un tema algo más complejo. Desde tiempos inmemoriales se acepta la cualidad expresiva y comunicativa de la música, de la pintura, y por supuesto, de la literatura; tomando esta base, sería plausible expresar un mismo mensaje tanto en una obra musical, como literaria o plástica. Con palabras resulta fácil expresar casi todo, ahora bien, con la imagen (aun figurativa), ciertos hechos son más difíciles de representar, o resultan algo ambiguos en cuanto a su interpretación, y con la música (pura) la ambigüedad se acrecenta, y apenas se llegan a expresar claramente las onomatopeyas o las convenciones emocionales.

Encontrar afinidades superficiales entre diferentes artes puede resultar hasta cierto punto fácil, pero determinar afinidades más concretas, específicas, y de alto grado analógico entre la música, la pintura y la literatura, en diferentes niveles de análisis, es una tarea compleja e inusual que tal vez nos permitiría constituir nuevos grados y formas de intertraductibilidad, y posibilidades de interdisciplinariedad. Por este motivo, y siendo conscientes de que una visión de conjunto de las artes, una visión unitaria y global que establezca interrelaciones entre los diversos medios artísticos, claramente especificadas y clarificadas en diferentes niveles, puede posibilitar una comprensión

más plena del hecho artístico, nos proponemos iniciar la tarea del análisis de las afinidades entre tres de las artes más destacables de la cultura occidental.

## 1.2. Exposición de la hipótesis

Son numerosos los estudios que llegan a establecer algunas analogías entre la música y la literatura, o entre la pintura y la música, o entre la literatura y la pintura; pero apenas hay información sobre estudios que relacionen estas tres artes entre sí (al menos fuera del marco de una clásica relación multimedia). La cuestión que planteamos en la presente tesis no es si las artes pueden relacionarse, hecho claramente estudiado y ejemplificado; lo que nos planteamos es el grado de afinidad que puede darse entre ellas, aun independientemente las unas de las otras (sin entrar por ello necesariamente en relaciones multimedia), y la posibilidad de sistematizar estas afinidades en referencia a diferentes niveles de análisis, para así establecer unas conclusiones más precisas respecto al hecho artístico que, por ejemplo, sean aplicables a una práctica interdisciplinar.

Por tanto, se establece como la **hipótesis de trabajo**:

Las afinidades entre la música, la pintura y la literatura pueden estudiarse desde varios niveles de análisis, y aplicando este análisis a las tendencias artísticas occidentales del siglo XX, podremos establecer conclusiones más concretas respecto al hecho artístico y su posible aplicación interdisciplinar.

## 1.3. Problema de estudio

Históricamente, las artes han obedecido a criterios de estilo comunes a una época y lugar determinado, y estos criterios, particulares a cada arte, se sobreentendían afines. Ahora bien, el grado de afinidad en los estilos históricos es algo muy relativo; si bien puede ser alto en cuanto a intenciones o significados referidos a ciertos códigos estéticos, la afinidad puede no ser tanta en cuanto a aspectos estructurales o técnicos.

El siglo XX se ha mostrado especialmente prolífico a la hora de ofrecer variedad de esquemas estructurales y procedimientos técnicos, además de una enorme

multiplicidad de códigos estéticos y trasfondos semánticos; es por ello que el estudio de las afinidades entre tres de las artes occidentales más influyentes del siglo XX llega a ser tan revelador, ya que muchas tendencias surgieron como una manifestación pictórica que posteriormente fue traducida al medio literario o musical, y viceversa. Teniendo en cuenta esto, la presente tesis acotará su extensión principalmente al estudio de las artes occidentales en el siglo XX; ahora bien, teniendo en cuenta que algunas de las tendencias vigentes en el siglo XX nacieron a finales del siglo XIX, o encuentran allí sus antecedentes, ampliaremos el margen de estudio al arte decimonónico finisecular. Así mismo, frenaremos el análisis de tendencias estilísticas al llegar al posmodernismo, al ser ésta una corriente en vigente desarrollo, y sobre la que existe una gran disparidad de conclusiones al respecto, dada la multiplicidad de referentes que podemos entrever en su seno. Debemos aclarar también que, dado que las artes plásticas se han desarrollado muy prolíficamente durante el siglo XX en una gran multitud de medios expresivos (escultura, diseño, fotografía, cine, video, instalación, performance...), ello ha conducido a una acotación específica hacia la pintura, para evitar que el estudio se haga aún más laberíntico y desmesurado. Una última acotación será necesaria para no agigantar la extensión del presente estudio, y es la que se refiere a la distinción entre las producciones populares y aquellas de carácter culto o intelectual, ya que en el siglo XX, el desarrollo de la cultura popular ha vivido un enorme auge, que hace que la atención particularizada a la música popular, a la literatura comercial, o a la ilustración, sea excesiva para este estudio (sin por ello denostar algunas menciones puntuales), centrándonos por lo tanto en obras que parten de premisas intelectuales más cultivadas.

Acotado el problema de estudio, deberemos además tener en cuenta si la traducción estilística intermediática en el siglo XX fue acertada o no, si llegó a ser profunda o sólo superficial, si consiguió una afinidad a todos los niveles, o sólo en alguno. En muchos casos los artistas de distintos medios llegaron a coexistir, relacionándose, e incluso llegando a colaborar conjuntamente, siendo motivo ello de una presupuesta mayor afinidad en sus producciones; en otros casos, esta coexistencia no se produjo, o se da el hecho de que tendencias o estilos personales con diferente denominación, y alejadas geográfica o temporalmente, revelan sin embargo afinidades destacadas en algún aspecto (si bien pueden no ser análogas en otros).

Además de todo esto, las grandes personalidades del arte muestran en muchos casos una trayectoria profesional y estilística no lineal, heterogénea, que hace difícil

establecer un código estético estricto (pese a la existencia de manifiestos artísticos en muchos casos), aunque sí más o menos característico. Las desviaciones posibles entonces, al buscar afinidades entre dos estilos cuyos eminentes representantes llegan a ser estéticamente volubles, hacen que la tarea se muestre altamente compleja, siendo más adecuado el estudio comparativo de producciones particulares antes que de constructos generales.

En cualquier caso, es necesario hacer ver así mismo, el hecho de que las causas de la existencia de una afinidad, o de su ausencia, pueden llegar a ser igualmente complejas, y no siendo el motivo principal de este estudio el adentrarse en el porqué de tales circunstancias, bastarán ciertas referencias aludidas en el marco teórico, y en el análisis del contexto de las diferentes tendencias del siglo XX, para matizar mínimamente esta cuestión.

A partir del establecimiento de la hipótesis de la tesis, podemos atender a ciertas derivaciones directas de ésta, que formularemos como “problemas principales”. Al mismo tiempo, si nos fijamos en algunas implicaciones relacionadas con los problemas principales, surgirán los “subproblemas relacionales”.

Establecemos como **problemas principales:**

- ¿En qué nivel de análisis las afinidades son más intensas cuantitativa o cualitativamente?.
- ¿En qué grado las afinidades entre la música, la pintura y la literatura se muestran homogéneas o heterogéneas las unas respecto de las otras, respecto a un determinado estilo o tendencia?.

Y como **subproblemas relacionales:**

- ¿Es plausible la intertraducibilidad de las artes en algún o varios niveles?.
- ¿En qué medida la interdisciplinariedad se beneficia de este estudio?.
- ¿Es el arte del siglo XX el más adecuado para buscar mayores y más directas afinidades?.

## 1.4. Objetivos

Si bien el objetivo más básico de esta tesis es responder a los principales problemas y subproblemas de la investigación antes mencionados, podemos constituir como un objetivo derivado la aclaración y sistematización de la interrelación de las artes cara a una visión interdisciplinar más precisa, ya que una vez el tema de las afinidades entre las artes esté clarificado, la aplicación práctica de los conocimientos adquiridos posiblemente no encuentre mejor vía que la de la interdisciplinariedad, ya sea en sus usos pedagógicos o artísticos.

Por tanto, estableceremos como **objetivos principales**:

- Establecer afinidades genéricas o particulares entre la música, la pintura y la literatura a varios niveles.
- Aclarar en qué nivel de análisis las afinidades son más intensas cuantitativa o cualitativamente.
- Medir en qué grado las afinidades entre la música, la pintura y la literatura se muestran homogéneas o heterogéneas las unas respecto de las otras, respecto a un determinado estilo o tendencia.

Y como **objetivo derivado**:

- Usar el conocimiento adquirido sobre las afinidades a varios niveles entre la música, la pintura y la literatura, en la práctica interdisciplinar.

## 1.5. Metodología y estructura

La presente investigación parte de un método de análisis hermenéutico e historiográfico, que aborda crítica y ontológicamente las afinidades entre las artes, desde lo general hasta lo particular. Partiendo de un marco teórico que aclare y establezca los diferentes niveles y criterios de análisis, así como las analogías entre las artes en un plano general, posteriormente se aplicarán tales criterios analíticos a las diferentes tendencias de las artes del S. XX desde una perspectiva más particular.

El presente estudio se compone así de seis partes:

- La primera parte expone la introducción y planteamiento del trabajo.
- La parte segunda corresponde al marco teórico de la investigación, donde partiendo de una visión genérica se realizará una exposición breve de diversas teorías y estudios del hecho artístico, mostrando así mismo paralelismos entre las artes, y pasando luego a la explicación de los diferentes niveles de análisis del hecho artístico (físico, estructural, semántico, técnico y contextual; y las analogías generales entre las distintas artes en cada nivel<sup>1</sup>), para finalizar con una muestra sobre la afinidad e interrelación histórica de las artes (donde se revisarán brevemente las correspondencias artísticas en la historia, las artes mixtas, las colaboraciones e influencias entre artistas, y los artistas polifacéticos).
- En la parte tercera parte se procederá al estudio de las tendencias artísticas desde finales del siglo XIX hasta el siglo XX (frenando en el postmodernismo finisecular), tratando de analizar las afinidades (en diferentes niveles) entre la pintura, la literatura y la música.
- La parte cuarta establece las conclusiones de la tesis, contrastando los resultados de la investigación analítica con las hipótesis de trabajo, y así mismo realizando un comentario en perspectiva de las inferencias principales resultantes.
- La quinta parte corresponde a las fuentes documentales.
- La sexta parte se compone de los anexos.

---

<sup>1</sup> Para alguien muy versado en música, o en pintura, o en literatura, mucha de la información contenida en estos apartados resultará terriblemente obvia; sin embargo, dado que el lector medio no posee por lo general amplios conocimientos de las tres artes que aquí se tratan, considero imprescindible ofrecer una información básica y fundamental, que permita esclarecer la constitución intrínseca de cada medio artístico, y así mismo nos ilustre sobre las afinidades intermediáticas desde el plano más elemental. Debemos tomar consideración sin embargo, el que pese a constituir esta segunda parte un marco teórico genérico, no por ello la laboriosa investigación y el análisis comparativo realizado para su elaboración, son menos valiosos.



---

## PARTE II: MARCO TEÓRICO



## PARTE II: MARCO TEÓRICO

### 2. TEORÍAS Y ESTUDIOS DEL MEDIO Y HECHO ARTÍSTICO

Para poder comprender el desarrollo de este trabajo, partiremos en primer lugar de una contextualización básica del hecho artístico, pasando luego a referirnos a las teorías y estudios que nos permiten situarlo dentro de un marco conceptual, para después establecer los diferentes niveles de análisis de las artes musicales, pictóricas y literarias.

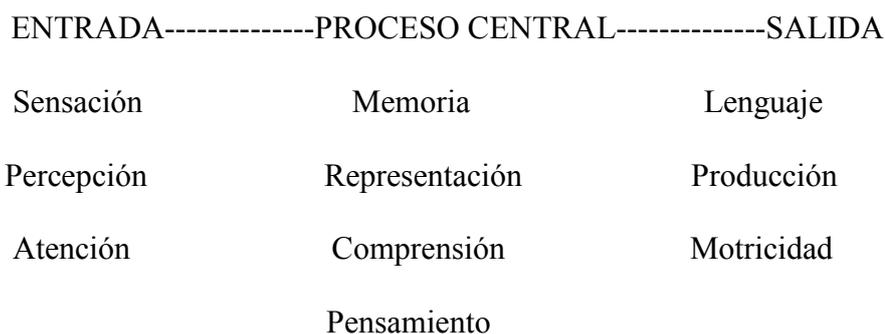
#### 2.1. El arte como hecho expresivo, comunicativo y creativo

En nuestro deseo de realizar un análisis común a las tres artes, debemos preguntarnos previamente: ¿en qué medida es legítimo generalizar un mismo análisis para cualidades o parámetros de artes tan dispares?. Quizás podamos buscar el fundamento de esta respuesta en el origen de las artes; el primer paso hacia la intencionalidad artística proviene del logro del pensamiento simbólico, es decir, cuando se ofrece un significado determinado a un elemento que puede parecerse representativo de ello aun sin ser propiamente el hecho en sí. Desde esta perspectiva, el lenguaje es el primer hecho artístico, pero, ¿podemos entender que el lenguaje es sólo el que entendemos convencionalmente por el hablado?; es evidente que no, y la escritura es un claro ejemplo, puesto que la escritura es una grafía visual (o táctil, como el Braille), en la que a determinados signos se le atribuyen significados fonéticos que evocan palabras con otros significados convencionales. ¿No es la pintura o la música pues, otro tipo de lenguaje?, ¿no se le atribuyen a su expresión determinados significados a través de representaciones simbólicas, abstractas, figurativas, u onomatopéyicas?. Una persona sorda puede expresarse a través de los gestos visibles de la lengua de signos para sordomudos (recordemos que a veces una imagen vale más que mil palabras), del mismo modo que una melodía puede evocarnos una determinada emoción o circunstancia (no olvidemos que la música es un fenómeno paralelo al

lenguaje hablado, puesto que la voz misma es un instrumento musical que al hablar ejecuta ritmos, entonaciones melódicas, acentuaciones dinámicas, o matices tímbricos).

Es por todo ello por lo que podemos considerar una mínima universalidad en las artes ya que, en definitiva, son todas lo mismo: un acto expresivo y comunicativo por parte de un emisor (el pintor, escritor, compositor...), donde el mensaje ha sido sometido a una representación (haciendo uso de un medio plástico-visual, gráfico-conceptual, sonoro-auditivo...) y que necesita para su interpretación de un receptor (observador, oyente, lector...) y de un código (que sistematiza y contextualiza al lenguaje o expresión).<sup>2</sup>

Pero además, el hecho artístico parte así mismo de una común circunstancia previa: la creatividad. Se ha definido la creatividad como un proceso de pensamiento en el que lo que se pretende es encontrar la solución para un problema, o elaborar una idea, que habrá de tener unas determinadas características (novedad, utilidad, veracidad...)<sup>3</sup>. Este proceso así mismo podrá haber atravesado distintas fases: preparación, incubación, iluminación y verificación<sup>4</sup>, en las que habrán intervenido determinadas operaciones: producción divergente, producción convergente, evaluación; siendo sus caracteres: fluidez, flexibilidad, originalidad, estructuración, organización, evaluación, etc...<sup>5</sup> Ahora bien, aparte de las características, fases, operaciones o caracteres del proceso creativo, es necesario tener en cuenta que el procesamiento de la información<sup>6</sup> se articula en diferentes partes en las que intervienen diversas actividades:



<sup>2</sup> La interpretación de un mensaje está sometida la mayoría de las veces a cierto grado de relatividad, dependiendo de la ambigüedad del código o de su grado de conocimiento. Por ejemplo, una persona que hable mal un idioma captará mucha menos información que alguien que lo domine. O por ejemplo, en cuanto a conceptos tan relativos y abstractos como la moral, o el arte, cada persona puede tener su propia concepción, y la cultura y circunstancias afectan entonces al código; la palabra inmoral no se interpreta igualmente por un nudista que por un extremista religioso; o en el caso del cubismo, nos encontramos con una expresión plástica que requiere del conocimiento de su código estético para su adecuada apreciación.

<sup>3</sup> Corbalán Berná, F. J., 1990. Pág. 11.

<sup>4</sup> Wallas. 1962.

<sup>5</sup> Guilford. 1962.

<sup>6</sup> Sobre la teoría de la información, U. Eco: Obra abierta. Pág. 135-184.

Todo este marco común de base nos permitirá ir construyendo vías de análisis que progresivamente se irán perfilando como capaces de atender a parámetros comunes, semejantes o como mínimo afines, respecto al emisor (su contexto y marco creativo), el mensaje (su semántica), el medio (sus características estructurales), y el código (la estética estilística).

## **2.2. Teorías del medio artístico y de la percepción**

### **2.2.1. El medio sonoro y la percepción auditiva<sup>7</sup>**

La música requiere de un medio sonoro para su expresión (si descontamos las partituras o notaciones musicales, que pertenecen más bien a la “literatura musical”). La acústica es la encargada del estudio del medio sonoro desde el plano de lo físico, estudiando el origen, naturaleza, propagación y percepción del sonido<sup>8</sup>; la acústica puede estudiar así mismo el tratamiento electrónico del sonido (electroacústica), o su relación con los espacios arquitectónicos. La psicoacústica sería la disciplina acústica que estudia la percepción del sonido desde la psicología (percepción sonora subjetiva), y describe la manera en que se perciben las cualidades (características) del sonido, la percepción del espacio a través del sonido (escucha binaural), y el fenómeno del enmascaramiento, entre otras cosas.

La percepción auditiva se da en cinco fases: detección, discriminación, identificación, reconocimiento, y comprensión. Así mismo, los parámetros psicoacústicos más relevantes son: sonoridad (percepción subjetiva de la intensidad (amplitud)); volumen (percepción subjetiva de la potencia acústica); altura (está ligada a la percepción del tono (en concreto, con la frecuencia fundamental de la señal sonora; es decir, cómo se percibe lo grave o agudo que es un sonido)); duración (es el tiempo que vibra la onda sonora); y timbre (el timbre de un sonido se produce básicamente por la combinación de diferentes ondas parciales llamadas armónicos, que poseen así mismo diferentes tonos, intensidades y duraciones, que se suman a la nota de base (fundamental), y que acaban produciendo ondas sonoras complejas y diferenciables entre sí).

---

<sup>7</sup> A este respecto, es muy aclaratorio el capítulo 1, sobre la audición, del libro de Monserrat Serrano Vida y Jesús Gil Corral: *Música. Volumen III*, Editorial Mad, Sevilla, 2000.

<sup>8</sup> González Lapuente: *Diccionario de la música*, Ed. Alianza, Madrid, 2003.

Debido a la sensibilidad (eficiencia de la respuesta) del oído humano, estos términos en el contexto de la psicoacústica no son totalmente independientes, ya que de hecho los cuatro se influyen mutuamente. Modificando un parámetro cambian los otros y cambia la percepción del sonido. Por ejemplo, si se modifica la intensidad de un sonido (su sonoridad) esto afecta a la percepción de la altura y del timbre.

Respecto al medio sonoro, podemos establecer ciertas relaciones gestálticas<sup>9</sup>, sobre todo en el nivel estructural de la música. Las partes en que se divide una obra musical han sido denominadas de diversas maneras por muchos teóricos: temas, períodos, frases, subfrases, motivos, incisos, etc. En esta terminología imperan criterios de segmentación y subdivisión de una composición musical, y podemos usar las leyes de la Gestalt para analizarlos:

- Ley de la proximidad: Los elementos musicales más próximos tienden a ser agrupados.

- Ley de la similitud: Los elementos musicales similares tienden a ser agrupados. La similitud puede operar en parámetros o nociones muy variados (motivo, ritmo, timbre, métrica, etc.).

- Procesos comunes de alto nivel: La presencia de un proceso continuo, a lo largo de varias partes, tiende a unificar a éstas en una parte de jerarquía superior. Por ejemplo, las fluctuaciones agógicas (respecto al tempo: rápido, lento, *accelerando*, *ritardando*), o dinámicas (respecto a la intensidad: fuerte, débil, *crescendo*, *decrescendo*), proveen una forma de enlace entre varias unidades, si estas participan de un mismo proceso.

- Conclusividad: Puede ser melódica (movimientos melódicos de tipo resolutivo), o armónica (sucesión de acordes con efecto conclusivo, es decir: cadencias). El efecto conclusivo de las cadencias a veces se refuerza con una fluctuación en la métrica (generalmente desaceleración (*ritardando*) o una cancelación temporal de ésta (calderón)).

Dentro de la psicología de la música, podemos referirnos así mismo a la teoría de los afectos, que desde la Antigüedad establece que determinados tipos de música afectan a nuestros sentimientos, emociones o estados de ánimo. Si bien la formulación

---

<sup>9</sup> La Gestalt es una corriente psicológica que se formuló en Alemania a principios del siglo XX, y que estudió inicialmente la percepción visual, pasando posteriormente a la percepción auditiva.

de esta teoría no es universal, y depende en gran medida de factores culturales, personales y psicobiológicos para su cumplimiento (tal como sucede igualmente con la psicología del color). Por ejemplo, en la antigua Grecia, el modo melódico asociado a la tristeza era el Mixolidio<sup>10</sup> (modo de Si), y en Occidente, actualmente, lo es el llamado modo menor (modo de La, el Hipodórico Griego); sin embargo, podemos entrever de forma genérica, que los ritmos marcados y rápidos incitan biológicamente a estados de ánimo agitados, así como los ritmos sutiles y lentos a la relajación; así mismo, las armonías disonantes generan por lo general tensión psicológica, y las consonancias armónicas favorecen emociones más placenteras.

### 2.2.2. El medio plástico y la percepción visual<sup>11</sup>

La pintura se desarrolla en un medio plástico (la obra en sí: óleo, acuarela, temple, fresco, tinta...; sobre papel, lienzo, tabla, muro...) y visual (la percepción de la luz reflejada sobre esa obra). Si la acústica estudia el medio sonoro, la óptica estudia el medio lumínico igualmente desde un plano físico, analizando fenómenos como la propagación de la luz, su reflexión, refracción, dispersión, etc. El medio plástico puede ser estudiado así mismo por químicos<sup>12</sup>, capaces de analizar o elaborar diferentes pigmentos y aglutinantes<sup>13</sup>.

A la hora de analizar teorías relacionadas con la percepción del medio visual, tenemos que referirnos obligadamente a la Gestalt<sup>14</sup>. La teoría de la Gestalt fue formulada a principios del siglo XX por los psicólogos alemanes W. Kohler, K. Koffka, Lewin, y Wertheimer, quienes usaron el nombre de *Gestaltpsychologie* (psicología de la forma) para sentar una sólida teoría de la forma, en relación a la percepción visual.

Según la teoría de la Gestalt, la mente configura, a través de ciertas leyes, los elementos que llegan a ella a través de los canales sensoriales (percepción) o de la

---

<sup>10</sup> Según la doctrina de la mimesis de Aristóteles (*Política* 8.5.), tomado de Burkholder, J. P., Grout, D. J. y Palisca, C. V, 2008, p. 31.

<sup>11</sup> El libro de D. A. Dondis: *La sintaxis de la imagen*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2007, y sobre todo, el de Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual; psicología del ojo creador*, Ed. Alianza, Madrid, aporta una gran información sobre este apartado.

<sup>12</sup> Si quisiéramos establecer una afinidad en este sentido con la música, deberíamos fijarnos en la organología (parte de la teoría musical que estudia los instrumentos musicales), pero también en los luterios o constructores de instrumentos (los verdaderos equivalentes a los químicos de la pintura en este caso).

<sup>13</sup> Un aglutinante es una sustancia que permite que un pigmento se adhiera a una superficie.

<sup>14</sup> Koffka, Kurt.: *Principios Psicológicos de la Forma*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1953.

memoria (pensamiento, inteligencia y resolución de problemas). En nuestra experiencia del medio ambiente, esta configuración tiene un carácter primario por sobre los elementos que la conforman, y la suma de estos últimos por sí solos no podría llevarnos, por tanto, a la comprensión del funcionamiento mental. Este planteamiento se ilustra con el axioma: “El todo es más que la suma de sus partes”, con el cual se ha identificado con mayor frecuencia a esta escuela psicológica.

Uno de los principios fundamentales de la corriente Gestalt es la llamada ley de la *Prägnanz* (Pregnancia), que afirma la tendencia de la experiencia perceptiva a adoptar las formas más simples posibles. Las partes de una figura que tiene "buena forma", forman con claridad unidades autónomas en el conjunto. Otras leyes enunciadas serían:

- Principio de la Semejanza: Nuestra mente agrupa los elementos similares en una entidad. La semejanza depende de la forma, el tamaño, el color y otros aspectos visuales de los elementos.

- Principio de la Proximidad: El agrupamiento parcial o secuencial de elementos por nuestra mente basado en la distancia. Las partes de una totalidad se unen formando grupos en el sentido de la mínima distancia.

- Principio de Simetría: Las imágenes simétricas son percibidas como iguales, como un solo elemento, en la distancia.

- Principio de Continuidad: Los detalles que mantienen un patrón o dirección, tienden a agruparse juntos, como parte de un modelo. Es decir, percibir elementos continuos aunque estén interrumpidos entre sí. Tiene elementos de cierre porque partículas independientes tratan de formar figuras, partiendo de la ley de cerramiento. De igual modo toma propiedades de la ley de buena forma al provocar elecciones de las formas más simples y rotundas. También toma elementos de la ley de experiencia, pues se decide por aquellas formas que tienen figuras reconocibles o son más familiares al perceptor.

- Principio de dirección común: Implica que los elementos que parecen construir un patrón o un flujo en la misma dirección se perciben como una figura.

- Principio de simplicidad: Asienta que el individuo organiza sus campos perceptuales con rasgos simples y regulares y tiende a formas buenas.

- Principio de la relación entre figura y fondo: Establece el hecho de que el cerebro no puede interpretar un objeto como figura o fondo al mismo tiempo. En cierto sentido esta ley abarca todas las demás, ya que en todas late este principio organizativo de la percepción, observándose que muchas formas sólo se constituyen como figuras definidas cuando quedan como superpuestas o recortadas sobre un fondo más neutro.

- Principio de igualdad o equivalencia: Cuando concurren varios elementos de diferentes clases, hay una tendencia a constituir grupos con los que son iguales. Si las desigualdades están basadas en el color, el efecto es más sorprendente que en la forma. Abundando en las desigualdades, si se potencian las formas iguales, con un color común, se establecen condicionantes potenciadores, para el fenómeno agrupador de la percepción.

- Principio del cerramiento: Las líneas que circundan una superficie son, en iguales circunstancias, captadas más fácilmente como unidad o figura, que aquellas otras que se unen entre sí.

- Principio de la experiencia: Desde el punto de vista biológico, el propio sistema nervioso se ha ido formando por el condicionamiento del mundo exterior, hecho que nos predispone a visualizar determinadas formas en función de nuestra experiencia y preconcepciones.

Los psicólogos de la Gestalt consideraban que los principios de la organización perceptual no sólo explican nuestras percepciones visuales, sino también nuestras percepciones auditivas y táctiles, y procesos mentales superiores como la memoria. Por ello, las teorías de la Gestalt han sido aplicadas a otros medios artísticos con posterioridad (como la anteriormente comentada Gestalt del sonido).

Además de la teoría de la Gestalt, que se encarga de un estudio de la imagen en cuanto a la forma, deberemos referirnos inevitablemente a la teoría del color<sup>15</sup> (con un amplio desarrollo ya desde tiempos de Goethe<sup>16</sup>), que se plantea el estudio del color como luz y como pigmento, analizando en términos generales sus cualidades tonales, de luminosidad, brillo, relaciones cromáticas, así como su percepción fisiológica.

---

<sup>15</sup> La teoría del color estudia tanto los modelos cromáticos respecto a la luz y a los pigmentos, como las armonías y mezclas cromáticas, así como la percepción física del color.

<sup>16</sup> A este respecto resulta muy interesante el libro de Goethe: *Teoría de los colores*.

La psicología del color<sup>17</sup> estudia así mismo la percepción cromática desde un enfoque psicológico, pudiendo establecer cualidades simbólicas, emocionales, o expresivas para determinados colores o combinaciones de éstos, en función de referentes culturales, personales o psicobiológicos (tal como lo hacía la teoría musical de los afectos). Por ejemplo, el negro puede simbolizar luto en Occidente, pero en China el color del luto es el blanco, el rojo puede transmitir calor y el azul tristeza en muchos casos, el naranja incita biológicamente al hambre, o la cercanía de colores opuestos produce cierta tensión óptica.

### 2.2.3. El medio literario y la percepción literaria<sup>18</sup>

El medio literario es simbólico (las letras occidentales, los caracteres asiáticos, los jeroglíficos egipcios, los grabados Braille... simbolizan sonidos (vocales o consonantes)), y es conceptual (tales sonidos se organizan en palabras o frases que simbolizan conceptos (concretos o abstractos, objetivos o subjetivos...)). Si la acústica y la óptica estudiaban científicamente el sonido y la luz, en la escritura tal vez debamos referirnos a la lingüística, como disciplina que estudia científicamente la estructura de las lenguas (así como su evolución y conocimiento).

En cuanto a la percepción literaria, requerimos de una lectura comprensiva que nos permita la asimilación de un texto. La lectura comprensiva requiere de una capacidad para la percepción crítica, que consiste en la capacidad de entender, inferir, deducir o identificar las ideas básicas de un texto, distinguir entre textos literarios y textos no literarios, e interpretarlos adecuadamente frente a la capacidad codificadora de la competencia de recepción<sup>19</sup>. Por lo tanto, emisor y receptor han de compartir el mismo código, para que la actividad de decodificación del receptor se corresponda con la actividad codificadora del emisor. Una adecuada lectura comprensiva, debería evitar que se desvirtúe la intención comunicativa del texto original que se ha recibido, y al mismo tiempo reconstruido.

---

<sup>17</sup> Heller, E.: *Psicología del color*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

<sup>18</sup> Gonzalo Abril, en su *Teoría general de la información*, Ed. Cátedra, Madrid, 2005, ilumina ampliamente este apartado, y actuando a un nivel de concreción mayor, es muy significativa la entrada sobre teoría de la literatura del *Diccionario de términos literarios*, de Demetrio Estébanez, Ed. Alianza, Madrid, 2008.

<sup>19</sup> <http://www.eumed.net/libros-gratis/2011b/975/Competencia%20Literaria%20percepcion%20y%20produccion%20critica%20de%20textos.htm> (Enero 2015).

La comprensión lectora requiere también del progresivo dominio de las convenciones que la rigen, para poder comprender los textos literarios con una profundidad cada vez mayor. Los lectores deben evolucionar en su competencia para apreciar de forma consciente la intención de los elementos constructivos de la obra literaria, y así comprenderlos en un grado elevado (dada su posible complejidad constructiva). Evidentemente, un niño de diez años no podrá comprender una obra como *La montaña mágica*, de Thomas Mann, al mismo nivel que un adulto habituado a la lectura y versado en la historia y cultura de la primera mitad del siglo XX (y esto es algo aplicable también a la música y la pintura, pese a ser artes consideradas más inmediatas).

Entre las habilidades básicas necesarias para una adecuada comprensión lectora, estarían: la activación de los conocimientos previos, la anticipación y predicción (en base a los conocimientos previos, podemos predecir contextos, tonos, géneros...), la observación y el análisis (examen de los componentes de un todo), la inferencia (evaluación lógica), la paráfrasis (explicación comprensiva), y la conclusión. El proceso de comprensión lectora supone un proceso progresivo de acercamiento al texto, en el cual podemos distinguir varias etapas: lectura de aproximación o pre-lectura (en esta etapa el lector puede adelantar información sobre la lectura en base al título de la obra, su índice, una sinopsis, prólogo), coherencia (confiere unidad semántica al texto en su globalidad, a partir del tema o los temas de éste), conectividad (se refiere a la coherencia entre una oración del texto y la anterior o la siguiente), cohesión (principio por el cual se conectan entre sí las palabras que forman parte de un texto).

Así mismo, podemos establecer diferentes niveles de profundidad en la comprensión lectora<sup>20</sup>:

- Lectura literal en un nivel primario: identifica el orden de las acciones, caracteres, tiempos y lugares explícitos de lo leído, y las razones explícitas de ciertos sucesos o acciones.

- Lectura literal en profundidad: en este nivel se realiza una lectura más profunda, ahondando en la comprensión del texto, reconociendo las ideas que se suceden y el tema principal.

---

<sup>20</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Comprensi%C3%B3n\\_lectora](http://es.wikipedia.org/wiki/Comprensi%C3%B3n_lectora) (Enero 2015).

- Nivel inferencial: se refiere a la búsqueda de relaciones que van más allá de lo leído, explicando el texto más ampliamente, agregando informaciones y experiencias anteriores, relacionando lo leído con nuestros saberes previos y formulando hipótesis.

- Nivel crítico: en este nivel se emiten juicios sobre el texto leído, lo aceptamos o rechazamos pero con fundamentos. La lectura crítica tiene un carácter evaluativo, donde interviene la formación del lector, su criterio y conocimientos de lo leído.

- Nivel apreciativo: comprende las dimensiones cognitivas anteriores, e incluye una respuesta emocional al contenido (interés, excitación, aburrimiento, diversión, miedo, odio), una posible identificación con los personajes e incidentes (sensibilidad hacia los mismos, simpatía y empatía), y reacciones hacia el uso del lenguaje del autor (se evalúa la capacidad expresiva o creativa del escritor).

Nuevamente, los niveles de comprensión lectora son en gran medida aplicables a las disciplinas musicales y pictóricas, si bien resulta notorio el que apenas se haya estudiado la aplicación al medio literario de las leyes gestálticas o psicomediatas de una forma semejante a la que se ha realizado con las otras disciplinas artísticas<sup>21</sup>. Ello no implica que no podamos otorgar por ejemplo cualidades simbólicas o evocadoras a las diferentes tipografías, o que se cumpla la ley gestáltica de la buena forma cuando buscamos la mayor coherencia en una frase para otorgarle significado.

## **2.3. Teorías y estudios del hecho artístico**

### **2.3.1. Teoría musical y musicología**

La teoría de la música es un campo de estudio que describe los elementos de la música (ritmo, melodía, armonía, dinámica, agógica...) e incluye el desarrollo y el uso de los métodos para componer y analizar la música a través de la notación musical y, en ocasiones, del sonido musical en sí mismo.

Los estudiosos de la teoría de la música son teóricos musicales. Si un músico estudia la teoría musical para usarla en una interpretación o composición, el teórico la estudia para entender la estructura de las obras. Algunos de estos teóricos intentan explicar el uso de las técnicas de los compositores estableciendo sus reglas y patrones, y

---

<sup>21</sup> De hecho, como señala Ana Margarida Abrantes en su artículo: *Gestalt, Perception and Literature*, aún es discutida la legitimidad de tal aplicación. Visto en: <http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/103/662> (Julio 2015).

otros investigan la audición o instrumentación de las obras; así pues, este campo es muy amplio. De un modo genérico, la teoría de la música se basa en la tradición occidental de composición, siendo Pitágoras uno de los primeros estudiosos de este campo de los que tenemos constancia, y existiendo numerosos tratados teórico-musicales desde la Edad Media hasta nuestros días.

Ahora bien, la musicología se sitúa como una disciplina que implica un estudio científico o académico de todos los fenómenos relacionados con la música, además de la teoría musical tradicional, tales como sus bases físicas, su historia, la organología<sup>22</sup>, y su relación con el ser humano y la sociedad. Las diferentes orientaciones de investigación musicológica son muy diversas, y las diferentes ramas y escuelas de musicología hacen énfasis en diferentes áreas de trabajo, objetos de estudio y problemas de investigación.

La nueva musicología, por ejemplo, se dedica al estudio, análisis y crítica de la música desde nuevas perspectivas. Este estudio puede llevarse a cabo desde varios puntos de vista: el estudio de los géneros musicales, la psicología y la sociología musical, la musicoterapia, el feminismo, el postcolonialismo, las matemáticas, etc. Así mismo, el análisis de una obra musical, puede llevarse a cabo desde un punto de vista estilístico, estructuralista (formalista, armónico, melódico, rítmico...), o semiótico<sup>23</sup>.

La etnomusicología supone así mismo un estudio de la música en su contexto cultural (una especie de antropología de la música). Siempre se considera dentro de la etnomusicología toda aquella música que no esté dentro de Occidente, si bien la etnomusicología puede incluir también el estudio de la música clásica occidental desde una perspectiva antropológica.

### 2.3.2. Teoría de la pintura y el arte

Podemos entender como teoría de la pintura<sup>24</sup> aquella disciplina que se encarga del estudio del hecho pictórico, tanto de sus componentes plásticos (pigmentos, medios y técnicas pictóricas<sup>25</sup>, soportes...), como de sus componentes visuales (dibujo,

---

<sup>22</sup> La organología es la ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación.

<sup>23</sup> Esta metodología es propuesta desde el ámbito de la etnomusicología por N. Ruwet, que describe la música como un sistema semiótico, donde la relación entre el código y el mensaje puede describirse desde un punto de vista analítico, dando mayor relieve al lenguaje que lo posibilita. Visto en: <http://lospretextosdeblin.blogspot.com.es/2012/01/analisis-musical-acercamiento-los.html> (Enero 2015).

<sup>24</sup> Hablamos de teoría de la pintura por equivalencia con la teoría de la música, si bien tal denominación no es usual, y la teoría de la pintura no posee una sistematización como disciplina equivalente a la que

perspectiva, composición<sup>26</sup>, texturas, armonías cromáticas...).

Las teorías del arte sin embargo analizan las producciones artísticas desde un punto de vista teórico y normativo, proporcionando una metodología para desvelar las características y el significado de la obra (algo más afin a la disciplina musicológica). Es preciso mencionar así mismo, que el marco filosófico en el que puede situarse la teoría del arte está estrechamente vinculado a la estética, dado que la reflexión en torno a la esencia y función del arte mismo se encontraría en la frontera entre ambas disciplinas, de difícil deslinde. Desde un punto de vista valorativo, la aplicación individual o social de una teoría del arte se denomina gusto artístico; sin embargo, nos referiremos al aspecto más estético del arte en el siguiente apartado, por lo cual, y sin ahondar en un tema tremendamente amplio, ahora haremos referencia a los diferentes enfoques que se han dado al estudio del hecho artístico<sup>27</sup>, y que se corresponden en gran medida con las ramas de la musicología moderna:

- Endopatía (empatía o simpatía estética, basada en el sentimiento sugerido por la obra de arte; propia del romanticismo).
- Formalismo (promueve que el contenido propio de la obra de arte reside en la forma).
- Historiografía (fundamenta su estudio en la historia del arte; su objeto es por tanto la obra en su desarrollo histórico y contexto estilístico, y el artista).
- Iconología (esta rama se diferencia de la iconografía, en que ésta tiene por fin la simple descripción de imágenes, mientras que la iconología las estudia en todos sus aspectos, las compara y las clasifica, llegando incluso a formular leyes o reglas para conocer su antigüedad, y diversos significados e interpretaciones).
- Psicología del arte (estudia los fenómenos de creación y apreciación artística desde una perspectiva psicológica).

---

posee la teoría musical, siendo lo más común encontrar estudios por separado sobre teoría del color, dibujo, composición, materiales y técnicas, etc.

<sup>25</sup> Los medios y técnicas pictóricas se refieren al uso de diferentes medios plásticos, tales como el óleo, la acuarela, el pastel, el temple, el fresco, encáustica, técnicas mixtas... con soportes como el lienzo, el papel, la tabla, el muro... Las técnicas plásticas son igualmente muy diversas: pintura con brochas, con espátulas, con rodillos, rayado, impresión, serigrafía, grabado, collage, frottage...

<sup>26</sup> La composición plástica, en paralelo a la composición y al lenguaje musical, supone un ordenamiento interno de los elementos plástico-visuales (el llamado así mismo lenguaje visual).

<sup>27</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_del\\_arte](http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_del_arte)

- Sociología del arte (estudia los fenómenos de creación y apreciación artística desde una perspectiva sociológica).

- Estructuralismo (el estructuralismo busca las estructuras a través de las cuales se produce el significado dentro de una cultura. De acuerdo con esta teoría, el significado es producido y reproducido a través de varias prácticas, fenómenos y actividades que sirven como sistemas de significación).

### 2.3.3. Teoría de la literatura<sup>28</sup>

Si en la música es fundamental conocer la teoría musical (lenguaje musical, armonía, agógica, dinámica, organología...), y en la pintura la teoría del color, los medios y materiales, la composición, etc., en el medio literario, el estudio de la lengua es trascendental. La lengua puede ser estudiada desde la fonética y fonología (el estudio de los sonidos físicos de la lengua y su organización), la gramática (que se compone de la morfología y la sintaxis, es decir, el estudio estructural de las palabras y su orden), la semántica (estudio de los significados), la lexicología y lexicografía (estudio del léxico, el vocabulario, y su ordenación), y la pragmática (el estudio de la comunicación y el contexto)<sup>29</sup>. La lingüística, como vimos anteriormente, estudia científicamente el medio literario, es decir: la lengua (su estructura, evolución, metacognición...), pero en un sentido afín a la teoría musical o pictórica, es más fundamental la lingüística del texto, para el conocimiento del discurso, el contexto y el subtexto. El interés lingüístico del texto tiene sus antecedentes en la antigua retórica y la poética, siendo actualmente la estilística la disciplina fundamental en el estudio de las características de la expresión lingüística individual o grupal, del estilo literario de un escritor, una obra, escuela, o incluso época<sup>30</sup>.

Pero para encontrar una equivalencia respecto a la musicología y la teoría del arte, debemos referirnos a la llamada: *ciencia literaria*, que se divide en varias ramas: la teoría de la literatura, la crítica literaria, la historia de la literatura, y la literatura comparada; tales disciplinas estudian el hecho literario desde una vertiente metalingüística, crítica, histórica, y comparativa (respectivamente). El desarrollo de

---

<sup>28</sup>Hernández Fernández, T.: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Ed. Cátedra, Madrid, 2012, y Selden, R., Widdowson, P. y Brooker, P.: *La teoría literaria contemporánea*. Ed. Ariel, Barcelona, 2010, y García Berrio, A.

<sup>29</sup> Estébanez, 2008, p.606.

<sup>30</sup> Estébanez, 2008, p.375.

estas disciplinas comienza con la poética<sup>31</sup> griega clásica y la retórica<sup>32</sup>, e incluye, desde finales del siglo XVIII, la estética y la hermenéutica<sup>33</sup>.

Al igual que en las artes plásticas, podemos citar múltiples enfoques en la teoría literaria, muchos de ellos claramente afines a las teorías de las artes plásticas ya citadas en el punto anterior: formalismo, la teoría de la recepción, estructuralismo, teorías marxistas, teorías feministas y homosexuales, teorías postestructuralistas, teorías posmodernistas, teorías postcolonialistas, etc.

## 2.4. Estética de las artes<sup>34</sup>

Si las teorías y estudios del hecho artístico antes mencionados se ocupan de las artes desde enfoques científicos o sistemáticos, la estética aporta una perspectiva filosófica y especulativa (que no por ello está falta de rigor, ya que en gran medida se nutre de las teorías y estudios del hecho artístico, y viceversa).

La estética es la rama de la filosofía que tiene por objeto el estudio de la esencia y la percepción de la belleza y el arte. La estética ha evolucionado conjuntamente a la historia de las artes, y o bien las ha influido, o se ha influido de ellas. En general, es difícil encontrar filósofos o escuelas filosóficas que no se hayan interesado por la estética, generando por ello una variedad de enfoques: éticos, morales, religiosos, prácticos, utilitaristas, políticos, sociales, revolucionarios, humanísticos, sensitivos, idealistas, racionalistas, formalistas, expresivos, positivistas, relativistas, existencialistas, y por supuesto: estilísticos (quizás el enfoque que más nos interese en este estudio, ya que nos permite analizar y comparar las obras artísticas de cada medio, desde una tipificación aclaratoria básica y de gran objetividad).

---

<sup>31</sup> Aristóteles, con su *Poética*, dio origen a esta disciplina, encargada del estudio de los principios, conceptos, modelos, y metalenguajes científico para describir, clasificar y analizar obras de arte verbal o creaciones literarias (Estébanez, 2008, p.858).

<sup>32</sup> La retórica surgió en Sicilia a comienzos del siglo V a.C. (Estébanez, 2008, p.925), y se ocupó de la técnica o arte de hablar. La retórica implicaba orientaciones y reglas para elaborar discursos. La oratoria, el arte de la elocuencia, es parte fundamental de la retórica. La dialéctica, sin embargo, está relacionada con el diálogo (lógico y filosófico en sus orígenes).

<sup>33</sup> Arte y teoría de interpretar o traducir textos.

<sup>34</sup> Libros referenciales de estética son: Fubini, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Ed. Alianza, Madrid, 1997; Shiner, L.: *La invención del arte*. Ed. Paidós, Barcelona, 2004; Hauskeller, M.: *¿Qué es arte?*. Ed. Diálogo, Valencia, 2008; y Souriau, É.: *Diccionario Akal de estética*. Ed. Akal, Madrid, 2010.

Si hasta finales del siglo XIX los cánones de belleza se asociaban fundamentalmente a la mimesis y a la representación, al orden y armonía ideal, o al sentimiento, a partir del siglo XX, los cánones estéticos cambian drásticamente, y se produce un cuestionamiento sobre “¿qué es el arte?”, y “¿quién define qué es arte?”. La estética del siglo XX se abrió a nuevos enfoques y perspectivas, que hicieron válidas formulaciones artísticas enormemente incomprensibles para el gran público, como el cubismo o el dadaísmo. Los manifiestos que en muchos casos acompañaron a las vanguardias artísticas en la primera mitad del siglo XX, sirvieron como proclamo estético, que dieron a conocer la nueva orientación en el sentido y significado de determinadas tendencias, rechazadas en gran medida por la crítica artística dominante (fundamentada en concepciones estéticas tradicionales). Sin embargo, en la segunda mitad del siglo, algunos críticos y estetas aportaron validez a tendencias igualmente mal asimilables por parte del gran público, como el expresionismo abstracto, el arte conceptual, o el minimalismo (filósofos como Benedetto Croce, Walter Benjamin, Heidegger, Adorno, Goodman, Lyotard, o Danto, se habían encargado ya de aportar nuevos conceptos estéticos más abiertos y plurales para redefinir las concepciones de belleza y arte).

### 3. NIVELES DE ANÁLISIS DEL HECHO ARTÍSTICO

A la hora de realizar el análisis de una obra artística, es necesario esclarecer qué elementos tendremos en cuenta para este análisis, cara a establecer posteriormente relaciones de afinidad más íntimas; por ello, el análisis se estructurará en una serie de niveles en atención a los diferentes elementos que forman parte del hecho artístico<sup>35</sup> y que aquí nos interesan.

Para una mejor comprensión de estos niveles de análisis, se partirá inicialmente de lo particular hacia lo general, para así apreciar cómo se articulan poco a poco los diferentes medios artísticos, desde lo más simple, hasta lo más complejo. De esta manera, estableceremos cinco niveles básicos: físico, estructural, semántico, técnico, y contextual.

---

<sup>35</sup> Sobre análisis del hecho artístico: Machado de Castro, P.: *Fundamentos de Apreciación musical*. Ed. Playor, Madrid, 1985. Berger, R.: *El conocimiento de la pintura*. Ed. Noguer, Madrid, 1976. Del Prado Biezma, J.: *Análisis e interpretación de la novela*. Ed. Síntesis, Madrid, 1999.

Para hacer una breve aproximación al análisis de estos niveles, baste un sencillo ejemplo, en el ámbito de las artes plásticas: una bandera de Andalucía representada por medio de un collage sobre un folio, hecha por un niño pequeño en clase. Siguiendo este ejemplo:

- **El nivel físico** analiza que hay un papel de 29,5 x 21 cm, sobre el cual se han pegado cartulinas de color uniforme y saturado, de brillo opaco y tonos verde y blanco.

- **El nivel estructural** analiza que nos encontramos con una forma rectangular segmentada en tres bandas paralelas horizontales, que conforman una estructura bicromática.

- **El nivel semántico** analiza que esta obra simboliza a Andalucía.

- **El nivel técnico** indica que se ha utilizado la técnica del collage sobre papel.

- **El nivel contextual** indica que esta obra puede ser catalogada a priori como de estilo escolar, o infantil.

De igual forma podríamos analizar el texto del himno andaluz, y su música.

Establecida cierta perspectiva mediante este ejemplo, pasaremos a explicar y profundizar sobre cada nivel, en cada arte, y analizando algunos paralelismos intermediáticos.

### **3.1. Nivel físico**

#### **3.1.1. El medio**

El medio artístico se refiere al elemento o sustancia a través del cual obra o se desarrolla la acción artística.

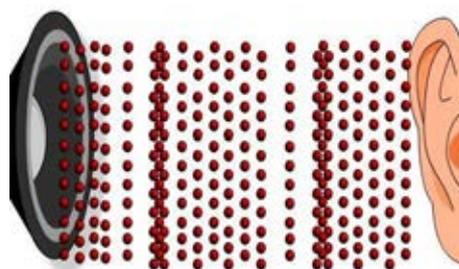
##### ***3.1.1.1 El medio musical***

El medio musical es sonoro-auditivo, y se desarrolla fundamentalmente en el tiempo. Para que se produzca música es necesaria una fuente sonora (por lo general un instrumento musical, la voz, o un altavoz en el caso de la música electrónica), y un receptor sonoro (el oído humano). Además, para que la onda sonora se propague es

necesario un medio físico elástico, normalmente el aire<sup>36</sup>, por el cual la onda se desplaza espacialmente; sin embargo, no es esta dimensión espacial<sup>37</sup> la que el oído humano atiende, sino su desarrollo temporal, que es el que propicia que la información musical se suceda.

Estado	Medio	Velocidad (m/s)
<b>Gaseoso</b>	Aire (20°C)	340
	Hidrógeno (0°C)	1286
	Oxígeno (0°C)	317
	Helio (0°C)	972
<b>Líquido</b>	Agua (25°C)	1493
	Agua de mar (25°C)	1533
<b>Sólido</b>	Aluminio	5100
	Cobre	3560
	Hierro	5130
	Plomo	1322
	Caucho	54

Cuadro comparativo de la velocidad de propagación del sonido en diferentes medios físicos, y diagrama de una onda sonora propagándose por el aire.



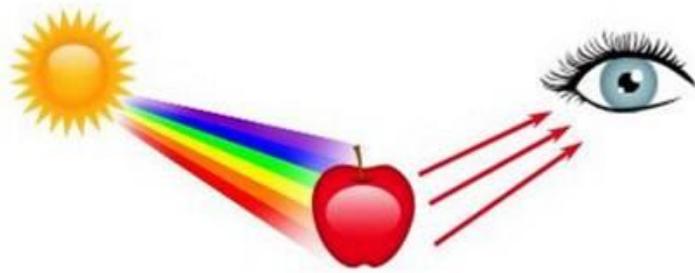
### 3.1.1.2. El medio pictórico

El medio pictórico es plástico-visual, y se desarrolla fundamentalmente en el espacio. Es plástico, pues necesita de una sustancia plástica que refleje una fuente de luz, y es visual porque necesita de un receptor capaz de captar esta luz reflejada en la pintura: el ojo humano. Si bien para apreciar una pintura necesitamos de un cierto tiempo que nos permita captar los detalles y la conformación general del cuadro, el cuadro no cambiará su composición por más tiempo que pase, sino que deberemos de percibir cómo se sucede la información pictórica, a lo largo del espacio que ocupa<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> El sonido puede transmitirse igualmente por el agua o el metal, incluso más rápidamente que por el aire, si bien la onda sonora puede alterar sus armónicos (timbre) según el medio, y el oído humano no está tan bien adaptado a la recepción sonora como lo está para con el aire.

<sup>37</sup> Nos referimos, claro está, a su desplazamiento en el espacio, invisible a nuestros ojos. Si atendemos a la longitud de la onda, que igualmente forma parte de su componente espacial, ésta sí es fundamental para la audición, ya que determina el tono o altura del sonido.

<sup>38</sup> En realidad, una obra literaria o musical tampoco cambia su composición por más tiempo que pase, en el sentido de que la obra es siempre la misma, pero sí tiene un sentido de lectura lineal que sigue la línea del tiempo y adecúa su desarrollo a ella (especialmente la música, ya que literatura puede leerse o releerse al ritmo y con las pausas que se deseen); por el contrario, la pintura no tiene un sentido de lectura adecuado a un determinado tiempo, ya que una pintura puede “leerse” siguiendo un recorrido visual y temporal completamente arbitrario. Ciertamente, aun así, que una obra musical (gracias a una grabación) puede ser escuchada de forma más arbitraria, volviendo atrás para apreciar determinado pasaje, o comenzando a la mitad o el final, saltando trozos, etc... sin embargo, pese a esta posibilidad, la literatura y la música tienen a priori (salvo en obras abiertas) un itinerario prefijado para su comprensión, del cual la



El diagrama muestra cómo la luz ilumina la manzana, y su superficie plástica absorbe todas las frecuencias lumínicas, salvo la que corresponde al rojo, que es reflejado y capturado por el ojo.

### 3.1.1.3. El medio literario

El medio literario es un medio simbólico-conceptual, y se desarrolla tanto en el tiempo como en el espacio. Es simbólico pues el lenguaje se configura a partir de fonemas o grafías escritas que representan ideas (además de pausas (comas, puntos), exclamaciones, interrogaciones...); y es conceptual porque tales fonemas o grafías conforman palabras y frases con significados conceptuales que el lector debe interpretar en función de determinados contextos<sup>39</sup>. Al mismo tiempo, el medio literario necesita de un medio físico para manifestarse, ya sean las hojas de un libro (escrito con tinta o en braille), una pantalla de ordenador, un reproductor de audio para una recitación hablada del texto, o incluso el cuerpo si se usa el lenguaje de signos para sordomudos. El acto de leer también se desarrolla de forma fundamental en el tiempo, pues sería imposible leer todo un libro de un simple vistazo, como hasta cierto punto podría pasar con la pintura.

<b>SIGNO PICTOGRÁFICO HACIA 3000 A.C.</b>						
<b>INTERPRETACIÓN</b>	estrella	¿el sol sobre el horizonte?	zarroyo?	espiga de cebada	cabeza de toro	cuenco
<b>SIGNO CUNEIFORME HACIA 2400 A.C.</b>						
<b>SIGNO CUNEIFORME HACIA 700 A.C. (GIRO DE 90°)</b>						
<b>VALOR FONÉTICO</b>	dingir, an	u, ud	a	se	gu	nig, ninda
<b>SIGNIFICADO</b>	dios, cielo	día, sol	agua, semilla, hijo	cebada	buey	comida, pan

Fijándonos en la evolución del lenguaje escrito, apreciamos su origen mayormente pictográfico.

pintura carece, aun existiendo esquemas de escudriñamiento visual típicos según qué cultura (en Occidente es habitual examinar inconscientemente muchos cuadros tal como acostumbramos a leer: de izquierda a derecha y de arriba abajo; pero los que leen Árabe, lo hacen de derecha a izquierda).

<sup>39</sup> El lenguaje, sea hablado, escrito, o incluso por medio de signos gestuales como el lenguaje de sordomudos, se articula siguiendo unas convenciones que parten en un primer momento de la asignación de un determinado significado a determinada palabra o signo, pero al mismo tiempo en un segundo momento tal significado puede verse alterado por razones contextuales, como por ejemplo sucede con la ironía, recurso con el cual se afirma o sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras.

### 3.1.2. Parámetros físicos del medio musical, pictórico, y literario

#### 3.1.2.1. La altura, tono y frecuencia:

La **frecuencia** es una medida de velocidad que sirve para medir el número de oscilaciones por segundo de una onda; ahora bien, tanto la música como la pintura son artes que captamos a través de ondas: sonoras en el primer caso, y lumínicas en el segundo. Otra diferencia respecto al sonido y la luz estriba en el rango de frecuencia, pues si bien la capacidad humana para percibir el sonido va desde los 16 hasta los 20000 hercios (un sonido de altura media como la nota La4 (central en un piano) nos ofrece una frecuencia de 440 hercios), el espectro de luz visible va desde los 4,0 por 10 elevado a la 14ª potencia, hasta los 8,0 por 10 elevado a la 14ª potencia de hercios (es decir: 800.000.000.000.000 Hz.).

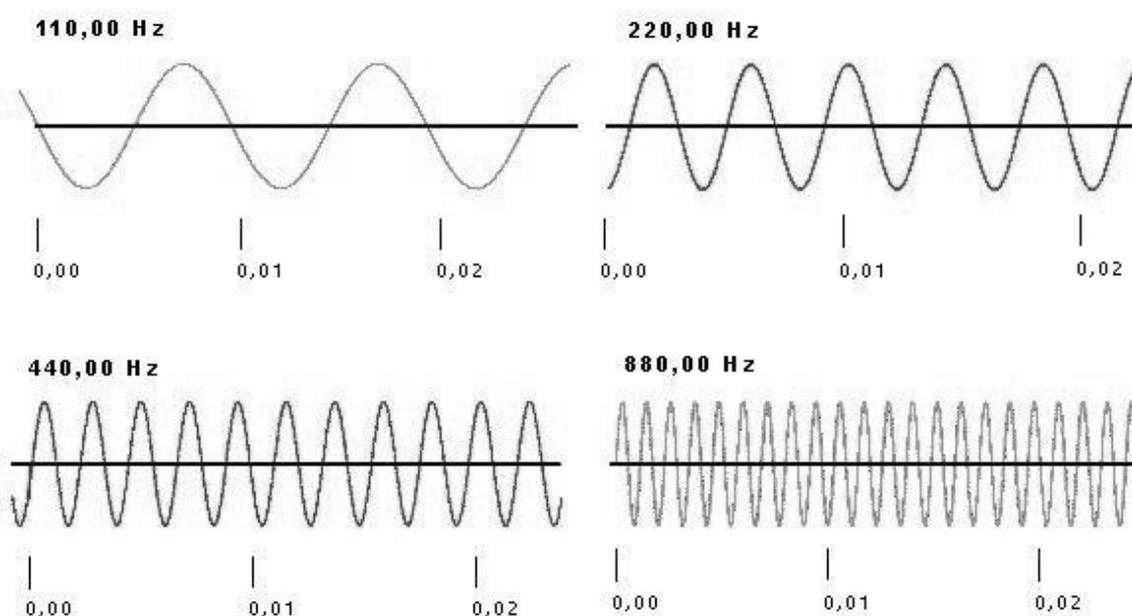
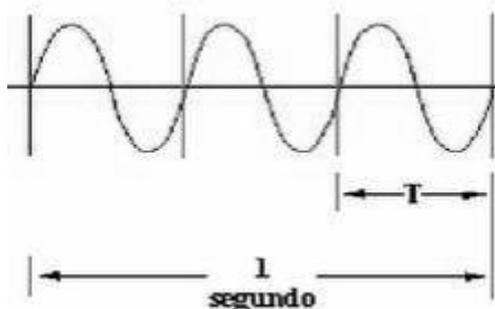
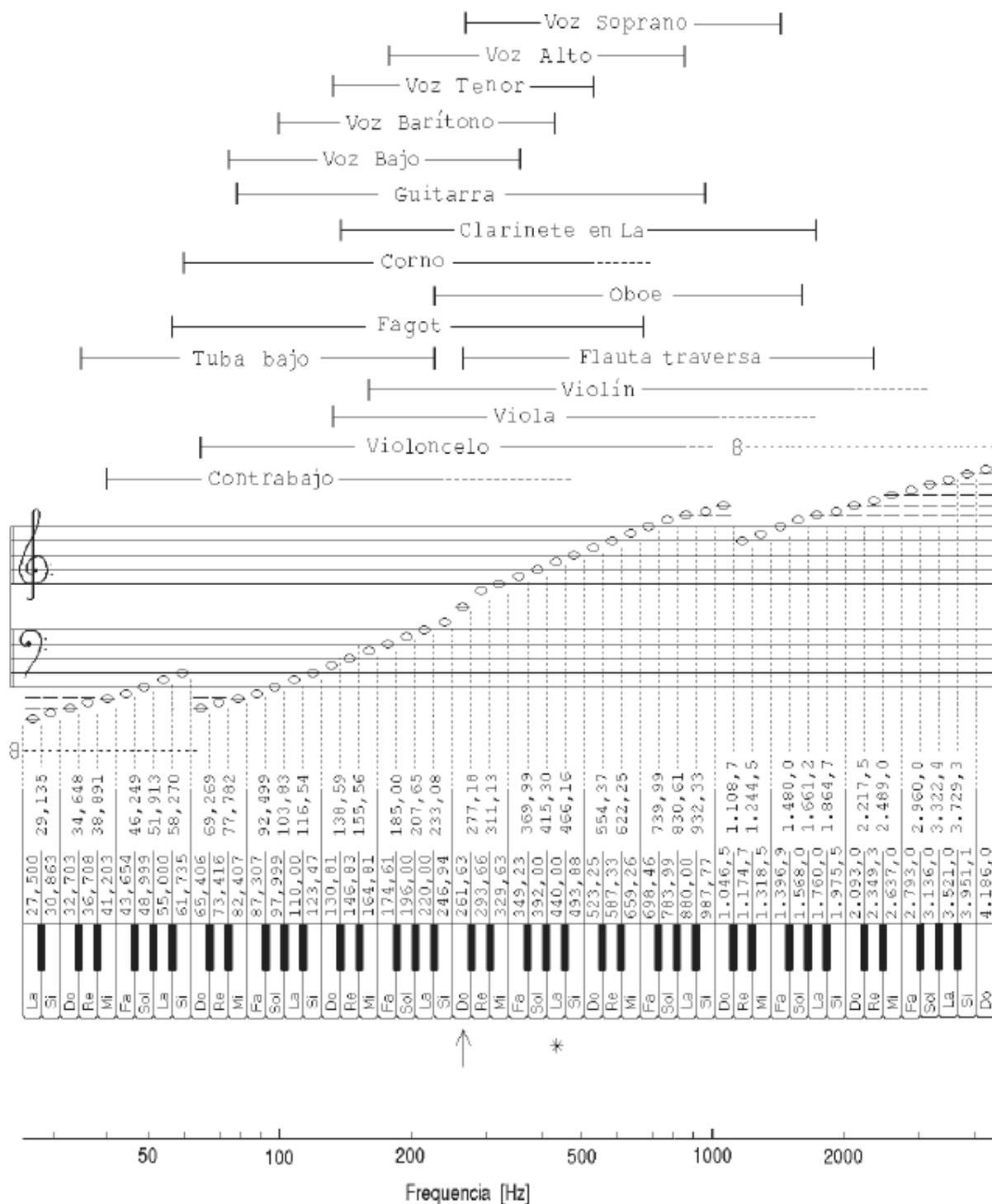


Gráfico descriptivo de ondas de diferentes frecuencias, en hercios (Hz). Los números de abajo representan fracciones de segundo.



En el diagrama, T representa un periodo de la onda, que viene a ser equivalente a la longitud de ésta en el espacio. La frecuencia sería la velocidad de la onda, es decir, el espacio dividido por el tiempo, en este caso, 3 hercios.

Las frecuencias en música se corresponden con **las alturas sonoras** (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si...) las cuales al combinarse pueden conformar una melodía. Las frecuencias altas se denominan agudos, y las bajas, graves.



En este cuadro se muestran las alturas musicales más habituales correlacionadas con sus respectivas frecuencias (las cifras de la franja superior corresponden a las notas con sostenidos o bemoles, es decir, con un semitono más aplicado sobre las notas básicas de la escala occidental). Así mismo, se compara el registro melódico de algunos instrumentos y de las voces humanas.

Si bien es cierto que las ondas audibles y lumínicas se diferencian en su naturaleza, al ser las ondas audibles de naturaleza sonora y necesitar de un medio elástico para su propagación (el aire o el agua, por ejemplo), y las ondas lumínicas ser de naturaleza electromagnética, y poder por tanto propagarse sin necesidad de un medio elástico (incluso en el vacío); el hecho de que las ondas electromagnéticas de radio o televisión, pese a cubrir frecuencias desde unos pocos de hercios hasta los 1.000.000.000 Hz. puedan ser demoduladas para producir (por medio de aparatos como radios, televisores, teléfonos móviles, etc...) sonidos e imágenes, nos permite percatarnos de que la posibilidad de traducir una misma idea a medios musicales y pictóricos no es desde luego inconcebible<sup>40</sup>.

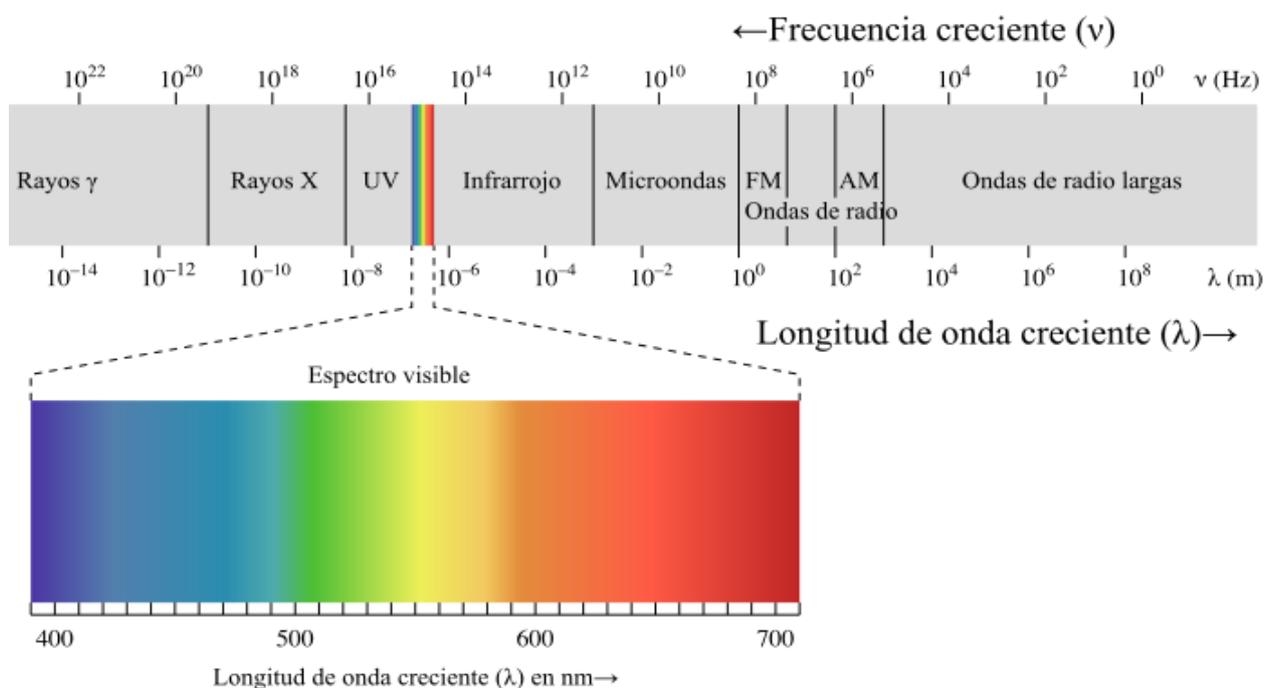


Diagrama explicativo de las diferentes frecuencias de las ondas electromagnéticas. Como se puede apreciar, la luz visible es una mínima franja dentro de este espectro.

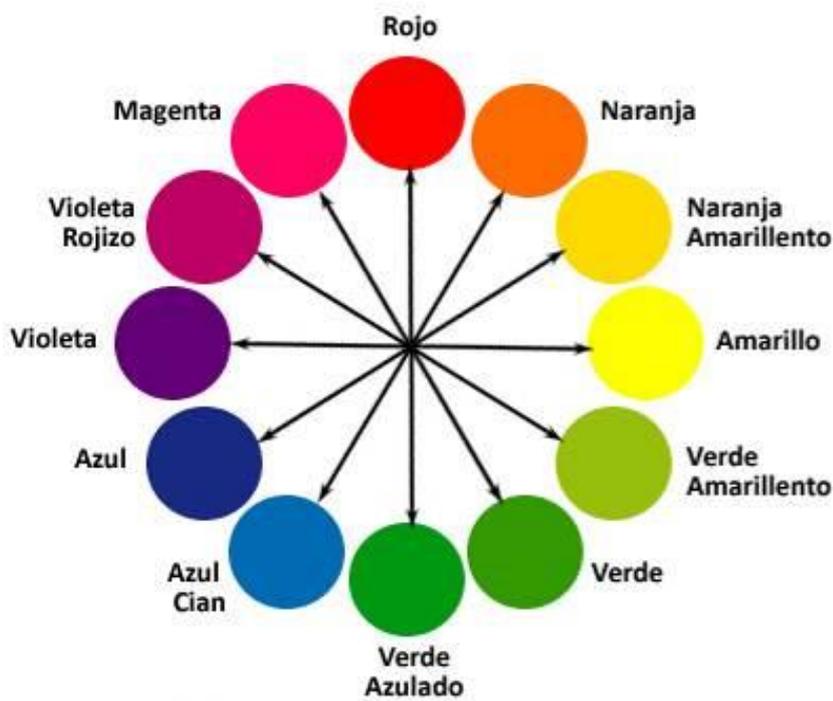
En la pintura, las frecuencias se corresponden con **el tono<sup>41</sup> de color** (rojo, naranja amarillo, verde, azul, violeta...). Obvia decir que las alturas musicales y los

<sup>40</sup> Un osciloscopio permite por ejemplo visualizar bidimensionalmente el sonido a través de la forma de su onda, y de hecho existen programas informáticos capaces de transformar imágenes en sonidos. Sin embargo, tal traducción no es universal, y no permite conservar la posible semántica de la obra con la transformación mediática.

<sup>41</sup> Determinadas relaciones de alturas musicales también se denominan tonos. Un tono musical es la distancia que hay por ejemplo entre las notas Do y Re, a diferencia de entre Do y Mi, donde habrían dos tonos, o entre Mi y Fa, donde habría medio tono (un semitono). Un tono musical también designa la tonalidad, como por ejemplo Do# Mayor, que es la nota (altura musical) que sirve de fundamento armónico en una composición tonal.

tonos de color tienen infinitas gradaciones, pese a usar convencionalmente unas pocas notas o nombres de colores básicos para referirnos a ellos, y que podemos por ejemplo gradar la altura musical por medio de los sostenidos (“#”, símbolo que sube un semitono la altura), bemoles (“b”, símbolo que baja un semitono a altura); o gradar el tono cromático con complementos nominativos como verde limón (verde más amarillento) o verde esmeralda (verde más azulado).

En este diagrama se muestran doce de los colores puros más habituales. La escala musical occidental más convencional se compone de siete tonos, más cuatro semitonos, lo que suma doce notas, que podríamos correlacionar con estos doce colores, si bien tal correlación no tiene una base física real, al no corresponderse proporcionalmente las frecuencias con exactitud.



Pero ¿y en literatura?, ¿dónde se hallan las frecuencias?. Los parámetros físicos del medio literario no nos remiten sin embargo a su carácter intrínsecamente conceptual, y por ello tendremos que referirnos a ellos en un sentido algo más figurado.

Si tratamos literalmente la palabra **frecuencia** respecto a la literatura, podríamos aplicarla al número de veces que se reitera determinada palabra o concepto, o incluso unas formas expresivas (a mayor escala). Pero no resulta demasiado factible relacionar este tipo de frecuencias literarias con las frecuencias sonoras o lumínicas, ya que son de diferente naturaleza, y no podemos asimilar por ejemplo el tono azul de una pintura a la reiteración de la palabra amor en un poema. Tampoco sería equivalente el que en un texto literario se mencione un color o una nota musical, ya que este hecho, por lo general algo puntual, no forma parte de la constitución mediática intrínseca a un texto literario.

Sin embargo, no deja de existir un cierto paralelismo en el uso de los tonos de color, o las alturas musicales, con el uso frecuente de determinadas palabras (o sus sinónimos); ya que de igual forma que un cuadro monocromático (de un solo color), o una composición musical que siempre repita las mismas notas, resulta una obra más monótona (la propia palabra lo indica), también lo resulta una obra literaria con redundancias lingüísticas.

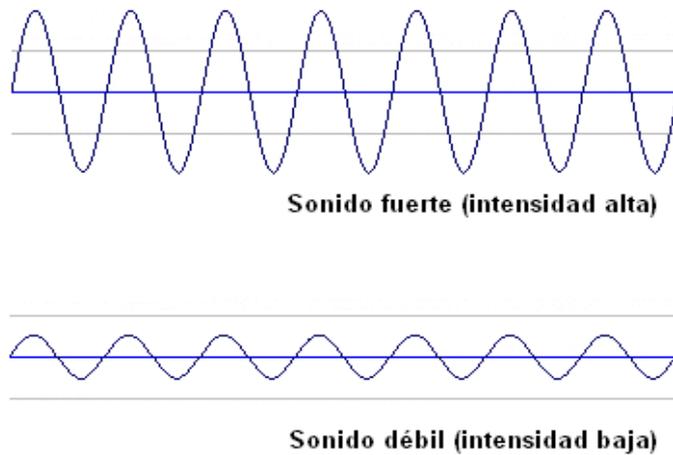
Del mismo modo que se usan el color y las alturas musicales para construir y aportar variedad a una obra pictórica o musical (aun pudiendo prescindir de ellos en obras pictóricas en blanco y negro, o piezas musicales exclusivamente rítmicas), en la literatura, son las palabras que reflejan las ideas fundamentales que desea expresar el autor, las usadas para construir el discurso. Si por ejemplo, el color predominante en un cuadro fuera el rojo (con variados matices de rojo), y el pintor quisiera simbolizar con él el amor, en literatura podríamos encontrar un paralelismo, al encontrar en un texto palabras como amor, amar, amado, amando, deseo, desear, cariño, encariñarse... Del mismo modo, si el tono de una pieza musical fuese Mi bemol menor, y esa altura o tono musical representa la base armónica, siendo una de las notas más fundamentales y reiteradas en la pieza, en literatura podríamos hallar una equivalencia en las reiteradas veces que se nombra al protagonista: José, Pepe, Joselito, yo, tú, él, ese hombre, aquél que, etc.

Del mismo modo que el color y la altura musical tienen infinitas gradaciones, las palabras nos ofrecen una amplísima gradación (si bien no infinita), y una variedad conceptual (superior evidentemente a la de los otros medios) sobre la que construir una obra. Por poner un último ejemplo, podemos pasar del rojo al verde a través del rojo carmín, rojo bermellón, rojo anaranjado, naranja, naranja claro, amarillo anaranjado, amarillo, amarillo limón, verde limón, y verde. Y podemos pasar de la alegría a la tristeza a través de la euforia, júbilo, regocijo, alegría, dicha, contento, satisfacción, agrado, complacencia, conformidad, indiferencia, apatía, nostalgia, melancolía, aflicción, tristeza, congoja, pena y desolación.

No olvidamos en este apartado la existencia del llamado tono literario, si bien preferimos referirnos a éste en el punto 3.1.2.4., dedicándonos aquí a un constructo más elemental.

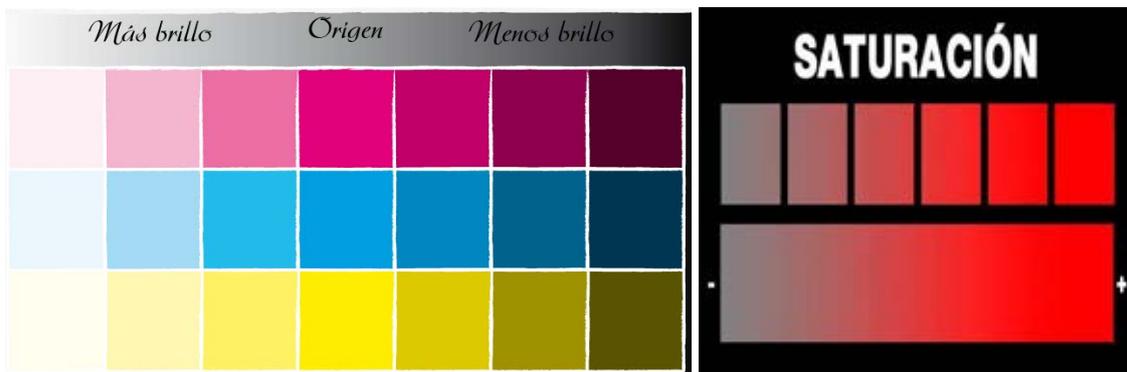
### 3.1.2.2. La intensidad, brillo y saturación:

La **amplitud** de una onda (ya sea sonora o lumínica) es la que determina su intensidad (a mayor amplitud, mayor intensidad). En música, usamos las llamadas dinámicas para hablar de la **intensidad del sonido**<sup>42</sup>: un sonido muy intenso se describe como de dinámica fuerte, y uno poco intenso se describe como débil.



En el diagrama, se muestran dos ondas sonoras de idéntica frecuencia, pero diferente amplitud, y por lo tanto diferente intensidad sonora.

En pintura, la cualidad del **brillo** se relaciona con la intensidad lumínica. Un color intenso (o de valor alto) se describe como brillante o claro (más próximo al blanco), y un color poco intenso como apagado u oscuro (más sombreado, cercano al negro). El color posee sin embargo otra cualidad que podemos relacionar con la intensidad: la **saturación**, que se define como su grado de pureza de color, es decir, su cercanía al gris; un color saturado es un color intenso, vivo, y un color poco saturado es un color apagado, grisáceo (también llamado desaturado).



Escala cromática de colores con brillo claro a oscuro, y de un rojo desaturado a saturado.

<sup>42</sup> La intensidad de percepción de un sonido se ve afectada por la distancia de la fuente del sonido respecto al oído humano, ya que cuanto más lejos esté, se perderá más energía en el desplazamiento de la onda por el aire, y la sonoridad será más débil. Así mismo, el umbral de audición de cada persona puede variar, relativizando aún más la intensidad sonora.

A diferencia de la pintura o música, el valor de la **intensidad literaria** no es medible científicamente, no es una cualidad objetiva de la palabra, sino que la mayoría de las veces depende del valor relativo o contextual que queramos otorgarle. Pese a ello, existen los clásicos signos de ¡¡exclamación!!, o el recurso de **la negrita**, o incluso las **ampliaciones tipográficas**, que evidentemente enfatizan la importancia de la palabra, que de esta manera cobra más intensidad.

Simbólicamente, podríamos también fijarnos en el hecho de que existen palabras más intensas que otras, en el sentido de que pueden afectar más nuestras vidas: “la muerte”, es evidentemente una palabra más intensa que “el chupete”, del mismo modo que “el mar” es una palabra más intensa que “el charquito”; ahora bien, el contexto puede invertir la intensidad de estas palabras si por ejemplo estamos en una obra donde la muerte es un personaje que actúa cómicamente, y sin embargo un chupete es todo lo que una madre posee de su hijo que acaba de morir, en una obra dramática.

### **3.1.2.3. La duración, formato y extensión:**

Otra de las cualidades o parámetros a tener en cuenta es la extensión de una obra. En música, nos referiremos a la extensión en cuanto a la **duración** temporal (sonidos largos o cortos, u obras breves o extensas); en pintura, la extensión se refiere a la dimensión espacial (formas pequeñas o grandes), lo que llevado al global de la obra denominamos como **formato** (grande, mediano o pequeño); y en literatura, la **extensión** se refiere a la cantidad de texto (frases cortas o largas, u obras breves o extensas).

La extensión de una obra ha determinado en muchos casos la denominación de ésta. Entendemos, por ejemplo, que una novela es una obra extensa, y un relato, una obra breve. De igual manera, una ópera es una pieza larga, y una canción, breve. Un retrato individual suele usar un formato pequeño, pero por ejemplo, para la representación de una escena historicista, como una batalla, es más propicio un gran formato por lo general.

La cantidad de información que puede contener una obra en cuanto a su extensión, varía sin embargo con respecto a cada arte, y no hay paralelismos claros. Un relato de pongamos diez páginas, que se considera breve, puede sin embargo no ser traducible a una simple imagen pictórica, requiriendo el intento un alto número de

ilustraciones que pueden en muchos casos demandar un esfuerzo más considerable que el de la escritura del breve texto. No obstante, también es cierto que un sencillo retrato pictórico, puede suscitar una descripción literaria de gran minuciosidad, dependiendo del grado de detalle que el escritor quiera incluir<sup>43</sup>.

Ahora bien, si ponemos el foco extensivo en la cantidad de tiempo que es necesario para consumir cada arte, podemos encontrar diferencias muy sustanciales entre ellas. La pintura parece a priori la más inmediata de todas; en gran medida estamos acostumbrados a pararnos delante de un cuadro en cualquier museo durante unos segundos (rara vez minutos), y nos despegamos de él pensando por lo general haber atendido a todo su contenido (algo por lo general erróneo, pero que varía según la complejidad de la obra, y la capacidad del espectador, ya que evidentemente una pintura como *El jardín de las delicias* de el Bosco, puede requerir más de una hora para asimilar todo su contenido visual).

Respecto a la música, es habitual oír canciones de tres o cuatro minutos, sonatas de quince, sinfonías de una hora, u óperas de dos o tres horas. En el caso de una ópera, su duración parece no encontrar rival en la pintura, sin embargo, no debemos olvidar que una larga ópera (o un álbum de canciones) se compone de múltiples números musicales, algo sobre lo que podríamos establecer cierto paralelismo con aquellas exposiciones pictóricas bajo un mismo tema, cuyos cuadros pueden formar una serie unificada de múltiples piezas, y que pueden requerir una alta extensión de tiempo para su asimilación.

En la literatura, el tiempo de consumo puede llegar a inflamarse enormemente, (dependiendo, eso sí, de la velocidad lectora de cada lector). En cualquier caso, podemos encontrar relatos de cinco a veinte minutos de lectura, y novelas que requieren más de diez o quince horas de lectura. La literatura parece nuevamente superar en extensión con la novela a las otras artes, si bien de igual forma que una novela se compone de múltiples capítulos, también es aplicable el paralelismo de una serie de pinturas, o en el caso de la música, hasta una serie de sinfonías u óperas, como en el caso de *La tetralogía wagneriana*<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Baste recordar los cuantiosos y en ocasiones extensos escritos que ha suscitado por ejemplo *La Gioconda* de Leonardo da Vinci.

<sup>44</sup> La tetralogía de *El anillo del Nivelungo* de Wagner puede llegar a durar hasta dieciséis horas, si bien no es habitual que se representen seguidas (como tampoco es frecuente leer del tirón una novela).



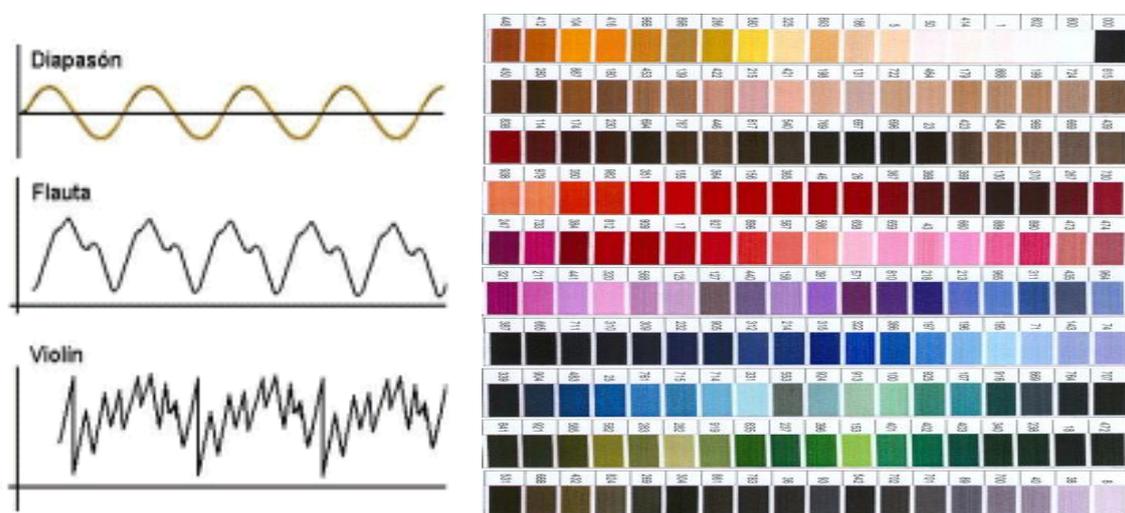
Resulta bastante evidente que en esta reproducción de *El jardín de las delicias*, de El Bosco, es imposible realizar una lectura visual completa, dada la pérdida de detalle que ha sufrido por la reducción de tamaño, ya que esta obra de gran complejidad y amplio formato (220 x 389 cm) requiere de altas dosis de paciencia, capacidad y tiempo, para percatarse de todos sus detalles, de los cuales exponemos un ejemplo abajo.



### 3.1.2.4. El timbre, color, materia y tono literario

Es habitual considerar como cuatro las cualidades o parámetros básicos del sonido: altura, intensidad, duración y timbre; en el caso de la pintura, se consideran las cualidades básicas del color: tono, brillo y saturación. Existe un paralelismo claro entre la altura y el tono, y la intensidad y el brillo-saturación, y así mismo hemos tratado de establecer un paralelismo entre la duración y la extensión o formato. Pero con respecto a la cualidad sonora del timbre, la cosa es algo más compleja de explicar.

El **timbre** es una cualidad sonora que realmente se deriva de las tres cualidades más básicas y puras del sonido: la altura, intensidad y timbre. Una onda sonora no es por lo general pura (salvo que esté generada electrónicamente), sino que se compone de la superposición de diferentes ondas (llamadas parciales<sup>45</sup>) con alturas, intensidades y duraciones diferentes, y siguiendo unos determinados patrones armónicos. Cada material vibra de una forma diferente, provocando ondas sonoras complejas que lo identifican. Por ejemplo, no suena lo mismo un clarinete que un piano, aunque interpreten la misma melodía. Con el **color**, sucede algo semejante, ya que rara vez encontramos colores puros, sino que su tono está alterado por el matiz y el brillo.



Al igual que hay timbres instrumentales que producen ondas sonoras más “puras” (un diapasón) o más “deformes” (un violín), en función de la complejidad de sus armónicos, en el medio plástico encontramos también colores puros (ejemplo de la página 32) e impuros (arriba).

<sup>45</sup> Los parciales, también llamados armónicos, se superponen a la nota fundamental (la más grave), siguiendo un patrón característico: la llamada serie armónica. Sobre acústica: Josephs, Jess J.: *La física del sonido musical*. Ed. Reverté Mexicana, México. 1969; y Calvo-Manzano, Antonio: *Acústica físico-musical*. Ed. Real Musical, Madrid. 1991.

Teniendo en cuenta esto, el paralelismo entre el color y el timbre musical es factible, y de hecho, es común denominar al timbre como color musical.

Otro aspecto a tener en cuenta respecto a la pintura, es el medio o la **materia pictórica** concreta que la conforma, es decir, podemos pintar con óleo, con acuarela, acrílicos, lápices, pastel, encáustica, al fresco, etc. Del mismo modo que el compositor elige los instrumentos que interpretan su música, un pintor elige el tipo de material con el que crear su obra, y que producirá un acabado de matices cromáticos (y texturales) diferentes en cada caso, al alterar el aglutinante correspondiente la pureza del pigmento de una manera determinada. En este sentido, el timbre organológico también puede encontrar una cierta afinidad con la materia pictórica.

Llegando a la **literatura**, nuevamente requeriremos un paralelismo más *sui generis*. Para hablar de timbre o color literario, podríamos pensar en cuando en un texto se menciona el color de un objeto, o el timbre de voz de una persona, por ejemplo; sin embargo, para establecer un paralelismo con las otras dos artes, deberíamos referirnos a un elemento intrínseco a cualquier construcción literaria, y no a una palabra puntual. A este respecto, quizás el elemento literario que pueda andar en mayor consonancia, sea el **tono**. El tono literario<sup>46</sup> se refiere al carácter o modo de expresión o estilo de una obra, que puede ser cómico, trágico, optimista, pesimista, alegre, patético, terrorífico, intrigante... Sin embargo, el tono literario posee una carga semántica de la que carece a priori el timbre musical o el color pictórico, por ello, este paralelismo puede resultar demasiado arriesgado. En realidad, es difícil hablar del color literario, pues es algo muy subjetivo otorgar cualidades específicas al tono del discurso<sup>47</sup>; sin embargo, debemos aceptar que la literatura evoca sensaciones, atmósferas, ambientes e imágenes a través de su expresión, y que estas atmósferas o sensaciones poseen matices que podríamos entender a veces como de oscuridad, claridad, calidez, frialdad, tensión, distensión, etc. En la pintura sucede también que se asocian cultural y convencionalmente a determinados colores cualidades sensitivas y emotivas, diferenciando como colores fríos a los verdes, azules y violetas, que expresan una cierta claridad, alejamiento, serenidad y en algún caso tristeza o melancolía; y colores calientes los rojos, naranjas y amarillos, que expresan excitación, turbiedad, pasión o dinamismo; en música,

---

<sup>46</sup> Estébanez, 2008, p. 1045.

<sup>47</sup> El tono literario puede llegar a ser algo muy relativo, ya que no son pocas las comedias que a determinadas personas pueden parecer faltas de gracia, o incluso pasajes siniestros que pueden llegar a dar risa a algunos lectores.

hablamos de timbres dulces, ásperos, limpios, secos, aterciopelados, metálicos, varoniles, afeminados, nasales, guturales, estrangulados, aflautados, cristalinos, percusivos, etc., hecho que igualmente puede conducir a asociaciones sensitivas y emotivas. Teniendo en cuenta esto, las sensaciones y emociones que puede suscitar el tono literario, pueden no estar tan lejos (aunque muy subjetivamente) del color pictórico y el timbre musical.

### 3.2. Nivel estructural

Una vez analizados los parámetros físicos del sonido y el medio plástico, así como sus posibles equivalentes literarios, pasaremos en este punto a analizar cómo estos parámetros se organizan en estructuras a diversos niveles, yendo para ello de lo particular a lo general. En un primer momento analizaremos las estructuras a pequeña escala, en cuanto a la organización del sonido, el color, y las palabras, de los que se nutren la melodía, el discurso, el contorno, la armonía, la textura, y el ritmo.

#### 3.2.1. La melodía, el contorno, y el discurso

##### 3.2.1.1. *La melodía musical*

Podemos definir una melodía como una sucesión de alturas sonoras con un cierto orden o sentido musical, en combinación ineludible con un ritmo determinado, y que se puede estructurar por lo general en células y motivos melódicos, semifrases, y frases musicales. Las melodías pueden conformar temas musicales, compuestos por lo general de varios motivos o frases. Según el sentido de las alturas de las notas, las melodías se pueden clasificar en ascendentes (si van del grave al agudo), descendentes (del agudo al grave), ondulantes (si combinan notas que ascienden y otras que descienden), lineales o estáticas (si su altura apenas varía), y quebradas o por saltos (si se combinan notas muy agudas junto a otras muy graves).



Ejemplo de melodía lineal o estática



Ejemplo de melodía ondulante



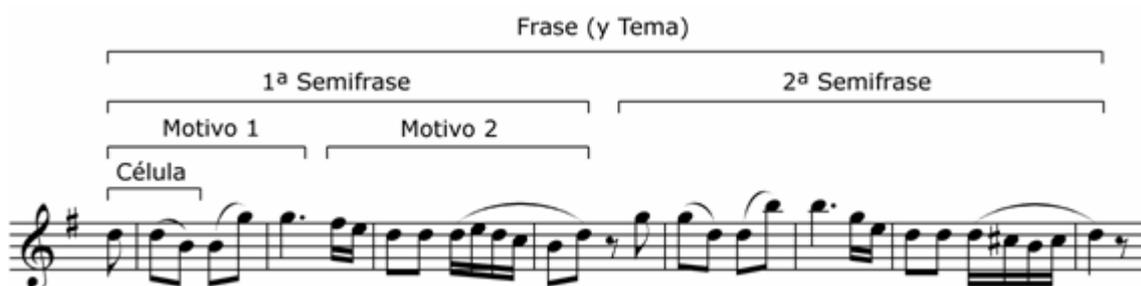
Ejemplo de melodía por saltos o quebrada



Ejemplo de melodía ascendente



Ejemplo de melodía descendente



Construcción melódica mediante célula, motivo, semifrase y frase.

### 3.2.1.2. El contorno plástico

En cuanto a la pintura, si queremos partir de lo más elemental, tal vez sea ilustrativo fijarnos en el dibujo<sup>48</sup>, donde situaremos el posible equivalente de la melodía musical: el contorno. El contorno se define como el conjunto de líneas que delimitan una figura o composición. Como la melodía musical, el contorno se caracteriza por estar destacado en el conjunto de la obra, y como aquella, también es determinante a la hora de constituir las formas y supone una guía respecto a las articulaciones cromáticas. Sin embargo, es preciso aclarar que la correspondencia entre melodía y contorno no es plena, ya que si la melodía se “dibuja”<sup>49</sup> con los agudos y graves (frecuencias, equivalentes al tono de color), el contorno se mueve en el espacio mediante la forma (generando planos independientemente del color usado); aun así, la melodía es una

<sup>48</sup> Así como una sencilla melodía se puede “rellenar” o “colorear” con un acompañamiento de acordes, un dibujo de líneas sencillas se puede rellenar de color.

<sup>49</sup> De hecho, en una partitura gráfica, las notas musicales dibujan fácilmente contornos.

estructura formal básica al igual que el contorno, y al igual que existen melodías lineales, ondulantes o quebradas, existen contornos lineales, ondulantes, y quebrados.

Como también le ocurriera a la melodía musical, el contorno pictórico ha ido ganando en expresividad a lo largo de la historia, al romper la factura de la línea desde la uniformidad más básica hasta una pincelada cada vez más libre. Si la música pudo pasar de melodías constituidas mayormente por intervalos simples y cercanos (típicos de la Edad Media), a melodías de intervalos cada vez más lejanos y complejos, en la pintura se pasó de la ininterrupción de la línea bien definida, a los contornos fragmentados e indefinidos.



Contornos ondulantes bien definidos en la Venus de Botticelli, y más difusos en un desnudo de Renoir. Abajo vemos contornos lineales en una obra de Russolo, y quebrados en Kokoschka.



### 3.2.1.3. *El discurso literario*

Tomando como referencia la melodía musical (compuesta de células, motivos, semifrases, y frases), en el campo literario, podríamos establecer un paralelismo con las palabras que se organizan en sintagmas, frases, y párrafos (un párrafo, e inclusive una frase, puede llegar a constituir una pequeña unidad temática, como en el caso de la música). Las frases pueden, como las melodías, ser más o menos libres, o tener una estructuración formal más estricta, como en el caso de determinados versos, donde es obligado contar el número de sílabas que componen cada frase (muchas frases musicales se componen igualmente de un número estricto de compases, para lograr un equilibrio entre ellas). El discurso literario<sup>50</sup> podría ser por tanto el equivalente estructural a la melodía musical, y al igual que podemos encontrar contornos pictóricos irregulares, que desdibujan la silueta real de la figura que tratan de representar, el discurso puede ser igualmente irregular, y desdibujarse sintáctica o semánticamente.

Madre, yo al oro me humillo,  
Él es mi amante y mi amado,  
Pues de puro enamorado  
Anda continuo amarillo.  
Que pues doblón o sencillo  
Hace todo cuanto quiero,  
Poderoso caballero  
Es don Dinero.

Nace en las Indias honrado,  
Donde el mundo le acompaña;  
Viene a morir en España,  
Y es en Génova enterrado.  
Y pues quien le trae al lado  
Es hermoso, aunque sea fiero,  
Poderoso caballero  
Es don Dinero.

Son sus padres principales,  
Y es de nobles descendiente,  
Porque en las venas de Oriente  
Todas las sangres son Reales.  
Y pues es quien hace iguales  
Al rico y al pordiosero,  
Poderoso caballero  
Es don Dinero.

A la izquierda, un fragmento de un poema de Francisco de Quevedo, en el cual apreciamos un discurso bien estructurado en su métrica, coherente sintáctica y semánticamente, con abundante uso de familias de palabras, antónimos, palabras relacionadas, y con la reiteración de la frase “Poderoso caballero es don Dinero”. Musicalmente podría ser equivalente a una melodía estructuralmente equilibrada, con fragmentos reiterativos o progresiones melódicas; respecto a una pintura, equivaldría a una composición equilibrada, de formas definidas e igualmente reiteradas. En cambio, el fragmento reproducido abajo del *Canto V* de Ezra Pound, resulta desequilibrado en su estructura versal, bastante más incoherente sintáctica y semánticamente, y quebrado en su discurso.

Gran bulto, enorme masa, tesauo;  
Ecbatana, el reloj da su tictac y se desvanece  
La novia espera la mano del dios: Ecbatana,  
Ciudad de calles trazadas; de nuevo la visión:  
Abajo en las viae stradae, togada la muchedumbre, y armada  
Apresurándose en negocios populosos,  
Y desde el parapeto hacia abajo miró  
y al norte está Egipto,  
  el Nilo celestial, azul profundo,  
  tajando tierra baja yerma,  
Viejos y camellos [...]

<sup>50</sup> Entendemos el discurso como un acto de enunciación de un mensaje o de comunicación lingüística (Estébanez, 2008, p.293).

Si bien hemos de advertir lo precario y arriesgado de establecer afinidades o paralelismos entre estructuras que realmente poseen naturalezas muy diferentes, tampoco debemos olvidar que el discurso hablado es una melodía musical en sí misma, y que cualquier canción tan sólo enfatiza y transforma melódicamente en cierto grado las alturas y ritmos naturales del habla humana. Aun con ello, las estructuras formales que aquí referimos no dejan de estar interrelacionadas ineludiblemente por la composición formal global, siendo en gran medida interdependientes entre sí, por lo que el discurso realmente no deja de estar relacionado con las subsiguientes estructuras.

### **3.2.2. La armonía**

#### ***3.2.2.1. La armonía musical***

Hemos analizado la altura musical en su estructuración temporal sucesiva: la melodía; pero si ponemos el punto de mira en las alturas simultáneas, deberemos hablar de la armonía (así como de la textura, a la que nos referiremos en el siguiente punto).

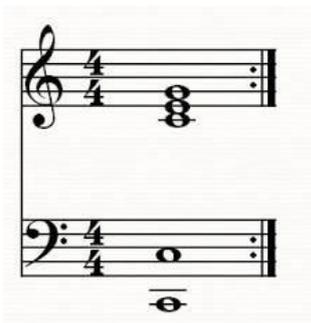
La armonía musical<sup>51</sup> atiende a las relaciones simultáneas que se producen entre varias notas (varias alturas del sonido). En música, llamamos acorde a un conjunto de simultáneo de notas, y estos acordes pueden ser de muy variados tipos en función del número de notas que lo compongan, y de las relaciones que se establezcan entre las alturas de éstas. Los acordes así mismo, establecen relaciones variadas entre ellos en su sucesión temporal a lo largo de una obra.

Existen numerosos tipos de acordes y de relaciones armónicas, pero una de las concepciones más básicas es la referida a la consonancia y disonancia. La consonancia armónica<sup>52</sup> se refiere a unas relaciones armónicas que producen en el oído una sensación subjetiva de reposo o equilibrio; la disonancia sin embargo, produciría una sensación relativa de tensión, habitualmente llamada malsonancia. A lo largo de la historia, los usos armónicos han cambiado, pero en general, podemos decir que la consonancia dominó la música hasta el siglo XX, cuando se exploraron fórmulas compositivas que prescindieron de la armonía clásica, dando la bienvenida a la disonancia como sonoridad válida en muchas tendencias estilísticas.

---

<sup>51</sup> Para ampliar información acerca de la armonía musical: J. Raso del Molino: *Compendio de armonía razonada*. Ed. Si bemol, 1998. Málaga, y E. Rueda Frias: *Armonía*. Ed. Imagraf, 1994. Málaga.

<sup>52</sup> La consonancia armónica está en estrecha relación con la serie armónica, que estructura así mismo el timbre del sonido.



El primer ejemplo (izquierda), muestra un acorde abierto, muy consonante; en el segundo caso (derecha), el acorde es bastante cerrado y produce una armonía muy disonante.



### 3.2.2.2. *La armonía pictórica*

Pasemos ahora a la armonía pictórica<sup>53</sup>. Si entendemos que la armonía musical se encarga del estudio de las notas combinadas simultáneamente, podemos referirnos así mismo a la armonía cromática como la encargada del estudio de la combinación de diferentes colores. Ahora bien, también existe una armonía pictórica respecto a la composición formal, algo a lo que nos referiremos en el punto 3.2.5<sup>54</sup>.

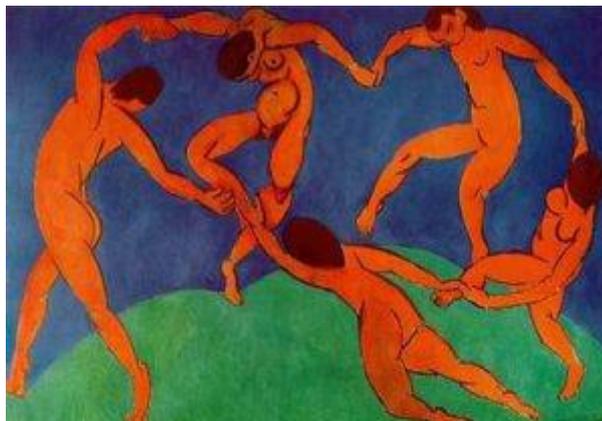
En la pintura, se denominan como colores armónicos a aquellos que se encuentran en proximidad inmediata en el círculo cromático, y colores complementarios a aquellos que están opuestos en el círculo cromático. Al contrario que en la música, en donde las frecuencias más alejadas entre sí, resultan más consonantes que si las notas están demasiado cercanas, si la gama de colores usados son muy afines (por ejemplo varios tonos de verde), el resultado es más armónico que si se usan conjuntamente colores complementarios (saturados), que producen un contraste más inarmónico. Sin embargo, se puede jugar con el brillo y la saturación para equilibrar una armonía cromática que use colores complementarios, ya que los grises, negros y blancos, neutralizan o atenúan las posibles estridencias de los colores saturados (al igual que una baja intensidad neutraliza o atenúa las posibles disonancias musicales de unas notas para con otras).

A lo largo de la historia, también se han ido ampliando las relaciones cromáticas, pues si prácticamente hasta el siglo XX han primado mayormente las pinturas con

<sup>53</sup> Para ampliar información sobre la armonía pictórica: A. Garau: *Las armonías del color*. Ed. Paidós, Barcelona. 1986.

<sup>54</sup> Si bien la música usa el término armonía en la acepción que ya hemos referido en el punto 3.2.2.1, no por ello deja de existir una armonía formal referida a la estructura compositiva global (afín a la pictórica), aunque rara vez se utilice tal denominación.

colores armónicos o con colores complementarios alejados unos de otros para que no contrastaran a un nivel simultáneo (algo equivalente con la consonancia musical), en el S.XX se han explotado las posibilidades cromáticas haciendo uso de cromatismos cada vez más estridentes, versátiles y directos (algo equivalente a la disonancia musical, también explorada especialmente en el siglo XX).



En *El puente japonés*, de Monet (izquierda), apreciamos una armonía cromática de tonos verdes, con algunos puntos violetas puntuales bien integrados en el conjunto. En *La danza* (derecha), de Matisse, el contraste entre el azul y el naranja, opuestos en el círculo cromático, genera una llamativa y buscada estridencia armónica.

### 3.2.2.3. *La armonía literaria*

La armonía literaria, siguiendo el curso de las anteriormente expuestas, podría entenderse como las relaciones que se producen en el tono o carácter del discurso narrativo. Es decir, si el discurso se sucede de una forma sintáctica y semánticamente homogénea, se puede hablar de una especie de coherencia narrativa “consonante”. Ahora bien, si el discurso narrativo adquiere tonos de un momento a otro que contrastan por una diferenciación gramatical o semántica expresa, podemos hablar de un discurso más complejo, extraño y “disonante”.

Como en la música y la pintura, es en el siglo XX cuando se han enriquecido las armonías literarias, al abrirse las narraciones a nuevas formas expresivas más variadas y múltiples, capaces de aunar lo cotidiano o intrascendente con lo fantástico o extravagantemente poético.

## AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra que me llevare el blanco día,  
y podrá desatar esta ala mía  
hora, a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera  
dejará la memoria, en donde ardía:  
nadar sabe mi llama el agua fría,  
y perder el respeto a ley severa.

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido  
venas, que humos a tanto fuego han dado  
médulas, que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado.

A la izquierda, en este famoso poema de Quevedo, el tono general es consonante, y las antítesis están justificadas semánticamente. Abajo, un fragmento de un poema de Paul Celan: *Fuga de la muerte*, donde encontramos un uso cercano de palabras de carácter antitético, algo que puede producir un cierto extrañamiento, semejante al que producen las inarmonías cromáticas o musicales.

## FUGA DE LA MUERTE

Leche negra de la madrugada la bebemos al atardecer  
la bebemos al mediodía y por la mañana la bebemos de noche  
bebemos y bebemos  
Cavamos una fosa en el aire donde no hay estrechez  
En la casa vive un hombre que juega con las serpientes que escribe  
que escribe al oscurecer a Alemania tu cabello de oro Margarete  
lo escribe y sale a la puerta de casa y brillan las estrellas silba llamando a sus perros  
silba y salen sus judíos manda cavar una fosa en la tierra  
nos ordena tocad ahora para el baile.

### 3.2.3. La textura

#### 3.2.3.1. La textura musical

La textura musical<sup>55</sup> atiende a la manera en como se estructuran simultáneamente o entretejen los materiales melódicos, armónicos o rítmicos de una composición. Es decir, una simple melodía, produce una textura sencilla, llamada monodia o monofonía; cuando dos o más melodías diferentes se combinan simultáneamente y con cierta independencia, encontramos una polifonía<sup>56</sup>; llamamos homofonía sin embargo a una polifonía homorrítmica, o a la sucesión de acordes homogéneos; también podemos encontrar una melodía acompañada de acordes; o una heterofonía, que es una textura en

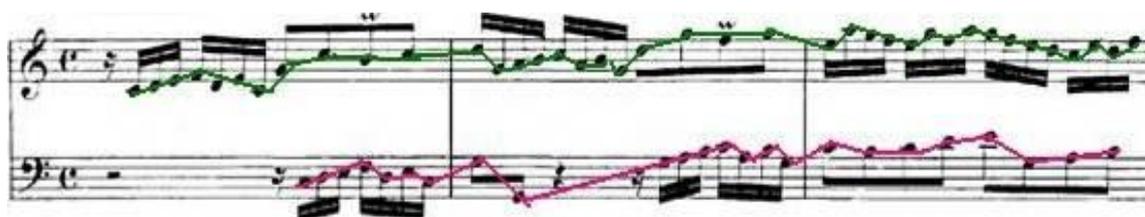
<sup>55</sup> Para ampliar información acerca de la textura musical: Walter Piston: Orquestación. Ed. Real Musical, 1984. Madrid. Pág. 377-436.

<sup>56</sup> La textura polifónica también suele llamarse en este sentido contrapuntística.

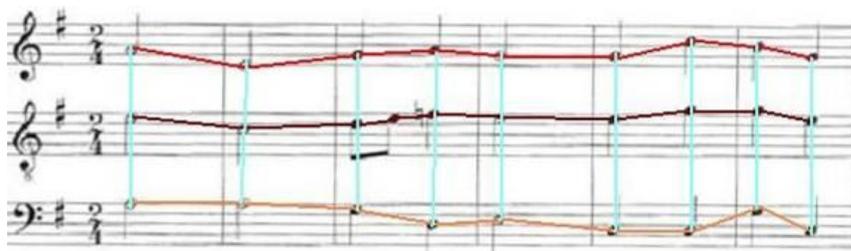
la que se realizan variaciones simultáneas de una misma melodía<sup>57</sup>. Si la armonía atiende a las relaciones concretas entre las notas, la textura atiende a unas relaciones más genéricas entre estructuras de notas.



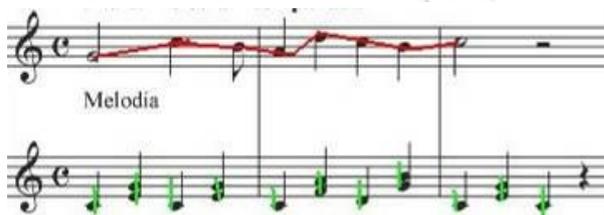
Monodia



Polifonía



Homofonía



Melodía acompañada



Heterofonía

### 3.2.3.2. La textura pictórica

En el caso de la pintura, la textura posee por lo general un componente microestructural mayor que la armonía cromática, y que en cierto sentido también

<sup>57</sup> El uso de las diferentes texturas también ha variado a lo largo de la historia, si en el primer medievo prevaleció la monodia, en el renacimiento triunfa la polifonía, para prevalecer en el barroco y clasicismo la melodía acompañada, y la heterofonía adquirir cierta relevancia en el S. XX. Es necesario indicar que, en muchos casos, se entiende también por heterofonía el tipo de textura en el que encontramos simultáneamente materiales melódicos, rítmicos o armónicos muy diferentes entre sí.

podría establecer relación con el concepto de timbre musical<sup>58</sup>. La textura pictórica constituye la forma en como la sustancia o pigmento se estructura íntimamente en el espacio, pudiendo encontrar así texturas planas o lisas, por veladuras, pastosas, homogéneas, diferenciadas, que sigan las líneas de las formas, de pincelada suelta, etc.

El tipo de materia pictórica determinará con frecuencia el tipo de textura que obtendremos, ya que por ejemplo la acuarela produce habitualmente texturas lisas y acuosas, mientras que el óleo se presta a poder generar texturas más pastosas. Así mismo, el tipo de soporte (papel, tela, tabla...) usado como base, también intervendrá en la textura resultante. El soporte llega a ser fundamental en técnicas como el temple, que tiene tendencia al agrietamiento, y que por ello requiere habitualmente de una tabla más que de un lienzo, soporte éste habitual en la pintura al óleo, y cuya textura se percibe bien si por ejemplo usamos una tela de entramado grueso, y pintura con poca pastosidad.

Existen texturas, como por ejemplo el collage, que están a medio camino entre la estructura formal y la estructura textural, ya que en muchos casos el propio collage establece la forma de la obra, combinando diferentes materiales para ofrecer variedad textural a la obra. Pero en el siglo XX se han practicado una gran variedad de texturas plásticas, además del collage, como por ejemplo el puntillismo, que supone generar la imagen por medio de pequeños puntos dispuestos de forma más o menos uniforme en el espacio. En música, a imitación de este puntillismo pictórico, también se han llegado a desarrollar texturas musicales puntillistas (basadas en una especie de polifonía de notas aisladas), además de collages sonoros.

Así mismo, en paralelo a texturas musicales como la melodía acompañada de acordes, en pintura, una figura acompañada de un fondo independiente de ésta, puede resultar visualmente afín, pese a ser una estructura formal a gran escala y no textural. Por tanto, la afinidad textural entre la música y la pintura, no queda del todo clara, ya que en algunas circunstancias puede referirse a aspectos más microestructurales (donde la textura pictórica puede estar más cercana al timbre musical), y en otras ocasiones se refiere a aspectos macroestructurales, donde la textura musical resulta más afín al concepto de composición plástica.

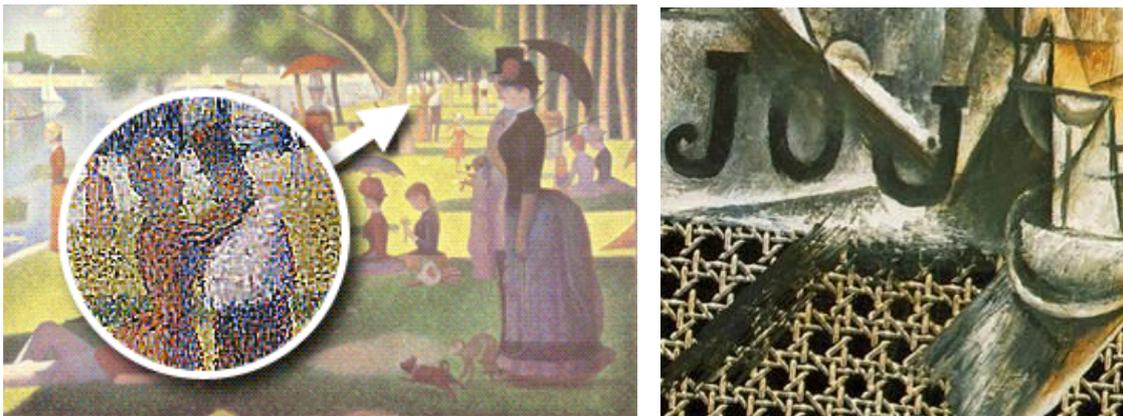
---

<sup>58</sup> En su *Tratado de los objetos musicales*, Pierre Schaeffer analiza el timbre sonoro desde una posición que recuerda a la constitutiva de las estructuras texturales plásticas, algo que no llega a sorprendernos, ya que en muchas ocasiones, las texturas plásticas generan diferentes matices cromáticos, con lo que esta afinidad no llega a perturbar en exceso el paralelismo color-timbre.

La composición en la pintura, al igual que la composición musical, pretende realizar un ordenamiento global de los elementos plásticos, es decir, en cierto sentido la composición viene a conformar una textura visual a gran escala.



Textura lisa por veladuras (*Eva*, de Dürero), y con pincelada más suelta (Velázquez).



Ejemplos de textura puntillista (una obra de Seurat), y de un collage (detalle de un Picasso)



Textura de pinceladas pastosas (Van Gogh), y de manchas superpuestas (Pollock).



En el ejemplo de la izquierda (obra de Delacorix), la composición sólo se articula por una sencilla figura con un paisaje de fondo (igualmente sencilla sería una melodía acompañada de acordes); en el ejemplo de la derecha (Goya), hay múltiples figuras entremezcladas, generando una “textura” compositiva más compleja (como compleja suele ser una polifonía musical donde varias melodías se entremezclan).

### 3.2.3.3. *La textura literaria*

Es más difícil hablar de textura en literatura. Demetrio Estébanez, en su *Diccionario de términos literarios*<sup>59</sup>, alude a ella como “la propiedad que hace que un enunciado o una serie de enunciados tenga coherencia y, por ello, se constituyan como texto”. La verdad es que el concepto de textura literaria es bastante reciente, y desde esta acepción no hallamos una gran similitud respecto a la textura musical o pictórica. Quizás, para establecer similitudes con las otras artes, habría que entender el concepto de textura literaria abriéndonos a la estructuración de los tonos o estilos discursivos, o a la articulación léxica y gramatical. Podríamos fijarnos entonces en cómo el discurso es capaz de realizarse de una manera sencilla (por medio de frases simples, escuetas, inequívocas, equivalentes a una textura plana, semejante a la monofónica), o de una manera más compleja (frases compuestas, con varias subordinaciones, multiplicidad de complementos o equívocos semánticos, algo que proporcionaría una textura más densa, que recuerde a la polifonía).

Otra posible forma en la que podríamos entender la textura literaria, sería atendiendo a la formulación y estructuración del tipo de escrito: descriptivo, argumentativo, expositivo, monologal, dialogal, poético, narrativo (directo o indirecto;

---

<sup>59</sup> 2008, p.623.

es decir, la persona en la que se escribe la narración); pues el uso de estos tipos de discurso confiere al texto diferentes caracteres “texturales”. Por ejemplo, un monólogo sería quizás más equivalente a una monodía, y un diálogo a una polifonía. Un poema tiene así mismo una textura semántica (figurativa) habitualmente más densa que una narración (en la que podemos encontrar con frecuencia texturas semánticas más planas, sin apenas “pinceladas” de recursos expresivos figurados). No obstante, nuevamente tales paralelismos tienen un matiz especulativo, y tal vez debamos hablar de estructura formal o composición más que de textura.

Así mismo, no olvidaremos que en el S. XX se habla de collage literario (por imitación del plástico), para referirse tanto al texto literario realizado en base a un collage plástico (recortes de diferentes textos que se pegan en uno nuevo), como a la mezcla en una sola obra de textos de diferentes orígenes, estilos o géneros<sup>60</sup>. Así mismo, podemos referirnos a una textura literaria contrapuntística<sup>61</sup>, cuando nos encontramos diversas historias que se van entrecruzando sucesivamente<sup>62</sup>. Si bien es preciso volver a precaver, que aunque el hecho de encontrar tramas paralelas puede responder a un principio más propio de una estructura formal algo más genérica, no por ello dejan de existir ejemplos de literatos que usan este recurso en un ámbito muy concentrado y microestructural, como por ejemplo, en el siguiente fragmento del *Ulises* de Joyce:

“Corny Kelleher cierra su libro diario; el P. Commee sube a un tranvía; un marinero se desliza por la esquina; Boody y Ratey toman la sopa en la cocina llena de humo; la chica rubia prepara una cestilla de flores; la mecanógrafa Dunne escribe y atiende el teléfono...”.

Si comparamos el texto precedente, con el siguiente fragmento, tomado de *Ficciones*, de Borges, podremos comprobar cómo el segundo posee una estructura gramatical más compleja:

“En la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban, había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve.”

---

<sup>60</sup> Estébanez, 2008, p.172.

<sup>61</sup> En música, la textura contrapuntística se refiere a un tipo de textura polifónica en la que se combinan dos o más líneas melódicas de igual importancia e independencia.

<sup>62</sup> Estébanez, 2008, p.215.

Joyce usa apenas cuatro líneas para exponer seis frases, sin embargo, Borges usa más de cuatro para una sola frase. Queramos llamarlo textura literaria, o tipo de articulación gramatical, la realidad es que ambas narrativas son muy diferentes a un nivel microestructural, pese a estar describiendo fríamente ambas unos hechos concretos.

### 3.2.4. El ritmo

El concepto del ritmo es ampliamente usado en todas las artes, y pese a que el ritmo puede encontrarse en estructuras muy concretas y particulares dentro de una obra, también es cierto que podríamos extrapolarlo a situaciones más generales o globales, y entraría así a formar parte de las estructuras formales que se analizarán en el apartado 2.2.5.

#### 3.2.4.1. El ritmo musical

El ritmo musical constituye la forma en cómo se distribuye la duración y acentuación de los sonidos. Los ritmos clásicos se ordenan siguiendo compases que establecen formas periódicas en la sucesión y acentuación de los sonidos, pero con la emancipación de las vanguardias, en el siglo XX, el ritmo libre<sup>63</sup> alcanzó la capacidad de negarse a la esclavitud de un canon preestablecido, pudiendo eludir así la obligación de acentuar las partes fuertes del compás, o de recurrir a limitadores patrones de duración de las notas en muchos casos.

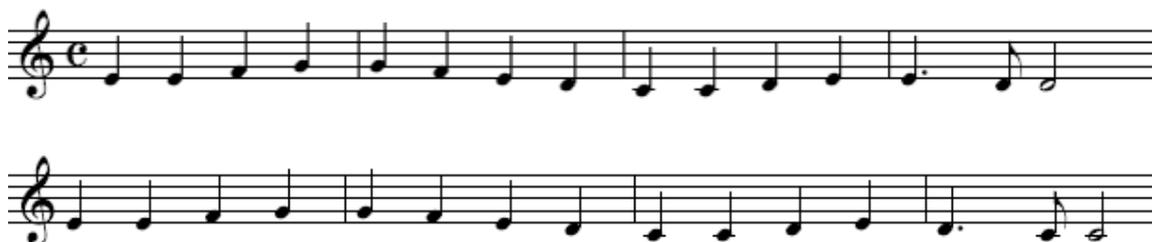
Sin embargo, debemos aclarar que para referirnos a la velocidad de una pieza, se habla de agógica, que es la parte de la música encargada del tempo o velocidad, es decir, de las duraciones del sonido en un plano más genérico. Tempos clásicos son, para una velocidad lenta: *largo* o *adagio*, y para una rápida: *allegro* o *presto*. También la agógica usa los términos: *accelerando* y *ritardando*, para pasar de una velocidad a otra distinta de forma progresiva.

Podríamos hablar así mismo del ritmo armónico, es decir, la frecuencia con la que se producen determinados cambios armónicos; o incluso del ritmo dinámico, para

---

<sup>63</sup> El ritmo libre no nace sin embargo en el siglo XX, ya tenemos buenos ejemplos de él en el canto gregoriano medieval, siendo la métrica acompañada desarrollada especialmente a partir del S. XIII.

referirnos a la periodicidad de los cambios de intensidad. Pero tales ritmos son más atípicos en cuanto a la atención de compositores o musicólogos, que el anteriormente citado respecto a la duración de las notas.



En la partitura de arriba, el ritmo sencillo y constante a compás de cuatro por cuatro, tomado del *Himno a la alegría* de la 9ª sinfonía de Beethoven, resulta pueril (de hecho su origen es una canción infantil) si lo comparamos con el fragmento de la partitura de abajo, tomado de *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky, una de las piezas de mayor complejidad rítmica de la historia, y donde no sólo se combinan gran variedad de figuraciones rítmicas, sino también abundantes cambios de compás y de velocidad.



En el ejemplo musical de abajo, se muestra así mismo cómo un ritmo musical puede ser constante en sus duraciones (una sucesión de notas negras), y sin embargo poseer un ritmo armónico cambiante (cada número romano situado bajo las notas, simboliza un acorde diferente).

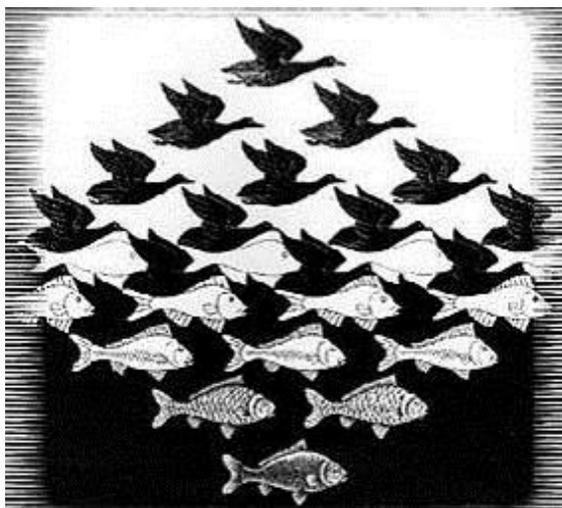


### 3.2.4.2. El ritmo pictórico

El ritmo pictórico hace referencia a la repetición ordenada de elementos visuales. La representación de un templo con multitud de columnas paralelas, por ejemplo, produce un ritmo uniforme, que puede verse alterado si a través de una perspectiva, el ritmo de los elementos es progresivamente “acelerado”, creando un mayor dinamismo. En el caso de la pintura, no existen normativas para los patrones

rítmicos a un nivel tan organizado como los hay en la música, sin embargo, las normas compositivas y de perspectiva que se conformaron desde el Renacimiento, han llegado a producir cánones aplicables al ritmo de cierta estandarización, y así mismo, el ritmo complejo o libre también es más propio de las pinturas del siglo XX.

Podemos hablar de ritmo formal, en el caso de repetición de formas visuales (ya sean líneas o planos), pero también de ritmo cromático, en la repetición más o menos ordenada de colores (algo que el op-art explota). Incluso podemos hablar de ritmo textural, si el artista recurre a un juego variado de texturas.



En el primer ejemplo, vemos unos ritmos compositivos de gran uniformidad y simetría; sin embargo, en el ejemplo de la derecha, la uniformidad rítmica se ve perturbada por un punto de fuga en una esquina, que hace que las franjas alternas blanquinegras se estrechen en la esquina superior izquierda, como se estrecharía la duración de las notas musicales si en una composición se acelera progresivamente su velocidad.



En estas dos obras de Kandinsky vemos, a la izquierda, un ritmo muy libre o complejo en cuanto a la disposición de los círculos; sin embargo, en la imagen de la derecha, la estructura reticular en que se ordenan las formas “circulares” aporta una rítmica formal muy sencilla y homogénea, que contrasta con la complejidad y variedad de los ritmos cromáticos.

### 3.2.4.3. *El ritmo literario*

El ritmo literario es sumamente evidente e incluso obligado en la poesía clásica (en cuanto a la duración de los versos, y disposición de acentos o rimas). En la narrativa, el ritmo estructural (no semántico) lo establece el desarrollo gramatical a través de su disposición a lo largo del discurso. Si encontramos uniformidad, coherencia o reiteración en la disposición de figuras, descripciones, narraciones, exposiciones o argumentaciones, podremos definir bien los ritmos; en cambio, un uso más irregular del lenguaje nos dará a entender que el ritmo literario es más libre.

En literatura podemos hablar de múltiples ritmos: el ritmo de los acontecimientos; el ritmo de los diálogos (si son de frases cortas y de abundante réplica se los llama ágiles); el ritmo versal (atendiendo a los acentos y números de sílabas de los versos); el ritmo estrófico (el acento en una estrofa poética); o el ritmo poético (cuando los recursos poéticos pueden generar simetrías y paralelismos gramaticales o de pensamiento). Un último tipo de ritmo es el visual, en el caso de que se produzca una ordenación gráfica del poema, como sucede en los caligramas vanguardistas del S.XX<sup>64</sup>.

En el siguiente ejemplo, un fragmento de un poema de Juan Eduardo Cirlot, se puede apreciar un ritmo incesante en la enumeración que realiza el autor, con una estricta versificación (semejante a un compás musical). El ritmo sintáctico es bastante homogéneo también.

Ángeles con coronas de yerba  
Ángeles como inmensos paisajes.

Ángeles como rayos erguidos.  
Ángeles con vestidos de llamas.

Ángeles en el muro del odio.  
Ángeles como rosas azules.

Ángeles de los lagos profundos.  
Ángeles con los pies encendidos.

Ángeles con cabellos de hielo.  
Ángeles con rumor de manzano.

Ángeles en la flor de los días.  
Ángeles golpeando las frentes.

Ángeles de cristal y de aire.  
Ángeles como manos de plata.

---

<sup>64</sup> Estébanez, 2008, p. 945.

En el siguiente texto, un fragmento de *El Aleph*, de Borges, el ritmo de la enumeración también es reconocible, sin embargo, es más discontinuo y libre, alternando algunas descripciones más breves junto a otras más largas. Así mismo, nótese cómo algunas descripciones son muy objetivas y objetuales, y otras añaden adjetivaciones o comentarios que rompen el ritmo sintáctico, más complejo que en el anterior ejemplo.

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

### 3.2.5. La forma global

#### 3.2.5.1. La forma musical

Se entiende como forma musical,<sup>65</sup> la manera en cómo se coordinan los diferentes elementos de una obra en un todo homogéneo. Es necesario indicar que, en la

---

<sup>65</sup> Sobre formas musicales: Llacer Pla: *Guía analítica de formas musicales*. Ed. Real Musical, 1982, Madrid; y Clemens Kühn: *Tratado de la forma musical*. Ed. Idea books, 2003, Cornellá de Llobregat.

música, las formas han estado fuertemente convencionalizadas según distintos modelos de construcción y desarrollo temático, según los cuales las obras han llevado la mayoría de las veces el nombre de su forma. Ejemplos de formas musicales son: sinfonía, concierto, sonata, suite, fuga, fantasía, canción, ópera, etc. Las formas se analizan por lo general a partir del estudio de los temas, motivos o células musicales (que ya comentamos en el apartado de la melodía). En función de que estos temas aparezcan, vuelvan a aparecer, se desarrollen en otros más complejos o bien se vean variados en algún aspecto, podremos hablar de exposiciones, reexposiciones, desarrollos, variaciones... Pero además, una obra musical puede tener una enorme extensión, con muchos temas, que por lo general se agrupan a una mayor escala en partes o movimientos<sup>66</sup>. En el caso de una ópera, pieza musical de enorme envergadura, podemos hablar de obertura, arias, recitativos, dúos, tríos, coros, preludios... como partes habituales que la componen, cada una de ellas con sus plausibles temas musicales independientes (o recurrentes, en el caso del uso del *leitmotiv*<sup>67</sup>).

Así mismo, también cabe la posibilidad de que la composición no se atenga a ninguna forma estereotípica en concreto, lo que se denomina como forma libre (algo a lo que ya se recurría por ejemplo en las fantasías renacentistas). En ocasiones, los compositores, especialmente en el siglo XX, han explorado la creación de frases musicales sin entidad temática definida, o incluso sin entidad fraseística, como en el caso de estilos como el texturalismo; lo cual no significa que no podamos encontrar pautas estructurales o formales en la composición atendiendo a otros aspectos (como el timbre o la textura).

Pese a que por lo general el estudio de las formas se atiene en líneas generales a los temas melódicos, el estudio de la armonía es también fundamental en las construcciones formales. Por ejemplo, para que una sonata clásica sea considerada como tal, debe tener una construcción formal tripartita (exposición, desarrollo y reexposición), bitemática (temas A y B), y además hará aparecer a los temas en una cierta disposición armónica genérica concreta.

---

<sup>66</sup> Es habitual en la música clásica que cada fragmento de piezas largas como sonatas, conciertos o sinfonías, tenga un tempo o velocidad diferente, llamándolos comúnmente movimientos.

<sup>67</sup> El leitmotiv es un motivo musical que se asocia a un personaje, objeto o idea, y que reaparece por lo general cuando el personaje, cosa o idea se manifiesta, y habitualmente sometido a modificaciones expresivas en función del contexto de reaparición.

Destacable es también, el que los géneros musicales (religioso, profano, instrumental, vocal, escénico, cinematográfico, clásico, popular, folclórico, música pura, programática, etc.), usan por lo general formas musicales típicas a cada uno de ellos.



Arriba encontramos una canción popular infantil, bitemática, y organizada formalmente en una estructura tripartita muy sencilla: A-B-A. El esquema de abajo representa la estructura formal habitual del primer movimiento de una sonata<sup>68</sup>. Pese a que el primer movimiento de una sonata es también bitemático y tripartito, la estructura formal es mucho más complejo que una simple organización temática en: A-B-A, y comprende también una estructuración característica a nivel armónico. Además, una sonata clásica comprende varios movimientos (partes), cada uno a una velocidad distinta por lo general, y con sus propios temas y estructuras formales distintivas.

PARTE I EXPOSICIÓN			PARTE II DESARROLLO	PARTE III REEXPOSICIÓN		
TEMA A I	PUENTE Moduladorio	TEMA B V	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ESTRUCTURA LIBRE</li> <li>• MODULATORIO</li> <li>• SE JUEGA CON EL MATERIAL MELÓDICO DE LA EXPOSICIÓN E INCLUSO, CON MATERIAL NUEVO.</li> </ul> <p>(V)  (I)</p>	TEMA A I	PUENTE Transición No modulante	TEMA B I
ES HABITUAL REPETIR LA EXPOSICIÓN PARA QUE TODO QUEDA BIEN CLARO, GRABADO EN LA MEMORIA DEL OYENTE.			EL COMPOSITOR MUESTRA SU DESTREZA TÉCNICA JUGANDO LIBREMENTE CON LOS TEMAS Y LOS MATERIALES MUSICALES EXPUESTOS EN LA PRIMERA SECCIÓN, (INCLUSO CREANDO OTROS), TRANSFORMANDO, IMITANDO, VARIANDO Y DESARROLLANDO LOS TEMAS PRINCIPALES Y ENRIQUECIENDO LA ARMONÍA AL MODULAR HACIA DIFERENTES TONALIDADES.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• LA REEXPOSICIÓN CONSISTE EN LA REPETICIÓN MÁS O MENOS EXACTA DE LA EXPOSICIÓN.</li> <li>• HAY UNA DIFERENCIA FUNDAMENTAL: EL TEMA B SE PRESENTA, AHORA, EN LA TONALIDAD PRINCIPAL Y NO EN LA DOMINANTE. ES LÓGICO ESTO, PARA PRODUCIR SENSACIÓN DE FINAL.</li> <li>• INCLUSO SE SUELE AÑADIR UNA CODA PARA ESTE FIN.</li> </ul>		

<sup>68</sup> Los números romanos bajo los temas musicales hacen referencia a la tonalidad armónica que sustenta el tema. V es el quinto grado respecto a la tonalidad original, si bien suele ser el tercero (relativo mayor) si la sonata está en modo menor. En el desarrollo, se modula armónicamente a diferentes tonalidades.

### 3.2.5.2. *La forma pictórica*

En la pintura, la forma global, más habitualmente llamada composición, se percibe como la manera en cómo se configuran los elementos visuales en una estructura unitaria. Los elementos visuales pueden establecer fondos y figuras, relaciones de igualdad, semejanza, simetrías, asimetrías, formas geométricas, informales, en perspectivas diversas, haciendo uso de líneas de tensión y fuga, elementos destacados...

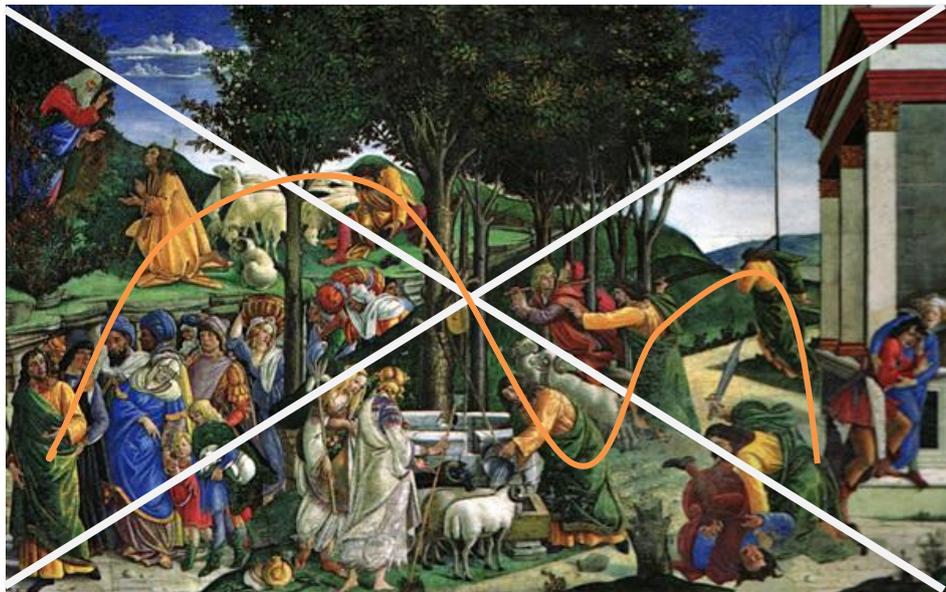
Desde antiguo, las formas pictóricas han estado en muchos casos convencionalizadas (como hayan podido estarlo las musicales), y de tal manera es sumamente común encontrar representaciones de vírgenes renacentistas con el niño, estableciendo las figuras una composición triangular; o trípticos que conforman composiciones de gran simetría, al desarrollar en el centro un tema específico que se rodea de dos diferenciados de éste pero semejantes entre sí (algo parecido a la forma musical lied, donde se suceden la temas A-B-A).



En esta representación de la sagrada familia (con Santa Ana y San Juan niño), de Rafael, apreciamos una gran simetría, y una clara composición formal triangular, que halla sus vértices en la cabeza de San José (arriba), y los pies de las santas (abajo).



En este fresco de Botticelli, se narran visualmente episodios de la vida de Moisés, que aparece ataviado de amarillo y verde. La figura de Moisés se multiplica para poder realizar una representación simultánea de diferentes escenas temporales. El pintor genera así un intento de narración<sup>69</sup> que no sigue una linealidad compositiva, sino que ondula de derecha a izquierda y de abajo a arriba (al contrario que la lectura de textos escritos occidentales). No obstante, puede leerse semánticamente una estructura de exposición, nudo y desenlace, semejante al que típicamente aparece en un relato literario. La composición formal, más compleja que el anterior ejemplo, puede parecer caótica por el uso de tantos elementos y personajes simultáneos, y sin embargo se articula en dos grandes diagonales que cruzan como una X la escena global.



<sup>69</sup> La historia comienza abajo a la derecha, cuando Moisés mata al Egipcio que maltrataba a un israelita, luego huye (justo arriba a la izquierda), y en el centro de la composición expulsa a unos pastores que molestaban en el pozo a las hijas de Jetró; en la izquierda arriba, mientras pastorea, oye la llamada de Yahvé, y abajo a la derecha, guía a los israelitas hacia la tierra prometida. [http://es.wikipedia.org/wiki/Pruebas\\_de\\_Mois%C3%A9s](http://es.wikipedia.org/wiki/Pruebas_de_Mois%C3%A9s) (Febrero 2015).



En este ejemplo de fotocomposición, realizada por el autor de este trabajo, se ha tratado de reproducir el esquema formal de una sonata. Cada franja corresponde a un movimiento de la sonata. El primero es la sonata propiamente dicha, el segundo corresponde a un tema (la paloma) con variaciones, el tercero es un scherzo-trío (A-bcd-A), y el de más abajo trata de reproducir un rondó (A-B-A-C-A-B'-A).

### 3.2.5.3. La forma literaria <sup>70</sup>

La forma literaria se establece en función de cómo se estructura el desarrollo temático. El canon formal ha sido muy decisivo en la poesía, que en sus formas clásicas suele recurrir a la versificación y la rima, estableciendo configuraciones convencionales según el tipo de poema (romance, redondilla, soneto, copla, égloga...), al igual que sucede con las formas musicales más clásicas. Cuando el poema no sigue una versificación de sílabas concretas, se denomina verso libre, lo cual no significa que éste no pueda poseer una estructuración formal concreta. En la narrativa, la estructuración formal se articula por lo general en función de una trama; la sucesión clásica de exposición-nudo-desenlace, puede entenderse como una exposición de los hechos de la trama, que se desarrollan hasta que surge un nudo o problema, que acaba resolviéndose en el desenlace, donde se suelen reexponer los hechos principales de la trama desde un enfoque resolutivo (como por ejemplo se reexponen tras un desarrollo armónico, los temas de una sonata al final de ésta, con una armonía conclusiva). Tampoco es raro

<sup>70</sup> Acerca de formas literarias: Bal, Mieke: Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología. Ed. Cátedra, Madrid. 1990. La entrada sobre los géneros literarios del *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón (2008), también es muy ilustrativa.

encontrar narraciones cuyos capítulos se suceden como variaciones temáticas alrededor de una cuestión principal (la locura, en el Quijote, o el regreso a casa y el enfrentamiento con los dioses, en la Odisea, por ejemplo), estableciendo semejanza así con la forma musical del tema con variaciones, o con formas pictóricas como las que ejerció Monet al representar los almiarés o la catedral de Ruán en sus variados estados ambientales.

Una vuelta, poco más, (Ø)  
 en su radiante carroza, (a)  
 ha dado a los doce seguros (Ø)  
 el bello hijo de Latona; (a)  
 después que para la empresa (Ø)  
 más lúcida, y más hermosa, (a)  
 que han admirado los siglos, (Ø)  
 y advertido las Historias... (a)

Déjale ya Dorotea (a)  
 no le impidas sus furores, (b)  
 para que de sus rigores (b)  
 ofrenda mi vida fea... (a)

En estos dos poemas de Ángela de Acebedo, el primero un romance, y el segundo una redondilla, la forma se estructura en función de la rima; aquellos versos que comparten una misma rima, se representan por la misma letra (a, b), y los que no riman, por el símbolo: Ø. Al igual que las formas musicales clásicas estructuran sus temas con un número equilibrado de compases, la poesía clásica realiza la misma operación con el número de sílabas; el primer ejemplo nos recuerda la forma musical rondó, donde se sigue un esquema temático que alterna un tema (A), con otro diferente cada vez.

Capítulo	Título	Hora	Color	Personas	Técnica	Ciencia, Arte	Sentido	Órgano	Símbolo
1	Telémaco	8-9	Oro, blanco	Telémaco Antínoo Mentor Palas Pretendientes Penélope	Diálogo de 3 y 4 personas Narración Soliloquio	Teología	El hijo desposeído en lucha	Telémaco no soporta todavía el cuerpo	Hamlet, Irlanda, Stephen
2	Néstor	9-10	Marrón	Néstor Telémaco Pisístrato Elena	Diálogo de 2 personas Narración Soliloquio	Historia	La sabiduría del mundo antiguo	Ídem Arriba	Ulster, Mujer, Sentido práctico
3	Proteo	10-11	Azul	Proteo Menelao Elena Megapentes Telémaco	Soliloquio	Filología	La materia primera	Ídem arriba	Palabra, Marea, Luna, Evolución, Metamorfosis
4	Calipso	8-9	Anaranjado	Calipso Penélope Ulises Calídiqes	Diálogo de 2 personas, soliloquio	Mitología	El viajero que parte	Riñones	Vagina, Destierro, Ninfa, Israel en esclavitud
5	Lotófagos	9-10	Pardo	Euríloco Polites Ulises Nausícaa	Diálogo Soliloquio Rezo	Química	La seducción de la Fe	Piel	Hostia, Pene en el baño, Espuma, Flor, Drogas, Castración, Avena

En el esquema de arriba se representa el croquis interpretativo que realizó James Joyce de su novela *Ulises*, para la comprensión de su amigo Linati. En el esquema se ven sólo cinco de los

dieciocho capítulos, pero sirve como ejemplo para transmitir la complejidad formal que puede llegar a poseer una obra literaria. Cada capítulo de esta obra sin parangón, que toma sus raíces de la homérica *Odisea* (reambientada en la Dublín de principios de siglo XX), posee unas características diferenciales, algo que sin embargo no es obstáculo para que la forma no sea en absoluto caótica, sino guiada por una estructuración semántica y técnica muy definida.

Como en el caso de la música, cada género literario (narrativo, poético, dramático, ensayístico...), utiliza determinadas formas literarias típicas<sup>71</sup>.

### 3.3. Nivel semántico

El nivel semántico se ocupa del significado o significados de una obra o mensaje. Para que el significado de un mensaje sea comprendido, se requiere de un código que relacione significante y significado, y que este código sea convencional para el emisor y para el receptor del mensaje.

Por supuesto, la expresión semántica tiene ciertos límites condicionados por el propio medio artístico y por la categoría expresiva usada. En este sentido, si aceptamos que tanto la pintura como la música, y por supuesto la literatura, son lenguajes expresivos<sup>72</sup>, hemos de reconocer la superioridad semántica de la literatura, ya que hace uso de un medio específicamente estructurado y convencionalizado semánticamente. Respecto a la semántica visual, ésta puede resultar hasta cierto punto evidente, al menos en un sentido descriptivo; pero la música, la más abstracta de las tres artes de las que se ocupa este estudio, resulta la más desvalida a la hora de transmitir significados objetivos por sí misma (con la excepción del uso del lenguaje verbal con el que suele fusionarse en el caso de la música vocal).

Está claro que no podemos expresar en un pequeño lienzo todos los significados, conceptos o expresiones de una novela, por ejemplo; tampoco podemos musicalizar

---

<sup>71</sup> Si por ejemplo en el género vocal musical podemos encontrar canciones, madrigales, motetes, cantatas, misas, óperas, zarzuelas... cada una con estructuras diferenciadas; en el género narrativo literario podemos encontrar epopeyas, sagas, cuentos, microrrelatos, fábulas, romances, novelas cortas, novela epistolar... Y en la pintura, así mismo, los géneros (paisajístico, marinas, retrato, bodegones, historicista, religioso, mitológico, fantástico, abstracto, ilustrativo...), aunque tal vez de forma menos habitual o reglada, también suelen desarrollar ciertas formas compositivas comunes (tríptico y composición triangular o en cruz en el arte religioso, acumulación de elementos sobre una horizontal en bodegones, perspectivas con diagonales en paisajes urbanos, primer plano en retratos, etc.). Preciso es aclarar que no dedicaremos un apartado propio al género hasta el punto 3.5.2, al no constituir una estructura, sino un tipo de catalogación en función de variados criterios semánticos, estilísticos, o constitutivos.

<sup>72</sup> Algunos compositores, como Igor Stravinski, han llegado a renegar de la capacidad expresiva de la música, al menos como algo intrínseco o inmanente a este arte. Ahora bien, cuando aceptamos la existencia de un código convencional, construido culturalmente y extrínsecamente sobre la música, la capacidad expresiva es evidente e innegable.

universalmente emociones relativas, o plasmar en sonidos formas visuales concretas. De igual manera, en un texto literario, podría no ser comprensible el uso de símbolos muy personales o tecnicismos poco convencionales, sin una explicación de los mismos.

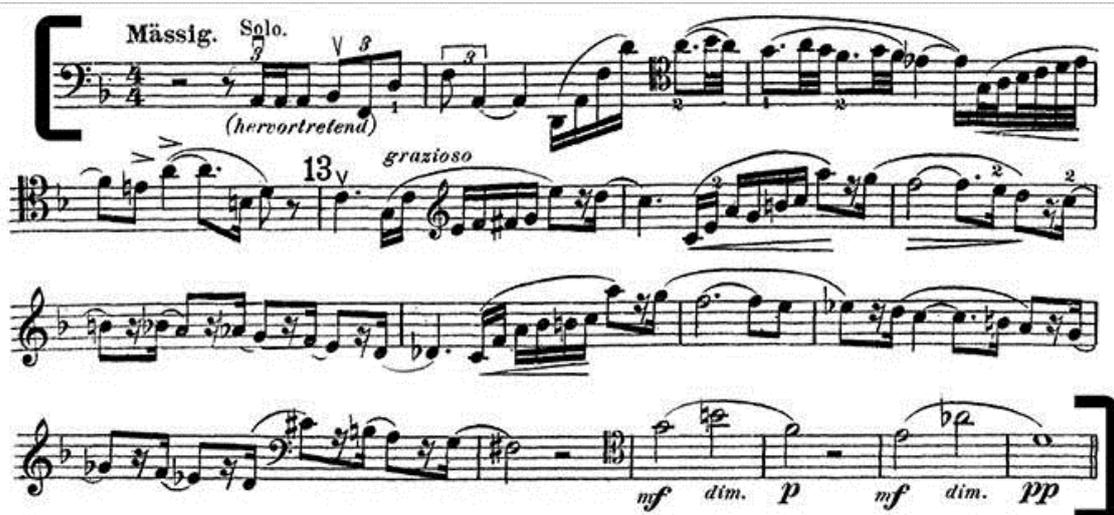
Con todo, el nivel semántico, condicionado por la capacidad de entendimiento del receptor de la obra, y como ya se ha apuntado antes, por la existencia y conocimiento de códigos convencionales que facilitan la comunicación semántica, nos permite pese a todo la formulación de hechos comunicativos de gran elocuencia, dentro de las limitaciones y capacidades de cada medio artístico.

### 3.3.1. El significado general: el tema

El tema es una proposición o asunto sobre el que versa la obra. Éste es quizás el elemento constituyente más común y fácilmente interrelacionable a todas las artes, ya que no es raro encontrar obras de arte, sean musicales, pictóricas o literarias, que estén inspiradas por un mismo tema. Por ejemplo, *La guitarra azul*, una obra musical de Michael Tippett, está inspirada en la lectura del poema *El hombre con la guitarra azul*, de Wallace Stevens, el cual estaba así mismo inspirado en el cuadro de Picasso *Hombre con guitarra*, de su época azul.

Son numerosas las composiciones inspiradas temáticamente en poemas, y de hecho en el periodo romántico surgió un nuevo género denominado “poema sinfónico”. También puede inspirar el género literario ilustraciones tan valiosas como los grabados de Gustavo Doré para *La Divina Comedia* de Dante, o *El Quijote* de Cervantes. Tales ejemplos nos sirven para establecer interrelaciones entre las artes, pero existe otro ejemplo más, que quizás sea el más adecuado para mostrar hasta qué punto los distintos medios creativos pueden fundirse en torno a un mismo tema: en el drama musical de Richard Wagner, se produce una singular comunión del drama literario, la representación musical y la visualización escénica. Fue el propio Wagner quien escribió los libretos de sus óperas, de indudable calidad literaria, a las que posteriormente acompañó con su genial música, y que después él mismo se encargó de llevar a la escena en ocasiones, dirigiendo el montaje de la escenografía visual y la acción dramática. Todo ello convergía en la creación de una obra de arte total, que uniera bajo el prisma de un mismo creador las tres facetas artísticas citadas.

Ahora bien, si el tema es algo comúnmente analizable de una forma bastante objetiva en literatura y pintura, cuando se trata de música, el tema se relativiza (máxime por la cantidad de música pura<sup>73</sup> que se ha compuesto). Si por ejemplo un oyente que descubre una pieza musical de la cual no sabe nada (y si fuese vocal, no entendiese el idioma), y ni siquiera conociese el título de ésta, ¿hasta qué punto podría hacer un análisis de la temática de la pieza?. Tal vez podría tararear una melodía característica que en la obra se repitiese, lo que en música se llama así mismo tema musical, pero esta melodía no tiene por qué transmitir significados concretos, aunque a un nivel relativamente convencionalizado, sí podría transmitir emociones, o un determinado carácter, que es a lo que en última instancia nos podríamos aferrar para referirnos a su temática (si una pieza resulta musicalmente alegre, su tema sería la alegría, por ejemplo; o si empieza triste y luego se hace alegre, el tema podría ser algo así como el paso de la tristeza a la alegría; igualmente, podríamos encontrar una pieza caótica y malsonante que evolucionase hacia una equilibrada composición consonante, y el tema podría ser el paso del desconcierto al orden).



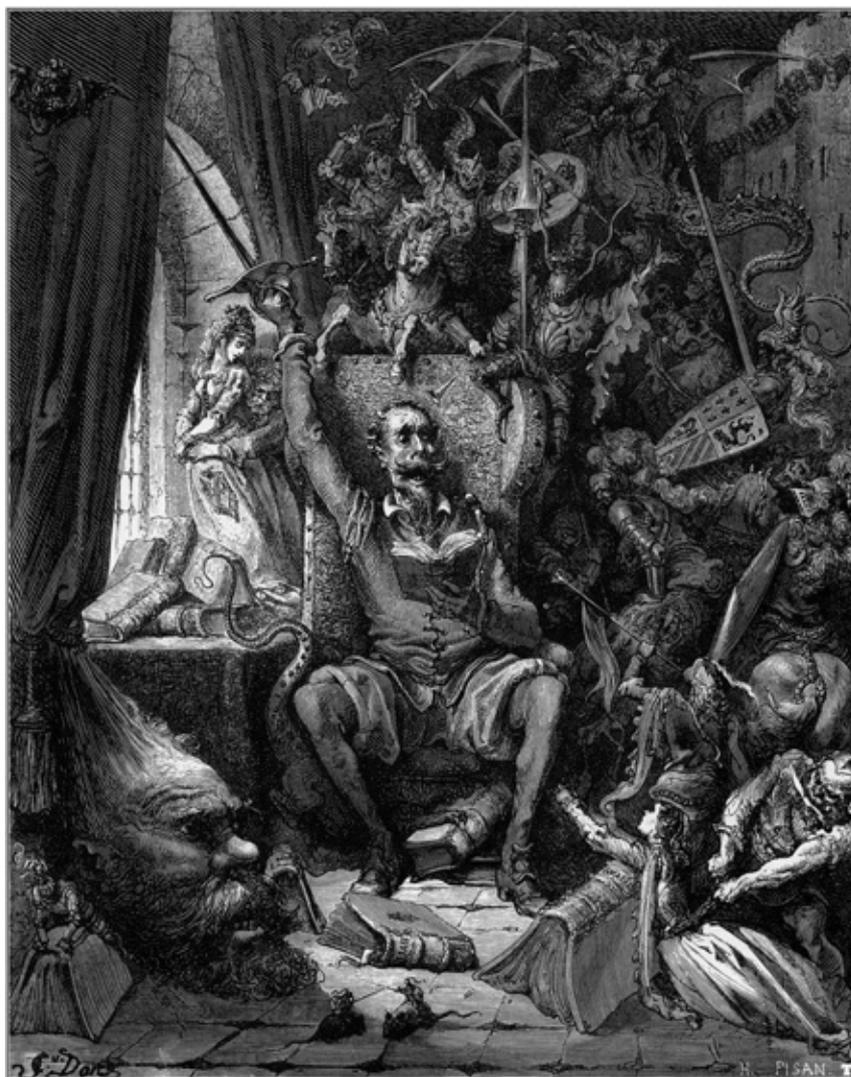
Fragmento del solo para violonchelo del poema sinfónico: *Don Quijote*, de R. Strauss, obra orquestal programática en la que se caracteriza al caballero de la triste figura por medio de un instrumento grave y de antigua ascendencia como es el violonchelo. Strauss realiza en su

<sup>73</sup> La música pura, también llamada música absoluta, es aquella que no contiene ningún elemento extramusical, es decir, que no está relacionada con un texto o inspirada por elementos más allá del propio medio musical; en este caso, la semántica carece de una formulación previa, lo cual no implica que el espectador no pueda atribuirle una significación que le sea propia. El equivalente pictórico sería la pintura abstracta, que pese a que a priori pueda carecer de un tema concreto, sin embargo puede, como la música, suscitar sensaciones en el espectador. El hecho de que el artista en numerosas ocasiones no titule sus obras (hecho especialmente frecuente en la música), no significa no obstante que carezcan de un significado de trasfondo, algo que sucede por ejemplo en cuantiosas composiciones de Beethoven, o en la genial *6ª Sinfonía* de Tchaikovsky, titulada a posteriori como *Patética*, y sobre la que el compositor dijo que poseía un programa oculto.

composición un tema con sucesivas variaciones, algo que concuerda con las sucesivas aventuras de la novela original, bajo una temática generalmente común, aunque sólo sea la locura de su protagonista.

Encontramos en el cervantino *Don Quijote* (capítulo XIV, segunda parte), la siguiente descripción que el bachiller Sansón Carrasco hace del hidalgo Alonso Quijano (Don Quijote, también llamado el caballero de la triste figura), y que ha servido no pocas veces para ilustrar al personaje:

“hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos. Campea debajo del nombre del Caballero de la Triste Figura y trae por escudero a un labrador llamado Sancho Panza; oprime el lomo y rige el freno de un famoso caballo llamado Rocinante, y, finalmente, tiene por señora de su voluntad a una tal Dulcinea del Toboso, llamada un tiempo Aldonza Lorenzo”



El tema de *Don Quijote* puede ser la locura, puede ser la defensa de los ideales frente a pícara sociedad española de finales del siglo XVI, puede ser la parodia a las novelas de caballería... pero en cualquier caso, el hilo conductor es el personaje protagonista. G. Doré realizó en el siglo XIX una magnífica serie de ilustraciones para la novela, ejemplo de las cuales es la imagen de arriba, que muestra al protagonista rodeado de los productos de su febril imaginación.

### 3.3.2. Significados específicos

La especificidad de un significado sólo lo es en la medida en que el código comunicativo entre el emisor y el receptor del mensaje sea lo más exacto y específico posible, y en la medida en que la convencionalidad y el entendimiento del código lo sea también. No es lo mismo que diga: un pájaro cantó por la mañana, que: un gorrión cantó justo cuando el sol apareció sobre el horizonte. Tampoco sería lo mismo si el emisor expresara el mensaje en chino para un hispanohablante, y también podría darse el caso de que el mensaje expresara un significado simbólico, si por ejemplo en el contexto de una novela de espionaje, por “pájaro” quiero referirme a un informador que delata (“canta”) a determinada persona por la mañana.

Evidentemente, como ya se ha dicho, el lenguaje literario posee una mayor capacidad comunicativa que cualquier otro, ya que está específicamente diseñado para ello. Sin embargo, la pintura ha cultivado en diversas épocas y culturas una codificación bastante convencionalizada, por ejemplo, y sobre todo, en el ámbito de la religión, ya que el analfabetismo hacía necesario un adoctrinamiento que recurriese a potentes símbolos visuales. El poder evocativo de una imagen puede ser tal, que un simple fragmento de ésta sirve para referir toda una historia en muchos casos. La publicidad, hoy día, se ha encargado de remitirnos y generar una gran variedad de códigos visuales, enfocados a transmitir, sin apenas texto (pero también sobre el mismo texto, ya que la tipografía ha sufrido un desarrollo formidable), una enorme cantidad de información.

Pasando al ámbito de la música, la significatividad vuelve a ser tema delicado; por una parte, si consideramos el lenguaje hablado dentro del ámbito musical, está claro que jugamos con la riqueza de un doble código a la hora de comunicarnos. Sin embargo, fuera del lenguaje hablado, los códigos musicales caen en una abstracción de relativa significatividad. La música es capaz de evocar algunos pocos referentes sonoros, como por ejemplo el canto de un pájaro, o imitar el sonido de la lluvia, pero tales evocaciones no podrán llegar más allá del nivel de una descripción. Determinadas melodías, armonías, o expresiones musicales, también están asociadas culturalmente con diferentes estados de ánimo o emociones, pero su especificidad es igualmente relativa. En India sin embargo, existen los llamados *ragas*, melodías, por lo general breves, asociadas a diferentes estaciones, emociones, personajes, etc., que pueden constituir un

complejo código comunicativo (si bien el conocimiento de los ragas y sus simbolismos requiere un aprendizaje esmerado, reservado por lo general a una élite).

### 3.3.2.1. Evocación de referentes concretos como significación de los mismos

Esta categoría se refiere a la posibilidad de trasladar a la obra artística una porción de la realidad sensible, que sea representativa de cada medio. Por ejemplo:

En música: la imitación del canto de un pájaro, o del estruendo de un trueno.

En pintura: la representación de la imagen de una flor, o de un edificio.

En literatura: una cita literaria, o la reproducción de una carta escrita a mano.

### 3.3.2.2. Evocación subjetiva de referentes ajenos a un determinado medio

Esta categoría hace referencia a la posibilidad de trasladar a la obra artística (subjetivamente, en base a una imitación formal relativa), estructuras formales derivadas de cualidades sensibles no expresables realmente por determinado medio, pero con el que posee algún sentido de semejanza. Por ejemplo:

En **música**: la evocación de la imagen de un mar en calma puede representarse por ejemplo a través de una nota tenida, sin apenas movimiento melódico; o la representación de una rueda en movimiento puede expresarse por ejemplo por una rápida melodía ondulante y repetitiva.

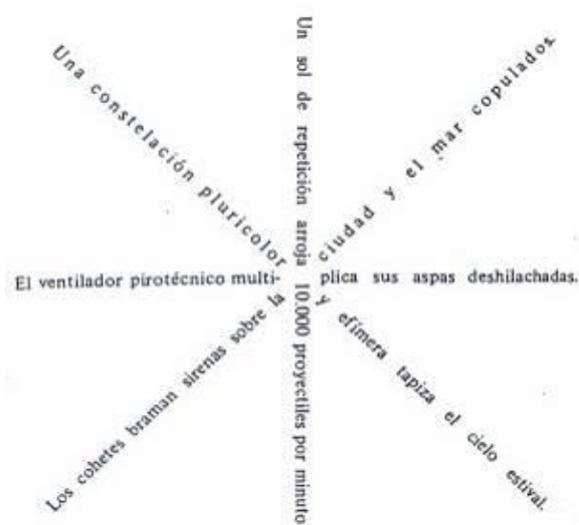


Schubert, en su canción *Margarita en la rueda*, recurre a un ostinato ondulante de semicorcheas como representación de la rueda que no cesa de girar.

En **pintura**: es algo común gráficamente, representar por ejemplo una melodía ondulante a través de una línea ondulante, y una melodía por saltos, a través de una línea de picos abruptos<sup>74</sup>. En el cómic, es habitual representar sonidos por medio de onomatopeyas, pero también por medio de grafías musicales, o líneas expresivas.



En **literatura**: el lenguaje onomatopéyico imita fonéticamente la realidad auditiva, por ejemplo cuando decimos *BOOOMM*, para evocar una explosión, o *splash*, para evocar una zambullida. Así mismo, podríamos incluir en este apartado los caligramas, dibujos hechos con palabras o letras dispuestas en formas apartadas de su convencional linealidad y continuidad, de manera que aparenten una forma reconocible sobre la que normalmente versa el texto.



En la imagen de la izquierda, un Caligrama de Huidobro: *Girándula*, cuya forma se entiende al ser leído.

En los siguientes versos encontraremos claros ejemplos de onomatopeyas:

*¡Tan! Tan! Tan! Canta el martillo.  
El garrote alzando están.*  
R. del Valle-Inclán

*En la tristeza del hogar golpea  
el tic-tac del reloj.*  
A. Machado

<sup>74</sup> Este sistema, si bien ha sido un recurso habitual en muchas partituras gráficas de la segunda mitad del siglo XX, es algo que en la Edad Media dio origen a grafías: los neumas adiestemáticos, que preconizaron la aparición de la notación moderna, ya no basada en el sistema alfabético usado en la Antigüedad, donde cada nota era representada por una letra.

### 3.3.2.3. *Expresión de conceptos asociados convencionalizados (signos<sup>75</sup> codificados)*

En esta categoría, nos referiremos a un tipo de signo (ya sea icono, índice, o símbolo, y referido a ideas o conceptos concretos o abstractos), organizado en un código convencionalizado según una cultura o disciplina determinada. Por ejemplo:

En **música**, podríamos referirnos a los símbolos que componen el lenguaje musical (corcheas, negras, silencios, el pentagrama, signos de expresión, etc...), pero en realidad el lenguaje de la notación musical es gráfico, no sonoro, y serviría por tanto como ejemplo en el caso de un código visual. El código Morse, en su versión de sonidos cortos, largos y silencios, por ejemplo, sí estaría compuesto por signos sonoros, pues se configura como un lenguaje convencional, tal como pudieran ser también los pitidos de silbato de un árbitro o un guarda de tráfico, al ser hechos físicos y sonoros capaces de representar mensajes asociados.

En música, sin embargo, el código morse no es algo habitual, siendo el código más convencionalizado culturalmente el de las emociones. Encontramos ejemplos de códigos emocionales en la asociación con los modos melódicos y armónicos (algo que sucede ya desde tiempos de la antigua Grecia<sup>76</sup>), entendiéndose en líneas generales, que la música de modo mayor, resulta alegre, y la de modo menor, triste. También una armonía altamente disonante puede ser signo de una emoción como el miedo o la ira, dependiendo de su contexto, ya que la intensidad, la velocidad y el ritmo entran en el juego de las convenciones emocionales (evidentemente, la ira se representará más adecuadamente con ritmos marcados, rápidos, y una intensidad fuerte, y la calma con ritmos sutiles, una velocidad lenta y una intensidad débil).

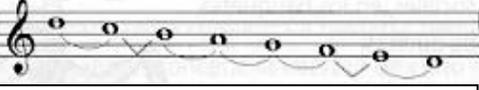
El lenguaje hablado, supone así mismo la primera gran codificación sonora, de la que parte la música misma, ya que la mayoría de los esquemas melódicos y rítmicos musicales clásicos, comparten grandes rasgos relacionados con las entonaciones fonéticas del habla. La música vocal, es por ello la mejor codificación de significados

---

<sup>75</sup> Según José Manuel Lechado (2003, XXI-XXII), un signo es cualquier cosa que representa a otra cosa o evoca su idea convencionalmente, sobre una base material o natural. Un signo puede ser icónico (si mantiene una relación de semejanza o analogía con su referente; por ejemplo un dibujo esquemático), puede ser una señal (también llamada indicio, cuando mantiene una relación directa con su referente, o la cosa que produce el signo; por ejemplo, huellas en la arena, indicio de que alguien pasó por allí), y puede ser un símbolo (cuando la relación con el referente es más arbitraria; por ejemplo, una mariposa como símbolo del alma).

<sup>76</sup> Como indican Burkholder, Grout y Palisca (2006, p.30-31), en la antigua Grecia, se consideraba que la música afectaba al “ethos”, es decir, al carácter ético de uno o el modo de ser y de comportarse.

musicales, y muchos de los significados que creemos entrever en la música pura, que carece de texto, se derivan en gran medida de las similitudes de aquella para con ésta.

<p>Modo Dórico (Mi' - Mi)</p>	 <p>Modo de ánimo intermedio y recogido.</p>	<p>En la antigua Grecia, siguiendo la teoría del <i>ethos</i>, Aristóteles (en su <i>Política 8.5.</i>) asoció a algunos modos de escala un tipo de emoción o sentimiento, algo que continuó siendo típico en los modos medievales, y en los actuales modos mayor y menor. Sin embargo, no deja de ser curiosa la relatividad de esta convención, ya que el modo asociado a la tristeza por Aristóteles era el mixolidio, modo de Si, siendo hoy día el modo de La (que se corresponde con el modo menor); y el del entusiasmo el modo de Re, siendo hoy día el de Do.</p>
<p>Modo Frigio (Re' - Re)</p>	 <p>Modo que infunde el entusiasmo.</p>	
<p>Modo Mixolidio (Si' - Si)</p>	 <p>Modo de sentimiento triste y meditativo.</p>	

Respecto a la **pintura**, en Occidente conocemos códigos visuales típicos, como pueden ser por ejemplo las señales de tráfico, que mediante formas más o menos esquemáticas e icónicas, y otras más simbólicas y abstractas, representan conceptos reconocibles por el conductor o el peatón. Un mapa geográfico también se comporta como un signo, al ser la representación de un hecho geográfico que un espectador no puede observar plenamente (a no ser que vea el territorio desde un avión, lanzadera espacial o a través de un satélite, e incluso entonces, el mapa suele añadir otras señales tales como localizaciones urbanas y su relevancia demográfica, carreteras, signos topográficos o turísticos, etc...). También cabría incluir en este apartado los signos gráficos del lenguaje musical o el literario, pues son en realidad grafías pictóricas.

El color y la forma también pueden actuar como señales, ya que incluso los dibujos que adornan los cuerpos de multitud de insectos, peces, reptiles o aves, alertan instintivamente por su estridencia o extravagancia sobre el peligro de un veneno, un sabor desagradable, o sobre la búsqueda de pareja en otros casos.

La pintura, como arte, pese a poder usar los recursos antes mencionados, los códigos visuales más típicos son los meramente representativos, es decir: pintamos una escena figurativa, como por ejemplo un hombre y una mujer abrazados, como representación del amor de pareja; o pintamos a una multitud de hombres luchando entre sí, como representación de una guerra.



Códigos visuales típicos, como las señales de prohibición, o los actuales emoticonos.

Llegados a la **literatura**, entendemos que el hecho literario en sí mismo busca la expresión de conceptos e ideas de manera intrínseca a la propia codificación convencional del lenguaje escrito. A través de las palabras, y de los signos de puntuación o exclamación, codificamos una realidad, en un idioma determinado. Al usar la palabra *árbol*, por ejemplo, imaginamos un árbol, siempre y cuando la palabra esté escrita en un idioma que se entienda. Sin embargo, el contexto en el que se enmarca la palabra es fundamental, ya que por ejemplo, el uso de la ironía, o la metáfora, pueden hacer que el significado habitual de una palabra cambie.

Ejemplo de metáfora:

*Amapola, sangre de la tierra.* (J. R. Jiménez).

Ejemplo de ironía:

*Eres tan buena persona, que cuando te mueras vas a mandar al diablo al paro.*

#### 3.3.2.4. *Expresión de conceptos asociados relativos (símbolos)*

En esta categoría se procura avanzar un paso más hacia lo subjetivo; si bien es cierto que muchos símbolos son claramente reconocibles y convencionales (como ya se ha explicado en el apartado anterior), entendemos lo simbólico como algo más alejado de lo significativo en cuanto a que es algo representativo de un hecho o idea sin tener un nexo evocativo realmente evidente, o bien por ser éste complejo en cuanto a su referencia<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Como apunta Estébanez (2008, p.993), el símbolo es entendido de manera diversa por los semiotistas y por los estudiosos de la Lingüística, ya que para algunos (como Pierce), es una convención social arbitrariamente escogida, y para otros (Saussure) existe cierto vínculo analógico entre el símbolo y lo simbolizado.

Los símbolos han servido a lo largo de la historia para ocultar significados que debían permanecer ocultos por determinadas razones, para insinuar lo que resultaría ostensorio de hacer evidente, o por motivos meramente estéticos o de alarde técnico. Los símbolos en determinados casos acaban por convertirse en verdaderos signos cuando su divulgación es tan extensa y articulada, que resultan convencionales a la gente, como sucede con los signos del zodiaco, por ejemplo, representaciones figurativas que simbolizan a determinadas constelaciones.

El contexto, es el encargado de determinar en muchos casos el que una palabra pueda interpretarse de forma simbólica o no. Si por ejemplo, vemos la representación de una paloma en manos de una ancianita que le da de comer en un parque, esta escena puede representar simplemente una sencilla paloma alimentada por una anciana; si por ejemplo la paloma está en manos de una bella joven con la cabeza iluminada por una aureola, es más lógico interpretar a la paloma como un símbolo que representa al Espíritu Santo en manos de la Virgen María.

En **música**, podríamos remitirnos a los cantos de aves como símbolos: el canto del cuervo como augurio de penuria, el del ruiseñor y el petirrojo como augurio de prosperidad, o el de la lechuza y el búho como alerta. También se han usado en la música las escalas o los ritmos como símbolos; por ejemplo, en la Edad Media, se pasó del uso de escalas de referencia descendentes, al uso de escalas ascendentes, porque así simbolizaban un ascenso al cielo en vez de a los infiernos; también un ritmo ternario (en la música religiosa) podía simbolizar la trinidad divina. Durante el Renacimiento y el Barroco, la retórica musical<sup>78</sup> se encargó así mismo de llevar numerosas figuras literarias al campo de la música, que si bien para unos pocos expertos podían alcanzar un nivel de código, para el oyente medio sólo ejercían una función simbólica relativa. Por ejemplo, la “exclamatio”<sup>79</sup>, figura retórico musical, consiste básicamente en la realización de un amplio salto melódico, que viene a simbolizar una exclamación.

---

<sup>78</sup> Sobre retórica musical: Molina Jiménez, M<sup>a</sup> Belén: *Literatura y música en el siglo de oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Universidad de Murcia, Murcia, 2005.

<sup>79</sup> Según Mattheson, existen tres clases de *exclamatio*: “La primera clase manifiesta un asombro, una llamada alegre, o un deber estimulante, y aquí es la alegría siempre la maestra: ella es la pasión dominante: así pues deben usarse sonidos vivos, fuertes y duros, especialmente grandes y amplios intervalos.” “La segunda...contiene todos los deseos y cálidas añoranzas; todos los ruegos,...quejas...”. “La tercera clase de llamadas se dirige a un auténtico grito, así perturbaciones externas, asombros, lo espantoso,...son permitidas...terceras mayores y menores juntas, etc.”

<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf> (Febrero 2015).



Ejemplo de *exclamatio* (salto melódico), en una sonata barroca de J. S. Bach.

En la *exclamatio* no deja de existir un paralelismo con el lenguaje hablado, ya que la entonación del habla realiza por lo general un salto melódico cuando trata de enfatizar una palabra.

En la **pintura**, los símbolos visuales son muy profusos, y en muchísimos casos alcanzan el nivel de código. Existen por ejemplo figuras de animales como símbolos de los evangelistas (el águila para san Juan, el buey para san Lucas...). El tarot, igualmente, usa imágenes a un nivel de signo (por ejemplo, una mujer entronizada puede representar la emperatriz), y a un nivel simbólico más profundo (la emperatriz puede simbolizar conceptos tan variados como la comprensión, la inteligencia, la instrucción, el encanto, la riqueza, el matrimonio, la fecundidad...)

El simbolismo ha sido un recurso típico en la pintura desde épocas ancestrales, y símbolos recurrentes que podemos citar son: la serpiente bebiendo de una copa, como símbolo de la medicina; la mariposa como símbolo del alma; la palma (rama de palmera), como símbolo del martirio cristiano; o la balanza, como símbolo de la justicia.



En esta representación de Santa Cecilia, apreciamos tres símbolos: la aureola sobre la cabeza, símbolo de santidad; los lirios en su regazo, símbolo de pureza (ya que entregó su virginidad a Dios); y el órgano, ya que Santa Cecilia es la patrona de la música.

En otras representaciones aparece así mismo con la hoja de palma, símbolo del martirio que padeció.

En la **literatura**, desde la Antigüedad, el símbolo ha formado parte esencial de lo poético y teatral, pero también ha sido usado en la narrativa, donde ha sido un recurso trascendental en muchos casos. La evocación por medio de la palabra, de la mayoría de los símbolos musicales o pictóricos antes comentados, es igualmente válida en el caso de la literatura.

Mi juventud no fue sino un gran temporal  
Atravesado, a rachas, por soles cegadores;  
Hicieron tal destrozo los vientos y aguaceros  
Que apenas, en mi huerto, queda un fruto en sazón.

He alcanzado el otoño total del pensamiento,  
y es necesario ahora usar pala y rastrillo  
Para poner a flote las anegadas tierras  
Donde se abrieron huecos, inmensos como tumbas.

¿Quién sabe si los nuevos brotes en los que sueño,  
Hallarán en mi suelo, yermo como una playa,  
El místico alimento que les daría vigor?

-¡Oh dolor! ¡Oh dolor! Devora vida el Tiempo,  
Y el oscuro enemigo que nos roe el corazón,  
Crece y se fortifica con nuestra propia sangre.

En este poema de Baudelaire: *El enemigo*, el componente simbólico se manifiesta en el uso descriptivo de los elementos atmosféricos y paisajísticos, como símbolos de sus vivencias personales, sus pasiones y emociones.

### 3.4. Nivel técnico

En el presente nivel encontraremos una multiplicidad de técnicas creativas<sup>80</sup>, que están íntimamente relacionadas con los anteriores niveles estructural y semántico, dado que básicamente se refieren al uso de determinada estructura o significado creativamente.

Las técnicas creativas pueden ser aplicadas a cada uno de los aspectos estudiados con anterioridad, ya que hay técnicas de estructuración formal, técnicas en cuanto a la textura, armonía, ritmo, etc.

En la mayoría de los casos, cada estilo artístico se ve determinado por un conjunto de recursos técnicos característicos. Así mismo, un autor determinado puede caracterizar su obra con particularidad gracias a una técnica muy personal.

---

<sup>80</sup> Usaremos la denominación de técnica creativa en un sentido amplio, entendiéndola como un medio para lograr un fin creativo. Si bien por ejemplo es raro denominar en música la textura monofónica como una técnica textural, sino más bien como un tipo de textura en sí, un compositor puede sin embargo determinar el tipo de textura que usará en una determinada composición con un fin u otro, y se valdrá de ella como un medio o técnica creativa.

En este apartado enumeraremos una multiplicidad de técnicas, haciendo constar que su variedad es tan amplia, que se resaltarán únicamente las más habituales y destacables. Dado que en algunos casos las técnicas creativas requieren unas explicaciones extensísimas para su íntima comprensión por parte del inexperto en determinado medio artístico, no siendo éste el objeto principal de este trabajo, y habiendo sido en muchos otros casos mencionadas y explicadas con anterioridad, no ahondaremos demasiado en su definición, subsanable mediante la consulta de la bibliografía referenciada en puntos previos. Así mismo, algunas de las técnicas más innovadoras del S.XX serán tratadas más específicamente en la segunda parte de la tesis, por lo que apenas las comentaremos en este punto.

### **3.4.1. Técnicas musicales**

#### **Técnicas en cuanto a la melodía**

- Uso de melodías ascendentes (que van del grave al agudo).
- Uso de melodías descendentes (que van del agudo al grave).
- Uso de melodías ondulantes (que mezclan pasajes ascendentes y descendentes).
- Uso de melodías por saltos (que mezclan notas muy agudas junto a otras más graves).
- Uso de melodías por grados conjuntos (que mezclan notas muy cercanas de altura entre sí).
- Uso de melodías silábicas (a cada sílaba del texto le corresponde una nota).
- Uso de melodías neumáticas (a una sílaba del texto le corresponden dos o tres notas).
- Uso de melodías melismáticas (sobre una sílaba del texto se suceden muchas notas).
- Uso del recitativo (tipo de melodía cantada cercana al recitado hablado).
- Uso de una melodía lírica (tipo de melodía algo elaborada, pero de carácter cantable y poético).

- Uso de una melodía ornamentada (melodía que recurre a adornos musicales como los trinos, mordentes, apoyaturas, florituras, grupetos...).
- Uso de una melodía típicamente instrumental (para determinados instrumentos es más fácil que para la voz realizar melodías con trémolos, arpeggios, o notas repetidas, lo que caracteriza el tipo de melodías que recurre a estos elementos como típicamente instrumental).
- Uso de arpeggios (acordes desglosados melódicamente).
- Uso del *glissando* (técnica en la que se va de una altura a otra pasando por todas las alturas intermedias, sin ningún tipo de salto).
- Uso de melodías descriptivas (por ejemplo, cuando una melodía imita el canto de un ave).
- Uso de melodías exóticas (cuando se procura producir o imitar melodías no Occidentales).
- Uso de melodías simétricas (cuando una melodía se puede leer igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda).
- Uso de melodías invertidas (cuando una melodía ve invertidas sus alturas; es decir: cuando una nota aguda pasa a ser grave, o un intervalo o pasaje ascendente pasa a ser descendente, y viceversa).
- Uso de melodías modales (melodías en base a modos de escalas pentátonas, hexátonas, heptátonas, octátonas... según sean escalas construidas por cinco, seis, siete, ocho sonidos... respectivamente).
- Uso de melodías tonales (construidas según el sistema tradicional tonal).

### **Técnicas en cuanto a la armonía**

- Uso de una armonía modal occidental (la usada en la Antigüedad, en la Edad Media, o en el Renacimiento, fundamentada en el uso de escalas modales, por lo general heptatónicas (de siete sonidos)).
- Uso de una armonía modal no occidental (por ejemplo el uso de la pentatonía asiática, o los sistemas microtonales indios...).

- Uso de armonía modal no tradicional (basada por ejemplo en modos de tonos enteros, o en modos de intervalos simétricos...).
- Uso de una armonía tonal (usada desde el Barroco, se construye fundamentalmente en base a dos modos de escalas heptatónicas, transportables a diferentes tonalidades. En este sistema, las notas tienen una suerte de jerarquización que establece y regla las relaciones armónicas que se producen entre ellas).
- Uso de una armonía politonal o polimodal (uso simultáneo de dos o más tonalidades o modalidades diferentes).
- Uso de una armonía atonal (aquella en la que no se siguen las leyes tonales, sino que recurre a una libertad en la construcción armónica, que trata de evitar las jerarquías tonales).
- Uso de una armonía consonante (cuando las relaciones armónicas aportan una relativa sensación de reposo, estabilidad o distensión).
- Uso de una armonía disonante (cuando las relaciones armónicas aportan una relativa sensación de tensión, inestabilidad o malsonancia).
- Uso de la cadencia (sucesión armónica que aporta una enorme sensación de reposo o conclusión (según las convenciones culturales occidentales, claro está).
- Uso de acordes de dos, tres, cuatro, cinco, seis notas... (un acorde puede estar constituido por un reducido número de notas, o bien por una gran variedad de sonidos).
- Uso de acordes abiertos (cuando la distancia entre las alturas simultáneas de las notas es amplia).
- Uso de acordes cerrados (cuando la distancia entre las alturas simultáneas de las notas es estrecha).
- Uso del *cluster* (acorde muy cerrado de múltiples notas, que produce un resultado disonante).
- Uso de progresiones de acordes (cuando un grupo de acordes es imitado posteriormente en otra altura).

### **Técnicas en cuanto a la textura**

- Uso de la monodía (uso de una sola melodía).
- Uso de la homofonía (uso de varias melodías simultáneas homorrítmicas, o una serie de acordes).
- Uso de la melodía acompañada (melodía acompañada de acordes, o de un contrapunto diferenciado. Dentro de la melodía acompañada nos podemos encontrar técnicas como el bajo Alberti, o el bajo continuo).
- Uso de la polifonía (varias melodías simultáneas, que pueden recurrir así mismo a las técnicas del contrapunto imitativo, el canon, el contrapunto libre, el contrapunto disonante...).
- Uso de la heterofonía (conjunción simultánea de melodías o materiales rítmicos o armónicos diferenciados o variados simultáneamente entre sí).

### **Técnicas en cuanto al timbre**

- Uso de música vocal *a capella* (cuando se usa sólo la voz para interpretar la música).
- Uso de música vocal (se entiende que la voz puede estar acompañada por instrumentos).
- Uso de música instrumental (cuando sólo se usan instrumentos para interpretar la música).
- Uso de música orquestal (cuando es una orquesta la formación que interpreta la música).
- Uso de música camerística (cuando son pocos los instrumentos o voces que interpretan la música).
- Uso de música electrónica (cuando se utilizan medios electrónicos para interpretar la música (a este respecto no se tiene en cuenta la amplificación electrónica de instrumento tradicionales, salvo que distorsionen electrónicamente su timbre)).

- Uso del ruidismo (cuando se usan timbres no convencionales, considerados habitualmente ruidos, como elementos musicales de una composición).
- Uso de la sordina (cuando a un instrumento se le aplica algún medio técnico que reduce la intensidad de su sonido en cierta medida, modificando además su timbre).
- Uso de variedades dinámicas (sonidos fuertes o débiles de intensidad, que modifican en cierta medida la tímbrica sonora).
- Uso de la mixtura (cuando dos instrumentos diferentes se mezclan en la interpretación de un mismo pasaje musical).
- Uso de la empastación (cuando varias voces suenan juntas de forma homogénea, sin que resalte especialmente alguna de ellas).
- Uso de una melodía de timbres (cuando se suceden sonidos de distinto timbre, incluso sobre una misma nota, de forma que su desarrollo general se asemeja al de una melodía).

### **Técnicas en cuanto al ritmo**

- Uso de ritmos en base a un compás preestablecido (podemos encontrar un compás binario (2/2, 2/4, 2/8..), ternario (3/2, 3/4, 3/8..), cuaternario (4/2, 4/4, 4/8..), de más de cuatro tiempos (5/4, 6/4, 7/4...), de subdivisión binaria (2/2, 3/4, 4/8..), de subdivisión ternaria (6/8, 9/8, 12/8...), etc.).
- Uso de compases de amalgama (mezcla de compases de diferente tipo (por ejemplo, mezcla de 3/4 y 4/4)).
- Uso de la anacrusa (comienzo de un compás en parte débil).
- Uso de la síncopa (acentuación de las partes débiles del compás).
- Uso de la polirritmia (simultaneidad de diferentes esquemas rítmicos).
- Uso de la polimetría (sucesión o simultaneidad de diferentes compases o métricas rítmicas).
- Uso del ostinato (reiteración de una figuración rítmica).
- Uso de un ritmo libre (cuando existe cierta libertad en la interpretación rítmica).

- Uso de un ritmo sin compás (los ritmos pueden estar muy especificados en cuanto a su duración o acentuación, pero sin estar sometidos a un compás determinado).
- Uso de ritmos modales (aplicar un modo o modelo rítmico, que no se corresponde exactamente con un compás clásico, pero que guía la composición en el aspecto rítmico. En la antigua Grecia, por ejemplo, se usaban modos rítmicos basados en la conjugación de notas breves y largas, en íntima relación con la métrica poética).
- Uso de ritmos de notas breves o largas (uso de figuraciones cortas como corcheas o fusas, o largas como blancas o redondas; las figuras de duración intermedia, como la negra, son por supuesto también válidas).
- Uso de tempos lentos, tranquilos o rápidos (lentos como el adagio o largo, tranquilos como el andante o moderato, rápidos como el allegro o el presto).
- Uso de aceleraciones o desaceleraciones (cuando la velocidad de la música cambia progresivamente).

#### **Técnicas en cuanto a la forma**

- Uso de una forma monotemática (cuando sólo se usa un tema musical),
- Uso de una forma bitemática (cuando se usan dos temas musicales).
- Uso de una forma politemática (cuando se usan más de dos temas musicales).
- Uso de una forma libre (cuando no hay una estructura bien definida en la articulación motivica o temática).
- Uso de la repetición (la repetición de un tema o motivo, puede realizarse consecutivamente, o interponiendo otro u otros temas).
- Uso de un desarrollo motivico o temático (cuando un motivo o un tema musical se presta a un desarrollo, se suele ver extendido por medio de progresiones melódicas o armónicas con cierta variedad, que puede partir de una fragmentación, siendo también válida la adición).
- Uso de la variación (la variación de un tema o motivo puede afectar a su rítmica, a su armonía, a su melodía, a su textura...).

- Uso de diversidad temática o motívica (cuando encontramos diferentes temas o motivos, que pueden no contrastar demasiado entre sí, pero tampoco resultan ser variaciones de uno en concreto ya usado).
- Uso del contraste (cuando se busca formalmente un contraste claro en la sucesión de varios temas o motivos, que han de diferenciarse destacadamente entre ellos en algún aspecto).
- Uso del equilibrio temático o motívico (cuando los temas o motivos tienen una duración o relevancia proporcionada).
- Uso del desequilibrio temático o motívico (cuando los temas o motivos no tienen una duración o relevancia proporcionada).
- Uso de mezclas temáticas (cuando se simultanean dos o más temas, o bien se entremezclan sucesivamente dos temas diferentes como uno solo).
- Uso de la simetría (cuando los temas o motivos son simétricos).
- Uso de formas breves (obras con pocos temas o partes, como una canción o una bagatela).
- Uso de formas extensas (formas de gran extensión y complejidad, con multitud de partes y temas, como una sinfonía o una ópera).

### **Técnicas en cuanto al significado**

- Uso de la referencia sonora (por ejemplo el canto de un pájaro, un grito, o el claxon de un coche).
- Uso de la cita musical (citar una melodía conocida popularmente, en otra obra musical, como referencia de ésta otra).
- Uso de técnicas de retórica musical<sup>81</sup>.
- Uso de un código emocional.

---

<sup>81</sup> La retórica musical, también llamada figuralismo, fue ampliamente tratada durante el Renacimiento y Barroco; trataban de establecer un paralelismo entre las figuras retóricas literarias, y su equivalente musical. Hay técnicas de retórica musical melódicas, rítmicas, o armónicas, si bien muchas de ellas, todo hay que decirlo, no actúan a un nivel semántico equivalente al de los tropos literarios.

- Uso de símbolos o señales musicales (por ejemplo el ritmo ternario como representación de la santa trinidad).
- Uso del leitmotiv (el leitmotiv es un motivo musical que se asocia a un personaje, objeto o idea, y que reaparece por lo general cuando el personaje, cosa o idea se manifiesta, y habitualmente sometido a modificaciones expresivas en función del contexto de reaparición).
- Evocación de atmósferas o movimientos (atmósferas tranquilas, siniestras, agitadas...).
- Uso del lenguaje hablado o cantado.
- Uso de un monotematismo o politematismo con sentido programático (los sucesivos temas musicales se estructuran siguiendo un programa de posible inspiración literaria, pictórica, vital...).

### **3.4.2. Técnicas pictóricas**

#### **Técnicas en cuanto al contorno**

- Uso de líneas (ya sean rectas o curvas, finas o gruesas, regulares o irregulares, geométricas, orgánicas o libres, simétricas o asimétricas...).
- Uso de planos (ya sean planos rectilíneos o curvos, escuetos o extensos, regulares o irregulares...).
- Uso de contornos definidos (contornos precisos).
- Uso de contornos desdibujados (contornos borrosos).
- Uso de contornos irregulares (como los resultantes del uso de trazos expresivos y fragmentados).
- Uso del puntillismo (cuando las formas se configuran a partir de puntos).
- Uso de contornos figurativos (cuando se representa a una figura real, como un ser humano, un animal, un barco, o el mar).

- Uso de contornos abstractos (cuando se representa una abstracción, como un triángulo cualquiera, o una mancha informe; el contorno abstracto puede ser geométrico, lírico, expresionista, orgánico...).

### **Técnicas en cuanto al color**

- Uso de colores saturados o desaturados (colores muy puros, o colores agrisados).
- Uso de colores más o menos brillantes (claros u oscuros).
- Uso de tonalidades (colores de tonos rojizos, anaranjados, amarillentos, verdosos, azulados, violáceos, de tonos marrones, blancos, negros, grises, rosas, ocre, pastel...).
- Uso de mezcla de colores (puede ser una mezcla de varios colores adyacentes, o simultáneos, como cuando mezclamos un amarillo y un azul, obteniendo un verde).
- Uso de colores de gama fría (verdes, azules, violetas y blancos).
- Uso de colores de gama cálida (rojos, naranjas, amarillos, marrones y negros).
- Uso de colores de gama alta (colores que resultan claros, como los blancos, los colores pastel, el amarillo...).
- Uso de colores de gama baja (colores que resultan oscuros, como los negros, marrones, el violeta...).
- Uso de colores metalizados (por ejemplo el pan de oro).
- Uso del degradado (cuando se pasa progresivamente de un color a otro (como el *glissando* en la melodía)).

### **Técnicas en cuanto a la textura**

- Uso de una textura lisa (cuando la pintura se extiende de una forma muy uniforme).
- Uso de una textura pastosa (cuando la pintura se extiende de una forma en la que se resalta el material plástico de manera no uniforme).

- Uso de una textura al óleo (el pigmento está mezclado con algún tipo de aceite, lo que le proporciona un acabado más brillante que otras técnicas en muchos casos; el óleo permite el uso de grandes masas de pintura y proporciona además un secado lento que permite variadas modificaciones).
- Uso de una textura con acrílicos (los pigmentos acrílicos pueden producir resultados muy semejantes al del óleo, pero suelen secar con mayor rapidez, y permiten juegos de densidad más inmediatos).
- Uso de una textura a la acuarela (la acuarela proporciona generalmente texturas acuosas y bastante planas, máxime sobre papel).
- Uso de una textura a pastel (el trabajo con el pastel permite texturas vaporosas).
- Uso de una textura a lápiz (el lápiz es usado habitualmente para generar líneas, si bien también se puede usar para rellenar planos. El trazo a lápiz puede generar muy interesantes texturas: rayadas, entramadas, densas, difuminadas...).
- Uso de una textura sobre lienzo, papel, o tabla (en muchas ocasiones, el entramado del lienzo o del papel se trasluce en la textura de la obra (dependiendo de la calidad del entramado), algo que no suele suceder con la tabla, que permite texturas muy lisas si se desean, pero también dependiendo de la preparación de la tabla).
- Uso de pintura al fresco (pintura por lo general mural, sobre yeso, que produce una textura habitualmente plana y mate).
- Uso del collage (en el collage se trabaja con materiales diversos sobre una misma superficie, como por ejemplo diferentes trozos de papel o telas, aunque también se pueden usar objetos...).
- Uso de una técnica mixta (un collage es de por sí una técnica mixta, pero aquí nos referimos a cuando usamos diferentes técnicas pictóricas en una sola obra; por ejemplo, mezcla de dibujo a lápiz y óleo, o de acrílicos y collage...).

### **Técnicas en cuanto a la armonía cromática**

- Uso de colores complementarios (colores opuestos en el círculo cromático: rojo-azul turquesa, naranja-azul medio, amarillo-azul añil, o verde-violeta). Esta técnica

produce un gran choque cromático al ojo cuando estos opuestos están situados conjuntamente.

- Uso de colores de una misma tonalidad (buscando una armonía agradable al ojo).
- Uso de pigmentos primarios (magenta, amarillo y azul cian, que combinados proporcionan una gran armonía cromática, sobre todo en conjunción con el blanco).
- Uso de pigmentos secundarios (naranja, verde y violeta. La conjunción de los colores pigmento secundarios, usados de forma saturada, generan por lo general una armonía algo más tensa que en el caso de los primarios).
- Mezcla de colores saturados y desaturados (la mezcla de colores puros, como un rojo vivo, con un color más impuro, como el marrón o el gris, puede llegar a funcionar de una forma muy armónica, y poco estridente).
- Uso del blanco y el negro (el blanco, que representa la unión de todos los colores, y el negro, que representa la ausencia del color, siempre producen una gran armonía cromática en su gama de grises, que no obstante, carece de un gran interés cromático).
- Irisación (la irisación se produce cuando ordenamos los colores en cuanto al espectro lumínico (como sucede con el arco iris), produciendo una armonía de origen fisiológico).
- Armonías organicistas (cuando combinamos colores que nos recuerdan hechos de la naturaleza, como el verde y el marrón, por ejemplo, que recuerdan a un árbol; o el rojo y el rosado, que recuerdan los labios y la piel, el ojo se suele hallar cómodo y armonizado).

### **Técnicas en cuanto al ritmo**

- Uso de ritmos uniformes (las figuras de una composición se ordenan uniforme y equilibradamente).
- Uso de ritmos complejos o múltiples (cuando podemos atender a diferentes tipos de ritmos que producen las figuras dentro de una composición pictórica).

- Uso de ritmos estáticos (cuando la composición rítmica produce una gran sensación de reposo o equilibrio).

- Uso de ritmos dinámicos (el ritmo de por sí es un elemento visual dinamizador, si bien aquí nos referimos a un tipo de ritmo que genere una variación compositiva que genere un mayor dinamismo, como por ejemplo cuando se produce una asimetría rítmica, perspectivas, diagonales...).

### **Técnicas de composición formal**

- Uso de la repetición (cuando se repiten elementos formales en la composición).

- Uso de la variación (cuando las figuras o elementos de la composición sufren variaciones formales).

- Uso de la diversidad (cuando hay variedad de elementos formales en la composición).

- Uso del contraste (cuando se busca que los elementos o figuras de la composición contrasten entre sí).

- Uso de composiciones simétricas (cuando las figuras o los elementos de la composición se agrupan en una forma más o menos simétrica, ya sea una simetría horizontal, vertical, u oblicua).

- Uso de composiciones asimétricas (cuando las figuras o los elementos de la composición se agrupan en una forma más o menos asimétrica).

- Uso de composiciones circulares (cuando la/las figuras o el/los elementos de la composición conforman o sugieren una forma más o menos circular).

- Uso de composiciones triangulares o piramidales (cuando las figuras o los elementos de la composición se agrupan en una forma de aspecto triangular).

- Uso de composiciones rectangulares (cuando las figuras o los elementos de la composición se agrupan en una forma de aspecto rectangular).

- Uso de composiciones sencillas (cuando podemos establecer una composición clara y unitaria).

- Uso de composiciones complejas (cuando en la composición encontramos múltiples centros de interés sin una conformación unitaria).
- Uso de composiciones geométricas (cuando la composición sigue patrones geométricos bien prefijados).
- Uso de composiciones orgánicas (siguiendo patrones que recuerdan formas de la naturaleza).
- Uso de composiciones libres (si no existen patrones formales prefijados, o éstos no son reconocibles a priori).
- Uso del pequeño formato (las obras de pequeño formato, salvo que recurran a la miniatura, suelen recurrir a composiciones con formas sencillas y fácilmente reconocibles).
- Uso del gran formato (cuando un pintor recurre a una obra de gran formato, evidentemente puede permitirse una gran riqueza de elementos formales y compositivos, aunque por supuesto existen excepciones, como en el caso del minimalismo).

### **Técnicas en cuanto al significado**

- Uso de un referente visual concreto (una persona o un paisaje a retratar, por ejemplo)
- Uso de la cita (representar una imagen o pintura conocida popularmente, en otra obra).
- Uso de técnicas de retórica pictórica<sup>82</sup> (por ejemplo, la metáfora visual de dos soles en lugar de ojos, como representación de una mirada brillante).
- Uso de un código simbólico o icónico (por ejemplo, la hagiografía predispone una serie de símbolos o iconos visuales típicos para cada santo cristiano (los ojos en una bandeja para Santa Lucía, patrona de los ciegos, o la palma como símbolo de santidad en general).

---

<sup>82</sup> La retórica pictórica puede llegar a ser tan compleja como la literaria o la musical. A este respecto, es muy ilustrativo el libro de Alberto Carrere y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000.

- Uso del lenguaje escrito dentro de la obra.
- Uso del monotematismo o politematismo (en una obra podemos representar una escena simple, por ejemplo un retrato, o más compleja, donde se visualicen diferentes escenas de variado carácter).

### **3.4.3. Técnicas literarias**

#### **Técnicas en cuanto al discurso**

- Uso de oraciones simples (un solo verbo).
- Uso de oraciones complejas (cuando tiene dos o más verbos).
- Uso de oraciones coordinadas (oraciones complejas donde existe una misma jerarquía gramatical).
- Uso de oraciones subordinadas (oraciones complejas donde existe una dependencia sintáctica, en la cual una proposición desempeña una función gramatical dentro de la otra, y por tanto, posee menor jerarquía gramatical).
- Uso de enumeraciones (cuando realizamos por ejemplo una enumeración de nombres, de adjetivos...).
- Uso de la descripción (cuando se describe un modelo físico; aunque también pueden describirse sentimientos o ideas propias o ajenas).
- Uso de la narración (en primera, tercera persona, o incluso segunda persona).
- Uso de la exposición (cuando se presenta una cuestión con el deseo de hacerla conocer y comprender a otra persona).
- Uso de la argumentación (normalmente combinada con la exposición, se aportan argumentos a favor o en contra de ésta).

#### **Técnicas de armonía literaria**

- Uso de la rima (en poesía, la rima suscita una armonización fónica muy apreciada según qué periodos históricos).

- Uso de versificación (la versificación poética puede ser muy variopinta, pero en general produce una gran armonía estructural).
- Uso de la cacofonía (la cacofonía puede transmitir una sensación altamente inarmónica y disonante de los elementos fónicos, como puede suceder así mismo con una excesiva reiteración de palabras (latiguillos); bien es cierto sin embargo, que su efecto puede resultar cómico o grato, como en los trabalenguas).
- Uso de dialectos rurales, o de jergas juveniles (el vocabulario juvenil o de los pueblos más cerrados, puede generar así mismo extrañeza o comicidad en la armonía de una obra que no esté mayoritariamente escrita con tales vocabularios).
- Uso de la unidad estilística (cuando encontramos un estilo literario unitario, hayamos una armonía sencilla, acorde a nuestras expectativas).
- Uso de variedad estilística (cuando en una misma obra hayamos diferentes estilos de escritura, la armonía puede virar hacia el desconcierto, o la complejidad).
- Uso de varios tonos o atmósferas literarias (una comedia que se mantenga en un mismo tono cómico todo el tiempo, aportará una armonía literaria más sencilla que por ejemplo una tragicomedia, que mezcla elementos trágicos y cómicos, a veces en un choque que puede producir extrañeza, pero que también puede equilibrarse según el caso).
- Uso de variedad de formas gramaticales o construcciones sintácticas (si acostumbramos al lector a unas determinadas formulaciones gramaticales y sintácticas durante toda la obra, lograremos una mayor armonía que si procuramos gran variedad y contraste de éstas; si bien se puede igualmente jugar a equilibrar o desequilibrar su aparición a lo largo de la obra).

### **Técnicas en cuanto a la atmósfera o tono literario**

- Uso de un tono cómico (cuando la escritura deriva hacia el humor).
- Uso de un tono trágico o dramático (cuando la escritura deriva hacia situaciones de seriedad o gravedad argumental).

- Uso de un tono neutro (cuando por ejemplo nos encontramos ante un texto expositivo o argumentativo en el que no existe un tono cómico o dramático en concreto).

- Uso de una atmósfera emocional (podemos evocar en un momento determinado una atmósfera depresiva, jovial, eufórica, apática, repugnante, trascendental, violenta, sensual, terrorífica...).

- Uso de atmósferas espacio-temporales (cuando se produce una ambientación que nos remite a una época pasada, o a un lugar o paisaje concreto; también podríamos referirnos a una estación del año, con un clima específico, a un tipo de espacio habitual, como un baño, con unas características concretas...).

### **Técnicas en cuanto a la textura literaria**

- Uso de un lenguaje claro y conciso (que aporte una posible textura lúcida).

- Uso de un lenguaje ambiguo o figurado (cuando se recurre a la ambigüedad semántica, la textura se puede hacer más confusa y polisémica).

- Uso de un lenguaje rebuscado, culterano, o complejo sintácticamente (la textura en este caso se hace densa, complicada).

- Uso del monólogo (la textura es más “monofónica” en este caso).

- Uso del diálogo (la textura cambia, se hace más “polifónica”, al encontrar varios referentes, con posibles ideas y caracteres diferentes).

- Uso del contrapunto (el contrapunto literario supone establecer diferentes puntos de vista, tramas paralelas, narrativas entrecruzadas, o construcciones fragmentarias).

- Uso del collage (cuando se mezclan en una misma obra textos de diferente origen, género o estilo).

### **Técnicas rítmicas**

- Uso de un ritmo versal uniforme (cuando los versos de un poema se someten a estructuras de silabeo o acentuación constantes y equilibradas).

- Uso de un ritmo versal libre (el ritmo deja de someterse a un silabeo o acentuación determinados, para hacerse más libre).
- Uso de un ritmo prosaico monótono (cuando en una obra en prosa, el discurso recurre por lo general a las mismas fórmulas constitutivas).
- Uso de un ritmo prosaico variado (cuando el discurso recurre a variedad de fórmulas constitutivas).
- Uso de un ritmo rápido (cuando encontramos por ejemplo diálogos de frases breves y ágiles, o enumeraciones de elementos, o versos cortos...).
- Uso de un ritmo lento (por ejemplo cuando el discurso se somete a reiteraciones, o a complejas argumentaciones).
- Uso de ritmos en crescendo (cuando el ritmo se acelera).

### **Técnicas formales**

- Uso de la repetición (algo habitual en la poesía, cuando se repiten versos, por ejemplo).
- Uso de la variación (cuando variamos o modificamos algún aspecto de un verso, o de un tema argumental, por ejemplo).
- Uso del contraste (cuando contrastamos algún verso, párrafo, temática argumental... con otros de diferente constitución o sentido).
- Uso del desarrollo (cuando desarrollamos un tema o motivo argumental).
- Uso de la variedad (cuando encontramos variedad de versos, temas, motivos argumentales, estilos, construcciones gramaticales, etc.).
- Uso de una estructura versificada (en poesía, encontramos gran cantidad de formas versales; en función del tipo y número de versos, de la rima, o la estrofa, podemos distinguir: ditirambos, himnos, romances, glosas, sonetos, coplas, églogas, elegías...).
- Uso de una estructura con exposición-nudo-desenlace (técnica narrativa por excelencia, en una visión formal global de una historia).

- Uso de una estructura en capítulos (organización de un texto extenso en capítulos más o menos independientes, que permiten en muchos casos estratificar el texto).
- Uso de tramas paralelas (cuando en un texto nos encontramos varios personajes que viven historias hasta cierto punto o circunstancialmente independientes las unas de las otras, la forma se hace evidentemente más compleja).
- Uso de historias encadenadas (sucede en algunos casos, que la acción de una historia se frena para que se cuente una historia diferente dentro de ésta; ejemplo clásico es *Las mil y una noches*).
- Uso de una línea temporal con saltos (por ejemplo, en la narración de una historia, el autor puede saltar al pasado, y relatar acontecimientos que pueden o no tener relación con el desarrollo narrativo actual, o incluso anticipar escenas futuras en otros casos).
- Uso del leitmotiv (un elemento recurrente, que puede ser una palabra, expresión, verso, figura literaria, situación, acción, hecho...).
- Uso de una extensión breve (por ejemplo un poema o un relato).
- Uso de una extensión larga (por ejemplo una epopeya, o una novela).

### **Técnicas en cuanto al significado**

- Uso de la cita (citar un texto ajeno, o un personaje o hecho de la mitología, o un refrán popular, por ejemplo).
- Uso de la jerga (como denotación de una determinada cultura o subcultura).
- Uso de cursivas, negritas, o tipografías diferenciadas (como significación de algún carácter específico para ese texto).
- Uso de exclamaciones, interrogaciones, comillas, paréntesis (para contextualizar el carácter del discurso, pudiendo ser exclamativo, interrogativo, connotativo, denotativo...)
- Uso de diferentes idiomas (español, francés, latín, o incluso un idioma matemático o un lenguaje musical).

- Uso de figuras retóricas de nivel semántico<sup>83</sup> (como la antítesis, la ironía, la paradoja, la hipérbole, la metáfora...).
- Uso del monotematismo o politematismo (cuando en una obra hay una sola trama, la temática es unitaria, pero puede suceder que existan varias tramas paralelas, y variadas temáticas).

### 3.5. Nivel contextual

Pasamos ahora a analizar el contexto de la obra de arte, es decir, el conjunto de circunstancias que rodean a una creación, y sin las cuales no se puede comprender correctamente. El contexto puede ser genérico (como la época histórica de la obra, o su origen geográfico), o más específico (como el que determina estética y personalmente la creación artística). El contexto, puede también afectar no sólo al creador, sino al público que recibe la obra, y que interpretará ésta según su capacidad, cultura, convenciones, ideología o gusto; por ello, incluiremos un último contexto: el interpretativo.

#### 3.5.1. Contexto general histórico y geográfico

Para poder valorar adecuadamente una obra, debemos enmarcarla en su contexto. El mérito o el porqué de una composición musical, de una obra pictórica o literaria, dependen en la mayoría de los casos directamente de la época en la que fueron creadas, y se derivan por lo general de la cultura del lugar en que habitaron sus creadores.

El contexto de las artes llega a prefigurar nuestras expectativas, y al mismo tiempo nos permite entenderlas, siendo comprensivos a la hora de valorar una obra, ya que si por ejemplo nos encontrásemos con momentos de verdadera misoginia en un escrito medieval, hemos de entender que ello es producto inequívoco de una cultura que por desgracia ha llegado a considerar a la mujer poco más que un simple mueble capaz de parir y criar hijos, sin que deba conducirnos tal circunstancia histórica a dejar de apreciar la posible calidad literaria del escrito. Es evidente que la cultura y la sociedad

---

<sup>83</sup> No todas las figuras retóricas actúan a nivel semántico, ya que existen figuras de dicción (como la onomatopeya), o de construcción (como la elipsis o la enumeración).

evolucionan, y muchas obras sólo son comprensibles y apreciables si obviamos contenidos que pueden no sintonizar con nuestra sensibilidad, y nos ceñimos a sus cualidades meramente estéticas.

### 3.5.2. Contexto estético, estilístico y genérico

Estrechando nuestro ámbito de atención, pasamos a analizar el contexto a un nivel más específico: el que nos ofrece la estética y estilo de una determinada obra.

Especialmente en el siglo XX, donde han coexistido múltiples tendencias estilísticas dentro de periodos de tiempo y lugares íntimamente próximos, es preciso entender las motivaciones estéticas que guían la producción de diferentes autores, para alcanzar a comprender el porqué de sus hechos, de la innovación que pudieran aportar, o el origen de una expresión artística que no se alcanza a comprender en muchos casos.

Contemplar por ejemplo la pintura: *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, puede parecer una falacia para muchos; sin embargo, si comprendemos que el autor: K. Malévich, a principios del siglo XX, pretendía buscar la esencia primaria de la pintura, sus formas y colores más puros, rompiendo con la tradición, para partir hacia una nueva estética desde los cimientos y los orígenes del mismísimo arte, este hecho nos ayudará a valorar adecuadamente esta obra<sup>84</sup>.

Un código estético, así mismo, nos permite analizar la estructura de una determinada producción; por ejemplo, si conocemos los principios musicales del serialismo integral, seremos conscientes de que no es arbitrario o intuitivo el hecho de que unas notas se sigan de otras (como pudiese parecer), sino que responde todo a una serie de reglas y principios que dotan a la obra serialista de una construcción absolutamente racional.

Hecho importante respecto a los estilos artísticos, es que también nos permiten clasificar las obras según géneros. Géneros como el culto, el tradicional, el popular, el religioso, y el profano, acusan diferencias importantes entre sí, que nos permiten contextualizar la obra y comprender su valía dentro de las convenciones de su filiación.

---

<sup>84</sup> Así mismo, si entendemos que el estilo suprematista de Malévich es pionero del arte abstracto en su contexto histórico (principios del siglo XX), la valoración de éste se acrecienta, ya que hoy día, producir una obra que represente sencillamente un cuadrado blanco sobre fondo blanco, carece de la originalidad y valentía (valores reconocidamente en alza) que en su día tuvo.

Evidentemente, una obra de género popular posiblemente no poseerá la complejidad estructural de una obra de género culto (una canción pop de tres minutos no puede competir en muchísimos aspectos con una ópera de Wagner), sin embargo, ambas obras no están realizadas siguiendo las mismas intenciones, y sería injusto por tanto el compararlas, ya que su riqueza proviene de premisas diferentes.

La cuestión de los géneros es algo complejo y hasta difícil de definir según la obra (ya que los géneros pueden solaparse), pero en términos más o menos generales, podemos establecer como típicos los siguientes:

**Géneros musicales:** género culto (también llamado clásico), género tradicional o folclórico, género popular, género religioso, género profano, género vocal, género instrumental, género coral, género escénico, género sinfónico, género camerístico, género de música pura o absoluta, género programático, género incidental, género cinematográfico, género infantil ...

**Géneros pictóricos:** género historicista, género alegórico, género mitológico, género del retrato, género del autorretrato, género costumbrista, género fantástico, género popular, género religioso, género profano, género figurativo, género abstracto, género decorativo, género paisajístico, género de marinas, género de bodegones, género bélico, género erótico, género de boceto, género de miniatura, género ilustrativo, género publicitario, género de cartel cinematográfico, género infantil...

**Géneros literarios:** género culterano, género histórico, género biográfico, género costumbrista, género popular, género religioso, género profano, género dramático, género poético, género narrativo, género épico, género lírico, género trágico, género cómico, género tragicómico, género pastoril, género satírico, género de ciencia ficción, género de intriga, género policíaco, género de aventuras, género erótico, género cuentista, género novelesco, género epistolar, género de guión cinematográfico, género ensayístico, género periodístico, género infantil, género juvenil...

En general, podemos comprobar cómo las afinidades de géneros entre las diferentes disciplinas artísticas, sin ser pocas, no son plenarias en absoluto.

### 3.5.3. Contexto personal y específico

Un creador (compositor, pintor, escritor) puede llegar a aplicar en cierta obra desviaciones de una tendencia estilística característica, para imprimir significaciones personales o recursos específicos alejados de las convecciones habituales. Ciertas obras incluso llegan a necesitar, para ser comprendidas, de ser explicadas particularmente por el autor, que tal vez ha creado un código específico para éstas, diferente de un conocido código de estilo o tendencia genérica.

Si desconocemos que determinada obra literaria usa por ejemplo un acróstico<sup>85</sup>, nos perderemos una parte del mensaje. Si por ejemplo desconocemos la vida personal de Frida Kahlo, nos costará comprender íntimamente porqué en su cuadro *La columna rota*, aparece su cuerpo pinchado por clavos, abierto y dejando ver una resquebrajada columna de estilo griego<sup>86</sup>. Así mismo, la sinfonía fantástica, de Berlioz, cobrará un relieve inesperado si como el propio autor planificó, se reparte un programa<sup>87</sup> explicativo que revele la inspiración que guió su composición.

Con respecto a una obra, en concreto, existe además un contexto interno específico. Por ejemplo, en una obra literaria, hay que tener en cuenta no sólo el contexto histórico y geográfico en el que vivió el autor de tal obra, sino también el contexto en el cual puede estar ambientada tal obra, ya que el autor puede ser del siglo XXI, pero desarrollarse su obra por ejemplo en la prehistoria, debiendo nosotros para entenderla situarnos imaginativamente en un mundo muy alejado históricamente del nuestro. El contexto intrínseco específico de una obra nos marca por tanto pautas para su interpretación; por ejemplo, en música, no es lo mismo oír un fragmento de un recitativo<sup>88</sup>, que puede parecernos una música muy pobre e insulsa, que oírlo en el contexto de la obra al completo, donde sirve de medio de enlace entre partes más fundamentales y expresivas. En la pintura, así mismo, el contexto interno de una imagen puede permitirnos darnos cuenta de que un hombre sentado en el centro de una mesa, junto a otros doce a su alrededor, puede representar a Jesús rodeado de sus discípulos.

---

<sup>85</sup> El acróstico, usado sobre todo en la poesía, utiliza la primera letra de cada verso para formar una palabra o frase. Célebre es el acróstico que aparece en la *La celestina*, y que revela su autoría.

<sup>86</sup> Frida sufrió un accidente en su juventud y su columna quedó gravemente dañada; se vio sometida a numerosas intervenciones médicas para poder volver a andar, y el sufrimiento por ellas se ve reflejado en los clavos que pinchan todo su cuerpo. La columna griega es una metáfora visual de su columna vertebral.

<sup>87</sup> De ahí el término de música programática.

<sup>88</sup> Un recitativo es una parte de una ópera u oratorio, donde se canta en un estilo semi-recitado, y por lo general con un acompañamiento instrumental muy sencillo. Es usado en las partes más narrativas, al contrario que el aria, de expresión musical más elaborada, y usada en las partes más poéticas y pasionales.

### 3.5.4. Contexto interpretativo

En este punto, nos referiremos a las circunstancias contextuales que devienen de la interpretación de una obra de arte. Si bien para la pintura, el intérprete es básicamente el espectador que la observa<sup>89</sup>, en el caso de la música, podemos hallar dos tipos de intérpretes: el que ejecuta una música a partir de una partitura creada por el compositor (intérprete físico o ejecutante), y el oyente (que consume e interpreta críticamente lo escuchado). En el caso de la literatura, los intérpretes básicos son los lectores, si bien podemos encontrar otro intérprete fundamental en la figura de los traductores<sup>90</sup> que traducen un determinado texto a un idioma diferente al que usó el escritor.

Respecto al público (oyente, observador, lector), resulta obvio que en muchísimos casos, al interpretar una obra de arte, cada persona le otorgará diferentes matices interpretativos, que harán variar su significancia en cierta medida. Por ejemplo, una persona que conozca mucho de la historia del arte del siglo XX apreciará de diferente manera una obra de este periodo, que otra que sólo esté acostumbrada al arte tradicional; un pintor profesional apreciará la calidad de la textura y pinceladas mejor que un público inexperto que no atiende a tales sutilezas; un lector con unos intereses y un vocabulario amplio y acostumbrado a la lectura, disfrutará más una lectura densa sobre temas históricos o socio-políticos, que un adolescente acostumbrado a los cómics de aventuras y con intereses que vayan poco más allá del ocio actual; para un judío que ha vivido la segunda guerra mundial, la música de Wagner estará irremediamente asociada al nazismo, y difícilmente podrá escucharla sin evocar recuerdos poco gratos.

El público es variopinto, y pueden existir buenos lectores o malos lectores, buenos oyentes o malos oyentes, público con buen o con mal ojo. Incluso puede existir un público inaccesible, ya que evidentemente, un ciego no podrá contemplar una pintura, y un sordo no podrá apreciar una composición musical, del mismo modo que una persona que sólo entienda el español no podrá leer un texto escrito únicamente en

---

<sup>89</sup> Salvo que un guía nos explique la obra, o se usen las cada vez más típicas audioguías, o los folletos explicativos de muchas exposiciones, similares a los habituales programas de un evento musical. En literatura, las ediciones críticas ofrecen notas al pie e introducciones explicativas al lector.

<sup>90</sup> En la traducción, sobre todo cuando se trata de una obra poética rimada y versificada según estrictos cánones idiomáticos, evidentemente habrá una diferencia del original respecto a la traducción. Así mismo, en música, algunas partituras de la antigua Grecia, o las notaciones primitivas medievales, no ofrecen mucha información sobre la exacta interpretación de sus símbolos, debiendo los musicólogos o intérpretes realizar una cierta labor especulativa y creativa para su ejecución.

chino. El último eslabón en la recepción de un mensaje, siempre será el que le aporte mayor fuerza a la cadena, o el que se la pueda restar completamente.

### **3.6. Conclusiones al respecto**

Pese a la disparidad existente entre los diversos medios artísticos estudiados, la posibilidad de establecer relaciones de similitud entre los parámetros en que se constituyen éstos, debería conducirnos a pensar que el hecho artístico, sea cual sea la dimensión que trate, puede ser comprendido de una forma más unitaria (e incluso interdisciplinar) a través del seguimiento de tales cualidades.

Llama así mismo la atención que a nivel físico podamos encontrar bastantes paridades entre música y pintura, si bien para hallarlas entre la literatura y las otras artes, hemos de referirnos a un nivel estructural o técnico (cosa evidente, al usar un medio creativo eminentemente más conceptual que físico). Además, en el nivel semántico, es la música la que se queda descolgada respecto a las demás artes, al no poder competir con ellas salvo en su vertiente textual cantada. Por tanto, las afinidades estudiadas en los apartados precedentes, conducen a asumir que no existe una equidad comparativa, a la hora de establecer paralelismos genéricos.

## **4. AFINIDAD E INTERRELACIÓN HISTÓRICA ENTRE LAS ARTES**

### **4.1. La correspondencia histórica entre las artes**

A lo largo de la historia, el arte ha seguido en gran medida el camino de la evolución, mediante la mutua relación de influencias entre los artistas y el medio en que se imbuyen. Si bien es cierto que podemos establecer afinidades entre producciones de distintos periodos históricos<sup>91</sup>, es obvio que existe una mayor afinidad cultural, técnica y representativa entre las producciones de un mismo periodo histórico y localización geográfica. Por ello, analizando la historia del arte, somos capaces de establecer

---

<sup>91</sup> Harto típicas son las comparaciones de las dramáticas crucifixiones del pintor renacentista M. Grunebald o de las pinturas negras de Goya con las producciones expresionistas del S.XX, o las reivindicaciones de los surrealistas sobre El Bosco o Arcimboldo como sus precursores.

analogías en las distintas producciones, que las catalogan dentro de determinado estilo o movimiento artístico al que convencionalmente suele adjudicarse su afiliación, para una mejor contextualización de éstas.

La estética se ha encargado de estudiar el contexto, el sentido, cualidad, validez y significado de las producciones artísticas, siendo capaz de establecer afinidades no sólo entre obras de un mismo medio, sino entre obras de diferentes disciplinas, al convencionalizar diferentes movimientos, tendencias, concepciones, ideales, o simplemente periodos históricos, bajo un mismo título estilístico.

Por ejemplo, en la antigua Grecia, el ideal de belleza, como reflejo de la naturaleza, se situaba en el orden y el equilibrio (en el periodo más clásico), hecho por el cual se establecían cánones (que podían ser proporciones escultóricas, interválicas musicales, o ritmos silábicos en los versos), que respondiesen a este orden objetivo. Pero además, el arte<sup>92</sup> tenía, o debía tener (según filósofos como Aristóteles), un efecto catártico<sup>93</sup>, de purificación, capaz de mover nuestros afectos, y por ello, debía ensalzar su función terapéutica mediante la expresión de una armonía metafísica. La armonía metafísica se manifestaba de esta manera en la racionalización de la arquitectura, de las formas poéticas, de las estructuras teatrales, musicales, de la decoración pictórica, la cerámica, etc., donde la perfección de las medidas que se imponían, estaba dirigida hacia la liberación catártica del espectador de sus sufrimientos en la vida real, ofreciéndole un desenlace ideal<sup>94</sup> en su representación. Este ejemplo sirve para ilustrar

---

<sup>92</sup> El concepto de arte en la antigua Grecia es diferente al que poseemos actualmente, no existiendo una categorización artística semejante o equivalente para con la usada hoy día en la literatura, la música o la pintura. Entenderemos sin embargo el concepto de arte o artes en el sentido amplio de la palabra, capaz de abarcar las tres disciplinas citadas, pese a que la filosofía Aristotélica, por ejemplo, usara estrictamente el término *catarsis* referido a la tragedia (que no obstante suma un espectáculo visual y verbal) y a la música.

<sup>93</sup> El concepto de *catarsis* “nos hace suponer que el espectador puede liberarse mediante su excitación de un cierto excedente emocional” (Hauskeller, 2008, p.19).

<sup>94</sup> Platón entendía la belleza como sinónimo de medida, proporción y armonía, y así mismo considera la belleza sinónimo de verdad y de bien. Platón formuló, con su famosa alegoría de la caverna, la existencia del mundo de las apariencias (el mundo visible, sensible), y del mundo de las ideas (el mundo inteligible), siendo el real y verdadero este último, y por tanto el más bello; “en el mundo inteligible lo último que se percibe, y con trabajo, es la idea del bien, pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas; que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de ésta, en el inteligible es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quiera proceder sabiamente en su vida privada o pública” Platón, *La república*, VII, según la versión de J.M. Pabón y M. Fernández Galiano, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1981. Sin embargo, es preciso comentar que la concepción de *catarsis* para Platón se opone a la Aristotélica, al considerar el primero que la excitación de ciertas emociones no produce su descarga sino su vicio.

cómo un ideal filosófico y socio-cultural influye en el panorama artístico general de un determinado periodo.

Aun cuando ciertas tendencias artísticas aparecen con desfase entre distintas disciplinas artísticas y localizaciones geográficas (el romanticismo, por ejemplo, fue en líneas generales un movimiento literario nacido en Alemania y Reino Unido a finales del siglo XVIII, que se extiende posteriormente a la música, a la pintura, y al resto de Europa), y así mismo teniendo en cuenta la presencia habitual de alguna personalidad artística fuera de serie (capaz de adelantarse en mucho a su época), asumimos que por lo general, en un mismo período histórico y cultura geográfica, la tendencia estilística dominante presenta afinidades evidentes para con las diferentes artes, logrando otorgar sentido y unidad estética a éstas.

Dado que el estudio del presente trabajo pretende situar su centro de interés específicamente sobre las artes del siglo XX, y dado que sería una labor titánica ocuparnos del análisis de las afinidades e interrelaciones artísticas en la historia desde la Antigüedad hasta nuestros días (esta labor daría pie a varios tomos si hiciese referencia también al arte no Occidental), sólo apuntaremos brevemente, haciendo notar que pueden existir infinidad de disparidades puntuales, las siguientes afinidades e interrelaciones:

- En la **cultura egipcia**, rastreamos unos de los primeros ejemplo de fusión entre pintura y escritura: los jeroglíficos, en los que inicialmente el dibujo representaba la idea (la palabra), si bien posteriormente pasó a representar sonidos fonéticos. La importante interrelación de pintura y escritura es clara en la constante conjunción de textos e imágenes narrativas en los abundantes murales de tumbas. De la música egipcia conocemos poco, si bien tal vez no sería impropio pensar que el fuerte clasicismo<sup>95</sup> que dominó durante más de tres mil años la cultura egipcia, también estuvo presente en el arte sonoro, apoyando este hecho la escasa evolución de los instrumentos musicales que se conservan o de los que se posee conocimiento por representaciones pictóricas.

- Las artes en la **antigua Grecia** se ven sometidas a una constante racionalización y perfeccionamiento de proporciones, sistematizadas en determinado

---

<sup>95</sup> Entendiendo aquí clasicismo no como la corriente estilística de la antigua Grecia o del siglo XVIII en Europa, sino dentro del ámbito de lo clásico como adjetivo para designar un modelo que alcanza gran refinamiento o perfeccionamiento y es digno de imitación.

canon, y considerando que la naturaleza es la medida de todas las artes. Encontraremos por primera vez en la historia reflexiones y teorizaciones profundas respecto a la música, la pintura y la literatura. Especialmente significativa es la casi inseparable relación entre poesía y música, y la cualidad didáctica que comúnmente éstas ostentaban. La pintura<sup>96</sup>, valorada por sus cualidades miméticas, no encuentra sin embargo una interrelación tan directa o estrecha con las otras artes, si bien autores como Horacio nos dicen que la poesía ha de ser como la pintura<sup>97</sup>, y de hecho hay buenos ejemplos de pinturas acompañadas de textos, por lo general muy breves. Las pinturas que adornan las ánforas griegas suelen ilustrar así mismo en muchos casos, las mismas escenas que encontraremos representadas por las tragedias o comedias.

- En la **Edad Media**, hayamos en muchos códices medievales ejemplos de una alta interrelación artística, por las abundantes miniaturas pintadas que ilustraban con frecuencia los textos; textos que en el caso de joyas como las Cantigas de Alfonso X el Sabio<sup>98</sup>, son musicalizados en partituras, existiendo en este caso una plena interrelación y unidad a tres bandas. Las artes medievales son especialmente afines en cuanto a su intensa dedicación y revalorización de lo religioso, al estar la alta cultura durante muchos siglos dominada en gran medida por los monasterios, si bien la corriente profana hallará en los juglares y trovadores bajomedievales un buen exponente donde nuevamente literatura y música se entrelazan. Suele ser típica así mismo la comparación entre la tendencia a la horizontalidad y simpleza de la arquitectura románica, con la música monódica gregoriana, así como después se establece idéntica relación entre la tendencia a la verticalidad y recargamiento góticos con la rica polifonía de fines del medievo. La estilización de la realidad del gótico encuentra también paralelismo literario en la poesía Petrarquista o Dantesca.

---

<sup>96</sup> El estatus diferencial de la pintura como arte, con respecto a la literatura o la música, se aprecia en detalles como por ejemplo el hecho de que de las nueve musas clásicas griegas, no exista ninguna dedicada a las artes plásticas, y sí varias dedicadas a la música o la literatura (Calíope, dedicada a la poesía épica; Euterpe, a la flauta; Terpsícore, a la danza; Erato, a la poesía lírica y el canto coral; Melpómene, a la tragedia; y Talía, dedicada a la comedia y la poesía bucólica. Las restantes musas se dedican a la historia, la astronomía y la pantomima). Este hecho se debe principalmente a su consideración de arte manual, prácticamente artesanal, con escasa trascendencia pedagógica para el ciudadano.

<sup>97</sup> “Equiparadas por el nudo mágico de lo narrable”, según Francisco Calvo en el N.º. 258 de la revista *Litoral*, p.16.

<sup>98</sup> La meritoria valía de las Cantigas de Alfonso X el Sabio reside en el espléndido trabajo que suponen en especial los dos códices conservados en el monasterio de el Escorial, cuyas ilustraciones no sólo muestran las escenas marianas sobre las que versan los poemas en honor a la virgen, sino además una excepcional muestra de músicos tocando instrumentos que acompañaban a las partituras, que han servido, dada la calidad de sus detalles, para poder reconstruir en época presente instrumentos musicales caídos en desuso hace mucho.

- El **Renacimiento** trae consigo el interés por recuperar los ideales de la Antigüedad grecolatina. El pintor o el escultor trata de imitar los temas y cánones del pasado clásico, y encuentra en la perspectiva una nueva herramienta técnica para lograr la mimesis perfecta con la realidad visible, aún idealizada, para lograr la composición y armonías perfectas. La música sistematiza y restringe la polifonía mediante unas perfeccionadas leyes del contrapunto, a semejanza de la racionalización que ejerció la perspectiva sobre la pintura, o la retórica sobre la literatura. Además, al final del periodo, la Camerata Bardi se esforzará por restituir la música de las tragedias griegas al teatro, naciendo la ópera. La literatura se llena así mismo de poemas que procuran imitar el estilo y métricas antiguas, volviendo en muchos casos las temáticas a tratar sobre las divinidades latinas. Las imágenes de Dioses clásicos también estarán presentes en la pintura, y en algunos versos musicalizados, si bien en la música, la referencialidad al pasado se hará más evidente con el desarrollo de la ópera, género mixto más propio del barroco.

- El **barroco** es el estilo de los contrastes, del recargamiento, el dramatismo y el movimiento. Los fuertes claroscuros pictóricos son afines a los contrastes dinámicos o de registro musicales, y la búsqueda del movimiento en pintura encaja con los desarrollos rítmicos y agógicos de la música barroca. Los contrastes también están presentes en la literatura, donde llegan a convivir en una misma obra elementos religiosos y profanos, espirituales y sensuales, trágicos y cómicos, sublimes y grotescos. El recargamiento, quizás más evidenciado plásticamente en la arquitectura, es también un elemento clave en la música, donde los elementos de adorno como trinos, mordentes o coloraturas se multiplican. En literatura y en pintura, asistimos a ejemplos de gran culteranismo y complejas tramas literarias (especialmente abundantes en el Siglo de Oro español), así como de ricas y elaboradas composiciones pictóricas, alejadas de la sencillez y equilibrios renacentistas.

- El arte de la segunda mitad del siglo XVIII (periodo artístico denominado en música como **Clasicismo**<sup>99</sup>, y en pintura **Neoclasicismo**), estará fuertemente influido por el optimista espíritu de la Ilustración, y en líneas generales, buscará la belleza idealizada, la sencillez compositiva, el equilibrio, y la simetría. A pesar de no faltar

---

<sup>99</sup> En Francia, por ejemplo, el clasicismo literario comienza en el siglo XVII, no siendo posible usar este término de una manera global aplicable a las tres artes. El neoclasicismo musical se entiende así mismo como el que se produce en el siglo XX, no en el XVIII, tal como se aplica a las artes plásticas y arquitectura.

ejemplos de obras de inspiración mitológica (poemas, pinturas, óperas), en este periodo, que alumbra al periodismo, abundan las obras de ambientación burguesa, huyendo en muchos casos de la afectación trágica y de la fantasía, en pro de un arte didáctico, pragmático, y regido por normas y cánones; en paralelo, el género pictórico del retrato está en auge, así como la música doméstica y de mero entretenimiento.

- Llegados al siglo XIX, el **romanticismo** buscará ampliar los matices expresivos, y así crecen la gama cromática pictórica y la tímbrica orquestal de la música<sup>100</sup>, a la par que en literatura se profundiza más en las descripciones. Las formas se subjetivizan y liberalizan, y se alargan en gran medida; se diversifican las ambientaciones, y crece el gusto por los exotismos (musicales, pictóricos y literarios). Las temáticas predilectas versan sobre el amor, el deseo, la libertad, lo irracional, o la muerte (incluyendo el nacimiento del género de terror).

- Frente al Romanticismo, se desarrollará en la segunda mitad del S. XIX un nuevo movimiento: el **realismo**, que encuentra su mayor expresión en la literatura y la pintura, ya que nos es difícil hablar de una “música realista”. El realismo tiene una predilección por los temas cotidianos y sociales, y busca principalmente la objetividad. Musicalmente, podríamos hallar un paralelismo, por ejemplo, en el gran auge de géneros como la Zarzuela en España, que frecuenta los temas populares desde un tono muy directo (algo parecido sucede con la opereta en Francia, o incluso con la música de salón (valeses, polcas...) en Austria). Así mismo, el verismo musical, nos conducirá incluso hacia el **naturalismo**, movimiento continuador del realismo. Dentro de la estética **nacionalista**, propia de regiones como Rusia, Noruega, o la misma España, encontraremos especialmente buenos ejemplos de músicos, literatos y pintores que tratan de llevar los temas tradicionales y folclóricos de cada región, al ámbito artístico culto.

- El arte del **Siglo XX** se verá convulsionado por una enorme cantidad de disparidades estilísticas y estéticas. En muchos casos hallaremos estilos versionados triplemente por músicos, pintores, y escritores, sin embargo, en otras ocasiones, no existe una correspondencia clara según qué medio artístico y estilo en concreto, y la

---

<sup>100</sup> Gracias en gran medida a la revolución industrial, que permite una más rápida, barata y perfeccionada producción de muchos instrumentos musicales, así como también de pigmentos pictóricos.

búsqueda de afinidades estéticas se hace más dificultosa que en los periodos y siglos precedente. Será objeto de la tercera parte de esta tesis, ahondar a este respecto.

#### 4.2. Artes mixtas

La interrelación histórica de las artes se corrobora máximamente en la existencia de géneros y producciones artísticas mixtas, que fusionan dos o más medios expresivos:

- La ópera: fusiona música con texto literario y frecuentes decorados pictóricos.
- La música vocal: fusiona música y texto literario<sup>101</sup>.
- La música programática: fusiona música y una inspiración literaria (legible en un programa).
- El ballet: fusiona música (para el baile), decorados pictóricos, y una base literaria argumental (si bien no siempre hay un argumento literario o decorados pictóricos en ciertos ballets).
- Teatro con música incidental: fusiona un texto literario dramático, una música que acompaña la representación, y frecuentemente decorados pictóricos.
- El libro ilustrado: fusiona texto literario e ilustración pictórica.
- El caligrama: fusiona el texto con una conformación gráfica de éste (el texto, por lo general un poema, recrea en su distribución tipográfica y espacial la forma de un objeto o símbolo visual).
- El cómic: fusiona imagen pictórica y texto literario.
- La tipografía creativa: hoy día es frecuente, sobre todo en publicidad, que la tipografía adquiera connotaciones plásticas dirigidas a estimular determinados intereses en el lector, más allá de lo que significa el propio texto.
- La partitura gráfica: fusiona una partitura musical (audicionable o interpretable), con una representación plástica de ésta de cierto interés estético visual.

---

<sup>101</sup> Esto sucede en la gran mayoría de los casos, si bien hay estudios de vocalización, o piezas como el *Nocturnos: Sirenas* de Debussy, que usan la voz sin emitir ninguna palabra concreta.

- La poesía fonética o sonora contiene en muchos casos un gran componente musical, y de hecho muchos poetas sólo conciben su obra para ser ejecutada sonoramente en público, y usando a veces medios electroacústicos y musicales.

- La pintura textual: fusiona pintura y texto (frecuente en el siglo XX, por ejemplo en los grafitis, o valiéndose del recurso del collage).

- El arte sonoro: fusiona escultura o instalación, y música o sonido.

- El cine: fusiona guión literario, imagen<sup>102</sup>, y casi siempre música también.

- El arte multimedia: puede fusionar cualquier medio, normalmente creando “espectáculos” donde la imagen, el sonido, el texto, y la interpretación, son los protagonistas.

No ha de extrañarnos que sea precisamente la música la que haya buscado con más frecuencia fusionarse con otros medios para hacer notar su semanticidad, al ser en su estado puro (es decir, no textual), la más ambigua de las tres artes objeto de esta tesis. No olvidemos, sin embargo, que el texto literario se apoya en la existencia de un lenguaje verbal que nace como un código articulado de sonidos (“musicales”), que luego fueron llevados a la grafía (“pictórica-simbólica”, o sea, las letras, signos, ideogramas, jeroglíficos...); podríamos decir a este respecto entonces, que la escritura es hija de la música y la pintura<sup>103</sup>.

Música y palabra nacen por lo tanto juntas, y caminan juntas durante toda la Antigüedad y la Edad Media (si bien existen buenos ejemplos de música puramente instrumental desde la Antigüedad y en la Edad Media, la música vocal será

---

<sup>102</sup> La imagen cinematográfica no puede ser catalogada como pictórica sino en un sentido muy amplio del término pictórico. El hecho de que la palabra pintar acepte la definición de “representar o figurar un objeto en una superficie”, podría llevarnos a permitir cierta inclusión, largamente discutida, de la fotografía o el cine como ramas de la pintura (máxime si es cine de animación); sin embargo, la realización del comentario sobre el cine como arte mixta no pretende sumergirnos en tal discusión, al no ser éste el objeto de nuestro trabajo.

<sup>103</sup> La literatura comparte hasta cierto punto un origen común con la pintura y la música, y ha sido el tiempo quien se ha encargado de separar y compartimentar estas tres artes. El lenguaje hablado nace como una expresión musical en la medida de que se traducen las imágenes visuales de objetos concretos, o bien conceptos abstractos, a una expresión lingüístico-sonora simbólica. El hombre primitivo, para referirse a un mamut, traduce la referencia visual (y auditiva u olfativa o táctil) del mamut, por la palabra *mamut* (tal vez porque onomatopéyicamente la palabra se parecía al mugido del animal), y con el tiempo también será capaz de representar al mamut visualmente por medio de la pintura, que esquematizándose cada vez más, llegará a convertirse en ideogramas, que avanzando la civilización, se convertirán en signos esquemáticos (letras) que pasarán a representar, no ya a objetos concretos u abstractos, sino a sonidos, articulándose un código alfabético que represente, según fórmulas combinatorias, las palabras comunes.

eminentemente más abundante, y mejor valorada), y siendo el texto tan importante en los oficios religiosos, y la religión tan importante para el ser humano, no es difícil entender por qué la música vocal religiosa fue considerada la más digna de mérito hasta prácticamente el siglo XVIII, siendo desdeñada la música instrumental como género profano asociado por lo general a las danzas populares, y considerado un mero entretenimiento sin valía. Si ya en el Renacimiento y Barroco encontramos ejemplos de grandes músicos que se molestan en escribir piezas exclusivas para música instrumental, en el Clasicismo, gracias a la popularidad de la música absoluta, el género instrumental crece hasta equipararse a la música vocal, y en el Romanticismo, no faltarán ya los filósofos<sup>104</sup> y compositores que consideren a la música pura o absoluta, como la más importante, por encima de la música vocal. En el siglo XX, al caer en picado los índices de consumo y producción de la música vocal culta (al contrario que sucede con la música vocal popular), la música absoluta se manifiesta como opción predilecta en muchos casos para el arte musical más intelectual (sin por ello faltar abundantes ejemplos de piezas programáticas o vocales, que serán con frecuencia objeto de atención para este trabajo, por su posible afinidad estética con otras disciplinas artísticas).

Respecto a la pintura, no será hasta el siglo XX cuando encontremos una explosión de la pintura pura, es decir, abstracta, salvando la excepción de las artes decorativas, cultivadas desde la Prehistoria (las filigranas y juegos geométricos que no representan objetos reales concretos, algo que en la cultura islámica ha sido ampliamente explotado).

Hablar sin embargo de una literatura pura, es decir, carente de referentes extraliterarios, es difícil para con un medio simbólico-conceptual. Sin embargo, podemos hablar de una literatura abstracta en el caso de la poesía fonética del siglo XX, o incluso, podríamos hacer referencia a las matemáticas, algo no demasiado descabellado, teniendo en cuenta las concepciones de arte y belleza que muchos matemáticos llegan a usar para referirse a su disciplina, y teniendo en cuenta así mismo, la relación que por ejemplo tienen la música o la pintura en sus estados más puros, con la matemáticas<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup>Schopenhauer será el mejor exponente filosófico a este respecto.

<sup>105</sup> La pintura abstracta ha hecho abundante uso de la geometría en muchas de sus vertientes, así como la música ha estudiado desde Pitágoras sus proporciones, desde una perspectiva numérica.

Por todo lo expuesto, hemos de reconocer que la pureza mediática de las artes ha sido históricamente poco elevada hasta el siglo XX, época donde paradójicamente también eclosionan multitud de artes mixtas. La búsqueda de la obra de arte total es algo que ha interesado a los artistas desde siempre, y si la unidad de texto, música y pintura era algo básico en la cuna del arte (y sólo poco a poco se desunieron sus caminos), con la llegada de la ópera, las artes parecieron encontrar nuevamente su unidad (pese a ser considerado un género eminentemente musical); así mismo, en el arte actual, cada vez con más intensidad se impone el arte multimedia, como una de las opciones más viables para revitalizar el panorama artístico.

Habría que tratar además la cuestión, de hasta qué punto el título escrito de una obra, supone una pequeña fusión de texto literario con música o pintura. Cuando vemos una pintura o escuchamos una música, solemos tardar poco en preguntarnos por el título, título que viene expresado, cómo no, en un lenguaje verbal, en un texto escrito que suele añadirse a la partitura, programa, o ficha técnica junto a un cuadro. Si bien el título no forma parte directa o mediática de la obra plástica o musical, sí es cierto que completa su entidad significativa, aun cuando el título sea: *Sin título*, o bien: *Quinta Sinfonía*.

### 4.3. Colaboraciones o influencias entre artistas

En este apartado no nos referiremos únicamente a las colaboraciones directas entre dos artistas de diferentes medios que se conocen y trabajan juntos, sino también a aquellos artistas, por ejemplo músicos, que componen una ópera a partir de un texto de Shakespeare (escritor del S.XVI-XVII), en el siglo XIX (la colaboración en este caso no es directa, sino que más bien puede hablarse de la influencia o referencialidad<sup>106</sup> de una obra en otro autor).

---

<sup>106</sup> La referencialidad entre diferentes artes merecería de por sí un estudio aparte, ya que son extremadamente proliferas las obras literarias que hacen referencia a la pintura o la música, y viceversa. Famosos son los retratos de músicos que realiza Proust en *Los placeres y los días*, o los que realiza Baudelaire sobre algunos pintores (Matamoro, 2008, p. 17). En el número 258 de la revista *Litoral*, se hace un repaso histórico a las múltiples relaciones y referencias entre literatura y artes plásticas, y Ángel Alcalá realiza en *Música, pintura y poesía* (2013), un amplio recorrido histórico por poemas dedicados a la música y los músicos, acompañados además de imágenes de pinturas relativas a la música. Tal referencialidad, sin embargo, no significa que exista una comunión estética, estructural o técnica entre las obras referenciadas, por lo que no ahondaremos a este respecto, centrándonos en la búsqueda de correlaciones y afinidades en niveles de análisis más amplios que el meramente temático y referencial.

El terreno del arte siempre ha sido permeable a las colaboraciones intermediáticas, ya que desde un principio, como se ha explicado anteriormente, lo que hoy denominamos como hecho artístico, se concebía de una manera global, y así mismo, han existido siempre artes mixtas o géneros interdisciplinares.

Por otra parte, se debe en gran parte a la proliferación de revistas<sup>107</sup> culturales a partir del S. XIX, pero sobre todo en el S. XX, el que muchos movimientos artísticos se diesen a conocer, favoreciendo un intercambio de ideas muy fructífero, también beneficiado por el auge de las tertulias o salones<sup>108</sup> que enriquecieron el panorama cultural del pasado siglo.

### Escritores y pintores<sup>109</sup>

En la Edad Media, la labor de los iluminadores (ilustradores) de libros, se convierte en parte fundamental de las tareas monásticas.

En el Renacimiento, la labor de los ilustradores fue cobrando prestigio, y la imprenta ofreció así mismo la posibilidad de editar libros con grabados, donde el dibujante podía recrear complejas escenas, que luego eran fácilmente reproducidas.

La ilustración de libros alcanza posiblemente una de las grandes cotas de calidad gracias a la figura de G. Doré, que ya en el siglo XIX emprendió la tarea de ilustrar obras monumentales como *La Biblia*, *El Quijote*, o *La Divina Comedia*. Es notorio así mismo el caso de Charles Dickens, que colaboró estrechamente con Robert Seymour en la realización del libro ilustrado *Los papeles del Club Pickwick*<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> En Málaga, es destacable la creación de la revista *Litoral*, en 1926, donde se produjo un rico intercambio entre literatos, músicos y pintores de la generación del 27, como ilustra el documental *Amado Litoral* (1 y 2), escrito y producido por Ana Mejías (1989).

<sup>108</sup> La tertulia española tiene su origen en las academias literarias del Siglo de Oro, si bien en los siglos XIX y XX las reuniones de tertulianos fueron más frecuentes en los cafés, y aceptando miembros de diferentes disciplinas artísticas, ya no solo literarias (también los casinos, ateneos, liceos, salones particulares, o bibliotecas, fueron sedes de tertulias). En Francia, pese a existir también academias literarias, musicales y pictóricas desde el siglo XVII, fue común que se produjesen reuniones periódicas entre artistas e intelectuales en los salones de casas particulares, por lo que el término “salón”, también ha llegado a ser sinónimo de tertulia.

<sup>109</sup> Emplearemos el término *pintor* en un sentido amplio de la palabra, en el que quepa el significado de dibujante, que sin ser lo mismo que un pintor, comparte suficientes puntos comunes como para poder actuar como sinónimos.

<sup>110</sup> Como indica Andrés Catalán en el artículo que escribe para el número 258 de la revista *Litoral* (p.225-226), en un principio, *Los papeles del Club Pickwick* debía ser una novela por entregas escrita a partir de las ilustraciones de Seymour; sin embargo, el proceso se invirtió, y el ilustrador tuvo que adaptarse a la inventiva del joven genio de la literatura inglesa, algo que por lo visto no se tomó a bien.

En el siglo XX, encontramos múltiples casos de artistas que llegan a trabajar codo a codo en la producción de ilustraciones para poemas, y también poetas inspirados por alguna imagen pictórica, produciéndose una coordinación más intensa dentro de determinada tendencia. El auge de las revistas sobre arte y literatura, favorecerá esta interrelación.

También habría que hablar en este apartado sobre la colaboración de pintores y escritores a la hora de diseñar una escenografía para teatro. De por sí el teatro supone una dramatización de un texto literario, y por tanto no es literatura “pura” cuando se ejerce su finalidad (al incorporar en la representación dramática una visualización y audición de la que el texto carece, pero que procura transmitir), y han sido muchos los dramaturgos que colaboraron estrechamente con los escenógrafos, orientándolos en la creación de decorados (por lo general, y hasta el siglo XX, pintados sobre tela), conforme a las escenas que habían ideado literariamente.

En cualquier caso, son infinitamente menores las ocasiones en las que un escritor trabaja a partir de la obra de un pintor, aunque hay ejemplos de ello. *La Gioconda*, *La Piedad*, o *El jardín de las delicias*, han inspirado obras literarias (aparte de manuales de historia del arte), que incluyen en algún momento referencias descriptivas, o análisis particulares que profundizan en interpretaciones simbólicas o intencionales, que en definitiva denotan el vínculo (raramente físico), que establece el escritor con el pintor. Cortázar, gran amante de la pintura, tiene algunos relatos inspirados en sus vivencias mientras vagabundeaba por una galería, o referidos a una pintura particular, por ejemplo.

En el cómic, así mismo, la colaboración entre el dibujante y el guionista, cuando no son la misma persona, es crucial. En el caso de Stan Lee, el padre de iconos como *Spiderman*, *Hulk*, o *X-Men*, esta simbiosis ha producido resultados de grandísima efectividad (Lee daba una gran libertad de movimientos a sus dibujantes, por medio del llamado *método Marvel*: Lee hacía una sinopsis de la historia, que pasaba al dibujante, y luego escribía los diálogos basándose en el dibujo acabado. En ciertos casos, esto hacía difícil saber qué parte de la historia era de Lee, y qué parte del dibujante).

En el caso del cine, la literatura es algo fundamental, y son numerosísimos los ejemplos de guiones sacados de novelas u obras de teatro. Shakespeare, por ejemplo, ha

sido una de las mayores influencias a la hora de versionar cinematográficamente sus obras, a veces desde códigos muy renovadores y actualizadores.

### Escritores y músicos

Esta se trata sin duda de una de las más fructíferas colaboraciones. Sobre todo en la música vocal popular, letristas y músicos suelen colaborar juntos, cuando no son la misma persona. La llamada poesía lírica, debe su nombre al hábito que existía en la Antigüedad grecolatina, de acompañar la recitación poética de los sonidos de la lira, cantando estos poemas en muchísimos casos, más que recitándolos.

Los trovadores medievales, o los compositores de canciones o madrigales renacentistas, continuaron la tradición de poner música a la poesía (propia en el caso de los trovadores, o prestada en la mayoría de los compositores renacentistas), y con la eclosión de la ópera en el barroco, la colaboración ente músicos y escritores alcanzará una de sus más altas cotas.

La ópera requiere evidentemente de una específica colaboración entre el libretista y el compositor que musicaliza el texto (si bien existen compositores como Donizetti, que escribía en ocasiones primero la música, adaptándose posteriormente el texto a ésta). La colaboración por ejemplo de Mozart con Da Ponte, nos legará obras de la altura de *Don Giovanni*, y así mismo es reconocida la intensa relación creativa que tuvieron en su día Molière y Lully. En cuanto a una influencia o referencialidad, compositores como Verdi, Malipiero y Britten, han llevado en varias ocasiones obras de Shakespeare a la ópera<sup>111</sup>.

En el romanticismo, el poema sinfónico (una obra por lo general instrumental, si bien algunos incluyen la voz), recurrirá así mismo a una base programática frecuentemente literaria. En Liszt, o en Richard Strauss, encontramos grandes poemas sinfónicos; de este último podemos destacar: *Así hablaba Zaratustra* (inspirado en la obra de Nietzsche), y *Don Quijote*. Sin embargo, la música instrumental descriptiva ya venía desarrollándose desde mucho antes del siglo XIX (a ello contribuyó enormemente los madrigalistas renacentistas), y piezas barrocas como *Las cuatro estaciones* de

---

<sup>111</sup> Verdi compuso óperas sobre adaptaciones Shakesperianas de *Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*, y pretendió sin éxito musicalizar *Hamlet* y *El Rey Lear*. Malipiero convirtió en ópera *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*. Britten puso música a *El sueño de una noche de verano*, y a *La violación de Lucrecia* (basada en un poema de Shakespeare).

Vivaldi (cuatro conciertos acompañados de un soneto explicativo para cada estación), supusieron una gran influencia en el desarrollo de la música programática.

Respecto a la música incidental (de acompañamiento) para teatro, son aplaudidas especialmente la que compuso Mendelssohn para *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, o la que realizó Grieg para el *Peer Gynt* de Ibsen (coetáneos en este caso).

El cine se revela así mismo como otro de los mejores medios en los que música y texto colaboran, si bien suele ser el director o el productor de la película el gran mediador de esta colaboración. En el caso de Fellini, que era habitualmente el guionista de sus filmes, la colaboración con su compositor fetiche: Nino Rota, nos ha legado obras de la calidad de *La dolce vita*, o de *Fellini 8 e 1/2*.

### **Pintores y músicos**

En este caso, la colaboración histórica ha sido poco fructífera hasta el siglo XX, salvo ejemplos puntuales como las ya citadas *Cantigas* de Alfonso X, o la suite programática: *Cuadros de una exposición*, del compositor romántico ruso Modest Mússorgski, basada como indica su nombre en una exposición pictórica (de su amigo Víktor Hartmann).

En la ópera o el ballet podemos encontrar nuevamente una relación entre pintores y músicos. Son conocidos los decorados de Picasso para el ballet de Falla *El sombrero de tres picos*, si bien para esta obra, ambos colaboraron en referencia a la obra literaria homónima de Pedro de Alarcón (publicada más de cuatro décadas antes), y con el empresario ruso Serguéi Diáguilev como intermediario, por lo que la colaboración no fue exactamente directa.

Uno de los pocos medios actuales en los que sí podemos encontrar una estrecha vinculación de artistas de índole visual y musical, es en el vídeo musical, donde son comunes las realizaciones de un alto componente plástico, cuando no se recurre a la animación pictórica para fusionar imagen y sonido. El cine, evidentemente, es un caso similar.

#### 4.4. Artistas polifacéticos<sup>112</sup>

Tenemos muchísimos ejemplos de artistas polifacéticos desde la Antigüedad, ya que de hecho, era algo común que los poetas y dramaturgos musicalizaran sus propias obras en la antigua Grecia y Roma, y otro tanto ocurría con los trovadores y juglares medievales.

Tras la Edad Media, llegamos al humanismo renacentista, donde encontramos hombres universales, como Leonardo de Vinci (pintor, músico, ingeniero, cocinero, escritor, escultor, arquitecto, anatomista...), Bronzino (pintor y poeta), o Miguel Ángel (escultor, pintor, arquitecto, poeta...). Juan del Encina será en España un eminente músico, poeta, y temprano dramaturgo. Lutero, que debe su justa fama a su labor como reformista religioso más que a sus dotes artísticas, dedicó no obstante tiempo a la poesía y la composición musical.

En el paso del siglo XVI al XVII, hallamos los casos de Francisco Pacheco y Pablo de Céspedes, pintores y además poetas, y entrado el Siglo de Oro, Juan de Jáuregui nos legará excelentes producciones pictóricas y poéticas. Juan de Arguijo fue así mismo músico además de poeta.

En el siglo XVIII, Jean Jacques Rousseau se nos mostrará como un buen ejemplo de escritor y músico, si bien su producción literaria, y sobre todo musical, no está a la altura de su obra filosófica.

En el paso del siglo XVIII al XIX, hayamos una importante figura: William Blake, destacado poeta, que ilustró con maestría pictórica su propia obra, además de otras ajenas, como *El paraíso perdido*, de Milton. En pleno romanticismo, Wagner surgirá como prototipo de artista integral (músico, dramaturgo, coreógrafo, escenógrafo...). Podremos citar también otros ejemplos de artistas románticos que dominaban en alguna medida otras artes (si bien no a la altura de aquella por la que son conocidos): Goethe será buen dibujante además de genial escritor, como E. T. A. Hoffmann; Mijail Lermontov, además de escribir y pintar, destacó también como músico; el Duque de Rivas pintará además de escribir; Nietzsche, filósofo de indudable calidad literaria, compondrá poemas y música; las hermanas Brontë eran buenas dibujantes y pintoras además de escritoras, como George Sand, Lewis Carroll,

---

<sup>112</sup> Para la elaboración de este punto, han sido inestimables el número 258 de la revista *Litoral*, así como el libro de D. Friedman: *Y además saben pintar*.

Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, o los hermanos Goncourt; el excepcional pintor Eugène Delacroix escribió poemas en su juventud; y Victor Hugo, ha sido así mismo reconocido por sus interesantes pinturas a tinta<sup>113</sup>, además de como genial escritor.

Un poco más avanzado el siglo XIX, no podremos dejar de mencionar el caso de Arrigo Boito, genial libretista y compositor; y Dante Gabriel Rossetti, nos aportará un ejemplo de excepcional poeta y pintor a partes iguales, algo compartido por el poco conocido artista polaco: Stanisław Wyspiański (pintor y dramaturgo). El también poco conocido pero interesante artista lituano Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, ejerció como compositor además de como pintor. August Strindberg posee una interesante obra pictórica, pese a ser más conocido como dramaturgo, e igualmente podemos citar las notables dotes plásticas de los poetas Charles Baudelaire y W. B. Yeats, y la excelente labor ilustrativa de Rudyard Kipling.

En el siglo XX (tal vez por inspiración Wagneriana), muchos artistas, especialmente músicos, se convirtieron en figuras artísticas polifacéticas (encontraremos muchísimos casos de compositores que escriben los libretos de alguna o muchas de sus óperas, como por ejemplo Paul Hindemith, Franz Schreker, Ernst Krenek, Gian Carlo Menotti, Einojuhani Rautavaara, Olivier Messiaen, o Philip Glass). Dentro de la amplia pléyade de artista polifacéticos en el siglo XX, podemos recalcar los casos de: Arnold Schönberg (músico, pintor, y escritor de dos de sus libretos operísticos), Hans Arp (escultor, pintor y poeta), Oskar Kokoschka (pintor y escritor), Vladimir Maiakovski (escritor y pintor), Paul Klee (pintor y poeta), Jean Cocteau (escritor, dibujante y cineasta), Hermann Hesse (escritor y pintor), Antoine de Saint-Exupéry (escritor y pintor), Aldous Huxley (escritor, pintor y pianista), Antonion Artaud (escritor y dibujante), E. E. Cummings (escritor y pintor), Henri Michaux (poeta y pintor), Sylvia Plath (escritora y pintora), Boris Vian (escritor y músico de *jazz*), Rafael Alberti (escritor, dibujante y pintor), F. G. Lorca (escritor de gran gusto por el dibujo, además de notable pianista y arreglista), Tennessee Williams (escritor y pintor), Allen Ginsberg (escritor y dibujante), Günter Grass (escritor y pintor), Dario Fo (escritor y pintor), Xingjian Gao (escritor y pintor), y Tom Wolfe (escritor y buen ilustrador y pintor). En un ámbito más popular, podemos destacar: Charles Chaplin

---

<sup>113</sup> La obra plástica de Victor Hugo merece especial atención por lo adelantado de su técnica, que llegaba a usar como material pictórico, aparte de tinta, café, maquillaje o zumo de frutas, y pintando con utensilios tan diversos como cerillas, palillos, barbas de pluma, o los dedos; algo que como indica Andrés Catalán en el número 258 de la revista *Litoral* (p.229), anticipa el surrealismo, el expresionismo, y la abstracción.

(guionista, compositor, y cineasta), Will Eisner (dibujante de cómics y novelas gráficas y guionista de éstas), y cantautores como Bob Dylan (poeta y músico), o Luis Eduardo Aute (que además de ser poeta y músico, es un gran dibujante y pintor). De Picasso también podemos mencionar su obra poética, de menor calado que la pictórica, hecho compartido por Kandinsky y Dalí.

#### **4.5. Conclusiones al respecto**

Como conclusión del análisis de los precedentes apartados, podemos percatarnos del hecho de que la literatura suele ser un medio vehicular mayor, a la hora de inspirar a pintores o músicos, que viceversa; existiendo, de hecho, más artes mixtas relacionadas con la escritura como base fundamental, ya que la literatura suele ejercer una función significante, tomada como base para la subsiguiente creación artística por parte de la música o la pintura.

---

## PARTE III: INVESTIGACIÓN



### PARTE III: INVESTIGACIÓN

#### 5. ANÁLISIS DE LOS NIVELES DE AFINIDAD ENTRE LAS ARTES EN EL SIGLO XX

Para poder analizar las diferentes afinidades entre las artes, es preciso comenzar por determinar los niveles de análisis que se llevarán a cabo, ya que si bien hay tendencias estilísticas que pueden corresponderse en algún aspecto entre diferentes artes, a otros niveles puede no suceder lo mismo.

Pasaremos después a centrarnos en las diferentes tendencias artísticas del siglo XX (o mejor dicho, desde finales del XIX hasta finales del XX), para realizar los análisis de las afinidades artísticas propiamente dichas.

##### 5.1. Niveles de análisis

Si en la exposición en el marco teórico de los diferentes niveles se partió de lo particular hacia lo general, para aclarar así la secuencia lógica de la construcción desde lo simple hasta lo complejo, en el análisis propiamente dicho de las tendencias artísticas del pasado siglo, se partirá desde lo general a lo particular, ya que a medida que se profundiza en particularidades, es cada vez más difícil establecer comparaciones, al multiplicarse la diversidad de matices, siendo una tarea más titánica analizar cada componente, y requiriéndose para ello cierta simplificación y una consecuente reducción del material de análisis atendiendo a ejemplos particulares característicos. Comenzaremos por tanto el análisis a partir de una descripción global (contextual), para poder profundizar luego en las particularidades (estructurales, técnicas y semánticas), sin ser evidentemente necesario llegar al nivel físico, donde las afinidades ya no dependen de una obra o tendencia, sino de las características propias de cada medio artístico, hecho ya analizado en el marco teórico.

El proceso de análisis procederá a la búsqueda de afinidades genéricas o particulares, asumiendo que en muchos casos no existen correlaciones directas entre las

producciones de diferentes medios. Pese a que la síntesis de conceptos y conclusiones corre el peligro de caer en un nominalismo ambiguo<sup>114</sup>, dada relatividad de muchas comparaciones, en ningún caso serán planteadas éstas desde la arbitrariedad. Aclarado esto, los niveles de análisis y búsqueda de afinidades intermediáticas serán:

1º. Nivel de contexto, en el cual se revisarán las circunstancias históricas en las que se produce o se da cabida a cada tendencia artística.

2º. Nivel de características estéticas y técnicas, en el cual se analizarán las características estilísticas que corresponden a los niveles estructural y semántico, así como los recursos técnicos asociados inevitablemente a ellas, que se llevan a cabo en cada tendencia.

Respecto al nivel contextual, es necesario aclarar que en la mayoría de los casos los movimientos estilísticos no tienen un comienzo claramente definido, pues existen obras que se sitúan a medio camino entre un estilo y otro, si bien algunos acontecimientos clave suelen poner punto de partida a un estilo de forma pública.

Comenzando con tendencias que nacen a finales del siglo XIX, analizaremos designaciones estilísticas que pueden partir tanto de la pintura, como de la literatura, o de la música, y que en muchos casos no poseen una correspondencia terminológica afín, hecho que no será obstáculo para tratar de encontrar similitudes a un nivel estético y técnico. Así mismo, dado que algunos estilos están altamente relacionados entre ellos, y no se pueden entender ciertas afinidades sin explicar uno u otro, podremos analizar varias tendencias conjuntamente en un mismo apartado.

Recordamos que el estudio se acotará principalmente a las producciones occidentales de un carácter “culto<sup>115</sup>”, o “intelectual”, para no adentrarnos en el análisis de producciones de música popular, ilustración pictórica, o literatura comercial, que evidentemente han generado sus propias tendencias, con una superabundancia productiva que escapa de los límites que pretende abarcar este trabajo, ya que el interés

---

<sup>114</sup> Lo relativo de aplicar un nombre concreto y sencillo a un determinado estilo o tendencia que puede llegar a ser muy compleja y variable, es algo de lo que han prevenido muchos críticos a lo largo de la historia; sin embargo, la catalogación es una herramienta útil (por ejemplo para la historiografía, la estética, o la pedagogía), pese a la ambigüedad conceptual que puede sobrellevar.

<sup>115</sup> Entenderemos las artes de género culto o carácter intelectual como aquellas que implican por lo general una cierta formación para su producción o entendimiento, o no están destinadas a satisfacer el gusto del gran público medio (gustoso en muchos casos de producciones simples y accesibles), sino que realizan un esfuerzo por ofrecer producciones de elevado nivel intelectual, creatividad, novedad, riqueza compositiva, variedad estructural, profundidad semántica, y refinamiento técnico.

y objetivo primordial no es realizar una detallada relación enciclopédica de autores, tendencias, y obras, sino encontrar afinidades fundamentales y genéricas que nos aporten una visión más amplia e integral del hecho artístico intermediático. Así mismo, la acotación realizada en el medio plástico a la pintura, está enfocado a recortar la extensión de un estudio que en caso contrario podría llegar a abarcar la escultura, la instalación, la fotografía, el cine, e incluso el diseño y la arquitectura, algo que igualmente generaría un estudio de proporciones excesivas.

Por último, hemos de aclarar que en el análisis de cada estilo procuraremos comenzar por el medio artístico que fue precursor de éste, y que en muchos casos será el pictórico, pero en algunos el literario, siendo el medio musical el menos dado a generar tendencias permeables a otras artes, por lo que casi siempre aparecerá en último lugar.

## 5.2. El impresionismo

### 5.2.1. Contexto

Aunque el término impresionismo se aplica a diferentes artes, como la música y la literatura, su vertiente más conocida, y aquella que fue la precursora, es la **pintura**, y es a ella, concretamente a un cuadro de Monet<sup>116</sup>, a quien debemos el nombre del movimiento impresionista.

A finales del siglo XIX, París se había constituido en el principal centro cultural europeo, y será aquí donde se fraguarán muchas de las principales vanguardias, que tienen como común denominador el rechazo de los cánones del pasado, y la búsqueda de nuevas formas expresivas. El impresionismo, sin romper por completo con ciertos nexos del pasado, se considera una de los primeros movimientos artísticos que se suman al nuevo espíritu renovador.

En el año 1874, un grupo de jóvenes artistas, frustrados por su continua exclusión de los salones académicos, y conscientes de la importancia de formar un grupo y de tener iguales objetivos que defender, a fin de pesar más a los ojos del

---

<sup>116</sup> El cuadro de Monet *Impresión: sol naciente* (fechado en 1872 pero tal vez pintado en 1873), se exhibió en 1874 durante la primera exposición independiente de los impresionistas (todavía no conocidos por ese nombre), en el estudio del fotógrafo Nadar. El crítico Louis Leroy, inspirado por el título del cuadro, tituló su hostil y burlona crítica en el periódico *Le Charivari*, "Exhibición de los impresionistas", otorgándoles un nombre peyorativo, que sin embargo asumió el grupo en su tercera exposición de 1877, autoproclamando como impresionista al grupo que hasta entonces solía conocerse como "La pandilla de Manet" (VV.AA., Vol.8, 1998, p.175-176).

público, intentaron atraerse a otros artistas, y fundaron la “Sociedad anónima cooperativa de artistas pintores, escultores, grabadores, etc.” que, por fin, en abril de 1874, logró organizar una muestra en los salones del célebre fotógrafo Nadar. El grupo de los pintores impresionistas estuvo formado principalmente por: Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degás (1839-1917), Camile Pissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899), Berthe Morisot (1841-1895), y Paul Cézanne (1839-1906)<sup>117</sup>.

Si bien el grupo impresionista realizó su primera exposición conjunta en 1874, es notorio decir que por ejemplo en Monet podemos rastrear el estilo impresionista (o preimpresionista) en obras de mediados de la década de 1860, y que algunos pintores paisajistas, como Joseph Turner (1775-1851), Camille Corot (1796-1875), o Eugène Boudin (1824-1898) son citados ampliamente como precursores de esta tendencia<sup>118</sup>. Sin embargo, el artista mayormente referido como guía de los impresionistas<sup>119</sup> es Édouard Manet (1832-1883), que sin llegar a exponer con el grupo impresionista<sup>120</sup>, comparte, sobre todo en su obra de madurez, evidentes rasgos estilísticos afines.

Ejemplos destacados del impresionismo dentro de la obra de Monet son las series<sup>121</sup> que éste dedicó a *La estación de San Lázaro* (1877), a los *Almires* (1890-1891), a *La catedral de Ruán* (1892-1894), y a sus *Nenífares* (tema al que dedicó unas 250 obras, desde 1897 hasta el final de su vida en 1926); en estas series se denotan las valiosas investigaciones pictóricas de Monet sobre el color y la luz, elementos trascendentales del estilo impresionista.

El impresionismo pictórico siguió evolucionando, y tomó su relevo en el **postimpresionismo**<sup>122</sup>, que sigue su estela a finales del XIX y principios del XX, sin

---

<sup>117</sup> Dempsey, 2008, p.14.

<sup>118</sup> La pintura al aire libre (llamada también plenairismo) y el naturalismo paisajístico que practicaron tales artistas, son los precedentes estilísticos más claros del impresionismo.

<sup>119</sup> VV.AA., Vol.8, 1998, p.169.

<sup>120</sup> Manet se negó a exponer con el grupo, ya que siempre creyó que el lugar adecuado para exponer y triunfar era el Salón oficial de la Academia de Bellas Artes de París, y pese a que compartió reuniones en los cafés *Guerbois* y *La Nouvelle-Athènes* (donde solía reunirse el grupo), no quiso ser confundido con éstos. Sin embargo, es notorio el hecho de que Manet fuese considerado en cierta medida, y paradójicamente, el guía del grupo. En 1874 (poco después de la primera exposición impresionista), en Argenteuil, fue donde Manet, que pasaba allí sus vacaciones, produjo junto a sus amigos Manet y Caillebotte (Renoir también solía acudir), una serie de pinturas a *plein air* (al aire libre) que lo aproximaron verdaderamente al grupo (VV.AA., Vol.8, 1998, p.169-170).

<sup>121</sup> Heinrich, 1994.

<sup>122</sup> El postimpresionismo se relacionó así mismo con el divisionismo, el cloisionismo, el sintetismo, y con los Nabis.

conformar un grupo o movimiento cohesionado<sup>123</sup>. Pintores postimpresionistas son: Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Cezánne (1839-1906, que evoluciona sobre la base de su técnica impresionista), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Georges Seurat (1859-1891, adscrito al puntillismo, también denominado neoimpresionismo<sup>124</sup>), o Paul Gauguin (1848-1903, pintor que enlaza con el sintetismo<sup>125</sup> y el simbolismo).

En general, el postimpresionismo explora recursos expresivos más arriesgados e innovadores que los impresionistas, y aunque se desarrolló principalmente en Francia, también se movió fuera de sus fronteras (si bien la mayoría de pintores asociados al postimpresionismo conocieron el movimiento en París), ya que Van Gogh era holandés, Gauguin emigró a la polinesia, y serán otros destacados postimpresionistas o impresionistas tardíos los americanos James McNeill Whistler (1834-1903, que vivió sobre todo en Francia e Inglaterra), y Maurice Prendergast (1859-1924), el alemán Max Liebermann (1847-1935) o el español Joaquín Sorolla<sup>126</sup> (1863-1923). Obras destacadas del postimpresionismo serán *Las grandes bañistas* (1894-1895), de Cézanne, *Una tarde de domingo en la Grande Jatte* (1884-1886), de Seurat, *El Cristo amarillo* (1889), de Gauguin, *La noche estrellada* (1889), de Van Gogh, o *En el salón de la rue des Moulins* (1894), de Toulouse-Lautrec.

El **impresionismo musical** es un término usado para referirnos a la música compuesta por una serie de compositores desde finales del siglo XIX y principios del XX, mayoritariamente franceses, y cuyo mayor exponente reside en la figura de Claude Debussy<sup>127</sup> (1862-1918), autor de piezas como *Nocturnos* (1897-1899, pieza orquestal compuesta en tres partes: *Nubes, Sirenas y Fiestas*), *El mar* (poema sinfónico creado entre 1903 y 1905), o *Imágenes* (compuestas entre 1901 y 1907, grupo de piezas para

---

<sup>123</sup> De hecho algunos críticos llegan a considerar muchas producciones postimpresionistas como simbolistas, sobre todo en el caso de Gauguin, entremezclándose por lo tanto ambos movimientos.

<sup>124</sup> También llamado divisionismo (Dempsey, 2008, p.26).

<sup>125</sup> Como indica Dempsey (2008, p.53), Gauguin, junto con Émile Schuffenecker (1851-1934) y Émile Bernard (1868-1941), forjaron el término “sintetismo”, para referirse a un nuevo estilo más radical y expresivo, visible en obras de finales de 1880 y principios de 1890, en el que las formas y colores se exageraban de forma deliberada, para aportar a la observación de la naturaleza aspectos concernientes a la memoria, la imaginación y las emociones. Bernard, por otra parte, desarrolló así mismo a finales de la década de 1880, junto a Louis Anquetin (1861-1932) otro estilo: el cloisionismo

<sup>126</sup> Sorolla conoció la pintura impresionista en un viaje a París en 1885.

<sup>127</sup> Es notorio decir que Debussy nunca se consideró un compositor impresionista, sino más bien simbolista, y de hecho la influencia literaria que se denota de sus canciones (muchas de autores parnasianos, decadentes o simbolistas), su ópera *Peleas y Melisenda* (texto de M. Maeterlinck), o sus poemas sinfónicos como *Preludio a la siesta de un fauno* (texto de Mallarmé), se corresponde con los literatos simbolistas, o con sus precursores; este hecho es compartido con Gabriel Fauré (1845-1924), autor que igualmente compuso numerosas canciones sobre poemas de Verlaine, Gautier, Baudelaire, L. De Lisle, o Prudhomme, y que en gran medida es considerado precursor del impresionismo.

piano con títulos tan sugerentes como *Reflejos en el agua*). Maurice Ravel (1875-1937) es el otro gran compositor francés que posee un amplio número de obras bajo la denominación de impresionistas (*Dafnis y Cloé, de 1909-1912, o Juegos de Agua, de 1901*), si bien otras son de corte más neoclásico o personal. La influencia impresionista, que en el ámbito musical no llega a conformar ningún grupo en concreto, puede rastrearse en ciertas obras de compositores extranjeros (a raíz de su paso por París la mayoría de las veces), como es el caso del inglés Ralph Vaughan Williams<sup>128</sup> (1872-1958), los españoles Manuel de Falla (1876-1946, con obras como *Noche en los jardines de España, de 1915*), Isaac Albéniz (1860-1909, cuya influencia impresionista (hibridada con un nacionalismo posromántico) está más marcada en obras tardías como la *Suite Iberia* (1905-1909) y *Azulejos* (1909)), Federico Mompou (1893-1987, autor de *Impresiones íntimas* (1911-1914) y *Paisajes* (1942-1960)), y el italiano Ottorino Respighi (1879-1936, autor de la célebre *Pinos de Roma, de 1924*).

El **impresionismo en la literatura** no tiene el mismo peso que en la pintura o la música, y la catalogación de una obra literaria como puramente impresionista no es frecuente<sup>129</sup>. Fue iniciado en Francia como reacción o superación del realismo y el naturalismo, algo que es común denominador del decadentismo y del simbolismo, por lo que las fronteras entre ambas tendencias no están claras en ámbito literario, así como tampoco en el musical. Son considerados precursores del impresionismo literario los hermanos Edmond de Goncourt (1822-1896) y Jules de Goncourt (1830-1870)<sup>130</sup>, y citaremos a Paul Bourget (1852-1935), Maurice Barrès<sup>131</sup> (1862-1923), y Octave Mirbeau<sup>132</sup> (1848-1917), como ejemplos de escritores de rasgos impresionistas (o postimpresionistas en el caso de Mirbeau). También ha sido considerado afin al

---

<sup>128</sup> Quien fuera alumno de Ravel (Burkholder, Grout y Palisca, 2008, p.878).

<sup>129</sup> En gran medida ello se debe a que la semanticidad del impresionismo es altamente hedonista, algo que en la literatura fue mayormente cultivado en la poesía, fuertemente dominada por el decadentismo y simbolismo. El naturalismo posee rasgos afines con el impresionismo, sin embargo, su preocupación por las temáticas sociales no está en sintonía con el impresionismo pictórico que dio nombre a la tendencia. Émile Zola (1840-1902), considerado padre del naturalismo, fue así mismo amigo de Manet y Cézanne, y defensor de los impresionistas (si bien llegó a lamentarse luego de ello (De Micheli, 2014, p.33)); la novela de Zola: *La obra* (1886), pudo costarle su amistad con Cézanne, retratado tortuosamente en ella según algunos críticos, como exponente del nuevo estilo impresionista, e inmerso en la cruda vorágine artística parisina, en la que Zola también parece retratarse.

<sup>130</sup> Como detalla Flavia Aragón Ronsano en el N.º. 15 de *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* (2004, p.193-210).

<sup>131</sup> Estébanez, 2008, p. 559.

<sup>132</sup> En su obra *En el cielo* (1893), Mirbeau pone en escena a un pintor inspirado directamente en Van Gogh. Si bien el postimpresionismo de Mirbeau tiene un carácter subjetivo que también enlaza con el expresionismo. <http://www.mirbeau.org/doc/Bermudez-628.pdf> (Julio 2015).

impresionismo Marcel Proust<sup>133</sup> (1871-1922), autor de *En busca del tiempo perdido* (1908-1922, novela capital del autor, que consta de siete extensos volúmenes). Fuera de Francia, encontramos en el italiano Gabriel D'Annunzio (1863-1938) a una figura que también podemos relacionar con el impresionismo<sup>134</sup>; autor de prosa, poesía y teatro, podemos destacar por su hedonismo descriptivo los *Cantos del cielo, del mar, de la tierra y los héroes* (1903-1918). En el campo teatral, es frecuente referirse al ruso Anton Chéjov (1860-1904), autor de *Tío Vania* (1899) y *El jardín de los cerezos* (1904) como representante del impresionismo, término sin embargo que él jamás usó para referirse a su propia obra. En el ámbito de lo poético, muchos poetas simbolistas comparten rasgos con el impresionismo (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé<sup>135</sup>...), también evidentes en algunas obras de autores modernistas como Antonio Machado (1875-1939, autor del contemplativo y paisajístico poemario: *Campos de Castilla* (1907-1917, aunque publicada inicialmente en 1912)), o Juan Ramón Jiménez<sup>136</sup> (1881-1958).

La afinidad contextual sitúa a París como eje primordial del impresionismo, y si bien no es fácil establecer una cronología exacta para la génesis en cada arte, el último cuarto de siglo supone el despegue definitivo de la tendencia, que se perpetúa con vigor y cada vez con mayor prestigio durante las dos primeras décadas del siglo XX (Monet muere en 1926, Debussy en 1918, y Proust en 1922).

### 5.2.3. Características

La **pintura impresionista** se caracteriza por la atención que pone en el color<sup>137</sup> como elemento autónomo de la pintura, convirtiéndose así al tema en muchos casos en una mera excusa para explorar hedonistas matices lumínicos y cromáticos (por ejemplo en los paisajes de Monet, o en las figuras femeninas de Renoir). En muchos casos se

---

<sup>133</sup> Admirador de Monet y Debussy, y lector de Baudelaire y Verlaine, la obra de Proust, influida por el impresionismo, también posee matices simbolistas.

<sup>134</sup> D'Annunzio llegó a colaborar con Debussy, que puso música incidental al drama: *El martirio de San Sebastián*, en 1911, cuando Gabriel se encontraba en Francia para huir de sus acreedores.

<sup>135</sup> Como bien nos recuerda Estela Ocampo (1990, p.98-106), Mallarmé fue amigo de Monet, quien pintó un famoso retrato del poeta en 1876 (en 1866 hizo el de Zola), e ilustró el poema *La siesta de un fauno*.

<sup>136</sup> Jiménez llegó a relacionarse con el pintor impresionista Joaquín Sorolla, que lo retrató en 1903 (también retrató a A. Machado en 1917). Respecto a la influencia del impresionismo y el simbolismo en la obra temprana de Juan Ramón, es destacable el estudio de Manuel Alvar, que puede consultarse en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/simbolismo-e-impresionismo-en-el-primer-juan-ramn-0/html/00e30772-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_22.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/simbolismo-e-impresionismo-en-el-primer-juan-ramn-0/html/00e30772-82b2-11df-acc7-002185ce6064_22.html) (Octubre 2015).

<sup>137</sup> Gracias en gran medida a las mejoras y abaratamiento de los óleos industriales, lo que permitió una exploración mayor, alejada en muchos casos del estudio, al no necesitar una laboriosa preparación artesanal del color, pudiendo por ello apreciar la luz de la naturaleza y sus evoluciones.

recurrirá a una pincelada pequeña o quebrada de colores puros de diferentes tonalidades, que el ojo se encargará de hibridar en un nuevo tono unitario (algo que el puntillismo lleva a sus últimas consecuencias), aportando así color y luminosidad a las sombras, y una riqueza de tonalidades en las iluminaciones. El juego del color creará armonizaciones cromáticas de gran efectismo y grata delicadeza, negando los clásicos claroscuros, en una búsqueda ilusoria de profundidad. El contorno se alejará así mismo de la línea definida o dibujística<sup>138</sup>. Muchos pintores, sobre todo los postimpresionistas, se sentirán fascinados por los grabados japoneses, y el exotismo, así como los enfoques formales de influencia fotográfica, adquirirá relieve en muchas obras<sup>139</sup>. En el ámbito de lo semántico, las producciones impresionistas tratan temáticas habitualmente paisajísticas, o versadas en los placeres cotidianos burgueses, de gran carga positivista; aunque en el caso del postimpresionismo, las temáticas se desplazan en algunos casos hacia lo simbólico (Gauguin especialmente) o lo decadente (Loulouse-Lautrec<sup>140</sup>).

En la **música impresionista**, trasladaremos el interés por el color pictórico al interés por el timbre instrumental y el colorido armónico. El exotismo<sup>141</sup> que también frecuente la pintura, se reflejará en el uso de armonías modales, escalas pentátonas, y texturas heterofónicas. Las melodías buscarán un tipo de curva libre que Debussy denominó *arabesco*, y que recuerda al desdibujamiento de los contornos pictóricos. La forma desdibuja así mismo su estructura, configurándose a partir de un fondo inconcreto y “atmosférico”, no lineal, con abundancia de mixturas tímbricas<sup>142</sup>, y armonías que incluyen puntuales disonancias, que quedan fundidas en una masa consonante (al igual que los colores se funden en un tono híbrido en la pintura)<sup>143</sup>. Ahora bien, si en el aspecto técnico las afinidades con la pintura pueden ser altas, en el aspecto semántico, es donde la música impresionista se desvía de la pintura, al ser la influencia del

---

<sup>138</sup> En parte por influencia de la fotografía, que descubría cómo los contornos se pueden desenfocar. La fotografía además, proporciona nuevos enfoques y perspectivas compositivas, hecho compartido con los grabados japoneses, que ofrecían además en el estilo *Ukiyo-e*, representaciones de un estilo de vida que glorificaba los efímeros deleites de la vida cotidiana, tal como hicieron los impresionistas (VV.AA., Vol.8, 1998, p.162-165).

<sup>139</sup> Farthing, 2010, p.316-317. Dempsey, 2008, p.16-18.

<sup>140</sup> Dempsey (2008, p.48) señala así mismo la afinidad de Toulouse-Lautrec con el *art nouveau*.

<sup>141</sup> Si los grabados japoneses entusiasmaron a muchos de los pintores impresionistas, a Debussy le ocurrió otro tanto con el gamelán, orquesta tradicional de Java que pudo oír durante la Exposición Universal de París de 1889, experiencia que repitió en la Exposición de 1900, y que tal vez fue génesis del uso de escalas orientales y texturas polifónicas estratificadas (heterofónicas) por parte del compositor (Pajares, 2014, p.404).

<sup>142</sup> Las mixturas tímbricas impresionistas suponen la creación de sonoridades globales a partir de la imbricación de múltiples efectos tímbricos particulares.

<sup>143</sup> Morgan, 1999, p.58-66.

simbolismo trascendental para la estética de compositores como Debussy; no obstante, el habitual hedonismo, y la inspiración de muchas de sus obras en temas catalogables *a priori* como “paisajísticos”, como ocurre con *El mar* (al igual que sucede con los *Juegos de agua* de Ravel), también nos puede conducir a acercar algunas obras más al impresionismo que al simbolismo.

En la **literatura impresionista**, encontramos tramas paralelas sin desenlaces concretos (generando “texturas” más complejas), o diálogos “desdibujados”, dada su falta de interconexión, así como personajes (burgueses y cotidianos, como los que pueblan las pinturas impresionistas mayoritariamente) que realizan acciones o monólogos fuera de un significado concreto en la trama. Por ejemplo, En *Tío Vania*, de Chéjov, el personaje Astrov habla sobre el calor africano sin venir a cuento con la trama anterior o posterior (a semejanza de las pinceladas de color yuxtapuestas del impresionismo pictórico), algo que sin embargo está cargado de subtexto, y adquiere significación y tono en el conjunto de la obra. La atmósfera general o concreta de la obra será fundamental así mismo en el impresionismo literario, que recurre a esmeradas evocaciones del mundo de los sentidos, con abundantes descripciones paisajísticas. La semántica es mayormente hedonista y burguesa, como en el caso de la pintura.



Claude Monet: *Impresión, sol naciente*, 1872. En este cuadro que dio nombre al estilo, la recreación atmosférica del amanecer que realiza Monet recurre a tonos de gran saturación cromática, con pinceladas sueltas que conjugan los tonos cálidos y fríos yuxtapuestos magistralmente. La atención a la impresión paisajística global, hace innecesaria la precisión en los detalles, ya que la temática se concentra en la contemplación de la belleza sensorial.



En esta serie sobre *La catedral de Ruán* (Monet pintó más de 30 versiones entre 1892 y 1894), el artista usa la catedral como excusa para el estudio cromático. Monet trabajó con todas sus fuerzas para transferir al lienzo las diferentes condiciones lumínicas y atmosféricas sobre la fachada del edificio. Sin embargo, algunos efectos lumínicos que duraban apenas unos minutos, al trasladarse al lienzo, son en cierto grado más inventados que realmente vistos, siendo el trabajo subjetivo en el estudio tan fundamental como el de base realizado al aire libre<sup>144</sup>.

<sup>144</sup> Heinrich, 1994, p.57.

En el siguiente texto, Marcel Proust realiza una descripción de un cuadro (fragmento de *En busca del tiempo perdido (El mundo de los Guermantes)*), donde la atención a la luz y el color, a la atmósfera y al paisaje, conecta especialmente con el estilo impresionista.

“Esta fiesta a la orilla del agua tenía un no sé qué encantador. El río, los trajes de las mujeres, los velámenes de las barcas, los reflejos innumerables de unos y otras hallábanse en vecindad en medio de este cuadrado de pintura que Elstir había recortado de una siesta maravillosa. Lo que hechizaba en el vestido de una mujer que cesaba de bailar un momento, por el calor y el sofocón, era asimismo tornasolado, y de idéntica manera en el lienzo de una vela quieta, en el agua del puertecillo, en el pontón de madera, en las frondas y en el cielo [...] todo el valor está en las miradas del pintor. Ahora bien; éste había sabido inmortalmente detener el movimiento de las horas en ese instante luminoso en que la dama había tenido calor y había cesado de bailar, en que el árbol estaba cercado de un ruedo de sombra, en que las velas parecían resbalar sobre un barniz de oro”.

En la **Audición Nº. 1**, *El mar* (1905), de Debussy, cualquier protagonismo melódico se ha disuelto ya en el entramado textural general. En esta obra, la fragmentación melódica es habitual (como si de pinceladas sueltas se tratase), así como la mixtura de timbres y las disonancias armónicas sutilmente hibridadas en una agradable consonancia modal (semejantes a la cromática pictórica). Abajo se reproduce un fragmento de la parte para flautín, en el que se pueden apreciar la variedad de matices expresivos, y las abundantes melodías ondulantes, muy habituales en la pieza, como si de un oleaje se tratase.

## CAMPOS DE SORIA

### I

Es la tierra de Soria árida y fría.  
Por las colinas y las sierras calvas,  
verdes pradillos, cerros cenicientos,  
la primavera pasa  
dejando entre las hierbas olorosas  
sus diminutas margaritas blancas.

La tierra no revive, el campo sueña.  
Al empezar abril está nevada  
la espalda del Moncayo;  
el caminante lleva en su bufanda  
envueltos cuello y boca, y los pastores  
pasan cubiertos con sus luengas capas.

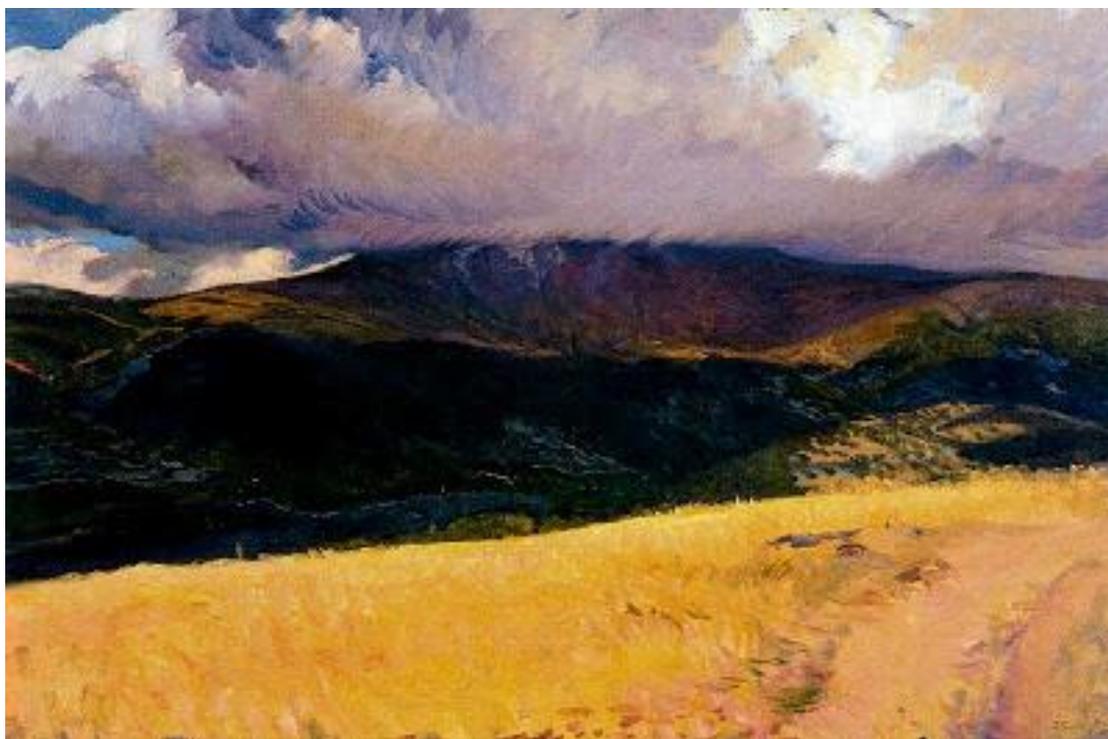
### IV

¡Las figuras del campo sobre el cielo!  
Dos lentos bueyes aran  
en un alcor, cuando el otoño empieza,  
y entre las negras testas doblegadas  
bajo el pesado yugo,  
pende un cesto de juncos y retama,  
que es la cuna de un niño;

y tras la yunta marcha  
un hombre que se inclina hacia la tierra,  
y una mujer que en las abiertas zanjias  
arroja la semilla.

Bajo una nube de carmín y llama,  
en el oro fluido y verdinoso  
del poniente, las sombras se agigantan.

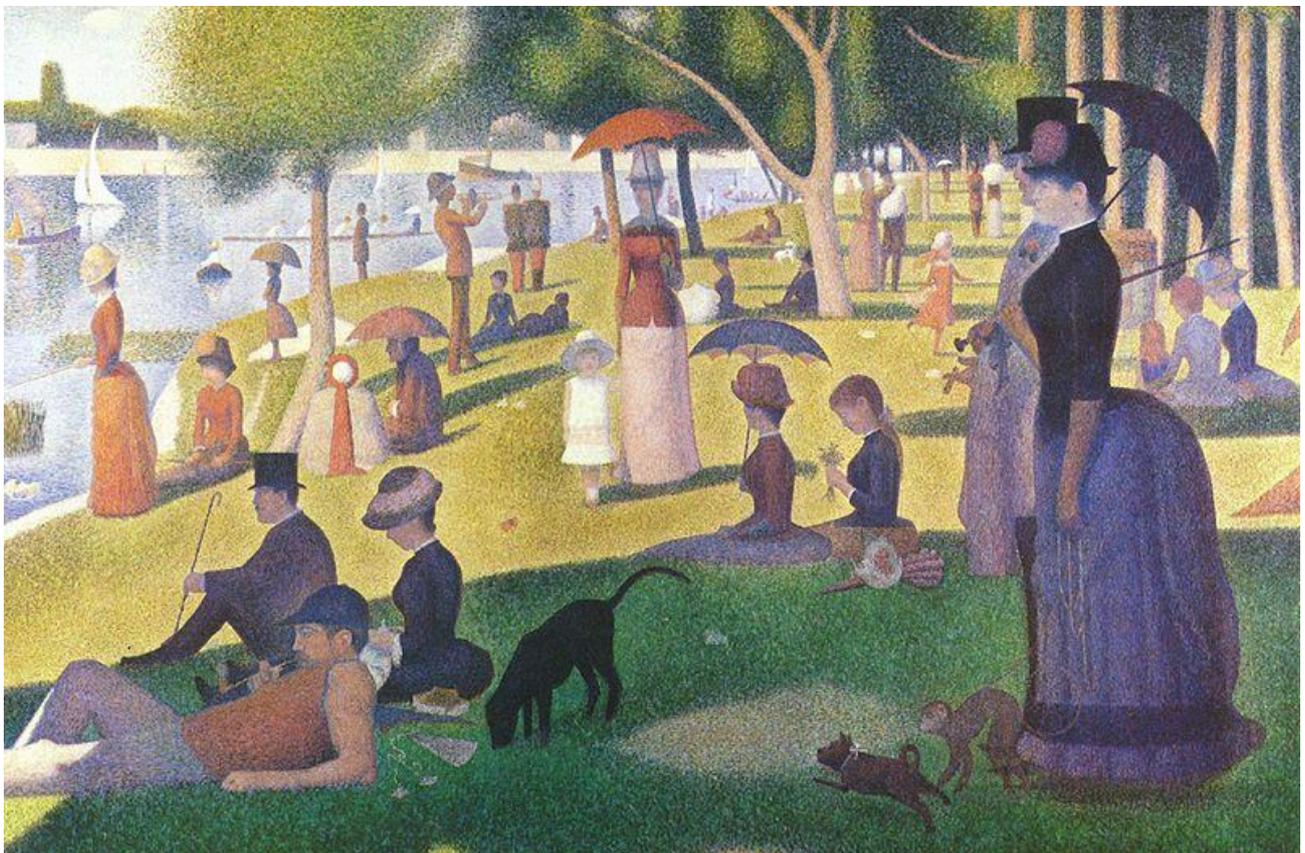
En estos dos poemas extraídos de *Campos de Castilla* (1912), Antonio Machado realiza una cuidada y colorista descripción paisajística. La sintaxis es así mismo concisa, suelta, como si de pinceladas fragmentarias se tratase. En la **Audición N.º 2**, escuchamos *La vega* (1896-98) de Isaac Albéniz, de clara influencia impresionista e inspiración paisajística (pero no Castellana sino alhambrista, al formar parte de una inacabada suite sobre la joya granadina).



*Tormenta sobre Peñalara, Segovia* (1906), de Sorolla. Al igual que Machado, Sorolla fue un excelente paisajista y retratista de la sociedad de su tiempo; la influencia impresionista es evidente en la obra de este pintor, sobre todo a partir de su estancia en París. Este óleo representa uno de los paisajes que el artista valenciano pintó en un viaje por Castilla.



En la *Noche estrellada* (1889), de Vincent van Gogh, el trazo asume cualidades dinámicas que evolucionan sobre el impresionismo para penetrar en lo postimpresionista, algo que también ocurre con la técnica puntillista de Georges Suratt en *Una tarde de domingo en la Grande Jatte* (1884-1886), reproducida abajo.



## 5.3. El simbolismo

### 5.3.1. Contexto

El simbolismo será una corriente que nace en el ámbito de la literatura, y que haya su génesis y antecedentes principales en dos tendencias de la segunda mitad del siglo XIX: parnasianismo, y decadentismo. El parnasianismo<sup>145</sup> surgió como reacción al subjetivismo romántico, y encuentra entre sus filas autores como Théophile Gautier (1811-1872), Leconte de Lisle (1818-1894), Sully Prudhomme<sup>146</sup> (1839-1907), y los jóvenes y prometedores Stéphane Mallarmé (1842-1898) y Paul Verlaine (1844-1896), que más tarde abandonarán la estética parnasiana para adentrarse en el decadentismo<sup>147</sup>.

El **simbolismo**<sup>148</sup> **literario** avanza un paso sobre el parnasianismo y decadentismo, superando así mismo al impresionismo sensualista<sup>149</sup>, para abrirse a una producción más espiritual, exigente y hermética. Verlaine, con su ensayo *Los poetas*

---

<sup>145</sup> El parnasianismo se cohesionó gracias a la revista *El Parnaso Contemporáneo*, donde desde 1866 publican una serie de poetas que dada su heterogeneidad no llegarán a conformar una escuela unificada, pero que compartirán los ideales de “El arte por el arte” (consigna lanzada por Gautier), el rechazo al sentimentalismo, subjetivismo y libertad formal del romanticismo, y la búsqueda hedonista de la belleza por medio del refinamiento y perfección técnica y formal (Estébanez, 2008, p.807-808). Charles Baudelaire (1821-1867) publicará en la revista, pero aun siendo precursor tanto del decadentismo como del simbolismo, no podemos hablar de él como un autor de estética parnasiana. Es notorio así mismo el interés de los parnasianos por la pintura y la escultura, interés que en los decadentes y simbolistas se desplazará a la música. Pintores que podríamos asociar al parnasianismo serían por ejemplo el francés Jean-Léon Gérôme (1824-1904, pintor y escultor academicista), y los ingleses Albert Moore (1841-1893), y Lawrence Alma-Tadema (1836-1912, de origen neerlandés).

<sup>146</sup> Estos tres autores producirán poemas que serán musicalizados por compositores asociados tanto al impresionismo como al simbolismo, como Fauré, Debussy, o Henry Duparc (1848-1933).

<sup>147</sup> El decadentismo se solapó con el simbolismo en Francia, y se caracterizó por mostrar visiones románticas del mal y por un especial interés en lo grotesco, el sensacionalismo y la visión en forma de drama de la vida (Dempsey, 2008, p.30); en este sentido, se opone al perfeccionismo parnasianista, del que Rimbaud llegó a mofarse. El término decadentismo fue usado inicialmente de forma despectiva por la crítica, pero luego fue acogido por los que practicaron su estética, llegándose a consagrar con la creación de la revista *La Décadente* en 1886. Verlaine (quien afirmó en 1885: “Yo soy el imperio al final de la decadencia”) y Huysmans serán escritores representativos del decadentismo, que influyó así mismo a otros escritores como Mallarmé, Wilde, D’Annunzio (en *El placer* (1889)), e incluso a Valle-Inclán (especialmente en sus *Sonatas* (1902-1905). Estébanez, 2008, p.263). Huysmans alabó en su novela *Contra corriente* (1884), arquetipo del decadentismo, a pintores simbolistas como Moreau o Redon (De Mucheli, 2014, p.54-56). En Inglaterra, el movimiento esteticista se considera en cierto sentido equivalente al decadentismo francés, encontrando entre sus mejores exponentes literarios a Oscar Wilde (especialmente con *El retrato de Dorian Gray* (1890)), y en la pintura a Aubrey Beardsley (1872-1898, famoso por sus ilustraciones del *Salomé* de Wilde). El esteticismo inglés encuentra así mismo algunas de sus raíces en el prerrafaelismo, movimiento literario y pictórico fundado en 1848 por Rossetti, Millais y Hunt, a la que se unieron otros artistas y escritores como William Morris y John Ruskin (1819-1900), autor este último que ya prelude el decadentismo. En la música, artistas que enlazan con el espíritu esteticista o decadentista serían Richard Strauss (1864-1949, que convirtió en ópera el *Salomé* de Wilde), o Gustav Holst (1874-1934), además de los ya mencionados Fauré, Debussy o Duparc.

<sup>148</sup> El término fue usado por primera vez en un artículo publicado por Jean Moréas (1856-1910) en *Le Figaro* en 1886 (Estébanez, 2008, p.991).

<sup>149</sup> Una de las grandes diferencias entre el simbolismo y el impresionismo es la negación del primero del espíritu positivista y burgués que impregna al segundo.

*malditos* (1884), elogia a una serie de poetas que conformarán el núcleo de los simbolistas, y entre los que destacan el propio Verlaine (con obras como *Romanzas sin palabras*, de 1874), Mallarmé (autor de *La siesta de un fauno*, de 1876, musicalizada por Debussy en 1894), Arthur Rimbaud (1854-1891), y Auguste Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889). A este núcleo, principalmente poético, en el que parece destacarse como líder Mallarmé, debemos añadir otras figuras destacadas como Paul Valéry (1871-1945; autor de *La joven parca*, de 1917), y Jules Laforgue (1860-1887).

En el campo de la narrativa destacarán: Édouard Dujardin (1861-1949; con *Los laureles cortados*, de 1888); y Remy de Gourmont (1858-1915). En el ámbito teatral, hay que citar al belga Maurice Maeterlinck (1862-1949; autor de *Pelleas y Melisande* (1892), llevada a la ópera por Debussy), y a Paul Claudel (1868-1955). Henrik Ibsen (1828-1906), el gran dramaturgo noruego, en su última etapa productiva (por ejemplo en *La dama del mar*, de 1888), acusa influencia simbolista, tras haber pasado ya por etapas nacionalista-romántica, realista y naturalista. Fuera de Francia, la influencia del simbolismo alcanza también a ciertas obras del alemán Stefan George<sup>150</sup> (1868-1933, con *Algabal*, de 1892), y también apreciamos matices simbolistas en la obra del austríaco Rainer María Rilke (1875-1926, nacido en Praga), el británico Oscar Wilde (1854-1900), o el estadounidense Ezra Pound (1885-1972).

En España e Hispanoamérica, la influencia del simbolismo se aprecia en la génesis misma del modernismo, y encontraremos ejemplos de poesía simbolista en la obra de Rubén Darío (1867-1916), Antonio Machado (1875-1939), o Juan Ramón Jiménez (1881-1958)<sup>151</sup>.

Pese a todo, hay que advertir que después de 1900, pocos son los autores simbolistas que son fieles por completo al movimiento, y el simbolismo se diluye o se entreteje con otras tendencias como el modernismo.

El **simbolismo pictórico** no posee una clara fecha fundacional, pero podemos entrever que en gran medida se deriva de la influencia literaria<sup>152</sup>, y hundiéndose sus raíces en el romanticismo, surge como reacción contra el materialismo, el moralismo y

---

<sup>150</sup> George fue traductor de poetas franceses simbolistas.

<sup>151</sup> Estébanez, 2008, p.991-993.

<sup>152</sup> Mallarmé, figura central del simbolismo literario, se reunía semanalmente en su casa con diferentes poetas y artistas. Entre los pintores que se relacionaron personalmente con Mallarmé encontramos a: Manet, Whistler, Redon, Gauguin y Munch (pintor noruego considerado precursor así mismo del expresionismo).

el racionalismo de la era industrial, poniendo para ello el acento en la imaginación y en la huida de la realidad. Los principales representantes del simbolismo pictórico serán Gustave Moreau (1826-1898, precursor del simbolismo y afín al decadentismo, autor de *La aparición*<sup>153</sup> (1876)), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), y Odilon Redon<sup>154</sup> (1840-1916, con obras como *Orfeo* (1913-1916)). La tendencia simbolista tiene su origen fundamental en Francia, pero rápidamente se hizo internacional, y artistas como los belgas Fernand Khnoff (1858-1921) y James Ensor (1860-1949), el británico Edward Burne-Jones<sup>155</sup> (1833-1898), el suizo Fernand Hodler (1853-1918) o el noruego Edvard Munch (1863-1944), fueron adoptados como simbolistas (tanto Ensor como Munch, serán además considerados precursores del expresionismo).

A través de Gauguin (que actuó como mentor, confluyendo en esta tendencia el simbolismo y el postimpresionismo) se formó así mismo un grupo de pintores, los **Nabis**, que fue una suerte de rama simbolista que exploró lo fantástico y visionario, en paralelo al sintetismo y el *art nouveau*, y que encuentra en Paul Sérusier (1864-1927) y Maurice Denis (1870-1943) a sus mejores exponentes<sup>156</sup>.

En **música**, podemos rastrear los antecedentes del simbolismo en la figura de Richard Wagner<sup>157</sup> (1813-1883), pero es con la llegada de Debussy, cuando podremos establecer un claro representante del simbolismo musical. Junto a Claude Debussy (autor de las ya mencionadas composiciones: *Peleas y Melisande*, y *Preludio a la siesta de un fauno*), otras figuras francesas asociadas al simbolismo serán: Paul Dukas (1865-1935, con *Ariadna y Barbazul*, de 1907), y el en gran medida inclasificable Éric Satie (1866-1925, al menos con sus *Gymnopédies* y *Gnossiennes*, de 1888 y 1890, obras de su denominada “etapa mística”).

---

<sup>153</sup> Este cuadro, que representa la aparición de la cabeza de Juan el Bautista ante una erótica Salomé, fue objeto de análisis de Huysmans en *Contracorriente*.

<sup>154</sup> Redon, relacionado también con el postimpresionismo, llegó a ilustrar libros del escritor norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849), considerado así mismo precursor del simbolismo (Dempsey, 2008, p.43).

<sup>155</sup> Burne-Jones, fue perteneciente a la segunda generación de pintores prerrafaelitas, una corriente que se inspira en periodos históricos previos al maestro renacentista Rafael (de ahí prerrafaelitas). El prerrafaelismo, afín en muchos aspectos al simbolismo, también se extendió a la literatura, siendo representantes de ello los poetas y también pintores británicos: Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) y William Morris (1834-1896).

<sup>156</sup> Dempsey, 2008, p.50-51.

<sup>157</sup> Estela Ocampo (1990, p.109-110), señala cómo los tertulianos simbolistas se adhirieron mayormente a la música wagneriana. En gran medida, la evolución armónica que propuso Wagner sirvió de base también para el desarrollo de la música impresionista, y en el caso del uso del leitmotiv (un motivo musical asociado a un personaje o elemento dramático), hemos de reconocer su trascendencia simbólica.

En Inglaterra, la figura de Gustav Holst (1874-1934), autor afamado por su poema sinfónico *Los planetas* (1916), estará cercano a un simbolismo musical, como Edward Elgar (1857-1934), con sus *Variaciones enigma* (1899), o los rusos Serguéi Rajmáninov (con su poema sinfónico *La isla de los muertos*, de 1908, compuesta a partir de un cuadro de Arnold Böcklin<sup>158</sup>) y Alexander Scriabin (1872-1915, por sus poemas sinfónicos: *Poema del éxtasis* (1908) y *Prometeo* (1910)).

Contextualmente, situamos la génesis del simbolismo en la literatura francesa del último cuarto de siglo, coexistiendo con el decadentismo y el impresionismo pictórico. Si en el ámbito literario existen fechas reveladoras, en la pintura y la música hay una mayor disolución de referentes, no pudiendo tener claro en la mayoría de los casos la afiliación de determinadas obras a una tendencia u otra. La expansión del simbolismo fue bastante amplia en el ámbito europeo, y durante las dos primeras décadas del siglo XX aún tuvo cierta vigencia, especialmente en la pintura y la música, una vez desaparecidas las grandes figuras del simbolismo poético a finales del S.XIX (salvo Valéry).

### 5.3.2. Características

Con respecto al **simbolismo**, en **literatura** asistiremos a un interés creciente por el sonido y la imagen, así como por el símbolo<sup>159</sup>, evidentemente; si bien el símbolo no es tratado en su acepción clásica (un simbolismo más directo y convencionalizado), sino como un elemento ambiguo que genera “atmósferas” generales. El símbolo, las palabras que aluden a imágenes o sonidos, se convierten en sugerencia, en evocaciones sutiles. El

---

<sup>158</sup> *La isla de los muertos* (1880-1886, cinco versiones), de Böcklin (1827-1901), acercó a este pintor suizo posromántico y decadentista definitivamente al simbolismo; su cuadro no sólo influyó al músico ruso, sino a escritores como el dramaturgo August Strindberg (1849-1912), quien usó tal imagen en el cierre de su obra *La sonata de los espectros* (1907), donde el autor igualmente está ya imbuido de simbolismo. Rubén Darío, modernista de influencia simbolista, dedicaría así mismo un poema a este cuadro.

<sup>159</sup> Moréas, en su manifiesto simbolista de 1886, escribe: “Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la Idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta. La Idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con Ideas primordiales. [...] Para la traducción exacta de su síntesis, el simbolismo necesita un estilo arquetípico y complejo: limpios vocablos, el período que se apuntala alternando con el período de los desfallecimientos ondulantes, los pleonasmos significativos, las misteriosas elipses, el anacoluto en suspenso, tropo audaz y multiforme. [...]”.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/manifeste-du-symbolisme/> (Octubre 2015).

estado anímico se transmite por medio del paisaje, con adjetivos sugerentes y poco específicos y verbos por lo general melancólicos. El objeto del arte será la belleza, y se considerará independiente de la verdad, la utilidad y la moral<sup>160</sup>; las formas se relajan de esta manera, insertas en el devenir general, y la rima y la métrica dejan mayormente de seguir cánones clásicos. La música representa para los escritores simbolistas el reflejo de la comunicación indirecta, de la ambigua sugerencia y la subjetividad<sup>161</sup>, y si para Baudelaire la música de la poesía radica en la sonoridad de la palabra, para Mallarmé, la poesía es música en sí, un conjunto de temas, variaciones, orquestaciones y silencios que se traducen en sentimientos; Mallarmé considera la poesía como la expresión de las relaciones y correspondencias que el lenguaje crea entre lo material y lo ideal, entre lo concreto y lo abstracto<sup>162</sup>.

Para los **músicos simbolistas**, lo programático adquiere relieve, y el título de la obra será evocador del contenido significativo que trata de transmitirnos la composición. Por ejemplo, en el *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy, un tema musical recurrente, entonado por la flauta y sometido a la trasposición, desarrollo y variación, hará de símbolo musical del fauno, en un entorno de gran riqueza tímbrica y armónica, que conforma atmósferas musicales de gran belleza y sensualismo; la forma también se presta a un libre devenir<sup>163</sup> por lo general, como en el caso de la literatura. En *Los planetas*, de Holst, cada pieza logra representar una atmósfera y carácter muy particular, en base al uso de acordes, melodías, ritmos y timbres característicos y simbólicos de cada deidad latina asociada a un planeta, y a una determinada función (Venus asociada a la paz, Marte a la guerra, Júpiter a la alegría...)<sup>164</sup>. En las *Variaciones enigma*, de Elgar, cada variación de un tema recoge el carácter de un amigo

---

<sup>160</sup> De la Torre y Sedeño, 1999, p.180.

<sup>161</sup> Según Souriau (2010, p.992), el subjetivismo simbolista es de inspiración kantiana (por reacción contra el positivismo), y también se relaciona con las nuevas ideas psicológicas de la época, que comienzan a descubrir el subconsciente. Souriau establece diferentes variantes sobre el simbolismo: el simbolismo místico, el feérico, el mitológico, el que sitúa un más allá sutil detrás de lo cotidiano, el hierático y suntuoso...

<sup>162</sup> Estébanez, 2008, p.992.

<sup>163</sup> En el *Preludio para la siesta de un fauno*, encontramos una constante fluctuación armónica y rítmica, y una continuidad formal en constante transformación; el tema principal es evocado constantemente desde diferentes matices tímbricos, texturas y armonías. Paul Dukas, admirador y condiscípulo de Debussy, escribía al día siguiente del estreno: “La idea engendra la forma”, exponiendo así una de las características principales de la obra de Debussy, y en general de todo el movimiento simbolista. <http://www.granadahoy.com/article/ocio/1295862/universo/debussy.html> (Agosto 2015).

<sup>164</sup> La obra de Holst, dada su cualidad programática y efectista, ha sido muy influyente para compositores de bandas sonoras cinematográficas, como John Williams.

del compositor (y de él mismo), pero éste alude a que existe un tema enigmático que no define, suscitando una ambigüedad muy propia del simbolismo.

El argumento se diluye, como se diluye la forma musical, y se desdibuja la composición **pictórica simbolista** (algo claro en Redon, y que roza la abstracción en muchos casos), y se recurren a temáticas trascendentales como el amor, la muerte, la locura, lo espiritual, la soledad, lo oculto... buscando en muchos casos ambientación en épocas o lugares inconcretos o lejanos, como la Edad Media o la Antigüedad, algo que compositores como Debussy llevarán al plano musical (al usar la antigua modalidad y melodías de inspiración gregoriana), y que los pintores simbolistas también reflejarán en sus temáticas (recordemos la serie sobre *Salomé* de Moreau, tema que también lleva Wilde al teatro, y posteriormente Richard Strauss a la ópera (con algunas cercanías al expresionismo en este último caso).

En líneas generales, concluimos que el simbolismo aporta ciertas novedades en el plano semántico, sin embargo en el aspecto formal y técnico, podemos establecer claras afinidades con el posromanticismo (Böcklin o Rajmáninov), y sobre todo con el impresionismo, evidentes en el caso de la música.

## CORRESPONDENCIAS

La Natura es un templo de vivientes pilares  
que susurran a veces los confusos vocablos;  
y el hombre atraviesa por florestas de símbolos  
que lo observan con ojos de mirada habituada.

Como ecos extensos, confundidos, lejanos,  
desde una unidad tenebrosa y profunda,  
amplia como la noche y como la claridad  
colores y perfumes y sonos se responden.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,  
dulces como el oboe, verdes como los prados.  
Pero hay otros corruptos, opulentos, triunfantes,

infinitas materias, de expandirse capaces,  
como ámbar, almizcle, benjuí e incienso,  
coreutas de los éxtasis del sentido, del alma.

En este genial y revelador soneto de Baudelaire: *Correspondencias*, que forma parte de *Las flores del mal* (1857), se anticipa toda la carga estética (más semántica que formal) que inundará la corriente simbolista unas décadas después. El poeta se sitúa como deambulante por una selva de símbolos, siendo traductor de éstos a diferentes formas expresivas.



En 1912, el pintor y diseñador ruso Léon Bakst realizó esta pintura para el estreno en formato de ballet del poema sinfónico de Debussy: *Preludio a la siesta de un fauno*, compuesto en 1894 a partir de la égloga de Mallarmé *La siesta de un fauno*, escrita entre 1865-1867 (publicada en 1876).

Pese a la disparidad de fechas de realización, las tres obras comparten una estética simbolista (de influencia modernista en Bakst). En ambas producciones percibimos una libertad formal, un uso cromático sensualista, y un lirismo preciosista.

En la imagen de la izquierda, se representa la pintura de Bakst, inmediatamente abajo se reproduce un fragmento del poema de Mallarmé, y más abajo el tema para la flauta (que viene a simbolizar al fauno) de la composición de Debussy, reproducida así mismo en la **Audición N.º 3**.

## LA SIESTA DE UN FAUNO

Estas ninfas quisiera perpetuarlas.  
Palpita  
su granate ligero, y en el aire dormita  
en sopor apretado.

¿Quizá yo un sueño amaba?  
Mi duda, en oprimida noche remota, acaba  
en más de una sutil rama que bien sería  
los bosques mismos, al probar que me ofrecía  
como triunfo la falta ideal de las rosas

Reflexionemos...

¡Si las mujeres que glosas  
un deseo figuran de tus sentidos magos!

Se escapa la ilusión de aquellos ojos vagos  
y fríos, cual llorosa fuente, de la más casta:  
mas la otra, en suspiros, dices tú que contrasta  
como brisa del día cálida en tu toisón.  
¡Que no! que por la inmóvil y lasa desazón  
-el son con la frescura matinal en reyerta-  
no murmura agua que mi flauta no revierta  
al otero de acordes rociado; sólo el viento  
fuera de los dos tubos pronto a exhalar su aliento  
en árida llovizna derrame su conjuro;  
es, en la línea tersa del horizonte puro,  
el hálito visible y artificial, el vuelo  
con que la inspiración ha conquistado el cielo.





*La aparición* (1876-1877), de Gustave Moreau, obra que representa la aparición de la cabeza de San Juan Bautista frente a una erótica Salomé. Esta obra versionada múltiples veces por el autor, refleja un mundo exótico, hedonista, y oscuro (Herodes y su esposa permanecen en la sombra a la izquierda), conectando con el espíritu del decadentismo francés y prefigurando el simbolismo. A continuación, el fragmento final de la esteticista *Salomé* (1891) de Oscar Wilde, que inspiró la ópera homónima de Richard Strauss, de 1905 (**Audición N° 4**).

HERODES: (*Levantándose*) ¡Ah! ¡Habla la esposa incestuosa! Ven, no quiero seguir aquí. Te digo que vengas. Estoy seguro de que ha de ocurrir una desgracia. Manasés, Isacar, Ozías, apagad las antorchas. No quiero mirar las cosas, no quiero que las cosas me miren. Ocultad las estrellas, ocultémonos nosotros en palacio, Herodías. Empiezo a tener miedo.

*(Los esclavos apagan las antorchas. Desaparecen las estrellas. Una gran nube negra cruza la luna y la cubre por completo. La escena se ensombrece totalmente. El tetarca empieza a subir la escalinata)*

LA VOZ DE SALOMÉ: ¡Ay, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca! En tus labios había un sabor acre. ¿Es ése el sabor de la sangre?... Aunque tal vez sea el sabor del amor. Dicen que el amor tiene un sabor acre. Mas ¿qué importa? ¡Qué importa! ¡He besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca!

*(Un rayo de luna cae sobre Salomé y la ilumina)*

HERODES: (*Volviéndose y viendo a Salomé*) ¡Matad a esa Mujer!



## LA ISLA DE LA MUERTE

¿En qué país de ensueño, en qué fúnebre país de ensueño está la isla sombría?. En un lejano lugar en donde reina el silencio. El agua no tiene una sola voz en su cristal, ni el viento en sus leves soplos, ni los negros árboles mortuorios en sus hojas: los negros cipreses mortuorios, que semejan, agrupados y silenciosos, monjes fantasmas.

Cavadas en las volcánicas rocas, mordidas y rajadas por el tiempo, se ven, a modo de nichos oscuros, las bocas de las criptas, en donde, bajo el misterioso taciturno cielo, duermen los muertos. La lámina especular de abajo refleja los muros de este solitario palacio de lo desconocido.

Lento, *allegretto*  $\text{♩} = 4$

Posromanticismo y simbolismo se entretrejen en estas tres versiones de *La isla de la muerte*, la primera del pintor suizo Arnold Böcklin, la segunda del escritor nicaragüense Rubén Darío (de gran influencia simbolista), y la tercera del compositor ruso Sergei Rajmáninov (fragmento inicial de una reducción para piano del poema sinfónico original, **Audición N.º 5**). La atmósfera sombría, y la técnica realista (académica en la pintura, postromántica en el caso de la música) se entretrejen con el decadentismo y el simbolismo semántico.

## 5.4. Modernismo, *art nouveau* y secesión

Modernismo es un término que puede generar cierta ambigüedad, ya que se ha llegado a emplear como un adjetivo bastante genérico, que llega a designar más una época que un movimiento estético uniforme, admitiendo dentro de su haber corrientes estilísticas de gran disparidad y variantes, máxime al referirnos a diferentes medios artísticos y culturas geográficas<sup>165</sup>. Del mismo modo que en el reciente movimiento posmoderno encontramos una gran variedad de características, y tal denominación actúa en buena medida como un cajón de sastre para personalidades u obras de difícil clasificación, en el modernismo de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, van a confluír influencias simbolistas, impresionistas, prerrafaelitas, decadentistas, eróticas, exotistas, y hasta románticas, en medio de un espíritu innovador, que se prende por lo general de un elegante lirismo. Por otra parte, el nacimiento de las vanguardias a principios del S. XX, influenció a una serie de creadores que en muchos poseían un pasado modernista, y que comenzaron a producir obras cargadas de una rupturista y personal experimentación, en gran medida inclasificable.

Por todo ello, y para organizar bien este punto, hemos de generar diferentes subapartados que nos permitan desenmarañar ciertas tendencias estéticas de entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Por un lado, nos remitiremos primeramente al modernismo hispanoamericano, y en un segundo apartado, al *art nouveau* francés y la secesión vienesa, dejando el modernismo anglosajón y otros modernismos o ultramodernismos para después de acometer las vanguardias.

### 5.4.1. Modernismo hispanoamericano

#### 5.4.1.1. Contexto

El modernismo hispanoamericano parte del campo **literario**, siendo Rubén Darío (1867-1916), quien empleará el término “modernismo”, en 1888, para referirse a las nuevas tendencias que se producían a finales de siglo, con el objetivo fundamental de buscar un nuevo lenguaje poético basado en el culto a la belleza. Las mayores

---

<sup>165</sup> Si el término modernismo viene a denotar en el ámbito anglosajón a un movimiento moderno de corte más experimental y vanguardista, con un sentido bastante amplio de la palabra, y pudiendo abarcar prácticamente la primera mitad del siglo XX, en el ámbito hispanoamericano, el sentido del modernismo es más reducido, y denota una corriente estética literaria y plástica más concreta, que parece concluir con la primera guerra mundial, y que encuentra afinidad con el *art nouveau* francés o la secesión vienesa.

influencias de este movimiento serán tanto el parnasianismo como el simbolismo francés. En 1888, Darío publica *Azul*, pieza constituyente del movimiento, y de enorme influencia; otros autores destacados modernistas serán el cubano José Martí (1853-1895), el mejicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), y poco más tarde, los españoles Manuel Machado (1874-1947, autor de *Alma* (1902)), Antonio Machado (1875-1939, con *Soledades* (1899-1902)) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958; *La soledad sonora* (1908) ejemplifica su etapa modernista)<sup>166</sup>.

En el ámbito de la narrativa, muchos críticos consideran las *Sonatas* (1902-1905) del inclasificable Ramón María del Valle-Inclán<sup>167</sup> (1866-1936), como el mejor ejemplo del modernismo en prosa. Respecto al teatro modernista, tan poco frecuentado como la prosa, podemos referirnos a algunos dramas poéticos latinoamericanos, y a ciertas obras de Valle-Inclán (*El marqués de Bradomín: coloquios románticos* (1906)) o de Jacinto Benavente<sup>168</sup> (1866-1954, autor de *La noche del sábado* (1903), o *Los intereses creados* (1907)).

Las revistas literarias, como *El correo germánico*, *La revista azul*, *La revista moderna*, o *Helios*, fueron determinantes en la expansión y conformación del movimiento modernista en España e Hispanoamérica, que en términos generales prolonga su vigencia hasta que llega la segunda década del siglo XX.

Llegados a la **pintura**, el modernismo no encuentra nuevamente un movimiento unificado bajo una misma denominación o preceptos. En gran medida, el modernismo pictórico bebe de la influencia francesa, sobre todo del postimpresionismo, pero también del simbolismo y del *art nouveau*, si bien la producción hispana adquiere características muy personales y distintivas en muchos casos, y no es de extrañar dada la

---

<sup>166</sup> Estébanez (2008, p.685-687), sitúa como antecedentes del modernismo literario español, a R. Gil (1857-1933), M. Reina (1856-1905), y S. Rueda (1857-1933), que suponen la transición desde el postromanticismo hasta el modernismo. Así mismo, en Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, el estilo modernista se sitúa mayormente en la etapa inicial de su producción.

<sup>167</sup> Valle-Inclán, como los hermanos Machado, formó parte de la generación del 98, que englobó a una serie de escritores españoles de variada estilística y evolución, algunos de los cuales tuvo nexos con el modernismo. Destacaron en la generación del 98, además de los ya citados: Pío Baroja (1872-1956, cercano al modernismo por ejemplo con el libreto para la zarzuela: *Adiós a la bohemia* de Sorozábal (1933)), Miguel de Unamuno (1864-1936, autor de la personal: *Niebla* (1907), modernista según el ensayo de J. A. Garrido: *La construcción modernista en la novela Niebla de Unamuno*), y Azorín (1873-1963, autor cercano al impresionismo, por ejemplo con su novela *Antonio Azorín* (1903), y con un interesante teatro de matices expresionistas). Si bien es cierto que la obra de muchos autores de la generación del 98 no es afín al modernismo poético hispanoamericano, sí que podemos establecer ciertas relaciones o afinidades con la pintura modernista española de las mismas fechas.

<sup>168</sup> Tal como indica Andrés Amorós (1989). [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih\\_10\\_2\\_072.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_072.pdf) (Agosto 2015).

cercanía geográfica, que sea en Cataluña<sup>169</sup> donde tenga un mayor peso, encontrando desde muy finales del S. XIX, y principios del S. XX, en las figuras de Ramón Casas (1866-1932), Santiago Rusiñol<sup>170</sup> (1861-1931), Isidre Nonell (1873-1911), y el joven Pablo Picasso (1881-1973), a los mejores exponentes de la pintura modernista, destinada a romper con el academicismo imperante<sup>171</sup>. No obstante, fuera de Cataluña, pintores como Darío de Regoyos (1857-1913) o Sorolla<sup>172</sup> (tendente al postimpresionismo, como Regoyos), Ignacio Zuloaga<sup>173</sup> (1870-1945) o Gutiérrez Solana (1886-1945, escritor además de pintor, con gran afinidad con el expresionismo), también han sido enmarcados dentro del ámbito modernista<sup>174</sup>.

Algunas de las obras más significativas del modernismo pictórico hispano serán *Flores deshojadas*<sup>175</sup> (1894, de Casas), *Alegoría de la poesía* (1895, de Rusiñol), *Las desgraciadas o Miseria* (1904, de Nonell), o *La vida* (1903, de Picasso).

Si en la pintura el modernismo es difícil de rastrear o de asimilar como tendencia al modernismo literario, en el ámbito de la **música**, esta labor resulta aún más imprecisa, ya que no existe una corriente musical específicamente adscrita al modernismo, o relacionada con denominaciones claramente equivalentes.

Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) y Manuel de Falla (1876-1946) son los compositores más preeminentes de la época en la que surge el movimiento modernista. En ellos podemos apreciar tanto influencias posrománticas y nacionalistas, como impresionistas y simbolistas, en el marco de sus características personalidades. No obstante, rastreamos algunos rasgos modernistas en *Goyescas* (de 1911 la versión para piano, 1916 la ópera) de Granados, en la ópera de Albéniz *Merlín* (1897-1902), o en el *Homenaje a Debussy* de Falla. En la obra de Federico Mompou

---

<sup>169</sup> Uno de los centros de interés del modernismo catalán fue *El 4 Gats*, establecimiento que actuó desde 1897 a 1903 como centro de reunión para veladas y exposiciones modernistas, e incluso como cabaret musical. También se llegó a publicar una revista literaria-artística bajo el mismo nombre (quince números en 1899). Por el local pasaron Casas, Rusiñol, Nonell, Picasso, Gaudí, Albéniz, Granados, y Rubén Darío. VV.AA. Vol 9. 1998, p.76. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/quatre\\_gats/presentacio/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/quatre_gats/presentacio/) (Octubre 2015)

<sup>170</sup> Quien además de pintor fue escritor (prolífico dramaturgo) y músico.

<sup>171</sup> La figura del arquitecto y diseñador Antonio Gaudí (1852-1926), si bien no corresponde al ámbito pictórico, fue determinante no obstante para el desarrollo del influyente modernismo catalán.

<sup>172</sup> Sorolla se relacionó con destacados miembros de la generación del 98, y retrató a Baroja, Benavente, Ortega y Gasset, Blasco Ibáñez, Unamuno, Azorín, o Antonio Machado.

<sup>173</sup> Famosos son los cuadros que Zuloaga hizo de notables figuras de su época, como Falla, Valle-Inclán, o Unamuno.

<sup>174</sup> VV.AA. Vol 9. 1998. Gutiérrez Solana, sin embargo, pertenece a una generación posterior.

<sup>175</sup> Esta obra que escandalizó al público cuando fue expuesta, fue adquirida por el amigo de Casas, el músico Isaac Albéniz (amigo además de otros pintores modernistas, como Regoyos).

(1893-1987), compositor que vivió de pleno el modernismo catalán, y admiró la poesía de Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez, hallamos igualmente rasgos destacados de modernismo, como en sus *Cantos mágicos* (1917-1919, para piano), o en *La hora gris* (canción de 1915).

#### 5.4.1.2. Características

La **literatura** modernista no ofrece características uniformes en muchos casos, si bien en Rubén Darío y en otros poetas americanos se acentúan los rasgos formalmente clasicistas (la influencia parnasiana), que igualmente retoman semánticamente los temas mitológicos, pero habitualmente entremezclados con lo erótico, lo exótico, lo sobrenatural (influencia decadentista), y con lo enigmático (influencia simbolista). El tema de la vuelta a la naturaleza llega a coexistir con el cosmopolitismo, y el idealismo hedonista habita junto a la angustia vital y la introversión individualista. El modernismo americano busca además alejarse de la influencia española, por lo que las temáticas indígenas son reformulados desde una óptica cultista y legendaria, constituyéndose París por otro lado como lugar de devoción. Otro rasgo semántico habitual es el sincretismo religioso, que recoge elementos de un fondo moral común al cristianismo, budismo, y filosofía y religión griegas.

El modernismo español comparte algunos rasgos temáticos con el latinoamericano, si bien la crisis de 1898<sup>176</sup>, cuando España pierde sus últimas colonias, condujo a una mayor conciencia crítica y social, que afectó a la intelectualidad de la época, y que se deja entrever en buena parte de la temática modernista española.

Como características técnicas de la poesía modernista hispanoamericana podemos destacar el preciosismo estilístico, la abundante adjetivación emocional (que busca la belleza formal a través del color, la luz, la música...), la plurivalencia

---

<sup>176</sup> Debemos hacer notar, que pese a encontrar autores u obras modernistas dentro de la generación del 98, algunos críticos consideran ésta como opuesta al modernismo. Es evidente que no podemos realizar generalizaciones al respecto, dado que tanto el modernismo español como la generación del 98 son heterogéneos, sin embargo, comparten el espíritu de reveldía que busca la renovación de las letras, y la apertura hacia la cultura europea. Tampoco debemos olvidar, que el propio Azorín incluye a Rubén Darío en el grupo de escritores que designa como la generación del 98 en sus artículos para el *ABC* en 1913, grupo que se conformaría por: Unamuno, Baroja, Maeztu, Darío, Valle-Inclán, Benavente, M. Bueno, y el propio Azorín. En 1901, Baroja, Azorín y Maeztu fundan la revista *Juventud*, donde ya colabora M. Machado, y en el mismo año se publica un manifiesto que expone los deseos de cooperar en la regeneración española. Sin embargo, la disolución no tarda en llegar, y en 1905 se percibe el distanciamiento ideológico y estético entre los miembros del grupo. Según Salinas: “El modernismo es el lenguaje generacional del 98”. (Estébanez, 2008, p.445-449).

semántica, el exotismo lingüístico (uso de vocablos técnicos artísticos y científicos, extranjerismos, neologismos...), el variado metaforismo, y el gusto por la rítmica esdrújula y por la renovación de métricas clásicas. En cuanto a temas, sobresalen otra vez la naturaleza, la mística, el cosmopolitismo, el arte, la mitología, y el erotismo.

En la **pintura** modernista, apreciamos dos grandes tendencias semánticas: la que se decanta por temáticas más sociales o de un personal intimismo (habituales en Casas, Nonell, y Picasso), y la que se dirige hacia el paisaje<sup>177</sup> como vehículo expresivo (Rusiñol, Sorolla, Regoyos). Por otra parte, el costumbrismo se acentúa en la obra de Zuloaga, no obstante combinado con referentes históricos (la obra del Greco fue una influencia decisiva para el pintor), algo que recuerda la evasión al pasado del modernismo poético. Pese a que el simbolismo no llega a ser dominante como recurso destacado en la pintura modernista española, encontraremos buenos ejemplos de su uso en algunos autores u obras.

Técnicamente, la pincelada suelta y las composiciones de influencia impresionista<sup>178</sup> dominaron en muchos casos el modernismo pictórico español, pero en cuanto al color, encontramos notables divergencias, ya que en figuras como Sorolla, Rusiñol o Regoyos prevalecen los luminosos cromatismos impresionistas, mientras que en Zuloaga o Solana el colorido se dirige a lo tenebrista, con abundante uso del negro; en el caso de Casas (gran dibujante de grisallas) el color tiende a lo naturalista; y con Nonell, pero sobre todo con Picasso, el color, más simbólico, adquiere tonalidades dominantes para una misma obra (véase la picassiana etapa azul, o la rosa).

La pintura modernista española encuentra evidentemente mayor afinidad con el modernismo literario español que con la poética modernista americana.

En la **música** también podemos destacar la influencia de las tímbricas, armonías y texturas impresionistas francesas, que se entretajan habitualmente con el nacionalismo posromántico; sin embargo, las influencias nacionalistas no sólo son buscadas en la música tradicional, sino que encontramos también referencias al pasado alhambrista (en Granados, que gustó de ciertos orientalismos cercanos a los exotismos de la poesía modernista; así mismo, la inspiración dieciochesca de sus *Goyescas*, renovadora de

---

<sup>177</sup> La pintura paisajística modernista española llega a estar cargada en muchos casos de connotaciones simbólicas, sobre todo en el caso de Rusiñol (introducir así mismo del simbolismo teatral en Cataluña), pero también notable en la serie *La España negra* (1888), de Regoyos.

<sup>178</sup> Asimiladas en París, ciudad frecuentada por la mayoría de los pintores modernistas españoles.

formas tradicionales<sup>179</sup>, recuerda la evasión clasicista literaria). El simbolismo es notable además en muchas obras de Albéniz (gran wagnerista), y lo programático impregna también la mayoría de la obra de Granados y Falla. Con Mompou, sobresalen como cualidades su intimismo, la delicadeza, y el lirismo que imprime a su estilo.

## INVERNAL

Noche. Este viento vagabundo lleva  
las alas entumidas  
y heladas. El gran Andes  
yergue al inmenso azul su blanca cima.  
La nieve cae en copos,  
sus rosas transparentes cristaliza;  
en la ciudad, los delicados hombros  
y gargantas se abrigan;  
ruedan y van los coches,  
suenan alegres pianos, el gas brilla;  
y, si no hay un fogón que le caliente,  
el que es pobre tirta.

Yo estoy con mis radiantes ilusiones  
y mis nostalgias íntimas,  
junto a la chimenea  
bien harta de tizones que crepitan.  
Y me pongo a pensar:  
¡Oh! ¡Si estuviese  
ella, la de mis ansias infinitas,  
la de mis sueños locos,  
y mis azules noches pensativas!  
¿Cómo? Mirad:  
De la apacibles estancia  
en la extensión tranquila,  
vertería la lámpara reflejos  
de luces opalinas.  
Dentro, el amor que abrasa;  
fuera, la noche fría,  
el golpe de la lluvia en los cristales,  
y el vendedor que grita  
su monótona y triste melopea  
a las glaciales brisas;  
dentro, la ronda de mis mil delirios,  
las canciones de notas cristalinas,  
unas manos que toquen mis cabellos,  
un aliento que roce mis mejillas,  
un perfume de amor, mil conmociones,  
mil ardientes caricias;  
ella y yo; los dos juntos, los dos solos;  
la amada y el amado, ¡oh Poesía!, [...]

En este fragmento de *Invernal*, de Rubén Darío, que forma parte de *Azul* (1888), encontramos presentes buena parte de los rasgos del modernismo hispanoamericano, tales como el individualismo intimista, el orgullo nacionalista (recuérdese la referencia a “El gran Andes”), el simbolismo (“azules noches pensativas”), la atención sensualista al amor (“mil ardientes caricias”), el interés por lo sensorial (“luces opalinas”, “canciones de notas cristalinas”), o el cosmopolitismo (“en la ciudad”). Pese a que la forma versal es este caso no parece seguir un patrón clásico, dominan los versos de siete, ocho, once y doce sílabas, con ocasionales rimas.

En la **Audición Nº. 6**, oímos *L’hora grisa* (1915), de Mompou, sobre un poema de Manuel Blancafort, que dice: “Todo duerme a la hora gris, los árboles, las montañas, los pájaros, el viento!. Solamente el humo hace su camino lentamente arriba, arriba como la oración. Más tarde, cuando el cielo se apague, saldrá una estrellita de oro. Todo duerme a la hora gris, las árboles, las montañas, los pájaros, el viento!”. El intimismo de la música coincide con el del texto en que se basa, de corte modernista. La armonía posee claros estatismos con acordes de influjo impresionista.

<sup>179</sup> Como indica Kathryn Koslowsky, en Granados se aúna el rigor formal con la variedad (2009, p.87). Si muchos poetas modernistas rescatan formas ya caídas en deshuso, Granados hará lo mismo con sus *Goyescas*. [https://circle.ubc.ca/bitstream/id/143891/ubc\\_2010\\_spring\\_schmidt\\_kathryn.PDF](https://circle.ubc.ca/bitstream/id/143891/ubc_2010_spring_schmidt_kathryn.PDF) (Agosto 2015).

ADELFO  
(A Miguel de Unamuno)

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron  
-soy de la raza mora, vieja amiga del sol-  
que todo lo ganaron y todo lo perdieron.  
Tengo el alma de nardo del árabe español.

Mi voluntad se ha muerto una noche de luna  
en que era muy hermoso no pensar ni querer...  
Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna...  
De cuando en cuando, un beso y un nombre de mujer.

En mi alma, hermana de la tarde, no hay contornos...;  
y la rosa simbólica de mi única pasión  
es una flor que nace en tierras ignoradas  
y que no tiene aroma, ni forma, ni color.

Besos ¡pero no darlos! Gloria... ¡la que me deben!  
¡Que todo como un aura se venga para mí!  
¡Que las olas me traigan y las olas me lleven,  
y que jamás me obliguen el camino a elegir!

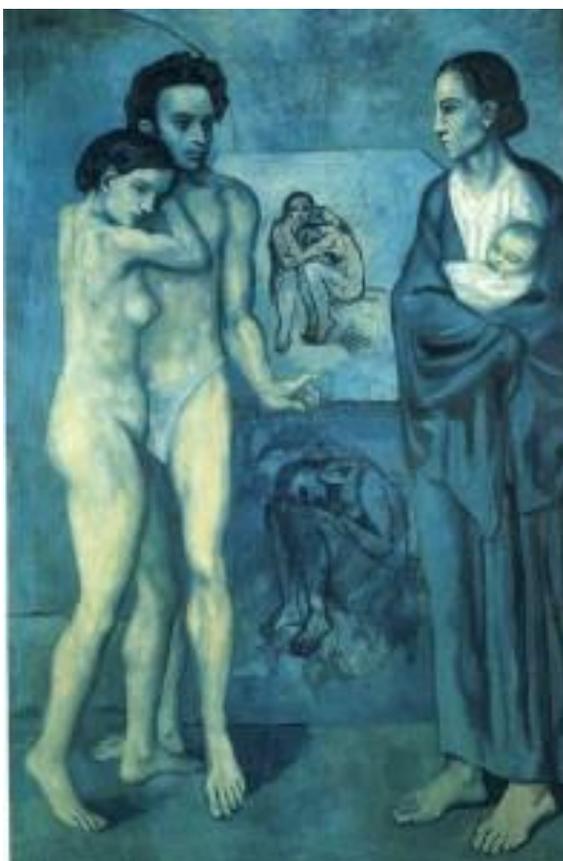
¡Ambición! No la tengo. ¡Amor! No lo he sentido.  
No ardí nunca en un fuego de fe ni gratitud.  
Un vago afán de arte tuve... Ya lo he perdido.  
Ni el vicio me seduce ni adoro la virtud. [...]

En este fragmento del poema de Manuel Machado: *Adelfos*, perteneciente a *Alma* (ca. 1902), está presente el espíritu del 98 (“que todo lo ganaron y todo lo perdieron”), y los rasgos modernistas que atienden al refinamiento formal, al simbolismo, a la rebeldía, o al individualismo.



*Flores deshojadas* (1894), de Ramón Casas. A finales del siglo XIX, existía la creencia popular de que un remedio para curar la sífilis era acostarse con una virgen, creencia que hizo aumentar las violaciones a adolescentes, algo que denuncia Casas. Las flores deshojadas son símbolo de la violación y desvirgamiento. El tema de la obra, de novedosa composición, escandalizó en su época, y muestra el calado social en el modernismo español.

En esta sencilla pieza para guitarra de Manuel de Falla: *Homenaje a Debussy* (1920, **Audición N.º 7**), se rinde homenaje al compositor francés que conoció Falla en su estancia en París. Un melancólico motivo inicial se reiterará durante la pieza, de armonías igualmente reiterantes (diríase por analogía con la pintura, que monocromáticas).



En esta obra: *La vida* (1903), de la etapa azul de Picasso, se muestra una confrontación entre el amor carnal y el amor maternal, así como de la vida y de la muerte. La repentina muerte de Casagemas (retratado en este cuadro), un amigo de Picasso, a causa de un rechazo amoroso, impulsó el uso simbólico del azul por parte de Picasso.

El elemento del cuadro dentro del cuadro, la metarreferencialidad, también está presente en *Azul*, de Darío, obra formada por poemas y relatos, algunos de los cuales contienen poemas o versos citados dentro de la narración.

## 5.4.2. *Art nouveau* y secesión

### 5.4.2.1. Contexto

En los albores del siglo XX, el modernismo, como estilo decorativo y arquitectónico, se extendió por la mayor parte de Europa con diferentes denominaciones: *art nouveau* (arte nuevo) en Francia (y Bélgica), *secession* (secesión) en Austria, *jugendstil* (estilo joven) en Alemania, *stile floreale* (estilo floral) en Italia, o claro está, modernismo en España. En Inglaterra, el movimiento de *arts and crafts* (artes y artesanías), ha sido visto así mismo como un antecedente de este modernismo<sup>180</sup>.

La denominación de *art nouveau*, proviene de una tienda abierta en París en 1895 por un comerciante alemán buen conocedor del arte japonés<sup>181</sup>, si bien el término ya se venía usando en Bélgica para describir la obra del grupo artístico *Les Vingt*<sup>182</sup> (los veinte), donde podemos destacar por ejemplo al holandés Jan Toorop (1858-1928). Las revistas, las exposiciones (incluida la Exposición Internacional de París de 1900) y el comercio, pronto hicieron del *art nouveau* un estilo de difusión internacional.

Pese a ser un estilo destinado a lo decorativo principalmente, en lo pictórico, encontramos una valiosísima figura asociada al *art nouveau*: Alphonse Mucha (1860-1939, pintor e ilustrador checo afincado en París), siendo visto también el postimpresionista Toulouse-Lautrec (1864-1901, sobre todo en su obra cartelística) como un buen exponente del modernismo francés<sup>183</sup>, así como el ruso Léon Bakst<sup>184</sup> (1866-1924, pintor y diseñador escénico y de vestuario que frecuentó París). Recordando la tendencia simbolista en el grupo de *Les Vingt*, los antecedentes más

---

<sup>180</sup> El movimiento de Arts and Crafts tiene como principal exponente y propagador al poeta, pintor y diseñador William Morris (1834-1896), que formó parte así mismo del grupo prerrafaelita. Pretendían eliminar la jerarquía de las artes, dando nueva vida y dignidad a la artesanía tradicional, creando obras de arte al alcance de todo el mundo. La construcción de la *Casa Roja*, en 1859 supone el inicio del movimiento (Dempsey, 2008, p.19).

<sup>181</sup> VV.AA. Vol.9. 1998, p.48.

<sup>182</sup> De la Bédoyère (2007, p.13), aclara cómo en la tienda *art nouveau*, de Siegfried Bing, se exponían objetos de decoración, muebles, tejidos, ornamentos, así como obras pictóricas de los nabis, simbolistas o neo-impresionistas (algo inusual en la época).

<sup>183</sup> En este sentido, el modernismo de Toulouse-Lautrec nos recuerda al de vertiente española, como en la obra de Casas. Sin embargo, A. Mucha practicaría un dibujo y pintura que logra hibridarse plenamente con lo decorativo, estando en total consonancia con el *art nouveau* más puro.

<sup>184</sup> Bakst perteneció a la sociedad de artistas: *Mir Iskusstva* (mundo del arte), que como otros tantos grupos modernistas, pretendió crear una síntesis de las artes alejándose del academicismo. Sergei Diaghilev (1872-1929), promotor de los influyentes Ballets Rusos que revolucionaron la vida cultural parisina de principios de siglo, fue cofundador de la sociedad en San Petersburgo en 1898 (junto a Alexandre Benois).

claros del modernismo francés se encuentran en el simbolismo, así como en el decadentismo, y en el prerrafaelismo y el esteticismo ingleses<sup>185</sup>.

Respecto a la **secesión** vienesa, fue fundada en 1897, y nació con la intención de separarse de la conservadora Asociación de Artistas Vieneses; Gustav Klimt (1862-1918) es uno de los mejores exponentes del grupo (de hecho fue su primer presidente). La secesión, que reivindicó un arte que celebrase la modernidad<sup>186</sup>, estuvo conformada por un grupo de noventa artistas, diseñadores y arquitectos, y en gran medida, pese a matices característicos, su estética dominante es afín a la del *art nouveau*.

Algunas de las obras pictóricas más destacables del *art nouveau* y de la secesión serán *Las estaciones del año* (1897), de Mucha, el cartel de *Jane Avril* (1893) de Toulouse-Lautrec, los dibujos de Bakst para *Narciso* (1911), y *El beso* (1907-1908), de Klimt.

Pasando a otro medio artístico, resulta quizás más fácil establecer afinidades respecto al *art nouveau*, y sobre todo con la secesión, en el ámbito **musical**. En el área francesa, nuevamente habremos de referirnos a los ya mencionados Debussy (con el ballet *Juegos* (1912-1913)), y Ravel (autor del original *Bolero* (1928)), a los que podemos sumar el nombre de Reynaldo Hahn (1874-1947), o Jules Massenet (1842-1912), compositor este último que en gran medida sirvió como transición entre el posromanticismo y el impresionismo, y que posee en su obra más tardía, por ejemplo en la ópera *Thais* (1897), rasgos modernistas.

En Viena, no podemos dejar de mencionar a Gustav Mahler (1860-1911), quien vislumbró la importancia de la colaboración entre artistas de diferentes medios, y si bien su obra posee rasgos estructurales que no rompen con la tradición, sí son modernos en cuanto a su carácter (especialmente en su época de madurez, tras el paso del siglo), algo

---

<sup>185</sup> Tanto James Whistler (1834-1903), como Aubrey Beardsley (1872-1898), aun siendo considerados mayormente el primero como pintor impresionista y el segundo como esteticista, poseen en buena parte de sus obras rasgos asociables con el *art nouveau*, algo claro en piezas como *Armonía en azul y oro: la sala del pavo real* (1876-1877), de Whistler, o en la portada de Beardsley para *La muerte de Arturo* (1893), pudiendo asumirlos, si no como claramente modernistas, sí como buenos precedentes.

<sup>186</sup> Como indica Dempsey (2008, p.60), los secesionistas (de gran herencia simbolista en la pintura) citaron a Morris en sus declaraciones, y en un primer manifiesto expusieron: “No conocemos diferencia alguna entre el arte elvado y el bajo, entre el arte de los ricos y el arte de los pobres. El arte nos pertenece a todos”. La secesión organizó veintitrés exposiciones entre 1898 y 1905, en las que presentaron obras impresionistas, postimpresionistas, simbolistas, del *arts and crafts*, y del *art nouveau*. También publicó un periódico: *Ver Sacrum* (Primavera sagrada), entre 1898 y 1903. En 1905 se produjo una escisión, y Klimt y otros artistas más radicales formaron otro grupo, sin embargo la secesión continuó vigente, hasta que en 1939 la represión nazi condujo a su disolución.

que también podemos decir de buena parte de la obra de Alexander von Zemlinsky (1872-1942) o de Richard Strauss (1864-1949), compositor este último que parte de un postromanticismo en su obra finisecular, evoluciona hacia composiciones más audaces (cercanas al expresionismo incluso) a principios del S. XX (*Salomé* (1905), y sobre todo *Electra* (1908)), para pasar a un último periodo de corte algo más neoclásico, pero con tintes modernistas (*El caballero de la rosa* (1910), o *La mujer sin sombra* (1918)).

Algunas composiciones de operistas veristas italianos, como Puccini (1858-1924, especialmente con su *Madama Butterfly* (1904), o con *Turandot* (1926)), también pueden tener nexos con el modernismo, y de hecho, las ilustraciones que acompañaban los carteles de estrenos de sus últimas óperas, o de la edición de sus partituras, se realizaban en un estilo modernista semejante al usado por Mucha.

Entrando en lo **literario**, para establecer en el ámbito francés un modernismo equivalente al hispanoamericano, o al *art nouveau*, tal vez podríamos dirigir la mirada hacia Paul Valéry (1871-1945), último representante del grupo simbolista, y que con el poemario *La joven parca* (1912-1917), comienza una nueva etapa estilística en la que dice buscar “la belleza en estado puro”<sup>187</sup>, abriendo una corriente: la poesía pura, que también cultivó J. R. Jiménez, y que por su formalismo, podemos situar a medio camino entre el simbolismo, neoclasicismo, y las poéticas de vanguardia, con ciertos rasgos modernistas, que en parte supera<sup>188</sup>.

En la literatura germana encontramos también otra inclasificable figura: Rainer Maria Rilke<sup>189</sup> (1875-1926), autor de comienzos tardorrománticos y simbolistas, que evoluciona hacia mayores preocupaciones metafísicas, con tintes expresionistas<sup>190</sup>. Entre las obras más afines al modernismo francés, se encuentran sus *Nuevos poemas* (1907), y *Segunda serie de Nuevos poemas* (1908), pertenecientes a su etapa parisina.

En líneas generales, para hablar de una literatura modernista europea, debemos abrir el campo terminológico, y aceptar que el modernismo surge como una síntesis de tendencias simbolistas, impresionistas, decadentistas y parnasianas, atravesadas por el

---

<sup>187</sup> Según apuntan Monique Allain-Castrillo y Renaud Richard en la edición del poema (1999, p.20).

<sup>188</sup> Puede resultar atrevido hablar de Valéry como modernista, y si bien la modernidad de su obra es incuestionable, puede estar más cercano al modernismo anglosajón que al hispanoamericano.

<sup>189</sup> Rilke, que nació en la Praga del Imperio Austrohúngaro, quedó entusiasmado en su estancia en París a principios de siglo, con la pintura de Cézanne y la escultura de Rodin (del que llegó a ser secretario), y conoció igualmente al pintor español I. Zuloaga. La influencia postimpresionista y simbolista es fácil de detectar en su obra temprana, algo que lo acerca al modernismo, si bien en su obra más madura (a partir de 1916 especialmente), los rasgos de modernidad se acentúan en un sentido más vanguardista.

<sup>190</sup> Según Juan Andrés García Román (2008), en la edición de *Poemas a la noche* de Rilke.

crisol renovador de lo personal, y que determinadas figuras literarias de difícil clasificación, sin autodenominarse como modernistas, entran dentro de este marco; esto permite aceptar la tesis de aquellos que ven en la obra narrativa de Marcel Proust, al equivalente literario del *art nouveau*<sup>191</sup>.

#### 5.4.2.1. Características

En lo **pictórico**, en el *art nouveau* o en secesionismo, hayamos como elementos comunes un gusto por las líneas orgánicas, estilizadas y con frecuencia decorativas, generando ondulaciones visuales de un virtuoso y lírico dinamismo y belleza (afín al refinamiento estilístico literario, que busca la musicalidad con insistencia). La inspiración floral lleva a multiplicar los ritmos de elementos decorativos (cabellos, ropajes, vegetación...), que en muchos casos llegan a apartarse de lo orgánico para entrar en lo geométrico o simbólico (algo evidente en Klimt). La composición también se renueva, con encuadres que recuerdan la estampa japonesa (Toulouse-Lautrec), o que entretejen a la figura con el marco (hecho habitual en la pintura de cartelería o ilustración, que suele prescindir de fondos convencionales). El color nos evoca el lujo, lo sensual y lo luminoso, destacando en Klimt el dorado<sup>192</sup>, con breves pinceladas sueltas que generan variados matices cromáticos, y que recuerdan al impresionismo.

Dentro del campo semántico, las temáticas retoman lo hedonista, tanto con referentes urbanos y burgueses (Toulouse-Lautrec), como más atemporales (Mucha), orientalistas (Bakst), o que hibridan todos los anteriores (Klimt). Es frecuente el erotismo en la representación de la feminidad (hecho común en la literatura, como también lo es el interés por lo exótico).

Pasando a lo **musical**, algunos rasgos afines al modernismo son el frecuente exotismo y referencialidad cultural (apreciable en obras veristas como *Madame Butterfly* o *Turandot* de Puccini), el lirismo melódico sensualista, el virtuosismo

---

<sup>191</sup> Siguiendo a A. Kontin y K. Kolb (Ed.): *Proust in perspective. Visions and Revisions*, University of Illinois, 2002, p.191.  
[https://books.google.es/books?id=duh4ox6aSsC&pg=PA191&lpg=PA191&dq=proust+y+el+art+nouveau&source=bl&ots=9-GSy3CaBz&sig=wiygE0INg-OI8BMUhR160ZgEPyw&hl=es&sa=X&ved=0CDgO6AEwA2oVChMIm-ntu6CXxwIVy7sUCh3zQAo\\_#v=onepage&q=proust%20y%20el%20art%20nouveau&f=false](https://books.google.es/books?id=duh4ox6aSsC&pg=PA191&lpg=PA191&dq=proust+y+el+art+nouveau&source=bl&ots=9-GSy3CaBz&sig=wiygE0INg-OI8BMUhR160ZgEPyw&hl=es&sa=X&ved=0CDgO6AEwA2oVChMIm-ntu6CXxwIVy7sUCh3zQAo_#v=onepage&q=proust%20y%20el%20art%20nouveau&f=false) (Agosto 2015).

<sup>192</sup> El padre de Klimt era grabador de oro y plata, hecho que tuvo su efecto en el gusto del artista por el dorado (De la Bédoyère, 2007, p. 306).

contrapuntístico (que nos recuerda los juegos ondulantes de líneas de la pintura), el intento de una evocación simbólica, y las temáticas híbridas. El colorido tímbrico, tan audaz y variado como el armónico, explora así mismo recursos instrumentales en muchos casos virtuosísticos y efectistas, de gran variedad y belleza, a imitación de los que hallaremos en la pintura, y en las evocaciones literarias. En el *Bolero*, de Ravel, la reiteración de un motivo musical en sucesivas renovaciones tímbricas, resulta afín a la reiteración de motivos ornamentales del modernismo pictórico. Los matices neoclásicos de algunas óperas de Strauss, también están en consonancia con el formalismo de la poesía modernista.

De la **literatura** modernista europea, referiremos nuevamente como características destacadas el culto a la belleza, aunado al deseo de renovación, la búsqueda del lirismo musical de la palabra, el virtuosismo expresivo (semejante al virtuosismo compositivo de la pintura y la música), las descripciones evocativas, o el uso de lo simbólico (nuevamente afín a las otras artes). Las temáticas también trabajan habitualmente sobre lo hedonista, desde diferentes planos, incluidos los que coexisten con lo lóbrego, lo tedioso, o lo desesperanzado.



En *Las estaciones* (1900), de Mucha (realizó otras versiones en 1896 y 1897), apreciamos plenamente los rasgos modernistas, que integran elementos decorativos de gran elegancia compositiva, insertos en una temática alegórica y simbólica. Pese a la aparente quietud de las mujeres, las líneas sinuosas y la variedad de motivos vegetales u ornamentales generan un dinamismo lírico que es combinado hedonistamente con la luminosidad cromática.

Tempo di Bolero

pp

1 *sempre staccato*

5 1 3 1

9 *mf*

13

17

**Audición N.º 8:** *Bolero* (1928), de Ravel, obra compuesta para la bailarina Ida Rubinstein, musa del modernismo, e inspirado en la danza española, llena de exotismo para la Francia de principios de siglo. El tema original, sinuoso y lírico, se repite siguiendo un ritmo constante e hipnótico, variando sus matices tímbricos y armónicos. Pese a estar algo alejado cronológicamente del cénit del *art nouveau* francés, posee rasgos que podemos vincular a éste.

A la izquierda, se muestra un fragmento de la partitura a reducción para piano, que expone el tema musical inicial.

[...] ¡Salve! ¡Divinidades por la sal y la flor!  
 Y primeros juguetes de este flamante día,  
 ¡Islas!... Colmenas pronto, cuando le haga la pira  
 Primera, a vuestra roca, islas que vaticino,  
 Sentir ruborizándose potentes paraísos;  
 Cumbres que empreña un fuego, cohibidas apenas,  
 Bosques que zumbaréis de bestias y de ideas,  
 De himnos de hombres que colman justos dones etéreos,  
 ¡Islas!, en el rumor de esas fajas de piélagos,  
 Madres vírgenes siempre, con todas esas marcas,  
 De hinojos para mí sois magníficas Parcas:  
 Nada iguala en el aire las rosas que ponéis,  
 Mas en lo más profundo, ¡qué helados vuestros pies! [...]

Fragmento de *La joven Parca* (1917), de Paul Valéry. Si los simbolistas sentían cierto desprecio por la rigidez formal de los parnasianos, Valéry vuelve a restablecer cierto formalismo clasicista al utilizar el verso alejandrino propio de Racine (algo que recuerda el modernismo hispanoamericano). La joven Parca simboliza la muerte, que a través de un original monólogo interior, adquiere conciencia de sí misma, y acepta su identidad como inevitable, pese a lo doloroso de su condición<sup>193</sup>.

<sup>193</sup> Allain-Castrillo y Richard, en la introducción a la edición de 1999 de *La joven Parca* de Valéry, p.50-54.



Gustav Klimt: *El beso*, 1907-1908. En esta famosa obra, apreciamos el gusto del artista por el uso del oro, los motivos ornamentales geométricos y reiterativos, el simbolismo misticista, y la temática sensualista y atemporal. El elemento floral del precipicio se muestra idealizado<sup>194</sup>, como es habitual en el modernismo.

## LOS AMANTES

Mira cómo se cruzan: uno crece hacia el otro  
 y en sus venas se vuelve todo espíritu.  
 Las dos figuras vibran como ejes, en torno  
 a los cuales la rueda irresistiblemente gira y arde.  
 Tienen sed y reciben la bebida;  
 mantente alerta y mira: reciben la visión.  
 Permite que se hunda uno en el otro,  
 Para que el uno al otro sobrepase.

En este poema de Rainer Maria Rilke: *Los amantes* (ca. 1908), perteneciente a la etapa parisina de Rilke, reconocemos un sensualismo vibrante y espiritual (siguiendo las palabras del poeta), que nos recuerda obras modernistas como *El beso* de Klimt, reproducido arriba.

<sup>194</sup> Una de las diferencias entre el impresionismo y el modernismo, es que el primero hace uso de una perspectiva sensitiva y naturalizada, y el modernismo recurre a una perspectiva más idealizada o civilizada.

## 4. Adagietto.

G. Mahler  
arr. O. Singer

Sehr langsam. *durchaus pp nur Str. u. Harfe*

*molto rit.* *a tempo (molto Adagio) (seelenvoll)*

*col Ped. sempre*

*Nicht schleppen (etwas flüchtiger als zu Anfang)*

*Wieder äußerst langsam. mit Empfindung*

*pp espr.* *morendo* *pp* *sempre pp*

*pp* *poco a poco* *eres* *etwas drängend*

En este fragmento de una reducción para piano del *Adagietto* de la 5ª *sinfonía* de Mahler (1902, **Audición N.º 9**), el lirismo dialoga entre lo íntimo, lo sensual y lo trágico, usando excepcionalmente tan sólo la sonoridad de cuerda, con una estructura clásica de romanza. Mahler se relacionó con buena parte de la intelectualidad vienesa de su época, y su esposa Alma Schindler, también compositora (de corte modernista), llegó a tener un escaqueo amoroso con el pintor secesionista Gustav Klimt, con el compositor modernista Alexander von Zemlinsky, con el pintor expresionista Oskar Kokoschka, casándose tras morir Mahler con el arquitecto Walter Gropius (fundador de la Bauhaus), y tras divorciarse de éste, con el poeta y novelista Franz Werfel.

## 5.5. Expresionismo y fauvismo

### 5.5.1. Contexto

Cronológicamente, el **fauvismo** fue el primero de los movimientos de vanguardia del siglo XX<sup>195</sup>, y también es uno de los más breves<sup>196</sup>. Nacido como corriente **pictórica** en Francia en 1905, y con grandes débitos al postimpresionismo<sup>197</sup>, sus figuras más destacadas fueron Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954), y Maurice de Vlaminck (1876-1958)<sup>198</sup>. Entre las obras más destacables podemos citar *Lujo, calma y voluptuosidad*<sup>199</sup> (1904-1905), y *La raya verde* (1905) de Matisse, o *Puente sobre el Riou* (1906), y *La danza* (1906) de Derain.

El **expresionismo** fue un movimiento que nace también en el ámbito de lo pictórico, pudiendo rastrearse buenos antecedentes en las *Pinturas negras* (1819-1823) de Francisco de Goya (1746-1828), o en la obra de Edvard Munch<sup>200</sup> (1863-1944) y

---

<sup>195</sup> El término “vanguardia” tiene su origen en lo militar, en las pequeñas avanzadillas que se destacaban de un cuerpo mayor. El término aplicado al arte comenzó a ser usado en un sentido figurado en el siglo XIX (en textos de socialistas utópicos), pero fue en el siglo XX cuando adquirió peso, para referirse a aquellos grupos, tendencias o movimientos que se enfrentaban al *status quo* artístico o cultural de su momento, experimentando con nuevas técnicas o formas constitutivas (VV.AA., Vol.9, 1998, p.2-3). Desde este punto de vista, el fauvismo es rupturista y vanguardista al desprenderse de la necesidad de mimesis (cromática) que imperó en la pintura hasta su llegada (salvo notables excepciones, como en el caso de Gauguin).

<sup>196</sup> Farthing (2010, p.370-371), indica cómo su nombre se originó cuando el crítico Louis Vauxcelles los describió como *fauves* (bestias salvajes), al contemplar las obras de Matisse, Derain y Vlaminck en la exposición del Salón de Otoño de 1905. El nombre despectivo fue usado posteriormente por el grupo, como ya sucediese antes con el impresionismo. El énfasis de la tendencia se dio entre la exposición de 1905 y la que hicieron en el Salón de los Independientes de 1906; al año siguiente el grupo comenzó a escindirse.

<sup>197</sup> Artistas como Van Gogh (del que heredan la pincelada desinhibida), Gauguin (con su color no descriptivo) y Cézanne (por sus formas sintéticas) ya habían sido objeto de exposiciones retrospectivas entre 1901 y 1905. A ello se sumó el interés creciente por el arte primitivo de África y Oceanía, cuya influencia se impuso hasta cierto punto al de la estampa japonesa (VV.AA., Vol.9, p.82-85).

<sup>198</sup> Dempsey (2008, p.66) también cita a otros artistas relacionados por aquellas fechas con los fauvistas, tales como Raoul Dufy (1877-1953), Georges Rouault (1871-1958), y Georges Braque (1882-1963, que luego viró hacia el cubismo).

<sup>199</sup> El título de esta obra hace referencia a un poema de Baudelaire: *La invitación al viaje*, perteneciente a *Las flores del mal* (1857), versos a los que Duparc ya puso música (en 1870). Los fauves compartían el interés de los simbolistas por expresar emociones a través de la forma y el color, y de hecho Matisse fue alumno de Gustave Moreau, pintor asociado al simbolismo, sin embargo, su actitud frente a la vida fue mucho más positiva que la de aquellos.

<sup>200</sup> Munch fue un pintor noruego, que sin pertenecer históricamente al movimiento expresionista, ya que de hecho está relacionado con el simbolismo, posee una estética en muchas de sus obras que coincide con la expresionista; su famosa obra *El grito*, suele ser de hecho usada para ejemplarizar el expresionismo. Para entender la posible influencia del artista en Alemania, hemos de apuntar que Munch expuso en Berlín en 1892, pero la exposición se clausuró por el escándalo producido, con la oposición de algunos artistas que desde entonces formaron la secesión berlinesa. Munch vivió algunos años en Alemania, y entre 1895 y 1902 se hicieron ediciones de su obra gráfica, algo que demuestra el interés que movió

James Ensor (1860-1949). Sin embargo, el expresionismo tiene su génesis en Alemania, y el término fue aplicado en 1912 por H. Walden, editor en Berlín de la revista *Der Sturm* (La tormenta).

Si bien el término expresionismo se hace convencional desde 1912, la tendencia surge con cierta anterioridad, principalmente en torno a dos grupos artísticos: *Die Brücke*<sup>201</sup> (El puente), fundado en Dresde en 1905, y *Der Blaue Reiter*<sup>202</sup> (El jinete azul), fundado en Múnich en 1911. Los artistas más relevantes de estos grupos serán, en el grupo El puente: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), y Karl Schmidt-Ruttluff (1884-1976); y en el grupo El jinete azul: Vasili Kandinsky (1866-1944, pintor de origen ruso), Franz Marc (1880-1916), August Macke (1887-1914), Paul Klee (1879-1940), y Alekséi von Jawlensky (1867-1941, ruso). Así mismo, en Viena encontraremos algunos artistas que partiendo del espíritu de la secesión, se acercan al expresionismo, como es el caso de Oscar Kokoschka<sup>203</sup> (1886-1980), Egon Schiele (1890-1918), y Alfred Kubin (1877-1959, quien además de ilustrador, por ejemplo del último libro de G. Trakl, será también escritor ocasional, como Kokoschka).

Muchos de los artistas expresionistas querían alejarse de la sociedad aburguesada, y algunos vivieron en comunas en zonas rurales, explorando con fascinación el arte folclórico y las sociedades “primitivas”. El postimpresionismo de Gauguin, que ya había dejado de usar colores realistas, o el trazo desinhibido de Van

---

(VV.AA., Vol.9, 1998, p.102-105). Algunos autores hablan de la existencia de un “expresionismo nórdico”, aplicable a pintores como Munch, o a la última etapa literaria de August Strindberg.

<sup>201</sup> Pese a la intensa labor que el grupo desarrolló en su momento, y al desarrollo de cierto estilo “colectivo”, el grupo El puente se disolvió en 1913, cuando sus miembros consideraron que para conseguir el éxito debían funcionar individualmente (Farthing, 2010, p.379-380). Sin embargo, aunque la vigencia de El puente o de El jinete azul no fuese extensa, su influencia sí lo fue, y muchos de los expresionistas de principios de siglo continuaron perpetuando el estilo, con diferentes evoluciones personales. Cuando los nazis subieron al poder en 1933, prohibieron el arte expresionista junto a otras corrientes vanguardistas, por considerarlo arte “degenerado”.

<sup>202</sup>La creación de El jinete azul se debe a Kandinsky y Marc, que concibieron la idea de realizar un almanaque ilustrado con una panorámica de las corrientes más actuales de su época, y que incluyese textos de artistas, pintores, músicos, arquitectos... Más que un grupo, El jinete azul fue una publicación, si bien bajo esta denominación también se realizaron dos exposiciones, una en 1911 y otra en 1912, en la que participaron también algunos miembros de El puente. El almanaque se publicó finalmente en 1912, recogiendo reproducciones de arte popular, obras primitivas, xilografías medievales, así como obras de El Greco, Cézanne, Gauguin, Rousseau, Picasso, Dalaunay, Matisse, y por supuesto de Kandinsky, Marc y Macke; el almanaque también recogía algunos estudios estéticos entre los que se aprecia la aspiración a la obra de arte total, y la correspondencia entre pintura y música (VV.AA., Vol.9, 1998, p.110-111). El compositor Arnold Schoenberg, también pintor, se relacionó con este grupo, llegando a intercambiar ideas con Kandinsky en una búsqueda de nuevos procedimientos compositivos musicales.

<sup>203</sup> Kokoschka colaboró en Berlín desde 1910 con Herwarth Walden, fundador de la revista *La tormenta*, impulsora del expresionismo.

Gogh y Munch, también resultaron influyentes, así como el fauvismo (especialmente en el grupo El Jinete Azul<sup>204</sup>). En los artistas vieneses, la influencia de Klimt y la secesión también fue determinante.

Tras la primera guerra mundial, encontraremos en Alemania una nueva tendencia, denominada **nueva objetividad**, donde algunos artistas relacionados con el expresionismo, el dadaísmo, e incluso el futurismo, evolucionan hacia un mayor realismo, no exento sin embargo de ciertas cualidades expresionistas residuales, especialmente notables en algunas obras de George Grosz (1893-1959), como: *Interrogatorio* (1938).

En Rusia, el grupo Sota de diamantes, fundado en 1910, se verá influenciado por las vanguardias postimpresionistas, fauvistas y cubistas, a través de las actividades de sociedades como el “Mundo del arte” (fundada en 1898 en San Petersburgo con inclinaciones modernistas y vanguardistas), y en su seno se forjará una corriente, el primitivismo<sup>205</sup>, interesada en el arte autóctono popular, infantil, y primitivo, de gran afinidad expresionista. Mijail Larionov (1881-1964, autor de *Los soldados*, de 1909) y Natalia Goncharova (1881-1962) serán los mejores representantes de esta tendencia.

Entrando ahora en campo **literario**, no podemos hablar de una literatura **fauvista**, ya que como corriente no se desarrolló; sin embargo, el gran poeta de las vanguardias, Guillaume Apollinaire (1880-1918), tuvo contactos con artistas fauvistas, y André Derain ilustró con unos grabados en 1909<sup>206</sup> su obra: *El encantador putrefacto* (escrito en 1908).

Respecto al **expresionismo** literario, podemos citar como sus precursores a Georg Büchner (1813-1837), al sueco August Strindberg (1849-1912), y a Frank Wedekind (1864-1918). El joven Büchner (muere con veinticuatro años) fue uno de los principales renovadores del drama moderno, con obras originalísimas para su tiempo como *La muerte de Danton* (1835), y *Woyzeck*<sup>207</sup> (de 1836, que el compositor

---

<sup>204</sup> Farthing, (2010, p.378-381), señala cómo la influencia fauvista penetró en El jinete azul gracias especialmente al contacto de Jawlensky con la tendencia francesa. Los expresionistas también buscaron inspiración en los artistas renacentistas alemanes como Alberto Durero y Matías Grünewald.

<sup>205</sup> El primitivismo pictórico fue desarrollado por Mikhail Larionov y Natalia Goncharova desde finales de la primera década del siglo XX. Su trayectoria fue breve, y en 1913 ambos artistas fundaron otra tendencia: el “Rayonismo”.

<sup>206</sup> Según informa Jiménez Millán en el número 258 de *Litoral* (p.162).

<sup>207</sup> Los dramas de Büchner destacan por la introspección psicológica de los personajes, la reivindicación social de las clases desfavorecidas, y el uso de un lenguaje entre culto y coloquial, mezclando aspectos cómicos, trágicos y satíricos.

expresionista Alban Berg convirtió en ópera en 1922); Wedekind evolucionó desde el naturalismo hacia un obras de tono expresionista, reconocible en *El espíritu de la tierra* (de 1895, que Alban Berg convirtió en ópera (inacabada) en 1935), y *La caja de Pandora* (1902). Strindberg inauguró con *Camino de Damasco* (1898) una etapa en la que se aleja igualmente de su anterior naturalismo y prefigura el expresionismo e incluso el surrealismo.

Autores que sin afiliarse al expresionismo podemos considerar que poseen rasgos expresionistas en su obra serán: Franz Kafka (1883-1924), con novelas como *La metamorfosis* (1915), o *El proceso* (1925), que anticipan así mismo el existencialismo; y Rainer Maria Rilke (1875-1926), con *Elegías de Duino* (1912-1922).

Como autores plenamente expresionistas, debemos nombrar a los poetas George Trakl (1887-1914, cuya obra no llegó a ser prolífica dada su temprana muerte, pero en la que destaca: *Sebastián en sueño* (1914)), Else Lasker-Schüler (1869-1945), o Georg Heym (1887-1912). En narrativa, hemos de citar a Franz Werfel (1890-1945, autor de *El asesino no es el culpable, sino la víctima* (1920)), y en teatro a Georg Kaiser (1878-1945, autor de *Los burgueses de Calais*<sup>208</sup> (1914)).

La Primera Guerra Mundial influyó determinadamente en la literatura expresionista (difundida además de por revistas como *Der Sturm* y *Die Aktion* (La acción), por círculos literarios como *Der Neue Club* (El nuevo club)), ya que mientras algunos autores consideraron la guerra como una fuerza higienizante que socavaría el acomodamiento conservador burgués, para otros el conflicto supuso una experiencia desgarradora. En la posguerra, la literatura adquirió mayor compromiso social y de denuncia, en paralelo con el movimiento de la **nueva objetividad**, considerado en gran medida un apéndice del expresionismo en los años veinte. Bertold Brecht (1898-1956) que llevó el espíritu del expresionismo al teatro en obras tempranas como *Baal* (1918), dará forma en los años veinte una nueva tendencia dramática, que denominará “teatro épico”, que encontramos en consonancia con la nueva objetividad.

Fuera de Centroeuropa, muchos señalan al “esperpento”, del dramaturgo español Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), como una tendencia afín al expresionismo (si bien otros apuntan nexos con el futurismo, cubismo o dadaísmo), algo apreciable en obras como *Tirano Banderas* (novela de 1926), o *Luces de Bohemia*, de 1921, que

---

<sup>208</sup> Inspirada en la obra escultórica homónima de Rodin de 1895.

enlaza así mismo con obras rupturistas previas como *Ubú rey* (1896), del francés Alfred Jarry (1873-1907), verdadera antecesora del teatro del absurdo. Los dramas del belga Michel de Ghelderode<sup>209</sup> (1898-1962), como *Escorial* (1928), también presentan rasgos expresionistas.

Llegados a la **música**, es muy difícil hablar de **fauvismo**, ya que no existió ninguna corriente musical asociada a él, sin embargo, algunos autores<sup>210</sup> apuntan cierta afinidad del ballet *Petrouchka* (1910-1911) de Igor Stravinsky (1882-1971), con el fauvismo.

Respecto a la música **expresionista**, habremos de citar como tendencia precursora al **primitivismo**, que pese a unos orígenes pictóricos de breve recorrido, influyó sin embargo en la obra de compositores como el húngaro Béla Bartók (1881-1945, en su *Allegro bárbaro*, de 1911, también con rasgos folcloristas), o el ruso Igor Stravinsky (quien con su revolucionario ballet *La consagración de la primavera* (1913), causó una verdadera conmoción de repercusión internacional tras su estreno en París). La *suite escita* (1915), del ruso Sergéi Prokófiev (1891-1953), también recoge el espíritu primitivista, en un autor que virará rápidamente hacia el neoclasicismo, como le ocurriese algo más tarde a su compatriota ruso Dimitri Shostakóvich (1906-1975), tras el rechazo político (que no de público, pues sólo en Moscú acumuló noventa y siete representaciones) de su ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* (de 1932), de talante expresionista.

En la ópera de Richard Strauss: *Electra* (1909), con libreto de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), también encontraremos rasgos expresionistas, desde una evolución posromántica, algo que también le ocurrirá a Paul Hindemith (1895-1963) con su ópera *Asesino, esperanza de las mujeres* (1919), usando como libreto el drama homónimo de Kokoschka. En ambos casos, el expresionismo será algo transitorio, tomando luego los compositores hacia tendencias más neoclásicas (concordantes con la nueva objetividad en Hindemith).

Pero será en la llamada “Segunda escuela de Viena”, donde encontramos los mayores exponentes del expresionismo musical: Arnold Schoenberg (1871-1951), y Alban Berg (1885-1935). Schoenberg logra romper definitivamente con el sistema tonal

---

<sup>209</sup> Quien fuera buen amigo de J. Ensor.

<sup>210</sup> Guido Salvetti (1986, p.68-70).

tradicional con su ciclo de canciones: *El libro de los jardines colgantes*<sup>211</sup>, de 1908-1909, y logra una de las cimas del expresionismo musical con su ópera *Expectación* (1909), y *Pierrot Lunar*<sup>212</sup> (1912). Berg, alumno de Schoenberg, y amigo de Klimt y Kokoschka, llevará a la escena operística dos de las grandes obras teatrales prefiguradoras del expresionismo: *Wozzeck* (en 1922, sobre la obra de Büchner), y *Lulú* (en 1935, sobre el *Espíritu de la tierra* de Wedekind).

A modo de conclusión, podemos apreciar que no existe realmente un expresionismo homogéneo, ya que podemos encontrar obras o artistas de un “expresionismo simbolista o modernista” (Munch en la pintura, Strindberg en literatura, o Ferruccio Busoni (1866-1924) en música), un “expresionismo fauvista” (Georges Roault (1871-1958), en pintura), un “expresionismo épico” (Brecht en teatro, José Orozco (1883-1949) en pintura), un “expresionismo objetivo” (Grosz en pintura, Thomas Mann en literatura), un “expresionismo existencial” (Kafka), un “expresionismo primitivista” (Natalia Goncharova en pintura o Stravinsky en música), y un “expresionismo abstracto” (Kandinsky, y más adelante Jackson Pollock (1912-1956)). En general, el expresionismo ha sido una de las vanguardias más influyentes, inspirando a multitud de generaciones posteriores a la hora de representar una realidad deforme, asfixiante, o salvaje.

### 5.5.2. Características

El **pintor** expresionista recrea una realidad exagerada, que refleja una concepción atormentada de la vida en muchos casos; el artista busca representar su angustia ideológica interior, desnudando subjetivamente su alma al exterior, y lo hace por medio de un color simbólico (desprendido de la mimesis), y un trazo desinhibido, libre y expresivo (que genera sin embargo ritmos texturales reiterantes, pero faltos de homogeneidad). Si los fauves se dejan llevar por la sensualidad del color y el trazo, independientemente de su conexión con la realidad cromática de lo representado, y con una concepción más amable de lo expresado (pese a su salvajismo en el trazo), en el área germana el color preferirá tonos oscuros, sin prescindir del negro (como prácticamente prescinden los fauves).

---

<sup>211</sup> Sobre poemas de Stefan George, poeta a medio camino entre el simbolismo y el modernismo, con matices expresionistas en algunas de sus obras.

<sup>212</sup> Schoenberg usó veintiún poemas del poeta simbolista belga Albert Giraud, traducidos al alemán.

Con la llegada de la nueva objetividad, el contorno vuelve a definirse, y la imagen busca un mayor realismo; sin embargo, el color mantiene en gran medida sus cualidades simbólicas, y el carácter expresivo persiste en la idea inconformista de lo angustioso, si bien con tintes más satíricos, y recursos dadaístas.

El primitivismo ruso pone el interés sin embargo en el arte y cultura autóctona (iconos, xilografías rústicas y arte popular)<sup>213</sup>, tratando de simplificar las formas (figurativas), pero generando frecuentemente atmósferas igualmente inquietantes.

La **literatura** expresionista, se basa en una intuición irracional, no exenta de crítica subtextual (algo común con la pintura); intensifica igualmente la realidad, deformándola hasta la caricatura o lo bárbaro, desdeñando en poesía la armonía versal tradicional y los ritmos homogéneos (si bien buscando cierta reiteración), en un flujo libre de conciencia (a semejanza de la libertad de trazo pictórico e inarmonía cromática); abundan las atmósferas asfixiantes y el tema de la muerte, la violencia, la crueldad, la soledad, la locura, el vicio, la angustia, lo sobrenatural, lo onírico, o la incomunicación, en claros paralelos con los temas pictóricos (aunque en el fauvismo el trasfondo se relaciona más con una concepción libre y voluptuosa de la naturaleza). La narración se fragmenta, como la línea pictórica, y gusta de las reiteraciones, estatismos, monólogos, y un uso audaz del lenguaje, con abundantes simbolismos de trasfondo (no olvidemos los orígenes simbólicos del expresionismo pictórico).

Al igual que el color abandona la mimesis, en la **música**, ocurre otro tanto con la melodía y la armonía, que se desligan de la tradición tonal y de las fórmulas melódicas basadas en la mimesis con el lenguaje hablado. Aun en la música vocal, cuando se realiza un “sprechstimme” (una especie de recitado medio cantando), la deformidad y exageración penetran a la voz. La melodía se fragmenta en células más abstractas y reiterantes, como se fragmenta el trazo pictórico y el discurso literario, que también se acercan a la abstracción, con juegos contrapuntísticos heterofónicos. La armonía acepta como válida la disonancia, así como el color pictórico cede paso a armonías estridentes, lo que genera atmósferas sonoras de gran ansiedad y extrañamiento (en paralelo con los otros medios artísticos). Las formas se desinhiben de las formas canónicas, en un desarrollo libre, y el compositor vuelca en su obra su significativo grito interior. En el primitivismo de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, la atención al ritmo es

---

<sup>213</sup> Dempsey, 2008, p.93.

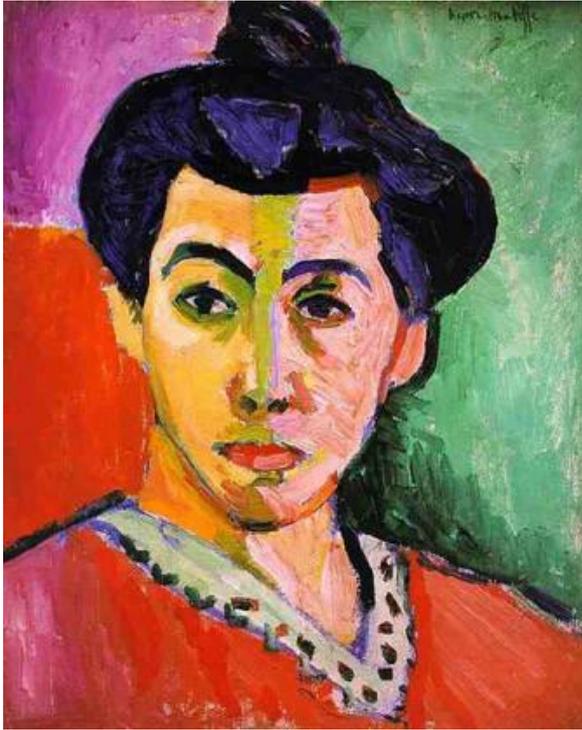
crucial, para componer una estampa ritual de la Rusia pagana donde las melodías tradicionales sufren una deformación altamente disonante y con una rítmica frenética de gran complejidad.



Arriba a la izquierda: *La danza* (1906), de Derain, obra fauvista que muestra influencia simbolista. A la derecha, una ilustración de Derain para la edición de *El encantador putrefacto* (1909) de Apollinaire, de la cual reproducimos abajo un fragmento, que hace gala de una desconcertante capacidad evocadora, que trastoca la realidad (como hace el fauvismo con el color y las formas), con un espíritu vital y eufórico, anticipador del surrealismo.

[...] Pero yo tenía conciencia de las eternidades diferentes del hombre y la mujer. El cielo amamantaba sus leopardos. Entonces vi en mi mano unas manchas carmesí. Hacia la mañana, unos piratas se llevaron nueve naves ancladas en el puerto. Los monarcas se alegraron. Y las mujeres no querían llorar a ningún muerto. [...] Pero yo tenía conciencia de las eternidades diferentes del hombre y la mujer. Dos animales desemejantes se amaban. Sin embargo, sólo los reyes no morían de esa risa, y veinte sastres ciegos vinieron a fin de cortar y coser un velo destinado a cubrir la sardónice. Yo mismo los dirigía, a reculones. Hacia la tarde, los árboles se volaron, los monos se volvieron inmóviles, y yo me vi centuplicado. La multitud que yo era se sentó a la orilla del mar. Grandes naves de oro pasaban por el horizonte. Y cuando la noche fue completa, cien llamaradas vinieron a mi encuentro. Procreé cien varones cuyas nodrizas fueron la luna y la colina. [...] Pero yo tenía conciencia de las eternidades diferentes del hombre y la mujer. Sombras desemejantes oscurecían con su amor el escarlata de los velámenes, mientras mis ojos se multiplicaban en los ríos, en las ciudades y en la nieve de las montañas.

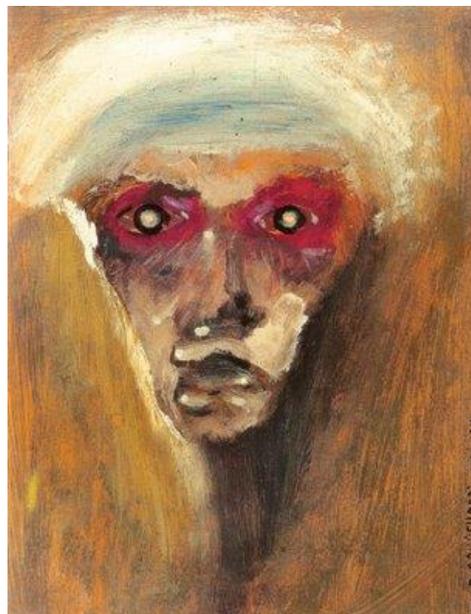
En la **Audición N.º. 10**: *Petrouchka* (1911), de Igor Stravinsky, obra que destaca por la innovadora armonía (polimodal) y orquestación. El gran efectismo tímbrico, de gran emancipación para su época dadas las inusuales combinaciones instrumentales (y armónicas) a las que llega, es equiparable al que realizaron los fauvistas con el color. *Petrouchka*, un ballet estrenado en París por encargo de Diáguilev, está ambientado en una feria, y pese a los marcados ritmos y las eventuales disonancias, el efecto global posee una vital alegría e ironía, que se aleja de los inicios tardorrománticos del compositor.



Arriba izquierda: *La raya verde (Madame Matisse)*, 1905, de Matisse, a su derecha, de Kandinsky: *Munich-Schwabing con la iglesia de Sta. Ursula*. 1908. La exageración y permutación del color es común a ambas obras, la primera fauvista y la segunda expresionista. En Kandinsky, la forma se irá descomponiendo así mismo gradualmente hasta alcanzar la abstracción. Abajo, una pintura primitivista de Larionov: *Los soldados*<sup>214</sup> (1909), de factura intencionalmente simplificada.



<sup>214</sup> Resulta así mismo algo llamativo la inclusión de texto en la pintura, que supuestamente cantan los soldados; este hecho es sin embargo algo común en algunas pinturas religiosas antiguas, por ejemplo.



Arriba a la izquierda: *Dos mujeres en la calle* (1914), de Ernst Kirchner. En la imagen de la derecha, *La mirada roja* (1910), de Arnold Schönberg. Abajo, un fragmento de *El proceso* (1913-1919), de Franz Kafka. En la **Audición N.º 11**: *Expectación* (1909, también traducida como *La espera*), de Arnold Schönberg. En estas tres producciones, la atmósfera opresiva, la exageración y deformación de la realidad, y la libertad compositivas, son constantes.

—¿Cómo te imaginas el final? —preguntó el sacerdote.

Al principio pensé que terminaría bien —dijo K—, ahora hay veces que hasta yo mismo lo dudo. No sé cómo terminará. ¿Lo sabes tú?

—No —dijo el sacerdote—, pero temo que terminará mal. Te consideran culpable. Tu proceso probablemente no pasará de un tribunal inferior. Tu culpa, al menos provisionalmente, se considera probada.

—Pero yo no soy culpable —dijo K—. Es un error. ¿Cómo puede ser un hombre culpable, así, sin más? Todos somos seres humanos, tanto el uno como el otro.

—Eso es cierto —dijo el sacerdote—, pero así suelen hablar los culpables.

—¿Tienes algún prejuicio contra mí? —preguntó K.

—No tengo ningún prejuicio contra ti —dijo el sacerdote.

—Te lo agradezco —dijo K—. Todos los demás que participan en mi proceso tienen un prejuicio contra mí. Ellos se lo inspiran también a los que no participan en él. Mi posición es cada vez más difícil.

—Interpretas mal los hechos —dijo el sacerdote—, la sentencia no se pronuncia de una vez, el procedimiento se va convirtiendo lentamente en sentencia. [...]

¿Dónde estaba el juez que no había visto nunca? ¿Dónde estaba el alto tribunal al que nunca había llegado? Levantó las manos y separó todos los dedos. Pero las manos de uno de los señores se posaban ya en la garganta de K., mientras que el otro le hundía profundamente el cuchillo en el corazón y lo hacía girar dos veces. Con los ojos vidriosos, K. Vio aún cómo los señores, muy cerca de su cara, mejilla contra mejilla, observaban la decisión. “¡Como un perro!”, dijo; era como si la vergüenza hubiese de sobrevivirle.

## GRODEK

Por la noche resuenan los bosques otoñales  
de las armas de la muerte; las planicies doradas  
y los lagos azules por cuyos horizontes  
rueda el sol, más siniestro, y ya abraza la noche  
a los guerreros que agonizan, la silvestre quejumbre  
de sus bocas quebradas.

Se acumula callada a los pies del sauzal  
-en rojo nubarrón, donde habita un dios en cólera-  
la sangre derramada, en frío lunar;

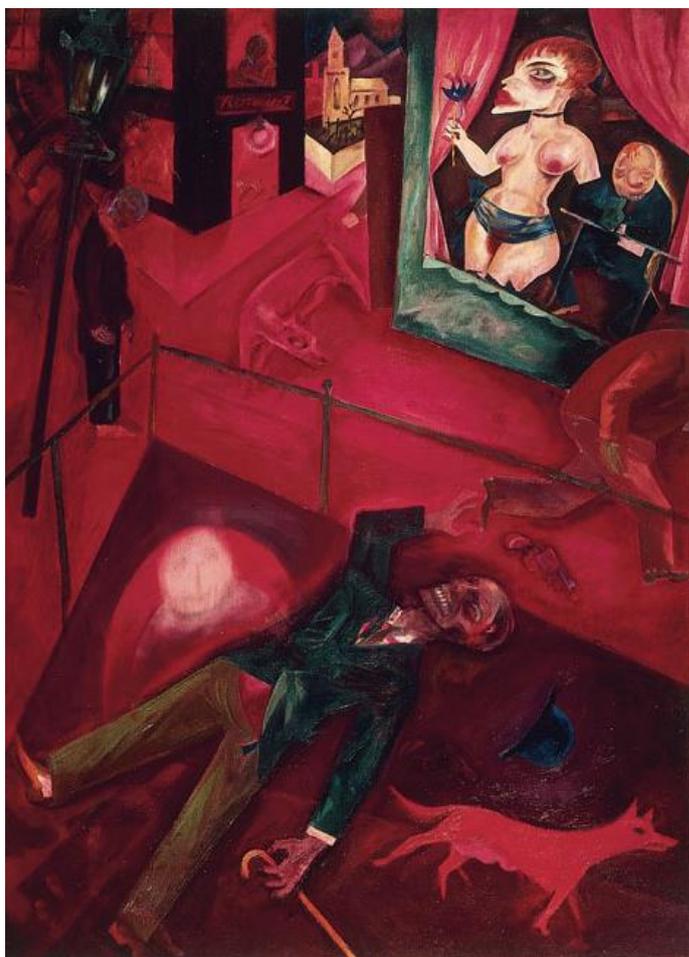
Todas las calles acaban en una negra podredumbre.

Bajo el áureo ramaje de noche y estrellas,  
vacila la sombra de la hermana por la silenciosa arboleda,  
para saludar a los héroes muertos, sus cabezas sangrantes.

¡Cuan dulce nace entre los cañaverales  
aquel trinar oscuro de las flautas del otoño!

¡Ah, orgulloso duelo! vuestros metálicos altares,  
hoy aviva un dolor gigantesco las igníferas llamas  
de nuestro espíritu: nuestros nietos nonatos.

*Grodek* (1914), de Georg Trakl, poema escrito poco antes de su suicidio, y que recoge el siniestro lirismo expresionista del autor.



A la izquierda: *Suicidio* (1916), de George Grosz, obra expresionista que ya prefigura algunos rasgos de la nueva objetividad.

En la **Audición N.º 12: *Asesino, esperanza de las mujeres*** (1919, un fragmento), de Paul Hindemith. Abajo el cartel que Kokoschka hizo en 1909 para el estreno del drama homónimo.



## 5.6. Cubismo y tendencias afines

### 5.6.1. Contexto

El cubismo fue un movimiento artístico nacido en el seno de la **pintura**<sup>215</sup>, en Francia, a principios del S. XX. Se considera la obra de Pablo Picasso: *Las señoritas de Aviñón*, de 1907, el primer cuadro cubista, si bien fue en 1908, cuando Georges Braque (1882-1963) expuso su: *Casas en l'Estaque*, cuando el crítico Louis Vauxcelles, denominando a las casas “cubos” despectivamente, puso nombre al movimiento<sup>216</sup>.

Aunque el cubismo fuera menospreciado inicialmente por la mayoría de los críticos, y el público no estuviese preparado para ese nuevo tipo de arte, algunos artistas parisinos se sumaron a la nueva tendencia, entre los que destacó, junto a Braque y Picasso<sup>217</sup> (1881-1973), el español Juan Gris (1887-1927) que se convirtió en otra de las grandes figuras de este movimiento artístico.

Hasta 1912 el cubismo fue un fenómeno básicamente parisino, si bien a partir de estas fechas llegó a difundirse fuera de Francia. Se establecieron así mismo dos fases en el cubismo: la fase analítica (inicial), y la sintética (posterior, hacia 1912, cuando el collage hace su aparición, incrementándose el interés por las texturas hacia 1914, como demuestra el uso de arena mezclada con la pintura, y los efectos puntillistas de *Vive la France* (1914) de Picasso). El movimiento se vio afectado por la Primera Guerra Mundial, y muchos artistas cambiaron su estilo después de 1918; así mismo, la obra de Picasso también fue permeable a otras tendencias como el surrealismo. El cubismo

---

<sup>215</sup> Se considera al pintor postimpresionista Paul Cézanne (1839-1906) precursor del cubismo, al centrarse éste cada vez más en la forma, si bien buscando la geometría de la naturaleza, sin desprenderse por tanto definitivamente de una conexión mimética. Farthing (2010, 389) señala que fue una exposición organizada en su honor en el Salón de Otoño de 1907, la catalizadora del cubismo. Pero además de la influencia de Cézanne, el descubrimiento del arte africano también fue decisiva, como puede verse en las caras “tipo máscara” de *Las señoritas de Aviñón*.

<sup>216</sup> Como indica Dempsey (2008, p.84), en realidad parece ser que fue Matisse, en una conversación con Vauxcelles, quien despreció las *Casas en l'Estaque* llamándolas “pequeños cubos”, si bien fue Vauxcelles quien en la valoración de la exposición difundió la idea denominativa de Matisse.

<sup>217</sup> Dempsey (2008, p.84) afirma: “En 1909 Braque y Picasso se hicieron grandes amigos y colaboraron juntos hasta 1914 (cuando Braque se alistó en el ejército). Durante este periodo, el desarrollo del cubismo fue una aventura compartida en estrecha colaboración entre ambos, y muchas de sus obras de esta etapa son difíciles de comentar por separado. Picasso describió su sociedad como un “matrimonio”, y más adelante Braque dijo: “Éramos como dos escaladores encordados juntos”. Para los dos artistas, el cubismo era un tipo de realismo, que transmitía lo “real” de forma más convincente e inteligente que los diversos tipos de representación realista que dominaban en Occidente desde el Renacimiento”.

supuso un estilo fundamental, al romper definitivamente<sup>218</sup> con la pintura tradicional, dando así pie a la emancipación de muchas de las vanguardias europeas del siglo XX<sup>219</sup>.

De entre las obras más destacables del cubismo analítico, podemos destacar: *Niña con mandolina* (1910), de Picasso, *Hombre con Guitarra* (1911), de Braque, o *Retrato de Picasso* (1912), de Gris. Del cubismo sintético, mencionaremos: *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1911-1912), *Aria de Bach* (1913), de Braque, o *Violín y guitarra* (1913), de Gris.

Por otra parte, el interés por el cubismo por parte de artistas como Fernand Léger (1881-1955), Robert Delaunay (1885-1941), y su esposa, la pintora de origen ruso Sonia Delaunay-Terk (1885-1979), los llevó a desarrollar otras tendencias, que partiendo de premisas similares, exploraban otros aspectos pictóricos, como el cubismo de Léger, o el orfismo<sup>220</sup> del matrimonio Delaunay y de Frantisek Kupka (1871-1957, que inicia con éste el camino a la abstracción). Obras memorables de estas tendencias serán *La escalera* (1914), de Léger, o la serie sobre *La torre Eiffel* (1909-1911) de Deluanay.

Marcel Duchamp también coqueteó con el cubismo en su obra inicial, como demuestra su *Desnudo bajando una escalera, N.º 2* (1912), que también muestra la influencia futurista, y de hecho el llamado cubofuturismo fue una tendencia destacada en Rusia, notable en la obra inicial de Kazimir Malevich (1878-1935) o Natalia Goncharova (1881-1962).

Respecto a una **literatura cubista**<sup>221</sup>, ésta se produjo fundamentalmente en el género poético, en el que nuevamente hemos de citar al poeta francés Guillaume

---

<sup>218</sup> El cubismo rompe por completo con la perspectiva clásica, generando perspectivas múltiples, y supone un logro vanguardista definitivo al poner el centro de atención en la forma, antes que en la mimesis, el contenido, o la expresión. Como indica Farthing (2010, p.391), el cubismo prefiguró el suprematismo y el constructivismo, su collage anticipó el dadaísmo, el surrealismo y el arte pop, y su uso de planos llanos marcó el camino de la abstracción.

<sup>219</sup> El cubismo resultó un verdadero choque para el espectador, y necesitó una exégesis por parte de la crítica, llegando a considerarse el discurso escrito tan importante como la misma práctica artística. De ahí en adelante, la mayoría de los movimientos artísticos de vanguardia vinieron acompañados de textos críticos que los explicaban.

<sup>220</sup> El orfismo, o cubismo órfico, fue bautizado por G. Apollinaire en 1913, para describir lo que él consideraba un “movimiento” dentro del cubismo, que otorgaba también protagonismo al color. Sin embargo, pese a que el término orfismo ha llegado con popularidad a nuestros días, Delaunay prefirió usar el término simultaneísmo para describir su obra (Dempsey, 2008, p.99-101).

<sup>221</sup> Guillermo de Torre (1998, p.239) avisa sobre la incertidumbre que frecuentemente ha provocado el hablar de una literatura cubista, siendo ésta más que un movimiento, un cierto estado de espíritu sincrónico al cubismo pictórico. Ahora bien, cierto es también que casi ninguno de los nombres asignados a las escuelas de vanguardia es puramente exacto o voluntario.

Apollinaire (1880-1918), amigo y conocedor de la obra de Picasso<sup>222</sup>, como el mejor referente a la hora de defender un cubismo literario, término que aparece por primera vez en la revista literaria *Horizon*, en 1912, si bien su principal desarrollo se producirá entre 1917 y 1920, en torno a obras como los *Caligramas*<sup>223</sup> de Apollinaire<sup>224</sup> (publicados en 1918, obra heterodoxa entre la que podemos destacar por su influencia orfista: “Las ventanas” (escrita en 1912)), *El cubilete de los dados* (1917), de Max Jacob (1876-1944), *La guitarra dormida* (1919), de Pierre Reverdy (1889-1960), *Prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia* (1914), de Blaise Cendrars (junto a la ilustración orfista de Sonia Delaunay), o la *Oda a Picasso* (1917), de Jean Cocteau (1889-1963).

Debemos recordar así mismo la influencia del cubismo en el creacionismo de Huidobro<sup>225</sup>, (creador de notables caligramas y juegos espaciales poéticos). En Estados Unidos, el poeta, pintor, dramaturgo y ensayista E. E. Cummings (1894-1962), que conoció el cubismo parisino, produjo así mismo obras donde experimentó formal y tipográficamente por influencia de esta tendencia (*Poemas XLI*, de 1925).

En el ámbito **musical**, no podemos hablar con autoridad de una “música cubista”; si bien hubo algunas colaboraciones intermediáticas, como en el caso de la escenografía que diseñó Léger para el ballet *La creación del mundo* (1923), de Darius Milhaud (1892-1974), obra de inspiración africana, sería arriesgado denominar la música como “cubista”, ya la pieza tiene propiamente un tono más jazzístico y ocasionalmente primitivista, aunque algunos rasgos polimodales o de collage musical pueden acercarla al cubismo. Algo parecido le pasa al ballet *Parade* (1916-1917), de Erik Satie (1866-1925), obra nacida de la colaboración entre Satie, Cocteau (que aportó la idea argumental), y Picasso (que diseñó escenografía y vestuarios cubistas), y que si bien fue definida por Apollinaire como surrealista (quizás más en su fondo), en sus

---

<sup>222</sup> En general, como vuelve a informar G. de Torre (ib. p.243-244), las relaciones entre poetas y pintores fueron muy habituales e intensas, y Max Jacob y Cocteau también se veían con Picasso, como Cendrars con Delaunay y Léger, o Revedy con Juan Gris.

<sup>223</sup> Los *Caligramas* se subtítulan *Poemas de la paz y de la guerra*, están dedicados a la memoria de un camarada muerto en la guerra, y se componen de poemas escritos principalmente entre 1913 y 1916. Entre ellos podemos encontrar poemas de un vanguardismo más destacado (“Carta-océano”), y otros de un estilo más convencional (y melancólico), como “Ejercicio”.

<sup>224</sup> Apollinaire también realizó un interesante ensayo: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* (1913).

<sup>225</sup> Huidobro considera al creacionismo como una teoría estética más que como una escuela; su nombre se deriva de una conferencia realizada en Buenos Aires en 1916, en la que se bautizó al autor como creacionista por haber dicho éste que “La primera condición del poeta es crear, la segunda, crear, y la tercera, crear”.

formas podemos establecer ciertas afinidades con el cubismo. Así mismo, en la obra de Igor Stravinsky también podemos realizar analogías cubistas<sup>226</sup>, sobre todo en *Las bodas* (1914).

Otra vía para tratar de establecer afinidades entre el cubismo y la música es referirnos al dodecafonismo (serialismo<sup>227</sup>), inventado por el austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) en 1921 (si bien la primera obra enteramente dodecafónica será la *Suite para piano, Op. 25*, de 1924), algo igualmente arriesgado, si bien no carente de cierto sentido<sup>228</sup>. La música dodecafónica, aunque se ha usado como recurso compositivo en obras de tintes expresionistas, también encuentra, como en el caso de ciertas producciones de Anton Webern (1883-1945), un uso más íntimamente abstracto.

### 5.6.2. Características

El cubismo **pictórico** se caracteriza por la búsqueda de una cuarta dimensión, generada por la yuxtaposición de diferentes perspectivas, diferentes visiones de la realidad simultáneas, que fragmentan la realidad, anulan la distinción entre objeto y espacio, y rompen definitivamente con la perspectiva y mimesis tradicional. Las líneas rectas y las formas angulosas se radicalizan (salvo en el tubismo de Léger, donde las curvas son igualmente fundamentales, y de ahí la referencia al tubo, y tubismo; en el orfismo, igualmente la curva se destaca). Se eliminan los colores sugerentes que tan típicos eran del impresionismo o el fauvismo, y se utilizan frecuentemente tonos pictóricos apagados: los grises, verdes y marrones (en el caso del tubismo, Léger usa principalmente colores primarios: rojo, amarillo, azul, con el blanco como base, y el negro para el contorno; en el orfismo, el color recurre a una gran variedad de tonos luminosos, algo fundamental, dada la teoría de los contrastes simultáneos en que fundamenta Delaunay su estética).

---

<sup>226</sup> Roberto Pajares (2014, 419), establece *La consagración de la primavera* como cercana al cubismo, dada la inspiración primitivista que comparte por ejemplo con *Las señoritas de Aviñón*, y por su nueva concepción del espacio sonoro; ahora bien, hemos de apreciar que en cuanto a su fondo semántico, *La consagración de la primavera* no está nada cercano al cubismo, siendo más afín al primitivismo expresionista. En cambio, en *Las bodas* (1914), también de Stravinsky, el proceso de abstracción progresiva está más desarrollado, y su estética puede resultar más cercana a la del cubismo.

<sup>227</sup> El serialismo alemán puede estar tal vez más cercano al espíritu de la Bauhaus que al cubismo, y nos referiremos igualmente en el apartado de la abstracción a esta tendencia.

<sup>228</sup> A este respecto es interesante el estudio de Antonio Henrique Lian sobre el cubismo musical. [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/2010/Arte/teses/musica.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/teses/musica.pdf) (Agosto 2015).

En el cubismo sintético<sup>229</sup>, la técnica del collage permite que el cuadro cobre aún mayor autonomía como objeto, con independencia de lo que represente, y la síntesis de diferentes estilos y la exploración textural, rozarán en muchos casos la abstracción. A pesar de la gran innovación formal del cubismo, la base representativa, aunque alejada de una mimesis realista, sigue siendo algo tan convencional como los bodegones, los paisajes o los retratos (en el orfismo sí llegaremos a encontrar mayor originalidad temática, e incluso buenos ejemplos de composiciones puramente abstractas).

Llegados a la **literatura**, básicamente en poesía, se procura generar obras a la manera de objetos autónomos, presentando impresiones discontinuas y fragmentarias (símil pictórico de la forma fragmentada), eliminando los nexos lógicos y la continuidad temporal, y buscando una simultaneidad de pasado y presente (a semejanza de las perspectivas simultáneas cubistas). Se aprecia por lo general la ausencia de elementos sentimentales, rechazando el patetismo, en pos de una perspectiva más lúdica (el cubismo pictórico se despreocupa igualmente del sentimiento, y se centra en la forma). Se prescinde de la puntuación, y se valora la onomatopeya, la paradoja, el juego de palabras sin sentido (a imitación de los caóticos y cuasi abstractos collages cubistas), y en el caso de Apollinaire, con el caligrama intenta generar un dibujo figurativo por medio de la grafía poética, en relación al contenido del poema; el caligrama fusiona de esta manera poesía e imagen pictórica, del mismo modo que en el cubismo sintético se incluyen habitualmente palabras y grafías escritas.

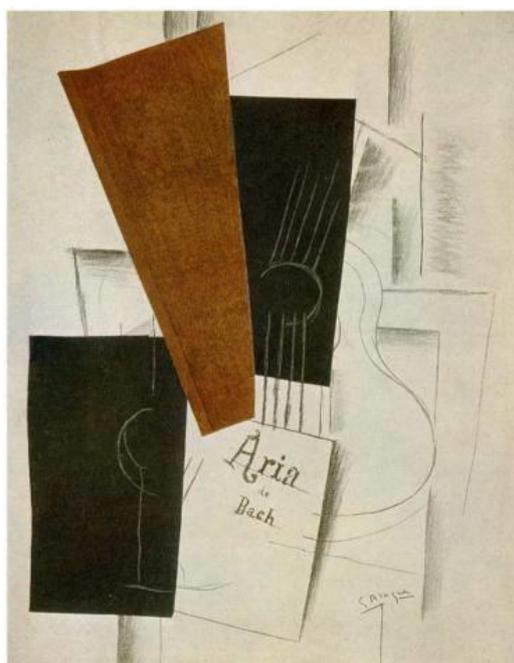
Llegados a la **música**, en *Las bodas* de Stravinsky vemos una ruptura semejante a la del cubismo; por una parte, los diferentes planos rítmicos simultaneados y la creación de motivos breves contrapuestos en ostinato, nos recuerdan la yuxtaposición de planos visuales del cubismo; la armonía, polimodal, juega con efectos disonantes, pero conjugándolos a partes iguales con la consonancia, y sin caer en una desolación expresionista, ya que el trasfondo es más optimista (o digamos neutro, como en el cubismo pictórico); y la tímbrica recurre exclusivamente a las voces y la percusión (incluyendo cuatro pianos), lo cual genera efectos altamente monocromáticos, como los habituales del cubismo. *Las bodas* fue un ballet que trataba de representar el ritual tradicional de una boda campesina rusa, y muchas de sus melodías y textos provienen

---

<sup>229</sup> Según Dempsey (2008, p.85): “Braque y Picasso fueron con el cubismo sintético hacia una forma de expresión en la que el sujeto era más reconocible, pero se hallaba cargado de simbolismo. En cierto sentido invirtieron el procedimiento de trabajo: en lugar de reducir los objetos y el espacio hacia la abstracción, crearon cuadros a partir de abstracciones fragmentadas reunidas de forma arbitraria”. Como explicó Juan Gris: “Puedo hacer una botella a partir de un cilindro”.

del folclore, si bien son deformados, fragmentados y recompuestos, como hace el cubismo con los objetos visuales.

Respecto al dodecafonismo, hemos de aclarar que su práctica se deriva del atonalismo expresionista, pero se aparta del expresionismo al buscar una música que preste total atención a la forma antes que al contenido (como hace el cubismo). El dodecafonismo propone generar series de sonidos (series de doce notas, de ahí el término dodecafonismo, y serialismo) sometidas a diferentes transposiciones, inversiones, retrogradaciones melódicas, o superposiciones armónicas. Tanto en el cubismo como en el serialismo, los objetos (el objeto visual, o la serie melódica<sup>230</sup>) son explotados desde todos los puntos de vista (las perspectivas visuales, o las transformaciones de la serie), haciendo que se vuelvan en muchos casos irreconocibles, reduciéndose a indicios de sí mismos (en el dodecafonismo podemos aferrarnos a un intervalo para poder reconocer la serie, y en la pintura, a determinados rasgos del objeto en cuestión, como un ojo, un contorno, una letra...). Pocas más analogías podemos encontrar, aparte de la escasa comprensión por parte del público medio que obtuvieron ambas corrientes.



Arriba izquierda: *Chica con mandolina* (1910), de Picasso (cubismo analítico), y a su derecha: *Aria de Bach* (1913), de Braque (cubismo sintético). El cubismo analítico descompone las formas en elementos geométricos, recomponiéndolas luego en una nueva realidad espacial. El cubismo sintético crea una perspectiva múltiple en base al uso de diferentes elementos (objetivos y subjetivos, a través del collage con frecuencia) fragmentados y yuxtapuestos.

<sup>230</sup> Posteriormente el serialismo se aplicó a otros aspectos musicales como el ritmo o la intensidad, más allá de su concepción melódica original.



Arriba izquierda: *La escalera* (1914), de Fernand Léger. A su derecha: *Desnudo bajando la escalera Nº.2* (1912), de Marcel Duchamp. La obra de Léger, de influencia cubista, llegó a albergar la denominación de tubista. Léger usa colores primarios, los cubistas colores neutros. Léger recurre a menudo a formas cilíndricas, y los cubistas a abundancia de planos rectilíneos para yuxtaponer las formas respecto al espacio. En cuanto al *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp, apreciamos la influencia del cubismo, pero también se ha hablado de la influencia del futurismo, dado el dinamismo que presenta; sin embargo, a Duchamp no le preocupaba representar el dinamismo físico, sino la transformación, el cambio de estado que supone cada posición desmultiplicada de la figura.

En la **Audición Nº. 13**: *Las bodas* (1914), de Stravinsky, obra en la que se aprecia la gran fragmentación motívica y la yuxtaposición de planos rítmicos y temáticos. El uso exclusivo de las voces y la percusión, produjo sonoridades tímbricas de gran planitud. Abajo reproducimos los primeros compases de su partitura.

Igor Stravinsky 1917 *Занавес - Rideau*

M. M.  $\text{♩} = 80$

Soprano Solo

Ko ca, tres al mo-a no... Ko ca mo-a no... cмн-ка py ca-ai

1) Be vopn te or no cмн-ка ma - ty-eka

2) Ma nère sa wait le soit tres sèe voi-pne

3) Ce pe çm - usom no açç-komn ma - ty-eka

4) Tress, elle sa wait soit gna a voe voi-pne

I Piano *sempre ff*

III Piano *sempre ff*

II Piano *sempre ff*

IV Piano *sempre ff*

Platti *baguette ou bois*

Xylophone

ff

1<sup>o</sup> Violin

2<sup>o</sup> Violin

Tutti

Abajo a la izquierda, la *Oda a Picasso* (1917), de Jean Cocteau. A su derecha, un caligrama incluido en *Caligramas* (ed. 1918) de Apollinaire; la traducción al español del original francés es: “Saludos mundo del que yo soy la lengua elocuente que su boca o París saca y sacará siempre a los alemanes”). Apollinaire juega básicamente con la tipografía en el caligrama, descomponiendo las palabras y distribuyéndolas gráficamente para conformar la imagen de la Torre Eiffel. La descomposición tipográfica no llega a ser sin embargo sintáctica totalmente, por lo que la afinidad con el cubismo, que descompone las formas, no es plena en el caligrama, algo más logrado en la oda a Picasso de Cocteau, que recurre a una sintaxis y semántica menos convencional y fragmentaria, además de jugar espacialmente con los versos.

Recuerdo de Montparnasse

«Oh mi bella»

los sitios de sombra

fuma su pipa  
sentado en sí  
y contra sí

cita en casa de Nadar  
con  
la eternidad

el oro del hielo  
gira alrededor

del domador

de musas  
que cuelga

una cacerola  
al perro de la *troupe*

a su vez amordazado  
medita  
un golpe bajo

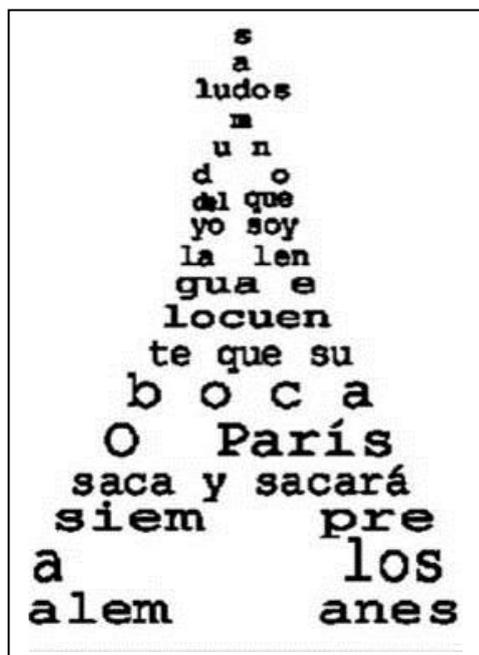
una zancadilla

inesperada

pues

habiéndose

bufado de ellas





*Ventanas simultáneas sobre la ciudad* (1912), de R. Delaunay, pintura orfista que muestra París, con la torre Eiffell en el centro (pintada de verde). Delaunay hereda el interés por el color de los fauves, pero con una preocupación formal y compositiva derivada del cubismo.

Apollinaire escribió su poema *Las ventanas* (1912, abajo izquierda), para una exposición de Delaunay. Encontramos en el poema un gran interés por trasladar la exuberancia colorista del orfismo, y la representación simultánea de diferentes hechos sintácticos y semánticos, lo que le aporta un gran valor de modernidad.

Del rojo al verde todo el amarillo muere  
 Cuando cantan los guacamayos en los bosques natales  
 Batida de piñis  
 Hay que hacer un poema sobre el pájaro con una sola ala  
 Lo enviaremos en mensaje telefónico  
 traumatismo inmenso  
 Hacer manar los ojos  
 He ahí una bonita chica entre las jóvenes turinesas  
 El pobre joven se sonaba en su corbata blanca  
 Levantarás la cortina  
 Y ahora ya está se abre la ventana  
 Arañas cuando las manos tejían la luz  
 Belleza palidez insondables violetas  
 Intercalamos en vano descansar  
 Se empezará a medianoche  
 Cuando se tiene el tiempo se tiene libertad  
 Caracolas Lotte múltiples Soles y el Erizo de mar del ocaso  
 Un viejo par de botas amarillas ante la ventana  
 Torres  
 Las torres son calles  
 Pozos  
 Los pozos son las plazas [...]  
 Centelleante diamante  
 Vancouver  
 Donde el tren blanco de nieve y fuegos nocturnos huye del invierno  
 Oh París  
 Del rojo al verde el amarillo se muere  
 París Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las Antillas  
 La ventana se abre como una naranja  
 El hermoso fruto de la luz

En la **Audición N.º 14**, oímos la *Suite para piano, Op.25* (1921-1923), de Arnold Schoenberg, obra plenamente dodecafónica, donde la serie de sonidos se ve sometida a diferentes procedimientos contrapuntísticos, como la fragmentación (en la construcción de acordes), la inversión, retrogradación, o la transposición interválica, en medio de una gran libertad rítmica. Abajo reproducimos un fragmento inicial de la *Suite para piano* (las letras bajo los números representan las notas musicales (nomenclatura alfabética) que se ordenan en la serie). Este prelude de la suite ya presenta una transposición de un intervalo de cuarta aumentada (seis semitonos) entre la voz superior (P0) y el bajo (P6).

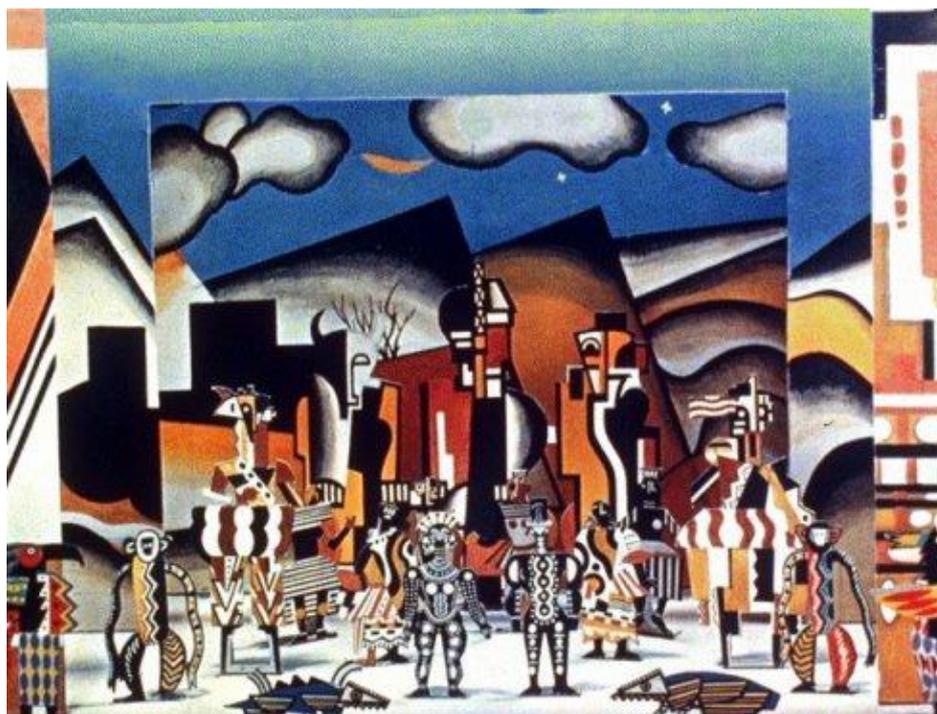
L.H= P6      *mf*

W1: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

P0: E F G Db | Gb Eb Ab D | B C A Bb

P6: Bb Cb Db G | C A D Ab | F Gb Eb E

*La creación del mundo* (1923, **Audición N.º 15**), de Milhaud, es una obra que mezcla elementos líricos y disonantes, que yuxtapone fragmentos jazzísticos y populares con otros más postrománticos o modernistas e incluso primitivistas, que trabaja temas melódicos desde diferentes perspectivas estilísticas y estructurales, entretejiéndolos en muchos casos en cortos espacios de tiempo. Este ballet estrenado por los ballets suecos, contó con una escenografía cubista de influencia africana creada por Fernand Léger (imagen de abajo). La idea del ballet surgió del poeta y novelista Blaise Cendrars (autor relacionado especialmente con pintores orfistas), a partir de una leyenda africana sobre la creación del mundo.



En aquel tiempo yo era un adolescente  
 Apenas tenía dieciséis años y ya no recordaba mi infancia  
 Estaba a 16.000 leguas del lugar de mi nacimiento  
 Me hallaba en Moscú,  
 en la ciudad de los mil tres campanarios y las siete estaciones  
 Y no me bastaban las siete estaciones y las mil tres torres  
 Porque mi adolescencia era tan ardiente y loca  
 Que mi corazón, alternativamente,  
 ardía como el templo de Efeso o como la Plaza Roja de Moscú  
 Cuando se pone el sol.  
 Y mis ojos iluminaban antiguos senderos.  
 Y yo era tan mal poeta  
 Que no sabía llegar hasta el fondo de las cosas.  
 El Kremlin era como una inmensa torta tártara  
 Crujiente de oro.  
 Con las grandes almendras de las catedrales  
 inmensamente blancas  
 y el oro empalagoso de las campanas...  
 Un viejo monje me leía la leyenda de Novgorode  
 Yo tenía sed  
 Y descifraba caracteres cuneiformes  
 Luego, de pronto, las palomas del Espíritu Santo volaron sobre la plaza  
 y también mis manos alzaban el vuelo, con susurros de albatros  
 y esto era las últimas reminiscencias del último día  
 Del postrer viaje  
 y del mar.

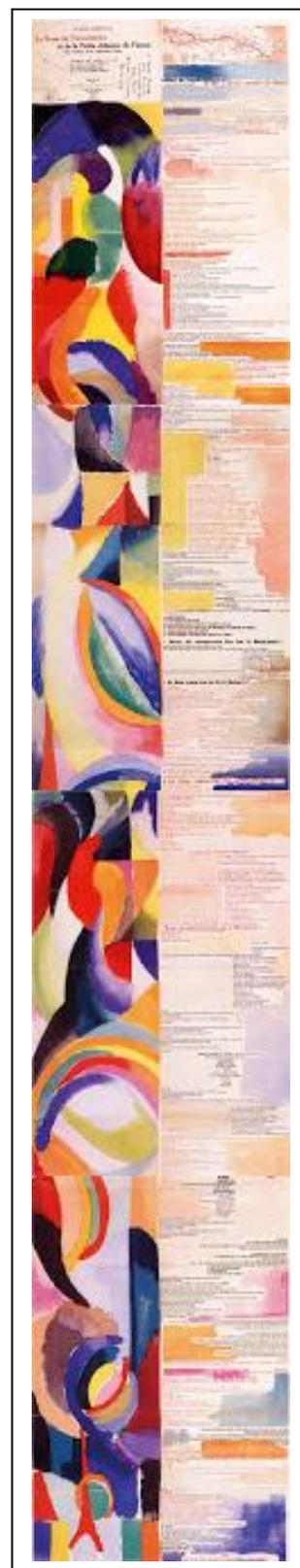
No obstante, yo era un poeta muy malo.  
 No sabía llegar al fondo de las cosas.  
 Tenía hambre  
 Ya todos los días ya todas las mujeres en los cafés ya todas las copas

Habría querido beberlas y romperlas  
 Ya todas las vitrinas ya todas las calles  
 Ya todas las casas ya todas las vidas  
 Ya todas las ruedas de los coches que giraban  
 como torbellinos sobre los malos empedrados

Habría querido hundirlas en un gran horno de espadas  
 y habría querido moler todos los huesos  
 Y arrancar todas las lenguas  
 y licuar todos esos grandes cuerpos extraños  
 y desnudos bajo la ropa que me vuelve loco..  
 Presentía la llegada del gran Cristo rojo de la revolución rusa...

Y el sol era una inmensa herida que se abría como un brasero.  
 En aquel tiempo yo era un adolescente  
 Apenas tenía dieciséis años y ya no recordaba mi nacimiento  
 Estaba en Moscú, donde quería alimentarme de llamas  
 y no me bastaban las torres y las estaciones que cubrían mi ojos de estrella  
 En Siberia rugía el cañón, había guerra  
 A Hambre frío peste cólera [...]

*Prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia (1914), obra conjunta de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay (a la derecha el poema-pintura original de más de dos metros).*



## 5.7. El futurismo

### 5.7.1. Contexto

El futurismo surgió inicialmente como movimiento **literario**, si bien rápidamente se aplicó a otras artes, con una concreción y afinidad que en pocas corrientes se ha dado, y que proporcionarán los diferentes manifiestos que se sucedieron. Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944), poeta y editor italiano (que no obstante acabó su bachillerato en París), tras fundar en 1905 en Milán la revista *Poesía*, en la que atacó al simbolismo francés, publicó en 1909 en el periódico parisino *Le Figaro*, su *Primer Manifiesto del futurismo*<sup>231</sup>. En 1912 Marinetti publica el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, y realiza un proyecto de *Teatro futurista sintético*. Destacan de Marinetti obras como su novela: *Mafarka el futurista*, de 1909, por la que fue llevado a juicio acusado de atentado contra la moral, dada su carga erótica, o poemas como *Zang-Tum-Tumb* (1914), e *Irredentismo. Palabras en libertad* (1914).

El movimiento futurista<sup>232</sup> encuentra cierta resonancia fuera de Italia, especialmente en Rusia, en cuya capital estuvo Marinetti, y donde sobresalen algunas obras juveniles de Vladimir Mayakovski (1893-1930), por ejemplo su *150.000.000* (1919). La influencia futurista se evidencia también en el vorticismismo británico de Ezra Pound, en el ultraismo español, y en algunas obras de Pessoa como su *Oda triunfal* (1914).

En 1910, los **pintores**: Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958), Gino Severini (1883-1966), Carlo Carrá (1881-1966), y Luigi Russolo (1885-1947), publicaron el *Manifiesto de los pintores futuristas*, fruto de la colaboración con

---

<sup>231</sup> En este primer manifiesto, el espíritu del futurismo ya está desarrollado plenamente a nivel semántico, sin embargo, las mayores innovaciones a nivel técnico emergerán del manifiesto de 1912.

<sup>232</sup> Guillermo de Torre (2001, p.107-188), indica que el futurismo es el primero de los movimientos de vanguardia (algo aplicable a la literatura, y entendiendo la distinción de movimiento como algo organizado y definido, más allá de los grupos o tendencias como el fauvismo, expresionismo o cubismo, que se dieron en años anteriores). Entre las influencias o sombras precursoras del futurismo literario a las que apunta De Torre, encontramos a Walt Whitman (1819-1892), Emile Verhaeren (1855-1916), Gabriele D'Annunzio (1863-1938), y Rudyard Kipling (1865-1936, en su vertiente como poeta). Entre los escritores que fueron adeptos del futurismo, y que en su día fueron abundantes y ruidosos, De Torre señala algunos como Buzzi, Govoni, Palazzeschi, Folgore, Cavacchioli, Settimelli, Corra, Cangiullo, Altomare, o Mazza, si bien la figura arrolladora de Marinetti los eclipsó relegándolos a la altura de autores menores, de la que se salvan dos escritores que se relacionaron con el futurismo tan sólo durante un breve periodo: Giovanni Papini (1881-1956) y Ardengo Soffici (1879-1964, pintor además de escritor). El futurismo se vio afectado por la Primera Guerra Mundial, en la que murieron algunos de sus miembros, dispersándose otros. En la década de los veinte, Marinetti se acercó al fascismo de Mussolini (que no tardó en definirse tradicionalista), quien creó la Academia de Letras, a la que no dudó en unirse Marinetti, renegando de su anterior antiacademicismo.

Marinetti. En 1912 Boccioni realizaría el *Manifiesto de la escultura futurista*, y en 1914, Antonio de Sant'Elia (1888-1916), llevaría a cabo el *Manifiesto de la arquitectura futurista*. El futurismo pictórico deriva en gran medida del cubismo<sup>233</sup>, pero evoluciona rápidamente hacia una estética diferenciada, debido a su obsesión por representar la velocidad. Como en el caso de la literatura, tras la Primera Guerra Mundial el impulso futurista se disuelve, legando, no obstante, obras maestras como *La ciudad que se alza* (1910-1911), o *Dinamismo de un jugador de fútbol* (1913), de Umberto Boccioni, *Ritmo de un violinista* (1912), de Giacomo Balla, *Funerales del anarquista Galli* (1911), de Carrá, o *La música* (1911), de Luigi Russolo.

Fuera del ámbito italiano, en Rusia nuevamente hallamos la mejor acogida al futurismo, percibiéndose su influencia en algunas obras de Kazimir Málevich (1878-1935) previas al suprematismo, o en la creación del rayonismo, una suerte de cubo-futurismo-orfismo, desarrollado por Natalia Goncharova (1881-1962) y Mijail Larionov (1881-1964) en 1913. Así mismo, movimientos tan notables como el dadaísmo y el constructivismo, tienen origen en buena parte de la estética futurista.

En el campo de la **música**, en 1910 se firma por Francesco Balilla Pratella (1880-1955) el *Manifiesto de los músicos futuristas* (bajo el influjo y ánimo nuevamente de Marinetti), y el mismo compositor realiza en 1920 la ópera *El aviador Dro*, de inspiración futurista. Sin embargo, será el pintor Luigi Russolo, músico aficionado, quien llevará el futurismo musical a sus últimas consecuencias, publicando en 1913 el manifiesto *El arte de los ruidos*, como una consecuencia a los estudios previamente realizados por Pratella. La música de ruidos de Russolo sería incorporada a las performances poéticas futuristas, que escandalizaban al público convencional. Entre las obras más significativas de Russolo destacan *Los Relámpagos*, de 1910, o *El despertar de una gran ciudad*, de 1914; la obra de Russolo se considera así mismo antecedente de la música concreta.

Habremos de citar como figuras de influencia futurista fuera de Italia al ruso Alexander Mosólov (1900-1973), autor de la celebrada pieza orquestal *La fundición de acero* (1926-1927), y al estadounidense George Antheil (1900-1959), compositor que se establece en París en los años veinte, donde se relacionará con toda la vanguardia

---

<sup>233</sup> Severini conoció en un viaje a París en 1911 a Picasso y Braque, y muchos de sus compañeros le siguieron para conocer lo que se fraguaba en las vanguardias parisinas. Si bien la influencia cubista es grande, también el divisionismo puntillista postimpresionista influyó en algunos autores, como Balla (Dempsey, 2008, p.88-91).

cultural, y que compondrá obras como *Sonata N.º 2. El aeroplano* (1922), o su famoso *Ballet mecánico*<sup>234</sup> (de 1926, calificada a medio camino entre el futurismo, el dadaísmo, y el surrealismo). Otras obras con una puntual influencia futurista serán: *Pacific 231* (1923), del francés Arthur Honegger (1892-1955), *El paso de acero* (1927), del ruso Serguéi Prokófiev (1891-1953), o *Ionización* (1929-1931), del francés Edgard Varèse (1883-1965).

### 5.7.2. Características

El futurismo, a nivel semántico general, hace honor a su denominación dado su intento por romper absolutamente con el arte precedente. Según Marinetti, había que hacer tabla rasa y crear un arte nuevo, desde cero, destruyendo el pasado (de ahí su defensa de la guerra, por su valor higienizante), de acuerdo a una mentalidad moderna que huya del sentimentalismo romántico o burgués, y tome como modelo de belleza a las máquinas y sus virtudes: la fuerza, la velocidad, el movimiento, el progreso, y la deshumanización. La estética futurista se vio envuelta en un halo provocador, machista, bélico, e incluso fascista (Marinetti politizó el movimiento progresivamente, ingresando en el partido fascista italiano en 1919).

En la **literatura**, yendo al plano formal, el futurismo propone el uso de los verbos en infinitivo; abjurar de la sintaxis disponiendo de los sustantivos al azar, tal como nacen; alienta a no respetar la métrica y abolir el adjetivo y el adverbio; intenta sustituir los nexos por notaciones algebraicas, admitiendo todas las grafías y simbologías, desde las onomatopéyicas y musicales, a las químicas y técnicas; busca un léxico radicalmente hecho de tecnicismos y barbarismos, plagado de exclamaciones, e interjecciones que denotan energía y libertad. Marinetti aboga así mismo por una representación pictórica de la página escrita, realizada con diferentes colores y tipografías, y direccionalidades contrapuestas.

En la **pintura**, el intento de reproducir la velocidad y el movimiento se traduce a la reiteración rítmica de contornos en el espacio, siguiendo una técnica heredera en parte del divisionismo postimpresionista y de la fragmentación cubista; el culto a la máquina y el progreso se reconoce en las temáticas reproducidas, donde las diagonales compositivas y la geometrización predominan, así como las formas planas y sintéticas;

---

<sup>234</sup> El pie para esta composición fue la obra cinematográfica homónima de F. Léger estrenada en 1924.

el color busca combinaciones vibrantes, alejadas de la mimesis, con abundancia de colores puros y contrapuestos, haciendo gala a veces de una voluptuosidad que llegue a representar el ruido de la vorágine moderna, como hace la onomatopeya literaria. Como en literatura, se rompe con el pasado, y se busca la exaltación del mañana, falta de sensiblería. El collage y las grafías, si bien no abundan, son factibles de ser usados.

Llegando a la **música**, el ritmo y la fragmentación se convierten, como en la pintura y la literatura, en un elemento intensamente dinamizador, abogando por el uso de combinaciones polirrítmicas. Se proponen escalas microtonales, en paralelo al frecuente divisionismo pictórico. Si las armonías pictóricas buscan la contraposición de colores vivos, en música no se despreciará la disonancia. Si la literatura apuesta por la onomatopeya, la música lo hace directamente por el ruido, sin poner limitación al timbre, que llega a usar bocinas de coche, ruidos de motor, silbatos, gritos, o percusiones chocantes. Russolo llegó a inventar unas máquinas de ruidos llamadas *Intonarumori* (entonadores de ruidos), y desarrolló un nuevo tipo de notación gráfica.

<u>MANIFESTI</u>	
<u>del Movimento futurista</u>	
1. - Manifesto del Futurismo ( <i>Publicato dal Figaro il 20 Febbraio 1909</i> )	Marinetti
2. - Uccidiamo il Chiaro di luna ( <i>Aprile 1909</i> )	Marinetti
3. - Manifesto dei Pittori futuristi ( <i>11 Febbraio 1910</i> )	Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini
4. - La Pittura futurista. - Manifesto tecnico ( <i>11 Aprile 1910</i> )	Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini
5. - Contro Venezia passatista ( <i>27 Aprile 1910</i> )	Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo
6. - Manifesto dei Musicisti futuristi ( <i>11 Gennaio 1911</i> )	Pratella
7. - La Musica futurista. - Manifesto tecnico ( <i>29 Marzo 1911</i> )	Pratella
8. - Contro la Spagna passatista ( <i>Publicato dalla rivista Prometeo di Madrid - Giugno 1911</i> )	Marinetti
9. - Manifesto tecnico della Scultura futurista ( <i>11 Aprile 1912</i> )	Boccioni
10. - Manifesto tecnico della Letteratura futurista ( <i>11 Maggio 1912</i> )	Marinetti
11. - Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista ( <i>11 Agosto 1912</i> )	Marinetti
12. - L'Arte dei Rumori ( <i>11 Marzo 1913</i> )	Russolo
13. - L'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà ( <i>11 Maggio 1913</i> )	Marinetti
14. - L'Antitradizione futurista ( <i>29 Giugno 1913</i> )	Guillaume Apollinaire
15. - La pittura dei suoni, rumori e odori ( <i>11 Agosto 1913</i> )	Carrà
16. - Il Teatro di varietà ( <i>29 Settembre 1913</i> )	Marinetti
17. - Programma politico futurista ( <i>11 Ottobre 1913</i> )	Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo
18. - Pesi, misure e prezzi del Genio artistico ( <i>11 Marzo 1914</i> )	Corradini, Settemelli
19. - Lo Splendore geometrico e meccanico e la Sensibilità numerica ( <i>18 Marzo 1914</i> )	Marinetti
20. - L'Architettura futurista ( <i>11 Luglio 1914</i> )	Sant'Elia
21. - Il Vestito antineutrale ( <i>11 Settembre 1914</i> )	Balla

En la imagen de arriba se citan los manifiestos que produjo el futurismo tan sólo en Italia.

Efectivamente, el pecho de Mafarka, más poderoso que un dique, había repelido lejos el mar de betún que bordeaba los cerros bermejos, desflorados en el espacio por enormes nubes estriadas, adornadas con turquesas.

¿Acaso no se le acercaban, para rendirle los honores supremos, aquellos luminosos cetáceos aéreos, de rutilantes aletas, cuya elástica agilidad cautivaba la mirada, mientras surcaban voluptuosamente la bóveda celeste hacia la ciudad de Tel-al-Kebir?

Y la brisa llegaba blandamente; cálidas y libres las formas melodiosas, esmaltadas de sales marinas, como buzo; una brisa equilibrista, que se precipitaba impetuosa por encima de la ciudadela, y lanzaba a brazadas, a los pies de Mafarka, perfumes de violetas, entremezclados con acres hedores y gritos rojos de marinerías.

[...]

-¡Amo! ¡Aquí están tus hermanos, tus hijos, tus compañeros en las luchas, que vienen a ofrecerte... ¡Oh!, ¡no!... ¡a rogarte que aceptes el poder supremo!.

Mafarka, enhiesto, inmóvil, replicó escupiéndolo en el mar:

- ¡Puf! ¡Puf! ¡Huid, raza de perros y de siervos apaleados! ¡No puedo perder tiempo en razonamientos con imbéciles, con bellacos! ¡Carecéis, pues, de una voluntad que os pertenezca, de una voluntad propia!.

[...]

- ¡Gloria a ti! ¡Mafarka! ¡Gloria a tu fuerza irresistible! ¡Solicitamos tu brazo omnipotente!.

- ¿Qué podríais hacer de él! ¡La guerra ha fenecido! ¡Podéis predecir al mundo que ahora soy constructor de pájaros mecánicos! ¿Os causa risa? ¡Ah! ¡No comprendéis pues! ¡Fabrico y pariré a mi hijo, pájaro irresistible y colosal, que tiene grandes y ágiles alas para alcanzar las estrellas! Nada tendrá poder sobre él.

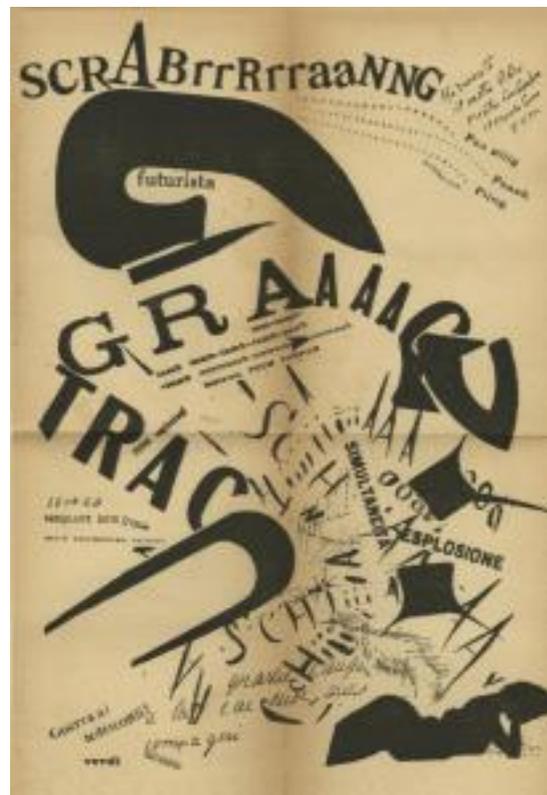
[...]

Colubbi se encogía entre los vigorosos brazos del héroe, y su blanca faz se reclinaba sobre el movimiento del brazo con el que ella oprimía dulcemente su cuello. Parecía adormecida en suave embriaguez, pero trataba de atraer con suave esfuerzo fugaz aquella boca sensual y amada hacia las flores de sus senos, cuya fragancia de acacia se mezclaba con el olor a clavo que despedían las axilas.

Fragmento de la novela de Marinetti *Mafarka el futurista*, de 1910, donde se aprecia cómo la innovación futurista lo es sólo a un nivel semántico. La novela, ambientada en África, fluctúa entre el heroísmo y el erotismo, y aún conserva nexos evidentes con una narrativa lírica a nivel técnico, algo a lo Marinetti renunciará en obras posteriores, como su *Irredentismo* (de 1914, creado por medio del collage, y donde se mezclan las palabras con las imágenes para manifestar una intención política anexionista), o el poema sonoro *Zang Tumb Tumb* (publicado en periódicos entre 1912 y 1914, con un impecable juego tipográfico de gran plasticidad visual, donde el autor llega a alcanzar una plena abstracción semántica).



Arriba: *Irredentismo. Palabras en libertad* (1914), de Marinetti. Abajo, portada y una de las páginas de *Zang Tumb Tumb* (1912-1914), del mismo autor.



A continuación, fragmentos del poema de Vladimir Mayakovski *150.000.000* (1919). El poema, de orientación futurista-comunista, fue tomado en 1935 como base para una composición musical coral de Vit Nejedly (1912-1945).

150 000 000 es el nombre del artifice de este poema.

La bala es el ritmo.

La rima es el fuego de un edificio a otro.

150 000 000 hablan con mis labios.

Con la rotativa de los pasos

en el vergé adoquinado de las plazas

fue impresa esta edición.

[...]

¡Vamos a las Indias, preñadas de hierbas!

¡A las praderas americanas!

¡O-o-uh!

Nos queda pequeña la jaula bloqueo.

¡Adelante, automóviles!

¡Al mitin, motocicletas!

¡Lo menudo a la derecha!

¡Cedan el camino a los caminos!

[...]

¡Al mitin, locomotoras!

¡Locomotoras, al mitin!

¡Rápi-i-i-i-i-i-i-i-do!

¡Rápidorápido!

[...]

¡Y todos

Los ciento cincuenta millones de gentes,

billones de peces,

trillones de insectos,

fieras,

animales domésticos,

centenares de regiones,

con todo lo construido,

lo que hay,

lo que vive en ellas,

todo lo movable,

inamovable,

lo que apenas se movía,

raptando,

arrastrándose

nadando-

En alud marchó,

en alud!.

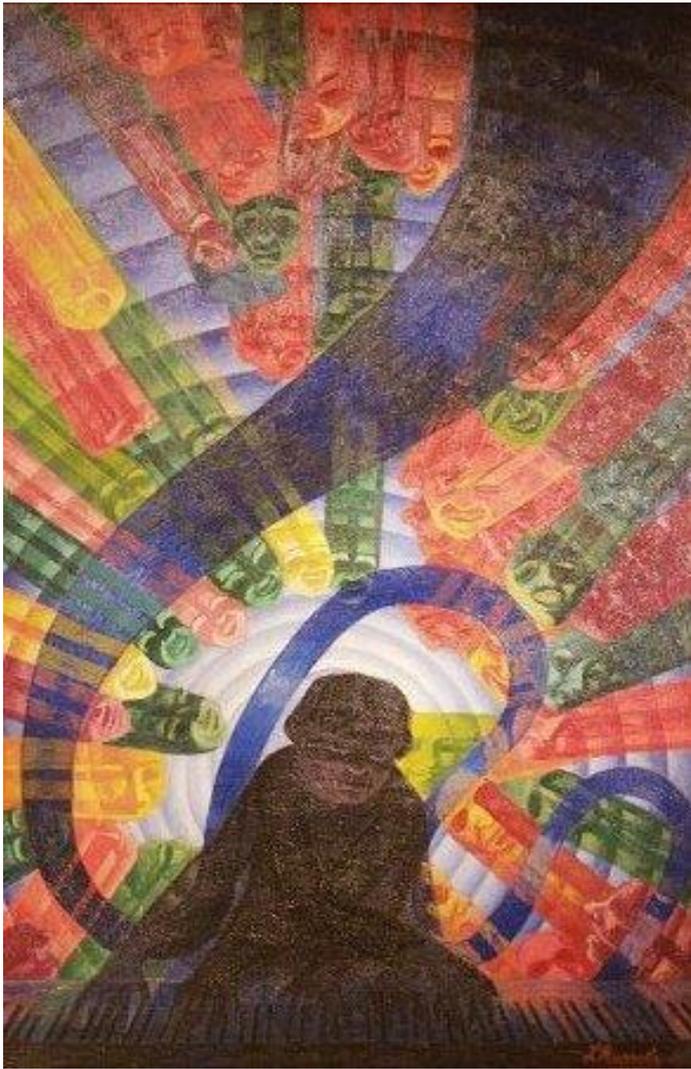
Y retumba el sitio

Donde estuvo enclavada Rusia.



Umberto Boccioni: *La ciudad que se alza*, 1910-1911. La composición del cuadro destaca por su dinamismo, apreciable también en la pincelada divisionista. La temática de la ciudad moderna ejemplifica el espíritu futurista, sin embargo, en esta obra aún no abunda la simultaneidad de diferentes planos espacio-temporales que caracterizará a otras obras de influencia cubista. En la siguiente imagen (abajo), de Giacomo Balla: *Ritmo de un violinista* (1912), pese al uso de una temática poco futurista (un violín clásico), se aprecia formalmente la influencia, además del divisionismo posimpresionista, de la simultaneidad de planos cubista.



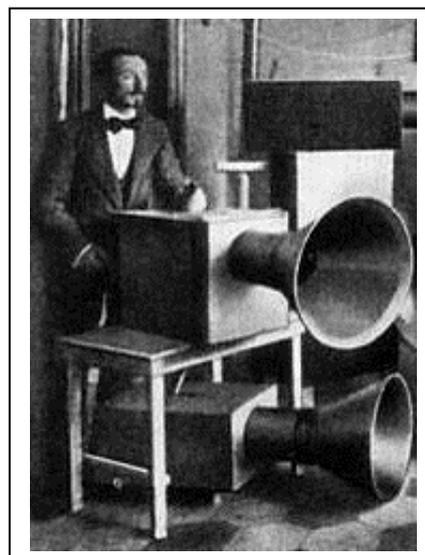


En esta obra del pintor y músico Luigi Russolo: *La música* (1911), el artista “trató de traducir en pintura las impresiones melódicas, rítmicas, armónicas, polifónicas y cromáticas, que integran el todo de una sensación musical” (en palabras de Russolo, según Martin, S., 2006, p.40). La serpenteante banda oscura viene a representar la melodía, y las máscaras, los acordes. El piano, abajo, es tocado por un pianista con manos multiplicadas.



*El ciclista* (1913), de la pintora rusa Natalia Goncharova, perteneciente a su etapa futurista. La máquina y el movimiento son protagonistas, junto al individuo y la sociedad en que se inserta.

**Audición N.º. 16:** *El aviador Dro* (1920), fragmento de la ópera futurista de Balilla Pratella, obra en la que pese al uso en algunas partes del entonarruidos de Russollo, muchos de sus momentos musicales son de clara inspiración verista, algo que la acerca más al lirismo literario de *Mafarka el futurista*, de Marinetti. En cambio, en la **Audición N.º. 17:** *El despertar de una gran ciudad* (1914), de Russolo, la ruptura con el pasado es más evidente, siendo más afín estructuralmente en este caso al poema de Marinetti *Zang Tumb Tumb*. En la **Audición N.º. 18:** *La fundición de acero* (1926-1927), de Alexander Mosólov, obra de influencia futurista que recurre al ostinato rítmico como medio para representar el maquinismo moderno.



Arriba, Russolo con dos de sus entonarruidos. A la izquierda, página inicial de la partitura de Russolo para *El despertar de una gran ciudad*, en el que se especifican ocho tipos diferentes de entonarruidos, que ululan, retumban, crepitan, explosionan, silban...

## 5.8. Corrientes abstractas

### 5.8.1. Contexto

Uno de los mayores logros de la pintura del siglo XX, es la creación de un arte abstracto autónomo (no decorativo, como en el pasado). Sin embargo, la abstracción no es un concepto meramente pictórico, ya que de hecho, la música se considera desde siempre la más abstracta de las artes, y aunque la literatura use un código concreto para expresarse, éste representa ideas (concretas o abstractas) abstraídas en grafemas (letras). Ahora bien, como ya se estudió en el nivel semántico, aunque la música sea un “lenguaje” abstracto, su inspiración y su poder evocador le otorgan ciertos matices

referenciales en muchos casos, que la alejan de la abstracción pura, por lo que no toda la música podría considerarse equivalente o afín a la abstracción pictórica. En la literatura, la abstracción es más difícil, ya que aunque podemos usar palabras altamente abstractas, como “categoría”, o “belleza”, la referencialidad es común, y no hay un directo paralelismo con la abstracción pictórica. Por lo tanto, comprobaremos cómo en el siglo XX surgen múltiples tendencias de pintura abstracta, que no encuentran sin embargo una afinidad clara en música o literatura.

La **pintura** abstracta pura surgió a principios de siglo XX<sup>235</sup>, y debe buena parte de su desarrollo a la influencia de vanguardias precedentes, especialmente el cubismo y el expresionismo. Los fauves y expresionistas liberaron el color y el contorno de sus cualidades miméticas, camino a la abstracción que empleó por ejemplo Kandinsky. El cubismo, y luego el futurismo, se centraron especialmente en una nueva concepción de la forma y la perspectiva (espacio-temporal), camino a la abstracción que condujo a principios de siglo al suprematismo, orfismo, vorticismo, y luego al neoplasticismo. Por tanto, podemos establecer dos grandes tendencias en el arte abstracto: uno más libre y lírico, y otro más geométrico.

El mérito de ser el primer artista abstracto está duramente disputado<sup>236</sup>, sin haber lapidarios consensos, pero podemos establecer que básicamente a principios de la década de 1910<sup>237</sup> eclosionó el interés por la abstracción en tres localizaciones: Alemania (Vasili Kandinsky (1866-1944)), Francia (Robert Delaunay (1885-1941) y Frantisek Kupka (1871-1957)), y Rusia (Kazimir Malevich (1878-1935)).

Vasili Kandinski será el impulsor de la llamada **abstracción lírica**. Entre 1910 y 1912, muchas de sus obras expresionistas se centran en el estudio de la forma y el color,

---

<sup>235</sup> En cierta medida, el desarrollo de la fotografía impulsó a la abstracción pictórica, ya que el pintor no podía competir con la cámara a la hora de representar realísticamente, y por tanto debía buscar otros medios expresivos en los que centrar su interés, como el color, en el caso de los impresionistas o fauvistas, la forma, perspectiva o texturas en los cubistas, y por fin el atematismo en la abstracción.

<sup>236</sup> El lituano Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, compositor y pintor, es un buen precedente de la pintura abstracta, que recurre tanto a elementos líricos como geométricos, ya que desde comienzos de siglo realiza una serie de pinturas donde el referente se diluye o geometriza al extremo, como en algunas de sus pinturas llamadas *Sonatas*, inspiradas en la música, y en elementos visuales como las nubes o los planetas y estrellas. La pintora sueca Hilma af Klint (1862-1944), también será precursora de la abstracción, si bien parece ser que nunca expuso su obra abstracta, desarrollada desde 1906. [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/03/actualidad/1362327525\\_302300.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/03/actualidad/1362327525_302300.html) (Octubre 2015).

<sup>237</sup> Durante mucho tiempo se asumió que la llamada *Primera acuarela abstracta* de Kandinsky, fechada por el artista en 1910, era prueba de que él fue el primer artista abstracto, sin embargo, estudios posteriores la dataron en 1913, época en la que otros artistas también realizaban estudios de composiciones pictóricas abstractas. Como indica Hajo Düchting (1993, p.45), no fue hasta 1913 que Kandinsky publicó su artículo *La pintura como arte puro*, en el que ya plantea las bases estéticas de su pintura abstracta.

imbuidas de sentimiento (Kandinsky las denominará frecuentemente “improvisaciones”), y lo que originalmente resulta un estudio para obras mayores (con algún referente figurativo, que si bien vago o difícil de reconocer, está latente), acaba convirtiéndose en obras autónomas, puramente abstractas. La abstracción de Kandinsky pasará por fases de un lirismo libre, o más geométrico (especialmente entre los años veinte y principios de los treinta, debido en gran medida a su paso por la Bauhaus), e incluso tendente a un mayor organicismo (la llamada abstracción biomorfa, de entre 1934 a 1944). Destacan su *Composición VII* (de 1913, abstracción lírica), *Composición VIII* (de 1923, abstracción geométrica), y *Azul celeste* (1940, abstracción biomorfa).

En torno a los años en los que Kandinsky se abre progresivamente a la abstracción (desde 1910-1911, primero en Alemania, volviendo Kandinsky a Rusia en 1914), en Francia, Delaunay (Robert y su esposa Sonia) y el checo Frantisek Kupka (dentro del estilo que Apollinaire denominó cubismo órfico, u **orfismo**, siendo denominado por Delaunay como **simultaneísmo**), preocupados por la representación del movimiento y el contraste simultáneo de colores, exploran estudios formales y cromáticos que desembocan igualmente en abstracciones autónomas<sup>238</sup>, que se denominarán “arte puro”<sup>239</sup> (si bien en otras piezas mantuvieron referentes paisajísticos o figurativos). Obras destacables serán: *Primer disco* (1913-1914), o *Formas circulares* (1930) de R. Delaunay, y *Alrededor de un punto* (1911-1930), *Líneas animadas* (1921), *Música* (1936), o *Proporciones* (1934), de Kupka.

En Estados Unidos, existió así mismo otra corriente, el **sincronismo**, fundada por los pintores Morgan Russell (1886-1953) y Stanton MacDonald-Wright (1890-1973), que tras conocer en París la obra de artistas de vanguardia como Matisse, Kupka,

---

<sup>238</sup> La búsqueda de paralelismos entre pintura y música, hace que nuevamente muchos cuadros tomen su título de términos musicales como “composición” (sobre todo en Kandinsky), “fuga” (como algunas piezas de Kupka), o “ritmo” en Delaunay.

<sup>239</sup> Los Delaunay siguieron realizando obras pictóricas con algunos referentes figurativos o paisajísticos durante los años iniciales del simultaneísmo, pero la dedicación de Sonia para subsistir durante la Primera Guerra Mundial a las artes decorativas y a la moda, favoreció el uso de elementos abstractos, implicándose con mayor intensidad desde la década de los treinta en el arte abstracto (que ya estaba en alza). En el caso de Kupka, los estudios sobre elementos abstractos comienzan ya en 1910 (tras un interesante pasado como pintor simbolista y postimpresionista), y desde 1911 casi toda su producción será abstracta, orfista en la época inicial en que se relacionó con los Delaunay, pero mucho más personal con posterioridad, siendo muy geométrica inicialmente (alternando obras con elementos circulares, con otras dominadas por formas rectilíneas), pasando a un ciclo orgánico tras la Primera Guerra Mundial, inspirándose en el maquinismo desde mediados de los veinte, y retomando desde la década de los treinta una abstracción geométrica más sencilla y rectilínea, que recuerda formalmente su etapa abstracta inicial (López Blázquez, M. y Rebull Trudel, M., 1995 (1)).

Dalaunay o Kandinsky, exploraron las propiedades y efectos del color. En el caso de Russell (músico además de pintor), esta exploración se hará en relación a las armonías y ritmos musicales. La obra abstracta *Sincronía en naranja: hacia la forma* (1913-1914), de Russell, ejemplifica estos preceptos. Tras la Primera Guerra Mundial, el sincronismo se disolvió<sup>240</sup>.

También podemos mencionar al **rayonismo**, movimiento ruso efímero nacido en 1913<sup>241</sup>, derivado del orfismo y el cubo-futurismo, desarrollado por Larionov y Goncharova, que toma su nombre del deseo no de representar los objetos, sino la intersección de los rayos luminosos (de ahí rayonismo) reflejados en éstos, y que en algunas de sus obras deriva prácticamente hacia la abstracción, como en *Rayonismo rojo* (1911), de Larionov (que no obstante se inspira en una planta, irreconocible).

En Rusia, Kasimir Malevich usó ya en 1913 para la escenografía de la ópera futurista *Victoria sobre el sol*<sup>242</sup>, su *Cuadrado negro*, obra preconizadora del **suprematismo**, que sin embargo se dio a conocer públicamente en la famosa exposición de 1915 “0.10: última exposición futurista”. Malevich había trabajado desde tendencias primitivistas y cubo-futuristas, y con el suprematismo logró una abstracción pura de corte geométrico, en la que busca la supremacía absoluta de la sensibilidad (de ahí el término suprematismo, que posee un trasfondo espiritual no pragmático). Malevich logra con el suprematismo llevar la abstracción a su última expresión, hecho patente en su composición *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918). Otras obras destacadas serán *Supremus N.º 56* (1916), o *Círculo negro* (1915, reversionado<sup>243</sup> en 1923-1929). En la década de los treinta, tras la ascensión del realismo socialista por orden de Stalin, Malevich volvió a la figuración<sup>244</sup>.

---

<sup>240</sup> Dempsey, 2008, p.97-98.

<sup>241</sup> Como indica Dempsey (2008, p102-103), el manifiesto del rayonismo se publicó en 1913, si bien ya existían obras rayonistas en 1911. En la época de la revolución rusa de 1917, Larionov y Goncharova habían ya abandonado el rayonismo en pos de un estilo más primitivo. Sin embargo, el rayonismo influyó en Malevich y los suprematistas.

<sup>242</sup> La ópera *Victoria sobre el sol* pretendía ser una obra de arte total, en la que música, pintura, y texto literario se desarrollasen en paralelo.

<sup>243</sup> Malevich realizó su único viaje a Occidente en 1927, contactando en Alemania con los maestros de la Bauhaus; viajó acompañado de buena parte de su producción pictórica, que sin embargo quedó en manos de Hugo Häring en Berlín, sin llegar a ser repatriada, yendo a parar con el tiempo a Amsterdam. Malevich volvió a realizar versiones de las obras que creía perdidas después de 1927, sin intentar forzar fechas originales o de reformular estilísticamente sus obras (López Blázquez, M. y Rebull Trudel, M., 1995 (2)).

<sup>244</sup> Si bien, como vuelven a aclarar López y Rebull (ib.), aunque la vuelta a la figuración por la instauración oficial del realismo socialista ha dado pie a toda una leyenda sobre la figura de Malevich, también es cierto que el artista llegó a mostrar su obra figurativa junto a obras suprematistas, como si proclamase la coherencia de ambas direcciones.

El **vorticismo** surge así mismo como contestación británica a la vanguardia continental europea, de la mano del escritor y pintor Wyndham Lewis (1882-1957), quien desde 1913 desarrolla una pintura inspirada en los vórtices o remolinos (de ahí vorticismo). El vorticismo, originalmente con referentes figurativos, evolucionará en muchas obras hacia una mayor abstracción, como en *Composición en rojo y malva* (1915), de Lewis. Como muchos otros movimientos, la primera guerra mundial frenó el empuje de este estilo.

En los países bajos, nacerá en 1917 una alianza de artistas, arquitectos y diseñadores denominada *De Stijl* (El estilo), entre los que se destacará pictóricamente Piet Mondrian (1872-1944), padre de otro importante estilo abstracto, férreamente geométrico: el **neoplasticismo**, que debe su influencia principalmente al constructivismo ruso<sup>245</sup>. Destacaremos de Mondrian: *Composición A; composición con negro, rojo, gris, amarillo y azul* (1920), *Composición con dos líneas* (1931), o la interesante *Broadway Boogie-Woogie* (de 1942-1943, con inspiración en la música jazzística).

**La Bauhaus** será así mismo una influyente escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura, fundada por Walter Gropius (1883-1969) en Weimar (Alemania) en 1919, y que contó entre sus profesores a Kandinsky o Paul Klee (1879-1940). Si bien muchos de los trabajos de Paul Klee son figurativos, la abstracción, fundamentalmente geométrica, penetrará fuertemente en su obra, especialmente preocupada por el color, algo notable en el poema-pintura *Una vez surgió del gris de la noche* (1918), o en *Sonido antiguo, abstracto en negro* (1925).

De entre las principales corrientes pictóricas abstractas de la primera mitad del siglo XX, sólo quedaría referirnos al llamado **arte concreto**, o **concretismo**, que se desarrolló en la década de 1930 a partir de la obra del grupo *De Stijl*, a la que es en cierta medida afín, como se denota de piezas como *Ritmo en cuatro cuadrados* (1943), del suizo Max Bill (1908-1994). Del arte abstracto desde mediados de siglo en adelante, hablaremos en apartados posteriores.

Pasemos ahora al ámbito **literario**. Como ya se apuntó con anterioridad, es difícil establecer un paralelismo entre la abstracción pictórica y la abstracción literaria,

---

<sup>245</sup> Si respecto a las tendencias abstractas referidas en este apartado no resulta fácil establecer claras afinidades intermediáticas, respecto al constructivismo, éstas son algo más factibles, motivo por el que le dedicaremos su propio apartado.

si bien podemos intentar algunos acercamientos. Los futuristas ya emprendieron el camino hacia la abstracción literaria al usar palabras sin un referente semántico concreto (aunque la mayor parte se correspondía con onomatopeyas que trataban de evocar el ruidismo del mundo moderno). La poesía fonética desarrolló por tanto la vía hacia la autonomía respecto al nivel léxico y semántico de la lengua, y por ello se configura como el camino más afín a la abstracción.

En Rusia, el poeta Alekséi Kruchiónyj (1886-1968) creó en 1913 un nuevo lenguaje de influencia futurista: el **Zaum** (que viene a significar “más allá de la mente”), que al estar carente de un sentido racional (las letras de este lenguaje no conformaban palabras concretas), permitía según el autor, una comunicación “transracional”. El poema de Kruchiónyj: *Dyr bul shchyl* ejemplifica esta tendencia, por la que el pintor Malevich<sup>246</sup> se sintió atraído. En la ópera futurista *Victoria sobre el Sol* (1913), también encontraremos un libreto que recurre al Zaum.

El **creacionismo** será otra tendencia en la que encontraremos también buenos intentos de abstracción literaria, fraguados desde 1916. Vicente Huidobro (1893-1948), padre de la tendencia, producirá algunos poemas fonéticos puramente abstractos, como el “Canto VII” incluido en su *Altazor* (1931). Gerardo Diego (1896-1987) expondrá así mismo en su *Fábula de Equis y Zeta* (1927, poema a medio camino entre el creacionismo y el ultraísmo), lo que denominó el “álgebra del lenguaje”<sup>247</sup>, donde rompe las convenciones sintácticas, y se aleja de una semanticidad coherente y concreta.

En el movimiento **dadá**, al que se dedicará su propio apartado, también encontramos juegos literarios de gran abstracción y negación de una semanticidad concreta (además de abstracciones pictóricas o escultóricas), destacando a este respecto, además de Tristán Tzara, Raoul Hausmann (1886-1971), quien tras escindir-se del dadaísmo, colaboró con Kurt Schwitters (1887-1948), otra interesante figura de la poesía abstracta<sup>248</sup>, creador de la revista *Merz*<sup>249</sup> (1923-1933), y de poemas influyentes

---

<sup>246</sup> En relación al suprematismo pictórico, es notorio decir que el vanguardista poeta V. Maiakovski (1893-1930) colaboró con Malevich en la confección de su manifiesto, si bien la obra de este autor deriva rara vez hacia lo meramente fonético o abstracto, y rápidamente vira hacia el constructivismo.

<sup>247</sup> Quizás la matemática sea el lenguaje “escrito” más abstracto de todos, equivalente a la pintura geométrica, y a la música más pura.

<sup>248</sup> Según Schwitters (además de poeta, artista plástico precursor del ensamblaje), en su manifiesto “La poesía consecuente”: “No es la palabra el material de la poesía, sino la letra... las letras no son conceptos, las letras no tienen sonido, solo tienen un potencial sonoro que el rapsoda actualizará de tal o tal modo. La poesía consecuente valora las letras y sus agrupaciones en el contraste resultante de su oposición”. <http://www.merzmail.net/fonetica.htm> (Agosto 2015).

como *Ursonate* (1922-1932), también llamada *Sonata en sonidos primitivos*, concebida siguiendo una estructura clásica y “matemática” (con préstamos de palabras de Hausmann).

También V. Kandinsky escribirá algunos curiosos poemas intermediáticos y sinestésicos: *Sonidos* (1912), ilustrados por él mismo, donde pone de manifiesto su interés por la descripción del color y el movimiento, en paralelo a su obra pictórica<sup>250</sup>.

Respecto al movimiento de *De Stijl*, su fundador, Theo van Doesburg (1883-1931), escribió algunos poemas bajo el seudónimo de I. K. Bonset, que en el caso por ejemplo de *Imágenes-X* (1920), resultaron experimentales y de alta prefiguración abstracta.

Respecto al **vorticismo** británico, fundado oficialmente en 1914, el movimiento pictórico encontró también un seguimiento literario, gracias a su fundador, el pintor y poeta: W. Lewis, y a la figura de Ezra Pound (1885-1972). Pero si en la pintura vorticista la abstracción no llega a ser algo generalizado, en literatura es aún más arriesgado apuntar hacia una catalogación abstracta.

En el terreno **musical**, para hablar de una abstracción comparable a la que se produce en la pintura o en la poesía fonética, tal vez deberíamos referirnos a aquellas corrientes u obras que se alejan de un evidente lirismo emotivo, o de una referencialidad programática, para concentrarse en lo formalista.

La corriente **dodecafónica**<sup>251</sup>, referida ya en el cubismo, plantea series de sonidos puramente abstractas, y de hecho, su creador, Arnold Schoenberg (1874-1951), era admirado por Kandinsky, que encontraba en su música un equivalente de su pintura (hecho que se denota de una carta de 1911, que Kandinsky remitió junto a unos dibujos al músico, tras escuchar un concierto de éste, si bien aún del periodo expresionista). No deja de ser curioso el paralelismo que puede establecerse entre las etapas expresionistas de Kandinsky y Schoenberg (abstracción lírica y atonalismo libre), y sus posteriores

---

<sup>249</sup> Merz (palabra también sin sentido), además de una revista, puede considerarse una tendencia artística, ya que Schwitters también fue artista plástico. Surge inicialmente como reacción contra el dadaísmo, del que Schwitters fue expulsado (en los círculos berlineses), por ser considerado un burgués apolítico; sin embargo, las afinidades con el dadá son muy altas.

<sup>250</sup> En 1909, Kandinsky llegó a idear una obra de teatro experimental: *El sonido amarillo*, que no fue llevada a escena en vida del artista, y donde trató de fusionar sonido y color, en una obra sin texto, y de alta abstracción conceptual, que sin embargo aún está contaminada por el simbolismo y el expresionismo. <https://laplumaactuada.wordpress.com/tag/kandinsky/> (Mayo 2015).

<sup>251</sup> El dodecafonismo fue desarrollado por Schoenberg desde 1921, pero realmente lo presentó públicamente en 1923.

etapas más formalistas<sup>252</sup> (abstracción geométrica y dodecafonismo respectivamente) a partir de la década de los veinte. Pese a que Schoenberg y sus alumnos Alban Berg (1885-1935) y Webern (1883-1945) usaron el dodecafonismo en algunas obras vocales que poseían textos nada abstractos, encontraremos en su producción piezas que difícilmente podremos sentir como referenciales de elementos concretos, como por ejemplo el *Quinteto de viento p.26* (1924), las *Variaciones para orquesta Op.31* (1926-1928), o el *Concierto para piano Op.42* (1942) de Schoenberg, o la *Sinfonía Op.21* (1927-1928) y las *Variaciones para piano Op.27* (1936) de Anton Webern.

Pero existe otro desconocido padre del dodecafonismo: Joseph Matthias Hauer (1883-1959), quien desarrolló su propio sistema basado en doce notas (en realidad dos hexacordos), independientemente de la experimentación de Schoenberg, y de hecho con anterioridad<sup>253</sup>. Hauer trató de correlacionar la música y la pintura en su sistema, y realizó numerosos *Zwölftonspiele* (juegos de doce tonos), especialmente desde la década de los cuarenta. Destacan entre sus obras más abstractas *Nomos* (1919), o *Juego de doce tonos para piano* (1946).

Igor Stravinsky (1882-1971) es así mismo paradigma del compositor que reniega de la cualidad emotiva o expresiva de su música; por ejemplo, se refirió a *Octeto*, de 1923, como un “objeto musical”, basado en elementos objetivos que son suficientes en sí mismos. El *Octeto* de Stravinsky marca no obstante el camino al neoclasicismo, donde el compositor buscará una mayor rigidez formal. A partir de la década de 1950, Stravinsky producirá así mismo algunas abstractas obras serialistas.

Otro compositor en el que destaca lo formalista es Arthur Honegger (1892-1955), autor que formó parte del grupo de los seis, y que ha llegado a catalogarse por ciertas composiciones como neoclásico, pese a que en realidad fue una figura muy ecléctica e inclasificable. Honegger expresó con sus propias palabras: “Doy gran

---

<sup>252</sup> Como indica G. Salvetti (1986, p.131), quien vincula el dodecafonismo al espíritu de la Bauhaus, Schoenberg sentía la necesidad de agrupar los sonidos según la lógica, respecto de los problemas de la expresión e inspiración genial. Es decir, la lógica como coherencia interna del material sonoro, se impuso a la profundidad cognoscitiva del arte.

<sup>253</sup> Auer ya publicó en 1918 un trabajo sobre teoría musical inspirado en la teoría de los colores de Goethe, y como señala R. L. Pajares (2014, p.413-414) entabló amistad con Johannes Itten (pianista, profesor de la Bauhaus, teórico del color y pintor de abundantes abstracciones), interesado en descubrir las leyes subyacentes a las artes, la música y la pintura. Itten, por su parte, creó también un sistema de 12 colores que se subdividían en 7 grados de claridad, interesándose en las proporciones que se derivaban de la música, y su relación con los colores. El sistema de 12 notas de Hauer se relaciona directamente con los 12 colores (siguiendo el círculo de quintas, como ya hizo Skriabin), y fue establecido en 1919, perfilando su sistema dodecafónico en 1920.

importancia a la arquitectura musical, que no me gustaría sacrificar por razones literarias o pictóricas”<sup>254</sup>, algo que lo acerca a la música más absoluta y abstracta. Dentro de su música de cámara, muy abundante y desvinculada de lo programático, podemos destacar sus tres *Cuartetos de cuerda* (1917, 1936, 1937).

En *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936) de Béla Bartók (1881-1945), también podemos apreciar un interesante formalismo<sup>255</sup>.

### 5.8.2. Características

Los diferentes estilos de **pintura** abstracta comparten la característica común de producir obras que son independientes por completo de la mimesis o referencialidad a objetos concretos de la realidad.

En el caso de la **abstracción** de Kandinsky, en su etapa lírica los colores vivos (que buscan contrastes simultáneos) y las formas libres (líneas y manchas) cobran gran protagonismo, con gran variedad de centros de interés formal, en una estructura aparentemente caótica (pero muy meditada), sobre un fondo de base por lo general clara (sin acabar de romperse el concepto de fondo-figura). Sin embargo, en su etapa en la Bauhaus, la forma se geometriza en gran medida, y los objetos pierden volumen, los colores se hacen más planos, y encontramos variedad de fondos más oscuros. Su última etapa, llamada biomorfa, se caracterizará porque los objetos representados ganan en organicidad, recordando contornos vegetales o animales (con cromatismo libre). Con la abstracción, Kandinsky pretendía expresar un mundo de emociones y sugerencias personales e inmediatas, que condujese a reconocer los valores espirituales de la humanidad<sup>256</sup>.

Para los **orfistas**, el movimiento y el ritmo pictórico serán fundamentales, así como el intenso juego de variados colores que los acompañan (basado en la teoría de los contrastes simultáneos). Las formas circulares dominarán, y se dividirán concéntrica y radialmente para asignar a cada segmento colores adyacentemente diferenciados y

---

<sup>254</sup> Citado por M-C. Beltrando-Patier, 1997, p.759.

<sup>255</sup> Como indica Faustino Nuñez (1995, p.11): “Nos enfrentamos a una música en términos absolutos que bien puede compararse a una gran obra arquitectónica. [...] Dejando a un lado cualquier sentimentalismo romántico, Bartók decide con esta obra centrarse en la técnica y la construcción formal, más cerca de la matemática que de la agradable exposición de elementos sonoros que satisfagan a un público mayoritario”.

<sup>256</sup> H. Düchting, 1993.

contrastantes, conjugándose con elementos curvos y en menor medida rectilíneos. Como trasfondo semántico, los orfistas pretendían reflejar el interés por las nociones filosóficas y psicológicas del presente continuo, y el papel de la intuición en la creación artística<sup>257</sup>.

En el caso de las composiciones de Kupka, éstas llegan incluso a desprenderse en algunos casos de la relación entre figura y fondo, si bien a partir de la década de 1920 evolucionan hacia una mayor organicidad y perspectiva, con volúmenes y evoluciones tonales de hermoso efectismo, que es sustituida en la segunda mitad de la década por una abstracción maquinista (llena de discos, líneas y engranajes) de tonos grises y marrones. La última etapa de Kupka se caracteriza por la fuerte geometrización (planos rectos diagonales, o verticales y horizontales) y la planitud cromática, variada.

En el **suprematismo**, las formas se simplifican en extremo, predominan los planos rectilíneos (cuadrados y rectángulos), de colores por lo general vivos (pero sin excluir el negro), gran planitud, y sobre fondos blancos. Con el cuadrado negro sobre fondo blanco, o el cuadrado blanco sobre fondo blanco (no obstante reconocible gracias a matices y texturas diferenciados), se pretende partir de cero, recrear formas puras que emanan de la misma masa pictórica, sin repetir o modificar las formas de los objetos de la naturaleza, con un trasfondo semántico de gran sensibilidad espiritual, derivado de una filosofía nihilista rusa que niega una existencia real, injusta y depravada del mundo, reivindicando la búsqueda de una verdad más esencial y suprema.

En el **neoplasticismo** de Mondrian, la abstracción recurre tan solo a líneas negras horizontales y verticales (en menor medida las diagonales), que encuadran planos de colores primarios: rojos, amarillos, y azules, junto al blanco y el negro. La estética del grupo *De Stijl* pretendía usar estas formas netamente puras, que transmitían la esencia primaria de toda emoción de belleza plástica, con una función práctica y social<sup>258</sup>, algo que también heredó el **concretismo**, que aunque continuó proliferando la abstracción geométrica, lo hizo con mayores libertades formales y cromáticas que Mondrian (no obstante no se deshacen de las rectas y los colores planos).

---

<sup>257</sup> Dempsey (2008, p.101) apunta cómo Apollinaire, en su libro *Los pintores cubistas* (1913), explicó que “Las obras de los artistas órficos debían ofrecer simultáneamente un placer estético puro, una estructura evidente en sí misma, y un significado sublime, que es el tema”.

<sup>258</sup> El neoplasticismo considera una estafa el lirismo y el sentimentalismo, propugnaban una sociedad más universal y ética, donde un arte más ordenado y espiritual influenciase a la cultura y la sociedad, ya que la Primera Guerra Mundial había desacreditado el culto a la personalidad. La ordenación geométrica, y la metafísica de la trinidad de los colores primarios, se entiende mejor desde esta perspectiva.

Pasando a la **literatura**, con respecto a la poesía fonética, partiremos del **Zaum** ruso. Aleksei Kruchenykh, en su manifiesto "La declaración de la palabra", afirmaba que la lengua común esclavizaba y la nueva zaum hacía libres. Esta lengua, más conceptual que real, y vacía de un sentido racional (al carecer de un referente concreto, como la pintura abstracta), mostraba las posibilidades de un lenguaje transmental (un idioma universal, más allá de lo racional), con una organización de la lengua alrededor de su propia sustancia fónica<sup>259</sup>.

En el **creacionismo**, Huidobro<sup>260</sup> pretende crear desde la propia capacidad inventiva, como si fuese un nuevo Dios, rechazando imitar la naturaleza o el mundo, desligándose de cualquier realidad que no sea la suya, y buscando la belleza en sí misma, más allá de la comparación con lo externo o ajeno. El poeta deberá decir aquellas cosas que jamás se dirán sin él, algo notable en el uso de la jitanjáfora<sup>261</sup>.

Para Schwitters, "la poesía abstracta -y este es un gran mérito- ha liberado a la palabra de sus asociaciones, valora la palabra como palabra y, en especial, el concepto como concepto, sin dejar de tener en cuenta el sonido. Esto es más consecuente que la valoración de los sentimientos poéticos [...] Tampoco considero consecuente tomar el sonido como soporte del poema, puesto que el sonido sólo es unívoco en la palabra hablada, no en la escrita<sup>262</sup>. Schwitters compone de esta manera sus poemas abstractos a partir de letras que valora por su contraste, y que reitera, varía, y recompone constantemente en nuevas estructuras que aprecia por sus valores formales.

Otros autores que realizan poemas experimentalistas de cierta abstracción, como Doesburg, Kandinsky, Lewis o G. Diego, recurren básicamente al uso de palabras de significado abstracto, o evocadoras de elementos visuales inconcretos o subjetivos, o que pese a ser semánticamente concretas, carecen de lógica en su composición global.

En **música**, el **dodecafonismo** usa series de doce sonidos ordenados independientemente de un tematismo lírico, generando patrones melódicos abstractos que se reiterarán con variaciones "matemáticas" (ya que a cada sonido se le asigna un

---

<sup>259</sup> En la ópera *Victoria bajo el sol*, con libreto de Kruchenykh (con decorados y diseño de vestuario de Malevich, y música de Matiushin), que narra como unos "futuro-campesinos" conquistaban el sol, dos significativos personajes usaban el Zaum: el Terror, que cantaba solo con vocales, y el Aviador, que cantaba con consonantes.

<sup>260</sup> Siguiendo su manifiesto: <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto1.htm> (Agosto 2015).

<sup>261</sup> Alfonso Reyes, acuñador del término muy a posteriori, tomó la palabra jitanjáfora de un "poema abstracto" del cubano Mariano Brull (1891-1956), para referirse a un tipo de composición poética constituida por palabras o expresiones que carecen de significado en sí mismas, y cuya función radica en sus valores fónicos, que pueden cobrar sentido en relación con el conjunto del texto (Estébanez, 2008, p.586).

<sup>262</sup> Tomado de K. Schwitters: *Poesía fonética*. (2001).

número) que los transportarán de tono, invertirán su interválica, o la retrogradarán. La preocupación por lograr una mayor coherencia formal interna será clave.

Stravinsky, igualmente preocupado por la forma, parte en su *Octeto* de la música absoluta, o pura, retomando al mismo tiempo cánones relativamente tradicionales, si bien con una inusual combinación instrumental, y un escaso lirismo. La rigidez formal se advierte en la simetría estructural del primer movimiento, siendo el segundo un tema con variaciones y el tercero un rondó. Los ostinatos, los arpeggios, las escalas, o las progresiones armónicas, son frecuentes, configurando un melodismo típicamente instrumental que se aleja bastante de melodías vocales que pudieran aportar un sentimentalismo más concreto.

Arthur Honegger conoció y usó libremente el atonalismo de Schoenberg, pero también la poliarmonía, buscando construcciones formales sólidas, con un complejo contrapunto heredero de Bach, y desarrollos sabiamente dirigidos, con influencia beethoveniana. En sus tres *Cuartetos de cuerda*, llevó a sus últimas consecuencias su interés por las arquitecturas simétricas.

La *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Béla Bartók, destaca por el uso de relaciones tonales simétricas, también presentes en la estructura formal global, en la que es apreciable así mismo el uso de la proporción áurea. Esta composición toma como punto de partida un motivo musical inicial que aparece en los sucesivos movimientos sometido a diversas transformaciones, incluyendo el desarrollo y la fuga, así como contrastado con otros temas. El conjunto instrumental, igualmente inusual, se dispuso de forma que se alternase circularmente la cuerda y la percusión.

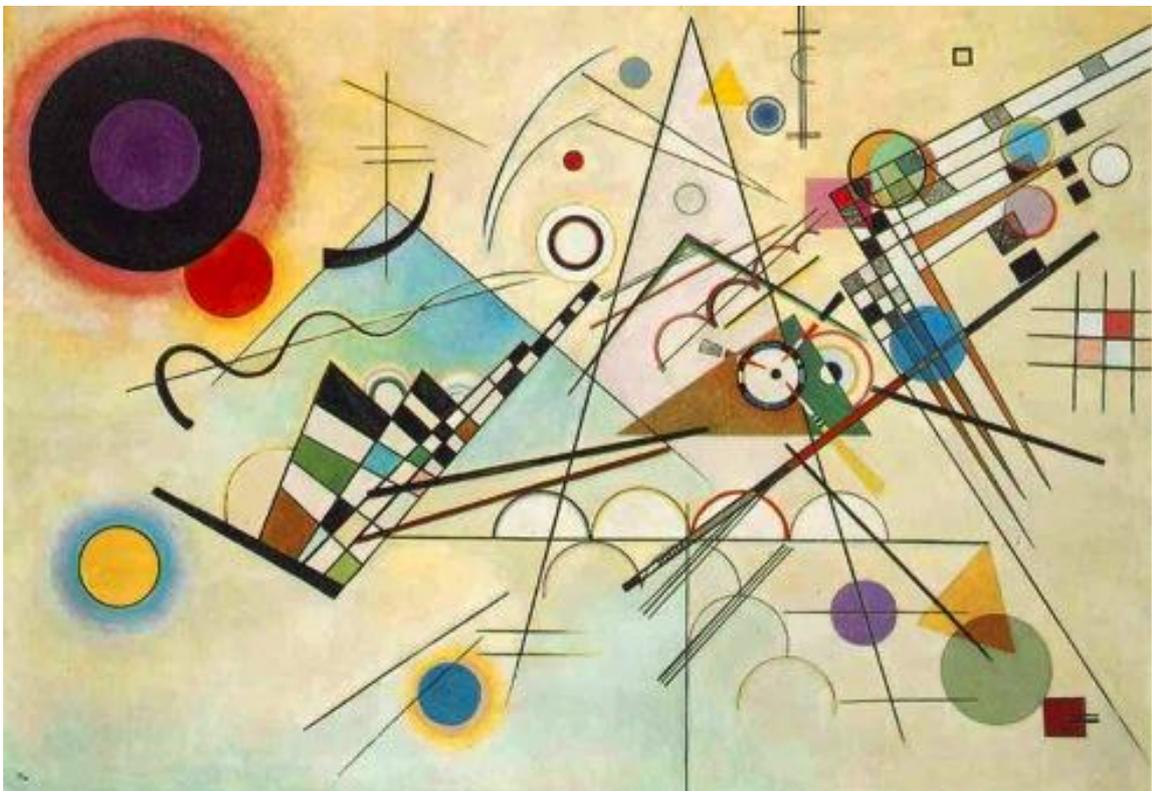


En estas dos pinturas de Robert Delaunay: *Primer disco* (1913-1914, izquierda), y *Formas circulares* (1930, derecha), comprobamos el interés por la teoría cromática de los contrastes simultáneos. Si bien el simultaneísmo de Delaunay tuvo reminiscencias figurativas en su primera etapa, a partir de la década de los treinta reafirmó su voluntad abstracta.



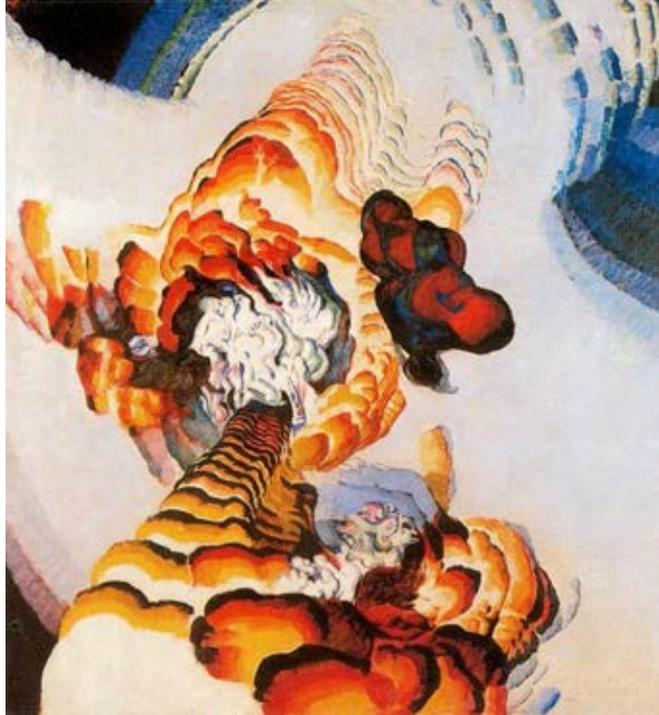
Arriba, *Composición VII* (1913), de Vasili Kandinsky. En esta pintura, la abstracción lírica está influenciada aún por el expresionismo.

Abajo, la *Composición VIII* (1923), del mismo autor, posee una abstracción geométrica. Podríamos establecer un símil de la abstracción lírica de Kandinsky con la etapa atonal expresionista del compositor Arnold Schoenberg, de gran libertad expresiva, y de la abstracción geométrica con su posterior etapa más formalista a partir del uso del método serial dodecafónico.





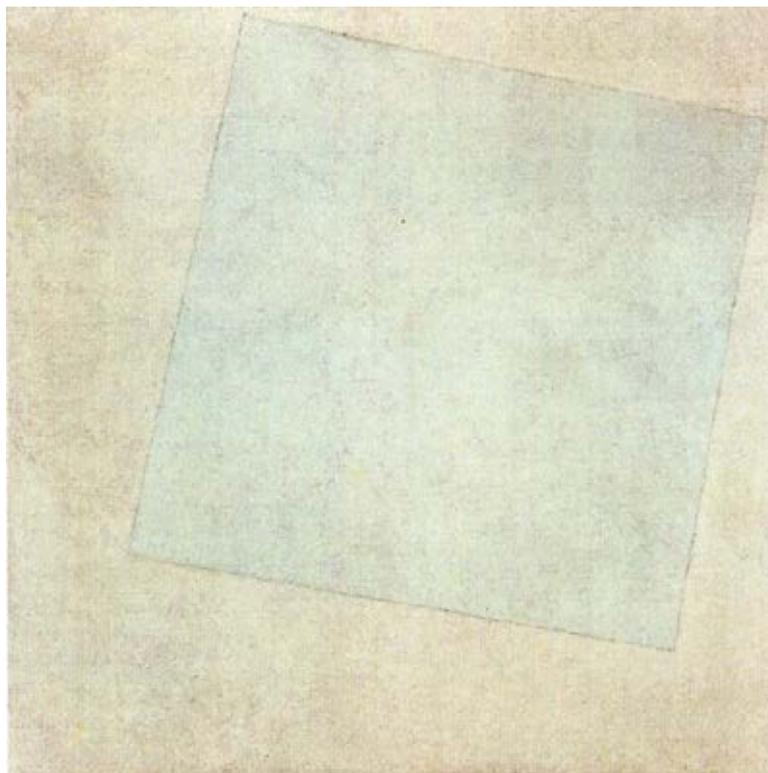
Frantisek Kupka: *Alrededor de un punto* (1911-1930). Obra abstracta de influencia orfista.



En estas dos obras de Kupka: *Planos verticales y diagonales* (1913-1923, izquierda), y *Cuento de pistilos y estambres, N.º 1* (1919-1920), apreciamos la interesantísima y personal evolución de la abstracción en Kupka, que va de lo geométrico a lo orgánico, volviendo más adelante a lo geométrico.

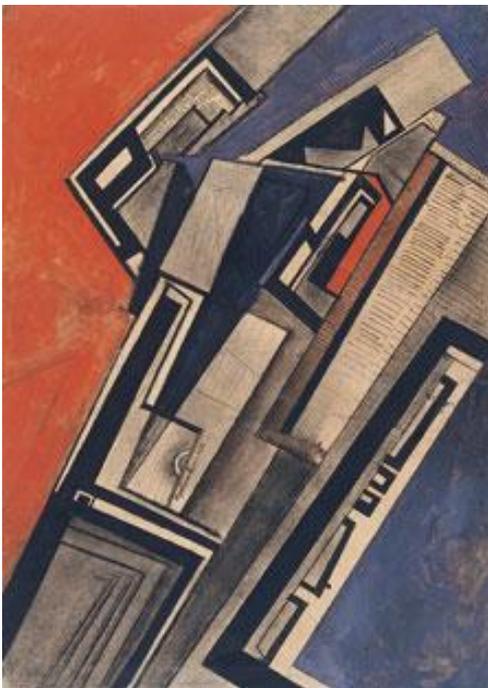


Kazimir Malevich: *Supremus N°.56* (1916, arriba), y *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918, abajo). Obras suprematistas, de gran riqueza compositiva en el primer caso, y de una esencialidad suprema y nihilista en el segundo.

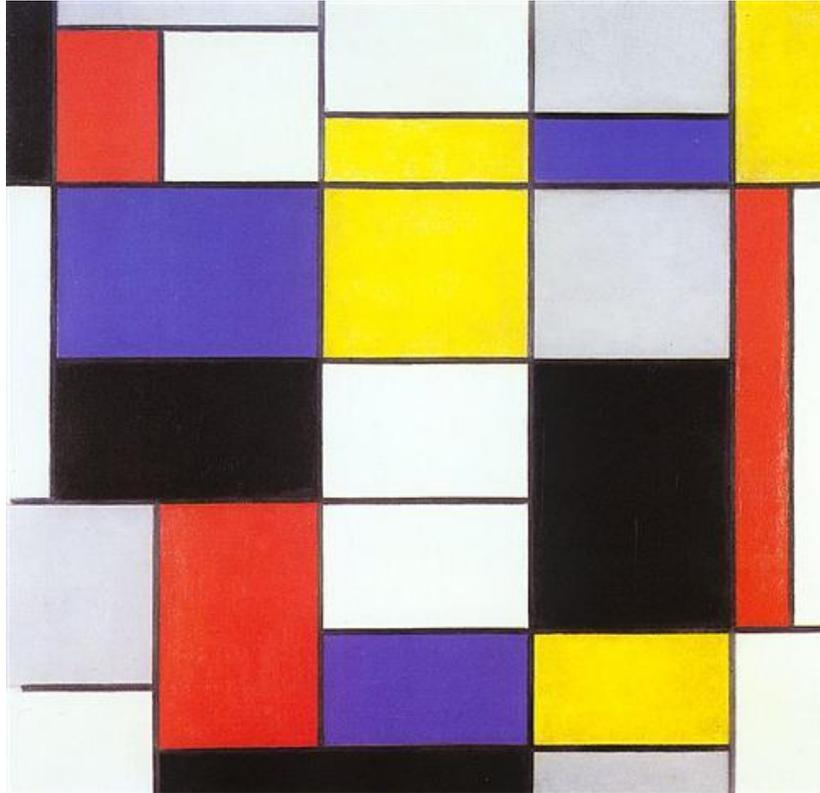




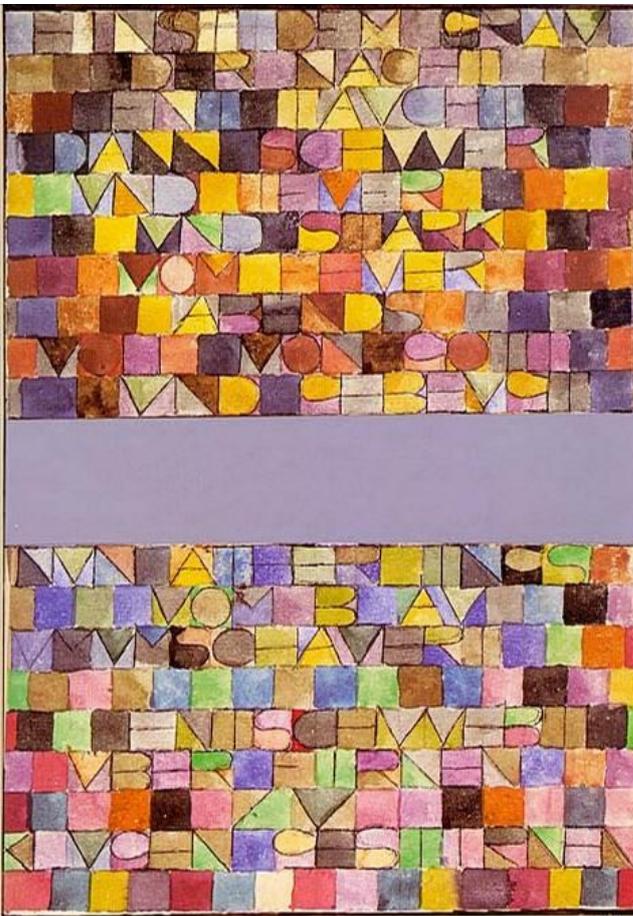
*Rayonismo rojo* (1911), de Larionov, obra rayonista de factura abstracta, que no obstante se inspira en una flor, irreconocible en su interacción con los rayos lumínicos.



Arriba, a la izquierda: *Composición en Rojo y Malva* (1915), de Lewis, obra vorticista. A su derecha: *Sincronía en naranja: hacia la forma* (1913-1914), de Morgan Russell, obra sincronista.



Piet Mondrian: *Composición A*, 1920. Obra neoplasticista, que juega con colores primarios y una estructura reticular de verticales y horizontales.



Paul Klee: *Una vez surgió del gris de la noche* (1918). El texto dice:

*Una vez emergió del gris de la noche  
que difícil y costoso, y lleno de fuego  
la tarde llena de Dios emergió y  
se arqueara*

*Ahora hacia el éter, cayendo en azul  
desapareciendo sobre glaciares  
hacia la sabiduría de las  
estrellas*

Esta pintura-poema de Klee refleja el espíritu de la Bauhaus, donde la abstracción geométrica fue determinante, en gran medida por influencia del suprematismo y neoplasticismo. En la Bauhaus fue así mismo habitual la colaboración entre artistas, y la creación de obras multidisciplinares.



Al aia aia  
 ia ia ia aia ui  
 Tralalí  
 Lali lalá  
 Aruaru  
     urulario  
 Lalilá  
 Rimbibolam lam lam  
 Uiaya zollonario  
     lalilá  
 Monlutrella monluztrella  
                     lalolú  
 Montresol y mandotrina  
 Ai ai  
     Montesur en lasurido  
     Montesol  
 Lusponsoredo solinario  
 Aururaro ulisamento lalilá  
 Ylarca murllonía  
 Hormajauma marijauda  
 Mitradente  
 Mitrapausa  
 Mitralonga  
 Matrisola  
     matriola  
 Olamina olasica lalilá  
 Isonauta  
 Olandera uruaro  
 Ia ia campanuso compasedo  
 Tralalá  
 Aí ai mareciente y eternauta  
 Redontella tallerendo lucenario  
 Ia ia  
 Laribamba  
 Larimbambamplanerella  
 Laribambamositerella  
 Leiramombaririlanla  
                     lirilam  
 Ai i a  
 Temporía  
 Ai ai aia  
 Ululayu  
     lulayu  
     layu yu  
 Ululayu

“Canto VII” de *Altazor* (1931, fragmento), poema creacionista de Vicente Huidobro, no exento de un bello lirismo.

## Imágenes-X (1920)

ey ey ey  
lo habéis experimentado físicamente  
lo habéis experimentado físicamente  
lo habéis exPERimentado FÍSICAMENTE

O<sup>n</sup>

—espacio y  
—tiempo  
pasado presente futuro  
el detrasaquiya  
una amasijo de nada y apariencia

pequeño almanaque arrugado  
que se puede leer del revés.

### MI RELOJ SE PARA

**ZIG-ZAG** (ESCRITO EN DIAGONAL)

Una colilla de cigarrillo masticada sobre una  
**SERVILLETA BLANCA**

húmedo marrón  
descomposición  
**ESPÍRITU**  
**346 AU TO MO VIL DE CARGA**

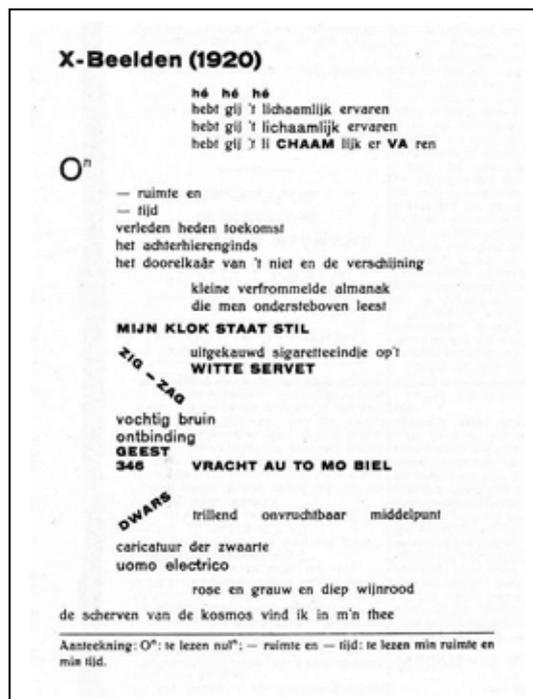
**CRUZAR** (ESCRITO EN DIAGONAL)

vibrante      estéril      centro

caricatura de la gravedad  
uomo electrico

rosa y gris e intenso burdeos  
los fragmentos del cosmos que encuentro en mi té

En la elaboración: O<sup>n</sup>: indicar cero<sup>n</sup>: —espacio y —tiempo: leer menos espacio y menos tiempo.



*Imágenes-X*, (1920), del neoplasticista Theo van Doesburg, obra de estructura y significación altamente metafísica y abstracta. Arriba a la derecha, el poema en su idioma y composición tipográfica original.

Lo azul, lo azul se elevó, se elevó y cayó.  
Lo puntiagudo, lo sutil silbó y penetró, pero no perforó.  
En todos los rincones retumbó.  
Lo pardo espeso permaneció suspendido -aparentemente por toda la eternidad.  
Aparentemente, aparentemente.

Debes separar más tus brazos.

Separarlos más. Separarlos más.

Y cubre tu cara con rojo paño.

Puede que ello no se perturbe en modo alguno: y que sólo tú te perturbes.

Blanco salto después de blanco salto.

Y después de ese blanco salto otro blanco salto.

Y en ese blanco salto un blanco salto. En cada blanco salto un blanco salto.

Pero no está precisamente bien que no veas lo turbio: en lo turbio estriba justamente eso.

Pues allí comienza todo.....

.....con un crash.....

*Viendo*, de Vassily Kandinsky, poema perteneciente a *Sonoridades* (1909-1912), en el que se aprecia una abstracta descripción de elementos visuales en relación al movimiento, el color y la forma.

Era el mes que aplicaba sus teorías  
cada vez que un amor nacía en torno  
cediendo dócil peso y calorías  
cuándo por caridad ya para adorno  
en beneficio de esos amadores  
que hurtan siempre relámpagos y flores

Ella llevaba por vestido combo  
un proyecto de arcángel en relieve  
Del hombro al pie su línea exacta un rombo  
que a armonizar con el clavel se atreve  
A su paso en dos lunas o en dos frutos  
se abrían los espacios absolutos

Amor amor obesidad hermana  
soplo de fuelle hasta abombar las horas  
y encontrarse al salir una mañana  
que Dios es Dios sin colaboradoras  
y que es azul la mano del grumete  
-amor amor amor- de seis a siete

Así con la mirada en lo improviso  
barajando en la mano alas remotas  
iba el galán ladrándole el aviso  
de plumas blancas casi gaviotas  
por las calles que huelen a pintura  
siempre buscando a ella en cuadratura [...]

Fragmento de *Fábula de Equis y Zeta* (1927), de Gerardo Diego, poema que está dedicado a Góngora, y en el que encontramos un gran formalismo de herencia barroca, pero conjugado con una ruptura de las convenciones sintácticas, donde se disuelve la coherencia semántica y se evocan abundantes abstracciones. Aun jugando con el “álgebra del lenguaje”, y deshaciéndose de la lógica, el poema posee ciertas referencialidades concretas que lo alejan de una abstracción pura al nivel de la lograda en la pintura.

En la **Audición N.º 19:** *Cinco piezas orquestales, Op.16. "Colores"* (1909), de Arnold Schoenberg, pertenecientes a su periodo atonal libre. Pese a poseer títulos descriptivos como *Premoniciones, El pasado, Colores, Peripecia, y El recitativo obligado*, tales calificaciones fueron agregadas de mala gana por el compositor a petición del editor. Las piezas están construidas siguiendo variedad de recursos canónicos, con abundantes ostinatos y progresiones armónicas. El atematismo es evidente, lo que las puede acercar a una concepción más abstracta, cercana al de la etapa expresionista final de Kandinsky.

En la **Audición N.º 20:** *Variaciones para piano Op.27* (1936), de Anton Webern. En esta pieza dodecafónica apreciamos recursos característicos del autor (en su etapa posterior a la Primera Guerra Mundial), que busca una claridad y objetividad por medio de simetrías cuidadosamente controladas, sucesiones rítmicas regulares, y una textura puntillista en la que se perciben grupos de notas aislados entre silencios. Abajo, un fragmento de la partitura (segundo movimiento), donde se analizan con números las series dodecafónicas (original en el pentagrama superior, e invertida y transportada en el inferior).

**Audición N.º 21:** *Nomos, Op.19* (1919), de Joseph Matthias Hauer, obra que usa un sistema "dodecafónico" basado en la construcción de dos exacordos. Abajo, fragmento de la partitura.



## 5.9. El constructivismo

### 5.9.1. Contexto

En 1920, el escultor Naum Gabo (1890-1977), y su hermano Anton Pevsner (1888-1962), dan a conocer en Moscú su *Manifiesto realista*, que establecía cinco principios para el nuevo arte constructivo, que será seguido en un ámbito **pictórico** por artistas como el diseñador El Lissitzky (1890-1941), o la pintora Liubov Popova (1889-1924). Ahora bien, el origen del constructivismo puede situarse con cierta anterioridad, gracias especialmente a las figuras de los artistas plásticos: Vladimir Tatlin (1885-1953, quien visitó el estudio parisino de Picasso en 1914), y Aleksandr Ródchenko (1891-1956). El término parece haber sido usado por primera vez en 1917, cuando Malevich se refirió despectivamente a la obra de Ródchenko como “arte para construcción”. La influencia del futurismo, el dadaísmo (quizás en menor medida), y el suprematismo, son notables en el constructivismo, ahora redirigidos en gran medida hacia un matiz político comunista, ya que el constructivismo llegará a ser considerado el estilo oficial del estado comunista ruso<sup>263</sup>. Sin embargo, en 1924 muere Lenin, y con el ascenso al poder de Stalin, a finales de los años veinte se impuso al realismo socialista como el estilo oficial del régimen.

Siendo el artista constructivista más un diseñador o técnico creativo dedicado a un propósito social, la producción pictórica constructivista fue especialmente fecunda en la ilustración de carteles propagandísticos (Popova y Varvara Stepánova (1894-1958) también destacaron en la moda). Entre las obras más memorables podemos citar *Golpear los blancos con la cuña roja* (1919-1920), de El Lissitzky, o la famosa composición plástica de Rodchenko *Libros* (1924).

En la **literatura**, el constructivismo será impulsado por teóricos como K. Zelinski, o el director de teatro V. E. Meyerhold (1874-1940), y seguido principalmente por poetas como Vladimir Lugovskoi (1901-1957), Ilya Selvinski (1899-1968), Vera Inber (1890-1972), y Vladimir Mayakovski (1893-1930, cofundador junto a

---

<sup>263</sup> El constructivismo rompió con el suprematismo por considerarlo idealista, reivindicando un materialismo más implicado con la vida real (de ahí su manifiesto realista). Sin embargo, constructivistas como los hermanos Pevsner no aceptaban el que el arte tuviese una dimensión política y social directa, y se enfrentaron ideológicamente por ello a artistas como Tatlin, que junto con Rodchenko y Stepanova publicaron el *Programa del grupo productivista*. A raíz del enfrentamiento, los hermanos Pevsner emigraron (Gabo en 1922, y Pevsner en 1923) de Rusia hacia la Europa occidental, difundiendo sus ideas. Hoy día, se consideran constructivismo y productivismo sinónimos, sin embargo, el segundo término, más apto para el constructivismo de trasfondo político, rara vez es usado (Dempsey, 2008, p.106-109).

Rodchenko, entre 1923 y 1925, de lo que hoy llamaríamos una agencia de publicidad, que se nutrió en gran medida de diseños publicitarios constructivistas). Como en el caso de las artes plásticas, se sucederán diversos manifiestos, difundidos por revistas culturales (*Cambio total*, en 1924, *Gosplan literario*, en 1925, y *Business*, en 1929). Obra característica de la literatura constructivista será el poema *Vlaimir Ilich Lenin* (1924), de Vladimir Mayakovski.

No hallaremos sin embargo un manifiesto de la **música** constructivista<sup>264</sup>, si bien el espíritu del constructivismo se halla presente en algunas obras de los años veinte de compositores rusos<sup>265</sup>, como en *Aforismos* (1927), o la *Segunda sinfonía* (1927) de Dmitri Shostakovich (1906-1975), quien en esta última obra, dedicada a la revolución de Octubre, además de dirigirse hacia una experimentación musical de gran abstracción, como en *Aforismos*, concluye con una sección coral sobre un texto marxista.

### 5.9.2. Características

El constructivismo, en su vertiente **plástica**, aboga principalmente por la tridimensionalidad, ya que llama al uso de materiales industriales reales, es decir, se desentiende de una representación ilusoria o mimética de la realidad; no obstante, existen buenos ejemplos pictóricos constructivistas, y sobre todo, de diseño publicitario, donde imagen y texto se fusionan, dado el matiz utilitario y funcional del movimiento (sobre todo la vertiente denominada productivista, representada por Tatlin y Rodchenko). La pintura constructivista hace hincapié en la abstracción geométrica<sup>266</sup>, buscando formas y líneas puras, carentes de ornamento, y con una cuidada composición formal, de gran dinamismo y rítmica; renuncia así mismo a un uso descriptivo del color, para recurrir principalmente a los colores primarios, más el blanco y el negro, siendo el rojo el favorito por su simbología política comunista.

---

<sup>264</sup> El constructivismo se solapó en gran medida con el futurismo en Rusia, y a veces no es fácil determinar los límites entre una y otra tendencia; sin embargo, si los futuristas ponen atención a lo libremente dinámico y lo tecnológico o moderno, el constructivismo tiene un componente formal más estructurado, y una ideología social y política más acentuada, compartiendo ambos el deseo de renovación y distanciamiento de la tradición.

<sup>265</sup> La entrada sobre el constructivismo de la *Internet Encyclopedia of Ukraine* (Enciclopedia de Ucrania en Internet), cita a Borys Liatoshynsky (1895-1968), y Antin Rudnytsky (1902-1975), como compositores destacables en los que está presente el constructivismo (en alguna de sus obras). <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages\C\O\Constructivism.htm> (8-2015).

<sup>266</sup> Sin embargo, como apunta M. de Micheli (2014, p.241), los constructivistas: “rechazaban para sí la denominación de abstractos, estaban convencidos de construir una nueva realidad y, por tanto, el uso de la palabra realismo era natural en ellos”.

En **literatura**, básicamente en poesía, la racionalidad y perfección formal de la obra serán fundamentales (en paralelo a la abstracción geométrica), adecuándose la expresión al tema, según una técnica de construcción que frecuenta las formas épicas. El lenguaje recurre a un léxico técnico con frecuencia, con procedimientos expresivos cercanos a la prosa (alejándose así de cualquier matiz ornamental, como en la pintura). Los referentes semánticos políticos y progresistas, reaccionarios contra el ideal burgués, son los predominantes.

En **música**, encontraremos experimentalismos que buscan una mayor abstracción, recurriendo frecuentemente a armonías complejas de gran libertad tonal, y a una rítmica contundente (recordemos los ritmos geométricos pictóricos). La textura contrapuntística alcanza gran densidad, construyéndose en obras como la *Segunda sinfonía* de Shostakóvich, una masa tímbrica indiferenciada en su inicio, que preconiza el texturalismo, y lo aleja de cualquier melodismo lírico (que se vincularía a cánones burgueses). Esta obra incluye una sección inicial donde el orden surge del caos, una sección central que usa cuartos de tonos, y que el compositor describió como “la muerte de un niño”, y una sección coral final con texto del poeta Alexander Bezymensky, de temática política, que hace referencia a la revolución de Octubre de 1917, conmemorada en su décimo aniversario, y que resulta más convencional en su estructuración formal, melódica y armónica, que las primeras secciones.



*Libros* (1924) es la palabra que grita la mujer (Birk, musa de Rodchenko y Mayakovski), en este cartel de Aleksander Rodchenko que fusiona fotografía y composición plástica.



El Lissitzky: *Golpear los blancos con la cuña roja*, 1919-1920. Este cartel publicitario simboliza al agresivo ejército revolucionario (triángulo rojo), luchando contra los contrarrevolucionarios (círculo blanco).

**Audición N. 24:** *Segunda sinfonía* (1927), de Dmitri Shostakóvich, en la que podemos apreciar cualidades constructivistas.



Diseño de ropa deportiva constructivista de Varvara Stepanova, para la revista *Lef*, n.º.2 (1923).

Es tiempo  
     comienzo  
             el relato sobre Lenin.

No porque  
     no haya pena  
             más grande,

es tiempo  
     porque  
             la congoja penetrante

dolor es ya  
     claro y consciente.

Tiempo,  
     vuelve  
             a gritar los lemas leninianos.

¿Está bien  
     derramar  
             lágrimas a chorro?

Lenin  
     sigue siendo  
             el más vivo entre los vivos.

Es nuestra sabiduría,  
     fuerza  
             y arma.

Los hombres somos barcas,  
             aunque en seco.

Mientras  
     vamos  
             viviendo

muchos  
     caramujos sucios  
 se nos pegan  
     a los costados.

Y después,  
     superado  
             el vendaval furioso,

te sientas  
     más cerca del sol,

y te quitas  
     las barba verde  
             de las algas

y la barba lila de las anémonas.

Yo  
     me limpio  
             para igualar a Lenin

y seguir navegando  
             por la revolución.

Vladimir Mayakovski: *Vlaimir Illich Lenin* (1924), poema de corte constructivista.

## 5.10. Nuevos modernismos y experimentación

A la luz de las vanguardias europeas de principios de siglo, surgieron diferentes corrientes u obras experimentales que modernizaron el panorama cultural de múltiples países. Separaremos en este apartado los nuevos modernismos de ámbito angloamericano e iberoamericano, concluyendo con una referencia al *art déco*.

### 5.10.1. Modernismo angloamericano

#### 5.10.1.1. Contexto

En las primeras décadas del siglo XX encontraremos grandes figuras de las **letras** inglesas que, al amparo del término “modernismo anglosajón”, supusieron una personal renovación literaria de corte vanguardista<sup>267</sup>. Dentro del modernismo angloamericano, deberemos de atender a escritores estadounidenses como Ezra Pound (1885-1972) y Thomas Stearns Eliot (1888-1965), al irlandés James Joyce (1882-1941), y a la inglesa Virginia Woolf (1882-1941).

Las revistas literarias sirvieron nuevamente de referente y nexos divulgativos de las nuevas corrientes modernas; en 1912 se crea en Chicago la revista *Poetry* (poesía), y allí se dará a conocer en 1913 un nuevo movimiento: el **Imaginismo**<sup>268</sup>, cuyo manifiesto será elaborado por Ezra Pound (quien por entonces vivía en Londres) y F. S. Flint (influyente para el imaginismo fue también la figura de T. E. Hulme<sup>269</sup>), y que favorece la precisión de la imagen. El imaginismo fue abandonado por Pound tras la publicación de la primera antología del grupo en 1913, pero caló en autores como los estadounidenses Ami Lowell (1874-1925) y William Carlos Williams<sup>270</sup> (1883-1963).

Pound creará en 1914 otro movimiento, el **Vorticismo**, que halla en la revista

---

<sup>267</sup> Por ello, es conveniente no confundir el modernismo anglosajón con el hispanoamericano, ya que el primero supone una corriente que busca mayores riesgos creativos que el segundo, estando el modernismo anglosajón más en la línea de tendencias vanguardistas como el creacionismo o el ultraísmo, de las que hablaremos en el siguiente punto.

<sup>268</sup> Según otros críticos, es más apropiado traducir la palabra *Imagism* como imagismo, hecho que permite distinguir el imagismo anglosajón del imaginismo ruso (que surge en 1919 como distanciamiento del futurismo, creando poemas basados en secuencias de imágenes poco comunes), o del imaginismo chileno (que surge en 1928 como contrapartida del criollismo, buscando una evasión por medio de la imaginación y la emoción).

<sup>269</sup> Como indica Guillermo de Torre (2001, p.471-472), Hulme (1883-1917, filósofo estético) fue considerado el padre del imaginismo. Hulme fundó con Flint en 1908 el *Poet's club*, al que en 1909 se unió Pound; fue propósito del grupo instaurar el verso libre y adoptar “tanks” y “hai-kais” japoneses” (recordemos el interés por lo exótico en otras corrientes modernistas en Europa e Hispanoamérica).

<sup>270</sup> Condiscípulo de Pound, el imaginismo se denota en su obra temprana.

*Blast* a su portavoz, y que trata de llevar al campo literario los principios combinados de futurismo y cubismo<sup>271</sup>. Sin embargo, esta tendencia fue tan efímera como el imaginismo.

Ezra Pound se trasladó a Londres en 1908, y ya en sus primeros trabajos se percibe la influencia prerrafaelita. Pudo empezar a trabajar en su obra magna: los *Cantos*, desde 1904<sup>272</sup>, si bien la mayoría fueron escritos desde 1915, y el primer bloque autónomo se publicó en París<sup>273</sup> en 1925. Los cantos son una obra poética a la que Pound se dedicó durante la mayor parte de su vida, hasta 1969, y en la que volcó todos sus esfuerzos de experimentación literaria.

T. S. Eliot se traslada al Reino Unido en 1914, y en su obra inicial, donde abunda lo satírico, se siente la influencia del simbolismo francés, así como de los poetas isabelinos y metafísicos ingleses del S. XVII<sup>274</sup>. Pronto establece relación con Pound, gracias al cual llega a publicar en *Poetry*, y también conocerá Woolf y Joyce (al que admiró profundamente). Su obra de mayor trascendencia será sin duda *La tierra baldía* (1922), hito influyente de la poesía modernista anglosajona, tras la cual retoma posiciones estilísticas más conservadoras.

Si Pound y Eliot se dedicaron al ámbito poético, Woolf y Joyce destacarán en la narrativa. Tomando como precursores de la narrativa modernista anglosajona al americano Henry James (1843-1916, autor de *Otra vuelta de tuerca* (1899)), y al polaco<sup>275</sup> Joseph Conrad (1857-1924, autor de *El corazón de las tinieblas* (1902)), será con la llegada del irlandés James Joyce cuando se romperán todos los esquemas. Joyce conoció a Pound, quien le pidió algunos poemas para su antología de la poesía imaginista de 1914, año en que publica *Dublineses* (colección de relatos de sobrio corte realista, cercanos al naturalismo), pero su verdadera obra maestra, símbolo de la modernidad y de la experimentación literaria, será la novela *Ulises*, que tendrá que

---

<sup>271</sup> De la Torre y Sedeño, 1999, p.206-207.

<sup>272</sup> Según indica Javier Coy en la introducción a la edición de 2010 de los *Cantos* de Pound (p.24). Pound trabajó en los cantos hasta 1969, y su versión final se compone de 117 secciones.

<sup>273</sup> Pound llegó a París en 1920, y se relacionó con la vanguardia imperante, siendo amigo entre otros de Duchamp (artista plástico), Léger (pintor), Tzara (escritor), o Antheil (compositor).

<sup>274</sup> José María Valverde indica en la introducción a la edición de 2006 de las *Poesías reunidas* de Eliot (p.12-13), cómo en éste encontramos también un entusiasmo por el oriental *Rubaiyat*, de Omar Khayyan, obra que descubrió en 1908, y que también fue predilecta de los modernistas hispánicos.

<sup>275</sup> Conrad nació en Berdyczów, que en 1857 formaba parte de Polonia, aunque actualmente es una ciudad ucraniana. En 1878, Conrad se trasladó a Inglaterra para escapar del reclutamiento militar ruso, y tras obtener la nacionalidad inglesa, trabajó en la marina mercante británica, hecho que influyó en la ambientación de muchas de sus novelas.

esperar a 1922 para su publicación<sup>276</sup>.

Virginia Woolf fue otra figura destacada de la sociedad literaria londinense, formando parte del grupo de Bloomsbury<sup>277</sup>, y si en su novela *La señora Dalloway* (1925) ya están presentes grandes rasgos de modernidad, con *Las olas* (1931), alcanzará su novela más experimental.

No queremos dejar de mencionar a la interesante poetisa Edith Sitwell<sup>278</sup> (1887-1964), que si bien es una autora de menor reconocimiento, no por ello dejó de realizar experimentaciones literarias tan interesantes como su poca convencional *Fachada*, (poemas publicados primeramente en 1918, con posteriores añadidos), que W. Walton musicalizaría en 1922.

Pasando a terreno **pictórico**, si Pound será el mejor representante del **vorticismo** literario, Wyndham Lewis (1882-1957, cofundador de la tendencia), lo será en el ámbito **pictórico** (aunque también fue escritor), como ejemplifica su diseño para la portada del número uno de la revista *Blast* (1915). El vorticismo se conforma como una breve<sup>279</sup> corriente experimental británica que bebe principalmente del cubismo en su constitución. Edward Wadsworth (1889-1949) también se relacionará con el vorticismo, con obras como *Navíos camuflados en el astillero de Liverpool* (1919).

Roger Fry (1866-1934), miembro del grupo de Bloomsbury (como Woolf), si bien tendió a un postimpresionismo influido por Van Gogh y Cézanne, aportó a la cultura inglesa nuevos aires de modernidad, como puede apreciarse por ejemplo en el retrato que hizo de Virginia Woolf en 1917.

En Estados Unidos, en la década de 1920 (por las mismas fechas en las que los experimentalistas musicales norteamericanos establecen el énfasis de su actividad), surge el movimiento **precisionista**, también llamado realismo cubista, del que Charles Demuth (1883-1935, con obras como *Mi Egipto* (1927), o *El número 5 en oro*<sup>280</sup>

---

<sup>276</sup> Joyce inició *Ulises* al comienzo de la Primera Guerra Mundial, refugiado desde 1915 en Zúrich, viviendo luego en París desde 1920, atraído por Pound.

<sup>277</sup> Este grupo formado en torno a 1907, estuvo compuesto por figuras heterogéneas de las artes y las letras, pero que compartieron un desprecio por la moralidad victoriana y el realismo del siglo precedente. En lo pictórico, admiraron a Gauguin, Van Gogh o Cézanne.

<sup>278</sup> Sitwell también se relacionó con miembros del grupo de Bloomsbury (al que no perteneció), como el pintor Roger Fry, que la retrató en varias ocasiones.

<sup>279</sup> El vorticismo, fundado en 1914, apenas duró tres años, dado que la primera guerra mundial frenó su empuje.

<sup>280</sup> Esta obra, como indica Dempsey (2008, p.134), está inspirada en el poema: *La gran figura*, de su amigo William Carlos Williams (autor relacionado con el imaginismo).

(1928)), Charles Sheeler (1883-1965), y algunas obras de Georgia O'Keeffe (1887-1986, por ejemplo su *Edificio Radiator, noche, Nueva York* (1927)), son buenos exponentes.

Llegado el turno a la **música**, no existen claras convergencias respecto a la literatura y la pintura, pero debido a que el modernismo que en este apartado tratamos representa en gran medida el espíritu de la experimentación, podremos referirnos a aquellos compositores anglosajones llamados con frecuencia **experimentalistas**, para establecer nexos (como se advierte, poco precisos).

Dentro de los compositores experimentalistas, podemos distinguir entre aquellos adscritos a movimientos concretos, como los futuristas, expresionistas, o serialistas (de los que hablamos en otros apartados), y aquellos cuya catalogación es más ambigua, que trataremos en este punto.

En Inglaterra, un compositor que destacó por su arriesgada modernidad, fue William Walton (1902-1982), quien en 1922 musicalizó *Fachada* de Edith Sitwell, con un estilo paródico, atrevido, y tan inclasificable como la poesía que sirvió de base. Sin embargo, Walton viró su estilo hacia un tradicionalismo posromántico a finales de la década de 1920, sin perder por ello su aroma modernista, como denota su *Sinfonía N.º 1* (1935).

En Estados Unidos encontramos dos buenos ejemplos del experimentalismo musical, en la obra de Charles Ives (1874-1954), y Henry Cowell (1897-1965). Ives, que en sus primeras composiciones denota un posromanticismo afín al modernismo finisecular, comenzó la exploración de nuevos procesos compositivos ya desde finales del siglo XIX, en piezas como *Psalm 54* (1894), si bien su labor productiva más innovadora se produjo en las dos primeras décadas del S.XX, con obras que poco deben a las vanguardias, y que desde una perspectiva muy personal renuevan la modernidad musical de su época<sup>281</sup>, como es el caso de *La pregunta sin respuesta* (1906), el scherzo *Sobre los pavimentos* (1906-1913), o su *4ª Sinfonía* (1910-1916).

Cowell, perteneciente a una generación posterior, realizó en 1919 un innovador tratado: *Nuevos recursos musicales* (publicado en 1930), donde recoge procedimientos compositivos experimentales de diversa índole, que llegó a usar en algunas de sus obras.

---

<sup>281</sup> Debemos indicar, no obstante, que la obra de Ives fue muy poco conocida en su momento, y fue tarea de generaciones posteriores sacarla a la luz, algo a lo que contribuyó Cowell o Lou Harrison (1917-2003).

El francés Edgard Varése (1883-1965), que renunciaría a su pasado europeo al trasladarse a Estados Unidos en 1915, si bien se ha relacionado en muchos aspectos con los futuristas, posee también una personalidad compositiva experimentalista de gran autonomía, notable en su heterodoxa *Las américas* (1918-1921, revisada en 1927).

### 5.10.1.2. Características

Respecto a la **literatura** modernista angloamericana, el **imaginismo**<sup>282</sup> pretende presentar imágenes particulares (de ahí el nombre), sin tratar vagas generalidades, por magnificientes y sonoras que sean; recurre al uso del lenguaje cotidiano, pero sin palabras superfluas o decorativas (el adjetivo ha de ser revelador); crea nuevos ritmos como expresión de estados de ánimo (uso del verso libre no como único método, sino como principio de libertad); concede una libertad absoluta en la elección del tema; hace una poesía precisa y clara, ya que consideran que la concentración es la verdadera esencia de la poesía.

El **vorticismo** sin embargo pretende combinar los principios cubistas y futuristas en una nueva cohesión dinámica, aceptando la vida moderna y el mundo mecanicista, y superando la realidad visible para ofrecer variadas perspectivas que rompen con la escritura convencional. Su nombre hace referencia al vórtice donde nacen las emociones, un punto de máxima energía a partir, a través, y dentro del cual, las ideas precipitan constantemente.

La concentración imaginista tiene buenos antecedentes en los Haikus<sup>283</sup> japoneses, que Pound llegó a cultivar, siendo la inspiración oriental algo que no abandonó en la construcción de sus *Cantos*, obra heterodoxa que utiliza recursos tan novedosos como el contrapunto (diferentes hilos semánticos entrecruzados), la fragmentación, uso de diferentes idiomas (incluyendo ideogramas chinos), alusiones y referentes intertextuales (las diferentes secciones del gigantesco poema actúan como comentario unas de otras, logrando que el todo sea mayor que la suma de sus partes); los cantos presentan protagonistas múltiples (tan dispares como por ejemplo Confucio y los presidentes estadounidenses Adams y Jefferson), y su temática abarca desde las

---

<sup>282</sup> Desciframos sus características gracias a la exposición que de ellas hace G. de Torre (2001, p.477), tomadas así mismo del prefacio teórico que realizó Richard Aldington sobre una antología imaginista.

<sup>283</sup> Un Haiku es un poema japonés breve, de tres versos.

preocupaciones estéticas de Pound, hasta cuestiones ideológicas, políticas, y económicas.

En Eliot, encontraremos con *La tierra baldía* un poema pluricéntrico, fragmentario en cuanto a voces, episodios, historias y personajes; Eliot realiza alusiones literarias de treinta y cinco autores diferentes, y también reutiliza canciones populares, con algunas frases en otros idiomas (seis, incluido el sánscrito). La tierra baldía hace referencia a un paisaje desolado, y la desolación se muestra en el poema a través de amores frustrados, la insatisfacción vital, la sordidez expositiva, o la sexualidad fallida.

En la novela, Joyce realiza con su *Ulises* un virtuoso ejercicio literario, que describe un día en la vida de sus protagonistas desde múltiples puntos de vista intertextuales, recurriendo en cada capítulo de su novela a diferentes técnicas compositivas, y haciendo gala de una rica simbología y variados referentes. Si Joyce recurre con frecuencia a un detallado estilo casi impresionista, V. Wolff, con un matiz más lírico, no por ello dejará de recurrir a elementos innovadores como el contrapunto, la intertextualidad y el monólogo interior.

En lo **pictórico**, comenzaremos por el **vorticismo**, que recurre a estructuras compositivas, como su nombre indica, con disposición de vórtice (remolinos), pero con formas angulosas que mezclan rasgos cubistas y reminiscencias maquinarias futuristas. Las temáticas tratan de la vida moderna (incluida la primera guerra mundial).

El **precisionismo** americano trata de hibridar lo realista con lo cubista, recurriendo a visiones de paisajes urbanos, rurales o industriales, representados con una precisión geometrizarante y sintética (sintetismo que recuerda a la poesía modernista), algo que en Demuth llega a definir por medio de “líneas rayo” las interacción de la luz y las superficies.

Roger Fry sin embargo es menos rupturista, y se limita a explorar la herencia postimpresionista, haciendo gala de interesantes texturas y ocasional sintetismo formal.

Abriéndonos a lo **musical**, no podemos realizar generalizaciones, ya que los compositores experimentalistas dirigieron su interés a múltiples aspectos compositivos, y es más apropiado hablar de autores y obras concretas que de estilos unitarios.

Walton recurre a la cita musical de variada índole (motivos clásicos y cultos), deformándolos, en su paródica *Fachada*, algo (la cita) que también encontraremos en la

literatura modernista anglosajona (por ejemplo en Eliot). La influencia del *jazz* nos remite a su interés por la modernidad (también común en la literatura). El contrapunto disonante y la fragmentación melódica también son importantes rasgos de modernidad. La obra no posee un claro patrón formal, constituyéndose como una sucesión de “viñetas musicales”<sup>284</sup> de variado carácter y recursos compositivos (afín a la composición literaria de Joyce).

Ives, compositor de gran complejidad, exploró nuevas construcciones armónicas (politonalidad, polimodalidad, microtonalismo, cluster), el uso de la cita musical, la yuxtaposición (a la manera de collage musical), técnicas multitexturales, fragmentación, y también usó asociaciones motívicas interrelacionadas que abarcaban todo el material<sup>285</sup> (algo en cierta medida afín a la intertextualidad literaria).

Cowell destacó por sus experimentalistas estudios del ritmo, pero también usó en su obra la poliarmonía, el contrapunto disonante, la microtonalidad, los clusters, o la indeterminación. En obras como el *Cuarteto unido* (1936), dio importancia a principios constitutivos propios de la música no occidental, como los fondos armónicos estáticos, los materiales melódicos repetitivos, y la modalidad oriental (este interés por lo oriental es también común en la poesía modernista anglosajona).

Varése, con *Las américas*, obra de influencia futurista, se distancia sin embargo de esta vanguardia, al usar las técnicas futuristas como un medio antes que como un fin. Varése recurrirá a una sección de percusión sin precedentes (algunos instrumentos eran de origen no occidental), explorando así nuevos recursos tímbricos, que también remitían a elementos de urbana o industrial modernidad (usando sirenas, por ejemplo). Dio importancia a los elementos no melódicos, quebrando las posibilidades líricas, de por sí mermadas por las yuxtaposiciones de elementos estáticos.

#### EN UNA ESTACIÓN DE METRO

Las caras que aparecen en la multitud;  
pétalos en una negra rama mojada.

Este poema de Pound: *En una estación de metro* (publicado en *Poetry* en 1913), ejemplifica ya la síntesis imaginista, influenciada por el haiku japonés.

---

<sup>284</sup> Morgan, 1999, p.289.

<sup>285</sup> Morgan, 1999, p.159-167.

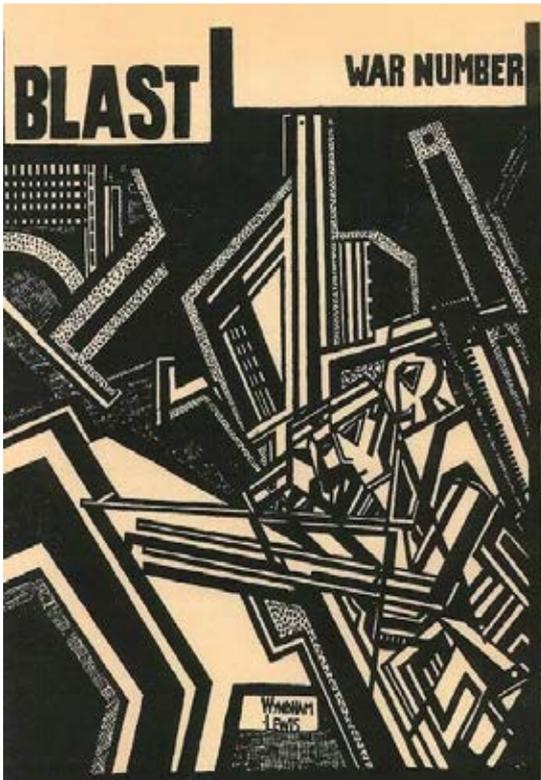
Gran bulto, enorme masa, tesoro;  
 Ecbatana, el reloj da su tictac y se desvanece  
 La novia espera la mano del dios; Ecbatana,  
 Ciudad de calles trazadas; de nuevo la visión:  
 Abajo en las viae stradae, togada la muchedumbre, y armada  
 Apretujándose en negocios populosos,  
 Y desde el parapeto hacia abajo miró  
 y al norte está Egipto,  
                   el Nilo celestial, azul profundo,  
                   trajando tierra baja yerma  
 Viejos y camellos  
                                   Moviendo las ruedas hidráulicas;  
 límites mares y estrellas  
 La luz de Jámblico,  
                   Las almas ascendiendo,  
 Chispas como parvada de perdices  
                   Como el “ciocco”, tea encendida en el juego.  
 “Et omniformis”: Aire, fuego, la pálida luz suave.  
 Logro el topacio, y tres clases de azul;  
                   mas en la lengüeta del tiempo.  
 ¿El fuego? Siempre, y la visión siempre,  
 Oído sordo, quizás, con la visión, revoloteando  
 Y desvaneciéndose a voluntad. Tejiendo con puntos de oro,  
 Dorado-amarillo, azafrán... El zapato romano, de Aurunculeia  
 Y vienen pies arrastrándose y gritos “¡Da nueces!”  
 “¡Nueces!” elogio, e Himeneo “trae la moza a su hombre”

Arriba, un fragmento de los *Cantos* (1915-1962), de Pound, cuya complejidad y virtuosismo contrasta con la síntesis del poema anterior del mismo autor.

En el siguiente poema, uno de los cuatro *Preludios* de T. S. Eliot (publicados en el número de Julio de 1915 de la revista *Blast*), el autor, sin llegar a considerarse vorticista, manifiesta una clara vocación experimental, evidenciada en el uso de fragmentadas descripciones yuxtapuestas, que evocan el presente mundo que vive el autor.

El anochecer de invierno se asienta  
 con olor de filetes en pasillos.  
 Seis en punto.  
 Las colillas quemadas de días humosos.  
 Y ahora un chaparrón a ráfagas envuelve  
 los mugrientos jirones  
 de hojas marchitas en torno a tus pies  
 y periódicos de solares vacío;  
 los chaparrones golpean  
 persianas rotas y chimeneas,  
 y en la esquina de la calle  
 un solitario caballo de coche echa vapor y pateo.

Y entonces encienden las lámparas.



Portada vorticista de la revista *Blast* (1915, arriba izquierda), por Lewis, y *Navíos camuflados en el astillero de Liverpool* (1919, arriba derecha), de Edward Wadsworth. En estos dos ejemplos se muestra cómo el vortismo plástico busca una composición de variados ritmos yuxtapuestos y puntos de fuga, con temáticas modernas.

Da  
*Dayadhvam*: He oído la llave  
 girar en la puerta una vez y girar una vez sólo  
 pensamos en la llave, cada cual en su cárcel  
 pensando en la llave, cada cual confirma una prisión  
 sólo al caer la noche, rumores etéreos  
 reviven al caer la noche, rumores etéreos  
 reviven por un momento a un Coriolano roto  
 Da

*Damyata*: La barca respondió  
 alegremente a la mano, experta en vela y remo  
 El mar estaba en calma, tu corazón habría respondido  
 alegremente, al ser invita, latiendo obediente  
 a manos que lo gobernarán

Me senté en la orilla  
 a pescar, con la árida llanura detrás de mí  
 ¿Pondré por lo menos mis tierras en orden?  
 El Puente de Londres se cae se cae se cae  
*Poi sáscose nel fuoco che gli affina*  
*Quando fiam uti chelidon* –oh golondrina golondrina  
*Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*  
 Esos fragmentos he apoyado contra mis ruinas  
 Pardiez entonces se os acomodará. Hieronymo vuelve a estar loco.  
 Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih

A la izquierda, fragmento final de *La tierra baldía* (1922), de T. S. Eliot, obra de un experimental y personal modernismo, que mezcla múltiples referentes e idiomas, y que ha sido de gran influencia para la literatura inglesa.

*Sobre los pavimentos* (1906-1913, **Audición 25**), de Charles Ives, trata de reflejar el bullicio de la ciudad y los diferentes ritmos que se entretajan en la calle, por medio de yuxtaposiciones de diferentes motivos melódicos y rítmicos<sup>286</sup>. Abajo, reproducción de un fragmento de la partitura, que ejemplifica el rico y complejo contrapunto disonante.



*Edificio Radiator, noche, Nueva York* (1927), de Georgia O'Keeffe, y *Mi Egipto* (1927), de Charles Demuth. El detallismo de estas obras precisionistas se conjuga con la temática moderna, y la atención a la luz y los ritmos compositivos, que sintetizan las formas con precisión.

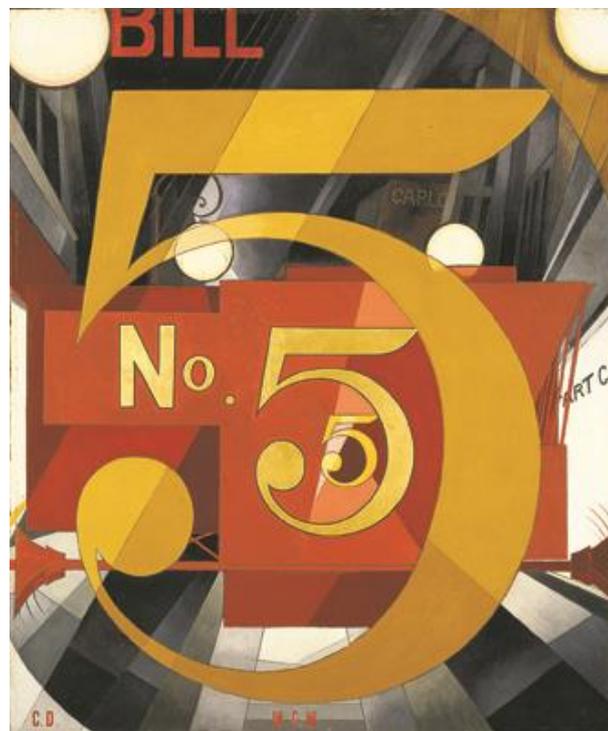
<sup>286</sup> Morgan, 1999, p. 163.



En *Fabric* (1920, **Audición 26**), de Henri Cowell, encontramos una textura y melodía de cierto lirismo tradicional, estando el elemento experimental reservado especialmente al ritmo, que conjuga superposiciones de variados grupos de notas pares contra impares.

### ***La Gran Figura***

***A través de la lluvia  
y las luces  
Vi la figura 5  
en dorado  
sobre un rojo  
carrobomba  
moviéndose  
tenso  
sin cuidado  
al tañido del gong  
aullidos de sirena  
y ruidosas ruedas  
por la oscura ciudad.***



El poema *La gran Figura* (1921) de William Carlos Williams (de influencia imaginista), inspiró la obra precisionista de Demuth: *Número 5 en oro* (1928). El poema hace referencia al paso fugaz de un camión de bomberos por la calle, del cual al poeta le queda la imagen del número pintado en su carrocería roja, algo que Demuth traduce al medio visual con gran originalidad.

Deslizándose por las murallas de mi pensamiento, corriendo paralelamente, cae el día copioso, resplandeciente. Ahora cierro alrededor de mi cintura el cordón de mi pijama y me tiendo debajo de esta delgada sábana que flota en la claridad difusa como una capa de agua que una ola hubiera extendido sobre mis ojos. Lejos, muy lejos, percibo a través de ella, débil y remoto, el coro que comienza: ruedas, perros; hombres que gritan; campanas de iglesias. ¡El coro nocturno ha comenzado! [...] Mi espíritu puede ahora desprenderse de mi cuerpo. Puedo pensar en mis armadas que surcan las altas olas. Estoy al abrigo de los contactos ásperos y de las colisiones. Navego sola al pie de arrecifes blancos. ¡Oh, pero me hundo, me caigo! [...] ¡Oh, si yo pudiera despertar de mis sueños! Mirad: ahí está la cómoda. ¡Dejadme salir de estas aguas!. Pero las olas se precipitan sobre mí, me arrastran sobre sus inmensos hombros, me hacen dar tumbos, me arrollan; estoy extendida entre estas largas luces, entre estas largas olas, entre estos interminables senderos donde la gente me persigue, me persigue. [...] El sol ascendió en el cielo. Olas azules y verdes abrían rápidos abanicos sobre la playa, rodeando con sus ondas las espinas del cardo marino, poniendo aquí y allá ligeras lagunas de luz sobre la arena y dejando tras sí un ligero borde negro. Las rocas que habían estado envueltas en neblina, perfilaron sus contornos y mostraron sus grietas rojas.

En estos fragmentos de *Las olas* (1931), de Virginia Woolf, apreciamos el lirismo con el que se expresa el monólogo interior, de un simbólico onirismo. En el *Retrato de Virginia Woolf* (1917), de Roger Fry (que reproducimos abajo), los rasgos postimpresionistas, sin llegar a una ruptura netamente vanguardista, también ejemplifican el espíritu de la modernidad anglosajona.



Solemne, el gordo Buck Mulligan avanzó desde la salida de la escalera, llevando un cuenco de espuma de jabón, y encima, cruzados, un espejo y una navaja. La suave brisa de la mañana le sostenía levemente en alto, detrás de él, la bata amarilla, desceñida. Elevó en el aire el cuenco y entonó:

*-Introibo ad altare Dei.*

Deteniéndose, escudriñó hacia lo hondo de la oscura escalera de caracol, y gritó con aspereza:

-Sube acá, Kinch. Sube, cobarde jesuita.

[...]

Bronce junto a Oro, oyeron los herrados cascos, resonando aceleradamente.

Impertintín tintntn.

Astillas, sacando astillas de pétrea uña de pulgar, astillas.

¡Horror! Y Oro se ruborizó más.

Una ronca nota de pífano sopló.

Sopló. *Bloom*, flor azulada hay en el.

Pelo de oro es pináculo.

Una rosa brincante en sedoso seno de raso, rosa de Castilla.

Triando, triando: Aydolores.

¡Cu-cú! ¿Quién está en el... cucadeoro?

Tinc clamó a Bronce compasiva.

Y una llamada, pura, larga y palpitante. Llamada lentaenmorir.

Señuelo. Palabra blanda. ¡Pero mira! Las claras estrellas se desvanecen. ¡Oh rosa!

Notas gorgoando respuesta. Castilla. Ya quiebra el albor.

[...]

no hay educación ni modales ni nada de nada en su naturaleza dándome un cachete por atrás de esa manera en el culo porque no lo llamé Hugh el ignaro que no distingue la poesía de una berza eso es lo que consigues por no ponerlos en su sitio quitándose los zapatos y los pantalones ahí mismo en la silla delante de mí con toda la caradura sin ni siquiera pedir permiso campándole eso de una manera tan vulgar en esa medio camisa que llevan para que se les admire como a un cura o a un carnicero o esos viejos hipócritas en los tiempos de julio César desde luego que tiene bastante razón en su forma de tomarse el tiempo a chufía ten por seguro que lo mismo daría estar en la cama con qué con un león Dios estoy segura de que un León tendría algo mejor que decir O bueno supongo que es porque estaban tan rellenitas y apetitosas con mis enaguas cortas que no se podía aguantar a mí misma a veces me excitan no está mal para los hombres todo el montón de placer que sacan del cuerpo de una mujer somos tan redondas y blancas para ellos siempre ojalá fuera yo uno de ellos para variar por el gusto de intentarlo con eso que ellos tienen empinándose encima de una tan dura y a la vez tan suave cuando la tocas tío John la tiene larga oí que decían aquellos niños de la esquina cuando pasaba por la esquina de Marrowbone lane tía Mary tiene una pelambarrera porque estaba oscuro y sabían que pasaba una chica no consiguieron que me sonrojara por qué iba a hacerlo es algo bien natural y él mete su cosa larga en la pelambarrera de Mary etcétera y resulta ser que lo que mete es el mango en el escobón [...]

En estos fragmentos del *Ulises* (1922) de Joyce, tomados del capítulo uno, once, y del capítulo final, comprobamos la variedad estilística, o mejor dicho, técnica, de la que hace gala el autor.

En la **Audición 27: Fachada** (1922), de William Walton, obra en la que oímos la recitación de los inclasificables y modernistas poemas de Edith Sitwell, a los que la música acompaña con una enorme variedad de recursos altamente cambiantes, con abundantes citas deformadas satíricamente.

## 5.10.2. Otras corrientes vanguardistas y formalistas

### 5.10.2.1. Contexto

En el ámbito iberoamericano, corrientes como el ultraísmo o el creacionismo, impulsaron la evolución sobre el modernismo decadente de principios del siglo XX, al amparo de las vanguardias. En Italia, la formalista tendencia hermetista, en Portugal el grupo *Orpheu*, o el modernismo brasileño, también procurarán con diferentes matices una nueva renovación moderna. En general, en este apartado trataremos estilos de influencia vanguardista, y que sin embargo no supusieron un revulsivo como movimiento a la altura del expresionismo, el cubismo, o el futurismo (sobre todo en cuanto a los tres medios expresivos: pintura, literatura y música).

El **creacionismo**, corriente decisiva para la génesis del ultraísmo, será iniciado con espíritu vanguardista en 1916 en París por el chileno Vicente Huidobro<sup>287</sup> y el francés Pierre Reverdy. Huidobro llegó a Madrid en 1918 portando ideas nuevas a un pequeño círculo de amigos, algunos de los cuales habrían de integrar el ultraísmo<sup>288</sup>. Algunas de sus obras más destacables serán *Horizon carré* (1917), *Ecuatorial* (1918), o *Poemas árticos* (1918).

En el **ultraísmo**<sup>289</sup>, corriente literaria (poética) que en 1918 dio a luz su primer manifiesto, destacaron los españoles Guillermo de Torre (1900-1971), autor del poemario *Hélices* (1923)), José Rivas Panedas (1893-1960), César M. Arconada (1898-1964), Pedro Garfias (1901-1967), Adriano del Valle (1895-1957), Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), y el argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). El ultraísmo también influirá a otros poetas de la generación del 27<sup>290</sup> como Pedro Salinas (1891-1951), o Gerardo Diego<sup>291</sup> (1899-1987, autor de *Manual de espumas* (1924)). Juan Larrea (1895-1980), autor de difícil clasificación, también estuvo cercano al ultraísmo, así como al creacionismo.

---

<sup>287</sup> Huidobro, según aclara Estébanez (2008, p230), comenzó a trabajar en el creacionismo desde 1912, alejándose de sus comienzos modernistas.

<sup>288</sup> Guillermo de Torre, 2001, p.529.

<sup>289</sup> Guillermo de Torre (2001, p.504-505), figura destacada del ultraísmo, indica cómo Federico de Onís prefirió usar el término ultramodernismo, para referirse a una época situada entre 1914 y 1932, en la que se produjo una mayor experimentación modernista.

<sup>290</sup> El ultraísmo tuvo una corta duración como movimiento, siendo eclipsado en gran medida por el surrealismo y por las nuevas estilísticas de la generación del 27.

<sup>291</sup> Pese a que Gerardo Diego colaboró en revistas ultraístas y se relacionó con componentes de esta tendencia, algunos críticos (por ejemplo A. Jiménez Millán) lo consideran más influenciado y afín al creacionismo que al ultraísmo.

Otra figura influyente para las letras hispanas será Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), autor inclasificable que publicó en su revista *Prometeo* (1908-1910) los manifiestos futuristas de Marinetti, junto a otras proclamas propias a favor de las nuevas vanguardias, y que llegó a colaborar con sus *Greguerías* y artículos en revistas ultraístas como *Grecia* (donde aparecerán traducciones de Marinetti, Reverdy o Tzara), *Ultra*, y *Tableros*<sup>292</sup>.

En **Italia**, desde la segunda década del siglo XX, existió una clara intención de renovación de la modernidad (más allá del futurismo, que hiciera famosa a la vanguardia italiana). Nuevamente una revista: *La voce*, será el punto de encuentro de los poetas italianos más innovadores, entre los que destacó Giuseppe Ungaretti (1888-1970), autor que practicó la tendencia **fragmentarista**, que suma influencias del vanguardismo francés, con ciertos ecos del futurismo italiano. Ungaretti conoció en Francia a escritores como Valéry o Apollinaire, y en su poemario *Alegría de naufragio* (1919), se percibe su esfuerzo de condensación que busca una nueva esencialidad. En la década de los treinta<sup>293</sup>, comenzará a hablarse de **hermetismo** en la poesía italiana, de la que nuevamente Ungaretti, y los más jóvenes Eugenio Montale (1896-1981) y Salvatore Quasimodo (1901-1968), serán los mayores representantes. Montale, con su poemario *Las ocasiones* (1939), donde se percibe la influencia de T. S. Eliot, fusionará clasicismo y simbolismo dentro de una tendencia de poesía metafísica.

En **Portugal**, encontramos buenos ejemplos de escritura renovadora en la obra de Fernando Pessoa<sup>294</sup> (1888-1935), inscrito en el grupo *Orpheu*<sup>295</sup>, que surge en la segunda década del siglo XX, y ya está influenciado por artes plásticas como el futurismo o el cubismo. Obra destacada de Pessoa de este periodo será la *Oda triunfal* (1914), que denota el interés por el futurismo, y que fue escrita durante una estancia en Londres<sup>296</sup>, bajo el heterónimo de Álvaro de Campos, y publicada en el primer número

---

<sup>292</sup> Estébanez (2008, p.1062-1063), también señala la importancia de la revista *Cervantes*, donde Borges traducirá a los poetas expresionistas, y G. de Torre publicará sus primeros estudios sobre las vanguardias.

<sup>293</sup> A partir de que Francesco Flora publicase en 1936 un ensayo titulado: *La poesía hermética*.

<sup>294</sup> Como indica Julia Alonso en su tesis doctoral sobre Pessoa (2012, p.171), el genio portugués promovió movimientos vanguardistas tan sugerentes como el Dinamismo, el Abstraccionismo, el Fusiónismo, el Paulismo, el Interseccionismo, y el Sensacionismo. Si bien muchos de estos movimientos no fueron más que ideas originales, sin un desarrollo ni consistencia.

<http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:Filosofia-Jalonso/Documento.pdf> (Agosto 2015).

<sup>295</sup> *Orpheu* fue inicialmente una revista fundada en 1915 por Pessoa y otros miembros del grupo modernista portugués, sin embargo sólo se publicaron dos números, que no obstante sirvieron para cohesionar el modernismo en Portugal.

<sup>296</sup> Pessoa recibió una educación británica cuando vivió en Sudáfrica, al casarse su madre con el cónsul de Portugal en Durban; allí estudió a los clásicos ingleses, llegando a escribir algunas de sus obras en inglés.

de la revista Orpheu. Pessoa fue un escritor altamente heterodoxo, y a través de sus heterónimos (nombres que le permitieron adoptar diferentes personalidades), pudo alternar una estilística más experimental (a través de Álvaro de Campos), otra más neoclásica (por su heterónimo Ricardo Reis), o de corte postsimbolista (que representaría Alberto Caeiro).

El modernismo brasileño estará representado principalmente por Mario de Andrade (1893-1945), autor de *Sanpaulada desvariada* (1922).

Si en la literatura hispanoamericana podemos hablar del creacionismo y del ultraísmo como corrientes vanguardistas, en la **pintura**, además del cubismo que inauguraron Picasso y Gris, y que se desarrolló propiamente en París, encontramos una poco conocida tendencia surgida en Barcelona en 1918: el **vibracionismo**, con la que el pintor de origen uruguayo Rafael Barradas<sup>297</sup> (1890-1929) realizó su personal renovación del modernismo pictórico bajo la influencia del futurismo y el cubismo. El también pintor uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949), que trabajó con Gaudí y conoció el vibracionismo de Barradas, desarrollaría más tarde otro ismo: el **universalismo constructivo**, que suma influencias del neoplasticismo, cubismo, surrealismo, primitivismo, y del arte precolombino, y que el artista dio a conocer en 1944 (a través de la publicación de una serie de conferencias dictadas en Uruguay entre 1934 y 1943). Otra figura relacionada con el ultraísmo será Norah Borges (1901-1998), hermana del escritor Jorge Luis Borges, y esposa del poeta ultraísta Guillermo de Torre; Norah ilustró, como Barradas, algunas revistas ultraístas, como por ejemplo el N.º.1 de *Ultra* (1921); Barradas, por su parte, realizó la portada para la edición de 1923 de *Hélices* de G. de Torre. Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), pintor fundamentalmente realista que se relacionó con cubistas y ultraístas, también llegó a renovar la modernidad en algunas obras, como *La fábrica dormida*, de 1925<sup>298</sup>.

En Brasil, la introductora del vanguardismo será Anita Malfatti (1889-1964), autora de interesantes piezas como *Ritmo (torso)*, de 1915-1916. En Portugal, debemos

---

<sup>297</sup> Rafael Barradas colaboró en revistas ultraístas en su estancia en Madrid, ilustrando por ejemplo el N.º. 3 de *Tableros* (1922), y el manifiesto ultraísta de G. de Torre de 1920 (en el que también colaboró Norah Borges), algo que nos permite considerarlo algo afín a la tendencia. Notorio es además que su hermano Antonio Pérez Barradas (1893-1963) fuera escritor (publicó poemas visuales en *Tableros*), y su hermana Carmen Barradas (1888-1963) compositora (también en su paso por España compuso obras experimentales como *Fabricación, Aserradero y Fundición* (1922)).

<http://www.artehistoria.com/v2/personajes/1182.htm> (Agosto 2015). (J. M. Bonet, 2012, p.300).

<sup>298</sup> De esta obra existe otra versión de 1920.

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/fabrica-dormida> (Octubre 2015).

referirnos a Guillermo de Santa-Rita (1889-1918), y a José de Almada Negreiros<sup>299</sup> (1893-1970), como buenos representantes de la nueva pintura modernista portuguesa.

En la pintura italiana, la llamada **pintura metafísica** aportó una visión del arte como profecía, que anticipa el surrealismo en gran medida. Giorgio de Chirico (1888-1978) comenzó a desarrollar esta tendencia desde 1913, y el que fuese futurista Carlo Carrá (1881-1966), se le unió en 1917, conformando junto a otros creadores la *Scuola Metafisica* (escuela metafísica<sup>300</sup>), que por su economía expresiva nos recuerda a la poesía hermetista con la que coexistió. Podemos destacar de G. de Chirico *La incertidumbre del poeta* (1913), o *Interior metafísico* (1917), y de Carrá *Madre e Hijo* (1917).

Llegados a terreno **musical**, en la experimentación de ámbito iberoamericano destacaremos a Julián Carrillo (1875-1965), compositor mexicano y científico, pionero del microtonalismo (que investigó desde 1895), como ejemplifica su *Sonata casi fantasía* (1926). En Brasil, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), se acercó también al modernismo vanguardista en algunas obras, como en su ballet *Amazonas*, de 1917, que recoge la influencia de *La consagración de la primavera*, si bien el grueso de la producción de Villa-Lobos será folclorista y neoclásica.

El español Roberto Gerhard (1896-1970), quien estudió con Granados, Pedrell y Schoenberg, es reconocido así mismo por introducir nuevas corrientes musicales europeas en el panorama español, aportando una modernidad vanguardista, notable en sus *Dos apuntes* (1922), o su *Concertino para cuerdas* (1929). En Portugal, Luis de Freitas Branco (1890-1955), compositor de influencia impresionista, sin llegar a asumir recursos rupturistas vanguardistas, evolucionó progresivamente en su obra hacia mayores riesgos y audacias compositivas modernistas, ya percibibles en su *Segunda sinfonía* (1926-1927).

En Italia, Alfredo Casella (1883-1947), compositor que estudió en el Conservatorio de París, pese a practicar la vuelta al orden en la posguerra, legó obras de

---

<sup>299</sup> Almada Negreiros, escritor además de pintor, llegó a publicar varios de sus poemas en *Orpheu*. Santa-Rita, por su parte, realizó ilustraciones para el N.º.2 de *Orpheu*, y para la revista *Portugal futurista*.

<sup>300</sup> Como indica Dempsey (2008, p.109-111), el grupo estuvo conformado por Carrá, De Chirico, su hermano Alberto Savinio (1891-1952, escritor y compositor además de pintor), y Filippo Pisis (1896-1956, poeta y más tarde pintor). Muchas de las ideas de la escuela metafísica se formaron a partir del interés en la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche (interés compartido con el poeta Ungaretti), si bien otra influencia importante fue el escritor vanguardista Guillaume Apollinaire, al que de Chirico conoció en su estancia en París.

gran modernidad vanguardista, como su *Página de guerra* (1918 en la versión orquestal). Luigi Dallapiccola (1904-1975), sin llegar a ser un autor de grandes innovaciones experimentales, con unos comienzos de rasgos veristas y postimpresionistas, y posteriores obras de corte neoclásico, llegó a abrazar la dodecafonía a finales de la década de 1930, y la influencia de la modernidad se refleja por ejemplo en su obra: *Cantos de prisión* (1938-1941), o en su ópera *El prisionero* (1944-1948).

### 5.10.2.2. Características

Comenzando con la **literatura**, el **creacionismo** pretenderá evitar toda descripción de la realidad exterior, el poeta no debe imitar la naturaleza o el mundo, sino crearlo; para lograrlo, el lenguaje evita lo anecdótico y descriptivo, y llega a desarticularse en expresiones, palabras y sonidos que carecen de valor referencial o de representación en sí mismos (incluso usando la jitanjáfora<sup>301</sup>), adquiriéndola en el sentir intertextual; también se suprime la puntuación y se juega con la tipografía (influencia cubista).

En cuanto al **ultraísmo**, los rasgos más notables (siguiendo a Guillermo de Torre) son el culto a la imagen y la metáfora (la poesía será entendida como síntesis y fusión de imágenes y estados de ánimo); preferencia por temas de la vida moderna (buscando sus connotaciones líricas, pero suprimiendo el moralismo y el sentimentalismo sensualista); fragmentarismo (rechazo de las cadenas de nexos, fórmulas de equivalencia, adjetivaciones; eliminando así la continuidad del discurso); desprecio por lo ornamental, por la rima y ciertos valores retóricos y musicales, atendiendo a referentes más plásticos (juegos tipográficos).

Del **fragmentarismo** italiano, se destaca la brevedad compositiva, la condensación discursiva, la valoración de la intuición lírica, la búsqueda de la esencialidad de la palabra, y el desprecio por la vida burguesa. Del **hermetismo**, nuevamente subrayamos la brevedad, condensación (que no está alejada del imaginismo anglosajón), rapidez, el uso del simbolismo y la analogía, con léxicos cotidianos, y referencias culturales; las temáticas van desde lo metafísico a lo político (especialmente tras la segunda guerra mundial).

---

<sup>301</sup> Ver nota 261.

En la *Oda triunfal* de Fernando Pessoa podemos destacar la influencia del futurismo, notable en su temática maquinista y de la vida moderna, con variedad de recursos expresivos en eufórica y libre letanía. En *Sanpaulada desvariada* de Mario de Andrade, apreciamos la fragmentación, las descripciones impresionistas, la inclusión dialectal, y la estructura libre, sintética y rítmica; la temática urbana y moderna resulta sin embargo oscura y poco optimista.

De entre las características más afines de estas tendencias literarias respecto al modernismo anglosajón, son relevantes la frecuente intertextualidad, la influencia de culturas exóticas, la mezclanza con el mundo moderno, la condensación del discurso, los recursos simbólicos, el lirismo rítmico, y el lenguaje moderno. El mundo se observa desde una perspectiva personal alejada del conservadurismo, y se penetra en él por medio de la imagen evocadora.

Pasando a la **pintura**, el **vibracionismo** de Barradas adquiere rasgos del cubismo (recordemos la influencia cubista del creacionismo y ultraísmo) y del futurismo, explorando con frecuencia el dinamismo de paisajes urbanos, y sintetizando geoméricamente las formas de las figuras; esta supresión de lo superfluo es afín a la que realizan los ultraístas, y también es notable en la obra de Norah Borges. Torres García llegará con su **universalismo constructivo** a implicar aspectos metafísicos, recurriendo formalmente a formas igualmente simplificadas de la realidad, que estaban en deuda con la cromática del neoplasticismo, la composición cubista, el simbolismo precolombino, la línea primitivista, o el trasfondo semántico surrealista.

Respecto a la pintura modernista brasileña y portuguesa, en la obra de Anita Malfatti, Guillermo de Santa-Rita, y de José de Almada Negreiros, se perciben, como en los literatos, la influencia del futurismo y del cubismo, y si bien la conexión con el realismo sigue patente en Malfatti y Almada Negreiros (máxime tras la vuelta al orden imperante tras la primera guerra mundial), las formas sintéticas, la cromática plana o no naturalista, y las composiciones dinámicas, será algo común en muchas obras.

La **pintura metafísica** italiana recurre a la representación de un realismo idealizado y sintetizado (recuerda el creacionismo, al no recurrir a la representación de lugares, objetos o personajes concretos, sino a la creación de los mismos). Trata de explorar la vida interior imaginada de objetos y lugares cotidianos, fuera de los contextos que sirven para explicarlos, jugando a yuxtaponer diferentes elementos sin

aparente relación entre sí, que adquieren una nueva cualidad evocadora. Esta exploración de la naturaleza enigmática de lo cotidiano recuerda también al hermetismo.

En **música**, Julián Carrillo experimentó con la microtonalidad (que él llamó “sonido 13”), generando sonoridades desconcertantes, sobre todo por ciertos usos melódicos y rítmicos convencionales (esto recuerda el desconcierto de la pintura metafísica). Roberto Gerhard, por su parte, producirá obras de gran eclecticismo, de influencia atonal y serialista. El interés por el primitivismo es claro en *Amazonas* de Heitor Villa-Lobos, obra de compleja rítmica y armonía que hace gala de una orquestación altamente original; sin embargo, en Luis de Freitas Branco predominan los matices impresionistas, con progresivo acercamiento a disonancias más arriesgadas. Respecto a los italianos Alfredo Casella y Luigi Dallapiccola, se mezclarán en su obra elementos diatónicos y cromáticos, de altos matices disonantes ocasionales en las obras inspiradas en la guerra, por influencia del expresionismo y serialismo alemán en el caso de Dallapiccola; sin embargo, sus melodías no renuncian al lirismo, y a una gran sutileza textural de herencia verista.

En general, podemos decir que el experimentalismo musical de principios de siglo frecuentó el uso de una armonía emancipada de lo tonal, el contrapunto disonante, los ritmos complejos y cambiantes, influencias musicales de diversas índoles, y novedosas construcciones formales, derivadas en muchos casos de la fragmentación y la yuxtaposición (tanto simultánea como secuencial).

#### PANORAMA

El cielo está hecho con lápices de colores  
Mi americana intacta no ha visto los amores  
Y nacido en las manos del jardinero  
el arco iris riega los arbustos exteriores

Un pájaro perdido anida en mi sombrero

Las parejas de amantes marchitan el parquet

Y se oyen débilmente las órdenes de Dios  
que juega consigo al ajedrez

Los niños cantan por abril  
La nube verde y rosa ha llegado a la meta  
Yo he visto nacer flores  
entre las hojas del atril  
y al cazador furtivo matar una cometa [...]

Este poema perteneciente a *Manual de espumas* (1924), de Gerardo Diego, nos permite apreciar los innovadores rasgos estructurales y semánticos que marcaron al creacionismo y al ultraísmo.



En esta *Composición vibracionista* (1918), de Rafael Barradas, las formas se han simplificado geoméricamente para recoger su esencia de manera condensada, haciendo uso de una composición dinámica, colores planos y temática de la vida moderna.



Grabado de Norah Borges para la portada del primer número de la revista *Ultra* (1921), y que recurre a formas sintéticas, y una dinámica composición que yuxtapone diferentes planos por herencia cubista.

En la **Audición 28**: *Dos apuntes* (1922), de Roberto Gerhard, que muestran ya un uso avanzado de la armonía, alejada de lo tonal, y destacable dada su juventud en tal fecha, preconizando ya sus posteriores usos del serialismo alemán que aprendió de su maestro A. Schoenberg.

A la derecha reproducimos "Reflector", poema ultraísta que forma parte de *Hélices* (1923), de Guillermo de Torre, en el que recurre a una interesante composición formal, además de hacer gala de avanzados recursos expresivos semánticos, síntesis de las influencias vanguardistas europeas.

## REFLECTOR.

*La main  
tient la nuit  
par un fil.*  
PIERRE REVERDY.

Paisaje occiduo  
de tejido aráqueo  
Las manos engarfiadas del Ocaso  
Exprimen el voltaico corazón

**SILENCIO** del sol dormido  
en la colina vespéral

Quien gesticula mortecinamente  
En el bosqueje dendriforme  
de neuronal umbría

**LA ARBOLEDA CAMINA**  
El relente atmosférico

**PENUMBRA** entumece los fulgores  
caquécicos y occisos

**L** RIBERA DE LAMPADARIOS  
**U** Súbito en el estuario nocturnal  
**M** un áura eléctrica  
**I** polariza los verticilos  
**N** de la rosa luminica

**R** REFLECTOR  
**I** que porta en la hélice un avión  
**A** El reóforo eréctil trepana  
**S**

**SELENE** EL ENVÉS DE LA NOCHE  
Un vuelo acribillante  
**PLENI** de nómadas iones  
**LUNIO** incendia un

H  
I  
L  
O

**ELECTRICO**

Y los cátodos acrobáticos  
voltigean en el espacio.



En la **Audición 29**, *Sonata casi fantasía* (1926), de Julián Carrillo, obra que explora recursos microtonales, para los que el compositor llegó a usar nuevos instrumentos creados para poder ejecutar cuartos de tono, como el que se muestra en la imagen de la izquierda.

## ODA TRIUNFAL

A la dolorosa luz de las grandes lámparas eléctricas de la fábrica  
tengo fiebre y escribo.

Escribo rechinando los dientes, una fiera ante esta belleza,  
ante esta belleza totalmente desconocida por los antiguos.

¡Oh ruedas, oh engranajes, r-r-r-r-r-r-r eterno!  
¡Fuerte espasmo retenido de los maquinismos furiosos!  
¡Furiosos fuera y dentro de mí  
por todos mis nervios disecados,  
por todas las papilas de todo aquello con que siento!  
Tengo secos los labios, ¡oh grandes ruidos modernos!  
De oídos demasiado cerca,  
y me arde la cabeza de querer cantaros con el exceso  
de expresión de todas mis sensaciones,  
con un exceso contemporáneo de vosotras, ¡oh máquinas!

Febil y mirando los motores como a una Naturaleza tropical  
-¡grandes trópicos humanos de hierro y fuego y fuerza!-  
canto, y canto al presente, y también al pasado y al futuro,  
porque el presente es todo el pasado y todo el futuro  
y están Platón y Virgilio dentro de las máquinas y de las luces eléctricas  
sólo porque hubo antaño y fueron humanos Virgilio y Platón,  
y pedazos de Alejandro Magno tal vez del siglo cincuenta,  
átomos que han de tener fiebre en el cerebro del Esquilo del siglo cien,  
andan por estas correas de transmisión y por esos émbolos y por estos volantes  
rugiendo, rechinando, rumoreando, atronando, ferrando,  
haciéndome un exceso de caricias en el cuerpo con una sola caricia en el alma. [...]

Fragmento de la *Oda triunfal* (1914) de Fernando Pessoa, de clara inspiración futurista.



En *Ritmo (torso)* (1915-1916) de Anita Malfatti, percibimos unas formas sintéticas, exacerbadas y dinámicas, que sin llegar a destruir cierto realismo en la figura, de ján percibir la influencia vanguardista. De igual manera, la *Oda triunfal* Pessoa aún mantiene nexos estructurales con la poesía del pasado, pudiendo llegar a recordar al estilo de Walt Whitman.



En esta obra de Giorgio de Chirico: *La incertidumbre del poeta* (1913), la pintura metafísica recurre a la mera exposición realista de unos elementos (la escultura, los plátanos, la plaza, un edificio y su sombra, el tren al fondo), sin relación aparente, y que nos hacen ver lo onírico y enigmático de lo cotidiano. El autor representa con concisión y rigor formal los elementos imprescindibles para expresar su idea, situándose sin embargo los rasgos de modernidad, más que en lo estructural, en lo semántico.

Y por la justa luz  
 cayendo sólo una sombra violeta  
 sobre la cumbre menos alta,  
 la lejanía abierta a la medida,  
 cada latido mío, como el corazón suele  
 pero ahora lo escucho,  
 te apremia, tiempo, a ponerme en los labios  
 tus labios últimos

Este poema de G. Ungaretti, fragmento de *Sentimiento del tiempo* (1919-1935), posee una alta y formalista concisión y una poderosa capacidad evocadora, propia del hermetismo, que nos permite entrever una revelación algo más trascendental que la mera descripción de un atardecer.

### 5.10.3. Art déco

#### 5.10.3.1. Contexto

En Francia, a mediados de los veinte, surge otro estilo, el *art déco*, que fue en su día llamado *estylle moderne* (estilo moderno), o “estilo París 1925” (haciendo referencia

a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de tal año), y que pese a ser considerado una antítesis del *art nouveau*, o del modernismo, comparte grandes afinidades con ambos, pudiendo considerarse en realidad como su último apéndice. El *art déco* nació en una Europa que quería olvidar los traumas de la Primera Guerra Mundial, divertirse, y mirar al futuro<sup>302</sup>, y rápidamente se difundió al ámbito estadounidense.

Pese a ser un movimiento de mayor trascendencia en el diseño y la arquitectura, una **pintora** afín al *art déco* será Tamara de Lempicka (1898-1980), autora de interesantes retratos de la sociedad de su tiempo, como por ejemplo el que realizó de sí misma en su famoso *Autorretrato en el Bugatti verde* (1925).

En **literatura**, Scott Fitzgerald, quien tuvo varias estancias en París en los años veinte, con su novela *El gran Gatsby* (1925), estará cercano al espíritu del *art déco* francés, dado su interés por reflejar la frívola sociedad de la llamada era del *jazz*.

Por otra parte, dentro del campo **musical**, el espíritu del *art déco* y de los felices veinte está presente en la obra de George Gershwin (1898-1937), autor que mezcla elementos clásicos y jazzísticos en obras como su *Rapsodia en azul* (1925).

### 5.10.3.2. Características

La **pintura** de Tamara de Lempicka recurre a unas formas estilizadas, algo simplificadas, de líneas precisas (que recuerdan el precisionismo americano) y elegante cromatismo. Estéticamente retoma lo hedonista y el culto a la belleza (como hicieron los modernistas finiseculares), sobre todo la belleza de la modernidad.

En **literatura**, Scott Fitzgerald realizará con *El gran Gatsby* una crónica de la sociedad de su época, cuyos ejes son el placer y el *glamour*, en un retrato que usa un lenguaje directo pero refinado, de corte realista y poco cercano a los artificios modernistas anglosajones.

Respecto a la **música**, el espíritu *decó* de los felices veinte fue plasmado por George Gershwin, en quien se evidencia el interés por la era del *jazz*, ejemplo claro en su *Rapsodia en azul*, que mezcla elementos posrománticos y jazzísticos de gran

---

<sup>302</sup> Dempsey, 2008, p.135-136.

modernidad, con el elegante estilo de un creador que trabajó abundantemente en Broadway.

En mi primera infancia mi padre me dio un consejo que, desde entonces, no ha cesado de darme vueltas. Cada vez que te sientas inclinado a criticar a alguien -me dijo- ten presente que no todo el mundo ha tenido tus ventajas. No añadió más, pero ambos no hemos sido nunca muy comunicativos dentro de nuestra habitual reserva, por lo cual comprendí que, con sus palabras, quería decir mucho más. (...) Su corazón se hallaba en constante y turbulenta agitación, temperamento creador, tenía un don para saber esperar y, sobre todo, una romántica presteza; era la suya una de esas raras sonrisas, con una calidad de eterna confianza, de esas que en toda la vida no se encuentran más que cuatro o cinco veces. (...) James Gatz era víctima de un mundo al que no pertenecía: ricos, seres descuidados e indiferentes, que aplastaban cosas y seres humanos, y luego se refugiaban en su dinero o en su amplia irreflexión.

Arriba, fragmento de *El gran Gatsby* (1925), de Scott Fitzgerald, novela que refleja el estilo de vida de los felices años veinte, la era del jazz y del *art decó*. En la novela, la visión del lujo y las diversiones mundanales se conjugan con un amargo sentimiento nostálgico.



A la Izquierda: *Autorretrato en el Bugatti verde* (1925), de Tamara de Lempicka. La interesante composición, que recorta el automóvil dinámicamente, se conjuga con las formas refinadas y directas.

En la *Rapsodia en azul* (1924, **Audición 30**), de George Gershwin, se mezclan elementos neorrománticos y jazzísticos, reflejando perfectamente el espíritu que también nos transmite la novela *El gran Gatsby*, o la obra plástica de Lempika.

## 5.11. El dadaísmo

### 5.11.1. Contexto

El dadaísmo constituyó, por definición, más un espíritu creativo que un estilo. Surge durante la Primera Guerra Mundial, cuando en 1916 abrió el Cabaret Voltaire<sup>303</sup> de Zúrich (Suiza), local en el que se reunirán un grupo de intelectuales, artistas y exiliados de guerra, y que vio la génesis de este movimiento que rápidamente se difundirá internacionalmente<sup>304</sup>. Bebiendo del genérico espíritu de libertad, ruptura e innovación de las vanguardias, el dadaísmo da un paso más, rebelándose contra cualquier sumisión a lo convencional y racional, y decantándose por lo absurdo, como reflejo de lo absurda que consideraban la guerra sus seguidores<sup>305</sup>.

La creación del Dadá se debe principalmente al poeta y músico Hugo Ball (1886-1927), y al poeta Tristan Tzara (1896-1963), el cual escribió en 1918 el famoso *Manifiesto dadaísta*<sup>306</sup>, publicado en la revista *Dada*<sup>307</sup>. Entre los componentes del grupo dadaísta destacaron así mismo Arthur Cravan (1887-1918, poeta, editor<sup>308</sup> y

---

<sup>303</sup> Como aclara G. de Torre (2001, p.331), el Cabaret Voltaire funcionó sólo seis meses, hecho por el cual los dadaístas tuvieron que reunirse en diversos lugares para celebrar sus reuniones en Zurich, desde 1916 hasta 1919, ya que con el armisticio tras la guerra, el dadaísmo se extiende a otros climas.

<sup>304</sup> Farthing (2010, p.410-411), puntualiza que fue Huelsenbeck (1892-1974) quien al trasladarse a Berlín en 1917, fundó la rama más agresiva del dadaísmo: el superdadaísmo, con la que se relacionaron Raoul Hausmann (1886-1971), George Grosz (1893-1959), y Kurt Schwitters. El dadá llegó a New York de la mano de Marcel Duchamp y Francis Picabia, quienes desde 1913 habían expuesto allí obras de influencia cubista (en el *Armory Show*), desarrollando desde 1915 un protodadaísmo. Picabia a su vez fundó en Barcelona en 1917 la revista dadaísta *391*, ayudando en 1919 a lanzar el dadaísmo en París, junto a Tzara. Max Ernst (1891-1976), Johannes Baargeld (1892-1927), y Hans Arp, introdujeron el dadá en Colonia.

<sup>305</sup> De Micheli (2014, p.135) transcribe unas palabras de Tristán Tzara sobre la génesis del dadá, dichas en una entrevista concedida en 1950: “Para comprender cómo nació el Dadá es necesario imaginarse, de una parte, el estado de ánimo de un grupo de jóvenes de aquella especie de prisión que era Suiza en tiempos de la Primera Guerra Mundial y, de otra, el nivel intelectual del arte y de la literatura de aquella época. [...] hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos [...]”.

<sup>306</sup> Como expone Álvaro de la Rica en el número de 19 de Octubre de 2005 de *La Vanguardia (Culturas)*, realizando una crítica al libro de la editorial Acanalado: *La huida del tiempo (un diario)*, de Hugo Ball, el mismo ya realizó en junio de 1916 el *Manifiesto inaugural de la primera velada dadá*, celebrada en la casa gremial Waag, y en el que escribe: “Lo que llamamos dadá es un juego de locos a partir de la nada en el que se enredan todas las cuestiones elevadas [...]”.

Visto en: [http://www.acanalado.es/cont/catalogo/docsPot/ACA108\\_la\\_vanguardia.pdf](http://www.acanalado.es/cont/catalogo/docsPot/ACA108_la_vanguardia.pdf) (Agosto 2015).

<sup>307</sup> La revista *Dada* (G. de Torre, 2001, p.330) publicó tres números bajo ese nombre, desde 1916 a 1918; a partir del tercero, los títulos cambiaron a *Antología Dada*, *Dadaphone*, etc. Con la extensión del dadá fuera de Zurich, surgieron así mismo otras revistas asociadas al movimiento.

<sup>308</sup> Cravan, seudónimo de Fabien Avenarius Lloyd, quien, cosa curiosa, era sobrino de Oscar Wilde, editó y redactó en solitario la revista *Maintenant*, de la que produjo en París, entre 1912 y 1915 cinco números,

boxeador), Hans Arp (1887-1966, escultor), y Francis Picabia (1879-1953, pintor y escritor).

Una de las figuras claves asociadas al dadaísmo será Marcel Duchamp (1887-1968), artista francés considerado padre o precursor del arte conceptual. Duchamp, tras unos inicios postimpresionistas, fauvistas y luego cubistas, comenzó en 1915 a realizar en Nueva York (exiliado por la primera guerra mundial) lo que denominó “ready-made”, obras de artes creadas por la elección, no por la habilidad, ya que Duchamp se limitaba simplemente a recontextualizar artísticamente objetos como una vulgar pala, una rueda de bicicleta, o un urinario. Duchamp, amigo de Picabia, estableció contactos con el grupo dadaísta, y gracias a éste último la tendencia se difundió por Nueva York y París. Algo más tarde la corriente llegó a Alemania, donde el poeta y pintor austriaco Raoul Hausmann (1886-1971) será el mejor exponente.

El dadaísmo fue un movimiento efímero, que se interesó por expresarse en todos los ámbitos, ya fuesen poéticos, pictóricos, escultóricos, o musicales, pero que muere a principios de la década de 1920, si bien influyó en escritores como Breton y Aragon (que durante un breve tiempo se consagraron a él, para abandonarlo en pos de un nuevo movimiento: el Surrealismo), o en los pintores de la nueva objetividad alemana. Así mismo, Theo Van Doesburg (1883-1931), padre del neoplasticismo, colaboró con los dadaístas en diferentes actividades, tratando de generar un frente común junto a muchos de sus amigos relacionados con este movimiento.

Obras destacables del Dadá **literario** serán el poema fonético *Caravana* (1916), de Ball, *Veinticinco poemas* (1918), y *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* (1920), de Tristan Tzara, o *Dadá filósofo* (1920), de Francis Picabia.

Del dadaísmo **pictórico** destacaremos *El doble mundo* (1919), *El ojo cacodilato* (1921), o el cartel para *Relâche* (1924), de Picabia, *Tu m'* (1918), *L.H.O.O.Q* (1919), y *El gran vidrio* (1915-1923) de Duchamp, o *Dadá-Gauguin* (1920), de Max Ernst.

Dentro del **dadaísmo musical**, de menor trascendencia, los compositores más destacables serían el checo Erwin Schulhoff<sup>309</sup> (1894-1942, que se relacionó con la

---

y en la que se dieron cabida críticas artísticas y literarias junto a provocaciones y excentricidades de todo tipo, que prefiguran de por sí al dadaísmo. Cravan llegó a vender en un carrito los ejemplares de sus revistas, a consecuencia de su odio por las librerías enredecidas.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Arthur\\_Cravan](http://es.wikipedia.org/wiki/Arthur_Cravan)

<sup>309</sup> Pese a encontrar obras de influencia dadá en Schulhoff, como su *Sonata erótica*, de 1919, *In futurum* (de *Cinco pintorescos*, 1919), u obras de inspiración cabaretera o jazzística, su relación no fue decisiva, y

vanguardia Alemana en 1919, y llegó a esbozar un ballet en colaboración con Tzara, además de poner música a poemas dadá de Hans Arp), el americano George Antheil (1900-1959, *enfant terrible* de la vanguardia de los años veinte, que por otra parte estuvo relacionado con el futurismo), y el francés Erik Satie (1866-1925, que trabajó como pianista de cabaret, y por su comicidad representó el espíritu dadaísta desde antes de relacionarse con el grupo en 1919). Satie compuso en 1924 la música para dos de las últimas obras dadaístas: el ballet *Relâche* (*Aplazamiento, ó Esta noche no hay función*, con libreto y escenografía de Picabia), y la película *Entreacto* (de René Clair, que se incluyó en el entreacto de *Relâche*). En el ballet *Los novios de la Torre Eiffel* (1921), con música conjunta de los integrantes del llamado “grupo de los seis”<sup>310</sup>, o en *El buey sobre el tejado* (1920) de D. Milhaud, también podemos encontrar rasgos dadaístas<sup>311</sup>.

### 5.12.2. Características

Tzara dijo: “Dadá no significa nada”, y añadió revelándose contra todos los convencionalismos, reafirmando el espíritu de contradicción: “Todo es Dadá: ¡todo lo que se resiste y se niega incluso a resistirse, todo lo que pretende atacar y provocar!”.

El dadaísmo establece como principales características el espíritu nihilista, que los lleva a destruir, ya que el hombre no es nada, y la creación perfeccionista aburre<sup>312</sup>; la conciencia de lo absurdo del mundo y la vida; la libertad y la provocación, que destruye los valores conservadores, y relativiza la vida, obligando al espectador a participar en sus “antiespectáculos”, aunque sólo sea para desaprobarnos; la espontaneidad, lo aleatorio y contradictorio, la acción sin sentido y consciencia. Para el

---

el compositor exploró también el serialismo, para comprometerse en la década de los treinta con el realismo socialista, dada su filiación comunista.

<sup>310</sup> *Los novios de la torre Eiffel*, obra puntual y provocadora de absurda trama, encargo de los ballets suecos (como *Relâche*), se articuló en sucesivos números que se adjudicaron respectivamente a cinco de los componentes del grupo de los seis: Georges Auric (1899-1983), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Germaine Tailleferre (1892-1983), y Arthur Honegger (1892-1955). Jean Cocteau (1889-1963, escritor y pintor), autor del libreto, recitaba mientras la acción se producía. Louis Durey (1888-1979), también componente del grupo, no participó por estar enfermo. El grupo de los seis sintió admiración por Erik Satie, al que tomaron como guía, aunque en 1918 éste se distanció de ellos.

<sup>311</sup> Sin embargo, hemos de apreciar que los dadaístas montaron un escándalo en el estreno de *Los novios de la torre Eiffel*, ya que existieron desavenencias entre éstos y Cocteau, por lo que es arriesgado hablar de un dadaísmo musical de pleno en este caso, pese a las conexiones estilísticas y contextuales que podemos encontrar. Más conectado al dadá estará *El buey sobre el tejado* de Milhaud.

<http://www.harteconhache.com/2012/05/el-ojo-de-picabia-y-el-buey-de-milhaud.html> (9-2015).

<sup>312</sup> El espíritu nihilista conduce al dadá a cuestionar la misma existencia del arte, e incluso del mismo dadaísmo, por lo cual, estuvo inevitablemente predestinado a su propia autodestrucción.

dadaísmo, las fronteras entre arte y vida deben ser abolidas, por ello, más que un movimiento, el dadaísmo es un espíritu vital.

Estas características genéricas, se traducen al ámbito **literario** al uso de cualquier técnica que parta de la libertad, la originalidad, y la destrucción de los cánones del pasado. Todo vale, no hay reglas, son igualmente válidos el collage, las palabras o frases sin sentido, la poesía fonética, el azar constructivo, el humor, la fragmentación y la descontextualización. Tzara expuso en uno de sus manifiestos<sup>313</sup> la manera de hacer un poema dadá:

Coja un periódico  
Coja unas tijeras  
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema  
Recorte el artículo  
Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa  
Agítela suavemente  
Ahora saque cada recorte uno tras otro  
Copie concienzudamente  
en el orden en que hayan salido de la bolsa  
El poema se parecerá a usted  
Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido por el vulgo.

En las tertulias artísticas dadá, se recitaban o improvisaban poemas, se hacían representaciones sin sentido o se cantaban canciones, sin dejar registro a la posteridad.

En la **pintura**, vale lo mismo la representación figurativa que la abstracta, la inclusión de mensajes escritos, el collage y el fotomontaje, el caos compositivo, lo paradójico o el absurdo temático, la provocación obscena, lo vandálico, la deformación de la realidad, o el chiste visual. El dadaísmo alemán de posguerra usó así mismo la estética dadaísta con un trasfondo de crítica política altamente irónica.

En el caso de Duchamp, con sus *Ready-made*, realiza un tipo de arte que se basa en la recontextualización de objetos cotidianos como obras de arte válidas, rompiendo así las convenciones visuales y del buen gusto, y cuestionando la categorización de lo artístico y lo no artístico<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> El *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, de 1920 (Domingo Ródenas, 2007, p.112-129).

<sup>314</sup> El paso tan revolucionario que dio Duchamp con sus *ready-made*, le llevó incluso a ser excluido de una exposición dadaísta en Nueva York en 1917, que partía inicialmente de la admisión de cualquier obra, y de cuya junta el mismo artista formaba parte. Su famoso urinario, que renombró como fuente, tras un largo debate por parte de la junta, fue rechazado de la exposición.

La música dadaísta toma sus orígenes del cabaret, género teatral-musical en el que la provocación y lo lúdico son fundamentales. Algunas de las piezas de Satie compuestas entre muy a finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX, ya por su título dan una idea de un espíritu que anticipa el dadaísmo: *Verdaderos preludios blandos (para un perro)*, *Tres piezas en forma de pera*, *Embriones disecados*, *Descripciones automáticas*, o la irónica: *Sonatina burocrática*. Satie solía acompañar su música de comentarios escritos que guiasen la interpretación, cargados de ironía y humor, como por ejemplo en su obra *Vejeciones* (de 1894), obra para piano de sólo 52 compases, pero que siguiendo sus indicaciones, debía repetirse 840 veces “suave y lentamente”. Satie gustaba así mismo de transferir efectos visuales a música, por ejemplo, en sus pieza *Baño de mar*, las notas sugieren el movimiento de las olas y el cuerpo de una nadadora que acaba de saltar al agua, o en *El Carnaval*, la notación dibuja la caída de confeti. La música dadaísta suele recurrir a citas musicales, que deforma y de las que se mofa, al ostinato (restando lirismo), la libertad temática absoluta (que crea tantos motivos musicales como los destruye al no repetirlos), la simplicidad, y los usos tímbricos inusuales (en una búsqueda de lo absurdo).

En la obra de Erwin Schulhoff *Cinco pintorescos* (1919, para piano) además de piezas cabareteras, se incluye una obra de silencio (verdadero anticipo de 4'33" de John Cage), en la que la partitura muestra una gran variedad rítmica de silencios escritos. En su *Sonata erótica*, también de 1919, una mujer, siguiendo la partitura gráfica del compositor (uno de los primeros ejemplos de grafías no convencionales), finge un orgasmo.

## KARAWANE

jolifanto bambla ò falli bambla  
 grossiga m'pfa habla horem  
**égiga goramen**  
 higo bloiko russula huju  
 hollaka hollala  
**anlogo bung**  
 blago bung  
 blago bung  
**bossa fataka**  
 u u u  
 schampa wulla wussa ólobo  
 hej tatta gôrem  
 eschige zunbada  
**wulubu ssubudu uluw ssubudu**  
**tumba ba- umf**  
 kusagauma  
 ba - umf

A la izquierda: Caravana (1916), de Hugo Ball, poema fonético sin sentido. Abajo, fotografía de Ball vestido para una velada dadaísta donde se leyó.



## El domador de leones recuerda

mírame y sé color  
más tarde  
tu reír como sol por liebres por camaleones  
aprieta mi cuerpo entre dos líneas anchas que el hambre  
sea claridad  
duerme duerme ¿ves? somos pesados antílope azul sobre  
glaciar oreja en las piedras bellas fronteras oye la piedra  
viejo pescador frío grande con letra nueva aprender las  
muchachas de hilo de hierro, y azúcar giran largamente  
los frascos son grandes como los parasoles blancos oye  
rueda rueda roja  
en las colonias  
recuerdo olor de limpia farmacia vieja sirvienta  
caballo verde y cereales  
cuerno grita  
flauta  
equipajes corrales oscuros  
muerde sierra ¿quieres?  
horizontal ver

Tristan Tzara: *El domador de leones recuerda*, de *Veinticinco poemas* (1918).

Int. Concert- Theater-Bur. DE HAAN & Co., Papestr. 5a, Den Haag, Tel. 5393.

„Es bildet ein Talent sich in der Stille,  
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt“.

HAMLET

ROTS

Da  
Da  
Da

DADA

NAT

DILIGENTIA  
ZONDAG 28  
JANUARI des  
namiddags 2  
UUR

Anfang und Beginn der grossen  
KURT SCHWITTERS  
PÉTRO VAN DOESBURG  
Dadasofische inleiding van  
THEO VAN DOESBURG

34 florischen Revolution in  
Revon.

Professor Jansen had de gewoonte, om altijd in zijn  
linnen jas te loopen, niet alleen in de college tijden,  
maar ook buiten. Op die manier gekleed liep hij  
eens voor zijn woning op iemand te wachten.  
Daar trad een vreemde op hem toe en vroeg hem:  
„U is zeker kapper? Och knip me even het haar.  
L'amour est un puits sur une Cathédrale“

Tre marcke per le bestie

Grootte Balans Opruiming.

„DADA N'A JAMAIS RAISON.“

PRIJZEN DER PLAATSEN: Zaal I f 2.50, Zaal II en Front-Balcon f 2.-,  
Zij-Balcon f 1.50, plus Stedelijke Belasting.

KAARTVERKOOP DAGELIJKS AAN DILIGENTIA.

MECANO  
Anna Blume  
BLEIE  
MERZ  
Wat is dada

Que fait DADA?  
50 francs de récompense à  
celui qui trouve le moyen de  
nous expliquer DADA.

(Voor Klavier) Mechanische Dans

Da  
Da  
Da

Print A. VISKOPER Den Haag

Diseño de Theo van Doesburg para una matiné Dadá (1923).

## XIV

Maquillar la vida en el binóculo -frazada de caricias- panoplia para mariposas,

- *he ahí la vida de las camareras de la vida.*

Acostarse en una navaja de afeitar y sobre pulgas en celo - viajar en barómetro - mear como un cartucho - cometer errores, ser idiotas, ducharse con minutos santos - ser golpeados, ser siempre el último - gritar lo contrario de lo que dice el otro - ser la sala de redacción y de baños de dios que cada día se da un baño en nosotros en compañía del pocero, - *he ahí la vida de las camareras de los dadaístas.*

Ser inteligente - respetar a todo el mundo - morir en el campo de honor-suscribirse a la Deidad Exterior - votar por Fulano - el respeto por la naturaleza y la pintura - aullar en las manifestaciones dadá, - *he ahí la vida de las camareras de los hombres.*

Arriba: *Poema XIV*, de *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* (1920), de Tristan Tzara. En este poema, se aprecian nexos lógicos al describir a las camareras de la vida, las camareras dadaístas, y las de los hombres; en otros, como en *El domador de leones recuerda*, lo absurdo está plenamente patente. En el siguiente poema (*Poema XVI* del *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*), el autor juega con lo cómico.

grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita grita  
grita grita grita

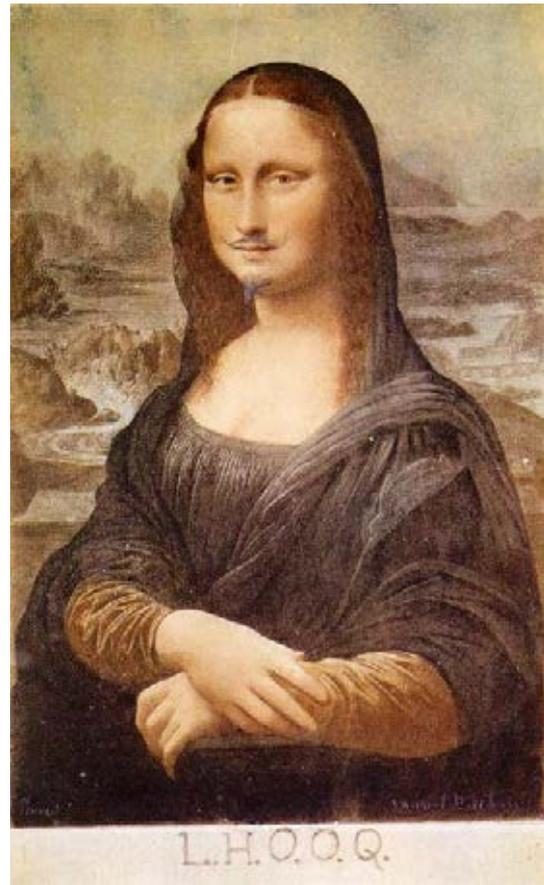
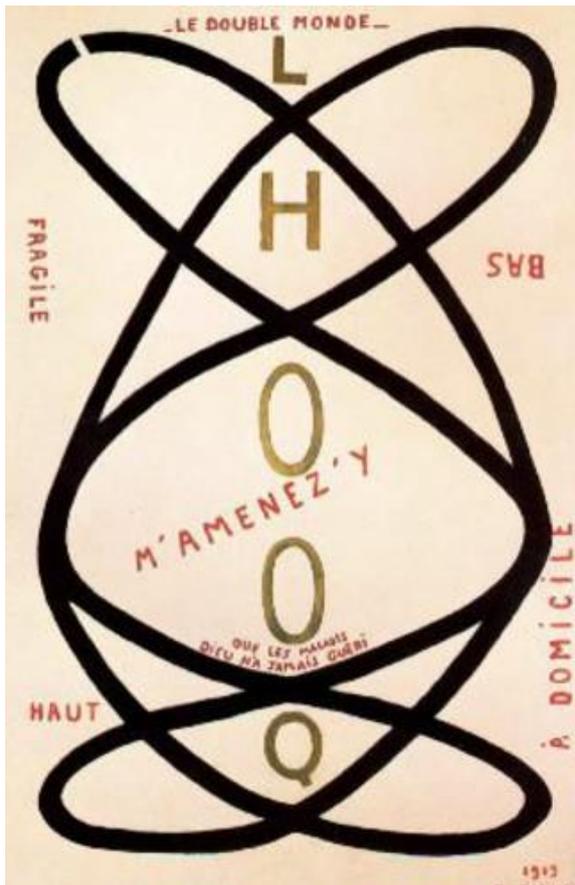
Que continúa encontrándose muy simpático

Tristan Tzara

Tristan Tzara: *Poema XVI*, de *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* (1920).



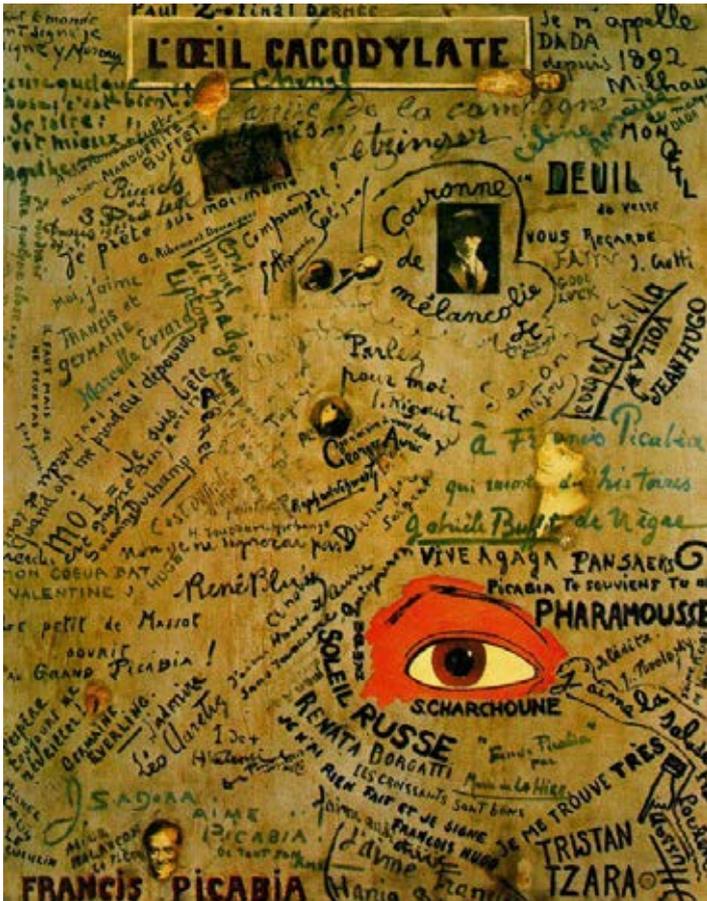
Marcel Duchamp: *El gran vidrio* (1915-1923). Esta obra en gran medida inclasificable, está realizada además de con pintura, con materiales como papel aluminio, alambre fusible y polvo, aplicados entre dos paneles de vidrio. Duchamp combinó en su realización procedimientos aleatorios, junto a numerosos estudios, diseños cubistas de épocas anteriores, o *ready-mades* llevados a la bidimensionalidad. Entre sus notas, se refiere que esta "imagen divertida", pretende representar el encuentro erótico entre la "novia" (parte superior), y sus nueve "solteros" (parte inferior). La imagen resulta paródica, Duchamp pensaba en las casetas de feria donde se disparaba a muñecos que representaban personajes de una boda. La rotura del cristal fue accidental, sin embargo el artista dio su ejecución por finalizada a causa de ello, aunque consideraba su obra definitivamente inconclusa, dado que abandonó su trabajo en ella por aburrimiento; al ser una obra inacabada, en ella se descarta toda interpretación concluyente, y por ello, pese a la intelectualidad que ha removido, el espíritu dadaísta sigue vigente. Duchamp albergó el proyecto de acompañar esta obra de algún tipo de texto lo más amorfo posible, que completase la obra, y la vez impidiese la posibilidad de cobrar una forma estético-plástica o literaria; esta función se acabó supliendo con la creación de *La caja verde*, en 1934, con una selección de las notas de trabajo del artista.



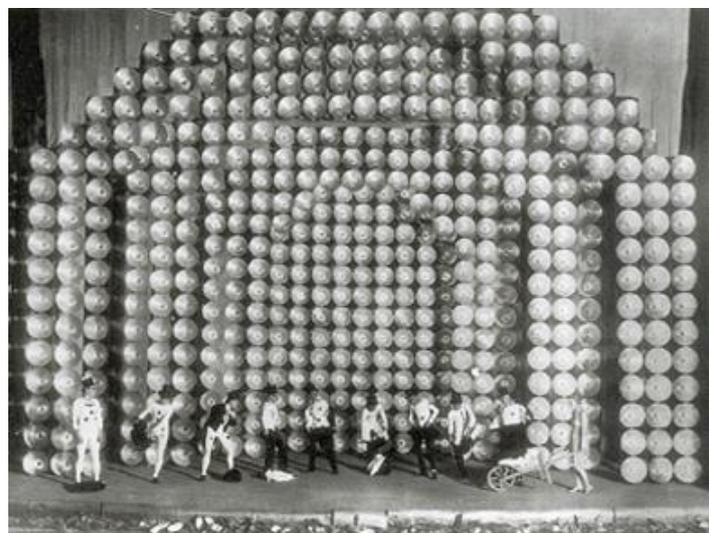
A la izquierda, arriba: *El doble mundo* (1919), de Francis Picabia; a su derecha, de Marcel Duchamp: *L.H.O.O.Q.* (1919). Las letras LHOOQ que vemos en ambas obras suenan al ser pronunciadas en francés como: “Elle a chaud au cul”, que significa: “Ella tiene el culo caliente” (está excitada sexualmente). La pieza de Picabia representa un esquema del universo con las dimensiones físicas trastocadas. En el caso de la obra de Duchamp, nos encontramos con un *ready-made* “pictórico” al tomar una postal barata y pintar bigotes y perilla a la imagen de la *Gioconda* de Da Vinci. Duchamp realizó varias de *L.H.O.O.Q.* de diferentes tamaños y soportes; una de ellas, carente de bigote y perilla, la llamó *L.H.O.O.Q. afeitada*. El componente lúdico, irreverente, y paródico, es evidente.



Arriba: *Tu m'* (1918), de Duchamp, último óleo sobre tela del artista, en la que se puede apreciar la inusual combinación de la sombra de algunos *ready-made*, una mano de estilo ilustrativo, un falso desgarrón en la tela (trampantojo que se combina con unos imperdibles y un limpiabotellas real), una degradación en perspectiva de tarjetas de color, y una especie de jaula hecha de líneas y circunferencias abstractas. La influencia de esta obra en pintores americanos de los años cincuenta, como Rauschenberg o Jasper Johns, fue enorme.



A la izquierda: *El ojo cacodilato* (1921), de Picabia. El artista sufrió una dolencia óptica que fue tratada con cacodilato (de ahí el nombre). Picabia pintó el ojo de abajo, y pidió a sus amigos que firmasen o escribiesen en la tela, que incluye el collage de algunas fotografías. La autoría de la obra se disuelve de esta manera en el maremágnum de libres y descoordinadas aportaciones, que sitúan además a la obra entre lo plástico y lo literario. Entre los que escribieron en la tela están, además de Marcel Duchamp (y su hermana la pintora Suzanne Duchamp), los componentes del grupo de los seis: Jean Cocteau, Francis Poulenc, Georges Auric y Darius Milhaud, quien escribe en la esquina superior derecha “Yo me llamo DADA desde 1892” (año en que nació).



Arriba, a la izquierda, cartel para *Relâche* (1924), de Picabia. A la derecha, el diseño escenográfico de este ballet, encargo de los innovadores Ballets Suecos, para los cuales Picabia escribió el libreto argumental, y diseñó esta curiosa escenografía con más de 300 faros de automóvil<sup>315</sup>. Satie compuso la música de *Relâché* (**Audición N.º. 31**, fragmento). La música de Satie parodia los estilos de cabaret, y usa frecuentes y provocadores ostinatos. Picabia encargó además al cineasta René Clair una filmación para rellenar el entreacto del ballet (siguiendo las notas de Picabia), tomando la filmación dadaísta el nombre de *Entreacto*, también con música de Satie.

<sup>315</sup> Foster, Krauss, Bois y Buchloh (2006, p.162).

**Audición N.º 32.** *Sonata erótica* (1919), de Erwin Schulhoff, obra de evidente carga provocativa. Abajo, fragmento de su “partitura” gráfica.



Abajo, un fragmento de la partitura de Erwin Schulhoff: *In futurum*, de *Cinco pintorescos* (1919), pieza donde se escribe el silencio (alcanzando la cumbre del nihilismo musical dadá), y se indican algunas cómicas acciones<sup>316</sup>.



## 5.12. El surrealismo

### 5.12.1. Contexto

El término “surrealismo<sup>317</sup>” fue acuñado por primera vez en 1917 por el escritor Guillaume Apollinaire (1880-1918), quien tituló como “drama surrealista” su obra teatral *Las tetas de Tiresias*. Sin embargo, como movimiento, el surrealismo surge en la

<sup>316</sup> <http://acousmata.com/page/9>

<sup>317</sup> El término surrealismo se ha impuesto por afinidad fónica a los más literales “superrealismo” o “supra-realismo” (por encima del realismo). Autores como G. de Torre prefirieron usar el término superrealismo.

década de 1920, en Francia, derivado del dadaísmo, y con un ideario debido principalmente al escritor André Breton.

En 1916, André Breton (1896-1966) descubrió las teorías de Sigmund Freud, el teatro de Alfred Jarry (1873-1907, quien con su obra *Ubú Rey*, de 1896, se convirtió en verdadero precursor), y a Guillaume Apollinaire. En los años siguientes, Breton se relacionará con el grupo dadaísta, pero sus desencuentros con Tristan Tzara (Tzara apostaba por la destrucción nihilista, Breton por la construcción romántica) lo llevan a escindirse del grupo y buscar su propia vía, desarrollando el surrealismo, que tras la Primera Guerra Mundial atraerá a muchos de los artistas previamente dadaístas.

Breton escribirá su primer *Manifiesto Surrealista*<sup>318</sup> en 1924, y en torno al movimiento destacarán las figuras **literarias** de Louis Aragon (1897-1982), Paul Eluard (1895-1952), Robert Desnos (1900-1945), Philippe Soupault (1897-1990), Benjamin Péret (1899-1959), Jules Supervielle (1884-1960, con ciertas distancias), René Crevel (1900-1935), y Jacques Baron (1905-1986). La revista francesa *Literatura* será uno de los primeros portavoces del movimiento (ya desde 1922 distanciado de los dadaístas), y en 1924 pasará el relevo a *La revolución surrealista* (activa hasta 1929). Sin embargo, Breton acabará comprometiéndose políticamente con el comunismo en 1927<sup>319</sup>, hecho que se patentiza en su *Segundo manifiesto surrealista* (1929), y que provocó la escisión de varios miembros del grupo surrealista. Con la Segunda Guerra Mundial (desde 1940 aproximadamente), el surrealismo entra en una segunda etapa en la que deja de ser un movimiento extremo o influyente<sup>320</sup>, y cuando Breton vuelve a París tras la guerra, se encontró con que el surrealismo estaba siendo atacado por Jean-Paul Sartre, el líder de la nueva tendencia emergente, el existencialismo.

De entre las obras surrealistas a destacar, citaremos el poemario *Los campos magnéticos* (1919), escrito conjuntamente por Breton y Philippe Soupault<sup>321</sup>, los

---

<sup>318</sup> En el manifiesto establece como precursores del surrealismo literario a Swift, Sade, Rimbaud, Jarry, o Lautréamont (Isidore Ducasse), entre otros.

<sup>319</sup> Creándose incluso la revista *El surrealismo al servicio de la revolución* (1930-1933), con intención política. Sin embargo, Breton llegará a mantener más adelante una posición crítica con respecto al comunismo soviético, denunciando la degeneración en la que cayó el estalinismo, y escribiendo en México en 1938, tras su encuentro con Trotski, el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, en el que reivindica la libertad de expresión. (Estébanez, 2008, p.1015).

<sup>320</sup> Guillermo de Torre (2001, p.383) subraya sin embargo la influencia surrealista en autores franceses algo más tardíos, como Raymond Queneau (1903-1976) o Julien Gracq (1910-2007). Así mismo, en Latinoamérica persistió el influjo de este movimiento.

<sup>321</sup> Soupault, uno de los fundadores del surrealismo junto a Breton, fue sin embargo atacado en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, acusado de “desviaciones” y “concesiones”.

poemas *Claro de tierra* (1923), y la novela *Nadja*<sup>322</sup> (1928), de Breton, *El campesino de París* (1926), novela de Louis Aragon<sup>323</sup>, o *La inmaculada concepción* (1930), libro de poemas en prosa escrito conjuntamente entre Eluard y Breton.

Fuera de Francia, el surrealismo tuvo cierta repercusión en la obra de algunos autores españoles de la generación del 27<sup>324</sup>, como se puede comprobar en *El público* (1930) y *Así que pasen cinco años* (1931), obras teatrales de Federico García Lorca (1898-1936), el poemario *Sobre los ángeles* (1929), de Rafael Alberti (1902-1999), *Yo inspector de alcantarillas* (1928, relato), de Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), *La flor de California* (1928), de José María Hinojosa (1904-1936), *Un río, un amor* (1929), de Luis Cernuda (1902-1963), y *Pasión de la tierra* (1935), de Vicente Aleixandre (1898-1984). Sin embargo, el surrealismo en España<sup>325</sup> no tiene conciencia de movimiento, y carece de planteamientos teóricos o ideológicos, pudiendo hablar más que de un surrealismo español, del uso de técnicas surrealistas, que en algunos casos llegan a entremezclarse con los reductos creacionistas o ultraístas. El surrealismo también llegó a influenciar la obra inicial del cubano Alejo Carpentier<sup>326</sup> (1904-1980), y la del argentino Julio Cortázar (1914-1984).

El movimiento, en su origen literario, se extendió rápidamente al ámbito **pictórico**<sup>327</sup> dadas las relaciones habituales entre escritores y pintores, y en torno a 1925 se conforma un grupo de pintores surrealistas, que llegará a contar entre sus filas (con

---

<sup>322</sup> Nadja se considera una de las piezas claves del surrealismo literario, fue la única que Breton revisó y corrigió, llegando incluso a seleccionar un conjunto de ilustraciones con la intención de suprimir las descripciones del texto.

<sup>323</sup> Como indica G. de Torre (2001, p.435), Aragon se separó del surrealismo en 1934, iniciando una obra totalmente opuesta. En el caso de Eluard, aunque también rompió con el surrealismo en sus últimos años, no por ello cambió sustancialmente.

<sup>324</sup> Breton ofreció en 1922 una lectura de su ensayo *Los pasos perdidos* en el Ateneo de Barcelona, y en 1925 Aragon pronunció una conferencia sobre el surrealismo en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde conviven Lorca, Dalí y Buñuel, y así mismo acude frecuentemente Alberti. También Juan Larrea dará a conocer el surrealismo, y J. M. Hinojosa, quien vuelve a Madrid en 1926 tras una estancia en París, siendo un decidido propulsor del surrealismo, máxime con su dirección en 1929 de la revista *Litoral* (Estébanez, 2008, p.1015).

<sup>325</sup> En el grupo canario asociado a la revista *Gaceta de Arte de Tenerife* (1932-1936), al que pertenecieron Domingo Pérez Minik (1903-1989), Eduardo Westerdhal (1902-1983, escritor y pintor) y Pedro García Cabrera (1905-1981), también podemos apreciar la influencia del surrealismo.

<sup>326</sup> Que vivió en Francia desde 1928 a 1939, y que escribió algunos relatos surrealistas como *El milagro del ascensor*, de 1929.

<sup>327</sup> Si ya Breton reivindicó como precursores literarios del surrealismo a una larga lista de escritores, los pintores también reivindicarán sus precursores pictóricos, entre los que destacamos a El Bosco, Arcimboldo, o el Goya de *Los caprichos*. Así mismo, el ruso Marc Chagall (1887-1985), que llega a París en 1910, producirá una obra difícilmente clasificable, con rasgos surrealistas, pero también con matices fauvistas y cubistas, que será reverenciada por los surrealistas como precursora de su estética.

mayor o menor filiación<sup>328</sup>) a figuras tan destacables como Jean Arp (1887-1966), Giorgio de Chirico (1888-1978), Max Ernst (1891-1976), Paul Klee (1879-1940), Man Ray (1890-1976, fotógrafo), André Masson (1896-1987), Joan Miró (1893-1983), Salvador Dalí<sup>329</sup> (1904-1989, quizás su más famoso representante, y más longevo creador), Yves Tanguy (1900-1955), René Magritte (1898-1967), y Wilfredo Lam (1902-1982). Incluso Picasso<sup>330</sup> (1881-1973) llegó a formar parte de la primera exposición de artistas surrealistas, y la influencia del movimiento puede rastrearse en algunas de sus obras<sup>331</sup> (por ejemplo en *Muchachas jugando con un barco*, o hasta en el *Guernica*, ambas de 1937), si bien, dado el carácter independiente del artista, se ve fusionada con el cubismo.

Obras destacables del surrealismo pictórico serán: *El gran masturbador* (1929), *La persistencia de la memoria* (1931), o *La apoteosis de Homero* (1944-1945), de Dalí; *La mujer de las cien cabezas*<sup>332</sup> (1929), *Vox Angelica* (1943) o *El ojo del silencio* (1943-1944) de Ernst; y *El palacio de las rocas de ventanas* (1942), de Tanguy.

Breton escribe en 1928 *El surrealismo y la pintura*, donde expone sus ideas sobre el movimiento en el ámbito pictórico, y en la década de los treinta, el surrealismo se reafirma internacionalmente, con grandes exposiciones en Bruselas, Copenhague, Londres, New York y París, surgiendo grupos en sitios tan dispares como Inglaterra, Checoslovaquia, Bélgica, Egipto, Dinamarca, Japón, Holanda, Hungría y Rumanía<sup>333</sup>. Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas se refugiaron en Estados Unidos, ganando nuevos adeptos allí para el movimiento, como Arshile Gorky (1905-1948), y dejando una enorme influencia para muchos movimientos artísticos de posguerra.

---

<sup>328</sup> Pese a que algunos artistas se relacionaron con el surrealismo y llegaron a realizar exposiciones conjuntas con ellos, no podemos denominarlos como plenamente surrealistas, algo que sucede con Giorgio de Chirico, Paul Klee, Marc Chagall, o René Magritte. Joan Miró tampoco se unió oficialmente a los surrealistas, pese a su gran relación, y tan sólo algunas piezas, como el *Carnaval del Arlequín* (1928) están bajo la influencia directa de esta tendencia. También se ha hablado de la posible trascendencia de la tendencia en la obra de Frida Kahlo, que Breton consideraba surrealista, siendo algo discutido por la misma artista (Dempsey, 2008, p.151-154).

<sup>329</sup> Dalí, además de artista plástico, llegó a componer algunos poemas, como *La mujer visible* (1930), o *El amor y la memoria* (1931), además de escribir en 1932 el argumento cinematográfico para *Babaouo* (De Torre, G., 2001, p.438).

<sup>330</sup> Picasso, además de producir multitud de poemas (como *Trozo de piel* (1959)), llegó a escribir un divertimento escénico surrealista llamado *El deseo atrapado por la cola* (1945).

<sup>331</sup> Sobre todo en la década de los treinta, cuando el surrealismo estaba en su cénit.

<sup>332</sup> *La mujer de las cien cabezas* es una de las varias novelas en imágenes que Ernst realizó a través del collage (a partir de grabados clásicos ajenos), y para la que escribió bajo cada imagen sugerentes títulos tan surrealistas como la obra plástica.

<sup>333</sup> Dempsey, 2008, p.154.

El surrealismo también caló en la obra de algunos pintores de la Generación del 27 (a la par que sucedió con los escritores), como Gregorio Prieto (1897-1992), Maruja Mallo (1902-1995), Remedios Varo (1908-1963), y Óscar Domínguez<sup>334</sup> (1906-1957, autor de pinturas tan interesantes como *Máquina de coser electrosexual* (1934)). En el ámbito hispanoamericano, destaca la figura del chileno Roberto Matta (1911-2002, que se unió en París a los surrealistas en 1937). Tampoco hemos de olvidar a Leonora Carrington (1917-2011), quien mantuvo una relación con Max Ernst.

El surrealismo pictórico encuentra un precedente, más que en el dadaísmo, en la **pintura metafísica** italiana de Carlo Carrá (1881-1966) y Giorgio de Chirico, que desde mediados de la década de 1910 generan una pintura figurativa donde el sueño se entremezcla con la memoria y la realidad, en escenas incongruentes o ambiguas, que entretejen solitarios paisajes históricos y modernos, con personajes autómatas carentes de rostro.

Así mismo, en 1925, el crítico Franz Roh empleó la denominación de **realismo mágico** para diferenciar entre las tendencias representativas y expresionistas del arte<sup>335</sup> del momento, en el cual, el realismo mágico se decantaría por la tendencia más representativa. Si bien el realismo mágico no parte de los mismos presupuestos que el surrealismo, ambos comparten ciertos vínculos que los hacen afines en gran medida. El realismo mágico tuvo cierta fortuna en Estados Unidos y parte de Europa, y será usado para referirse especialmente a la obra de los belgas René Magritte<sup>336</sup> (1898-1967) y Paul Delvaux (1897-1994).

En el terreno **musical**, no se conforma un grupo claro de compositores surrealistas, y nuevamente deberemos volver a citar a Erik Satie (1866-1925) como un buen referente, dadas sus relaciones con artistas dadaístas y surrealistas, si bien para la época en la que se produce el manifiesto surrealista, el compositor ya está en su último año de vida, y su última composición, de 1924: *Relâche (Esta noche no hay función)*, se considera de tono más dadaísta que surrealista. Sin embargo, Satie llegó a relacionarse con un grupo de jóvenes compositores que admiraron su audaz y personal estilo, y que así mismo llegaron a establecer relación, además de con los dadaístas, con los

---

<sup>334</sup> Este pintor causó especial interés en el grupo canario de la *Gaceta de Arte de Tenerife*.

<sup>335</sup> Dempsey, 2002, p. 161.

<sup>336</sup> Dempsey (2002, p. 162) aclara que si bien Magritte se llegó a relacionar con el grupo surrealista, el artista desaconsejaba una lectura psicoanalista de su obra, siendo el psicoanálisis clave para entender el surrealismo.

surrealistas, fue el llamado grupo de los seis<sup>337</sup>, entre los que se destacaron los compositores Georges Auric (1899-1983), Darius Milhaud (1892-1974), y Francis Poulenc (1899-1963, gran admirador de los escritores surrealistas). Aunque el grupo como tal se disolvió a principios de los veinte, y muchos de sus integrantes viraron hacia el neoclasicismo, el espíritu surrealista se denota en algunas de sus obras, tales como *Las tetas de Tiresias* (1944), ópera de Poulenc basada en la obra homónima de Apollinaire, o en canciones que éste realizó sobre textos de Eluard; Milhaud musicalizó también textos de autores relacionados con el surrealismo, como Desnos<sup>338</sup> y Supervielle; Auric, por su parte, también musicalizó poemas de Eluard, Aragon y Supervielle (*Cuatro cantos de la infeliz Francia*, de 1943), y puso música a *Orfeo* (1950), film de Jean Cocteau con rasgos surrealistas.

Maurice Ravel (1875-1937), con *El niño y los sortilegios* (1917-1925), también tuvo un cierto acercamiento al surrealismo<sup>339</sup>.

T. W. Adorno, consideró así mismo surrealistas algunas de las obras de Kurt Weill<sup>340</sup> (1900-1950), algo muy discutible, pero que quizás podría evidenciarse especialmente en su ópera *Palacio Real* (1926), basada en un texto del poeta franco-alemán Iwan Goll (1891-1950), que tuvo vínculos con el expresionismo y el surrealismo.

Dentro de un surrealismo algo más tardío, es inevitable nombrar a Maurice Kagel (1931-2008), músico de origen argentino pero residente en Alemania, gran admirador de Breton, Dalí y Buñuel. Su forma de componer es conscientemente surrealista<sup>341</sup>, y no en vano compuso una banda sonora para la reedición en 1982 de la película surrealista *Un perro andaluz* (1928), de Dalí y Buñuel. Su interés por el cine

---

<sup>337</sup> El grupo de los seis se compuso en realidad de más de seis componentes, que fueron: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre (la única mujer), Erik Satie (que abandonó el grupo en 1918), y Jean Cocteau (que no era músico, sino escritor, dibujante, y más tarde cineasta, y que actuó a la manera de crítico y mánager). Su obra conjunta *Los novios de la Torre Eiffel* (1921), ballet vanguardista en el que Durey no participó por estar enfermo, fue su breve cénit como grupo.

<sup>338</sup> Aunque Desnos ya había roto con el grupo surrealista cuando escribió los textos para la *Cantata para la inauguración del museo del hombre* (1937) de Milhaud, algunos rasgos del surrealismo aún están presentes en su escritura. El surrealismo en Supervielle también es relativo, ya que aunque se relacionó con el grupo, tomó distancia de técnicas como la escritura automática o el control del subconsciente.

<sup>339</sup> El libreto de esta ópera-ballet fue realizado en 1916 por Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954, quien fuera amiga de Cocteau) como una propuesta de cuento de hadas, en la que los objetos cotidianos cobran vida y junto con algunos animales (que cantan y bailan) se vengan de las infantiles perversiones de un niño. El texto, sin pertenecer al surrealismo, realmente por su atmósfera alucinatoria puede considerarse afín o precursora, algo también aplicable a la música que produjo Ravel.

<sup>340</sup> R. L. Pajares, 2014, p.428.

<sup>341</sup> Károlyi, O. (2008, p.329).

mudo y surrealista, especialmente de Buñuel, le condujo a dirigir sus propias películas, donde el componente musical es trascendental, como sucede en *Antítesis* (1965), o en *Partido* (1966), ambas sobre composiciones musicales previas.

*El martillo sin dueño* (1954, obra serialista no ortodoxa), de Pierre Boulez (n.1925), está así mismo basado en los poemas surrealistas homónimos de René Char (publicados en 1934). André Almuró (1927-2009), se relacionó igualmente con los surrealistas en los cincuenta y compuso una bretoniana *Nadja estrellada* en 1955.

### 5.12.2. Características

Breton definía<sup>342</sup> el surrealismo en su primer manifiesto de la siguiente manera: "Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Enciclopedia, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos por la resolución de los principales problemas de la vida."<sup>343</sup>

El surrealismo cree por tanto en una realidad superior y en el libre ejercicio del pensamiento, en el que el subconsciente se emancipe y dicte vitalmente el devenir del individuo, reivindicando el sueño y el inconsciente, la descontextualización de la realidad, la inspiración por encima de la técnica y la depuración, y la exaltación vital (que en algunos casos compromete social y políticamente a ciertos autores, como se comprueba en las etapas comunistas de Breton o Éluard).

En la **literatura**, tales características genéricas se concretan mediante técnicas narrativas que tienden a la descripción, y en la poesía a la profusión de imágenes, con un gran lirismo y frecuentes y extravagantes exotismos o invenciones (oníricas, alucinatorias, imaginativas, confabulatorias...), sin renegar de un erotismo desinhibido,

---

<sup>342</sup> Una de las características más relevantes del surrealismo, y que lo diferencian del dadaísmo, fue su gran teorización, sistematización, y organización grupal, que Breton se encargó de dirigir.

<sup>343</sup> M. de Micheli, 2014, p.290.

del humor (negro habitualmente), la coincidencia, la analogía, y lo premonitorio. El logro de llevar lo maravilloso a la vida cotidiana parte del triunfo del principio del placer, que pretende romper las convenciones y rigideces tradicionales y burguesas, para imponer un espíritu de libertad, capricho y subversión, como defensa ante la época amenazante en que viven. El uso de la escritura automática, que consiste en escribir sin reflexionar previamente sobre lo escrito, dejando que fluya la escritura libremente y sin restricciones del pensamiento, conduce a discursos en ocasiones incoherentes, faltos de una lógica morfológica, o desprendida de las reglas sintácticas o de puntuación, y sin embargo altamente sugerentes<sup>344</sup>. El collage de géneros y estilos es igualmente factible, yendo discontinuamente desde la simplicidad al barroquismo discursivo, o de la ficción a la crónica. Se valoran las palabras polisémicas, la descontextualización de la realidad, la ausencia de una linealidad argumental, la libertad compositiva, el azar, y el juego creativo<sup>345</sup>.

En la **pintura**, la técnica representativa deriva por lo general hacia el paisaje o la figuración de factura técnica realista (típica en Dalí, Ernst, o Magritte; en paralelo a la descripción impresionista literaria de por ejemplo Cendrars), si bien lo representado realistamente es deformado, o tratado desde lo onírico<sup>346</sup> o fantástico. En otros casos, el surrealismo se hace más abstracto (Miró o Tanguy), si bien la pincelada es definida y los contornos precisos y minuciosos en la mayoría de los casos. En el caso de Ernst, el uso del collage será habitual, así como la técnica del *frottage* (frotar la tela del lienzo o el papel contra objetos de diferentes texturas), o el *grattage* (raspar pintura semiseca del lienzo para descubrir las marcas de objetos debajo), generando texturas aleatorias producto del automatismo del frotado (automatismo que recuerda la escritura

---

<sup>344</sup> Como indica G. de Torre (2001, p.399-402), Breton, que hizo uso en sus comienzos de la escritura automática, como muchos otros, llegó a renegar de ella (dado que mayormente producía todo menos obras maestras), exaltando como técnicas principales el humor objetivo (también llamado humor negro) y el azar objetivo (definido por G. de Torre como el “lugar geométrico” donde se producen esas coincidencias turbadoras, “el punto de reunión entre el curso aparentemente autónomo del mundo exterior”. El humor objetivo será definido por Breton como: “La síntesis de la imitación de la naturaleza, en sus formas accidentales, por una parte, y del humor por otra”.

<sup>345</sup> Juegos surrealistas como “El cadáver exquisito”, se hicieron muy populares; se juega entre un grupo de personas que escriben o dibujan una composición en secuencia. Cada persona sólo puede ver el final de lo que escribió o dibujó el jugador anterior. El nombre se deriva de una frase que surgió cuando fue jugado por primera vez por los surrealistas.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Cad%C3%A1ver\\_exquisito](https://es.wikipedia.org/wiki/Cad%C3%A1ver_exquisito) (Agosto 2015).

<sup>346</sup> André Breton distingue en *El surrealismo y la pintura* (de 1928, ampliado en 1941), dos líneas pictóricas, una que explora especialmente el automatismo (típica en Masson, Tanguy o Miró), y otra que se desarrolla a partir de lo onírico (Dalí, y en menor medida Magritte). Por otra parte, en este ensayo atribuye a la expresión musical una cualidad confundidora, falta de nitidez y rigor, al menos en lo que a “imágenes auditivas” se refiere (A. González, F. Calvo y S. Marchán, 2009, p.495-497).

automática). El dibujo automático será explorado sobre todo en la corriente más abstracta del surrealismo, así como técnicas aleatorias como arrojar arena sobre cola, generando formas casuales que se dibujan después en el lienzo (técnica propia de André Masson). La atmósfera fantasmagórica, onírica, y erótica, la descontextualización de la realidad, o el uso del humor, el juego visual, el capricho y lo analógico, sigue los mismos parámetros que la literatura.

En **música**, encontraremos citas musicales deformadas (como se deforma la realidad en la pintura), abundancia de ostinatos (automatismos musicales), mezcla de estilos y géneros, improvisaciones libres (influencia del *jazz*, pero también reflejo del anhelo de libertad y como reivindicación subversiva del principio del deseo), atmósferas armónicas de gran libertad y extrañeza disonante ocasional (descontextualización), yuxtaposiciones temáticas inesperadas (como en la ausencia de linealidad argumental literaria), y un lirismo conciso (a semejanza de los contornos precisos de la pintura).



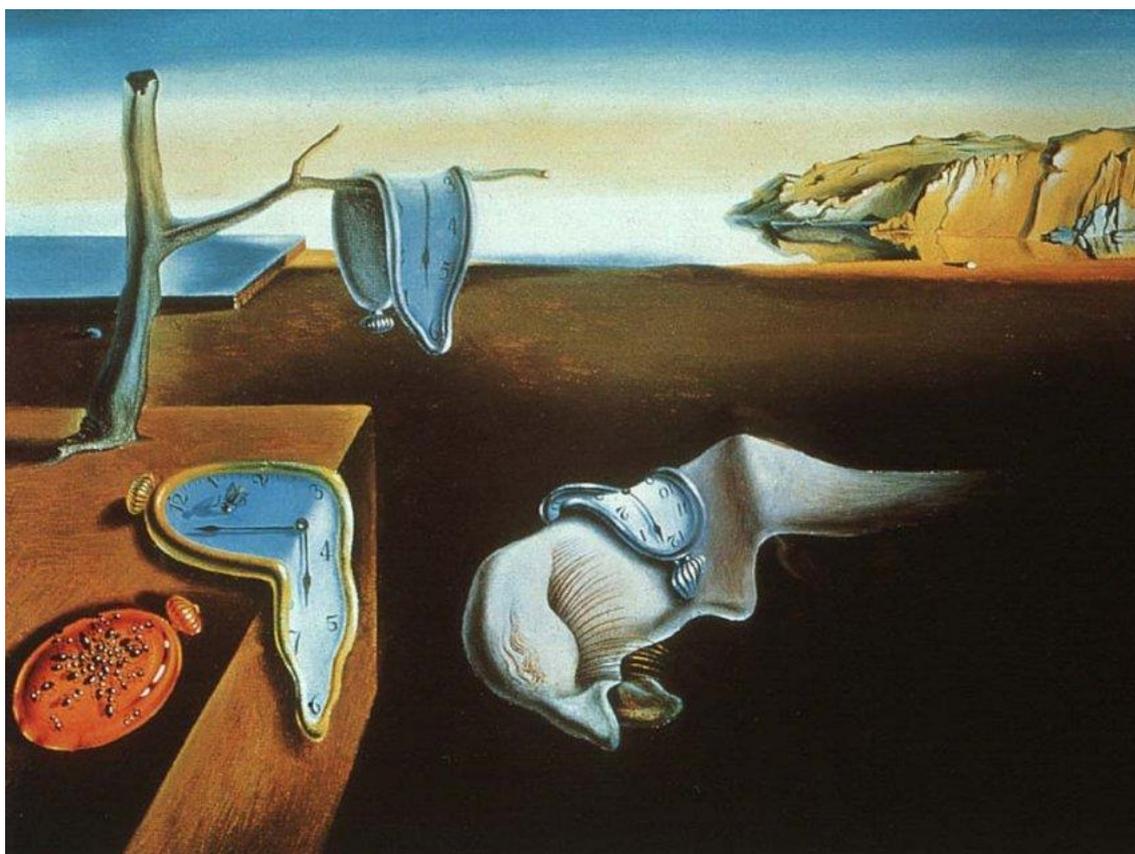
En esta premonitory pintura de Max Ernst titulada *La reunión de los amigos* (de 1922, dos años antes del primer manifiesto surrealista de Breton), vemos retratados a muchos de los que compondrían el grupo surrealista. De izquierda a derecha, en la primera fila, a R. Crevel, M. Ernst (sobre las rodillas de Dostoievski), T. Frenkel, J. Paulhan, B. Péret, J. T. Baargeld, R. Desnos; y en la segunda fila a P. Soupault, H. Arp, M. Morise, Rafael Sanzio, P. Eluard, L. Aragon, A. Breton, G. de Chirico, y Gala Eluard (la que después sería musa y esposa de Dalí).

- ¡Qué horror! ¿No ves lo que pasa en los árboles? El azul y el viento, el viento azul. Una sola vez había visto en esos mismos árboles pasar ese viento azul. Era allí, en una ventana del Hotel Enrique IV (el cual se encuentra frente a la casa que acaba de mencionarse, y esto reza para los aficionados a las soluciones fáciles) y mi amigo, el segundo, de quien te hablé, iba a partir. Había también una voz que decía: "Morirás, morirás." Yo no quería morir, pero experimentaba tal vértigo... Seguramente hubiera caído si no me hubiesen sostenido.

Creo que ya es tiempo de abandonar estos lugares. A lo largo de los muelles, noto que toda ella tiembla. Es ella quien ha querido regresar hacia la Conciergerie. Se abandona, está muy segura de mí. Sin embargo, busca algo, se empeña en que entremos en un patio, un patio de comisaría cualquiera, que explora rápidamente.

- No es allí... Pero, dime, ¿por qué has de ser encarcelado? ¿Qué habrás hecho? Yo también he estado en la cárcel ¿Quién era yo? Hace siglos. Y tú, entonces, ¿quién eras?

Fragmento de *Nadja* (1928), de André Breton, obra maestra del surrealismo.



Salvador Dalí: *La persistencia de la memoria*, 1931. En este cuadro inspirado por la blandura de un queso, y donde domina una atmósfera onírica, los relojes, como la memoria, se han reblandecido con el paso del tiempo.

Cuadro primero: *Cuarto del director. El Director sentado. Viste de chaqué. Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías.*

CRIADO. Señor.

DIRECTOR. ¿Qué?

CRIADO. Ahí está el público.

DIRECTOR. Que pase. *(Entran cuatro Caballos Blancos.)*

DIRECTOR. ¿Qué desean?. *(Los Caballos tocan sus trompetas.)*. Esto sería si yo fuese un hombre con capacidad para el suspiro. ¡Mi teatro será siempre al aire libre! Pero yo he perdido toda mi fortuna. Si no, yo envenenaría el aire libre. Con una jeringuilla que quite la costra de la herida me basta. ¡Fuera de aquí!. ¡Fuera de mi casa, caballos! Ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos. *(Llorando.)* Caballitos míos.

LOS CABALLOS. *(Llorando.)* Por trescientas pesetas. Por doscientas pesetas, por un plato de sopa, por un frasco de perfume vacío. Por tu saliva, por un recorte de tus uñas.

DIRECTOR. ¡Fuera, fuera, fuera! *(Toca un timbre.)*

LOS CABALLOS. ¡Por nada! Antes te olían los pies y nosotros teníamos tres años. Esperábamos en el retrete, esperábamos detrás de las puertas y luego te llenábamos la cama de lágrimas.

Fragmento de *El público* (1930), de Lorca, obra de un irracional surrealismo.



*El ojo del silencio* (1943), de Max Ernst, obra en la que usa el frotage y el gratage.

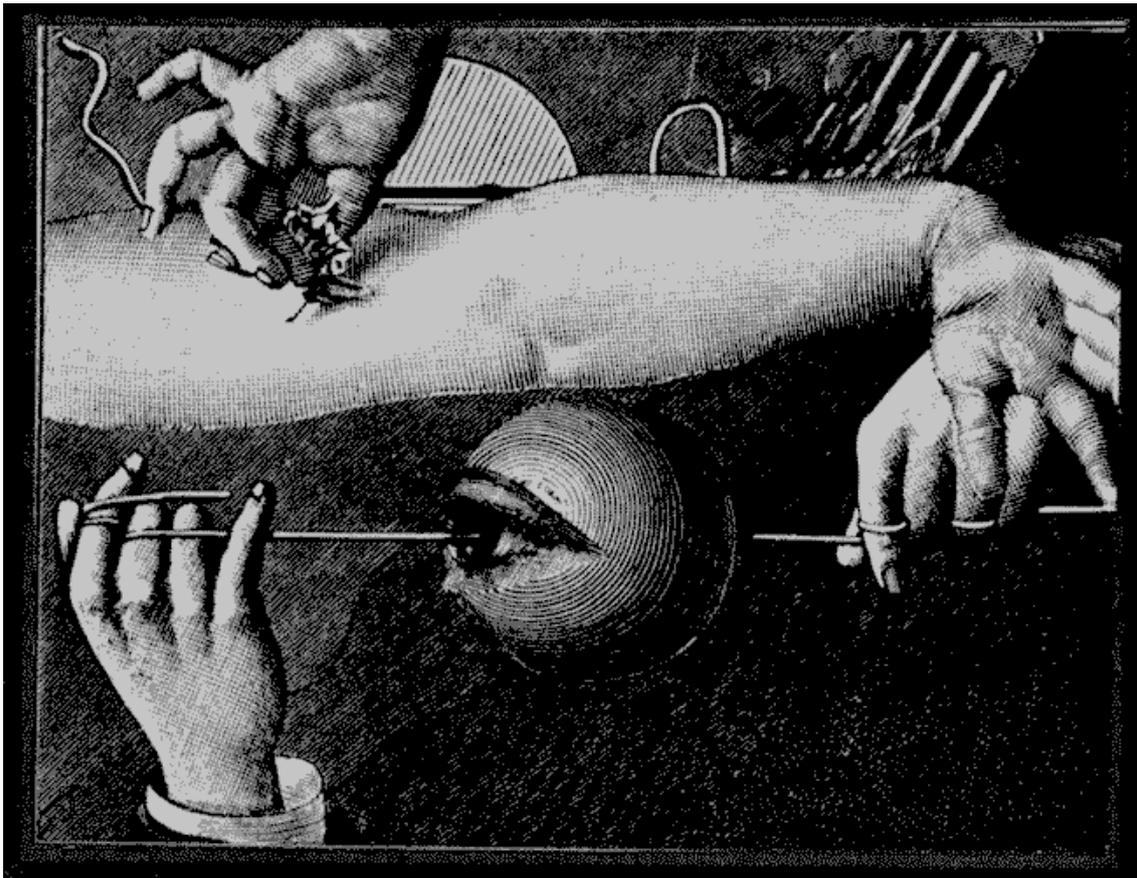


Ilustración para la portada de *Repeticiones* (1922), de Paul Éluard, realizada por Max Ernst usando el collage.

### Max Ernst

En un rincón el incesto ágil  
Gira en torno a la virginidad del vestido corto  
En un rincón el cielo liberado  
Entrega esferas blancas a las espumas de la tormenta

En un rincón más claro que la totalidad de los ojos  
Esperan a los peces de la angustia  
En un rincón el carruaje de verdor del verano  
Gloriosamente inmóvil para siempre

Al brillo de la juventud  
De las lámparas encendidas con retardo  
La primera muestra senos que matan a los insectos rojos.

Poema a Max Ernst, dentro de *Repeticiones* (1922), de Paul Éluard.



*Guernica* (1937), de Pablo Ruiz Picasso. Esta obra de factura cubista, ha sido objeto no obstante de lecturas surrealistas.

1

Bello mundo de tugurios  
De la mina y de los campos

2

Rostros buenos para el fuego rostros buenos para el frío  
Para las repulsas nocturnas para las injurias para los golpes

3

Rostros que sirven para todo  
He aquí el vacío que os contempla  
Vuestra muerte va a servir de ejemplo

4

La muerte corazón volcado

5

Os han hecho pagar el pan  
El cielo la tierra el agua el sueño  
Y la miseria  
De vuestra vida

6

Ellos decían desear el buen entendimiento  
Racionaban a los fuertes juzgaban a los locos  
Daban limosna partían en dos una moneda  
Saludaban a los cadáveres  
Se abrumaban de cortesía

7

Perseveran exageran no son de nuestro mundo

8

Las mujeres los niños tienen el mismo tesoro  
De las hojas verdes de primavera y de leche pura  
y de permanencia  
En sus ojos puros

9

Las mujeres los niños tienen el mismo tesoro  
En los ojos  
Los hombres lo defienden como pueden

10

Las mujeres los niños tienen las mismas rojas rojas

En los ojos  
 Su sangre muestra cada uno  
 11  
 El miedo y el coraje de vivir y morir  
 La muerte tan difícil y tan fácil  
 12  
 Hombres para los que fue cantado este tesoro  
 Hombres para los que fue malvendido el tesoro  
 13  
 Hombres reales para quienes la desesperación  
 Alimenta el fuego devorador de la esperanza  
 Abramos juntos el último capullo del futuro  
 14  
 Parias la muerte la tierra y la fealdad  
 De nuestros enemigos tienen el color  
 Monótono de nuestra noche  
 Nosotros tendremos razón.

Poema: *La victoria de Guernica*, de *Curso natural* (1938), de Paul Éluard, inspirado en la pintura de Picasso. En este poema, Éluard se distancia ya del surrealismo, evolucionando hacia una mayor sencillez, imbuida de una mayor carga sociopolítica.

#### SUEÑO Y MENTIRA DE FRANCO (15-18 JUNIO 1937)

fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agüero estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas puesto sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro – la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras – cascabeles 38 del plato de caracoles trenzando tripas – meñique en erección ni uva ni breva – comedia del arte de mal tejer y teñir nubes – productos de belleza del carro de la basura – raptos de las meninas en lágrimas y lagrimones – al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas – la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que lo azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones el cohete de azucenas – farol de piojos donde está el perro nudo de ratas y escondrijo del palacio de trapos viejos las banderas que fríen en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta derramada en las gotas de sangre que lo fusilan – la calle sube a las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas y el velo que la cubre canta baila loco de pena – el vuelo de cañas de pescar y alhiguí alhiguí del entierro de primera del carro de mudanza – las alas rotas rodando sobre la tela de araña del pan seco y agua clara de la paella de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo en sus mejillas – la luz se tapa los ojos delante del espejo que hace el mono y el trozo de turrón de las llamas se muerde los labios de la herida – gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca

En este texto de Pablo Picasso, el surrealismo es más evidente que en el precedente de Éluard, siendo más afin estilísticamente con su *Guernica*, realizado en la misma época que este texto (si bien Picasso lo escribió para acompañar a una serie de grabados titulados *Sueño y mentira de Franco* (1937), destinados a recaudar fondos para la República durante la guerra civil).

**Audición Nº. 33:** *Cinco poemas de Paul Éluard* (1935), de Francis Poulenc. **Audición Nº. 34:** *Marc Chagall*, de *El trabajo del pintor* (1952), de Francis Poulenc. La audición 33 corresponde a unas canciones basadas en poemas propiamente surrealistas de Éluard. La audición 34 está basada en el poemario de Paul Éluard *Ver*, de 1948, obra pertenece a la etapa comunista de Éluard, ya alejada de su fase surrealista, pero que retrata a un pintor afín al surrealismo. La serie de canciones de *El trabajo del pintor* recoge títulos que aluden a diferentes artistas cubistas y surrealistas: Picasso, Chagall, Braque, Gris, Klee, Miró y Villon; pese a que el estilo general de la serie de canciones encaja bien en el periodo neoclásico del compositor, la inspiración surrealista del referente que trata de expresar puede estar presente en las armonías cambiantes o los exagerados saltos melódicos, alejados de un melodismo tradicional. En las canciones de 1935 sobre poemas de Paul Éluard (alguno tomado del poemario *La vida inmediata*, obra de surrealista de 1932), los rasgos surrealistas son quizás más evidentes dadas las armonías más atrevidas, los rápidos y exagerados contrastes, el melodismo exagerado, casi onírico, y los variados y cambiantes ritmos, registros y matices, que restan coherencia a la composición.

**Audición Nº. 35:** *El martillo sin dueño* (1954), de Pierre Boulez, obra basada en poemas surrealistas de René Char, recurre a un serialismo libre. Boulez mantuvo contactos con John Cage, músico neodadaísta, y exploró la aleatoriedad en su obra a partir de los años cincuenta, pese a recurrir en esta pieza al serialismo, si bien, como ya se ha apuntado, usado de una forma bastante libre, como si de un juego musical se tratase (recordemos los aspectos lúdicos del surrealismo).

**Audición Nº. 36:** *Partido* (1966), de Mauricio Kagel, presenta una batalla entre dos violonchelistas, arbitrada por un percusionista. Esta obra, de influencia surrealista, puede bien entrar así mismo dentro de la corriente neodadá que se producirá en la segunda mitad del siglo XX.

### 5.13. Nuevas tendencias realistas, neoclásicas y tradicionalistas

El realismo, como técnica expresiva<sup>347</sup>, ha sido una tendencia que en cierto sentido no murió en ningún momento, si bien para buena parte de la crítica de finales de siglo XX, se sitúa claramente bajo la sombra de la originalidad rupturista de las vanguardias, en un plano conservador y en muchos casos mediocre, ya que el realismo ha funcionado desde principios del siglo XX asociado habitualmente a géneros académicos, tradicionalistas, ilustrativos, populares<sup>348</sup> o costumbristas.

---

<sup>347</sup> Nos referimos aquí a el realismo no como estética de trasfondo, sino como elemento técnico, en cuanto a la representación de una realidad desde un punto de vista creíble y definido; si bien una novela como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, describe por ejemplo una realidad ficticia desde una estética romántica, la técnica discursiva es mayormente realista y prosaica, ya que nos trata de presentar el relato como hechos reales y creíbles.

<sup>348</sup> En el campo literario, por ejemplo, las tendencias realistas nos permiten citar en el siglo XX una amplia variedad de géneros, tales como la ciencia ficción, la novela de espías, de detectives, novela histórica, de fantasía, cómica, literatura juvenil, novela negra, novela rosa... Ahora bien, la mayoría de estos géneros están asociados a una literatura comercial o popular, haciendo gala por lo general de una estilística alejada de los círculos culturales intelectuales a los que pretende acotarse el presente estudio, por lo que no entraremos en buscar referencias o afinidades concretas para cada uno de ellos. Sin embargo, baste el apunte de por ejemplo una de las más ensalzadas figuras de la literatura de ciencia ficción: Isaac Asimov (1920-1992), autor para el que a la hora de encontrar un equivalente en la pintura,

Sin embargo, tras el primer gran impulso de las vanguardias de principios de siglo, se produjo en el periodo de entreguerras una vuelta al orden (en los veinte, treinta y cuarenta), que se materializó en tendencias como la nueva objetividad, el realismo mágico, el neoclasicismo, el realismo social, el neopopularismo o regionalismo, el nuevo nacionalismo, el realismo socialista, y el realismo heroico. Algo más tarde, encontraremos a partir de la segunda mitad del siglo un realismo mágico literario y pictórico más desarrollado, y a partir de la década de 1970, un hiperrealismo pictórico. En los sucesivos apartados analizaremos las diferentes tendencias asociadas al realismo<sup>349</sup>.

### 5.13.1. Nueva objetividad

#### 5.13.1.1. Contexto

En los años veinte y treinta, la **pintura** de la nueva objetividad alemana (de la que ya se habló algo en apartados anteriores) usará el realismo en cuanto a una representación más definida de los objetos, si bien la residual influencia expresionista en cuanto al color, del futurismo en la composición, y del dadaísmo en la expresión conceptual, hacen difícil encuadrar esta tendencia en un realismo algo convencional, siendo no obstante los rasgos realistas más acentuados en algunos de sus seguidores que en otros (los más realistas serán Christian Schad (1894-1982), y Rudolf Schlichter (1890-1955)).

---

lo más acertado sería quizás buscarlo también en un género popular de bases realistas: la ilustración; el ilustrador Jean Giraud (1938-2012, alias Moebius), dada su habitual dedicación a la ciencia ficción, podría ser el mejor equivalente a Asimov; pero, ¿qué género musical podría encajar con la ciencia ficción?; quizás los compositores de bandas sonoras de cine, como Jerry Goldsmith (1929-2004), que ha trabajado habitualmente componiendo música para películas de ciencia ficción, puedan estar cerca de la afinidad buscada. En general, este juego de buscar referentes y afinidades en la ilustración (o en el arte naif) y el cine (o en la música popular), puede funcionar para casi cualquiera de los géneros antes mencionados.

<sup>349</sup> En general, el realismo se caracteriza por una representación de carácter mimético o descriptivo de la realidad. Esto se traduce en pintura en una vuelta a la figuración de contornos definidos y cromatismo convencional; en literatura, a una escritura más prosaica, descriptiva y verosímil; y en música, a una claridad compositiva, un lirismo más convencional y consonante, o a préstamos musicales de otras épocas (neoclasicismo) o culturas (folclorismo). Pero si a nivel estructural, los diferentes movimientos realistas comparten unas características muy semejantes, a nivel semántico, hay diferencias sustanciales. Otra característica común de estas tendencias es la habitual falta de una teorización o de manifiestos que produzcan sólidos movimientos o unificados grupos. El movimiento existencialista, muy teorizado filosóficamente, también usará el realismo como técnica constructiva por lo general, si bien esta tendencia será tratada en el punto 5.14.

El término “nueva objetividad” fue acuñado por F. Hartlaub en 1924 para describir la nueva tendencia realista que apareció en la pintura alemana de los años veinte. Al contrario que los artistas expresionistas, los artistas de la nueva objetividad no formaron grupos, sino que trabajaron individualmente<sup>350</sup>. Los pintores más destacados asociados a esta tendencia serán: Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969), Conrad Felixmüller (1897-1977), Christian Schad, Rudolf Schlichter, y George Grosz<sup>351</sup> (1893-1959, quizás el más destacado artista de esta tendencia, pero también el menos realista en realidad).

Obras destacables serán: *Autorretrato con modelo* (1927), de Schad, *Retrato de Margot* (1924), de Schlichter, *Antes del baile de máscaras* (1922), de Beckmann, *Metropolis* (1928), de Dix, o *Los pilares de la sociedad* (1926), de Grosz.

En **literatura** no podemos hablar con entidad de una nueva objetividad, sin embargo, podemos referirnos a autores y obras como Alfred Döblin (1878-1957), con su novela *Berlin Alexanderplatz* (1928, publicada en 1929), Thomas Mann (1875-1955), con *La montaña mágica* (1929), y Hermann Hesse (1877-1962), con su novela *El lobo estepario* (1928), como figuras literarias cohetáneas e imbuidas en un ambiente experimental y de crítica socio-política, que como en el caso de la pintura de la nueva objetividad, también los conecta en alguna forma con otras tendencias.

En el teatro, destacará el dramaturgo Bertold Brecht (1898-1956), con un estilo que en la mayor parte de su producción de entreguerras, es tal vez el que mejor encaja con el de la nueva objetividad. Destacaremos por ejemplo sus piezas *La ópera de los tres centavos* (1928), o *Terror y miseria del Tercer Reich* (1938).

Así mismo, la poetisa Masha Kaléko estuvo fuertemente asociada a la nueva objetividad, en obras como *Taquigrafía lírica* (1933).

Hablemos ahora de la **música**: la nueva objetividad alemana tendrá su contrapeso musical en la llamada **música utilitaria**<sup>352</sup> (la traducción literal del alemán

---

<sup>350</sup> Algo que no les impidió realizar exposiciones conjuntas, en 1923 y 1925, como señala Farthing (2010, p.420-421).

<sup>351</sup> Dempsey, 2008, p.149-150.

<sup>352</sup> El concepto de *Gebrauchsmusik* (música utilitaria) nace del intento de utilizar el lenguaje simplificado del consumo de masas para crear productos accesibles a todos. Esto se vio ayudado por la tradición, antigua y viva, del cabaret berlinés, en el que durante los años veinte se había introducido la influencia del jazz. La expansión de la música utilitaria se produce a partir de 1927 con tres hechos destacables: la llegada de Hindemith en Berlín (para tomar posesión de una cátedra de composición musical), la primera

sería: “música para usar”<sup>353</sup>), que desde finales de los veinte y hasta mediados de siglo, encuentra a Paul Hindemith (1895-1963) como su mejor exponente, con obras como *Concierto para orquesta* (1925), o su ópera *Noticias del día* (1928-1929). Kurt Weill (1900-1950), habitual colaborador del dramaturgo Bertold Brecht, y que puso música a *La ópera de los tres centavos*, será así mismo otro buen ejemplo del compositor alemán cercano a la “vuelta al orden” de entreguerras.

El compositor Hanns Eisler (1898-1962) se relacionará así mismo con la nueva objetividad antes de virar hacia un realismo socialista (de gran libertad). Ernst Toch (1887-1964) y Ernst Krenek (1900-1991), con su ópera de influencia jazzística *Jonny ataca de nuevo* (1927), también son asociables a la nueva objetividad en la etapa inicial de su obra.

### 5.13.1.2. Características

En **pintura**, la nueva objetividad, además de ciertas libertades técnicas y estructurales en el caso de algunos de sus componentes (algo más evidente en Grosz), comporta una habitual crítica social, desde una postura cínica, amarga, o satírica<sup>354</sup>, cuando no recurre en otros casos a una exploración más individualista y clínica, pero igualmente despiadada. Los artistas de la nueva objetividad conformaron básicamente dos tendencias: una más verista (comprometida políticamente con la realidad social de su época), reflejada por Grosz y Dix, y otra políticamente neutra, representada por Schad (que alcanza un realismo altamente analítico) y Max Beckmann (que llega a inspirarse incluso en la mitología Griega en alguna de sus obras, adquiriendo matices neoclásicos)<sup>355</sup>. En cualquier caso, la figura humana y su relación individual o colectiva con la sociedad, cobra de esta manera protagonismo.

En la **literatura**, el teatro épico de Bertold Brecht se distancia de la identificación del espectador con el personaje, buscando una mayor objetividad, que no obstante está cargada de sustrato sociopolítico crítico antiburgués, que incita al espectador a pensar, y que aun así entretiene por sus habituales toques de humor y sátira.

---

colaboración entre Kurt Weill y Bertolt Brecht, y el estreno de *Jonny ataca de nuevo* de Ernst Krenek, que ofrecía con gran éxito el primer ejemplo de ópera jazz (Salveti, 1986, p.129).

<sup>353</sup> Morgan, 1999, p.244.

<sup>354</sup> Dempsey, 2008, p.149.

<sup>355</sup> Farthing, 2010, p.420-421.

En *Taquigrafía lírica*, de Mascha Kaleko, encontraremos igualmente las grandes características de la nueva objetividad: ironía, sátira, interés social, y antisentimentalismo. *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, recurre además a monólogos interiores, diferentes niveles de lenguaje y puntos de vista, mezcla de canciones, titulares periodísticos, transcripciones de sonidos, con una temática sórdida y crítica.

Hindemith, representante de la **música utilitaria** por las mismas fechas, experimenta un fuerte eclecticismo, que le permite parodiar burlescamente a Wagner (recordemos la sátira típica en la pintura), usar influencias jazzísticas (notables también en Weill), formas sencillas, recursos tonales más consonantes, y texturas Bachianas<sup>356</sup>, acudiendo a temáticas de trasfondo contemporáneo habitualmente (como en *Noticias del día*). El acercamiento de Hindemith hacia el neoclasicismo se inicia con esta etapa utilitaria, en la que no obstante, como en los casos de otros pintores, escritores o compositores, aún se perciben las reminiscencias de su previa etapa expresionista.

Siendo la nueva objetividad una corriente que pone su atención en los individuos y la sociedad, la música vocal será donde encontremos mayores afinidades con este estilo; sin embargo, el lirismo y lo popular penetran también la música instrumental.



En este cuadro de Otto Dix: *Metrópolis* (1928), perteneciente al estilo de la nueva objetividad, se reflejan las divisiones sociales: los mutilados de guerra, mendigos y prostitutas, vistos en los paneles laterales, frente a la vida acomodada de los buscadores de placeres, reflejada en el panel central.

**Audición Nº. 37:** *Noticias del día* (1929), de Paul Hindemith. Esta ópera supone una sátira de la vida moderna, que parodia tanto a compositores como Puccini, como a la música del cabaret berlinés. El espíritu de la nueva objetividad está plenamente presente en esta obra, que como le sucede a muchas pinturas, aún muestra reminiscencias expresionistas.

<sup>356</sup> Morgan, 1999, p. 241-242.



En estas dos obras representativas de la nueva objetividad alemana: *Retrato de Margot* (1924), de Rudolf Schlichter (imagen de la izquierda), y *Los pilares de la sociedad* (1924), de George Grosz (derecha), comprobamos cómo algunos autores recurren a un realismo más acentuado (evidente en la obra de Schlichter), mientras que otros, como Grosz, que pese a usar unos contornos más definidos y colores más realistas que en su anterior etapa creativa, aún denota rasgos expresionistas (la temática y atmósfera asfixiante), así como la influencia del dadá (las cabezas abiertas y llenas con mierda o deseos de lucha, el sombrero-orinal), con una gran carga satírica sociopolítica. Aun así, Schlichter no realiza tan sólo un mero retrato burgués, sino que pinta a una prostituta que solía posar para él, vestida elegantemente, y en una actitud desafiante y despreocupada, que contrasta con la sordidez de la calle desierta en la que se encuentra.



A la izquierda: *Antes del baile de máscaras* (1922), de Max Beckmann, obra en la que el artista se autorretrata con antifaz, mirando al espectador junto a familiares y amigos, con los que sin embargo no parece haber comunicación, aludiendo a la falsedad de las relaciones sociales.

Estaba ante la puerta de la cárcel de Tegel y era libre. Ayer aun, en los campos de atrás, había rastrillado patatas con los otros, en uniforme de presidiario, pero ahora llevaba un abrigo de verano amarillo; ellos rastrillaban atrás, él estaba libre. Dejaba pasar un tranvía tras otro, apretaba la espalda contra el muro rojo y no se iba. El vigilante de la puerta pasó varias veces por delante, le indicó su tranvía, pero él no se fue. Había llegado el momento terrible (¿terrible, Franze, por que terrible?), los cuatro años habían terminado. Las negras puertas de hierro, que desde hacía un año contemplaba con creciente aversión (aversión, por qué aversión) se habían cerrado a sus espaldas. Lo ponían otra vez en la calle. Dentro quedaban los otros, carpinteando, barnizando, seleccionando, encolando, les quedaban aun dos años, cinco. Él estaba en la parada del tranvía.

Empieza el castigo. Se sacudió, tragó saliva. Se pisó un pie. Luego tomó carrerilla y subió al tranvía. En medio de la gente. En marcha. Al principio era como cuando uno esta en el dentista, que coge la raiz con las tenazas y tira; el dolor aumenta, la cabeza está a punto de estallar. Volvió la cabeza atrás, hacia la pared roja, pero el tranvia volaba con él sobre los railes y sólo su cabeza quedó mirando hacia la prision. El tranvía tomó una curva, se interpusieron arboles, casas. Aparecieron calles animadas, la Seestrasse, subió y bajó gente. Dentro de él, algo gritaba horrorizado: cuidado, cuidado, ya empieza [...]. Franz levanta el brazo y se ríe, está furioso: «¿Y eso lo llamas acción directa: andar por ahí, pegar papeles, echar discursos? ¿Y entretanto vas al trabajo, haciendo a los capitalistas más fuertes? Camarada, animal, ¿estás fabricando granadas para que te maten con ellas y quieres echarme un sermon?. ¡Qué te parece, Willi! Me caigo de risa.» «Te lo preguntaré otra vez, ¿en qué trabajas?» «Y yo te responderé otra vez: ¡en nada! Mierda! ¡En nada en absoluto! ¡Para que os enteréis! No debo trabajar. Según tus propias teorías. No haré más fuerte a ningun capitalista [...]

Fragmentos de *Berlin Alexanderplatz* (1929), novela de Alfred Döblin que está en muchos sentidos en consonancia con la estética de la nueva objetividad.

LA VECINA: Todo lo tapan muy bien. Consideran una heroicidad que no se sepa nada. Uno de la alcaldía se jactaba de lo inteligentemente que ocultan su guerra. Cuando derriban a un bombardero de esos y los de dentro saltan en paracaídas, los de los otros bombarderos les disparan en el aire con ametralladoras, a los suyos, para que no puedan decir a los rojos de donde vienen.

LA MUJER: (*Poniéndose mala.*) Dame agua, Herbert, quieres, me siento muy mal.

LA VECINA: La verdad es que no quería trastornarla más, pero ¡cómo lo tapan todo! Saben muy bien que es un crimen y que tienen que ocultar su guerra. Incluso aquí. ¡Un accidente en unos ejercicios! ¿Qué ejercicios? ¡Ejercicios de guerra!

EL HOMBRE: Por lo menos no hable tan fuerte. (*A su mujer.*) ¿Te sientes mejor?

LA VECINA: También usted es de los que callan como un muerto ¡En esa carta tiene la prueba!

EL HOMBRE: ¿Quiere callarse de una vez?.

LA MUJER: ¡Herbert!

LA VECINA: Sí, ¡qué me calle de una vez! ¡Porque ha encontrado trabajo! ¡Pero su cuñado también! Precisamente ha tenido un "accidente" con una cosa de esas que producen en la fábrica de motores.

EL HOMBRE: Eso es demasiado, señora Dietz. ¡Dice que trabajo en cosas de esas! ¿Y en qué trabajan los otros? ¿En qué trabaja su marido? ¿En lámparas, no? ¿Y eso no es para la guerra? ¡Es sólo para iluminación! Pero ¿para qué es la iluminación? ¿Qué es lo que ilumina? ¿Se iluminan los tanques? ¿O los buques de guerra? ¿O

una cosa de esas? ¡Él sólo hace lámparas! Dios Santo, ¡no hay nada ya que no sea para la guerra! ¿Dónde voy a encontrar trabajo si me digo: ¡pero que no sea para la guerra!? ¿Tendré que morir de hambre?.

LA VECINA: (*Apocada.*) Yo no digo que tenga que morir de hambre. Naturalmente que tiene que aceptar el trabajo. Hablo sólo de esos criminales. ¡Es una bonita contratación de mano de obra!.

EL HOMBRE: (*Seramente.*) Y tú tampoco debes andar por ahí de negro. No les gusta.

LA VECINA: Lo que no les gustan son las preguntas que hacen.

LA MUJER: (*Tranquila.*) ¿Crees que debo quitarme el luto?.

EL HOMBRE: Sí. Si no, me quedaré sin trabajo en seguida.

En este fragmento de *Terror y miseria del tercer Reich* (1938), se trata con gran realismo las circunstancias previas a la segunda guerra mundial. En el teatro épico de Brecht, el realismo no busca una escenificación naturalista, sino con cierta estilización, derivada en gran medida del pasado expresionista. El compromiso sociopolítico es evidente en Brecht, así como en el pintor Grosz.

En la **Audición nº. 38:** *El requiem berlinés* (1928), de Kurt Weill, sobre poemas de Bertold Brecht, encontramos un estilo accesible y fundamentalmente tonal, que sin embargo refleja la atmósfera depresiva y crítica de la Alemania de entreguerras.



En este tríptico de Max Beckmann: *La partida* (1932-1933), los referentes mitológicos podrían hacer de puente entre la nueva objetividad y el neoclasicismo, si bien, al contrario que el neoclasicismo de corte francés, donde la vuelta al pasado supone una agradable evasión, en el caso de Beckmann se toma la idea del viaje (panel central) como metáfora del exilio a causa de la llegada de los nazis al poder, representando en los paneles laterales escenas de crueldad que se abandonan para ser olvidados. A nivel técnico, en Beckmann, el trazo expresionista aún puede rastrearse.

Desde esta tierra extrema yo te escribo  
a la sombra de un árbol que ayer aún no estaba  
pues aquí crece todo de repente.  
Apenas surge un plan, ya se ha cumplido.  
Demasiado vehemente es nuestra tierra.  
Yo no sé bien si tú  
podrías adaptarte a este clima,  
admito que yo misma con frecuencia lo temo.  
Quema el sol como cólera encendida,  
y él madura el grano, tuesta el grano  
a su gusto. No puede una fiarse:  
hoy representa amor, mañana odio.  
A partir de una nada, de una fuente,  
nace de pronto un río que veloz  
inunda el campo todo entero  
y de nuevo decrece en un instante.  
Aquello que deseas se cumple sin demora,  
pues los deseos tienen un poder evidente  
-no deseo maldades, menos mal,  
se metería una si no en un mar de sangre-.  
Tú miras con deseo a una mujer  
y así ya eres un hombre  
y tu deseo engendra un hijo.  
Es aquí cada cual igual que el viento,  
que esparce sus semillas sin tiempo a preguntar  
si han echado raíces.  
Observas con cariño alguna estrella  
y entonces brilla y te obedece  
y lleva tu talento a su apogeo.  
Te colma hasta tal punto de venturas  
que te corta el aliento. ¡Vente ya!  
Sé mi invitado. Aunque es difícil  
adaptarse, a aquél que lo consigue  
le salta el corazón y se le rompe.

*Carta desde una tierra vehemente* (1938), de Masha Kaleko. La poetisa, como Beckmann y muchos otros, tuvo que exiliarse a causa del nazismo. En este poema, el estilo continúa con el tono accesible de la nueva objetividad.

## 5.13.2. Neoclasicismo

### 5.13.2.1. Contexto

El neoclasicismo floreció con mayor vigor o trascendencia en el campo de la **música**, donde pese a no conformar movimientos organizados, obtuvo un amplísimo desarrollo, con obras y compositores destacadísimos, y de múltiples orígenes.

En París, Igor Stravinsky (1882-1971) comenzará su etapa neoclásica a principios de la década de 1920 con obras como *Pulcinella* (1920), donde rescata el estilo barroco italiano, abriendo la vía al neoclasicismo musical, dada su influencia

internacional; si bien es notorio que ya en 1917 Ravel había escrito *La tumba de Couperin*, que muestra igualmente rasgos neoclásicos inspirados en el barroco francés. En algunas obras de los compositores del ya citado grupo de los seis, el neoclasicismo también será destacado, como sucede con el *Concierto campestre para clavecín y orquesta* (1928), de Francis Poulenc (1899-1963).

En Italia, Alfredo Casella (1883-1947), Ottorino Respighi (1879-1936), y Gian Francesco Malipiero (1882-1973) compondrán igualmente obras inspiradas en compositores del pasado, como la *Scarlattiana* (1926), de Casella, la *Rossiniana* (1925), de Respighi, o la *Vivaldiana* (1952), de Malipiero. En Alemania, encontraremos referencias neoclásicas en óperas de Richard Strauss (1864-1949) como *Dafne*, de 1938, o en composiciones de Carl Orff (1895-1982) como *Carmina Burana* (1937, de inspiración medieval), o *Antígona*, de 1949 (que sin embargo vira hacia cierto expresionismo). En España, es destacable el *Concierto para clave* (1926), de Manuel de Falla (1876-1946), la *Sinfonietta* (1925) de Ernesto Halffter (1905-1989), o la *Fantasia para un gentilhombre* (1954), de Joaquín Rodrigo (1901-1999); en Inglaterra mencionaremos las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge* (1937), de Benjamin Britten (1913-1976); en Sudamérica, el brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) usará la música de Bach como base para sus *Bachianas brasileñas* (1930-1945), haciendo gala de un estilo ecléctico. En Rusia, no podemos olvidar la conocida como *Sinfonía Clásica* (1917) de Sergei Prokofiev (1891-1953).

Respecto a la tendencia neoclásica en la **literatura**, el poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) escribía a Picasso ya en 1918<sup>357</sup>: “Seguramente que los poemas que estoy escribiendo ahora coinciden con tu actual forma de pensar. Intento renovar mi estilo poético usando la métrica clásica. Por otra parte, no quiero recaer en las formas antiguas y ofrecer imitaciones”; tales líneas señalan ya la tendencia a cierto clasicismo, como veremos igualmente en Picasso, si bien hibridado con otras técnicas modernas.

En el teatro es donde encontraremos un neoclasicismo más acentuado, visible en obras de Jean Cocteau<sup>358</sup> (1889-1963), autor de una *Antígona* (1922), un *Orfeo* (1926), y un *Edipo rey* (1928, musicalizado por Stravinsky), destacando así mismo el poemario: *Mitología* (1934); Jean Giradoux (1882-1944), autor de *La guerra de Troya no tendrá*

---

<sup>357</sup> Walther, 1994, p.51.

<sup>358</sup> Cocteau escribió el influyente ensayo *La llamada al orden* (1926), que actuó a la manera de manifiesto “neoclásico”.

lugar (1935), y *Electra* (1937); Jean Anouilh (1910-1987), autor de una *Antígona* (1942) y una *Medea* (1946); o el español Miguel de Unamuno (1864-1936), con su *Medea* (1933).

El acmeísmo<sup>359</sup>, en Rusia, supondrá una corriente poética surgida en 1911, que reaccionando contra el simbolismo, procurará una claridad expresiva (a veces se ha denominado “clarismo” a esta tendencia), con frecuente inspiración neoclásica. Cultivaron esta tendencia Ósip Mandelstam (1891-1938), Nicolái Gumiliov (1886-1921), y su esposa Anna Ajmátova (1889-1966). La poesía pura hispanoamericana<sup>360</sup> también producirá en muchos casos obras de corte o afinidad neoclásica, dada su íntima y sentimental búsqueda de la belleza, algo notable en *Muerte de Narciso* (1937), del inclasificable escritor cubano José Lezama Lima (1912-1976), o en *Belleza* (1923), de Juan Ramón Jiménez.

Si bien no puede hablarse de una tendencia neoclasicista destacada en la **pintura**<sup>361</sup>, como sí sucede en la música, encontramos en autores de la altura de Pablo Picasso (1881-1973), desde los años veinte, obras que si bien se alternan con otras de carácter postcubista<sup>362</sup>, suponen una vuelta al realismo, desde una atmósfera clasicista, como se aprecia en *Mujeres corriendo en la playa* (1922), *La flauta de pan* (1923), o en muchos de sus grabados, especialmente los que tematizan sobre el minotauro o los faunos. El interés por lo clásico también estará presente en el novecentista Joaquim Sunyer (1874-1956), autor de *Pastoral* (1918), y en Gregorio Prieto (1897-1992, artista perteneciente a la generación del 27), por ejemplo en *Mediterráneo* (1928-1932). Revistas como *L'Esprit Nouveau*<sup>363</sup> (El espíritu nuevo), en Francia, o *Valori Plastici*<sup>364</sup>

---

<sup>359</sup> El acmeísmo fue descalificado por el régimen soviético, sin embargo, algunos de sus miembros siguieron escribiendo, aun en secreto.

<sup>360</sup> Dada la influencia de Juan Ramón en la generación del 27, también en algunos de sus miembros, grandes admiradores de Góngora además, lo clasicista llega a estar presente en cuanto a la perfección formal y claridad expresiva, si bien en lo semántico, las referencias a lo clásico rara vez se producen.

<sup>361</sup> En la escultura, el neoclasicismo sí será más habitual, gracias a la obra de Aristide Maillol (1861-1944), Joseph Bernard (1866-1931), Gastón Lachaise (1882-1935), o Emile A. Bourdelle (1861-1929).

<sup>362</sup> Walther (1994), considera la etapa de Picasso a partir de 1918 como postcubista, caracterizada por una libertad estilística que le deja balancearse entre el cubismo, el surrealismo, y el realismo neoclásico, en una búsqueda de nuevas formas expresivas que le permitieron cambiar constantemente sus estándares creativos.

<sup>363</sup> Esta revista (1920-1925) estuvo asociada a la corriente “purista”, tendencia pictórica y arquitectónica nacida en 1918, en la que destacó Amédée Ozenfant (1886-1966), y Fernand Léger (1881-1955). Esta corriente que supera al cubismo, se centró en la representación de lo cotidiano desde formas sintéticas y precisas de colores planos, con una armónica composición. Sin llegar a suponer una tendencia de marcado clasicismo, llegó a producir obras con rasgos cercanos (P. Carrassat e I. Marcadé, 2004, p.128).

<sup>364</sup> La revista, publicada entre 1918 y 1922, estuvo relacionada con la pintura metafísica, siendo el escritor, pintor y compositor Alberto Savinio (1891-1952 hermano de De Chirico) uno de sus mejores

(Valores plásticos), en Italia, promovieron así mismo la vuelta al orden. Gino Severini<sup>365</sup> (1883-1966), antiguo futurista, produjo desde la década de los veinte obras de marcado clasicismo, como *Los dos Pierrots* (1922).

Alexandre Nikolaievitch Benois (1870-1960), pintor y escenógrafo ruso que colaboró con los ballets de Diaguilev en París, se muestra además como claro precursor de un neoclasicismo en gran parte de su obra de principios de siglo, donde representa habitualmente escenas paisajísticas y sociales inspiradas en la iconografía del siglo XVIII. Otros precursores del neoclasicismo serán el Ludwig von Hofmann (1861-1945), autor de desnudos idealizados y hedónicos, que practicó desde su etapa modernista, con rasgos simbolistas e historicistas, algo común al canario Néstor de la Torre (1887-1938), o al ilustrador norteamericano Maxfield Parrish (1870-1966).

Sin embargo, el alemán Adolf Ziegler (1892-1959) sí encaja bien como nuevo neoclásico, opuesto al arte de las vanguardias<sup>366</sup>, con obras como *Los cuatro elementos* (1937) o *El juicio de París* (1939). Kuzmá Petrov-Vodkin (1878-1939), pintor ruso con algunos rasgos simbolistas, y que se relacionó con la acmeísta Ajmátova, también producirá múltiples obras de factura clasicista.

### 5.13.2.2. Características

El neoclasicismo, que pese a reaccionar contra las vanguardias, conserva en muchos casos reminiscencias técnicas de modernidad, supone un acercamiento a la realidad de un pasado, buscado en muchos casos para evadirnos de la realidad presente, por la lejanía que éste representa; si bien, en otras ocasiones, este pasado es tomado como metáfora del presente (algo más típico de la literatura). El neoclasicismo de Picasso representa mejor la primera tendencia, y respecto a la segunda, podríamos remitirnos a algunas obras de Max Beckmann de la década de los treinta, como *Partida* (1932-1933), o *Tentación* (1936-1937)<sup>367</sup>. En el ámbito pictórico y literario, muchas obras neoclásicas hacen referencia a lo grecolatino, pero en música, este hecho se

---

impulsores. Nuevamente, como en el purismo francés, dado el eclecticismo de la pintura metafísica, no podemos hablar con entidad de neoclasicismo, sino de obras con rasgos cercanos a éste.

<sup>365</sup> Severini teorizó incluso sobre la vuelta al orden en *Del cubismo al clasicismo* (1920, publicado en 1921).

<sup>366</sup> De hecho fue supervisor de la purga que el nazismo hizo de todo “arte degenerado”, y su ascenso se debe a su amistad personal con Hitler, algo que sin embargo no debe desviarnos de la importancia que el neoclasicismo jugó para una determinada época y cultura, como lo hizo el realismo socialista en Rusia.

<sup>367</sup> Faerna, 1996, Fig.27 y 28.

relativiza, ya que si algunos títulos neoclásicos remiten a la Antigüedad Clásica, la escasez de referencias musicales de aquella época hace que los compositores miren hacia el pasado clásico del siglo XVIII en la mayoría de los casos<sup>368</sup>.

Al igual que sucede en la pintura y en la literatura, en música los referentes clásicos son tratados técnicamente con bastante libertad, y si bien el realismo o el lirismo predominan, dependiendo del autor, la técnica expresiva puede recurrir a recursos de gran modernidad, que se hibridan con lo clásico (planitud cromática y formas algo sintéticas en Picasso y Beckmann, instrumentaciones inusuales y leves disonancias en Stravinsky u Orff, modernismos expresivos en literatura, o mezcla de referentes antiguos y contemporáneos).

En música, el neoclasicismo recuperará las formas tradicionales y la armonía tonal y consonante (con ciertas licencias, o uso de la modalidad en Orff por ejemplo). En pintura, el humanismo recurrirá con frecuencia al desnudo, y tampoco faltarán las atmósferas idílicas. La literatura sin embargo, tenderá a un humanismo trágico, pero al igual que la música y la pintura, con un cuidado formalismo estructural de cánones tradicionales, y una clara y sencilla expresión.

**Audición nº. 39:** *Carmina Burana* (1936), de Carl Orff. Para esta “cantata profana”, Orff se basó en textos de goliardos medievales. La influencia del neoclasicismo (especialmente la música de Stravinsky) en Orff deriva en este caso hacia la música medieval, sin embargo, en obras posteriores, como *El triunfo de Afrodita* (1951), el compositor se basará en textos de poetas de la antigua Grecia y Roma, aunque el estilo compositivo seguirá recurriendo a grandes estatismos armónicos, melodías con abundante estilo recitativo, y formas cerradas y reiterativas. Abajo, la partitura (fragmento) muestra su claridad compositiva, no obstante de gran expresividad.

The image displays a musical score for Carl Orff's *Carmina Burana*. It features a vocal ensemble with parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with a piano accompaniment (P.). The score is divided into two systems. The first system is marked 'Pesante J:60' and 'poco stringendo', with lyrics in Latin: 'O Fortuna, ve-let Luna, sta-tu va-ri-'. The second system is marked 'J:120-122' and 'poco stringendo', with lyrics: 'a-bi-lis, sem-per cre-scis aut de-cre-scis; vi-ta'. The piano part includes dynamic markings like 'ff' and 'pp', and various musical notations such as slurs and accents.

<sup>368</sup> También algunos pintores o escritores toman de referencia el siglo XVIII o el XVII, como Severini al representar los personajes de la comedia del arte, o los versos en honor a Góngora que se produjeron en la generación del 27, o el poemario *El cristo de Velázquez* (1920) de Unamuno.

**Audición N.º. 40.** *Pulcinella* (1920), de Stravinsky. En este ballet, Stravinsky se fundamenta argumentalmente en algo tan clásico como la comedia del arte, que viera su esplendor en el siglo XVIII, siglo del clasicismo musical. Además de tomar prestado el argumento teatral, toma también prestadas melodías del siglo XVIII, la mayoría atribuidas a Pergolesi, que reelaboró e instrumentó para otorgarles algo de modernidad, sin eludir el sabor puramente clasicista de la música. Picasso puso los decorados y diseñó así mismo el vestuario para el estreno de este ballet, coreografiados por L. Massine para los ballets rusos de Diaghilev.



Arriba, a la izquierda, decorados y vestuario de Picasso para el ballet *Pulcinella* (1920); aunque aun se perciben signos del cubismo en la escenografía, en la pintura de la derecha: *Arlequin con espejo*, de 1923, el neoclasicismo, que retoma una vez mas el tema de la Comedia del Arte, está plenamente evidenciado.

Yo no seré yo, muerte,  
 hasta que tú te unas con mi vida  
 y me completes así todo;  
 hasta que mi mitad de luz se cierre  
 con mi mitad de sombra,  
 -y sea yo equilibrio eterno  
 en la mente del mundo:  
 unas veces, mi medio yo, radiante;  
 otras, mi otro medio yo, en olvido.-

Yo no seré yo, muerte,  
 hasta que tú, en tu turno, vistas  
 de huesos pálidos mi alma.

Este poema: *Cénit*, incluido en *Belleza* (1923), de Juan Ramón Jiménez, muestra cómo la poesía pura se desliga de la experimentación vanguardista para depurarse en una sencilla búsqueda de la belleza que conecta en gran medida con la estética neoclásica. El poeta apela a lo eterno del mundo, y lo intemporal impregna buena parte de su etapa postmodernista, siendo lo intemporal la esencia última de lo clásico.

### **NARRADOR (*Prólogo*)**

Vais a oír una versión latina de Edipo Rey. Con el fin de ahorrar a vuestros oídos y memoria todo esfuerzo, y ya que la Ópera-Oratorio sólo conserva escenas de aspecto monumental, yo os iré recordando el drama de Sófocles. Sin saberlo. Edipo está en lucha con las fuerzas que nos vigilan desde el otro lado de la muerte. Y desde su nacimiento le tienden una trampa que se cerrará delante de nuestros ojos. He aquí el drama: Tebas está postrada. Tras la Esfinge, la peste. El coro suplica a Edipo que salve la ciudad. Y Edipo que ya venció a la Esfinge, lo promete.

A la izquierda, en este fragmento inicial de *Edipo Rey* (1927), escrito por Jean Cocteau para la ópera homónima e igualmente neoclásica de Igor Stravinsky, el narrador ya nos anuncia (en francés originalmente, y sin cantar), que la obra está escrita en latín, recalando un carácter neoclásico latino, pese a que Cocteau se fundamenta en el Edipo del griego Sófocles.

### **CORO**

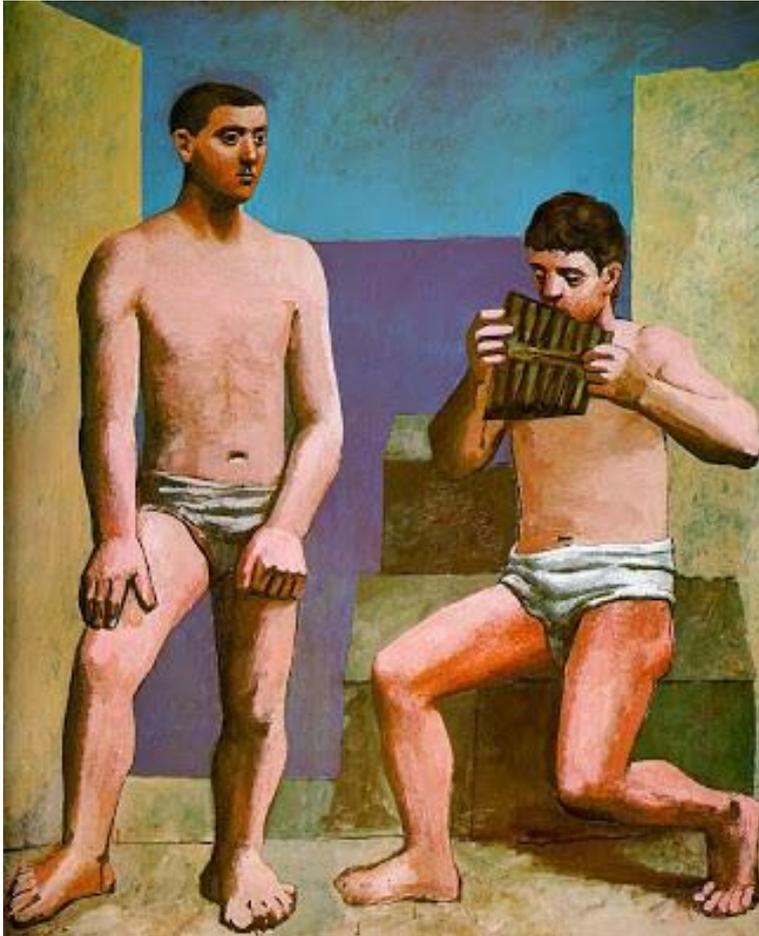
La peste se abate sobre nosotros.  
Tebas muere de peste.  
Edipo, presérvanos de la peste  
que arrasa Tebas.  
Edipo, la peste está sobre nosotros.  
La peste nos está matando.  
Edipo, presérvanos de esta peste.  
¡Sálvanos Edipo!  
Libera la ciudad de la peste, Edipo.  
La peste está arrasando a Tebas.  
¡Salva a la ciudad que agoniza.  
¡Salva a la ciudad, sálvala!...

### **EDIPO**

Ciudadanos:  
Os liberaré, ¡hijos míos!  
yo os liberaré de la peste.  
El ilustre Edipo, os ama.  
Y yo, Edipo, os salvaré.

Ya ha besado los labios muertos de Antonio,  
ha llorado de rodillas ante el César  
y sus sirvientes la han traicionado. Cae la oscuridad.  
Chillan las trompetas del águila romana.  
Por ahí viene el último hombre arrebatado por su belleza,  
—galán tan gallardo— con un murmullo vergonzante:  
—Deberás caminar ante él, como una esclava, en el triunfo.  
Pero la pendiente de su cuello de cisne está más tranquila que nunca.  
Mañana encadenarán a sus hijos. Nada le resta  
más que enloquecer a ese sujeto  
y poner el negro áspid, como separación piadosa,  
sobre su oscuro pecho, con mano indiferente.

*Cleopatra* (1940), de Anna Ajmátova, poetisa que cultivó el acmeísmo, y que vivió sin publicar apenas durante los años duros del régimen soviético, en los que sin embargo escribió en secreto su obra *Réquiem* (1940), que denuncia los horrores del stalinismo.



En este cuadro de Pablo Picasso: *La flauta de Pan* (1923), el neoclasicismo alcanza una de sus grandes cotas pictóricas. La flauta de Pan, instrumento típico de la antigua Grecia, nos remite a un pasado idealizado. La serenidad compositiva, las formas y colores armónicos (y no obstante algo planos y simplificados), patentizan la vuelta al orden del periodo de entreguerras.



Arriba: *Los cuatro elementos* (1937), de Adolf Ziegler, obra de corte netamente neoclásico, que representa alegóricamente los cuatro elementos, con un estilo pulido y una cuidada e idílica composición.

### 5.13.3. Realismo mágico

#### 5.13.3.1. Contexto

El crítico alemán Franz Roh usó el término realismo mágico en 1925 para describir una tendencia **pictórica** que mostraba una realidad alterada. Sin ser lo mismo, el realismo mágico se mostró en gran medida afín al surrealismo, y existió una interrelación entre los artistas de estas tendencias. Los mejores representantes en Europa fueron los belgas René Magritte (1898-1967) y Paul Delvaux (1897-1994), y el francés Pierre Roy (1880-1950). En Estados Unidos destacaron Peter Blume (1906-1992), Louis Guglielmi (1906-1956), Ivan Albright (1897-1983), y George Tooker (1920-1911)<sup>369</sup>. En la personal obra de la mejicana Frida Kahlo (1907-1954), los rasgos del realismo mágico también se harán presentes desde la década de los treinta. Más allá del periodo de entreguerras, los artistas asociados al realismo mágico seguirán trabajando en la mayoría de los casos fieles a su estilo hasta su muerte.

Las obras del realismo mágico fluctúan entre aquellas en las que sólo se manifiesta algo inusual aunque creíble, hasta aquellas en las que la realidad se trastoca fuera de lo posible racionalmente (más cercanas al surrealismo). Obras memorables en cualquier caso, serán: *Los amantes* (1928), *La traición de las imágenes* (1928-1929), *En el umbral de la eternidad* (1937), o *La gran familia* (1963), de René Magritte; *Las fases de la luna* (1939), de Paul Delvaux; *La ciudad eterna* (1934-1937), de Peter Blume; o *Autorretrato con collar de espinas y colibrí* (1940), de Frida Kahlo.

**Literariamente**, el realismo mágico tiene sus mejores producciones en la narrativa hispanoamericana, y si en pintura ésta se desarrolla desde la década de los veinte, la explosión literaria se producirá a partir de la década de los cuarenta, con excelentes producciones en los sesenta y setenta<sup>370</sup>. En 1948<sup>371</sup>, el venezolano Arturo Uslar Pietri<sup>372</sup> usa el término realismo mágico aplicado ya a la narrativa

---

<sup>369</sup> Dempsey, 2008, p. 162.

<sup>370</sup> No olvidemos sin embargo, que Miguel Ángel Asturias terminó *El señor presidente* en 1933, aunque no pudiera publicarlo hasta 1946 por cuestiones políticas. También algunos cuentos de Alejo Carpentier muestran ya rasgos del realismo mágico en la década de 1930, siendo el influjo del surrealismo muy grande en esta época. Ahora bien, tampoco hemos de olvidar, que ya dentro de la corriente modernista finisecular encontramos narrativas con temáticas míticas y fantásticas, como los cuentos de *Las fuerzas extrañas* (1903) del argentino Leopoldo Lugones (1874-1938).

<sup>371</sup> En su ensayo *Letras y hombres de Venezuela* (De la Torre y Sedeño, 1999, p.349).

<sup>372</sup> Uslar Pietri, escritor además de ensayista, también se relacionó en París en la década de los treinta con los surrealistas, además de con Carpentier y Asturias. Es notorio indicar que el contacto de los escritores iberoamericanos con las vanguardias europeas fue notorio, especialmente con el surrealismo, que en gran

hispanoamericana, de la cual Alejo Carpentier (1904-1980), Miguel Ángel Asturias (1899-1974), y Jorge Luis Borges (1899-1986) serán los principales precursores<sup>373</sup>. El realismo mágico producirá obras de enorme calidad, como *El señor presidente* (acabada en 1933, publicada en 1946), de Asturias, *Ficciones* (1944), de Borges, *El reino de este mundo*<sup>374</sup> (1949), de Carpentier, *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar (1914-1984), *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez (1927-2014), o *Conversación en la catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa (n.1936).

En el ámbito español, Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), ha sido considerado un autor afín al realismo mágico, si bien éste rechazaba tal catalogación.

Pasando a terreno **musical**, no podremos hablar con entidad de un realismo mágico, sin embargo, la música del brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) o del argentino Alberto Ginastera (1916-1983), pese a beber en gran medida de lo folclórico<sup>375</sup>, muestran en muchos momentos un eclecticismo capaz de producir sonoridades de un lirismo difícilmente clasificable, que puede ser hasta cierto punto afín al realismo mágico, igualmente ecléctico en muchos autores.

Villa-Lobos realizó en 1948 una opereta popular: *Magdalena*, que revisa la interacción entre lo indígena y lo occidental con interesantes puntos argumentales de verosímil fantasía. Por su parte, Ginastera se alejó del folclorismo a partir de la década de los cincuenta, entrando en una etapa más subjetiva que llegará a acercarse más tardíamente a un neoexpresionismo; su ópera *Bomarzo* (1967), adaptación de la novela homónima escrita en 1962 por Manuel Mújica Láinez (1910-1984, autor que practicó en sus comienzos el realismo mágico), destaca por un historicismo que no reniega de lo sobrenatural.

---

medida penetró también en el subcontinente de manos de muchos intelectuales españoles exiliados por la guerra civil.

[http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/uslar/biografia.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/uslar/biografia.shtml) (Agosto 2015).

<sup>373</sup> Pese a las evidentes afinidades estilísticas, no podemos hablar con pleno derecho de un realismo mágico en Borges, ya que el genio argentino consideraba imposible representar la realidad por medio del lenguaje (medio incapaz de penetrar en el sentido del Universo), y rechazando por tanto una visión realista de la literatura, crea en sus narraciones mundos fantásticos aunque coherentes y verosímiles en la mayoría de los casos (Estébanez, 2008, p.905).

<sup>374</sup> Donde el autor usa el término “real maravilloso”, con un sentido similar al del realismo mágico, si bien con matices diferenciados.

<sup>375</sup> Algo a lo que en cierto sentido tampoco ha sido ajeno el realismo mágico literario, baste recordar la ambientación rural de *Cien años de soledad*, o de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo (obra influyente para el realismo mágico).

### 5.13.3.2. Características

Las obras **pictóricas** del realismo mágico mostraban escenas dotadas de cierto misterio o extrañamiento, con ambiguas yuxtaposiciones derivadas en gran medida de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Siendo en gran medida afín al surrealismo, con el que comparte una técnica representativa realista y el uso de asociaciones libres para crear una nueva realidad, el realismo mágico rechaza sin embargo el componente freudiano, afirmando Magritte que el mundo visible era una fuente válida de fantasía (del mismo modo que el mundo interior lo es del subconsciente)<sup>376</sup>.

Como sucede en la pintura, en el realismo mágico **literario** podemos encontrar obras más fantásticas, y otras donde lo sobrenatural o fantástico es tratado con mayor sutileza. En cualquier caso, pese a lo extraordinario de muchas narraciones, se procura generar cierto halo de verosimilitud o plausibilidad (dado que con frecuencia los personajes perciben tales hechos como “normales”). Ahora bien, pese a que el componente semántico es el que aporta una mayor caracterización al realismo mágico, encontraremos (sobre todo en obras de los años sesenta), algunos usos formales atrevidos (como rupturas en la línea argumental, cambios de punto de vista, rompecabezas temporales, contrapunto, combinación de personas narrativas, monólogo interior), que aportarán un frescor estilístico al que la música o la pintura tampoco son ajenos (recurriendo también en muchos casos a audaces recursos compositivos, de ecléctica libertad, sobre todo en el campo de lo formal y armónico).

“Remedios, la bella, se quedó vagando por el desierto de la soledad, sin cruces a uestas, madurándose en sus sueños sin pesadillas, en sus baños interminables, en sus comidas sin horarios, en sus hondos y prolongados silencios sin recuerdos, hasta una tarde de marzo en que Fernanda quiso doblar en el jardín sus sábanas de bramante, y pidió ayuda a las mujeres de la casa. Apenas habían empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.

— ¿Te sientes mal? —le preguntó.

Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.

—Al contrario —dijo—, nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo la serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios,

---

<sup>376</sup> Dempsey, 2008, p.162.

la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y que pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria”.

Fragmento de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, que narra la saga de la familia Buendía en Macondo, un pueblo ficticio de imprecisa localización, y donde los fantasmas y los hechos sobrenaturales son vistos y contados con total normalidad.



*Los amantes* (1928), de René Magritte (izquierda), y *Autorretrato con collar de espinas y colibrí* (1940), de Frida Kahlo (derecha). En estas dos obras, asignadas al realismo mágico, y de un evidente realismo técnico o representacional, el componente psicológico y simbólico es fundamental. En la obra de Frida, así mismo, se percibe además la influencia de cierto regionalismo. Pese a que en muchos casos se ha relacionado tanto a Magritte como a Kahlo con el surrealismo, ambos rechazaron ser catalogados dentro de esta tendencia.

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.

Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis

ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací. Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita. Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios). Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.

Fragmento de *La biblioteca de Babel*, relato perteneciente a *El jardín de los senderos que se bifurcan* (edición de 1941, agrupado posteriormente en *Ficciones*, en 1944), de Jorge Luis Borges. En esta obra el autor nos muestra un universo conformado por una gran biblioteca, donde el componente metafísico e idealista es fundamental.

*En el umbral de la libertad* (1937), de René Magritte, obra que construye con gran realismo un espacio desconcertante, aunque verosímil. Las imágenes de Magritte no son producto de lo onírico, sino de la contemplación de los fenómenos de la vida cotidiana, donde su pensamiento consciente le lleva a la producción de una idea. El idealismo es algo compartido con Borges.



En la **Audición Nº. 41: Magdalena** (1948), de Villa-Lobos, obra subtitulada: *Una aventura musical*, es una opereta popular estrenada en Estados Unidos, que entrelaza lo mágico y lo moderno, lo folclórico y lo popular. Sin poder calificarla con entidad como pieza del realismo mágico, comparte al menos con éste significativos rasgos.

#### 5.13.4. Realismo social, regionalismo y tradicionalismo<sup>377</sup>

##### 5.13.4.1. Contexto

En Estados Unidos encontraremos desde los años veinte y hasta mediados de siglo, a una serie de artistas que hicieron resurgir la tradición autóctona, y que recibió el nombre de *American Scene*, la escena americana<sup>378</sup>. Los **pintores** de la escena americana retornaron al arte realista con imágenes genuinamente americanas, por lo que fueron conocidos también como regionalistas<sup>379</sup>. Destacaremos en esta tendencia a Edward Hopper (1882-1967), Grant Wood (1891-1942), Norman Rockwell (1894-1978), Thomas Hart Benton (1889-1975), y Andrew Wyeth (1917-2009). Obras destacables de los autores antes citados serán: *Noctámbulos* (1942), o *Cine en Nueva York* (1939), de Hopper; *Gótico americano* (1930), o *Stone City, Iowa* (1930), de Wood; *Libres de escasez* (1943), de Rockwell; *Recolectores de algodón* (1928-1929), de Benton; y *El mundo de Christina* (1948), de Wyeth.

En gran medida, estos pintores estuvieron influidos por la llamada escuela de Ashcan<sup>380</sup>, y por el precisionismo; así mismo, la tendencia más centrada en el realismo social<sup>381</sup>, de la que Ben Shahn (1898-1969) o Reginald Marsh (1898-1954) son exponentes, tomó como influencia al muralismo mejicano de Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974), y José Clemente Orozco (1883-1949), cuya obra denota un fuerte compromiso social, y enlaza además en parte con el regionalismo, costumbrismo, o el folclorismo. Obras de mayor trasfondo social serán *Años de sequía* (1935), de Shahn, *Multitud de desempleados* (ca.1932), de Marsh, *Industria de Detroit* (1932-1933), y *Unidad panamericana* (1940) de Diego Rivera, *Por una seguridad social y para todos los mexicanos* (1952-1954), de Siqueiros, y *La épica de la*

---

<sup>377</sup> Llegados a un realismo de corte social, la superabundancia de grandes figuras y obras se hace abrumadora, máxime por ser una tendencia que continúa perpetuándose varias décadas más allá del periodo de entreguerras, por lo que es preciso advertir la quedarán atrás múltiples nombres valiosos, en un esfuerzo sintético para no dilatar en exceso este apartado. Así mismo, dedicaremos un apartado propio al neopopularismo y nacionalismo español, pese a la afinidad con algunas estilísticas aquí citadas.

<sup>378</sup> Dempsey, 2002, p.163.

<sup>379</sup> El regionalismo, como expone Farthing (2010, p.365), se desarrolló especialmente en el Medio Oeste de los Estados Unidos, presentando autores como Wood o Curry una visión más o menos idealizada de la vida rural, en un país aún sumido en la gran depresión. Hemos de precisar sin embargo, que si el regionalismo se centra principalmente en aspectos rurales, artistas como Hopper frecuentan más abundantemente lo urbano, con tonos nada idílicos, por lo que sería más apropiado hablar de un realismo social en este caso, que de regionalismo.

<sup>380</sup> Como apunta Dempsey (2002, p.78), “la escuela de Ashcan se aplicó a un grupo de pintores realistas estadounidenses de las primeras décadas del siglo XX, cuyo tema predilecto eran los aspectos más duros y miserables de la vida humana”.

<sup>381</sup> Dempsey, 2002, p.166.

*civilización americana* (1932-1934), de Orozco. El realismo de Shahn, Orozco o Siqueiros, está algo mitigado casi siempre por un estilo de tintes algo expresionistas, y un mayor esquematismo. Lo folclorista o regionalista, en muchos casos inevitablemente entremezclado con lo social, se reflejará en obras como *Epopéya de la civilización americana* (1932-1934), de Orozco, *México prehispánico y colonial* (1942-1951), o *La vendedora de flores* (1942), de Rivera.

En Italia, a la luz del neorrealismo (tendencia que despuntó primeramente en el cine), encontraremos algunos pintores que también ponen el ojo en la sociedad de su época, como Renato Guttuso (1911-1987), con obras como *Fusilamiento en campaña* (ca.1939), u *Ocupación de las tierras sin labrar en Sicilia* (1949-1950).

El realismo social y el regionalismo, en **literatura**, verá un equivalente bastante claro en la figura de escritores americanos como John Steinbeck (1902-1968), autor de novelas sociales como *Las uvas de la ira* (1939), o *De ratones y hombres* (1937), William Faulkner (1897-1962), con obras como *Sartoris* (1929), y *El ruido y la furia* (1929), John Dos Passo (1896-1970), con *Manhattan Transfer* (1925), y Truman Capote (1924-1984), con obras como *El arpa de hierba* (1951). Algo más tarde, en el teatro de Arthur Miller (1915-2005) y Tennessee Williams (1911-1983) también encontramos un realismo social, como se aprecia en *Todos eran mis hijos* (1947), de Miller, o en *Un tranvía llamado deseo* (1947), de Williams.

El movimiento neorrealista italiano encuentra en Cesare Pavese (1908-1950), con poemas como *Trabajar cansa* (1936), o la novela *De tu tierra* (1941), o en Alberto Moravia (1907-1990), con novelas como *Los indiferentes* (1929), a sus mejores exponentes, pero también debemos mencionar a Primo Levi (1919-1987), que relata en *Si esto es un hombre* (1947) su experiencia en un campo de concentración nazi, a Carlo Levi (1902-1975, pintor además de escritor), autor de *Cristo se detuvo en Eboli* (1945), a Italo Calvino (1923-1985), en obras de juventud como *El sendero de los nidos de araña* (1947), a Elio Vittorini (1908-1966), con *Conversación en Sicilia* (1941), a Vasco Pratolini (1913-1991, premiado guionista además), con *Crónica familiar* (1947), y a Pier Paolo Pasolini (1922-1975, dramaturgo, poeta, narrador, ensayista, cineasta), con *Chavales del arroyo* (1955).

El realismo americano verá una **música** afin en lo que Morgan<sup>382</sup> catalogará como los nuevos tradicionalistas americanos, que desde la década de 1920 desarrollarán una suerte de neoclasicismo autóctono, con ocasionales influencias jazzísticas. Entre los más destacados compositores de esta tendencia encontraremos a Aaron Copland<sup>383</sup> (1900-1990), compositor de la *Fanfarria para el hombre corriente* (1942), *Retrato de Lincoln* (1942), y el ballet *Primavera Apalache* (1944); George Gershwin<sup>384</sup> (1898-1937), autor de la ópera afroamericana *Porgy y Bess* (1935); y Samuel Barber (1910-1981), con *Un cronómetro y un mapa de la artillería* (1940), o el emotivo *Adagio para cuerdas* (1938). Leroy Anderson (1908-1975), con su famoso *Concierto para máquina de escribir* (1950, que formaba parte de una película cómica), representará la corriente más optimista y despreocupada.

El muralismo mejicano hallará en la figura del también mejicano Carlos Chávez (1899-1978) un buen equivalente, con obras que se acercan a lo folclórico, como su *Sinfonía india* (1935-1936) o *Xochipilli* (1940), o con un matiz más social, como su *Sinfonía proletaria* (1934) o la *Obertura republicana* (1935). El sentimiento nacionalista latinoamericano se comprueba también en las *Danzas argentinas* (1937) del argentino Alberto Ginastera, o en los *Choros*<sup>385</sup> (1920-1929) de Heitor Villa-Lobos.

En Italia, el compositor de Renzo Rossellini (1908-1982, hermano del cineasta neorrealista Roberto Rossellini), puso música a películas emblemáticas como *Roma, ciudad abierta* (1945), además de componer óperas como *La guerra* (1956), pudiendo encajar como buen exponente del nuevo realismo italiano.

El tradicionalismo folclorista en Europa se expresó a través de una oleada de

---

<sup>382</sup> 1999, p. 303.

<sup>383</sup> Copland también compuso algunas bandas sonoras de películas, entre ellas la versión cinematográfica de *De ratones y hombres* (1939). Los temas tradicionalistas norteamericanos se evidencian en los títulos de tres ballets: *Billy el niño* (1938), *Rodeo* (1942), o *Primavera apalache* (1944), sin embargo, también recurrió a lo latinoamericano en *El salón de México* (1936), o *El danzón cubano* (1942).

<sup>384</sup> Habiendo sido Gershwin mencionado en el apartado del *art déco*, podríamos establecer puentes entre esta tendencia y los realismos ahora referidos, ya que de por sí la pintura del *art déco* es eminentemente realista; sin embargo, el espíritu despreocupado, urbano, hedonista y decorativo de los felices veinte y del *art déco*, contrasta con la estética rural del regionalismo, o con el realismo social propio de la gran depresión (iniciada con la crisis de 1929), que hizo que en la década de los treinta, y aún más con la llegada en 1939 de la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas e intelectuales desarrollaran una mayor sensibilidad crítica y compromiso político y social. El *art déco* podría estar más cercana al neoclasicismo por fechas, pero suelen estar alejadas en lo semántico (salvando la conexión con el *noucentisme* catalán), motivo por el cual ha sido situada junto a los modernismos, con los que comparte ciertos nexos, y de los que en cierto sentido es broche final.

<sup>385</sup> Los *choros* (lloro o llanto) son un tipo de pieza popular que se tocaba en las calles brasileñas. Villa-Lobos realizó durante la década de los veinte numerosas piezas de diferente instrumentación (incluyendo también *choros* corales), siendo especialmente popular el *Choro N.º 1, para guitarra*, de 1921.

nuevos nacionalismos, de gran seguimiento<sup>386</sup> por ejemplo en las figuras de los húngaros Béla Bartók (1881-1945, con obras como las *Danzas folclóricas rumanas*, de 1915) y Zoltan Kodály (1882-1967, con obras como *Psalmus Hungaricus*, de 1923), o el checo Léo Janáček (1854-1928, con obras como la *Misa Glagolítica*, de 1926).

#### 5.13.4.2. Características

En Estados Unidos, el realismo social **pictórico** trata el tema de la sociedad de su época desde diferentes puntos de vista, y puede fundamentarse en el reflejo depresivo de la crisis que vivió el país durante la década de los treinta (Shahn), o en la monótona soledad urbana (Hopper) o rural (Wyeth), pero también puede recurrir a otro punto de vista más optimista y bucólico, que concuerda más con la tendencia regionalista (Wood, Benton o Rockwell)<sup>387</sup>. En muchas ocasiones es difícil separar lo regionalista de lo social, sin embargo el realismo social tiene un componente crítico que no suele ofrecer la tendencia más regionalista, que exalta el nacionalismo norteamericano desde una posición más idealista. En el aspecto técnico, encontraremos tendencias más hiperrealistas, como la de Wyeth o Rockwell, otras de mayor soltura de pincelada, como en la obra de Hopper, o incluso con rasgos expresionistas, como en Shahn o Marsh. La influencia de la fotografía y el cine se percibe en las composiciones de estos autores, con la salvedad de Benton, cuya composición busca un artificioso dinamismo habitualmente.

En el muralismo mejicano, la composición llega a producir escenas de gran sintetismo e ilusionismo (llegando a recordar el realismo mágico), a la par que de gran carga simbólica y alegórica. El realismo representativo es más acusado en Rivera que en Siqueiros u Orozco, que poseen por lo general matices expresionistas de mayor esquematismo formal (al igual que el italiano Guttuso). El compromiso social y político une sin embargo semánticamente a estos artistas.

En la **literatura**, es frecuente un mayor regusto por lo amargo que por lo bucólico u optimista, si bien podemos encontrar, en obras de larga extensión, pasajes que igualmente ilustren tanto una como otra actitud, algo notable en *Desciende Moisés*

---

<sup>386</sup> Los estudios musicológicos serios sobre el folclore ven sus primeras luces a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y Bartók y Kodaly en la Europa oriental, o Felipe Pedrell (1841-1922, maestro de Falla, Granados, Albéniz y Gerhard) en España, serán pioneros.

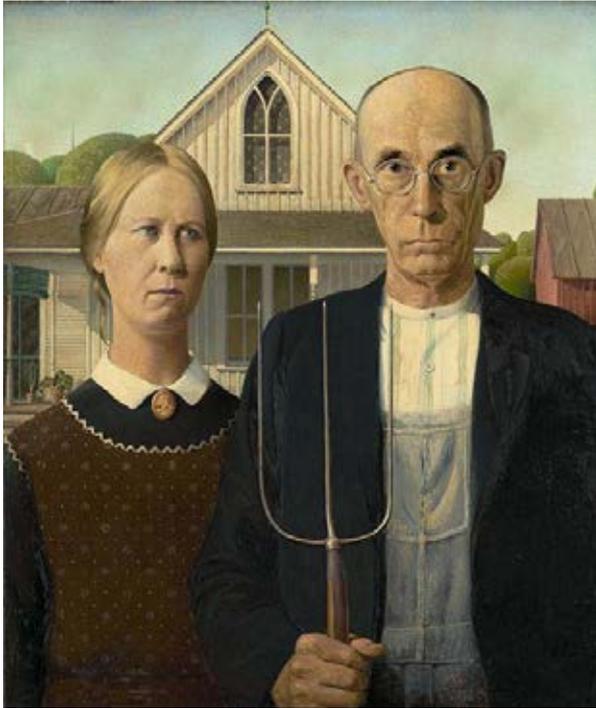
<sup>387</sup> Dempsey, 2008, p.164 y 166.

(1942), de Faulkner. El componente crítico sociopolítico será más destacado en autores como Steinbeck o Arthur Miller, mientras que Capote o Williams se centrarán más en las relaciones interpersonales, con matices estilísticos de cierto lirismo, eso sí, mundano. A nivel técnico también encontraremos diferencias, pues si Dos Passos o Faulkner hacen gala de recursos formales más atrevidos (fragmentación temporal, múltiples narradores y monólogo interior en *El ruido y la furia*, o rasgos expresionistas, cortes narrativos abruptos, yuxtaposición y despersonalización en *Manhattan Transfer*), en cambio Steinbeck, Capote, Miller, o Williams, recurren a un realismo más convencional por lo general.

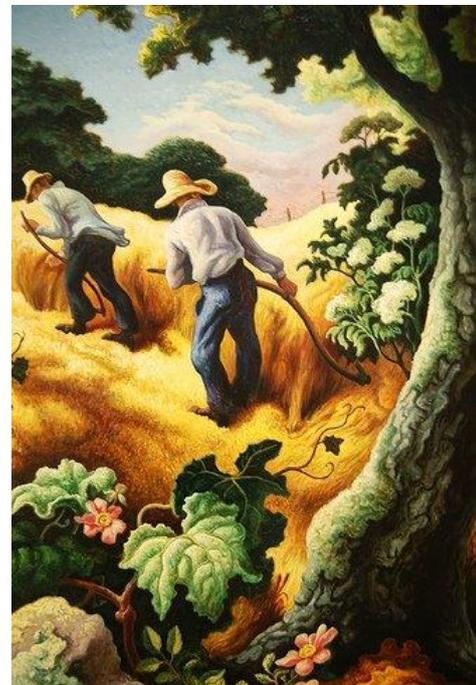
La poesía neorrealista italiana, por su parte, recuerda en ocasiones a una prosa versificada, y como en la narrativa, dominarán los temas de la integración del individuo en una sociedad y circunstancias difíciles.

La **música** de los nuevos tradicionalistas americanos resultará por contra más tendente al optimismo en general, algo que se aprecia especialmente en Copland, autor que usa abundantes melodías populares en su obra, como representación de la realidad de su país. Barber no obstante posee obras de matices más melancólicos, y si Copland llega a heroizar eufóricamente a los caídos en la guerra en su *Fanfarria para el hombre corriente*, Barber resulta más disonante (puntualmente) y oscuro al hacer lo mismo en *Un cronómetro y un mapa de la artillería*, sin perder por ello de vista el lirismo consonante y los recursos contrapuntísticos que acusará el nuevo tradicionalismo. El componente popular estará más presente en algunas obras de Copland, pero sobre todo en Gershwin, que con *Porgy y Bess* no sólo usa el *jazz*, sino que cuenta una historia de la cultura y sociedad afroamericana.

Carlos Chávez se inspirará igualmente en la cultura americana (del sur) para componer obras como su *Sinfonía India*, basada en melodías indias antiguas; sin embargo en *Xochipilli* no usa citas concretas, sino que trata de recrear el espíritu de la cultura indígena; el optimismo social también se refleja en su *Obertura republicana*. Villa-Lobos, por su parte, mezclará elementos tradicionales, populares, y neoclásicos, en una mezcla ecléctica que no renuncia tampoco a puntuales efectos de corte más vanguardista. El eclecticismo compositivo está también presente en Rossellini, compositor que hereda una grata vena verista, pero con puntuales giros dramáticos de cierto matiz expresionista. En Bartók, el componente folclórico tampoco renunciará a hibridarse con lo experimental.



*Gótico americano* (1930), de Grant Wood (izquierda), muestra el realismo social americano desde un enfoque regionalista, que idealiza en gran medida la vida rural estadounidense, aun sumida en la gran depresión. En la imagen de la derecha: *Años de sequía* (1935), de Ben Shahn, el idealismo optimizante ha sido sustituido por una visión más desgarrada y realista de las crudas circunstancias del país, con un claro mensaje sobre las medidas sociales de rescate que el gobierno impulsó en aquella época.



Arriba a la izquierda: *Feliz navidad, abuela... venimos en nuestro nuevo Plymouth!* (1950), de Norman Rockwell; a su derecha: *El heno de Julio* (1943), de Hart Benton. La abundante obra ilustrativa de Rockwell para revistas y publicidad refleja con frecuencia el ideal capitalista americano, un realismo social populista y edulcorado, semejante, si bien desde otra perspectiva política, al realismo socialista comunista.

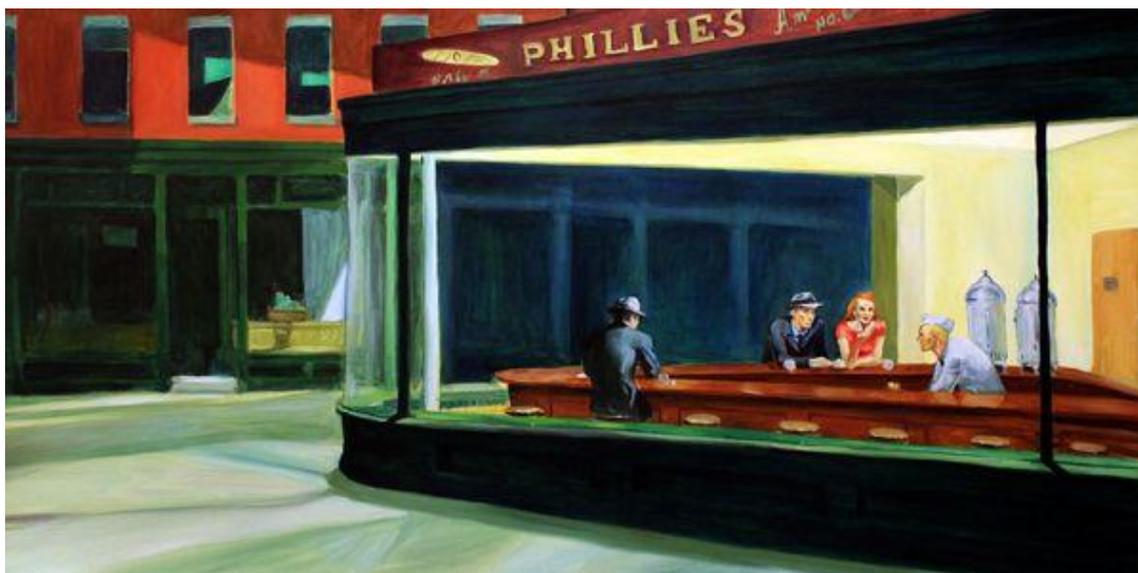
Y entonces, de improviso, las máquinas los desalojaron y los lanzaron a hormiguar por los caminos. El movimiento los transformó; las carreteras, los campamentos a lo largo de los caminos, el miedo del hambre y el hambre misma los transformaron. Los niños sin pan los transformaron, la eterna mudanza de un sitio a otro los transformó. Eran emigrantes. Y la hostilidad de los otros los transformó, los soldó unos a otros, los unió... esa hostilidad que se manifestaba en los pueblos en que los ciudadanos se agrupaban y armaban como para repeler a un invasor..., escuadrones con mangos de azadas, empleados y pequeños comerciantes con rifles guardando el mundo contra su propia gente." (...)

- Quizá podamos comenzar de nuevo... en la nueva tierra de promisión en California, donde crece la fruta.

- Pero no puedes comenzar. Sólo un recién nacido puede comenzar. Tú y yo... ¡pero si somos todo lo que ha sido!. La ira de un momento, las mil imágenes... eso somos nosotros. ¡Esta tierra, esta tierra roja, somos nosotros!..., y los años de inundación y los años de polvo y los años secos somos nosotros. No podemos comenzar de nuevo. Al mercader de viejo le vendimos nuestra amargura... claro que él la recibió, pero nosotros también la tenemos aún. Y cuando el amo nos dijo que nos fuésemos, ésos éramos nosotros; y cuando el tractor destrozó nuestra casa, éramos nosotros que aún no habíamos muerto. A California, o a cualquier sitio, cada uno de nosotros es un tambor mayor, que dirige un desfile de dolores, que marcha con nuestra amargura. Y algún día... los ejércitos de amargura irán todos por el mismo camino. Y todos marcharán juntos, y a su vista, el mundo temblará de terror.

Fragmento de *Las uvas de la ira* (1939), de John Steinbeck, obra que refleja los sinsabores de los emigrantes rurales que vivieron la gran depresión americana.

**Audición N.º. 42:** *Primavera Apalache* (1944), de Aaron Copland, ballet de estilo tradicionalista. En la escena del ballet, un grupo de pioneros celebran a principios del siglo XIX una fiesta tras construir una granja al llegar a América; el título de la obra fue elegido tras su composición.



*Noctámbulos* (1942), de Edward Hopper, representa una escena urbana que refleja la soledad y costumbres sociales americanas ajenas al *happy ending* (final feliz) del *american way of live* (estilo de vida americano) típico de la época. Nos muestra una sociedad cruda, que nos recuerda las obras teatrales de Tennessee Williams y Arthur Miller, o las novelas de Capote.

STANLEY: -¿Cuánto cuesta una sarta de pieles como ésta?

BLANCHE: -¡Pero si son un homenaje de un admirador mío!... *(Se pone la piel.)*

STANLEY: -Pues debe haberla admirado mucho.

BLANCHE *(pavoneándose con la piel)*: -Cuando era muchacha, provoqué cierta admiración. Pero míreme ahora. *(Le sonrío, radiante.)* ¿Le parece posible que, en otros tiempos, me hayan considerado... atractiva?

STANLEY: -Su aspecto es agradable.

BLANCHE *(ríe, y reintegra la piel al baúl)*: -Me estaba buscando una galantería, Stanley.

STANLEY: -A mí no me pescan con ésas.

BLANCHE: -Con ésas... ¿qué?

STANLEY *(mientras Blanche alisa los vestidos del baúl)*: -Con los cumplidos a las mujeres por su belleza. Nunca he conocido a una mujer que no supiera si era bonita o no sin que se lo dijese, y algunas se creen más bonitas de lo que son. En cierta ocasión, salí con una que me dijo: “Tengo el tipo de la mujer fascinante”. *(Imita a la muchacha, poniendo la mano con aire remilgado sobre su nuca.)* “¡Tengo el tipo de la mujer fascinante!”. Yo le contesté: “¿Y qué?”.

BLANCHE *(yendo hacia la mesa para tomar su joyero)*: -¿Y qué dijo ella?.

STANLEY: -Nada. Eso la obligó a encerrarse en sí misma como una almeja.

BLANCHE *(yendo hacia el baúl con el joyero)*: -¿Eso le puso término al romance?.

STANLEY: -Le puso término a la conversación... Eso fue todo. *(Blanche ríe y guarda el joyero en el baúl.)* Hay hombres a quienes se les puede embaucar con esa fábula de la fascinación a lo Hollywood, y otros a quienes no.

BLANCHE *(junto al baúl. De frente a Stanley)*: -Estoy segura de que usted pertenece a la segunda categoría.

STANLEY: -Así es.

Fragmento de *Un tranvía llamado deseo* (1947), de Tennessee Williams, que retrata a dos personajes socialmente antagónicos. La profundidad psicológica de las obras de Williams nos recuerda a las obras de Hopper.

**Audición N.º. 43:** *Un cronómetro y un mapa de la artillería* (1940), de Samuel Barber, escrita sobre un poema del británico Stephen Spender (1909-1995), quien combatió en la Guerra Civil Española con las Brigadas Internacionales, legando esta melancólica obra en memoria de los caídos. El aire de la pieza no refleja el optimismo que marcó frecuentemente a Copland.

**Audición N.º. 44:** *Concierto para máquina de escribir* (1950), de Leroy Anderson. Esta obra, que en su día formó parte de una película cómica desarrollada en unos grandes almacenes, ejemplifica la música de corte más almibarado, afín al espíritu capitalista del modo de vida ideal americano de los cincuenta que reflejó Rockwell.

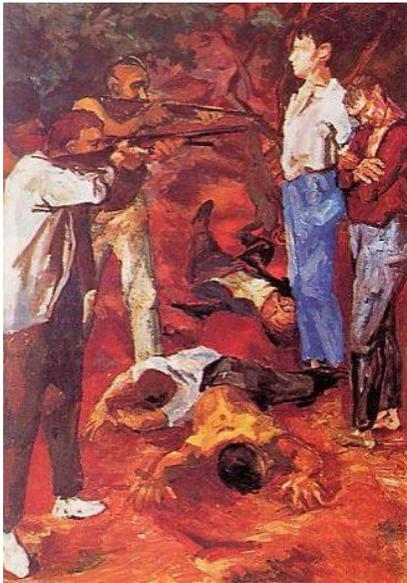


En el fresco de arriba, fragmento de: *Unidad panamericana* (1940), de Diego Rivera, las escenas precolombinas se intercalan con visiones del presente y diferentes escenas históricas, que incluyen retratos de presidentes independentistas o fundamentales para la historia de toda América (del norte y del sur), así como diferentes visiones de la cultura: pintura, cine, ciencia, deporte... haciéndonos ver que nuestra cultura y sociedad presente es fruto de la herencia histórica del pasado. Como otras obras del muralismo mexicano (por ejemplo, *La gran Tenochtitlan* (1945)), esta pintura se sitúa como puente entre el realismo social, el neoclasicismo (precolombino), y el folclorismo.

**Audición N.º. 45:** *Obertura republicana* (1935), de Carlos Chávez. Esta composición se estructura en tres partes: *La Marcha de Zacatecas*, *El vals Club verde*, y *La Adelita*, donde Chávez conjuga la música académica tradicional junto con música popular mejicana. Un año después, con su *Sinfonía India*, el folclorismo nacionalista mejicano se fusionaría con la música académica también.



Fragmento de la *Epopeya de la civilización americana* (1932-1934), de Orozco, uno de los 24 paneles que el artista pintó para la biblioteca Baker (Dartmouth College de Hanover, en Estados Unidos). La composición posee rasgos estilísticos expresionistas o de realismo mágico.



Arriba a la izquierda: *Fusilamiento en campaña* (ca.1939), y a su derecha: *Ocupación de las tierras sin labrar en Sicilia* (1949-1950), de Renato Guttuso, obras que muestran la gran preocupación social y política de este artista italiano.

#### TRABAJAR CANSA

Atravesar una calle para escapar de casa  
puede hacerlo un muchacho, pero este hombre que anda  
todo el día por las calles ya no es un muchacho  
y no escapa de casa.

Hay tardes de verano  
en que hasta las plazas se vacían, tendidas  
bajo el sol declinante, y este hombre que llega  
a una alameda de inútiles hierbas, se detiene.  
¿Vale la pena estar solo, para estar siempre más solo?  
Caminar por caminar; las plazas y las calles  
están solas. Es preciso detener a una mujer,  
hablarla y persuadirla de vivir juntos.  
De no ser así, uno habla a solas. Es por esto que a veces  
el borracho nocturno comienza a farfullar  
y relata los proyectos de toda la vida.

No es verdad que esperando en la plaza desierta  
el encuentro se dé con alguno; pero quien va por las calles  
se detiene de vez en cuando. Si fueran dos,  
aun andando en las calles, la casa estaría  
donde aquella mujer y valdría la pena.  
En la noche, la plaza vuelve a quedarse vacía  
y este hombre, que pasa sin mirar las casas  
entre inútiles luces, ya no levanta sus ojos:  
sólo mira el empedrado hecho por otros  
hombres de manos endurecidas, como las suyas. [...]

*Trabajar cansa* (1934), de Casare Pavese, obra representativa del neorrealismo italiano.

**Audición N.º. 46:** *La guerra* (1956), de Renzo Rossellini, ópera que combina un lirismo verista con crudos momentos de mayor tensión armónica y expresiva.

## 5.13.5. Neopopularismo, realismo social, y nacionalismo español

### 5.13.5.1. Contexto

El llamado neopopulismo será una corriente **literaria** que se manifiesta en algunos autores de la generación del 27, que prestarán en ciertas obras especial atención a lo popular y regional, como sucede con los poemas *Marinero en tierra* (1925), y *El alba del alhelí* (1926), de Rafael Alberti (1902-1999), los paisajistas poemas de *Soria* (1923) de Gerardo Diego, o el *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca (1898-1936). En el teatro de Lorca podemos apreciar igualmente un realismo costumbrista<sup>388</sup>, de matices simbólicos, en piezas como *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), o *La casa de Bernarda Alba* (1936).

Si en la obra de algunos autores de la generación del 98<sup>389</sup> podemos encontrar ya precedentes neopopularistas, entre algunos autores asociados a la llamada generación del 14 también encontraremos buenos ejemplos<sup>390</sup>.

Con la llegada de la guerra civil, muchos componentes del grupo del 27 marcharán al exilio, y la carga política y social se acentúa, hecho ya patente en el relato *El Cojo* (1938) de Max Aub (1903-1972). A partir de la década de los cincuenta, el realismo social cobra gran calado en la narrativa (con ocasionales tintes existenciales), con obras como *La colmena*, (1951), de Camilo José Cela (1916-2002), o *El camino*, (1950), de Miguel Delibes (1920-2010). En teatro, Antonio Buero Vallejo (1916-2000) tomará el relevo con *Historia de una escalera* (1947-1948) y *El tragaluz* (1967).

En **pintura**, un exponente del costumbrismo regionalista afín al neopopularismo, será Julio Romero de Torres (1874-1930, con cierta influencia simbolista), con obras como *La buenaventura* (1922), o *Alegrías* (1917). El vasco Aurelio Arteta (1879-1940), pese a tratar abundantes tipismos, se acercará más sin embargo a un realismo social, en piezas como *Hombres de mar* (1932). El asturiano Evaristo Valle (1874-1951), gran colorista, también produjo obras costumbristas, virando durante la segunda república (1931-1939) hacia un realismo más crítico<sup>391</sup>. Godofredo Ortega Muñoz (1899-1982),

---

<sup>388</sup> El costumbrismo regionalista encuentra sus precedentes escénicos más populares en el teatro de los hermanos Álvarez Quintero (Serafín 1871-1938 y Joaquín 1873-1944), que lo trataron desde la óptica cómica desde finales del siglo XIX, como sucedió con la zarzuela en el ámbito musical.

<sup>389</sup> Por ejemplo en *Campos de Castilla* (1912), de Antonio Machado.

<sup>390</sup> Precedente de la poesía neopopularista es por ejemplo el *Diario de un poeta recién casado* (1917, también conocido como *Diario de poeta y mar*), de Juan Ramón Jiménez.

<sup>391</sup> VV.AA. (Vol. 9), 1998, p. 171.

algo más tarde, y con mayor inclinación al paisaje, será autor de retratos rurales como *Campesino extremeño* (1939), o *Tierras labradas* (1958).

En cuanto a la **música**, la tendencia más afín al neopopularismo será el nacionalismo. Ya Manuel de Falla produjo obras nacionalistas a principios de siglo, como *El amor brujo*, de 1915, o *El sombrero de tres picos*, de 1919, pero en el periodo de entreguerras deberemos mencionar especialmente a Joaquín Turina (1882-1949), con su *Sinfonía sevillana*, de 1920, sin dejar de estar presente también lo folclórico en algunas obras de los compositores de la generación del 27 (en paralelo a los escritores), como Roberto Gerhard (1896-1970), con sus *Catorce canciones populares catalanas* (1928-1929), *Alegrías* (1942), o su ópera *La dueña* (1947-1949); Rodolfo Halffter (1900-1987), con las canciones de *Marinero en tierra* (1925 las primeras canciones sobre los poemas homónimos de Alberti, estrenándose el ciclo completo en 1961) y Ernesto Halffter (1905-1989), con su ballet *El cojo enamorado* (1955).

En la zarzuela del siglo XX también encontraremos buenos ejemplos populistas o costumbristas, como en *El gato montés* (1917), de Manuel Penella Moreno (1880-1939), en *El caserío* (1926), de Jesús Guridi (1886-1961), en *La rosa del azafrán* (1930), de Jacinto Guerrero (1895-1951), y en *Luisa Fernanda* (1932), de Federico Moreno-Torroba (1891-1982); o con mayor carga social, como es el caso de *Adiós a la bohemia* (1933), o *La tabernera del puerto* (1936), de Pablo Sorozábal (1897-1988).

#### 5.13.5.2. Características

En **literatura**, la poesía neopopularista llega a inspirarse en los cancioneros tradicionales, recuperando con frecuencia métricas clásicas, rimas, correlaciones, estribillos, y otras formas populares, con temáticas mayormente folcloristas. En el teatro de Federico García Lorca, veremos abundantes escenas de la vida andaluza (en su última etapa especialmente), y el costumbrismo se mezclará con elementos simbólicos (como en Romero de Torres), y con una dramática atención a las problemáticas de sus personajes respecto a sus condiciones y entornos sociales y familiares; su estilo abunda en el rico lirismo y profusión de imágenes que también inunda su poesía.

La tendencia española del realismo social a partir de la década de los cincuenta, se preocupará sin embargo por aspectos más críticos con la política y la sociedad, haciendo gala de una estilística expresiva más sobria y psicológica.

En la **pintura**, Romero de Torres usará una depurada técnica pictórica para representar por lo general escenas de la vida cotidiana andaluza, que toman a la mujer como frecuente protagonista, en un marco paisajístico de cierta artificiosidad escénica y tenue luminosidad, que se inspira en ocasiones en composiciones clásicas, y recurre al simbolismo en algunas obras. Ortega Muñoz usará sin embargo una pincelada más desinhibida y sintética, con colores más luminosos que Romero de Torres, y un mayor interés en el paisaje rural (al igual que Wood en el ámbito americano). Aurelio Arteta recoge ciertas herencias modernistas, con gran rotundidad en sus planos constructivos y atención a las relaciones sociales; Evaristo Valle se destacará por el vibrante colorido de sus pinturas, de influencia postimpresionista.

Respecto a la **música**, el interés por el flamenco es evidente en *El amor brujo* de Manuel de Falla, donde sin embargo se alternan pasajes de gran carga impresionista (o simbolista) y neoclásica, siendo el folclore español más variado en *El sombrero de tres picos*. Los compositores de la generación del 27 fluctuarán igualmente entre lo neoclásico y lo nacionalista, sin por ello dejar de intercalar en su producción elementos de rasgos más vanguardistas, como sucede especialmente en la ecléctica ópera *La dueña* de Gerhard. Joaquín Turina practica lo folclorista y nacionalista en comunión con lo impresionista y postromántico, y en los zarzuelistas, la vena popular está más patente, aunando a lo folclórico matices nacionalistas neorrománticos o tradicionalistas, con puntuales pinceladas impresionistas en algunos casos.



*La buenaventura* (1922), de Julio Romero de Torres, obra representadora del regionalismo pictórico español del siglo XX, en el que se perciben ciertos recursos simbolistas.

*Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas. (Sale la Criada)*

**Criada:** Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienas.

**La Poncia:** *(Sale comiendo chorizo y pan)* Llevan ya más de dos horas de gori-gori. Han venido curas de todos los pueblos. La iglesia está hermosa. En el primer responso se desmayó la Magdalena.

**Criada:** Es la que se queda más sola.

**La Poncia:** Era la única que quería al padre. ¡Ay! ¡Gracias a Dios que estamos solas un poquito!. Yo he venido a comer.

**Criada:** ¡Si te viera Bernarda...!.

**La Poncia:** ¡Quisiera que ahora, que no come ella, que todas nos muriéramos de hambre!. ¡Mandona! ¡Dominanta! ¡Pero se fastidia! Le he abierto la orza de chorizos.

**Criada:** *(Con tristeza, ansiosa)* ¿Por qué no me das para mi niña, Poncia?.

**La Poncia:** Entra y llévate también un puñado de garbanzos. ¡Hoy no se dará cuenta!.

[...]

**La Poncia:** *(A voces)* ¡Ya viene!. *(A la Criada)* Limpia bien todo. Si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan.

**Criada:** ¡Qué mujer!.

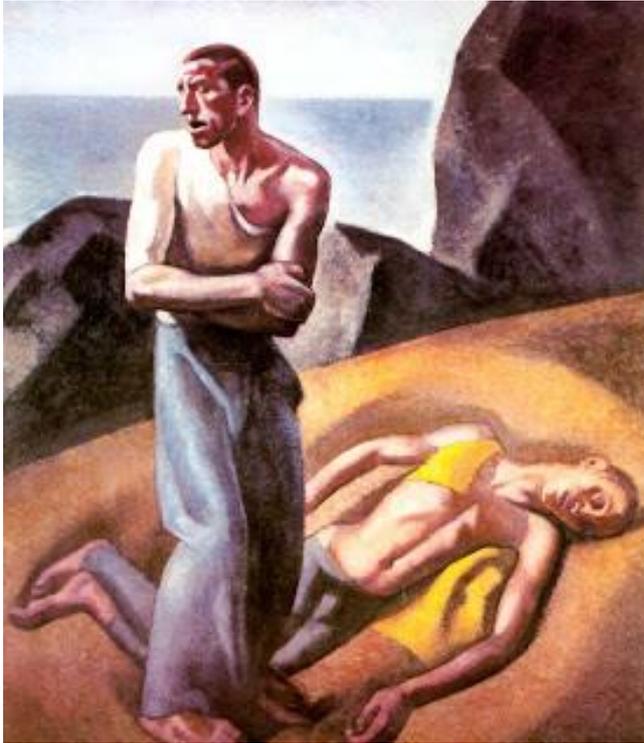
**La Poncia:** Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. ¡Limpia, limpia ese vidriado!.

[...]

**Criada:** Suelos barnizados con aceite, alacenas, pedestales, camas de acero, para que traguemos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y una cuchara. ¡Ojalá que un día no quedáramos ni uno para contarlo! *(Vuelven a sonar las campanas)* Sí, sí, ¡vengan clamores! ¡venga caja con filos dorados y toallas de seda para llevarla!; ¡que lo mismo estarás tú que estaré yo!. Fastídate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!. *(Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos grandes, faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la escena)* *(Rompiendo a gritar)* ¡Ay Antonio María Benavides, que ya no verás estas paredes, ni comerás el pan de esta casa! Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron. *(Tirándose del cabello)* ¿Y he de vivir yo después de verte marchar? ¿Y he de vivir?.

Fragmento de *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Lorca, donde se recrea la vida en un pueblo andaluz a principios del siglo XX. En este fragmento se reflejan las costumbres, el argot, y la frecuente hipocresía de la vida rural andaluza.

**Audición N.º 47:** *Sinfonía sevillana* (1920), de Joaquín Turina. En esta obra de fondo claramente folclorista, el componente impresionista (o simbolista) también es destacado.



*Hombres del mar* (1932), de Aurelio Arteta, pintura en la que el realismo social está presente con una mayor carga crítica.

[...] Cetrina, vestía de negro; con los años se le había abombado el vientre y ahora tenía la costumbre de cruzar las manos al nivel de su cintura de manera que descansaran sobre el abultamiento de su abdomen, como sobre una repisa. Ambos eran callados y no se enteraban de las cosas fuera del área de las tierras a cultiva. A cultivar para el amo, como era natural. [...]

El Cojo era pequeño, escuálido y todavía más parco en palabras que su consorte. Parecía tenerle cierto rencor a su voz porque el Cojo de la Vera había sido un buen cataor; nunca tuvo una gran voz, pero só le salían con naturalidad y sentimiento los fandanguillos de su tierra: expresaba con naturalidad y sentimiento ese lamento amargo de los mineros de Almería. Porque había sido, a lo primero, minero. [...]

Los aviones marcharon. Había cuerpos tumbados que gemían y otros quietos y mudos; más lejos, a campo traviesa, corría una chiquilla loca. Un kilómetro más abajo el río oscuro se volvía a formar; contra él se abrían paso unas ambulancias; en sus costados se podía leer: "El pueblo sueco al pueblo español". Hallaron muerta a la madre y oyeron los gemidos del recién nacido. Cortaron el cordón umbilical.

-¿Vive?.

-Vive.

Y uno que llegaba arrastrándose con una bala en el pie izquierdo dijo:

-Yo la conocía, es Rafaela. Rafaela Pérez Montalbán; yo soy escribano. Quería que fuese chica.

Uno: -Lo es.

El escribano: -Y que se llamara Esperanza.

Y uno cualquiera: -¿Por qué no?. [...]

Los disparos se espaciaban. El Cojo buscaba una palabra y no daba con ella: defendía lo suyo, su sudor, sus sarmientos que había plantado, y lo defendía directamente: como un hombre. Esa palabra el Cojo no la sabía, no la había sabido nunca, ni creído que pudiera emplear como posesivo. Era feliz.

*El Cojo* (1938), relato de Max Aub que presenta una escena rural inserta en la Guerra Civil Española, con evidente compromiso sociopolítico.

## 5.13.6. Realismo socialista

### 5.13.6.1. Contexto

Pese a que el germen del realismo socialista se encuentra presente en algunos precedentes de principios de siglo, fue a partir de 1934 cuando la Unión Soviética lo declaró como estilo artístico oficial del régimen, algo que frenó cualquier intento de vanguardismo en tierras rusas, y politizó el arte extremadamente<sup>392</sup>. Alexander Gerasimov (1881-1963) será uno de los mejores exponentes **pictóricos** de un estilo puesto al servicio de la vanagloria de la imagen de Stalin, como se aprecia en pinturas como *Stalin ante el féretro de Andrei Zhdanov* (1948). También podemos destacar a Aleksander Deineka (1899-1969), con obras como *La defensa de Petrogrado* (1928), *La defensa de Sevastopol* (1942), o *La cuenca del Don* (1947).

La influencia del comunismo se hace patente en la obra de otros artistas fuera del ámbito ruso, como en los muralistas mexicanos, si bien las licencias técnicas y compositivas de éstos no tienen nada que ver con las fuertes restricciones del ámbito ruso, y su componente crítico es superior al propagandístico y bucólico. En la Alemania del Este, Willi Sitte (1921-2013) será el mejor exponente del realismo socialista, con un estilo que manifiesta la herencia expresionista, patente en su *Homenaje a Lenin* (1969).

En lo **literario**, el realismo socialista soviético encuentra precedentes en la novela *La madre* (1907), de Máximo Gorki (1868-1936), autor loado por el realismo socialista, y que de la mano de Stalin llegará a ser nombrado presidente de la Unión de Escritores Soviéticos en 1934. Otros escritores de esta tendencia serán Fiodor Gladkov (1883-1958), autor de *Cemento* (1925), Mijail Shólojov (1905-1984), autor de *El don apacible* (1928-1940), y Konstantín Símonv (1915-1979). Vera Inber (1890-1972) destacó como poeta, y Yevgueni Shvarts (1896-1958), como dramaturgo.

El teatro de Bertold Brecht (quien emigrará a la Alemania del Este tras la guerra) también tendrá en gran medida un componente socialista a la vez que social, dentro de su personal visión épica y didáctica, si bien Brecht nunca impulsó un teatro de

---

<sup>392</sup> Dempsey (2002, p.168), apunta cómo desde 1934 todo artista debía afiliarse a la Unión de Artistas Soviéticos, de control estatal, y producir obras en el estilo aceptado. Tras la Segunda Guerra Mundial, las medidas restrictivas fueron aun mayores, prohibiéndose toda influencia extranjera, y eliminándose entre 1946 y 1948 a todos los escritores, músicos, artistas, intelectuales o científicos que fuesen declarados culpables de descuidar la ideología comunista. Con la muerte de Stalin en 1953 las restricciones se suavizaron, pero el realismo socialista siguió siendo el estilo oficial de la Unión Soviética y de sus países satélites, como la República Democrática Alemana, hasta la desestabilización del comunismo en los años ochenta.

propaganda, sino un teatro que fomentase el pensamiento crítico, algo que él mismo usó para posicionarse contra los excesos del comunismo en sus últimos años. También Louis Aragon produjo obras de compromiso comunista tras su etapa surrealista.

En **música**, el ascenso de Stalin al poder frenará los amagos modernistas de compositores como Sergei Prokofiev (1891-1953), y sobre todo de Dmitri Shostakovich (1906-1975), que virarán desde mediados de la década de los treinta hacia un mayor neoclasicismo o tradicionalismo, que encaje bien con el realismo socialista imperante, como se demuestra en los títulos de muchas sinfonías de Shostakovich<sup>393</sup>, o en su *Canción de los bosques* (1949). Aram Jatachurián (1903-1978) también compondrá un *Poema a Stalin* (1938).

### 5.13.6.2. Características

La política marcará una tendencia que pretende levantar el espíritu del país, produciendo obras comprensibles para todo el pueblo, de carácter instructivo y triunfante, y sobre todo comprensibles (alejadas por tanto de lo vanguardista y formalista, y retomando cánones accesibles, realistas). Así, encontraremos en la **pintura** abundantes retratos de Lenin en loor de multitudes, o representaciones idealizadas del proletariado en lucha por la libertad o por el progreso colectivo (soldados, granjeros u obreros serán los protagonistas, y la atención a los aspectos humanos se tratarán desde una óptica social y comunista), temas recurrentes igualmente en la **literatura**, donde el estilo narrativo suele ser sobrio y directo, perdiéndose también cualquier lirismo excesivo en la poesía, donde la accesibilidad es primordial.

En **música**, las monumentales sinfonías de Shostakovich, desde mediados de los treinta, recurren a esquemas compositivos tradicionalistas, basados en programas narrativos de base politizada. Jachaturián conciliará además en su *Poema a Stalin* el folclore caucásico con el sinfonismo posromántico.

Fuera del ámbito ruso, los artistas que crearon obra de carga política socialista tuvieron menos restricciones a la hora de aportar en sus producciones algunos rasgos más innovadores y menos tradicionalistas.

---

<sup>393</sup> La séptima, octava y novenas sinfonías se consideran la trilogía de sinfonías de guerra, la onceava se subtitula *El año 1905* (en honor de las revueltas reprimidas por el zar aquel año), la doceava es *El año 1917*, en honor de la revolución comunista, la treceava se llama *Babi Yar* en honor de barranco donde se produjo una masacre en la Segunda Guerra Mundial.



Arriba izquierda: *Stalin ante el féretro de Andrei Zhdanov* (1948), por Alexander Gerasimov; a su derecha: *La cuenca del Don* (1947). En el primero, la figura de Stalin es ensalzada, en el segundo, se idealiza y homenaja al duro trabajo minero.

**Audición N.º. 48:** *Canción de los bosques* (1949), de Dmitri Schostakovich, obra donde se elogia a Stalin como el “Gran jardinero”. Esta cantata de estilo tradicionalista ejemplifica el espíritu del realismo socialista imperante en la Rusia de Stalin; el texto, de Dolmantovsky, es en definitiva una idealista arenga sociopolítica.

Algunas veces, aparecían por el barrio extraños, venidos nadie sabía de dónde. Al principio, atraían la atención, simplemente porque eran desconocidos; suscitaban luego un poco de curiosidad, cuando hablaban de los lugares donde habían trabajado; después, la atracción de la novedad se gastaba, se acostumbraba uno a ellos y volvían a pasar desapercibidos. Sus relatos confirmaban una evidencia: la vida del obrero es en todas partes la misma. Así, ¿para qué hablar de ello?. [...]

Los que hablaban de cosas nuevas, veían a las gentes del barrio huirles en silencio. Entonces desaparecían, volvían al camino, o si se quedaban en la fábrica, vivían al margen, sin lograr fundirse en la masa uniforme de los obreros...

El hombre vivía así unos cincuenta años; después, moría... [...]

En la sala volvía la agitación. Un sentimiento belicoso se apoderaba del público. El abogado azotaba con cáusticas palabras la vieja epidermis de los jueces, que parecieron apretarse más unos contra otros, e hincharse para detener sus papirotazos picantes y severos.

Pero, he aquí que Paul se puso en pie, y repentinamente se hizo un inesperado silencio. La madre tendió todo su cuerpo hacia adelante. Paul comenzó tranquilamente:

-Perteneciendo a un partido, sólo reconozco el tribunal de mi partido, y no hablaré para defenderme, sino para satisfacer el deseo de mis camaradas que también han querido defensor. Así, trataré de explicaros lo que no habéis comprendido. El procurador ha calificado nuestra demostración, bajo la bandera de la socialdemocracia, de rebelión contra el poder supremo, hablando constantemente de nosotros como de sediciosos contra el Zar. Debo declarar que, para nosotros, la autocracia no es la única cadena que oprime al país entre sus hierros; no es más que la primera cadena, la más tangible, de que tenemos que liberar al pueblo... [...]

Fragmentos de *La madre* (1907), de Gorki, influyente novela para el realismo socialista.

## 5.14. El existencialismo y el arte comprometido

### 5.14.1. Contexto

El existencialismo es más un movimiento filosófico<sup>394</sup> que un estilo artístico propiamente dicho; se desarrolló principalmente en la Europa de entreguerras, y en la etapa inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial<sup>395</sup>. En cuanto a tendencia **literaria**, su desarrollo alcanza el énfasis en la Francia de posguerra, y hasta los años sesenta, desenvolviéndose mayormente en el ámbito de la narrativa y el teatro. Será el filósofo y dramaturgo Gabriel Marcel (1889-1973), quien en 1943 utilice por primera vez el término, que se divulgó e impuso rápidamente a partir de entonces<sup>396</sup>. La revista *Los tiempos modernos*, fundada por Sartre en 1945 (junto a Simone de Beauvoir y otros), actuó como difusora del existencialismo.

De entre los autores que podemos considerar afines al existencialismo o precursores del mismo (dado su habitual sentido trágico de la vida), destacaremos a Fiódor Dostoyevski (1821-1881, con sus *Memorias del subsuelo*, de 1964, obra inspiradora para la tendencia), Franz Kafka (con *El proceso*, de 1914), Rainer María Rilke (*Elegías de Duino*, 1923), Luigi Pirandello (1867-1936, con *Seis personajes en busca de autor*, de 1921), Thomas Mann (*La montaña mágica*, 1924), Aldous Huxley (1894-1963, autor de *Un mundo feliz*, de 1928), Hermann Hesse (*Narciso y Goldmud*, 1930), y Miguel de Unamuno (1864-1936, con *San Manuel Bueno, mártir*, de 1930). Benjamin Fondane (1889-1944), es citado así mismo por G. de Torre<sup>397</sup> como uno de los existencialistas más adelantados, además en el poco concurrido ámbito de lo poético. Es necesario apreciar que el existencialismo de estos autores está en muchos casos hibridado con recursos modernistas, vanguardistas, o de un personal eclecticismo.

El existencialismo, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial, contará con dos vías principales de expresión: una de carácter religioso y otra de carácter ateo. Entre el grupo de existencialistas cristianos mencionaremos a dos precursores: Gilbert Keith Chesterton (1874-1936, con obras como *San Francisco de Asís*, 1923, o *Santo Tomás de Aquino*, 1933), y Paul Claudel (1868-1955, con *La anunciación de María*,

---

<sup>394</sup> Como movimiento filosófico, sus mayores exponentes serán M. Heidegger y K. Jaspers en Alemania, Sartre y G. Marcel en Francia, N.A. Berdiáiev, L. I. Chestov en Rusia, o N. Abbagnano en Italia. El verdadero precedente filosófico estará en la figura de S. Kierkegaard (1813-1855).

<sup>395</sup> Estébanez, 2008, p.393.

<sup>396</sup> A principios de los sesenta, el estructuralismo sustituyó al existencialismo como corriente filosófica dominante (De la Torre y Sedeño, 1999, p.222).

<sup>397</sup> 2001, p.668.

1912, y *Juana en la hoguera*, 1935); sin embargo, de mayor entidad existencialista serán François Mauriac (1885-1970, con *El beso al leproso*, 1922, o *El cordero*, 1954), Georges Bernanos (1888-1948, con *Diario de un cura rural*, 1936, y *Diálogos de Carmelitas*, 1949), Julien Green (1900-1998, autor de *Moïra*, 1950). Entre el grupo de existencialistas ateos se destacarán André Malraux (1901-1976, con *La condición humana*, 1933), Jean-Paul Sartre (1905-1980, quizás el más conocido exponente del movimiento, con obras como *La náusea* (que anuncia ya en 1938 el movimiento), *La edad de la razón*, de 1945, o *El diablo y el buen Dios*, de 1951), Simone de Beauvoir (1908-1986, compañera de Sartre y representante de una tendencia feminista, fue autora de ensayos como *El segundo sexo*, de 1949, y novelas como *Sangre ajena*, de 1945), Jean Genet (1910-1986, con *Diario de un ladrón*, 1949), y Albert Camus<sup>398</sup> (1913-1960, autor de *El extranjero*, novela de 1942, y *Calígula*, teatro de 1945).

En muchos casos, los autores existencialistas (como por ejemplo Sartre) se acabaron decantando hacia un compromiso político. En otros casos, el compromiso fue social, como la causa feminista de Simone de Beauvoir. En este sentido, el existencialismo enlaza en gran medida con el realismo social y socialista del periodo de entreguerras (por ejemplo, *La colmena* de Cela presenta rasgos existencialistas, si bien existen matices diferenciales).

Dentro del llamado “teatro del absurdo”, encontramos también una conexión con el existencialismo, habiendo sido analizado el teatro de Samuel Beckett (1906-1989) en clave existencialista abundantemente (aunque el autor se negaba a analizar su propia obra), sirviendo esta tendencia como puente entre el existencialismo y el neoadad. En Eugène Ionesco (1909-1994), el absurdo cobra una dimensión más comprometida, evidente en piezas como *Rinoceronte* (1959).

Más allá de la corriente existencialista, hechos como el movimiento hippie de los sesenta, la guerra de Vietnam, los golpes de estado en Sudamérica, y las revueltas del Mayo del 68 francés (con el cual Sartre comulgó), hicieron que el arte comprometido fraguara con bastante intensidad, especialmente en la década de los setenta, si bien ya

---

<sup>398</sup> Como apunta G. de Torre (2001, p.704), Camus se autodeclaró en 1945 como no existencialista, pese a las grandes conexiones y afinidades de su obra con esta tendencia. Matices diferenciales hacen de Camus un agnóstico en lugar de ateo, y un moralista en lugar de un pragmático (como Sartre). Para Camus el hombre es su propio fin, para Sartre no, ya que éste no existe salvo proyectándose fuera de sí mismo. Camus evolucionará así mismo desde posturas más nihilistas (en *El extranjero*), hacia otras más esperanzadoras (en *La peste*, donde la “santidad sin Dios” puede alcanzarse mediante la solidaridad con el sufrimiento, capaz de vencer el absurdo que se deriva de la relación del hombre con el mundo).

antes encontramos buenos ejemplos de autores comprometidos<sup>399</sup>. Entre los autores que sin afiliarse a una tendencia estilística o filosófica específica, sí que mantuvieron una postura crítica y comprometida sociopolíticamente, podemos destacar tempranamente al británico George Orwell (1903-1950), autor de *Rebelión en la granja* (1945), y *1984* (1949). En Alemania, Günter Grass (1927-2015, ilustrador además de escritor) confronta a su nación con su pasado nazi en *El tambor de hojalata* (1959), y también en la obra del uruguayo Mario Benedetti (1920-2009) encontramos la denuncia (por ejemplo en *Pedro y el capitán*, de 1979), algo más patente en la obra de su compatriota Eduardo Galeano (1940-2015, con *Las venas abiertas de la América latina*, de 1971).

En el medio **pictórico**, el existencialismo no se constituye como una tendencia tan evidente como en la literatura, si bien podemos hablar de algunos autores de tendencia existencialista. Alberto Giacometti (1901-1966), artista procedente del surrealismo, será tomado por Sartre como prototipo del artista existencialista<sup>400</sup>, realizando un ensayo sobre Giacometti, que influyó a un círculo de artistas británicos entre los que destacaron Francis Bacon (1909-1992) y Lucian Freud (1922-2011). Así mismo, el pintor francés Georges Rouault (1871-1958, fauvista y expresionista), se considera precursor de un existencialismo cristiano pictórico. Si bien algunos artistas abstractos llegarán a considerarse existencialistas<sup>401</sup>, el discurso de tono realista de los literatos existencialistas hará que nos decantemos por establecer afinidades con los artistas más figurativos, dejando la abstracción para otro apartado. Obras destacables de los artistas citados serán el *Retrato de la madre del artista* (1950) de Giacometti, *Homo homini lupus* (1944-1948), de Rouault, *Chica con perro blanco* (1951) y *Gran interior. Paddington* (1968-1969), de Freud, o *Autorretrato* (1973) y *Doble retrato de Lucian Freud y Frank Auerbach* (1964), de Bacon.

Dentro de la pintura de compromiso sociopolítico, nuevamente el realismo social y socialista actúan como referentes y antecedentes, pero no sólo en el realismo, sino también en otras tendencias como el cubismo-surrealista de *El Guernica* (1937) de Picasso, o en muchas obras expresionistas, o de la nueva objetividad, encontramos precedentes que, desde mediados de siglo, se cuajarán en la obra de artistas como Leon Golub (1922-2004, especialmente prolífico en obra crítica desde la década de los

<sup>399</sup> Algunos autores ya fueron citados con anterioridad, por ejemplo Éluard, Brecht, o Miller.

<sup>400</sup> Dempsey, 2008, p.177. Si bien Giacometti destacó como escultor, realizó no obstante numerosas pinturas a lo largo de su vida.

<sup>401</sup> Sartre consideraba a Wols (Wolfgang Schulze) arquetipo del artista existencialista (Dempsey, 2008, p.186). Jean Fautrier se asocia también al existencialismo. Ambos tienden al arte informal (abstracto).

setenta, con piezas como *Mercenarios*, de 1976, o *Interrogatorio*, de 1981), Nancy Spero (1926-2009, quien estuvo casada con Leon Golub), o Anselm Kiefer (n.1945), con *Los caminos de la sabiduría del mundo: la batalla de Hermann* (1982-1993), si bien adentrándose ya en lo postmoderno.

Dentro de la llamada figuración narrativa, tendencia francesa que alcanza su cénit a mediados de los sesenta gracias a las exposiciones-evento organizadas por el crítico Gérard Gassiot-Talabot<sup>402</sup>, encontramos una dura crítica a la sociedad de consumo, que evolucionó en muchos casos hacia una mayor implicación ideológica y política. Artistas asociados a esta tendencia que destacan por su compromiso serán Bernard Rancillac (n.1931, con tintes pop), por ejemplo con *Nuestra Santa Madre la vaca* (1966), y Jacques Monory (n.1934), con piezas como *Asesinato n.º.1* (1968).

En cuanto a la **música**, es difícil hablar de compositores existencialistas, sin embargo, algunas obras de ciertos compositores por lo general eclécticos, pueden estar cerca de los presupuestos existencialistas dada la referencialidad de base, como es el caso de Francis Poulenc (1899-1963, quien compuso su ópera *Diálogo de carmelitas* (1953-1957) sobre el texto de Bernanos), Roberto Gerhard (1896-1970, que puso música a las obras de Camus *La peste* en 1963-1964, y *Calígula* en 1961), Olivier Messiaen (1908-1992, desde un punto de vista existencialista cristiano, con su *Cuarteto para el fin de los tiempos*, de 1940-1941, o la ópera *San Francisco de Asís*, de 1975-1983), Pierre Boulez (n.1925, quien se relacionó con los existencialistas, e incluso proyectó una ópera junto a Jean Genet), René Leibowitz (1913-1972, quien como Boulez trabajó en su día sobre textos surrealistas, y mostró en sus últimos escritos un gran interés por el existencialismo<sup>403</sup>, llegando a escribir un ensayo<sup>404</sup> prologado por Sartre), Klaus Huber (n.1924, compositor Suizo comprometido sociopolíticamente, con obras que reflejan conflictos existenciales como en *Acuérdate de G...*, de 1977<sup>405</sup>), y André Almuró (1927-2009, autor relacionado con los surrealistas, y que puso música en 1952 a *El condenado a muerte* de Genet).

Así mismo, es conocido el interés de Sartre por el *jazz* y la música ligera, llegando incluso a ser usado un poema suyo para una canción de Juliette Gréco

---

<sup>402</sup> P. F. R. Carassat e I. Marcadé, 2004, 186-188.

<sup>403</sup> Recogido de la edición digital de Adorno, Th., W.: *Escritos musicales V*. Ed. Akal, Madrid, 2011 (p.141). [https://books.google.es/books?id=Rcjz2yY\\_GKEC&pg=PA2&lpg=PP1&focus=viewport&hl=es](https://books.google.es/books?id=Rcjz2yY_GKEC&pg=PA2&lpg=PP1&focus=viewport&hl=es)

<sup>404</sup> El ensayo en cuestión se tituló: *El artista y su conciencia* (1950), y en el prefacio se establece un interesantísimo diálogo entre Sartre y Leibowitz, en el que se trata el tema del arte comprometido.

<sup>405</sup> Dibelius, 2004, p. 460.

(cantante popular apodada la musa del existencialismo), siendo consideradas muchas letras de canciones populares existencialistas<sup>406</sup>.

Aunque es difícil, como se ha dicho antes, hablar de un existencialismo musical, la música de compromiso sociopolítico sí será especialmente fructífera desde mediados de siglo, y encontraremos compositores altamente comprometidos como Luigi Nono (1924-1990, por ejemplo con *La victoria de Guernica*, de 1954, o *Intolerancia 1960*<sup>407</sup>, de 1961), Hans Werner Henze<sup>408</sup> (1926-2012, con la ópera *Vamos al río*, de 1974-1976, claro alegato contra la guerra), o Friedrich Schenker (1942-2013, con obras como *En memoria de Martin Luther King*, de 1969-1970). En obras aisladas, como por ejemplo *Un superviviente de Varsovia* (1947), de Schönberg, también hallamos una clara influencia reivindicativa y crítica. Así mismo, autores de música popular (Folk) como Bob Dylan (n.1941), han producido composiciones de gran calidad<sup>409</sup> y compromiso.

#### 5.14.2. Características

A nivel semántico general, el existencialismo antepone la existencia a la esencia, oponiéndose al racionalismo e idealismo. Para los existencialistas, la esencia es ilusoria y problemática, y la verdadera realidad es nuestra propia existencia, que nos conduce a preguntarnos sobre el significado último del ser humano, sobre el camino que debe elegir para realizarse en la vida. El ser humano cuenta con su libertad de elección, pero las circunstancias del mundo moderno, que los existencialistas consideran absurdo y contradictorio tras la guerra, le conducen a una decepcionada angustia vital a la que debe hacer frente bien desde una salida religiosa, atea, o agnóstica, que se suele relacionar con una crítica social y política. Si los existencialistas religiosos suelen tender a los mensajes esperanzadores (no incompatibles con la angustia existencial), en el caso de los agnósticos u ateos, la perspectiva suele ser más pesimista y absurda, pero al mismo tiempo inconformista, dado que en lugar de caer en un resignado masoquismo,

---

<sup>406</sup> Por ejemplo, la estética del *rock* Grunge de los ochenta se ha considerado especialmente afin al existencialismo.

<sup>407</sup> *Intolerancia 1960* incluye textos de Brecht, Éluard, Maiakovsky, y Sartre. La obra fue revisada en 1970 y convertida en ópera bajo el título de *Intolerancia 1970*.

<sup>408</sup> Henze compuso *Un médico rural*, ópera radiofónica de 1951, basada en la obra homónima de Kafka, y *El idiota*, ballet-pantomima de 1953, basado en la novela de Dostoievsky, obras que dados sus referentes (autores considerados precursores existencialistas), así como por su carácter musical fuertemente descriptivo y cercano al expresionismo, también podrían ser afines al existencialismo.

<sup>409</sup> Especialmente en sus letras, si bien el acompañamiento musical recurre a convencionalismos compositivos populares de gran simplicidad.

el compromiso (sobre todo en Sartre) puede dar sentido a la vida, y contribuir a crear una comunidad humana.

A nivel estructural y técnico, el existencialismo **literario** recurre habitualmente a un realismo de fuerte carga filosófica, con una íntima e intensa descripción psicológica, en la que predomina el protagonismo individual, usando un lenguaje claro y directo, sobrio pero sugestivo, y de gran equilibrio compositivo. En otros casos, sin embargo, más típicos del existencialismo agnóstico, el discurso es más denso y de tono cercano al expresionismo, sin desechar recursos simbolistas o alegóricos (como en *Las moscas* (1943), de Sartre). En la literatura comprometida, también el expresionismo será un estilo usado por muchos autores, si bien en el teatro del absurdo predominan rasgos dadaístas o surreales.

En cualquier caso, los escenarios de las obras existencialistas o comprometidas llegan a ser variadísimos, fluctuando entre los que se ambientan en el contexto presente de los autores, los que recurren a hechos del pasado como reflejo de la actualidad, o los que usan la indeterminación. Abundan así mismo las atmósferas oscuras, desoladoras, u opresoras.

En la **pintura**, la figura del ser humano se hace protagonista, subrayando estados de ánimo y enfoques psicológicos, que basculan entre lo realista y expresionista, como sucede en la literatura, con una cuidada composición de gran sobriedad por lo general, ya que los artistas se centran en un expresivo retrato vital, más que en el entorno. El interés por reflejar la soledad de la existencia humana marca el predominio de las escenas individuales, por lo general ambientadas en lugares cotidianos y cerrados, en momentos de gran intimidad (como íntima es la descripción psicológica literaria).

Pese al uso del realismo en algunos casos, el expresionismo (en mayor o menor grado), suele ser el estilo vehicular tanto para algunos pintores considerados existencialistas, como para muchos artistas comprometidos sociopolíticamente, en los que la temática de denuncia refleja la violencia, injusticia, o hipocresía actual, o rememora hechos históricos del pasado. En los artistas asociados a la figuración narrativa encontramos sin embargo una riquísima variedad estilística, y si Rancillac recurre por ejemplo a la imaginería popular con frecuentes collages visuales, en el caso de Monory su detallado realismo se conjuga con lo monocromático.

En la **música**, el texto hará mayormente de mediador expresivo y programático, permitiendo cierta filiación existencialista. Encontraremos compositores de gran religiosidad, como Messiaen<sup>410</sup> o Poulenc, relacionables semánticamente con el existencialismo cristiano; si en Poulenc la expresión musical es tremendamente ecléctica pero con rasgos neoclásicos, en Messiaen los usos compositivos son más innovadores, con resultados de un cuidado formalismo (melódico, armónico, rítmico, formal), con sonoridades modales que fluctúan entre lo consonante y disonante.

En Henze, si bien mucha de su obra temprana se sometió a los cánones neoclásicos del realismo socialista, encontramos en composiciones más maduras mayores rasgos expresionistas, llegando a conjugar en su producción también usos serialistas y de la música popular.

En general, el estilo compositivo de autores como Boulez, Leibowitz, Huber, Schenker, o Nono, los recursos atonales libres (que producen angustiosas sonoridades de efecto expresionista) serán habituales, si bien en otros casos, las técnicas serialistas o electrónicas serán más habituales, con heterodoxas licencias compositivas y efectistas experimentaciones tímbricas. En gran medida, nuevamente la música vocal o incidental se sitúa como la más adecuada para la expresión de unos significantes que la música más pura difícilmente puede transmitir con plenitud.

ORESTES.- (*Se ha erguido*) ¿Sois vosotros, queridos súbditos míos? (*La muchedumbre gruñe, turbada*) Yo soy Orestes, vuestro rey, el hijo de Agamenón, y este es el día de mi coronación. (*La muchedumbre no grita*) ¿Ya no gritáis?. Ya sé: os doy miedo. Hace quince años, día por día, otro asesino se puso ante vosotros; llevaba guantes rojos hasta los codos, guantes de sangre, y vosotros no tuvisteis miedo de él porque leísteis en sus ojos que era de los vuestros y que no tenía el valor de sus actos. Un crimen que su autor no puede soportar se convierte en el crimen de nadie, ¿no es verdad? Es casi un accidente. Acogisteis al criminal como rey vuestro, y el viejo crimen se puso a vagabundear entre los muros de la ciudad, gimiendo dulcemente como un perro que ha perdido a su amo. Me miráis, gentes de Argos; habéis comprendido que mi crimen es verdaderamente mío; yo lo reivindico a la luz del sol; es mi razón de vivir y mi orgullo; vosotros no podéis ni castigarme ni querellaros contra mí; y os doy miedo por eso. Y, sin embargo, oh hombres, os quiero y he matado por vosotros. Por vosotros. Yo había venido a reclamar mi reino y vosotros me rechazabais porque no era de los vuestros. Ahora soy de los vuestros, oh súbditos míos; estamos ligados por la sangre y merezco ser vuestro rey. Vuestras faltas y vuestros remordimientos, vuestras angustias

---

<sup>410</sup> Messiaen compuso su *Cuarteto para el fin de los tiempos* en 1940, durante su estancia en un campo de concentración; esta obra de inspiración religiosa apocalíptica y redentora, hace uso de una personalísima técnica compositiva con reminiscencias modales medievales y exóticas, y estructuras formales tipo mosaico. Si Chesterton biografó a San Francisco de Asís, Messiaen compondrá una ópera sobre el santo, donde no faltarán sus habituales descripciones de cantos de pájaros.

nocturnas, el crimen de Egisto, todo es mío, lo acojo todo sobre mí. No temáis ya nunca a vuestros muertos; son mis muertos. Y mirad: vuestras fieles moscas os han abandonado por mí. Pero no tengáis miedo, gentes de Argos: yo no voy a sentarme, ensangrentado, en el trono de mi víctima; un dios me lo ha ofrecido y he dicho que no. Yo quiero ser un rey sin tierra y sin súbditos. Adiós, hombres míos; intentad vivir. Todo es nuevo aquí, todo está por empezar. Para mí también comienza la vida. Una extraña vida. Escuchad una cosa aún: un verano, Scyros fue infestado por las ratas. Era una horrible lepra; lo roían todo; y los habitantes de la ciudad creyeron morir. Pero cierto día llegó un flautista. Se colocó en el corazón de la ciudad así. (*Se pone en pie*) Se puso a tocar la flauta y todas las ratas vinieron a apretarse alrededor de él. Después echó a andar a largas zancadas, así (*Baja del pedestal*), gritando a las gentes de Scyros: “¡Apartaos!” (*La muchedumbre se aparta*) Y todas las ratas levantaron la cabeza, vacilantes, como hacen las moscas. ¡Mirad!, ¡Mirad las moscas!. Y entonces, de pronto, se precipitaron sobre sus huellas. Y el flautista, con sus ratas, desapareció para siempre. Así... (*Sale. Las ERINIAS se arrojan detrás de él dando alaridos*).

Monólogo final de *Las moscas* (1943), de Jean Paul Sartre, obra que recrea existencialmente el mito de Orestes (hermano de Electra), quien venga la muerte de su padre matando a su madre (y al amante de ésta), y por ello cargará con una existencia donde las erinias, las moscas (encarnación de una torturadora conciencia), le recordarán sus manos manchadas de sangre. El componente social existencialista está tratado a través del pueblo de Argos, al cual el héroe redime. La obra, paradigma del teatro de resistencia, fue estrenada bajo la ocupación nazi de Francia, ejerciendo una sutil crítica contra la guerra y la falta de libertad.

Fuera de estas molestias no me sentía demasiado desgraciado. Una vez más todo el problema consistía en matar el tiempo. A partir del instante en que aprendí a recordar, concluí por no aburrirme en absoluto. Me ponía a veces a pensar en mi cuarto, y con la imaginación, salía de un rincón para volver detallando mentalmente todo lo que encontraba en el camino. Al principio lo hacía rápidamente. Pero cada vez que volvía a empezar era un poco más largo. Recordaba cada mueble, y de cada uno, cada objeto que en él se encontraba, y de cada objeto, todos los detalles, y de los detalles, una incrustación, una grieta o un borde gastado, los colores y las imperfecciones. Al mismo tiempo ensayaba no perder el hilo del inventario, hacer una enumeración completa. Es cierto que fue al cabo de algunas semanas, pero podía pasar horas nada más que con enumerar lo que se encontraba en mi cuarto. Así, cuanto más reflexionaba, más cosas desconocidas u olvidadas extraía de la memoria. Comprendí entonces que un hombre que no hubiera vivido más que un solo día podía vivir fácilmente cien años en una cárcel. Tendría bastantes recuerdos para no aburrirse. En cierto sentido era una ventaja.

Fragmento de *El extranjero* (1942), de Albert Camus. Para el protagonista de esta novela, el mundo en el que vive le resulta ajeno y absurdo, se siente como un extranjero incapaz de participar de las decisiones colectivas, y toma la vía de la indiferencia para abordar su existencia. Cuando sin motivo aparente mata a un hombre, pasa las horas en la cárcel simplemente jugando a recordar su habitación. Pese a ser considerado un autor existencialista, Camus realmente rechazaba tal catalogación

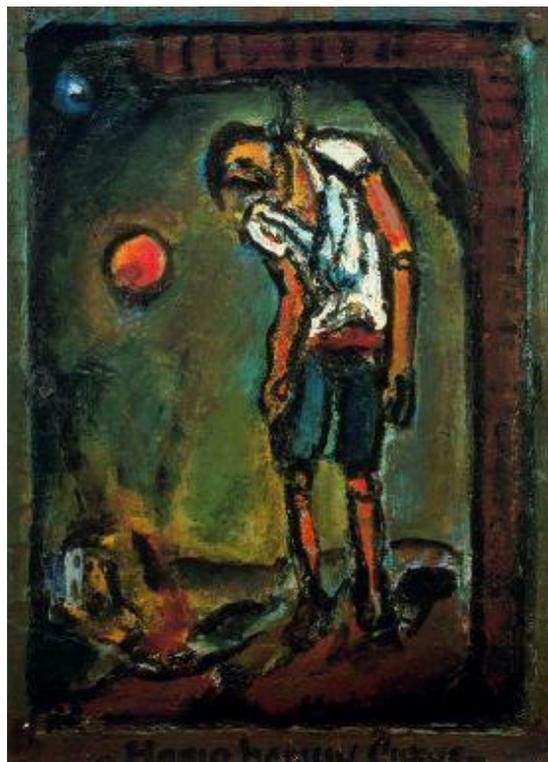
**Audición N.º 49:** *La peste* (1963-1964), de Roberto Gerhard, inspirada en la obra homónima de Camus (publicada en 1947). En esta obra, las abundantes disonancias producen atmósferas sonoras opresivas, semejantes a las que tampoco faltan en la obra literaria.

**NUEVA PRIORA:** -Queridas hijas, debo deciros que nos hallamos privadas de nuestra llorada Madre en el momento en que nos era más necesaria. Ya terminaron los tiempos prósperos y tranquilos en los que, con excesiva facilidad, olvidábamos que nada hay que nos asegure contra el mal y que siempre estamos en manos de Dios. Ignoro qué puede reservarnos la época que vamos a vivir. Sólo espero de la Divina Providencia las virtudes modestas que, los ricos y poderosos, suelen menospreciar: buena voluntad, paciencia y espíritu de conciliación. Estas son las que más convienen a pobres mujeres como nosotras. Hay varias clases de valor, y el de los grandes de este mundo no es el de las gentes humildes, éste no les permitiría sobrevivir. El criado no sabría qué hacer con algunas virtudes del amo, éstas no le van más que la mejorana y el tomillo a nuestros conejos del huerto. Os repito que somos unas pobres mujeres congregadas para rezar a Dios. Desconfiad de todo lo que os pueda distraer de la oración, desconfiad incluso del martirio. La oración es un deber, y el martirio, una recompensa. Cuando un gran rey, en presencia de toda la Corte, invita a una sirvienta a sentarse con él en el trono como si fuera una esposa, bueno será que ella, al principio, no dé crédito a sus ojos ni a sus oídos y siga sacando brillo a los muebles.

Fragmento de *Diálogo de Carmelitas* (1949), obra póstuma de G. Bernanos, representante del existencialismo cristiano. Francis Poulenc llevará la obra teatral a la ópera en 1957 (**Audición Nº. 50**). El estilo de Poulenc revela una mayor acomodación a lo consonante, a sonoridades más esperanzadoras.



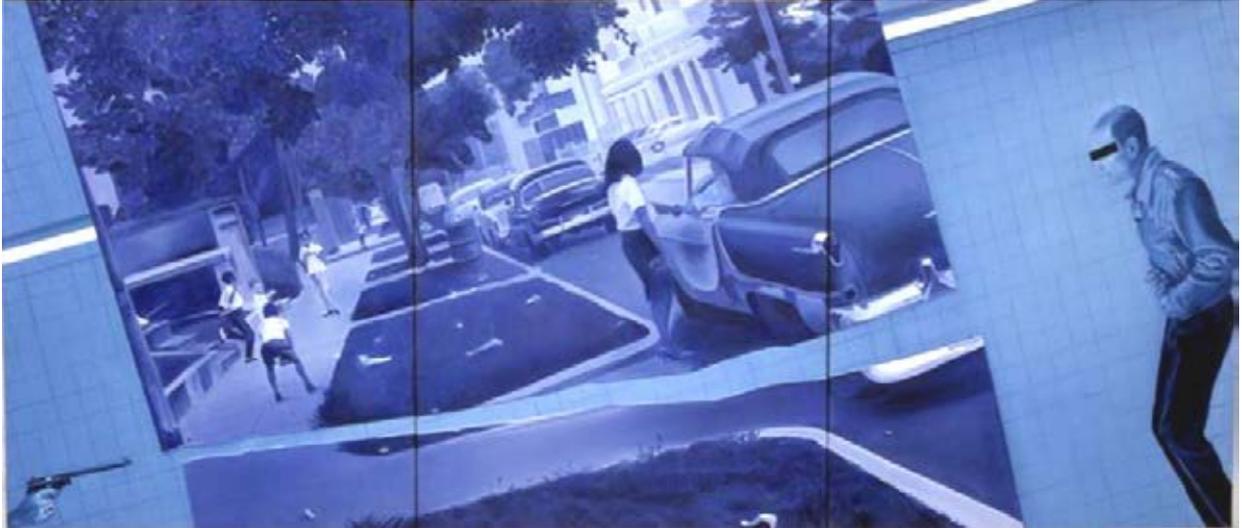
Lucian Freud: *Chica con perro blanco* (1951). Las figuras de Freud habitualmente se muestran en soledad e íntima desnudez. Aun cuando las figuras están acompañadas, suele existir cierta sensación de incomunicación o ajenación social. La técnica de esta obra presenta un detallado realismo, que contrasta con la expresiva pincelada de producciones más maduras.



Izquierda: *Retrato de la madre del artista* (1950), de Giacometti; a la derecha: *Homo homini lupus* (*El hombre es un lobo para el hombre*, de 1944-1948), de Georges Rouault (artista de gran inspiración religiosa). Los rasgos técnicos son muy diferentes y personales, pero ambos generan una atmósfera angustiosa que desprende un libre aroma expresionista en cualquier caso.



Francis Bacon: *Autorretrato* (1973). Uno de los numerosos autorretratos del artista que nos muestra sus afanes introspectivos y sus angustias vitales a través de unos rasgos del rostro que quedan desdibujados, alienados, inciertos, angustiosamente deformados, al contrario que sus escenarios. La original técnica de Bacon, con ocasionales contenciones en la pincelada, ejercita una experimental intención dinámico-espacial. La figura se refleja en un espejo al fondo (algo habitual en su obra) con una búsqueda inexactitud espacial que incomode al espectador y cuestione la identidad del individuo.



*Asesinato n.º 1* (1968), de Jacques Monory, autor perteneciente a la figuración narrativa francesa. Esta pieza monocromática de gran realismo forma parte de una extensa serie en la que el artista plasma la violencia que puede vivirse en la vida cotidiana. El uso del espejo incita a convertir al espectador en cómplice y actor de las situaciones y dramas representados. La composición se articula a la manera de una secuencia filmica; en la esquina inferior izquierda un arma dispara al hombre de la derecha, cuya identidad se oculta bajo un rectángulo negro (recurso habitual de noticieros o periódicos), ante la indiferencia de los personajes de la calle reflejados en el espejo, del cual el espectador debería formar parte.



*Interrogatorio* (1981), de Leon Golub. El compromiso político de Golub le condujo en los setenta y ochenta a realizar una serie de cuadros sobre mercenarios de guerra o sobre interrogatorios y torturas, hecho que reflejaba las circunstancias políticas de muchos países sudamericanos. Nuevamente la técnica pictórica recoge la influencia del expresionismo.

-Nosotros, Winston, controlamos la vida en todos sus niveles. Te figuras que existe algo llamado la naturaleza humana, que se irritará por lo que hacemos y se volverá contra nosotros. Pero no olvides que nosotros creamos la naturaleza humana. Los hombres son infinitamente maleables. O quizás hayas vuelto a tu antigua idea de que los proletarios o los esclavos se levantarán contra nosotros y nos derribarán. Desecha esa idea. Están indefensos, como animales. La Humanidad es el Partido. Los otros están fuera, son insignificantes.

Fragmento de *1984* (novela escrita entre 1947 y 1948), de George Orwell, obra distópica que nos muestra un mundo regido por un vigilante gran hermano, donde la policía del pensamiento ejerce una represión contra los que tienen pensamientos contrarios a las consignas del partido, y una neolengua simplifica el idioma para evitar la existencia de palabras contrarias a la política imperante (como la palabra “libertad”). Orwell se inspira para su crítica obra en los totalitarismos nazi y stalinista, siendo por ejemplo la policía del pensamiento una versión de la Gestapo o el KGB.

**Audición Nº. 51:** *Intolerancia 1960* (1960, fragmento inicial), de Luigi Nono. En esta obra, que recoge textos entre otros de Bertolt Brecht, Paul Éluard, Vladimir Mayakovski, y Jean-Paul Sartre, se narra la historia de un inmigrante que atrapado por la represión policial, acaba muriendo. Pese a usar algún texto de Sartre, no queda claro si la obra tiene esencia existencialista, o meramente de compromiso sociopolítico.

## 5.15. Tendencias electrónicas

### 5.15.1. Contexto

El desarrollo de las tecnologías desde mediados de siglo impulsó la creación de obras artísticas creadas con procedimientos electroacústicos, electrónicos, o digitales. Si en las tendencias estilísticas precedentes los pioneros fueron pintores o escritores, en este apartado la preponderancia será **musical**.

Ya en 1876, el inventor Elisha Grey (1835-1901) logró crear un telégrafo musical, y en 1887 Thadeus Cahill (1867-1934) inventó el Telharmonium, el primer instrumento musical electromecánico (con un peso de siete toneladas y una escasa demanda). Mejor fortuna tuvieron instrumentos electrónicos como el Theremin (1920), las Ondas Martenot (1928), y sobre todo el órgano Hammond (1934, usado habitualmente en la música popular), creados por sus homónimos inventores. Sin embargo, aunque la música realizada con tales instrumentos aportaba una sonoridad tímbrica realmente original, la música que solía realizarse con ellos no dejaba de ser mayormente convencional (salvando algunas aportaciones de por ejemplo Varése o Messiaen con las Ondas Martenot), pudiendo interpretarse en ellos si se quería, sonatas del siglo XVIII. Será a mediados de siglo XX cuando encontremos una nueva estética

particularmente asociada a la experimentación con la electroacústica y la electrónica musical<sup>411</sup>.

Pierre Schaeffer (1910-1995) comenzó en 1948 a realizar experimentos en la Radio Nacional Francesa, usando sonidos “concretos” (grabaciones de cualquier ruido o sonido), que transformaba por medios electrónicos, dando lugar así a la **música concreta**<sup>412</sup>, el primer ejemplo de una música electroacústica, que se irá desarrollando posteriormente en diferentes estudios, como el de la Radio de Colonia de Alemania Occidental, fundado en 1952 con una vocación de experimentación musical electrónica<sup>413</sup>, y en el que despuntará el compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

Las composiciones electroacústicas y electrónicas recurrieron a técnicas estructurales variadas, desde las formas clásicas o libres, hasta el uso del serialismo o la aleatoriedad, e incluso mezclándose con sonidos de instrumentos convencionales. A partir de los años setenta, el ordenador comenzó a ser así mismo una herramienta cada vez más usada por los compositores experimentales, fundándose en 1976 el IRCAM de París (Instituto de Investigación y Coordinación Acústico Musical), bajo la dirección de Pierre Boulez (n.1925), que aunó la labor de científicos y músicos en un trabajo de intereses comunes<sup>414</sup>. El uso del ordenador fue así mismo importante en el desarrollo de la música estocástica<sup>415</sup>, de la cual Iannis Xenakis (1922-2001) será el mejor exponente.

Obra destacable de la música concreta será la *Sinfonía para un hombre solo* (1950), de Pierre Schaeffer junto a Pierre Henry (n.1927). De la música electrónica mencionaremos el *Estudio II* (1954), y *Octofonía* (1991) de Stockhausen. En la música electroacústica destacaremos el *Canto de los adolescentes* (1955-1956) o *Himnos*

---

<sup>411</sup> Gran parte de esta experimentación fue debida al desarrollo de los medios de grabación sonora, que toman su arranque también en el siglo XIX, con la creación del fonógrafo de Edison en 1878, y el Gramófono de Berliner en 1888 (el Fonoautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville, creado en 1857, sólo permitía grabar el sonido, sin reproducirlo). A principios del siglo XX el magnetofón de alambre comenzó a usarse, y en la década de los treinta se desarrolló el magnetófono con cinta magnética, usado en los primeros experimentos electroacústicos.

<sup>412</sup> Morgan, 1999, p.487.

<sup>413</sup> La diferencia entre la música electroacústica y la electrónica, es que la primera se fundamenta en la conversión de sonidos acústicos a una señal electrónica (usa sonidos grabados o tomados de un entorno determinado), usando la música electrónica sonidos generados por medio de una síntesis electrónica de sonido sin préstamos de sonidos instrumentales o ambientales (la música concreta se puede considerar por tanto electroacústica). El término electroacústico ha trascendido mayormente dada la habitual mezcla de elementos puramente electrónicos con otros concretos, así como por la mezcla en vivo de sonidos electrónicos o electroacústicos con otros meramente acústicos.

<sup>414</sup> Morgan, 1999, p.501.

<sup>415</sup> Un proceso estocástico es un concepto matemático que sirve para caracterizar una sucesión de variables aleatorias (estocásticas) que evolucionan en función de otra variable, generalmente el tiempo.

(1966-1967) de Stockhausen, el *Homenaje a Joyce* (1958-1959), de Luciano Berio (1925-2003), *Poema electrónico* (1957-1958), de Edgard Varèse, *Philomel* (1964), de Milton Babbitt (1916-2011), o *Respuesta* (1981-1984) de Boulez.

Entrando ahora en el **arte plástico** creado por medios electrónicos, un referente precursor será Jean Tinguely (1925-1991), quien entre 1955 y 1959 creó máquinas capaces de pintar, llamadas *Métamatics*<sup>416</sup>, esculturas impulsadas por un pequeño motor. Pero fue a principios de los sesenta cuando se empezó a usar las computadoras y las impresoras en el **arte digital**<sup>417</sup>. El alemán Georg Nees (n.1926) será el gran pionero de esta tendencia<sup>418</sup>, al realizar en 1965 la primera exposición mundial de arte por ordenador. En Estados Unidos, A. Michael Noll (n.1939) estableció por su cuenta una línea de trabajo similar, y también realizó en 1965 su primera exposición. Otros destacados artistas y obras digitales serán Herbert W. Franke (n.1927), creador de *Gráficos electrónicos* (1970), Vera Molnar (n.1924), con *Estructuras cuadradas* (1989), Roman Verostko (n.1929), con *Ciberflores* (1998), y Fieder Nake (n.1938), con *Sombras rectangulares en campos de sombras verticales* (1965).

Respecto a una “**literatura electrónica**”, hemos de distinguir el hecho de que en la literatura, al usar un medio fundamentalmente conceptual, la interfaz de escritura, impresión o visualización, es secundaria, ya que en líneas generales el que se escriba con un lápiz o con un ordenador no tiene por qué interferir en la estructura o semanticidad de la obra. Otra cosa sería que un programa informático elaborase la poesía, algo con lo que se ha experimentado, pero que dependiendo de las circunstancias puede alejar la intervención creativa del artista individual, en pos de la máquina, y que no acaba de resultar afin al arte digital o la música electrónica, donde el artista o compositor tienen un mayor dominio de su creación<sup>419</sup>. Aun así, son

---

<sup>416</sup> Este artista también realizó con anterioridad esculturas sonoras.

<sup>417</sup> La catalogación como pintura del arte digital tal vez sólo sería factible cuando la obra producida se imprimiese con pigmentos en un formato plástico (sobre papel comúnmente). También habría que delimitar si una foto escaneada y pasada al ordenador se puede considerar “arte digital”. Como en la música, podemos encontrar obras de diseño puramente original electrónico, y otras que usan imágenes fotográficas que se transforman o deforman digitalmente, o bien una mezcla de ambas opciones.

<sup>418</sup> Lieser (2009, p. 18-19), indica cómo Max Bense (1910-1990), profesor de Filosofía y Teoría Científica en la Escuela Superior Técnica de Stuttgart, desarrolló junto a Abraham A. Moles la Estética de la Información, y publicó varios libros sobre la relación entre arte y ordenador, siendo éste quien animó a Nees a realizar su primera exposición de arte digital. En 1962, A. Michael Noll ya había programado e impreso dibujos, BenF. Laposky venía exhibiendo desde el año 1953 imágenes de oscilaciones en un ordenador analógico, y Herbert W. Franke hizo algo similar en Viena en 1956.

<sup>419</sup> Sin embargo, también existen ejemplos de partituras escritas por programas informáticos (siguiendo unas pautas prefijadas), como la *Suite Illiac* (1957, para cuarteto de cuerda), de Lejaren A. Hiller (1924-1994) en colaboración con Leonard Isaacson. Según explica Dibelius (2004, p.448), podemos encontrar

significativos algunos ejemplos de literatura asistida por medios electrónicos; Guillermo de Torre<sup>420</sup> cita a dos pioneros de la literatura por medios electrónicos: Christopher Strachey (1916-1975), que creó poemas escritos por ordenador en fecha tan temprana como 1953, y Victor Yngve (1920-2012), que experimentó en 1961 con un programa generador de textos. En Alemania, en 1959, el ingeniero Théo Lutz (1932-2010) y el lingüista Max Bense (1910-1990), también consiguieron realizar un programa capaz de generar poemas “estocásticos”. Más adelante, Michael Joyce (n.1945) escribirá en 1987 *Tarde, una historia*, novela hipertextual que salió a la luz en 1990 en disquete para ordenador. Hoy día, la escritura por medios informáticos se ha desarrollado enormemente<sup>421</sup>, pudiendo encontrar novelas generadas comunalmente por twitter (*Serial Chicken* (2010), por ejemplo), adentrándose tales creaciones dentro de la posmodernidad, por lo que no centraremos nuestra atención sobre ello en este apartado.

Hecho a destacar en la valoración de las artes electrónicas fue la influyente exposición *Cybernetic Serendipiti* (serendipia cibernética), que tuvo lugar en 1968 en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. La exposición mostraba realizaciones internacionales de carácter contemporáneo hechas con el apoyo del ordenador, en los campos del arte, la música, la literatura, la danza, la escultura y la animación<sup>422</sup>.

### 5.15.2. Características

La **música concreta** usará ruidos y sonidos concretos, por ejemplo de un tren, o gemidos eróticos, descontextualizándolos, fragmentándolos, distorsionándolos, y

---

programas que realizan operaciones de cálculo, definen las fórmulas derivadas, ofrecen alternativas, seleccionan, deciden la utilidad de cada una, repiten o elaboran variantes, y almacenan los resultados; el compositor tan sólo aprende un lenguaje de programación que traduzca sus ideas en instrucciones para el ordenador. El resultado puede ser incluso transcrito a una partitura para ser interpretado por instrumentos convencionales.

<sup>420</sup> 2001, p.892.

<sup>421</sup> En España, Antonio García Velasco, por ejemplo, ha experimentado desde los años ochenta con la creación de textos literarios por medio de programas informáticos capaces de generar sonetos (casi siempre absurdos) por combinación aleatoria de endecasílabos.

<https://books.google.es/books?id=Up2glXFIZGwC&pg=PA347&lpg=PA347&dq=antonio+garc%C3%A9+velasco+escritura+ordenador&source=bl&ots=Tc7Q0y8RPq&sig=QQpxp56QinKYPv0az2BnoycVKdA&hl=es&sa=X&ved=0CEUO6AEwBmoVChMIkJzi9bjAxwIVw1cUCh2KNwHH#v=onepage&q=antonio%20garc%C3%ADa%20velasco%20escritura%20ordenador&f=false> (Mayo 2015).

<sup>422</sup> Lieser, 2009, p. 22. En la exposición se incluían folletos que describían algoritmos o la notación musical producida por las computadoras. Los visitantes podían cantar o silbar una melodía en un micrófono, y un equipo podía improvisar una pieza de música basado en la melodía. Las máquinas e instalaciones eran una parte muy notable de la exposición (Jean Tinguely proporcionó dos de sus máquinas de pintura). Otra sección exploraba la capacidad de una computadora para producir textos, por ejemplo Haikus o cuentos infantiles. También había gráficos digitales al estilo abstracto de Mondrian.

reagrupándolos en nuevas estructuras compositivas, aportando pese a ello una referencialidad que aleja a esta tendencia de algo puramente abstracto. En el caso de la **música electrónica**, encontraremos composiciones donde el sonido se sintetiza, por ejemplo en *Studio II* (1954), de Stockhausen, pieza donde el juego de acontecimientos sonoros puramente electrónicos no obedece a entonaciones melódicas ni a rítmicas convencionales, y de hecho, si vemos la “partitura” gráfica que se genera de esta obra, nos recuerda irremediabilmente a una abstracción geométrica<sup>423</sup>. En otras obras, Stockhausen combinará sonidos electrónicos y concretos, como en *Canto de los adolescentes*, donde el autor parte de la voz grabada de un niño, que descompone o distorsiona siguiendo los recursos de la música concreta, pero a su vez la combina con otros sonidos puramente electrónicos, que llega a sintetizar en frases semejantes a la de la voz, imitándose los sonidos naturales y los artificiales mutuamente. En *Philomel*, Babbitt recurre sin embargo al uso de una voz en vivo, que canta siguiendo una partitura, al tiempo que suena una cinta grabada y sonidos electrónicos de sintetizador; la voz en vivo y la de la cinta entablan un diálogo acompañado por los sonidos sintetizados, y conforme a procedimientos estructurales seriales.

En cuanto a las estructuras compositivas, podemos encontrar en la música electrónica y electroacústica procedimientos de gran variedad, desde los seriales o formalistas a los libres o aleatorios; la temática es igualmente variada, dado que lo definitorio de este tipo de música es el medio de creación, no su contenido semántico. Sin embargo, los recursos electrónicos permiten el uso de estructuras microtonales y exploraciones tímbricas inusuales, que rara vez recurren a ritmos acompasados o armonías consonantes (salvo en la música electrónica popular, claro está, o en casos particulares, como ciertas obras de Pietro Grossi o L. A. Hiller).

En el **arte digital**, las composiciones más tempranas recurren a elementos geométricos sencillos, jugando a elaborar patrones nuevos mediante variaciones, generando producciones que alternan entre lo ordenado y lo caótico. En el caso de artistas japoneses como Masao Komura y Makato Ohtake, encontraremos sin embargo obras figurativas, como *Volver al cuadrado* (1967-1968), en las que un perfil de mujer se transforma progresivamente en un cuadrado. Más adelante, lo figurativo, por introducción del escaneo fotográfico o el perfeccionamiento de los gráficos, cobrará

---

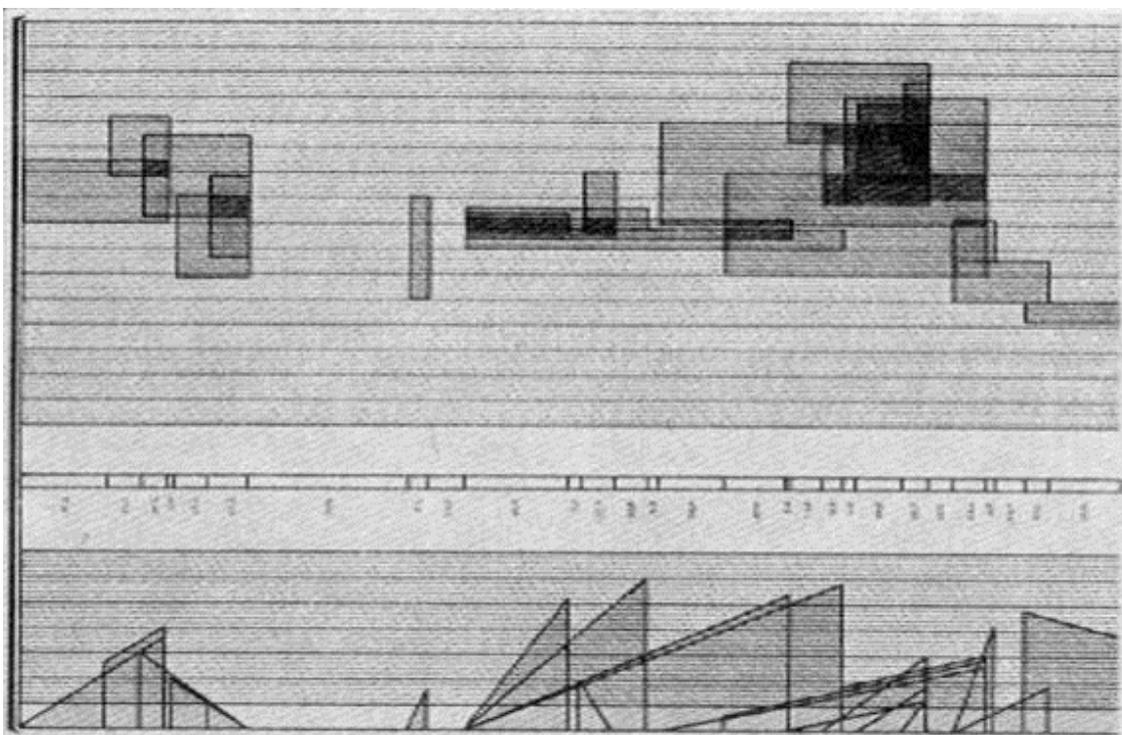
<sup>423</sup> Morgan, 1999, p. 489.

mayor relevancia, sin que por ello la tendencia más abstracta siga teniendo prominencia (considerando la fotografía digital como rama aparte del arte digital).

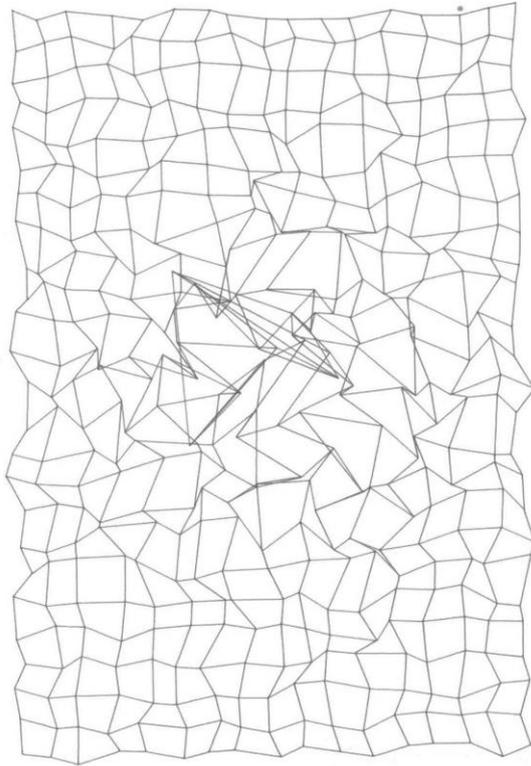
Respecto a la **literatura “electrónica”**, Christopher Strachey, pionero de la informática, hizo una máquina en la Universidad de Manchester capaz de escribir cartas de amor, sin embargo, este pionero programa experimental se perdió y sólo actualmente ha sido emulado. El profesor Victor Yngve, en Massachussets, creó un programa para formar frases gramaticalmente correctas, pero sin sentido semántico, al igual que los poemas estocásticos (aleatorios) que produjeron Théo Lutz y Max Bense. La novela hipertextual de Michael Joyce: *Tarde, una historia*, supuso la creación de una obra digital donde el usuario podía interactuar y hacer click sobre cualquier palabra del texto, hecho que le remitía entonces a una página de texto diferente, generando así una forma abierta.

**Audición N.º. 52:** *Sinfonía para un hombre solo* (1950), de Pierre Schaeffer y Pierre Henry, posiblemente la primera obra maestra de la música concreta.

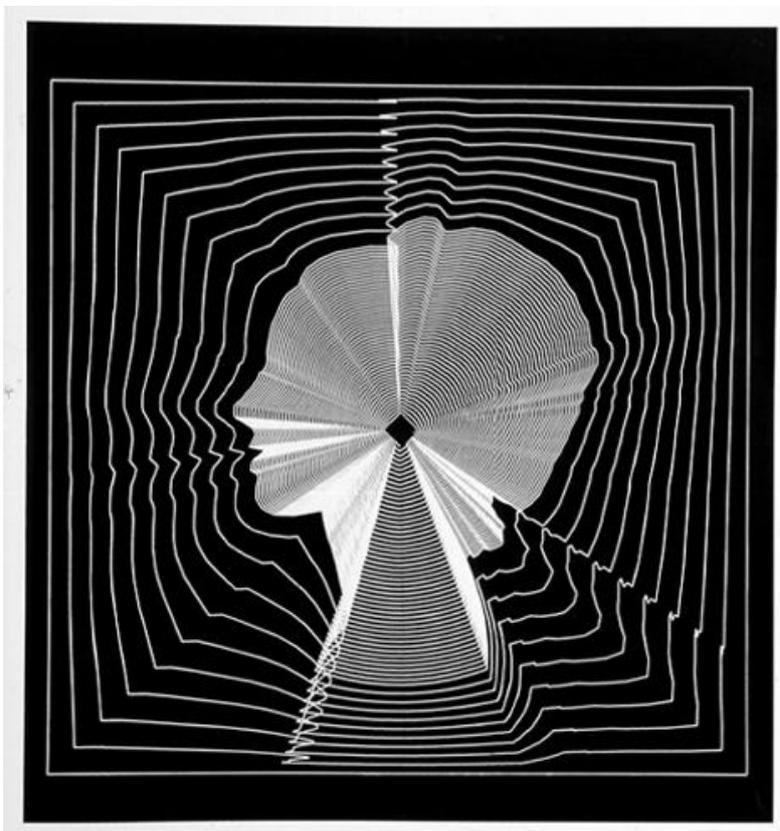
**Audición N.º. 53:** *Estudio electrónico II* (1954), de Stockhausen, una de las primeras piezas de música puramente electrónica. Abajo, un fragmento de su partitura gráfica, igualmente valiosa como documento visual, que se asemeja a las abstractas piezas del arte digital.



**Audición N.º. 54:** *Philomel* (1964), de Milton Babbitt, composición que conjuga la electroacústica y la interpretación vocal en directo. La obra recoge el mito de Filomena, que según Ovidio fue violada y se le cortó la lengua, y tras vengarse acabó transformada en ruiseñor.



A la izquierda, arriba: *K 27, tejido, alteración centrada* (1965-1968), de Georg Nees; a su derecha, del mismo autor y fechas: *K38 Bandada*, unas de las primeras composiciones de arte electrónico o digital, de estilo abstracto. *Bandada* recuerda inevitablemente parte de la partitura del *Estudio II* de Stockhausen.



*Vover al cuadrado* (1967-1968), de Masao Komura y Makato Ohtake, obra de arte digital que ya incluye la figuración, si bien en conjunción con lo geométrico.

No toda mirada está cerca. Ninguna aldea está tarde.

Un castillo está libre y todo campesino está lejos.

Todo forastero está lejos. Un día es tarde.

Toda casa está oscura. Un ojo es profundo.

No todo castillo es viejo. Todo día es viejo.

Arriba, ejemplo de un poema estocástico creado por un programa informático desarrollado por Theo Lutz y Max Bense. El texto fue publicado en la revista *Augenblick* (IV, 1, 1959). Pese a la correcta construcción gramatical, la semántica carece de sentido. Max Bense contribuyó igualmente al desarrollo del arte digital, influyendo en creadores como Georg Nees.

## 5.16. Nuevas tendencias abstractas

### 5.16.1. Contexto

Hacia mediados de siglo se produjo un estallido de nuevas tendencias y autores en la **pintura** abstracta en Estados Unidos y Europa, entre las que destacaron el expresionismo abstracto y la abstracción lírica (o arte informal), respectivamente. En paralelo, la música sufrió un creciente interés por el serialismo y por la electrónica, produciendo obras que en muchos casos eran altamente abstractas y carentes de contenido extramusical. La poesía fonética (letrismo y poesía concreta) vivió así mismo un nuevo resurgimiento, proponiendo escrituras netamente abstractas.

Aunque el término **expresionismo abstracto** ya fue usado para describir las obras abstractas no figurativas de los expresionistas alemanes de principios de siglo (especialmente Kandinsky), ahora el término, desde 1946<sup>424</sup>, va a usarse para designar fundamentalmente a un grupo de pintores abstractos norteamericanos bastante heterogéneo, que o bien practicaron una tendencia que se denominó *action painting* (pintura de acción), destacando en este grupo Willem de Kooning (1904-1997), Jackson Pollock (1912-1956), y Franz Kline (1910-1962), o bien se decantaron por lo que se denominó *colour-field painting* (pintura de campos de color)<sup>425</sup>, entre los que sobresalen Barnett Newman (1905-1970) y Mark Rothko (1903-1970); artistas como Robert

---

<sup>424</sup> Farthing, 2010 (p.452), apunta que fue el crítico norteamericano Robert Coates quien usó el término en un artículo del *New Yorker*, para describir las obras abstractas de un grupo de pintores que estuvo activo entre la década de los cuarenta a los sesenta.

<sup>425</sup> Como señala Farthing (2010, p.454), Hans Hofmann (1880-1966), fue uno de los primeros teóricos de la pintura de campos de color (y profesor de Pollock y Rothko), algo que lo convierte en claro precursor de la tendencia.

Motherwell (1915-1991) se situaron en un término medio entre ambas tendencias. Podemos referir como obras interesantes de tales autores: *Sin título* (1948-1949), de De Kooning, *Número 1* (1948) y *Varas azules* (1952), de Pollock, *El puente* (1955), de Kline, *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951), de Newman, *Violeta, negro, naranja y amarillo sobre blanco y rojo* (1949), y *La capilla Rothko* (1970), de Rothko, y *Elegía a la República Española, N.º.34* (1953-1954), de Motherwell.

En 1947, el pintor francés Georges Mathieu (1921-2012) acuñó el término **abstracción lírica** para describir las pinturas abstractas que ponían el énfasis en la expresividad personal del artista, una tendencia que debe parte de su evolución tanto al surrealismo, como al expresionismo abstracto alemán<sup>426</sup>. El crítico Michel Tapié (escritor, escultor y músico de *jazz* francés) usó sin embargo el término **arte informal** en 1952, refiriéndose también a la pintura abstracta gestual que dominó el mundo internacional del arte desde mediados de los cuarenta hasta fines de los cincuenta<sup>427</sup>, compitiendo en la denominación además de con la abstracción lírica, con el tachismo, y la pintura de la materia. Dentro de esta tendencia europea, algunos de los artistas más relevantes serán Hans Hartung (1904-1989), Jean Fautrier<sup>428</sup> (1898-1964), y Georges Mathieu (1921-2012). Wols (pseudónimo de Alfred Schulze, 1913-1951), será considerado precursor del movimiento. Obras a destacar son *T 1956-9* (1956) y *T 1962-U4* (1962), de Hartung, *Rehén* (1945), de Fautrier, *Mathieu de Alsacia va a Ramsey Abbey* (1951), de Mathieu, o *El fantasma azul* (1951) y *Fénix II* (1951), de Wols.

Otros artistas no parisinos, como los pertenecientes al grupo **CoBrA**<sup>429</sup> (en el que destaca Karel Appel (1921-2006)), propusieron un nuevo tipo de expresionismo igualmente cercano a la abstracción, que como en el caso de De Kooning, toman no obstante la figuración como base para la mayoría de sus trabajos, como en *Paisaje* (1961) de Appel. En España, Antoni Tàpies (1923-2012) y Manuel Millares (1926-1972) también fueron afines al arte informal, con una especial atención a lo matérico, destacable en piezas como *Blanco con mancha roja* (1954), de Tàpies, o *Cuadro* (1957)

---

<sup>426</sup> Farthing, 2010, p.468.

<sup>427</sup> Dempsey, 2008, p.184.

<sup>428</sup> Jean Fautrier estuvo escondido durante la Segunda Guerra Mundial en un centro psiquiátrico donde podía oír los gritos de los prisioneros torturados, algo que le condujo a realizar su serie *Rehenes*, que pese a ser obras abstractas, usan texturas pictóricas con una apariencia de carne mutilada. El sufrimiento existencial de estas obras condujo a asociar al artista al existencialismo (Ib. p.177), algo que también le sucedió a Wols.

<sup>429</sup> Llamado así por ser un colectivo internacional cuyas iniciales de las ciudades origen: Copenhague, Bruselas, y Amsterdam, forman conjuntamente CoBrA (Ib. p.193).

de Millares. En Alemania, Fred Thieler (1916-1999) y Karl Otto Götz (n.1914) realizarán una obra semejante a la de la pintura de acción, con piezas como *Señal* (1960) o *Cuadro del 8.2.1953* (1953) de Götz.

Si ya en los años treinta Theo van Doesburg desarrolló las bases del arte concreto (un tipo de **abstracción geométrica**), en el periodo tras la Segunda Guerra Mundial veremos florecer unas tendencias “neoconcretas”, como la denominada *Hard edge* (borde duro), a la que pertenecen Max Bill (1908-1994) o Richard Paul Lohse (1902-1988). Otra peculiar figura será la del pintor Al Held (1928-2005), que tras una etapa imbuido por el expresionismo abstracto, a partir de los sesenta comenzará a realizar una abstracción geométrica que hará de puente más adelante con otras tendencias como la abstracción postpictórica, el *op art*, y el minimalismo<sup>430</sup>. Piezas que podemos destacar serán *Iván el Terrible* (1961), *B/N VI* (1967), o *B-C* (1979), de Al Held, o *15 secuencias verticales sistemáticas de color dentro de un sistema simétrico* (1950-1965), de Richard Paul Lohse.

En un punto intermedio entre lo geométrico y lo expresionista podríamos situar por ejemplo a la interesante pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), creadora de abstractos cuadros laberínticos, como *Festival bretón* (1952) o *Teatro de Gérard Philipe* (1975), que toman sus raíces del surrealismo y se inspiran en lo arquitectónico<sup>431</sup>.

Dentro del grupo de la internacional situacionista, tendencia que tomaba sus referencias del dadaísmo, surrealismo, pero también del grupo CoBrA, podemos destacar algunas obras de Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-2002), quien usa la abstracción en muchas de sus *Pinturas Industriales* (1958), pinturas sobre rollos de tela que vendía por metros, con un estilo que llega a recordar en algunos momentos al del expresionismo abstracto.

En el campo **literario**, para establecer conexiones con la abstracción pictórica, deberemos atender a corrientes poéticas<sup>432</sup> como el letrismo, la poesía concreta, o la

---

<sup>430</sup> Armstrong, 1991, p.6-11.

<sup>431</sup> Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef, 2005, p.230-231.

<sup>432</sup> En el ámbito de lo narrativo, G. de Torre<sup>432</sup> hace una observación sobre la relación entre el informalismo pictórico y el informalismo novelesco de la llamada nueva novela francesa de mediados de siglo (lo que De Torre llama “objetivismo”); sin embargo, pese a que en el plano formal podríamos establecer ciertos paralelismos, en el ámbito semántico y referencial o representativo éstos no son posibles, ya que la novela objetivista realiza claras descripciones de la realidad que entran en conflicto con la subjetiva representación de lo abstracto en la pintura. Dentro del medio teatral, Samuel Beckett, al

poesía sonora<sup>433</sup>, herederas de las experimentaciones vanguardistas con la poesía fonética o la poesía visual en la primera mitad del siglo XX (jitanjáforas, caligramas, uso de ideogramas, etc).

Por las mismas fechas en las que las nuevas corrientes abstractas despuntaban, surgió una nueva tendencia, primero literaria y posteriormente plástica: el **letrismo**, fundada por el poeta rumano Isidore Isou (Ioan Isidor Goldstein, 1925-2007) en 1945, y que tuvo su mayor desarrollo cuando Isou llegó a París ese mismo año<sup>434</sup>, sumando fuerzas en 1946 con Gabriel Pomerand (1925-1972) para conformar un movimiento. El lettrismo se preocupaba por el valor sonoro de las palabras, no por su significado, generando textos altamente abstractos que anticipan la corriente de poesía sonora, e interesándose así mismo a partir de los cincuenta por el componente visual<sup>435</sup>. El lettrismo debe mucho al dadaísmo, y se vio inmersa igualmente en la nueva corriente neodada de la década de los cincuenta y sesenta. Obra destacable de Isou fue *La guerra* (1947, poema sonoro), y *Diarios de los Dioses* (1950, un ensayo que incluye metagrafías)<sup>436</sup>, destacando de Pomerand *San Gueto de los préstamos* (1950, más que un poema visual, un extenso conjunto de jeroglíficos). Alguno de sus seguidores se escindieron a principios de los cincuenta, como François Dufrêne (1930-1982) y posteriormente Gil J. Wolman (1929-1995), que fundaron el Ultra-letrismo; la Internacional Lettrista también fue otra escisión, que se relacionó con la internacional situacionista.

A mediados de siglo surgirá también en Francia otra corriente de gran abstracción, situada entre lo literario y musical: la **poesía sonora**<sup>437</sup>, gracias a Henri Chopin (1922-2008, poeta, pintor y músico) y Bernard Heidsieck (1928-2014), que reniega de dadaístas, letristas, y de la poesía concreta (de las que se aleja poco), y propone una poesía-acción (recordemos la pintura de acción americana), que recurra principalmente a la voz y al micrófono como medios expresivos. Chopin será editor

---

que estudiaremos en las corrientes neodadaístas, ha producido obras escénicas puramente abstractas, como *Aliento* (1969), o *Quad* (1981).

<sup>433</sup> Como dice G. de Torre (2001, p.895): “¿Qué son el lettrismo en sus diversas expresiones, el concretismo, el vocalismo, el semantismo y otros modos semejantes, sino equivalencias del arte abstracto, visto éste también en sus múltiples variantes?”.

<sup>434</sup> Dempsey, 2008, p. 192.

<sup>435</sup> Maurice Lemaître (n.1926) será el mejor exponente de un arte plástico letrista.

<sup>436</sup> La metagrafía es una combinación de alfabetos secretos, dibujos y jeroglíficos.

[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/403\\_esp.lettrismo.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/403_esp.lettrismo.pdf) (8-2015).

<sup>437</sup> Como apunta Francisco Ramos (2013, p.228), el término poesía sonora es de uso bastante reciente, datando de 1966, gracias al disco grabado en Berna por Anastasia Bitzos, y usando Chopin anteriormente el término *Text-Sound-Composition* (composición de texto sonoro).

durante diez años de la revista de poesía sonora *Ou*<sup>438</sup> (1958-1974, siendo su título original *Cinquième Saison* (quinta estación), hasta el número 20), plataforma significativa del experimentalismo literario; pero su publicación más destacable será *Poesía sonora internacional*, de 1979, antología de diversos autores compilada por Chopin, que incluía dos cassettes con audiciones.

Así mismo, en la década de los cincuenta también se produce la llamada **poesía concreta** (por analogía al arte concreto), creada por suizo-boliviano Eugen Gomringer (n.1925) en Suiza, y por Öyvind Fahlström (1928-1976) en Suecia<sup>439</sup>, a la par que en Brasil se desarrollaba independientemente todo un movimiento con semejantes premisas: el **concretismo**<sup>440</sup>. El concretismo brasileño reforzó su difusión gracias a la revista *Noigandres* (fundada en 1952), y en él destacan las figuras de Décio Pignatari (1927-2012), Augusto de Campos (n.1931), Haroldo de Campos (1929-2003), y Pedro Xisto (1901-1987). Interesados en la composición espacial de la palabra, y por lo tanto pertenecientes a una corriente de poesía visual más que sonora, obras destacables serán *Constelaciones* (1953), de Gomringer, *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, y *Haikus y concretos* (1960), de Pedro Xisto.

En **música**, por cercanía nominal a la pintura concreta y la poesía concreta, podríamos referirnos a la tendencia de la música concreta estudiada en el anterior apartado, si bien en el ámbito semántico ésta no posee por lo general un grado de abstracción semejante al de las tendencias pictóricas y poéticas, algo que en el caso de la música puramente electrónica sí podríamos encontrar.

Una tendencia estilística que puede considerarse afín a ciertas obras del expresionismo abstracto americano o al informalismo más matérico, sería la **música textural**. El también llamado texturalismo (que deriva en gran medida de tendencias como la estocástica) fue cultivado por compositores como György Ligeti (1923-2006) y Krzysztof Penderecki (n.1933) desde finales de los cincuenta, desarrollando un estilo compositivo en el cual resulta difícil escuchar melodías individuales, disueltas todas en la textura general. Obras destacables de esta tendencia serán *Atmósferas* (1961), de Ligeti, o *Treno por las víctimas de Hiroshima* (1959), de Penderecki.

---

<sup>438</sup> Ib., p.225.

<sup>439</sup> <http://www.merzmail.net/fonetica.htm>.

<sup>440</sup> Los concretistas, según G. de Torre (2001, p.755), citaban como influencias (ignorando al lettrismo) al futurismo, al dadaísmo, a la ideografía china, los criptogramas griegos, los métodos compositivos del serialista Webern, y a la pintura concreta de Max Bill.

Otro gran referente musical incuestionablemente afín al expresionismo abstracto será Morton Feldman (1926-1987), que buscará combinar los sonidos de manera tan libre y espontánea como lo hacían con el trazo los expresionistas abstractos<sup>441</sup>. Arrastrado hacia la indeterminación para lograrlo, y en parte dadas sus relaciones con John Cage (1912-1992, autor de obras igualmente abstractas, pero del que hablaremos en el siguiente apartado), Feldman diseñó desde 1950 partituras gráficas para una interpretación más libre, como también hizo su coetáneo Earle Brown (1926-2002). En composiciones posteriores, Feldman evitó la indeterminación, pero el carácter de su música sigue tratando de evocar atmósferas pictóricas, algo que se evidencia en obras como *La capilla Rothko* (1972), basada en la última obra del más conocido pintor de campos de color.

Luciano Berio (1925-2003) recurrirá sin embargo a un virtuosismo vocal o instrumental a través de sus llamadas *Secuencias* (catorce en total, compuestas entre 1958 y 2002, siendo la mayoría de los años sesenta), que hacen gala de un ecléctico y complejo estilo experimental altamente abstracto, ya que su pretensión es la exploración de las posibilidades técnicas de la voz y diferentes instrumentos. Elliott Carter (1908-2012), también usa un virtuoso estilo compositivo no serial de gran complejidad, notable en su *Cuarteto de cuerda N.º 2* (1959).

Si ya establecimos anteriormente una posible conexión entre la abstracción geométrica y el **serialismo**, es notorio decir el espectacular auge que éste cobra desde la década de los cincuenta en Francia, de la mano de compositores como Pierre Boulez, autor con una gran formación matemática además de musical, y que fue alumno del también formalista Olivier Messiaen (creador así mismo de piezas altamente abstractas y experimentales como sus *Cuatro estudios de ritmo*, de 1949). La música de Boulez se considera mayormente estructural, y mediante el uso del serialismo integral, lleva el formalismo a todas las cualidades sonoras, algo notable en *Estructuras I* (1952). El italiano Luigi Nono también practicará el serialismo en *Polifónica-Monodia-Rítmica* (1951); el alemán Karlheinz Stockhausen producirá así mismo obras seriales, si bien con cierta libertad técnica, y en Estados Unidos, Milton Babbitt (1916-2011) será el mejor exponente del serialismo americano<sup>442</sup>, con obras como *Tres composiciones para piano* (1947), o su *Cuarteto de cuerda N.º 3* (1970).

---

<sup>441</sup> Ib., p.385.

<sup>442</sup> Morgan, 1999, p.354.

Iannis Xenakis (1922-2001, arquitecto además de músico) se distancia tanto del serialismo como de la aleatoriedad, produciendo obras como *Metástasis* (1953-1954), dentro de la **estocástica** (que toma su nombre de la teoría matemática de la probabilidad), que lo sitúan a medio camino entre las tendencias compositivas de corte formalista, y las de rasgos texturalistas.

### 5.16.2. Características

El expresionismo abstracto<sup>443</sup> en la tendencia de la **pintura de acción**, pone el énfasis en la capacidad expresiva de la pincelada en sí misma<sup>444</sup>; influenciados por el automatismo psíquico espontáneo del surrealismo, su pincelada se carga de gestualidad y dramatismo. Pollock explorará así mismo su interés por la línea mediante la técnica del *dripping*, en la que deja que la pintura gotee sobre el lienzo situado en el suelo, creando imágenes laberínticas (en gran medida aleatorias) que describía como “energía y movimiento hechos visibles”<sup>445</sup>, y que presentaban un cuidado sentido de la armonía y ritmo pese a su aparentemente caótica constitución.

En la tendencia de la **pintura de campos de color**, se explorarán grandes superficies coloreadas por medio de amplios y planos trazos horizontales<sup>446</sup> de intensa armonía cromática. Los lienzos de Rothko, de grandes proporciones, algo mayores que la estatura de un ser humano, y situados prácticamente a ras de suelo, confrontan directamente al espectador con una obra que lo envuelve y trata de inducirlo a una contemplación espiritual.

Respecto a la **abstracción lírica o informalismo** europeo, igualmente el trazo se revela sugerente de la expresividad individual, como en la pintura de acción americana, prestando especial atención a los aspectos materiales y texturales de la obra, algo que en la obra de Tápies alcanza un gran desarrollo. Tápies, así mismo, incluirá en su obra símbolos y signos gráficos, que lo pueden acercar al letrismo, conjugados con una interesante exploración de muy variados materiales plásticos (arena, tierra, papel, telas, cuerdas, madera, paja, barniz, polvo de mármol...), capaces de generar texturas de gran

---

<sup>443</sup> No deja de ser curioso, que como señala Dempsey (2008, p.191), algunos pintores abstractos hiciesen hincapié en el hecho de que su pintura no era abstracta, sino que tenía un “tema” muy claro: las emociones humanas básicas. Por otra parte, una emoción es un hecho abstracto de por sí.

<sup>444</sup> Farthing, 2010, p.452.

<sup>445</sup> Dempsey, 2008, 190.

<sup>446</sup> Rothko llegará a usar un rodillo para aplicar la pintura.

densidad y contrastes (a la vez que lo sitúan cerca de los artistas del ensamblaje que estudiaremos más adelante). Esta exploración técnica recuerda a la musical de Berio.

Al Held, con su tendencia cada vez más geométrica, puede estar próximo en cierto sentido al letrismo, ya que algunas de sus gigantescas abstracciones toman su forma compositiva de letras, si bien su geometrización tenderá mayormente a una expresión de corte más arquitectónico<sup>447</sup>.

A nivel semántico, tanto el expresionismo abstracto americano como el arte informal europeo, trataban de evidenciar la esencia emocional individual, el torbellino interior que sale a flote por medio del gesto o el color.

Si el expresionismo abstracto pone el acento en algo tan básico como el gesto pictórico, en el medio **literario**, el **letrismo** lo pone en la sonoridad fonética, profundizando así mismo en la letra<sup>448</sup> y el signo por medio de la hipergrafía, que partiendo de las partículas más elementales (el punto, la línea, la superficie), se entreteje después con cifras, símbolos, letras, notas musicales, etc. Las transcripciones sonoras se basaban en ruidos humanos elementales, como la aspiración, el chasquido de los dedos, las palmadas; en resumen, un lenguaje anterior a las palabras<sup>449</sup>. El letrismo de Isou deseaba crear un vocabulario visual de signos y letras (similar a los jeroglíficos), que permitiese una comunicación entre todos<sup>450</sup>, independientemente de su idioma natal; Isou creía que mediante la creación, el artista se acerca a Dios (el carácter espiritual de su obra lo enlaza con pintores como Rothko). El ultra-letrismo se caracterizará así mismo por una pureza vocal basada en ronquidos, aullidos, chillidos, y la no presencia de la palabra o letra, algo que enlaza directamente con la poesía sonora.

En la **poesía concreta**<sup>451</sup> y en el **concretismo**, el interés irá hacia la composición espacial de la palabra, recurriendo a un formalismo en cierto sentido afin al de la

---

<sup>447</sup> Armstrong, R., 1991.

<sup>448</sup> G. de Torre (2001, p.745-746) apunta cómo en el primer y único número de la revista *La dictadura letrista* (1946), Isou expresaba: “Después de la destrucción de la palabra, sólo nos queda como material poético la letra”, agregando: “No se trata de destruir palabras para crear otras palabras, sino de concretar el silencio, de escribir la nada”.

<sup>449</sup> En piezas de música concreta como *Sinfonía de un hombre solo*, de Schaeffer y Henry, tales elementos están hasta cierto punto o parcialmente también presentes, como en la sección denominada “Erótica”.

<sup>450</sup> Dempsey, 2008, p. 192.

<sup>451</sup> Es notorio decir que el término concreto fue elegido por oposición al de abstracto, ya que si la abstracción extrae el objeto de sus medios, lo concreto es aquello que existe indivisible de las cualidades que lo definen, pudiendo denotar el poema concreto con su constitución lo que un texto convencional connotaría por medio de usos más abstractos como la metáfora, acercándose de esta manera al espíritu

abstracción más geométrica. Sin usar oraciones convencionales, sino recurriendo simplemente a unidades sémicas como base (una o pocas palabras independientes<sup>452</sup>, algo que nos recuerda a la serie de sonidos que usa como base el serialismo), la disposición del texto sobre la página permitirá introducir elementos significantes no lingüísticos, aceptando que en ausencia de una gramática convencional, la forma actúa como una nueva gramática concreta, funcional, basada en referencias, relaciones, jerarquías, construcciones y destrucciones, que sintéticamente expresan significados puntuales. Forma y función van unidas, y los recursos compositivos usan la repetición, la alteración de la palabra, contabilización, o las composiciones geométricas.

Si en la poesía concreta el interés está en lo espacial, en la **poesía sonora** el acento pasará al ámbito sonoro (valga la redundancia). Los poetas sonoros consideran útil esencial el micrófono y el magnetófono (con el que graban, distorsionan y entremezclan los ruidos vocales, y algunos ambientales), y proponen recurrir a la *performance*, sin declamaciones ni recitaciones propiamente dichas, sino trabajando el timbre de la voz, la tesitura, vibraciones y resonancias por medio del micrófono y el magnetófono. El lenguaje del cuerpo será fundamental en Chopin, siendo algunos títulos de sus obras *El cuerpo*, *Mis bronquios*, y *El miedo* (poema este último de cuarenta minutos, que le llevó doce años de trabajo, y en el que trata de demostrar cómo un hombre puede reunir todos sus recursos interiores para combatir su propio miedo y vencerlo). En el caso de la obra de Bernard Heidsieck, aun cuando otorga también importancia a la experimentación tímbrica y al micrófono y magnetófono, encontramos producciones como *Vaduz*, que no renuncian a la frase con sentido.

Pasando a lo puramente **musical**, con el **texturalismo**, las melodías, ritmos y timbres individuales se disuelven en una masa sonora que evoluciona conjuntamente, algo en cierto sentido afín a la pintura de campos de color o a la obra de Pollock, que disuelven cualquier forma particular en una gran masa pictórica envolvente. Ligeti, con sus *Atmósferas*, genera 21 campos sonoros, cada uno de los cuales se corresponden con un determinado estado de ánimo o color particular<sup>453</sup>, algo que nos hace pensar en la obra de los expresionistas abstractos.

---

oriental de los ideogramas. Sin embargo, frente a esta intención teórica, el resultado refleja no obstante un carácter compositivo y semántico de gran abstracción en un sentido más convencional o amplio del término.

<sup>452</sup> Más cuantiosas o menos según el autor.

<sup>453</sup> Rozemblum, 1998, p.21.

En Morton Feldman, las partituras gráficas de por ejemplo *Proyección 4* (1950-1951) remiten a indicaciones bastantes libres en cuanto a su altura, con un carácter fragmentario y puntillista de la textura que busca generar atmósferas suaves y delicadas que recuerden las telas de Rothko o Still<sup>454</sup>. En *La capilla Rothko*, pese a evitar la indeterminación, la textura es igualmente poco densa e inamovible.

Las *Secuencias* de Berio, escritas para instrumentos solistas (y la voz), están concebidas según los aspectos técnicos y posibilidades de cada instrumento, sin dejar de introducir un cierto grado de teatralización en la ejecución, ya que Berio pretende trazar un diálogo entre el instrumentista virtuoso y su instrumento<sup>455</sup>. El hecho de remitirse a un medio técnico concreto, más allá de la estructura musical universal en sí, enlaza con el espíritu de la poesía concreta, así como con la pintura matérica.

El **serialismo integral** de Boulez propone generar series de alturas, intensidades, duraciones, o ataques de notas, a las que se asigna un valor numérico con el que jugar matemáticamente, en una composición puramente estructural y abstracta. En este aspecto, recuerda a la abstracción geométrica.

Con la **estocástica**, Xenakis aplicará así mismo a la música teorías de probabilidad matemática, generando una música indeterminada en sus detalles, pero con una estructura global bien definida, que en casos como la obra *Metástasis* (1952-1954), se deriva en parte de formas geométricas traspasadas al sonido. Xenakis sintió predilección por complejas estructuras musicales que denominó “nubes” o “galaxias”<sup>456</sup>, que en cierto sentido nos recuerdan a la obra de Pollock.



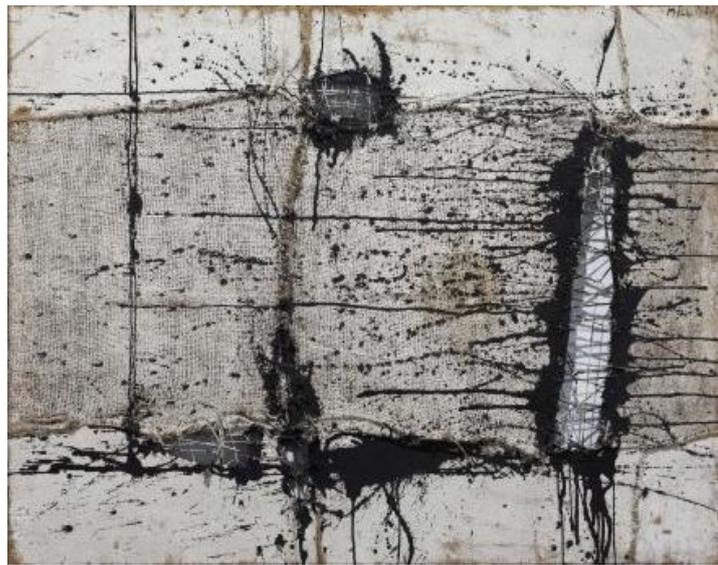
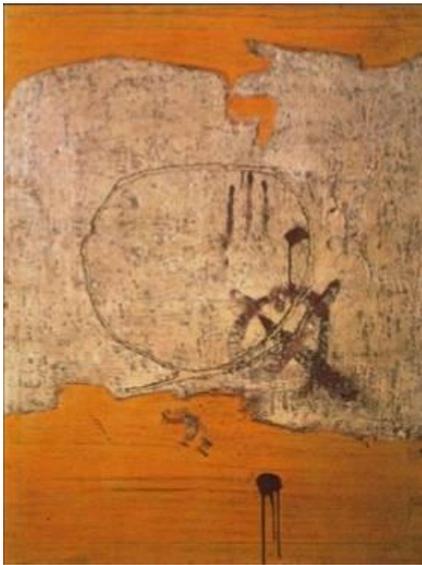
*Varas azules* (1952), de Jackson Pollock, cuya técnica de *dripping* empezó a usar en 1948.

<sup>454</sup> Morgan, 1999, p.386.

<sup>455</sup> Ramos, 2013, p. 166.

<sup>456</sup> Morgan, 1999, p.413.





Arriba a la izquierda, de Antoni Tàpies: *Blanco con mancha roja* (1954), y a su derecha, de Manuel Millares: *Cuadro* (1957). En ambos casos, lo matérico cobra gran importancia. Los símbolos en la pieza de Tàpies recuerdan a los usados por los letristas.

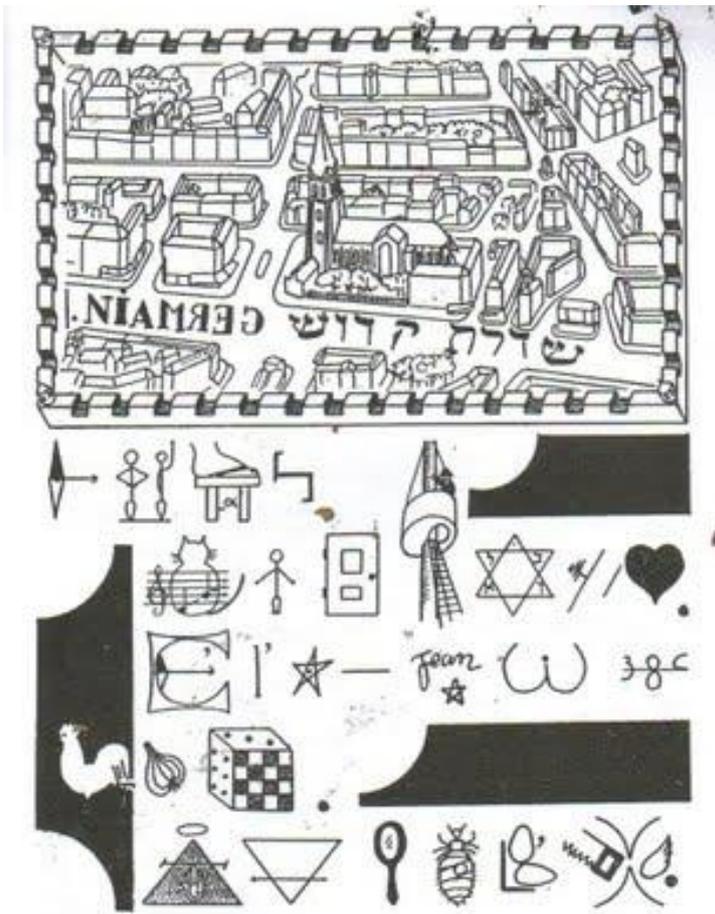


Imagen tomada de *San Gueto de los préstamos* (1950), de Gabriel Pomerand. El movimiento letrista jugó con la indescifrabilidad de los grafismos como una forma de subvertir las bases mismas del sistema simbólico occidental, generando una suerte de “hipergrafías”, donde tienen cabida cualquier alfabeto y signo, o sistema ideográfico o escritural. Pomerand recurre a unos laberínticos jeroglíficos, que sitúan su obra a medio camino entre lo plástico y lo literario.

## SONETO A NÉHAMA DE ISRAEL

Lakhziv alagachèr néHama néHama  
Chévachôlèim slikhèkolam t'arékô Sdamsfod  
nolfamé nôhamê dadurikô Tadô tado kan  
kantadô déHama

Kbotz, arapolim polima machôvama Chiam,  
olèkh, tirfa chdad, sgév yémin arokô  
An dvèr karètzin kharitzon, haHomékò  
Havar havara hahéèvara sarna

Gèmil khoritzon tédépola polémim  
NaHamène smakh sémèkhama ogamim  
Gófl Gmèdrèv gmodérèv nayabèt anaHam

Orzin arzonilim apornizoôlod  
Zamakh balosmichaim koroma èrdod  
Ogalika oôHam oôHamaHa

*Soneto a Néhama de Israel* (1964), de Maurice Lemaître, componente del grupo letrista, y conocido sobre todo por sus obras cinematográficas. El poema, sin sentido en ningún idioma, recurre no obstante a la estructura clásica del soneto. Si bien existe su versión escrita, la versión grabada goza de una mayor difusión. Aunque los nexos del letrismo con el neodadaísmo puedan ser claros, en muchos casos el letrismo asumió una perspectiva ecléctica y personal que puede enlazar con la de los pintores abstractos líricos o expresionistas abstractos.

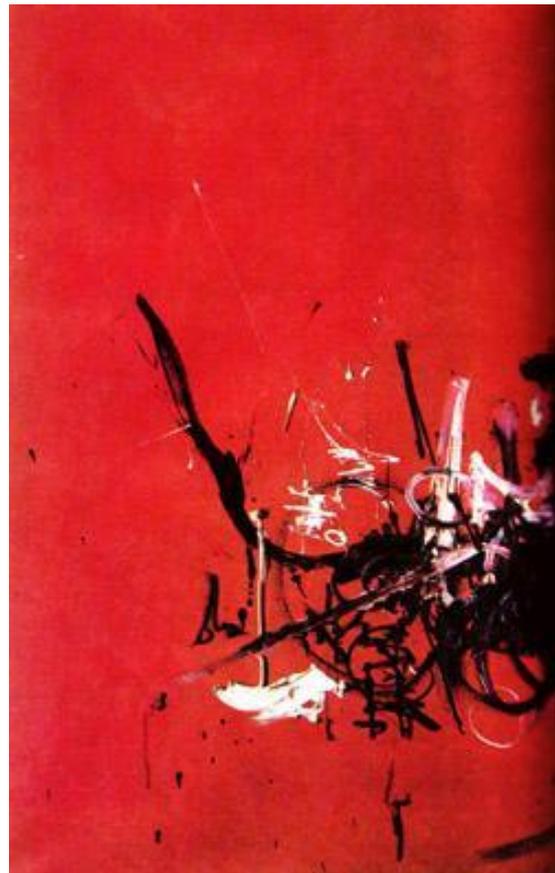


*Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951), de Barnett Newman, pintura de campos de color. El título puede traducirse como “el hombre, heroico y sublime”. La obra se basa en un ensayo del propio Newman, en el que se cuestiona si se está creando arte sublime. El cuadro, de 242,2 x 541,7 cm, el más grande que había producido, se articula en base a un solo color, saturado y con levísimos matices tonales. Con esta obra, Newman pretende envolver al espectador que se acerque, y provocar sensaciones instintivas que transmitan sus sentimientos sobre la trágica condición humana.



*Capilla Rothko* (1970), por Mark Rothko. En esta serie de pinturas (para el interior de la capilla que se muestra en la fotografía) perteneciente a la tendencia de pintura de campos de color, los muy sutiles cambios cromáticos de gran oscuridad patentizan ya unos sentimientos depresivos que condujeron poco después al artista a su suicidio.

**Audición N.º. 56:** *La capilla Rothko* (1972), de Morton Feldman, obra inspirada por la obra de Rothko, muestra igualmente la atmósfera tenebrista y de concisa sutileza.



Arriba izquierda: *T 1962-U4* (1962), de Hans Hartung. A la derecha: *Mathieu de Alsacia va a Ramsey Abbey* (1951), de Georges Mathieu. En estas obras comprobamos las interesantes y expresivas texturas que puede producir la abstracción lírica europea. La obra de Mathieu llega a recordar la del americano Franz Kline.

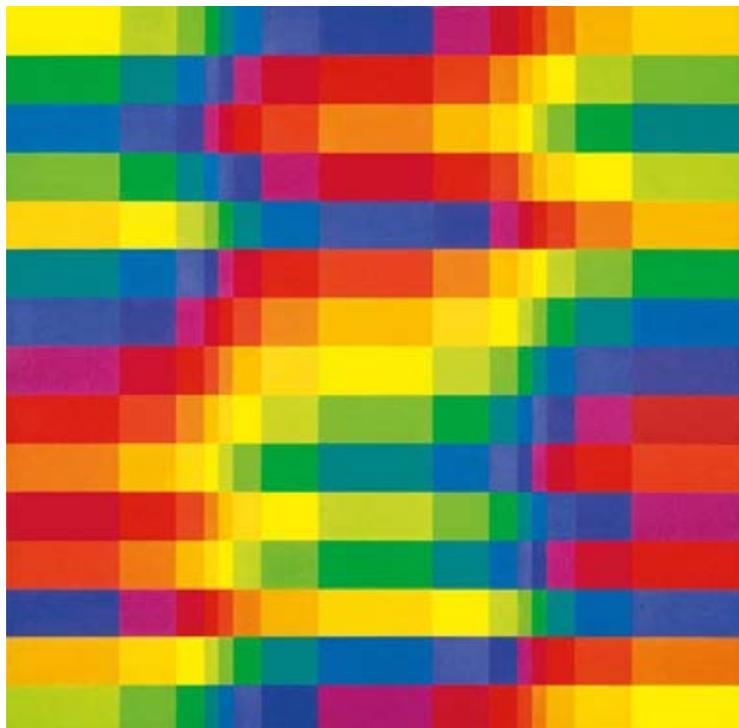
**Audición N.º. 57:** *El miedo* (1958-1979), de Henri Chopin. El hecho de que un cuadro, un poema, o una composición reflejen algo altamente abstracto, no siempre está exento de un sentido emocional o conceptual, y en este caso el miedo es lo que nos trata de transmitir Henri Chopin, con una obra a camino entre la poesía, la música, y la performance visual, ya para el festival de poesía sonora de Estocolmo de 1979, Chopin interpretó este poema durante cuarenta minutos en lo alto del escenario, desnudo sobre un pedestal<sup>457</sup>.

**Audición N.º. 58:** *Atmósferas* (1961), de Ligeti. Abajo, dos páginas de la obra, donde se intuye ya visualmente la densidad sonora que llega a generar esta pieza texturalista.

<sup>457</sup> Ramos, 2013, p. 225, según relató el poeta sonoro sueco Sten Hanson.



Arriba, a la izquierda: *Iván el terrible* (1961), de Al Held. A su derecha: *Teatro de Gérard Philipe* (1975), de Maria Helena Viera da Silva. En el primer caso, nos encontramos con una abstracción geométrica que está inspirada en las letras X y T. En el segundo caso, la inspiración es arquitectónica, pero con un resultado también abstracto, que se sitúa en un término medio entre lo geométrico y lo lírico.

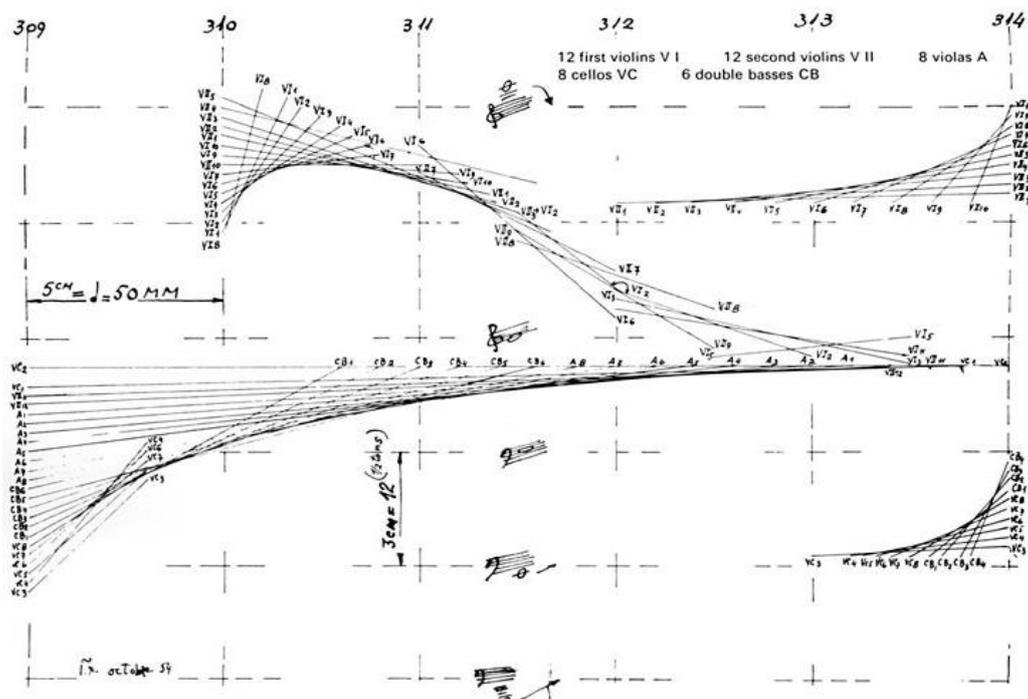


En esta pintura de Richard Paul Lohse: *15 secuencias verticales sistemáticas de color dentro de un sistema simétrico* (1950-1965), perteneciente a la tendencia de pintura concreta (o mejor dicho, neoconcreta), el elemento geométrico está perfectamente ordenado en conjunción con el orden cromático. En el serialismo integral se busca igualmente el orden de todos los aspectos compositivos, algo que puede producir sonoridades tanto consonantes como disonantes.

o  
bo  
blow  
blow blow  
blow blow blow  
blow blow  
blow  
bo  
o  
go  
so  
grow  
show  
grow grow  
show show  
grow grow grow o show show show  
grow grow  
show show  
grow  
show  
go  
so  
o  
o  
lo  
flow  
flow flow  
flow flow flow  
flow flow  
flow  
lo  
o

Eugen Gomringer denominó *Constelaciones*, en 1961, a una agrupación de pocas palabras diferentes, que permiten al lector leer y probar varias interpretaciones de sentido, en la estructura determinada por el poeta. La posición del lector es la de quien participa, la del poeta, la de quien invita a jugar. Arriba podemos ver una de las *Constelaciones* (poesía concreta); el poema repite, de abajo izquierda a arriba derecha: “flow grow show blow”, que significa: “fluir crecer mostrar soplar”. La importancia de la composición formal es evidente.

La obra *Metástasis* (1953-1954, **Audición N.º 59**), de Iannis Xenakis, presenta una abstracta y geométrica estructuración formal, que sin embargo permite ciertas libertades al intérprete. El resultado genera unas interesantes texturas que no dejan espacio a lo lírico. Abajo, un gráfico que el compositor creó para un pasaje de la obra, que se inspira en una creación arquitectónica.



## 5.17. El neodadaísmo, el absurdo, y la aleatoriedad

### 5.17.1. Contexto

El **neodadaísmo** surgió a mediados de los cincuenta y principios de los sesenta como reacción a corrientes como el expresionismo abstracto. Sin llegar a ser un movimiento organizado, el neodadaísmo se configura hoy día como un término genérico que etiqueta a artistas de tendencias tan dispares como el “nuevo realismo”, los “polimateristas”, el “arte objetivo”, el “situacionismo”, el “funk art”, el “letrismo”, o el “beat art”<sup>458</sup>. En la literatura teatral, el absurdo que ya fuera fundamental para el dadaísmo de principios de siglo cobrará relieve también por estas fechas, y pese a la conexión con el existencialismo, muchos autores y obras no tomaron partido de aquella filosofía, ni podemos establecer similitudes estéticas plenas. En la música, la aleatoriedad supondrá el nexo con lo dadaísta.

Los neodadaístas practicaron una experimentación que englobó en algún aspecto la realidad cotidiana, con un renovado interés por la figura de Duchamp y por el dadaísmo, que los condujo a la actitud del “todo vale”. Del collage y el *ready-made* se pasó al ensamblaje (algo con lo que ya experimentó Dalí), se renovó el interés por la aleatoriedad en todos los ámbitos, y se usaron materiales nuevos como el fuego o el cuerpo humano para pintar. En gran medida, algunos de sus rasgos estéticos (sobre todo el frecuente uso de elementos cotidianos) preconizaron la llegada del *pop art*.

Comenzando con las **artes plásticas**, es notorio el hecho de que si en la primera mitad de siglo París supuso el centro indiscutible de la vanguardia, a partir de la segunda mitad de siglo Nueva York cobrará cada vez mayor importancia como capital de la innovación artística. En Nueva York se juntaron a principios de los cincuenta, entre otros, los artistas Robert Rauschenberg (1925-2008) y Jasper Johns (n.1930), el compositor John Cage (1912-1992), y el bailarín Merce Cunningham (1919-2009). Rauschenberg comenzó a practicar el ensamblaje<sup>459</sup> a principios de los cincuenta<sup>460</sup>, y

---

<sup>458</sup> Dempsey, 2008, p.201.

<sup>459</sup> El que fuese dadaísta en su día: Kurt Schwitters, fue uno de los grandes pioneros del ensamblaje, que no obstante debe mucho al collage cubista y al *ready-made*.

<sup>460</sup> Rauschenberg ya practicó con pinturas monocromas a principios de los cincuenta (con sus *Pinturas blancas*, *Pinturas negras* y *Pinturas rojas*), exponiendo grandes lienzos de un mismo y único color juntos, haciendo gala de un nihilismo técnico cercano al de los pintores abstractos de campos de color, pero con un trasfondo estético más propio de la provocación dadá. Con estas pinturas, preconizadoras del minimalismo, podemos establecer un nexo afín a la música hecha de silencio de John Cage: *4'33''*, obra que renueva la partitura de silencios del músico dadaísta de principios de siglo Erwin Schulhoff. Como

con obras como *Cama*, de 1955, se situará a medio camino entre la pintura expresionista abstracta, el *ready-made*, la escultura, y la instalación. Otras obras destacables serán su *Odalisca* (1955), y *Charlene* (1954), donde el uso del collage es más destacado; en *Eje* (1964) exploró la mezcla de óleo y serigrafía. Pese a que Jasper Johns también realizó algunos ensamblajes, su obra evolucionó hacia una mayor sencillez y vínculos con el arte pop, algo que lo catalogará posteriormente como perteneciente a esta otra tendencia. El beat art y el funk art son igualmente tendencias que podremos relacionar con el pop, por lo que trataremos sobre ellas en el siguiente apartado.

El grupo Fluxus puede así mismo considerarse una rama del neodadá. En este grupo heterogéneo e informal pervivió la idea de que la propia vida puede experimentarse como arte. El término Fluxus lo ideó en 1961 Georg Maciunas (1931-1978) para resaltar la naturaleza siempre cambiante del grupo, que según Maciunas era la “fusión de Spike Jones, el vodevil, el chiste, los juegos infantiles y Duchamp”<sup>461</sup>. La obra de este grupo solía ser colaborativa, no solo entre artistas, sino incluso con el público, y llegó a formarse una comunidad de artistas de diversas disciplinas (pintores, performers, compositores, escritores, diseñadores...) y nacionalidades que trabajaban juntos. Aunque el primero de los festivales Fluxus se realizó en 1962 en la localidad alemana de Wiesbaden (donde Maciunas trabajaba como diseñador para una base aérea estadounidense), y durante los sesenta se realizaron numerosos festivales, conciertos, giras, publicaciones, antologías, películas y exposiciones, difundiéndose progresivamente Fluxus por Europa, Estados Unidos, México y Japón, Nueva York volvió a ser uno de los centros más activos. Pese a que su auge se produjo durante los sesenta y setenta, actualmente el movimiento fluxus sigue en desarrollo, con una fuerte difusión mundial gracias a internet, tecnología de la que sacan provecho artísticamente. Entre los pintores asociados a Fluxus, destacaremos a Wolf Vostell<sup>462</sup> (1932-1998), autor de instalaciones, ensamblajes, collages y *décollages*; reseñamos de su obra: *El muerto que tiene sed* (1977, pintura), y *Gran sesión con Da* (1961, *décollage*). Otra interesante figura a destacar fue Ray Johnson (1927-1995), creador del *mail art* (arte postal), con interesantes piezas como *Arte postal de Ray Johnson a John Held, 7 de Abril de 1981* (1981).

---

podemos ir apreciando, en gran medida, las tendencias de la segunda mitad del siglo XX son una clara revisión o renovación de las vanguardias de la primera mitad.

<sup>461</sup> Dempsey (2008, p.228) apunta igualmente como influyentes a John Cage y a la antología de Robert Motherwell *Los pintores y poetas dadaístas*, publicada en 1951.

<sup>462</sup> Quien también hizo algunas obras musicales, como la *Sinfonía fluxus* (Ramos, 2013, p.380).

El **nuevo realismo**, que nada tiene que ver con el realismo tradicionalista, ya que de hecho se relaciona más con el arte conceptual, viene a ser la versión europea del neodadá americano. El crítico Pierre Restany fundó en París el grupo de los nuevos realistas en 1960, y su mejor exponente pictórico sería Yves Klein (1928-1962)<sup>463</sup>. El grupo parisino llegó a establecer relaciones con sus homólogos neoyorquinos, y en 1961 se organizó una exposición conjunta en París con obras de artistas europeos y americanos. Klein<sup>464</sup>, que al igual que otros muchos artistas de la época realizó numerosos cuadros monocromos durante la década de los cincuenta y hasta su muerte (en 1962), destacó por sus *Antropometrías* (desde 1958). Mimmo Rotella (1918-2006), artista italiano que formó parte del grupo de nuevos realistas, practicó como Vostell el *décollage*, y así mismo realizó poesía fonética.

Otro grupo con afinidad neodadá fue la **internacional situacionista** (a la que ya se aludió anteriormente); se formó en Cossio d'Arroscia, Italia, en 1957, como una alianza de artistas, poetas, críticos y cineastas vanguardistas, que mostraron su entusiasmo igualmente por la política radical. El movimiento surgió por la suma, entre otros, de miembros de la internacional letrista, y de miembros del movimiento internacional para una "Bauhaus imaginista" (grupo formado tras la disolución de CoBrA). Entre sus filas, se destacaron como pintores el antiguo componente de CoBrA Dane Asger Jorn (1914-1973), con piezas como *El patito perturbado* (1959), y Giuseppe Pinot-Gallizio, autor de *El templo de los infieles* (1959). Entre 1957 y 1961 se produjo el énfasis de la actividad del grupo, pero la cooperación entre el arte radical y la política no duró mucho, y para 1962 las dimisiones eran ya abundantes; aun así, los miembros restantes se centraron aun más en el activismo político, e influyeron en las revueltas estudiantiles de mayo del 68, algo que acrecentó su fama, pero que por temor a ser usados por la sociedad del espectáculo, los condujo a su disolución en 1972<sup>465</sup>.

En la **literatura**, ya el existencialismo promovió una mirada hacia lo absurdo de la vida, si bien ese absurdo formó parte más de una reflexión filosófica que de una técnica compositiva. Para encontrar el espíritu del "todo vale" neodadáista, tendremos

---

<sup>463</sup> Dentro de este grupo destacó así mismo Arman (1928-2005), que sin embargo derivó más hacia la escultura.

<sup>464</sup> Weitemeier (2001, p .11) apunta cómo además de ganarse la vida como profesor de judo, Klein también tocó música *jazz* en su juventud, y compuso una *Sinfonía monótona-silencio* que mostró al público en múltiples ocasiones entre 1947 y 1961, acompañando a su arte en momentos álgidos. La sinfonía, que repite constantemente un sencillo acorde, refleja su particular estética.

<sup>465</sup> Dempsey, 2008, p.213-214.

que fijar nuestra atención especialmente en el teatro y la poesía. El **letrismo**, con su concepción de poesía fonética, recordó a muchos los experimentos de los dadaístas de principios de siglo, y de hecho la herencia de aquel movimiento es incuestionable, si bien el letrismo de Isidore Isou pretendía sustituir al dadaísmo<sup>466</sup>, dándolo por muerto. Aunque la mayoría de obras de corte letrista son claramente abstractas e incluso formalistas (por ello estudiadas en el apartado anterior), en la escisión de la internacional letrista encontramos piezas influyentes como el *Formulario para un urbanismo nuevo* (1953), del francés Giles Ivain (1933-1998, pseudónimo de Ivan Chtcheglov), que sin renegar de lo semántico, muestra un claro matiz neodadaísta.

En Estados Unidos, otro equivalente poético del neodadá tal vez se encuentre en la **poesía proyectiva** que Charles Olson (1910-1970) fundó en 1950<sup>467</sup>, con vocación antitradicionalista. Sus *Poemas de Maximus* (1960, 1968, y 1975) reflejan bastante bien el espíritu neodadá<sup>468</sup>. También fue importante miembro del grupo proyectista Robert Duncan (1919-1988).

En el teatro, la tendencia al **absurdo** toma impulso desde la década de los cincuenta, con autores y obras como *La cantante calva* (1950), de Eugène Ionesco (1909-1994), *Esperando a Godot* (1952) y *Los días felices* (1961), de Samuel Beckett (1906-1989), *Picnic* (1952), de Fernando Arrabal (n.1932), o *La grande y pequeña maniobra* (1950), de Arthur Adamov (1908-1970). El llamado teatro del absurdo no se conformó sin embargo como un movimiento o grupo, siendo una etiqueta impuesta a determinadas obras de escritores bastante independientes, que recogen influencias tanto del existencialismo, como del surrealismo, expresionismo o dadaísmo.

La **aleatoriedad** en la literatura vino de la mano de *Cien mil millones de poemas* (1961), de Raymond Queneau (1903-1976), *Composición N.º 1* (1962), de Marc Saporta (1923-2009), *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar (1914-1984), o *Juego de cartas* (1964), de Max Aub (1903-1972), escritores igualmente eclécticos e inclasificables.

---

<sup>466</sup> Isou afirmó en 1946: “El dadaísmo ha muerto. El letrismo ha ocupado su lugar” (Dempsey, 2008, p. 193).

<sup>467</sup> Poco después de haber acuñado en 1949 otro término fundamental para la cultura de finales de siglo: “posmoderno”.

<sup>468</sup> Algo que señala Robert Motherwell (ed.) en su ensayo *The dada painters and poets* (Los pintores y poetas dadá, de 1951, p.xii). Visto en: [https://books.google.es/books?id=Yzchnw4YUlcC&pg=PR12&lpg=PR12&dq=charles+olson+neo+dada&source=bl&ots=7wxC8QsLwn&sig=8i5JMIl0bfCV6wp1bgT-Jyoi2\\_0&hl=es&sa=X&ved=0CCsQ6AEwAWoVChMIxdaFguvGxwIVglUaCh0uRwXp#v=onepage&q=charles%20olson%20neo%20dada&f=false](https://books.google.es/books?id=Yzchnw4YUlcC&pg=PR12&lpg=PR12&dq=charles+olson+neo+dada&source=bl&ots=7wxC8QsLwn&sig=8i5JMIl0bfCV6wp1bgT-Jyoi2_0&hl=es&sa=X&ved=0CCsQ6AEwAWoVChMIxdaFguvGxwIVglUaCh0uRwXp#v=onepage&q=charles%20olson%20neo%20dada&f=false) (Agosto 20015).

Llegados a la **música**, el compositor más influenciado por el dadá, y a su vez influyente, será John Cage (1912-1992). Cage, alumno del experimentalista Cowell, y amigo del dadaísta Duchamp, se considera el padre de la llamada **música aleatoria**, tendencia en la que la indeterminación y el azar son fundamentales. Desde 1939, Cage ya comenzó a experimentar con objetos no convencionales para producir sonoridades nuevas, si bien sus relaciones con la aleatoriedad se intensifican a partir de la década de 1950. Su influencia en compositores como Morton Feldman (1926-1987) o Earle Brown (1926-2002) condujo a éstos a trabajar igualmente con la aleatoriedad, recurriendo a partituras gráficas y formas abiertas. Cage también llegó a conocer al francés Pierre Boulez, con el que se relacionó durante varios años, y también Stockhausen se interesó por el americano, que los animó a usar la indeterminación, algo que llevaron a cabo en algunas composiciones. Otros autores europeos atraídos por la indeterminación (desde los sesenta) fueron el italiano Sylvano Bussotti (n.1931), o el inglés Cornelius Cardew (1936-1981). Cage también influyó a La Monte Young (n.1935), compositor que se relacionó con el grupo fluxus, y que se considera uno de los padres de la música minimalista.

Harry Partch (1989-2009), también norteamericano, produjo así mismo desde los cuarenta obras experimentales donde fusiona eclécticamente (como un ensamblaje) influencias musicales de muy diversa índole. La cita y el collage están presentes también en *Música para un teatro mágico* (1965-1969) de George Rochberg (1918-2005), obra que cita pasajes dispares de Mozart, Beethoven, Mahler, Varése, Stockhausen, y obras propias tempranas. Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), compone con su *Música para las cenas del rey Ubu* (1966) un irreverente mosaico de citas musicales. En *Himnos* (1967) de Stockhausen, el compositor incorporó palabras y melodías de numerosos himnos nacionales, en un ensamblaje que usa la electrónica junto a voces e instrumentos. René Leibowitz, que se relacionó con los existencialistas, compuso no obstante en 1966 una original *Canción dadá*, sobre texto de Tristan Tzara.

Obras a destacar de los autores mencionados serán *Música de cambios* (1951), *4'33''* (1952), *Concierto para piano y orquesta* (1957-1958) o *Paisajes imaginarios* (serie de cinco obras compuestas entre 1939 y 1952), de John Cage; *Formas variables II* (1962) y *Folio* (1952-1953) de Brown; *Piezas para piano N.º 11* (1956) de Stockhausen; y *Siciliano* (1962), de Busotti.

### 5.17.2. Características

El neodadá propugna apropiarse de los materiales ajenos al arte, englobar la realidad cotidiana y aplaudir la cultura popular (con un matiz cínico o crítico en muchos casos), rechaza la alienación y el individualismo, y aboga por la socialización del arte, que ha de relacionarse con la vida. La colaboración entre artistas es habitual, se trabaja con poetas, músicos y bailarines en obras experimentalistas múltiples. La actitud dadaísta de “cualquier cosa vale”, es el credo último neodadá<sup>469</sup>.

En los ensamblajes de Rauschenberg, o en las acumulaciones de Arman, se toman objetos comunes, a veces de la basura, y se recontextualizan. La *Cama* de Rauschenberg se construyó a raíz de que el artista se quedó sin lienzos, por lo que usó una colcha, y pintó a la manera de los expresionistas abstractos sobre ésta y sobre una almohada que incluyó para equilibrar la composición. La pintura mezclada con collages de imágenes tomadas de revistas populares será algo habitual, usando incluso en ocasiones en lugar de pinturas al óleo o acrílico, esmalte de uñas o pasta de dientes.

El grupo **Fluxus** oscilaba entre lo absurdo, lo mundano y lo violento, incorporando frecuentemente elementos de crítica sociopolítica con pretensión de ridiculizar el mundo del arte y dar poder al espectador y al artista. Si en el collage la imagen se construye a partir de la suma de otras imágenes o de fragmentos de imágenes, en el *décollage* de Vostell o Rotella se usan por lo general carteles callejeros con varias capas de imágenes superpuestas, que son cortadas o rasgadas para que puedan aflorar imágenes ocultas las unas tras las otras, y componer de tal manera una nueva e inesperada obra (al ser carteles callejeros, no se puede controlar qué aparecerá, algo juega con el azar, como hacen también los músicos o escritores aleatorios). En el caso del arte postal de Ray Johnson, el artista enviaba cartas y dibujos a artistas o celebridades que admiraba, en las que solía indicar que los destinatarios añadiesen algo a la imagen y la reenviasen, incluyendo el elemento colectivo e indeterminado.

El **nuevo realismo** pictórico de Ives Klein tendrá un trasfondo más metafísico, y usará en ocasiones para “pintar” el fuego, como elemento místico que ahúma el lienzo, o las esponjas (pagadas en la tela o tabla), como metáfora orgánica elemental, o el oro, símbolo del valor material y de una atmósfera espiritual a la vez, o el cuerpo humano, que desnudo, e impregnado de pintura, estampa sobre una tela para generar

---

<sup>469</sup> Dempsey, 2008, p.202.

“antropometrías”. Su obra, mayormente abstracta, explora la monocromía, sobre todo de un tipo de intenso azul ultramar que patentó, y con el que cubrió por completo multitud de lienzos (monocromáticos, pero frecuentemente con interesantes texturas), ensamblajes de lienzos con esponjas, y objetos o estatuas icónicos. Con ello, pretendía conseguir un estado contemplativo donde el ojo no choque nunca con un punto fijo, provocando un estado de sensibilidad alterada.<sup>470</sup>

La **internacional situacionista** consideró que no podía existir la obra situacionista, sino sólo un empleo situacionista del medio artístico. Con ello pretendían generar situaciones artísticas, por lo general a través de instalaciones, intervenciones en entornos y performances. Concepto importante para el situacionismo fue también el *détournement* (subversión o corrupción), en el que mediante la apropiación y alteración del arte existente, se cuestionaban y subvertían viejas ideas y se creaban otras nuevas, recontextualizadas. Por ejemplo, Jorn creó modificaciones de pinturas halladas en mercadillos, sobre las que aplicaba nuevas capas de pintura, generando perturbadoras e inconexas imágenes. Pinot-Gallizio, con sus cuadros industriales pintados en rollos de lienzos (de hasta 45 metros de longitud), usaba nuevas técnicas y materiales (pistolas de pintura, pintura industrial, resina), vendiendo su obra por metros para reírse de las convenciones del mercado sobre la originalidad y exclusividad artística. La intervención en el entorno cotidiano pretendía así mismo hacer a la gente consciente de la realidad que transita y llegar a transformar a la sociedad, autorizando por ejemplo Pinot-Gallizio al público a intervenir en sus instalaciones para manipular y aportar a la creación.

Pasando a campo **literario**, el **letrismo** tendrá así mismo un cierto componente espiritual (como sucede especialmente con la obra de Klein), si bien resulta tan irreverente como el neodadá americano. El *Formulario para un nuevo urbanismo* de Gilles Ivain (internacional letrista), impulsó las ideas de intervención en el entorno de la internacional situacionista, proponiendo rejuvenecer las ciudades renunciando a lo aburrido y banal, para lograr una mayor dinamización y transformación espiritual, donde los habitantes puedan derivar continuamente gracias a la desorientación que la constante transformación del paisaje les ofrezca.

La **poesía proyectiva** de Charles Olson rechazará el subjetivismo neorromántico, así como lo discursivo, analítico o racional. Para el autor, la forma es

---

<sup>470</sup> Weitemeier, 2001, p.19.

sólo una expresión del contenido, y por ejemplo en *Poemas de Maximus*, la técnica discontinua que emplea sigue el ritmo de la respiración con una incoherencia argumental que sin embargo no está exenta de la sátira indignación que sentía Olson hacia la comercialidad capitalista y el interés publicitario de su época<sup>471</sup>. La poesía de Robert Duncan, sin embargo, adquiere tintes místicos y órficos, de gran hermetismo, que lo emparentan más con Ives Klein. No obstante, hay que reconocer que si bien a un nivel contextual y semántico las afinidades son más perceptibles, a un nivel estructural, son mucho más discutibles.

Respecto al **teatro del absurdo**, en *La cantante calva*, de Ionesco, el autor recurre a diálogos disparatados, faltos de urdimbre dramática y semántica, y donde abundan los cómicos juegos de palabras, malentendidos verbales y situaciones ridículas<sup>472</sup>. El absurdo dadaísta está patente igualmente en *Los días felices*, de Beckett, donde una mujer de mediana edad semienterrada en arena se aferra a un ritual de gestos cotidianos, encontrando siempre motivos para considerar sus días felices; la protagonista recurre habitualmente a citas literarias que fragmenta y distorsiona (como un collage dadá intervenido). Si bien los nexos existencialistas de muchos de los autores asociados al llamado teatro del absurdo hacen que sus obras adquieran tintes dramáticos en muchos casos, en otras el matiz cómico e irreverente está mucho más presente.

Dirigiendo nuestra atención a la **aleatoriedad literaria**, en *Cien mil millones de poemas*, Queneau crea un libro donde las hojas están cortadas horizontalmente, seccionando los versos de sus poemas (diez sonetos de catorce versos), que pueden recomponerse alternando las franjas de unas páginas con otras, para conformar aleatoriamente poemas completamente diferentes. En *Juego de cartas*, de Aub, se ofrece al lector una baraja de cartas donde están escritas misivas de determinados personajes a otros, pudiendo leerse la historia independientemente del orden de las cartas, algo semejante a lo que ya hizo Marc Saporta en *Composición N.º 1*. En *Rayuela*, de Cortázar, obra que posee rasgos estilísticos de collage, podemos realizar una lectura lineal de la novela, podemos seguir el orden de capítulos que el lector desee, o bien elegir una secuencia propuesta por el autor llena de saltos y alternancias de capítulos. Con estas obras se reivindica el papel activo del lector, y la apertura a una mayor libertad compositiva, no exenta de momentos absurdos.

---

<sup>471</sup> De la Torre y Sedeño, 1999, p. 322 y 323.

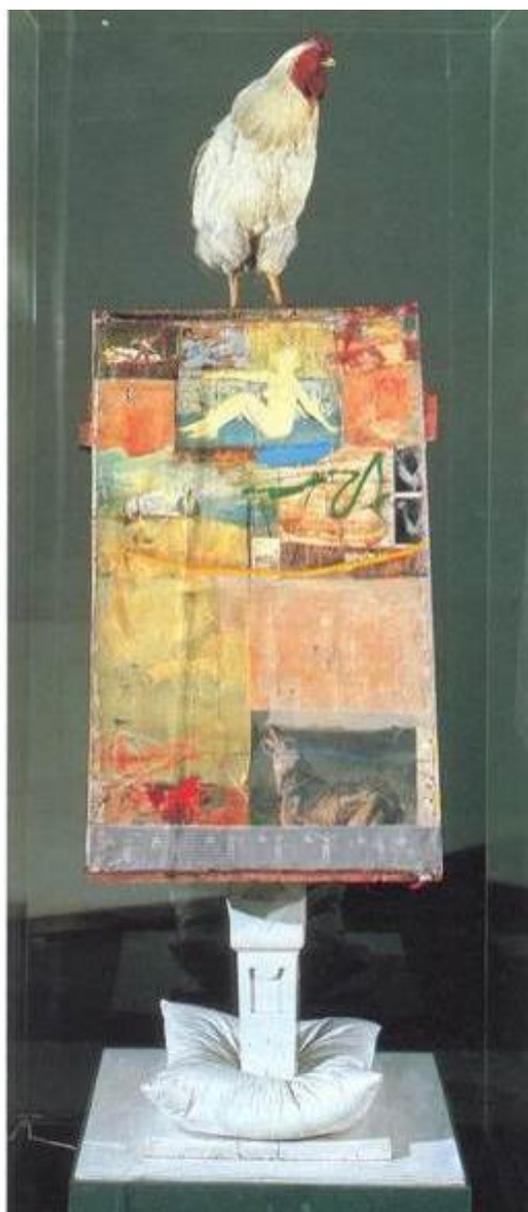
<sup>472</sup> *Ib.*, p. 290.

En la **música** de Cage, descubrimos un gran interés por la experimentación tímbrica, por ejemplo recurriendo en sus piezas para piano preparado a objetos como papeles y tornillos que coloca entre las cuerdas de un piano (algo que ya exploró Satie), o permitiendo en su *Música para salón*, que la percusión escrita en la partitura se ejecutase sobre cualquier cosa o elemento arquitectónico (mesas, sillas, paredes... algo que recuerda el ensamblaje de objetos cotidianos de Rauschenberg). En *Música de cambios*, todos los elementos estructurales fueron escogidos lanzando monedas la aire y usando las cartas de navegación del *I Ching* (libro chino de las revelaciones), llevando así lo aleatorio a toda la composición, y produciendo una sonoridad caótica que nos recuerda al absurdo dadaísta, pero también a la espiritualidad de Klein; Cage era seguidor del budismo Zen, y en su concepción estética el compositor debe abandonar el deseo de controlar el sonido, para dejar que éstos sean ellos mismos, sin un propósito concreto. Además del uso del azar, Cage también recurrió a la indeterminación, proponiendo partituras gráficas (como en *Aria*, de 1958) donde se ofrecían al intérprete unas orientaciones aproximadas para la ejecución, que no obstante permitían bastante libertad; algunas de sus partituras gráficas, de gran plasticidad visual, han sido expuestas en museos. En el *Paisaje imaginario N.º 4* (1951), usó doce radios que debían cambiar de frecuencia siguiendo una partitura, pero sin poder determinarse qué se oiría en ellas (el componente popular de las transmisiones radiofónicas estaba entonces incluido); en otras performances con radios permitió que fuese el público quien modificase las frecuencias, otorgando mayor relevancia a la creación colectiva.

Con *Folio*, una colección de siete piezas, Brown experimentó diferentes tipos y grados de indeterminación y formas notacionales, usando algunas de las piezas notación convencional, pero sin indicación sobre las duraciones, mientras que en otras combinó elementos gráficos con otros convencionales, dejando un amplio margen interpretativo; en la pieza “Diciembre 1952” de *Folio*, la partitura gráfica, que recuerda las formalistas abstracciones del neoplasticismo, el intérprete tiene sin embargo una libertad mucho mayor. Con *Formas variables II*, Brown usa una amplia orquesta dividida en dos grupos, cada una con su director, y se proporciona a los músicos una partitura con hojas sueltas en las que aparecen motivos musicales que cada director, independientemente, guía libremente en la interpretación.

Stockhausen, en sus *Piezas para piano N.º II*, usa una partitura de una sola hoja en la que hay escritos diecinueve fragmentos breves de música, que han de tocarse

sucesivamente a medida que el ojo del intérprete consigue dar con uno después de otro. En general, las obras aleatorias americanas o europeas de estos años experimentaron con formas muy variadas de conjugar el azar y la indeterminación, y la cita popular y el collage tampoco faltaron gracias a autores como Rochberg, Zimmermann, u obras como *Himnos* de Stockhausen.



*Cama* (1955, arriba izquierda), y *Odalisca* (1955, arriba derecha), de Robert Rauschenberg. En estas piezas donde ensamblaje de elementos cotidianos y populares recontextualizan un nuevo conjunto, la pintura y el collage mantienen el nexo pictórico, en unas obras que tienen bastante de escultórico.

**Audición Nº. 60:** *Música para las cenas del rey Ubu* (1966), de Bernd Alois Zimmermann, obra que usa un collage de variadas citas musicales, algunas muy populares, que se recontextualizan en el conjunto de la obra. La composición se inspira en el *Ubu rey* de Alfred Jarry, pieza teatral irreverente, considerada precursora del dadaísmo.



Arriba, ejemplos de *Antropometrías* (1960-61) de Ives Klein. En la fotografía de la esquina inferior derecha se muestra cómo el autor trabajaba en ocasiones de forma performativa ante espectadores, interpretándose su *Sinfonía monótona* mientras las modelos, a las que orientaba sobre las posiciones a adoptar, traspasaban la pintura de sus cuerpos al lienzo (existiendo cierto componente de indeterminación final). Las antropometrías podían hacerse por impresión sobre el lienzo, o bien por una impronta negativa al pulverizar la pintura alrededor de las modelos (usando el azul patentado por Klein para sus obras).

A la derecha, partitura gráfica de la pieza “Diciembre 1952” (**Audición N.º. 61**), perteneciente a *Folio* (1952-1953), de Earle Brown. Pese a que algunas piezas de *Folio* usan notación convencional, la libertad interpretativa aquí radica en la hasta cierto punto subjetiva lectura que el ejecutante realice. La indeterminación hace que el compositor sugiera alturas y duraciones, pero sin una concreta especificidad (salvo que la pieza sea interpretada por un robot, algo a priori no buscado).



## CANCIÓN 1

fotos coloreadas  
de toda clase de comidas: sucias  
postales  
Y palabras, palabras, palabras  
por encima de todo  
Sin ojos ni orejas  
para que hagan lo que hacen (todos  
invadidos, apropiados, enfurecidos, cada sentido  
incluyendo a la mente, ese obrero de lo que es  
Y ese otro sentido  
creado para dar incluso a los más desdichados, a cualquiera de nosotros,  
desdichados,  
ese consuelo (engrasó  
amortiguó  
incluso la canción  
de los tranvías

*Canción 1* de los *Poemas de Máximus*, de Charles Olson<sup>473</sup>. Olson supone un puente entre la obra de los modernistas y los postmodernos. En esta obra inclasificable explora la historia americana desde una perspectiva a la vez global y local, rompiendo la lógica de la sintaxis para situarse, al menos técnicamente, en una postura cercana a la del neodadá.

**Audición Nº. 62:** *Canción dadá* (1966), de René Leibowitz, sobre texto de Tristan Tzara. En esta canción se recoge el espíritu dadá de principios de siglo, con una libertad que sin embargo no aporta una experimentación realmente novedosa.

SR.MARTIN: – No se hace que brillen los anteojos con betún negro.

SRA.SMITH:– Sí, pero con dinero se puede comprar todo lo que se quiere.

SR.MARTIN:– Prefiero matar un conejo que cantar en el jardín.

SR.SMITH:– Cacatúas, cacatúas.

SRA.SMITH:– ¡Qué cagada, qué cagada!

SR.MARTIN:– ¡Qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas!

---

<sup>473</sup> Charles Olson empieza a trabajar en los *Poemas de Máximus* a mediados de la década de los cuarenta, cuando también escribía su ensayo sobre *El verso proyectivo* (1950), si bien estos poemas no se publicarían póstumamente en su totalidad hasta 1983.

SR.SMITH:– Los perros tienen pulgas, los perros tienen pulgas.

SRA.MARTIN:– ¡Cacto, coxis! ¡Coco! ¡Cochino!

SRA.SMITH:– Embarrilador, nos embarrilas.

SR.MARTIN:– Prefiero poner un huevo que robar un buey.

SRA.MARTIN (*abriendo la boca de par en par*):– ¡Ah! ¡Oh! ¡Ah! ¡Oh! ¡Dejen que rechinen los dientes!.

SR.SMITH:– ¡Caimán!

SR.MARTIN:– Vamos a abofetear a Ulises.

SR.SMITH:– Yo voy a vivir en mi casa entre mis cacahuetales.

SRA.MARTIN:– Los cacaos de los cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao. Los cacaos de los cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao. Los cacaos de los cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao.

SRA.SMITH:– Los ratones tienen cejas, las cejas no tienen ratones.

SRA.MARTIN:– ¡Toca mi toca!

SR.MARTIN:– ¡Tu toca de loca!

SR.SMITH:– La toca en la boca, la boca en la toca.

SRA.MARTIN:– Disloca la boca.

SRA.SMITH:– Emboca la toca. [...]

SR.MARTIN:– ¡Sully!

SR.SMITH:– ¡Prudhomme

SR.MARTIN,SR.SMITH:– ¡Frangois!

SRA.SMITH,SR.MARTIN:– ¡Coppée!

SRA.MARTIN,SR.SMITH:– ¡Copée Sully!

SRA.SMITH,SR.MARTIN:– ¡Prudhomme Frangois!

SRA.MARTIN:– ¡Pedazos de pavos, pedazos de pavos!

SR.MARTIN:– ¡Rosita, culo de marmita!

SRA.SMITH:– ¡Khrisnamurti, Khrisnamurti, Khrisnamurti!

SR.SMITH:– ¡El Papa se empapa! El Papa no come papa. La papa del Papa.

SRA.MARTIN:– ¡Bazar, Balzac, Bazaine!

SR.MARTIN:– ¡Paso, peso, piso!

SR.SMITH:– A, e, i, o, u, a, e, i, o; u; a; e; i; o; u; i.

SRA.MARTIN:– B, c, d, f, g, l, m, n, p; r; s; t; v; w; x; z.

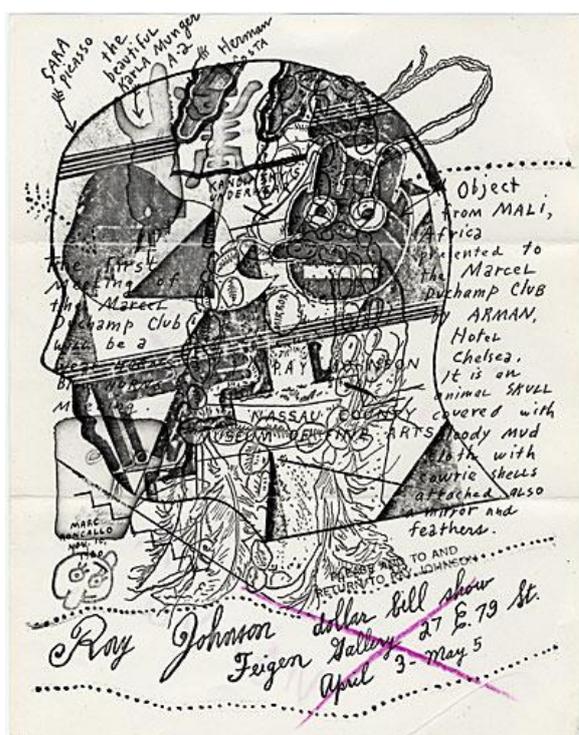
SR.MARTIN:– ¡Del ojo al ajo, del ajo al hijo!

SRA.SMITH (*imitando al tren*):– ¡Teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf!

Fragmento de *La cantante calva* (1950), de Eugène Ionesco, obra maestra del teatro del absurdo, cuya irreverencia en este caso es innegable.



*El patito perturbado* (1959), de Asger Jorn, autor perteneciente a la internacional situacionista, que con esta obra subvierte una pintura tradicionalista de otro autor, para pintar sobre ésta un nuevo elemento de estilo y carácter completamente diferentes.

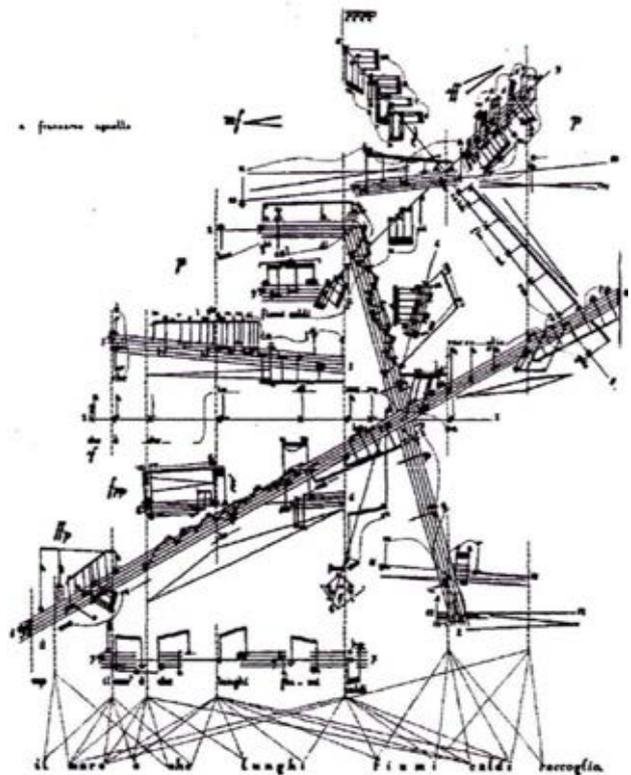


Arriba a la izquierda: *Arte postal de Ray Johnson a John Held, 7 de Abril de 1981* (1981), de Ray Johnson, autor relacionado con Fluxus, como Wolf Vostell, autor de *décollages* como *Grande sesión con Da* (1961, arriba a la derecha).



Imagen del libro: *Cien mil millones de poemas* (1961), de Raymond Queneau, obra maestra de la aleatoriedad literaria.

**Audición Nº. 63:** *Música de cambios* (1951), de John Cage. Abajo, pieza aleatoria compuesta siguiendo las indicaciones del *I Ching* (libro chino usado como sistema de adivinación mediante el lanzamiento de monedas), decidiendo alturas, duraciones, intensidad y velocidad en base al azar. Abajo, a la izquierda, fragmento de su partitura, y a la derecha, fragmento de la partitura de *Siciliano* (1962), de Sylvano Busotti, obra de ejecución indeterminada.



## 5.18. El pop y el hiperrealismo

### 5.18.1. Contexto

A lo largo del siglo XX, las tendencias artísticas más innovadoras e influyentes se han ido produciendo principalmente en el ámbito pictórico, o en el ámbito literario, siendo discutibles los pocos casos en los que la música ha sido precursora de un movimiento unificado<sup>474</sup>. Pero cuando hablamos del “pop”, por lo general, es inevitable establecer una conexión con la acepción más habitual para este término, la **musical**, hecho por el cual, y rompiendo la tónica de los precedentes apartados, en este punto hablaremos en primer lugar de la música de influencia popular.

Pop es una abreviación de popular, y cuando nos referimos a la cultura popular, hablamos de la cultura conocida por el gran público, gracias a la televisión, el cine, el cómic, las revistas, o la música popular. Dado que ni el cine, ni el cómic, ni la televisión son objeto fundamental de este estudio, centrémonos en la música. La música popular ha sufrido a lo largo del siglo XX una rapidísima evolución y un crecimiento industrial sin precedentes, gracias principalmente a la creación de los medios de reproducción sonora (como el gramófono, el tocadiscos, el cassette, el CD, o las tarjetas de sonido informáticas), y también al desarrollo de los medios de comunicación de masas, como la radio, y luego la televisión.

Mucha de la música popular que hoy día domina en el panorama internacional tiene unos orígenes que en gran medida podemos rastrear hasta el *jazz* americano. El *jazz* es una tendencia de música de raíz afroamericana, que a principios del siglo XX sufrió una rápida expansión, no sólo por Estados Unidos, sino también llegando a Europa (ya Debussy compuso obras de influencia jazzísticas en la primera década del siglo, gracias a la Exposición Universal de París de 1900, en la pudo conocer la música americana, interesándose por el ragtime, uno de los estilos más primigenios del *jazz*). El *jazz* pasó desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX por diferentes estilos: *blues*, *ragtime*, estilo de Nueva Orleans, Dixieland, estilo de Chicago, *swing*, *bebop*, *rhythm*

---

<sup>474</sup> Si bien el provocador cabaret pudo ser el origen del dadá, la música sólo era una parte del espectáculo; así mismo, la música electrónica realiza sus primeras manifestaciones antes que el arte digital, pero la influencia del primero sobre el segundo es muy cuestionable. El neoclasicismo es tal vez una de las pocas manifestaciones de gran repercusión musical, que pudo haber influido en otros medios, si bien su influencia es igualmente relativa. Si en otras artes los grupos y movimientos organizados han sido algo usual, en la música son pocos los casos en los que las tendencias han creado escuela (como en el serialismo, o en algunos casos de música nacionalista), siendo el eclecticismo e individualismo más habitual en el medio musical que en otras artes.

*and blues, cool, free, Latino, acid...* y también fue amalgamándose con otras tendencias musicales populares americanas como el *folk*, el *country*, la balada, o el musical, hasta que en la década de 1950 irrumpe un estilo provocador, el *rock and roll*, híbrido del *rhythm and blues* y el *country*, que supone un enorme revulsivo social y cultural, y que en la década de 1960 tendrá su contestación europea gracias al *rock* británico de los Beatles o los Rolling Stones. A partir de los años sesenta, la ramificación de estilos de música popular crece espectacularmente, pasando por tendencias como el *soul, folk, hard rock, heavy rock, rock* sinfónico, *funk, reggae, disco, punk, rap, tecno, new age...* por mencionar sólo algunos de los más conocidos. En medio de todas estas tendencias, el estilo llamado coloquialmente como pop era el que producía en cada década un sonido hasta cierto punto más tradicional o accesible, en general más melódico y cantable, o más cercano al oyente medio. Pese a encontrar buenos ejemplos de cantantes o grupos de fuera de Estados Unidos o del Reino Unido que lograron triunfar a nivel internacional, es indiscutible que a partir de los años sesenta, la música popular de estos países es la claramente dominante (algo que sucederá igualmente con el pop de las artes plásticas).

No obstante, es notorio decir que no existe una directa correlación entre la música popular y el pop art, en el sentido de que las obras plásticas de por ejemplo Andy Warhol usan los iconos populares desde un plano creativo de raíz intelectual o académica<sup>475</sup>, que no es semejante al de la música popular, carente en la mayoría de los casos de una base estética intelectual. Por poner otro ejemplo, podría con facilidad encontrarse en casa de cualquier ciudadano medio americano en los sesenta un disco de Elvis o de los Beatles, pero no una reproducción de una obra de Warhol, Hamilton o Jasper Johns (algo que sin embargo hoy día es hasta cierto punto más fácil de encontrar).

Dado que no era el objeto de este estudio el análisis de los géneros populares, hecho que de por sí podría fácilmente duplicar o triplicar la extensión del estudio, retomemos la atención a la llamada música “cult”. La clara diferenciación y completo alejamiento entre la música popular y la música culta que se produce en el siglo XX, no ha sido obstáculo para que algunos compositores cultos usaran referentes populares en sus composiciones. Desde la era del *jazz*, en la primera mitad del siglo, compositores

---

<sup>475</sup> La mayoría de artistas plásticos pop estudiaron en escuelas de arte, sin embargo, los músicos pop rara vez pisaron conservatorios o escuelas de música.

como el americano George Gershwin, el alemán Kurt Weill, e incluso el ruso Dimitri Shostakovich, han fusionado lo culto y lo popular en muchas o algunas de sus composiciones (algo que también ocurrió en la pintura o literatura); pero centrémonos en la década de los sesenta, cuando florece con más intensidad el interés de la intelectualidad por la cultura popular.

El americano Gubther Schuller, perteneciente al movimiento “Third Stream”, fusionó elementos puramente **jazzísticos**, con otros cultos, con obras como su *Concertino para cuarteto de jazz y orquesta* (1959)<sup>476</sup>, por las mismas fechas en las que surge el movimiento del *free jazz*, iniciado por Ornette Coleman, que desde 1960 trató de revolucionar su estilo, rechazando las convenciones “populares” del *jazz*, para acercarse a una libertad creadora más intelectual<sup>477</sup>, algo que provocó el rechazo del gran público.

Así mismo, el **rock** también ha producido algunas obras a medio camino entre lo popular y lo culto, como en el caso de algunas composiciones de Frank Zappa, por ejemplo *El perfecto extraño*, de 1984. Terry Riley, músico de tendencia minimalista, se aproximó al pop en obras como *Poppy Nogood's Phanton Band* (1970), algo que también hizo Philip Glass en algunas de sus composiciones más cortas. Desde un punto más cercano a lo popular, la tendencia del *Rock* sinfónico también ha llegado a producir composiciones de aspiración intelectualidad, siendo el grupo Pink Floyd uno de los más representativos a este respecto.

Otros compositores donde la línea entre lo popular y lo culto está borrosa son Glenn Branca (n.1948), John Zorn (n.1953), Laurie Anderson (n.1947, además de compositora y cantante, poetisa y dibujante), William Bolcom (n. 1938), o Salvatore Martirano (1927-1995)<sup>478</sup>. Destacaremos como obras claves el single *O superman* (1981, que logró éxito internacional) y *United States* (1983), de Anderson; *Spillane* (1987), del compositor y saxofonista John Zorn; *Balada* (1966), de Mortirano; la *Sinfonía N.º 2* de Branca; y *Cantos de inocencia y experiencia* (1981), de Bolcom.

En el caso del **teatro musical**, la influencia de la música popular es evidente, como atestigua el *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein (1918-1990), o la

---

<sup>476</sup> Morgan, 1999, p.438.

<sup>477</sup> El *free jazz* cuestionó la excesiva comercialidad de algunas tendencias jazzísticas, y estuvo así mismo relacionado con el movimiento sociopolítico de la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos.

<sup>478</sup> Morgan, 1999, p.439-441.

llamada “ópera rock” *Jesucristo superstar* (1970), de Andrew Lloyd Webber (n.1948). Gian Carlo Menotti (1911-2007) producirá por otro lado óperas con una ambientación frecuentemente contemporánea, pero de un estilo accesible y verista, que lo acercan tal vez a una corriente más hiperrealista, como ocurre con *Maria Golovin* (1958).

No hablaremos en música de un **hiperrealismo**, pero resulta como poco curioso el hecho de que por las mismas fechas en las que en Estados Unidos se desarrolla esta tendencia pictórica (los setenta y ochenta), en los compositores de bandas sonoras de cine se tiende al llamado “nuevo sinfonismo”, de carácter predominantemente neorromántico, que buscó una vuelta a los cánones más líricos, descriptivos y clásicos de la música de cine de los años treinta, y que toma a John Williams (n.1932) como su mejor exponente; ahora bien, la conexión con el pop no es tan evidente en este compositor como en Henry Mancini (1924-1994), Wendy Carlos (n.1939, quien con frecuencia usa temas clásicos interpretados con sintetizador, instrumento de una sonoridad muy popular por aquellas fechas), o Ennio Morricone (n.1928).

Fuera de la música cinematográfica, se produjo especialmente en la década de los setenta una tendencia neorromántica, notable en autores como George Rochberg (1918-2005) y Krzysztof Penderecki (n.1933), que abandonan la disonancia y la experimentación más arriesgada para retomar a convenciones más clásicas, como se aprecia en la *Sinfonía N.º.2, Navidad* (1979-1980), y *Lacrimosa* (1980), de Penderecki, o en *Sinfonía N.º. 4* (1977), *Música de carnaval* (1976, con influencia jazzística) y *Cuarteto para cuerda N.º. 6* (1978), de Georg Rochberg.

El paisajismo sonoro, practicado por compositores como el canadiense Raymond Murray Schafer (n.1933), también puede ser considerado por su descriptivismo sensorial como hiperrealista. Destacaremos el *Cuarteto N.º.2: Olas*<sup>479</sup> (1976) de Schafer.

Pasando ahora a lo **pictórico**, las raíces del *pop art* se remiten al neodadá, así como a otras tendencias de menor calado, pero no por ello menos significativas, como fueron el *beat art*<sup>480</sup> (de origen literario), y el *funk art*<sup>481</sup>. El artista neodadá Jasper

---

<sup>479</sup> El interés en la naturaleza de Schafer no lo acercan a las tendencias aquí estudiadas, sin embargo abrió un camino para otros compositores que más adelante experimentaron con el paisaje sonoro urbano. No obstante, el hiperrealismo postmoderno de Gerard Richter sí recurre ocasionalmente al paisaje natural.

<sup>480</sup> Como indica Dempsey (2008, p.196), el *beat art* fue un punto de intersección para artistas habitualmente incluidos en otros grupos como el neodadaísmo, el funk art, o el happening.

<sup>481</sup> Si bien Ed Kienholz es un artista fundamental del funk art, su producción se remite mayormente a la instalación, no a la pintura. Para muchos de los artistas de esta tendencia, el ensamblaje, la escultura y la instalación fueron los medios expresivos más utilizados.

Johns (n.1930) se considera el más claro puente con el *pop art*, a través de obras como *Tres banderas* (1958)<sup>482</sup>. De entre los artistas asociados al beat art destacaremos a Jess Collins (1923-2004), autora del cómic-collage *Trick Cad, caso I* (1954).

El *pop art*, tendencia de amplio desarrollo aun hoy día, aparece referido por primera vez en un artículo del crítico inglés Lawrence Alloway en 1958, si bien ya desde principios de los cincuenta el *Independent Group* de Londres había renovado el interés por la cultura popular. El collage de Richard Hamilton (1922-2011): *¿Simplemente, qué es lo que hace tan diferentes, tan acogedores, a los hogares de hoy día?*, de 1956, se convirtió en el primer icono pop<sup>483</sup>. Otras de las más destacadas figuras británicas adscritas al pop fueron David Hockney (n.1937) y Allen Johns (n.1937). Cruzando el charco, en Nueva York se forjó a principios de los sesenta el otro gran grupo de artistas pop, compuesto entre otros por Roy Lichtenstein (1923-1997), James Rosenquist (n.1933), y Andy Warhol (1928-1987). Obras a destacar serán: *Mi Marilyn* (1965), de Hamilton, *El gran chapuzón* (1967) de Hockney, *Partido perfecto* (1966-1967), *Whaam!* (1963) o *Q-quizás* (1965) de Lichtenstein, *Presidente electo* (1960-1964) y *F 111* (1964-1965), de Rosenquist, y *Gran desgarre en una lata de sopa Campbell* (1962), *Díptico Marilyn* (1962) o *Desastre lavanda* (1963) de Warhol.

Así mismo, desde mediados de los sesenta, surge una tendencia de realismo “fotográfico”, o **hiperrealismo**<sup>484</sup>, que toma entre sus principales figuras a Richard Estes (n.1932), Charles Bell (1935-1996) y Chuck Close (n.1940) en EE.UU., y al alemán Gerhard Richter (n.1932), el suizo Franz Gertsch (n.1930), y el español Antonio López (n.1936) en Europa<sup>485</sup>. El hiperrealismo mantendrá en muchos casos nexos con el pop art, si bien son tendencias bastante independientes. Obras destacables son *Máquina de chicles XV* (1983), de Bell, *Gran autorretrato* (1968), de Close, *Autorretrato doble* (1976), de Estes, *Marina pintando a Luciano* (1975) de Gertsch, *Ema-Desnudo en una escalera* (1966), de Richter, o *Taza de váter y ventana* (1968-1971) de López. El hiperrealismo continúa, al igual que el pop, con buena salud creativa en la actualidad.

---

<sup>482</sup> Klaus Honnelf (2004, p.23) apunta que Johns afirmó: “¡No soy un artista pop!” y de hecho su relación con el pop se fundamenta más que en su iconografía, en el hecho de contravenir las imposiciones del arte de vanguardia. Sin embargo, y contra su voluntad, fue uno de los precursores del pop, junto a Rauschenberg (dado el uso que hace de elementos cotidianos en sus ensamblajes).

<sup>483</sup> Dempsey, 2008, p.217.

<sup>484</sup> Como apunta Dempsey (ib. p.251), el Hiperrealismo no fue un movimiento definido como tal, sino más bien uno de los muchos nombres que se aplicó a una tendencia que destacó desde los años setenta, y que practicaron algunos pintores, especialmente americanos. Carrassat y Mercadé (2004, p.192) añaden que la Documenta de Kassel de 1972 contribuyó a consagrar internacionalmente el hiperrealismo.

<sup>485</sup> Farthing, 2010, p.536.

Pasando al ámbito **literario**, podríamos referirnos a los libros juveniles, relatos de revistas populares, o incluso al cómic, como géneros afines a la música popular; sin embargo, nuevamente estos géneros carecen en la mayoría de los casos del enfoque intelectual del que pretendemos partir.

Será el norteamericano Jack Kerouac (1922-1969) quien establezca unas relaciones más estrechas y realistas con la cultura popular desde la intelectualidad (y lo contracultural<sup>486</sup>). En 1948, Kerouac acuñó el término *beat*<sup>487</sup>, para describir a una generación sacudida, que tan sólo conocía un mundo de ideales destruidos, pero que no albergaban deseos de cambiar la sociedad, sino de eludirla para hacer su contracultura basada en las drogas, la vida nocturna, o el *jazz*<sup>488</sup>. La biblia de la generación beat será la novela de Kerouac *En el camino* (1957). Otros miembros de la generación beat serán el poeta Allen Ginsberg (1926-1997), autor de *Aullido* (1956), y William S. Burroughs (1914-1997), autor de *El almuerzo desnudo* (1959).

En paralelo a la literatura beat americana, en Gran Bretaña surgirán otros escritores rebeldes que se denominarán bajo el calificativo de *Angry Young Men* (los jóvenes airados)<sup>489</sup>. Representarán a esta tendencia el dramaturgo John Osborne (1929-1994), autor de *Mirando hacia atrás con ira* (1956), y Colin Wilson (1931-2013), autor de *El disconforme* (1956).

En la **nueva novela francesa** podemos establecer igualmente conexiones con lo hiperrealista<sup>490</sup>, dado su detallismo narrativo de la cotidianidad. Destacan en esta tendencia autores como Michel Butor (n.1926), autor de *La modificación* (1957), Margarite Duras<sup>491</sup> (1914-1996), con novelas como *Moderato cantábile* (1958), Alain

---

<sup>486</sup> El término contracultura fue acuñado por el historiador Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de una contracultura* (1968), para referirse a una cultura inconformista al margen de una cultura dominante. Desde este punto de vista, podría parecer paradójico incluir en este apartado dedicado al pop, a corrientes como el beat, sin embargo, existen notorios rasgos comunes, como la atención a lo cotidiano (sórdido o no) del mundo contemporáneo, pese a que las perspectivas puedan ser diferentes según autores y obras. De hecho, hemos de notar cómo la mayoría de tendencias de música popular (como el *rock and roll*, y antes el *jazz*), nacieron como estilos contraculturales, oídos principalmente por jóvenes, siendo asimilados paulatinamente por la cultura de masas tras varios años de rebeldía.

<sup>487</sup> Como apuntan De la Torre y Sedeño (1999, p.315), *beat*, en el argot del *jazz* significa golpeado, cansado, destrozado. G. de Torre (2001, p.805) sin embargo, prefiere usar el término de frenetismo para referirse a unos autores que buscan simultáneamente la exaltación y la autoaniquilación.

<sup>488</sup> Dempsey, 2008, p.195.

<sup>489</sup> El término proviene del texto autobiográfico homónimo que Leslie Paul (1905-1985) publicó en 1951; G. de Torre (2001, p.792) los denominará los iracundos, y a la tendencia el iracundismo.

<sup>490</sup> El término de “nueva novela francesa” es bastante amplio e impreciso, y existieron en su momento muchas más etiquetas para referirse a escritores que G. de Torre (ib.p.817) califica como objetivistas.

<sup>491</sup> Duras no llegó a formar parte estrictamente del grupo objetivista, o al menos no en toda su producción; sin embargo, es una destacada novelista afín a un estilo que no proporcionó grandes obras maestras.

Robbe-Grillet (1922-2008), autor del guión *El año pasado en Marienbad* (1961), y Nathalie Sarraute (1900-1999), autora del ensayo *La era de la sospecha* (1956).

Entre los representantes de la música popular (de la tendencia folk), destaca también un autor cuya obra se ha recopilado abundantemente en poemarios, dada su calidad literaria: Bob Dylan (n.1941, poeta que además de componer y cantar, pinta); también Leonard Cohen (n.1934) será loado como poeta y novelista además de como cantautor.

Otros autores americanos coetáneos de los hiperrealistas, como Tom Wolfe (n.1931, autor de *La hoguera de las vanidades*, de 1987, penetrando ya en lo postmoderno), y Hunter S. Thompson (1937-2005, autor de *Miedo y asco en las vegas*<sup>492</sup>, de 1971, que no obstante juega con la realidad y la alucinación), recurren a una detallada descripción y exploración de la realidad de su época, derivada de la crónica periodística, bastante afín al hiperrealismo pictórico americano, y como éste, tiene igualmente nexos con la cultura pop. El denominado en ocasiones “nuevo periodismo”, ya fue sin embargo inaugurado por Truman Capote con su reportaje novelado *A sangre fría* (1965), fecha en la que el hiperrealismo pictórico de Close daba así mismo sus primeros pasos.

El poeta británico Philip Larkin (1922-1985, que fue también crítico de *jazz*) realizará un retorno a la realidad basándose en su propia experiencia, con un tono cotidiano, familiar y a menudo irónico. Obra destacable es *Alborada* (1977).

### 5.18.2. Características

El tópico más típico de la música popular es la canción melódica vocal de sencillo lirismo, con estructura de estrofa y estribillo, acompañada por guitarras eléctricas, batería, y tal vez sintetizador, con compás de cuatro por cuatro y acentos a contratiempo, armonías sencillas, y letra sobre las relaciones de pareja en el mundo contemporáneo; cuanto más nos alejamos de este tópico, más nos adentramos en terreno innovador.

El *jazz* ha actuado en gran medida como mediador entre lo popular y lo culto; su gusto por la improvisación, por el virtuosismo instrumental, los ritmos sincopados, las

---

<sup>492</sup> La novela *Miedo y asco en Las Vegas* fue ilustrada por Ralph Steadman con un estilo que juega entre la caricatura y el expresionismo surrealista.

formas y armonías variadas, y las letras con carga dramática o social, hizo que muchos compositores se interesaran en el género jazzístico ya desde comienzos de siglo. Así mismo, el *jazz* también se preocupó por buscar nuevos derroteros expresivos, y en los sesenta, el *free jazz* aporta una renovación estilística que resulta incluso afín al espíritu neodadá. La experimentación del *free jazz* busca una libertad total aplicada no sólo a la variación temática, sino también en cuanto a acordes, ritmos, texturas, melodías... incorporando la disonancia, la heterofonía y la forma libre a sus piezas.

Gubther Schuller, con su *Concertino para cuarteto de jazz y orquesta*, hace coincidir a músicos jazzísticos y músicos clásicos, incorporando a su composición elementos de una y otra tendencias. Frank Zappa, compositor que exploró el *rock*, el *jazz*, la electrónica, y la música culta, produjo álbumes de *rock* independiente, bastante inclasificables. Zappa escribía las letras de sus temas, con frecuente sentido del humor, y críticas sociopolíticas; en *El perfecto extraño*, obra para orquesta que dirigió Pierre Boulez, el estilo es ricamente experimental.

Por su parte, Laurie Anderson, tras alcanzar el estrellato en el pop (con *O superman*), trabajó en performances multimedia en las que usó diseños de Raushenberg. En *United States*, un espectáculo de dos tardes, combina cine, diapositivas, luces, voz alterada electrónicamente, gestos del cuerpo estilizados, poesía, violín... creando una obra que interpreta seriamente la tecnología moderna y la búsqueda del sueño americano<sup>493</sup>.

En *Spillane*, de John Zorn, encontramos un ecléctico collage de rasgos jazzísticos, populares, clásicos y experimentales. Salvatore Mortirano hace en *Balada* una interesante deformación de las canciones típicas de *Night-club*. Glenn Branca, por su parte, usa para sus sinfonías guitarras eléctricas y percusión amplificada, creando obras de corte culto (bastante minimalistas), pero con sonoridades tímbricas y algunos ritmos y temáticas de rasgos enteramente populares. En los *Cantos de inocencia y experiencia* (1981), de Bolcom, escucharemos un popurrí que abarca lo sinfónico, lo folclórico, el reggae, o el contrapunto disonante.

Respecto al nuevo sinfonismo y al neorromanticismo, es destacable que muchos compositores de cine compongan bandas sonoras con rasgos neorrománticos para acompañar imágenes de la cotidianeidad contemporánea (si bien en otras ocasiones el

---

<sup>493</sup> Morgan, 1999, p. 440-441.

cine comercial opta por lo fantástico y épico); sin embargo, en *Desayuno con diamantes* (1961), basada en la novela homónima de Thrumán Capote (de 1958), Mancini conjuga perfectamente lo popular y lo romántico, realizándose sucesivas variaciones del famoso tema “Moon river”, en estilos que van desde lo jazzístico, lo popular o latino, a lo sinfónico-romántico y modernista. La *Sinfonía N.º 2, Navidad*, de Penderecki, jugará entre reminiscencias texturalistas, y un nuevo lirismo neorromántico, que pese a lograr conectar técnicamente con lo más “realista”, sin embargo no acaba de encontrar un equivalente semántico en las tendencias pop literarias o pictóricas, algo de lo que tal vez esté más cerca Georg Rochberg (autor sólo parcialmente neorromántico), gracias a la influencia jazzística en su *Música de carnaval*. Respecto al paisajismo sonoro, básicamente trata de recrear musicalmente sonidos ambientales, o inspirarse en ellos, cuando no los graba o mezcla.

Yendo al campo de las **artes plásticas**, la artista de *beat art* Jess, con su obra *Tricky Cad, caso I*, toma uno de los grandes iconos de la cultura pop, el cómic, y a través del collage convierte una historieta de Dick Tracy en un mundo confuso y tenso, donde se habla indirectamente de la carrera armamentística y la corrupción política<sup>494</sup>. La afinidad con la literatura beat es especialmente evidente en el plano semántico, en el que el desprecio por una cultura conformista y materialista no impide que se usen los iconos que la representan, como vehículo expresivo.

En el *pop art*, los clásicos collages y ensamblajes del neodadá tuvieron cabida, usando ahora de forma más evidente, realista y limpia, los iconos o representaciones de la cultura popular, tales como estrellas del cine, imágenes publicitarias, productos de consumo (tecnología, alimentación, moda...), imaginería urbana o cotidiana, e incluso graffitis e imágenes pornográficas. En algunos casos también se introducían elementos abstractos mezclados con la imagen popular, en un intento de ironizar sobre los tan aclamados por la crítica expresionistas abstractos.

El estilo de Hockney tendió a una pintura por lo general realista, que versaba sobre los temas cotidianos de la clase media (o media-alta) británica, como su serie de pintura de piscinas, basados en su mayoría en insustanciales fotografías de revistas<sup>495</sup> (situándose en un plano más cercano al de la nueva novela francesa). El espíritu del *pop art* es a la vez que conformista con la sociedad de masas, ácido con su representación,

---

<sup>494</sup> Dempsey, 2008, p.196.

<sup>495</sup> Farthing, 2010, p. 487.

algo que vemos reflejado igualmente en la literatura, y en cierto sentido, en la música. Allen Jones optó por acudir al campo de lo erótico o pornográfico, con cuidados trazos realistas, pero con composiciones originales y sensuales cromatismos no realistas, situándose más afín al sórdido mundo de los iracundos o los *beat*.

Lichtenstein desarrolló un estilo en el que pintaba, en grandes lienzos por lo general, viñetas de cómic, algunas con evidente carga melodramática, y otras con temáticas más sutiles, pero reflejando en cualquier caso la vida moderna (salvo quizás aquellas dedicadas a Popeye, por ejemplo). Rosenquist optó por la superposición de imágenes de elementos que reflejasen lo cotidiano de la contemporaneidad (imágenes publicitarias, moda, objetos tecnológicos, comida, pero también balas o la bomba atómica), en complejas y atractivas composiciones pictóricas (recordando collages) de rasgos realistas o hiperrealistas, usando incluso nuevos pigmentos fluorescentes o pintando sobre aluminio.

Warhol sin embargo fue más proclive al uso de la serigrafía, recolorando intensamente fotografías populares (como su famosa Marilyn), que multiplicaba y posicionaba conjuntamente como en una estantería de supermercado (famosas son también sus *Latas de sopa Campbell*); no por ello dejó de realizar serigrafías de desastres (fotografías cruentas de accidentes de coches, suicidios, la silla eléctrica, o enfrentamientos por los derechos civiles), que recoloraba y multiplicaba igualmente<sup>496</sup>, y que conectan con los escritores más desencantados, o los músicos más reivindicativos.

En el **hiperrealismo**, lo fundamental fue la copia exacta de la realidad visible, obteniendo un acabado de apariencia fotográfica. Pese a existir pintores hiperrealistas que recurrieron a temáticas muy variadas<sup>497</sup>, la tónica más habitual se centró en el reflejo de los entornos cotidianos, incluyendo la atención a lo más intrascendente y vulgar, como la *Máquina de chicles XV*, de Bell, o la *Taza de váter y ventana* de López. En *Marina pintando a Luciano*, de Gertsch, podemos ver como una chica maquilla con cuidado a un chico en un recargado estilo *glam* (un género *rock*), pintando en otras ocasiones jóvenes con aspecto de hippies, si bien en otros trabajos se acerca más a

---

<sup>496</sup> Siguiendo a Foster, Krauss, Bois y Buchloh (2006, p.486), lo que pretende el arte pop (según Roland Barthes) es liquidar el carácter simbólico del objeto, es decir, liberar a la imagen de un significado profundo para hacerla aflorar en la superficie del simulacro (gracias a la repetición de un original, éste pierde su originalidad, banalizándose).

<sup>497</sup> El interesante pintor Malcolm Morley (n.1937) llegó a pintar una copia de una obra de Vermeer (pintor del siglo XVII), pero no olvidemos tampoco que Rochberg hace en uno de los movimientos de su *Cuarteto de cuerda N.º 6* unas variaciones musicales del famoso canon de Pachelbell (compositor también del siglo XVII).

matices casi románticos<sup>498</sup>, como sucede también con algunas piezas de Richter, pintor que juega a distorsionar sus hiperrealistas imágenes como si de una fotografía borrosa por el movimiento se tratase. En Chuck Close, predominarán los gigantescos retratos en primer plano, tomados de fotografías que parecen de tipo carnet, y en Estes el paisaje urbano será el protagonista.

En el medio **literario**, la novela *En el camino*, de Kerouac, usa la primera persona de forma obsesiva, considerando el *jazz* como la música del alma, el uso de las drogas como puerta a otras formas de conciencia, y la filosofía zen como marco ético; el estilo narrativo es realista y de expresión sencilla, algo que comparte con Burroughs, autor que sin embargo es más alucinógeno en *El almuerzo desnudo*. En medio de este llamado con frecuencia realismo sucio, nos encontramos con personajes jóvenes, inadaptados, prostitutas, drogadictos o vagabundos, insertos en escenas que retratan sin dramatismo lo sórdido de la contemporaneidad (ya lo hacía Warhol en sus desastres), donde no hay planteado un futuro, sino una aventura constante y desencantada. En general, la literatura **beat** hace de su credo el vivir rápido, gozar de todo tipo de experiencias, y llegar a ser un genio en minúsculas. *Aullido*, de Ginsberg, usa un lenguaje popular, de frases cortas y simples, sin evitar lo vulgar y obsceno, generando una poesía eminentemente oral, concebida originalmente como una performance. En gran medida, la crítica literaria de la época tachó a la literatura beat de populista, anti-intelectual, y de escaso valor literario; sin embargo, su influencia en el movimiento *hippie*, la contracultura y la psicodelia fue enorme<sup>499</sup>.

De los **jóvenes airados** también destacaremos como cualidades el disentimiento contracultural, el resentimiento y la rebeldía sin causa, y las temáticas contemporáneas de desinhibidos bajos fondos; en lugar del compromiso o la solidaridad, los personajes manifestarán su incredulidad y libre albedrío. Y sin embargo este retrato moderno tiene tintes críticos y existencialistas (sobre todo en Wilson).

Con la **nueva novela francesa**, se rechaza el sentimentalismo burgués, tanto como la mirada existencialista, buscando un realismo nuevo donde el objeto se convierte en centro de atención, careciendo en gran medida de un mensaje comprometido, y considerando que el mundo no es ni racional ni absurdo, simplemente,

---

<sup>498</sup> Según Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef (2005, p.340) el romanticismo de Gertsch, en un sentido amplio y renovado del término, se parece más al de un Rochberg que al de un Penderecki.

<sup>499</sup> De la Torre y Sedeño, 1999, p.314.





Andy Warhol: *Díptico Marilyn* (1962). El tema de Marilyn fue trabajado abundantemente por Warhol, que en este caso crea dos versiones de esta reiteración banalizante, una con exaltados colores, y otra a blanco y negro que aporta un matiz más traumático.



Roy Lichtenstein: *That's the way, it should have begun!, but it's hopeless!* (1968, puede traducirse como "Este es el camino que debería haber empezado!, pero es inútil!"). El artista usa para esta melodramática imagen un escueto cromatismo que lo caracterizó: tan sólo rojo, amarillo, azul, blanco y negro (y alguna vez el verde), algo típico en el cromatismo de los comics que sirven al artista como inspiración.



*Tricky Cad, caso I* (1954), de Jess, obra de estilo *beat* que reformula el heroico cómic de Dick Tracy para generar una nueva historia nada edulcorada o descafeinada.

Fue un viaje corriente en autobús con niños llorando y el sol ardiente, y campesinos subiendo en cada pueblo de Pensilvania, hasta que llegamos a la altura de Ohio y rodamos de verdad, subimos por Ashtabula y cruzamos Indiana de noche. Llegué a Chicago a primera hora de la mañana, cogí una habitación en un albergue juvenil, y me metí en la cama con muy pocos dólares en el bolsillo. Me lancé a las calles de Chicago tras un buen día de sueño.

El viento del lago Michigan, *bop* en en Loop, largos paseos por Halsted Sur y Clark Norte, y un largo paseo pasada la medianoche por la jungla urbana, donde un coche de la policía me siguió como si fuera un tipo sospechoso. En esta época, 1947, el *bop* estaba volviendo loca a toda América. Los tipos del Loop soplaban, fuerte pero con aire cansado, porque el *bop* estaba entre el período de la *Ornitología* de Charlie Parker y otro período que había empezado con Miles Davis. Y mientras estaba sentado allí oyendo ese sonido de la noche, que era lo que el *bop* había llegado a representar para todos nosotros, pensaba en todos mis amigos de uno a otro extremo del país y en cómo todos ellos estaban en el mismo círculo enorme haciendo algo tan frenético y corriendo por ahí. [...]

Pero entonces bailaban por las calles como peonzas enloquecidas, y yo vacilaba tras ellos como he estado haciendo toda mi vida, mientras sigo a la gente que me interesa, porque la única gente que me interesa es la que está loca, la gente que está loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, con ganas de todo al mismo tiempo, la gente que nunca bosteza ni habla de lugares comunes, sino que arde, arde como fabulosos cohetes amarillos explotando igual que arañas entre las estrellas.

Fragmentos de *En el camino* (1951), de Jack Kerouac, pieza clave de la generación *beat*.

He visto los mejores cerebros de mi generación destruidos por la  
locura, famélicos, histéricos, desnudos,  
arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en busca de  
un colérico picotazo,  
pasotas de cabeza de ángel consumiéndose por la primigenia conexión  
celestial con la estrellada dinamo de la maquinaria de la noche,  
que, encarnación de la pobreza envuelta en harapos, drogados y con  
vacías miradas, velaban fumando en la sobrenatural  
oscuridad de los pisos de agua fría flotando sobre las  
crestas de la ciudad en contemplación del *jazz*, [...]

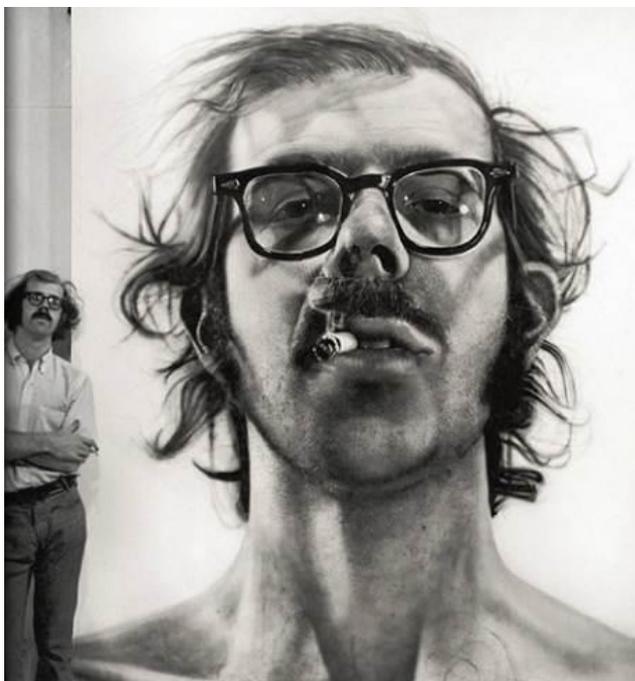
¡Carl Solomon! Estoy contigo en Rockland  
Donde estás más loco de lo que yo estoy  
Estoy contigo en Rockland  
Donde te debes sentir muy extraño  
Estoy contigo en Rockland  
Donde imitas la sombra de mi madre  
Estoy contigo en Rockland  
Donde has asesinado a tus doce secretarias  
Estoy contigo en Rockland  
Donde te ríes de este humor invisible  
Estoy contigo en Rockland  
Donde somos grandes escritores en la misma horrorosa  
máquina de escribir  
Estoy contigo en Rockland  
Donde tu condición se ha vuelto seria y es reportada por la radio [...]

Fragmentos de *Aullido*, de Allen Ginsberg.



*F-111* (1964-1965, fragmento), de Rosenquist, en el que una sombrilla tapa la bomba atómica.

**Audición Nº. 66:** *Cantos de inocencia y experiencia* (1981), de William Bolcom, obra que muestra un popurrí de estilos y referentes musicales, que puede llegar a recordar los collages visuales de Rosnquist.



A la izquierda, Chuck Close posa frente a su *Autorretrato* (1968), obra en blanco y negro, como una fotografía sacada de un fotomatón. A la derecha: *Taza de váter y ventana* (1968-1971), de Antonio López. Estas piezas hiperrealistas se enmarcan, al igual que la mayoría de piezas de arte pop, en el espíritu que refleja la cotidianidad contemporánea desde un prisma no idealista.

“Antes de que lo amordazara, el señor Clutter me preguntó y ésas fueron sus últimas palabras, quiso saber cómo estaba su mujer, si estaba bien. Y yo le dije que sí, que muy bien, que estaba a punto de dormirse [...] Y no es que le estuviera tomando el pelo. Yo no quería hacer daño a aquel hombre. A mí me parecía un señor muy bueno. Muy cortés. Lo pensé así hasta el momento en que le corté el cuello. [...] Pero no me di cuenta de lo que había hecho hasta que oí aquel sonido. Como de alguien que se ahoga. Que grita bajo el agua. Le di la navaja a Dick [...] le entró pánico. Quería largarse de allí. Pero yo no le dejé. El hombre iba a morir de todos modos, ya lo sé, pero no podía dejarlo así. Le dije a Dick que cogiera la linterna y lo enfocara. Cogí la escopeta y apunté. La habitación explotó. Se puso azul. Se incendió. Jesús, nunca comprenderé como no oyeron el ruido a treinta kilómetros a la redonda. [...] Escalones, lazo, máscara. Pero antes de que le ajustaran la venda, el prisionero escupió su chicle en la mano tendida del capellán. Dewey cerró los ojos y los mantuvo cerrados hasta que oyó el golpe seco que anuncia que la cuerda ha partido el cuello. [...] La precedente ejecución no le había turbado: Hickock nunca le había parecido gran cosa, sino que lo veía como «un estafador ocasional, que se había salido de su radio de acción, un ser hueco sin ningún valor». Pero Smith, a pesar de que era el verdadero asesino, despertaba en él otra reacción. Había algo en él, un aura de animal exiliado, de criatura herida, que el detective no podía dejar de ver. [...]”

Fragmento de *A sangre fría* (1965), de Truman Capote, novela considerada como inaugural del nuevo periodismo americano.

“Magnífico... ¡magnífico! A Sherman le gustaba que le viesen desempeñando su papel de padre. Esta mañana era un hombre que representaba toda la envarada seriedad de Park Avenue y de Wall Street. Llevaba un traje de estambre gris azulado, hecho a medida en Inglaterra, por 1.800 dólares, con americana de dos botones, sin cruzar, y solapas corrientes, de puntas redondeadas. En Wall Street, los trajes cruzados y con las solapas anchas y afiladas estaban mal vistos, eran considerados como cosas atrevidas, que sólo vestía la gente del mundo de la confección [...]

—¡Eh, Kramer! ¡Eh, maricón! ¡Bésame el culo!

—¡Eh, tío, métetela por donde te quepa! [...]

—¡Eh, gilipollas!

—¡Chupapollas!

—¡Kramer, hijoputa!

—¡Eh tío, te voy a dar por el culo!”.

Fragmentos de *La hoguera de las vanidades* (1987), de Tom Wolfe.

**Audición N.º. 67:** *Un lugar tranquilo* (1983), ópera de Leonard Bernstein con ambientación burguesa contemporánea e incursiones de música popular.



*El gran chapuzón* (1967), de David Hockney, obra que se inspira en la imaginería burguesa británica, como hace Wolfe con la americana.

## 5.19. El *op art* y el minimalismo

### 5.19.1. Contexto

El *op art*, o arte óptico<sup>501</sup>, surgió a mediados de los sesenta como sustituto del pop art, que como cualquier otra tendencia con casi una década de existencia, estaba comenzando su declive cara a un público que cada vez con más fuerza demandaba novedad por encima de todo.

Nacido en el ámbito de artistas que trabajaban con una abstracción básicamente geométrica<sup>502</sup> y compuesta por sencillos elementos, el *op art* juega con la percepción óptica para producir efectismos ilusorios. Algunos de los más destacados representantes del movimiento serán el francés de origen húngaro Victor Vasarely<sup>503</sup> (1906-1997), autor de piezas como *Marsan* (1966) o *Vega-Gyongiy-2* (1971), el americano Richard Anuszkiewicz (n.1930), con *Luminoso* (1965), y la británica Bridget Riley (n.1931), con *Corriente* (1964) o *Fuego I* (1962).

Por las mismas fechas en las que el arte óptico despuntaba, la crítica comenzó a prestar atención a un grupo de artistas que influenciados en buena medida por los constructivistas y suprematistas rusos de principios de siglo, trabajaban con estructuras y abstracciones geométricas de gran simpleza. Se aplicó desde mediados de los sesenta el término **minimalismo**<sup>504</sup> para designar a un grupo de escultores, principalmente estadounidenses y británicos, y a algunos pintores del conocido como **arte abstracto postpictórico**<sup>505</sup>, como Frank Stella (n.1936), autor de *Nunca pasa nada* (1964) o *Rabat*

---

<sup>501</sup> Farthing (2010, p.524) aclara que el término arte óptico fue usado por primera vez en 1964 por la revista *Time* para describir el nuevo estilo artístico. El término “arte cinético” también es típico, sin embargo no hay que confundirlo con la escultura cinética.

<sup>502</sup> Dempsey (2008, p.230) indica cómo el *op art* se dio a conocer especialmente gracias a una exposición organizada en 1965 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, titulada “El ojo sensible”, y que además de obras de artistas ópticos, incluía obras de arte abstracto postpictórico y de arte concreto.

<sup>503</sup> Magdalena Holzhey (2005), indica cómo Vasarely empezó realmente a producir obras de arte óptico desde principios de los cincuenta, si bien en piezas de los años treinta ya estaba presente la experimentación visual y formal (por ejemplo en *Tigre*, de 1938) por influencia de la Bauhaus (a través de Alexander Bortnyk). El surrealismo y el arte concreto también serían influyentes en el artista.

<sup>504</sup> El término minimalista proviene del título de un ensayo escrito en 1965 por el filósofo británico Richard Ollheim, en el que reflexionaba sobre el mínimo esfuerzo manual de artistas como Ad Reinhardt o Duchamp (Farthing, 2010, p.520).

<sup>505</sup> Dempsey (2008, p.232) aclara que este término fue acuñado en 1964 por el crítico estadounidense Clement Greenberg para una exposición organizada en el Museo de Arte del Condado de California, y realmente engloba varias tendencias, como la pintura *hard-edge* (borde duro) de Al Held, Kelly y Stella, la pintura *stain* (mancha) de Helen Frankenthaler (autora sin embargo de matiz más expresionista abstracto), los *Washington Color Painters*, como Gene Davis (1920-1985) y Noland, la pintura sistémica

(1964), Ellsworth Kelly<sup>506</sup> (n.1923), con *Azul rojo* (1965), y Kenneth Noland (1924-2010), con *Primero* (1958). Pese a que la abstracción geométrica del minimalismo es afín hasta cierto punto a la del *op art*, sus objetivos y composiciones son distintos.

El término **minimalismo** no se aplicó a la **música** hasta principios de los años setenta, si bien desde los sesenta un grupo de jóvenes compositores americanos comenzaron a trabajar con los elementos musicales más básicos, influenciados en buena medida por John Cage, y en parte también por el serialismo. Entre los más destacados compositores denominados minimalistas, se sitúan La Monte Young (n.1935), con obras como *Composición 1960 N°.7* (1960), Terry Riley (n.1935), con *En Do* (1964), Steve Reich (n.1936), con *Piano fase* (1967) o *Música para dieciocho músicos* (1976), y Philip Glass (n.1937), con *Música en doce partes* (1971-1974) o su ópera *Einstein en la playa* (1975)<sup>507</sup>.

La corriente de **música espectral**, o espectralismo, comparte con el *op art* el interés por producir composiciones basadas en una lógica sonora, así como el *op art* lo hace con la lógica óptica. La tendencia surge en Francia en la década de los setenta<sup>508</sup>, derivada en gran medida de los estudios de Boulez en el IRCAM, pero también de las enseñanzas de Messiaen (profesor de varias generaciones de músicos); el *Ensemble l'itinéraire* (grupo itinerario, fundado en 1973) ayudará a su difusión. Sus más destacados componentes serán Tristan Murail (n.1947), autor de composiciones como *Desintegraciones* (1982-1983), y Gérard Grisey (n.1947), con *Parciales* (1975). En la obra del español José Manuel López López (n.1956) también se aprecia la influencia del espectralismo, como sucede en *Aquilea*, de 1986<sup>509</sup>

Respecto a la **literatura**, no existe una corriente minimalista propiamente dicha, sin embargo, hay géneros poéticos como el haiku japonés, compuesto por sólo tres versos de siete y cinco sílabas, que posee un carácter altamente minimal, y que ha

---

de Josef Albers (1988-1976) y Ad Reinhardt (1913-1967), y la minimalista relacionada con Robert Mangold (n.1937) o Agnes Martin (1912-2004).

<sup>506</sup> Los *Espectros de color conducidos por el azar* realizados por Kelly en la década de los cincuenta, están derivados así mismo de la influencia musical de Cage, compositor que también influyó en los minimalistas musicales. Sin ser sus espectros de color piezas minimalistas, se sitúan como puente entre la abstracción geométrica, la aleatoriedad, y el minimalismo.

<sup>507</sup> Morgan, 1999, p.445-446.

<sup>508</sup> Hughes Dufourt, músico y también filósofo, parece ser que fue el primero en acuñar el término espectralismo en un artículo de 1979. <https://es.wikipedia.org/wiki/Espectralismo> (Mayo 2015).

<sup>509</sup> Ramos, 2013, p. 300-305.

suscitado progresivamente un creciente interés<sup>510</sup>. También el microteatro y el microrrelato pueden interpretarse como géneros minimalistas, que igualmente se cultivan con especial intención desde las últimas décadas del siglo, pese a existir buenos ejemplos desde principios de siglo. Autores notables que han llegado a una intensa concisión, serán Samuel Beckett (1906-1989), que a partir de los años sesenta extrema su minimalismo expresivo, con obras teatrales como *Aliento* (1969), o *Cuadrado* (1981), y Alejandro Jodorowsky (n.1929), autor de algunas obras de alta concisión, además de frecuentar el microrrelato.

En algunas obras de Paul Celan (1920-1970), autor de influencia surreal y existencial, encontramos también una progresiva simplificación expresiva, que usa frases de una altísima concisión, y recurre habitualmente a la reiteración, conectando hasta cierto punto (aunque sea a nivel formal) con el espíritu minimalista.

En los años setenta, la tendencia española neopurista (llamada así por la influencia de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez), también ha sido llamada minimalista, y está representada por poetas como Andrés Sánchez Robayna (n.1952), Julia Castillo (n.1956), o el primer Jaime Siles (n.1951). La denominada poesía del silencio también emparenta con esta tendencia, influenciada por el personal estilo de José Ángel Valente (1929-2000, frecuente traductor de Celan)

Sin embargo, en los casos precedentes no podemos establecer una correlación semántica con el minimalismo o el arte óptico (al ser éstas tendencias abstractas), y lo más afín sería volver la mirada hacia la poesía concreta o sonora, de la que ya se habló en otro apartado, para encontrar ejemplos más afines. Hemos de notar que si en los años cincuenta ya muchas obras abstractas poseían rasgos minimalistas (evidente en la pintura de campos de color, o en algunas obras de pintores concretos), la poesía concreta y fonética practicada en aquellos años ha seguido evolucionando a la par de otros artistas considerados hoy día como minimalistas. En la obra del español Felipe Boso (1924-1983), encontraremos buenos ejemplos de poesía concreta.

La poesía espacialista fundada en 1963 por Pierre Garnier (n.1928), que bebe de las precedentes tendencias de poesía visual y fonética, puede ser el más claro ejemplo

---

<sup>510</sup> Ya a principios de siglo, Ezra Pound usó el haiku en algunos poemas. Octavio Paz tradujo haikus en colaboración con Eikichi Hayashiya en 1956, y Borges y Cortázar llegaron a usarlos, al igual que Kerouac. En España, Juan Ramón Jiménez también los ha cultivado.

afín a las corrientes referidas en este apartado; obra conocida de este autor es su poema *Pik bou* (pájaro carpintero, de 1966).

### 5.19.2. Características

El *op art* se fundamenta en el uso de patrones geométricos, en blanco y negro o en color, donde la yuxtaposición rítmica de colores altamente contrastantes generan por lo general una sensación ilusoria de movimiento, parpadeo o vibración (típica en Riley). En otros casos, se busca producir una sensación de profundidad o de imagen oculta (Vassarely). El *op art* carece de trasfondo semántico, al fundamentarse en el efecto puramente sensorial.

En el **minimalismo**, o en la **pintura abstracta postpictórica**, la geometrización huye de la emotividad del expresionismo abstracto, de la pincelada gestual y la texturalización, yendo a favor de un estilo más frío y anónimo, que se centre en las cualidades formales, y explote el carácter puramente óptico del pigmento (no su textura), remarcando las superficies planas y la forma del lienzo. Como en el *op art*, el minimalismo recurrirá frecuentemente a la reiteración rítmica de sencillos patrones formales (combinados o no con color), sin embargo, al contrario que el *op art*, los minimalistas tienden a resaltar la pintura como objeto, no como ilusión visual<sup>511</sup>.

En la **música**, el **minimalismo** ha tenido un desarrollo y aceptación muy alto, y de hecho muchas películas e incluso discografías comerciales han usado composiciones minimalistas. La música minimalista utiliza en general motivos melódicos o acordes sencillos, que se repiten incesantemente, con ligeras o lentas evoluciones, y cambios a veces imperceptibles; las texturas suelen ser poco densas, y la armonía habitualmente consonante. Si bien muchas obras minimalistas son bastante extensas, abundan las formas breves, donde el silencio suele ser así mismo un componente importante. En *Composición 1960 N.º.7* de La Monte Young, por ejemplo, sólo se escuchan dos notas musicales: Si y Fa#, mantenidas durante un largo periodo de tiempo<sup>512</sup>; esto resulta altamente afín a las pinturas bicromáticas de artistas como Kelly, o Frank Stella, que en obras como *Rabat*, usa sólo dos colores, azul y amarillo, situados en el espectro

---

<sup>511</sup> Dempsey, 2008, p.232-233.

<sup>512</sup> Morgan (1999, p.447) señala cómo en la obra de Young existe un componente espiritual, que derivará posteriormente hacia lo conceptual, y que no acaba de conectar, al menos a nivel semántico, con la gran mayoría de minimalistas pictóricos.

cromático a una distancia semejante a la de las notas Si y Fa# (en otras obras la policromía es mucho más exuberante, aun con formas compositivas sencillas). Steve Reich sin embargo jugó en los sesenta especialmente con el ritmo, estudiando los cambios de fase, donde bucles de notas simultaneados a diferente velocidad provocaban desfases rítmicos<sup>513</sup> (algo semejante al juego cromático que Stella realiza en sus *Las indias galantes IV*, de 1973). Con Philip Glass, las construcciones melódicas suelen realizarse por adición, produciéndose frecuentes progresiones armónicas que sin embargo recaen en patrones reiterantes y de lento desarrollo (la influencia de la música hindú, que en gran medida hace uso de tales recursos, fue grande en Glass, como se evidencia en su ópera *Satyagraha* (1980)), algo que quizás sea más afín a la estética de los círculos concéntricos de colores que se expanden de Noland, como sucede en *Primero*, de 1958. Pese a que la ópera, por ser obra argumental, podría alejarse semánticamente del minimalismo pictórico, hay que apreciar sin embargo que en Glass las imágenes dramáticas son estáticas, no narrativas.

Respecto a la **música espectral**, el intento de descomponer el espectro sonoro natural de un sonido (a veces electrónicamente, como en las *Desintegraciones* de Murail), y tratar de recomponerlo instrumentalmente, siguiendo un patrón estrictamente racional y basado en la naturaleza del sonido, es afín en cierto sentido al tratamiento de la imagen del *op art*, que presenta una imagen siguiendo patrones racionales basados en la lógica de la percepción ocular, que el ojo reinterpreta sugestivamente. El ilusionismo visual de movimiento del *op art*, es paralelo a la ilusión de construcción tímbrica que pretenden generar los espectralistas, interesados ambos en lo sensorial.

En **literatura**, la brevedad de los haikus, los microrrelatos, microteatros, o la poesía neopurista, estaría tan sólo en consonancia estructural con el minimalismo pictórico, ya que la semanticidad, habitualmente realista, está alejada de la abstracción pictórica. Pese a todo, la repetición, habitual de las estructuras musicales y pictóricas, llega a ser habitual en ciertas obras de autores como Celan, reforzándose así la afinidad técnica. Obras escénicas concretas de Samuel Beckett, como *Cuadrado* (que escenifica un patrón geométrico de movimiento, rayando lo conceptual), resultan más afines en tal caso a las tendencias pictóricas y musicales minimalistas.

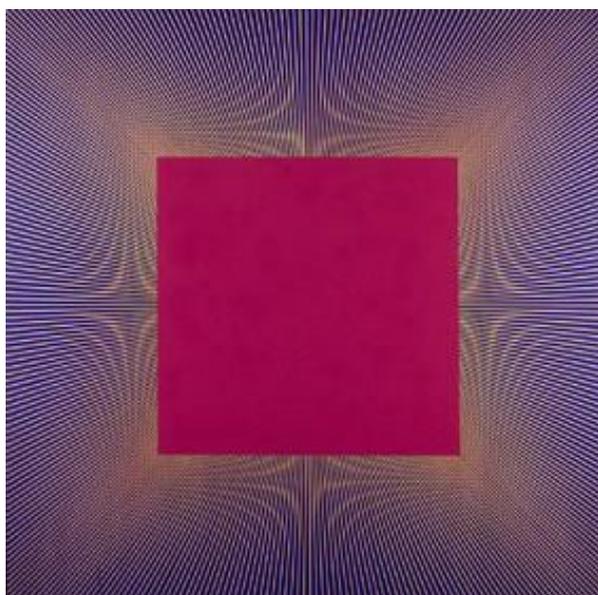
---

<sup>513</sup> Ib., p.449.

La poesía espacialista de Pierre Garnier supone un intento de renovación de la poesía visual y fonética, más afín al minimalismo, al conjugar habitualmente juegos de palabras asemánticas con interesantes composiciones formales, frecuentemente geométricas.

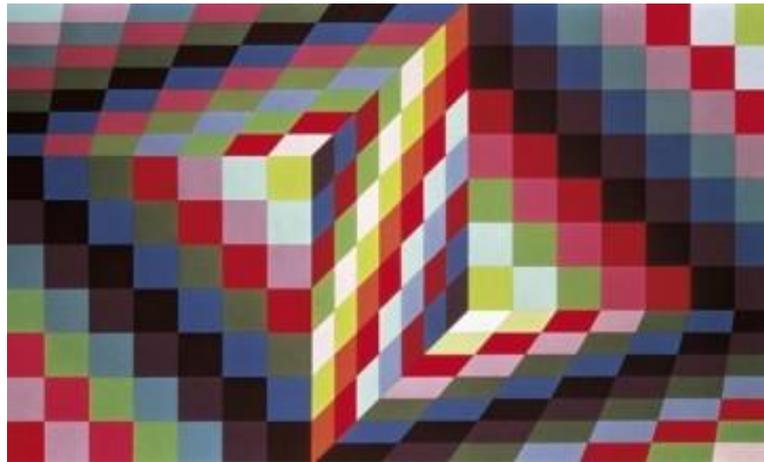


Bridget Riley: *Fuego I* (1962). En esta pieza de *op art*, el juego rítmico de bandas blancas y negras de diferente tamaño e inclinación producen una sensación óptica de movimiento si se fija la mirada en el círculo blanco del centro.

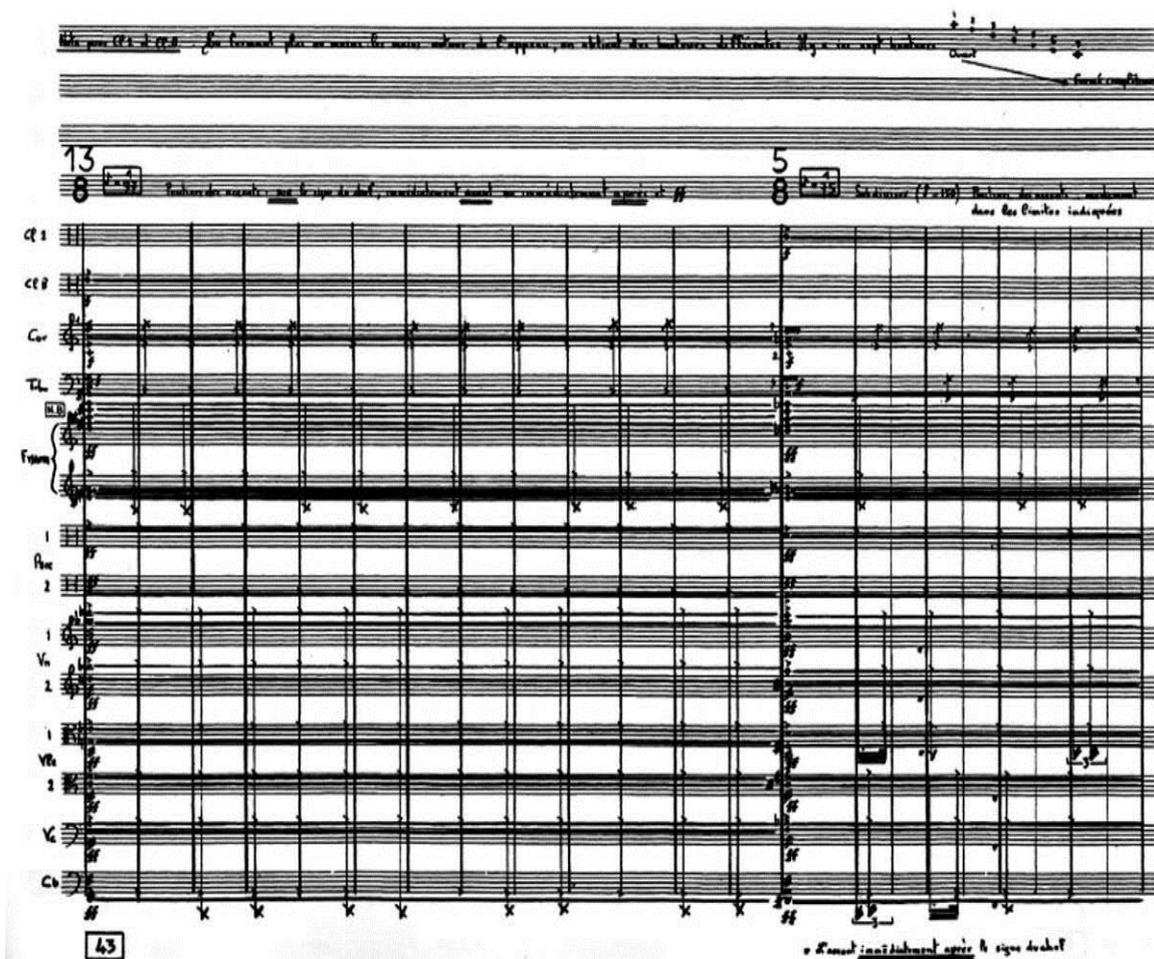


*Cuadrado magenta profundo* (1978), de Richard Anuszkiewicz.

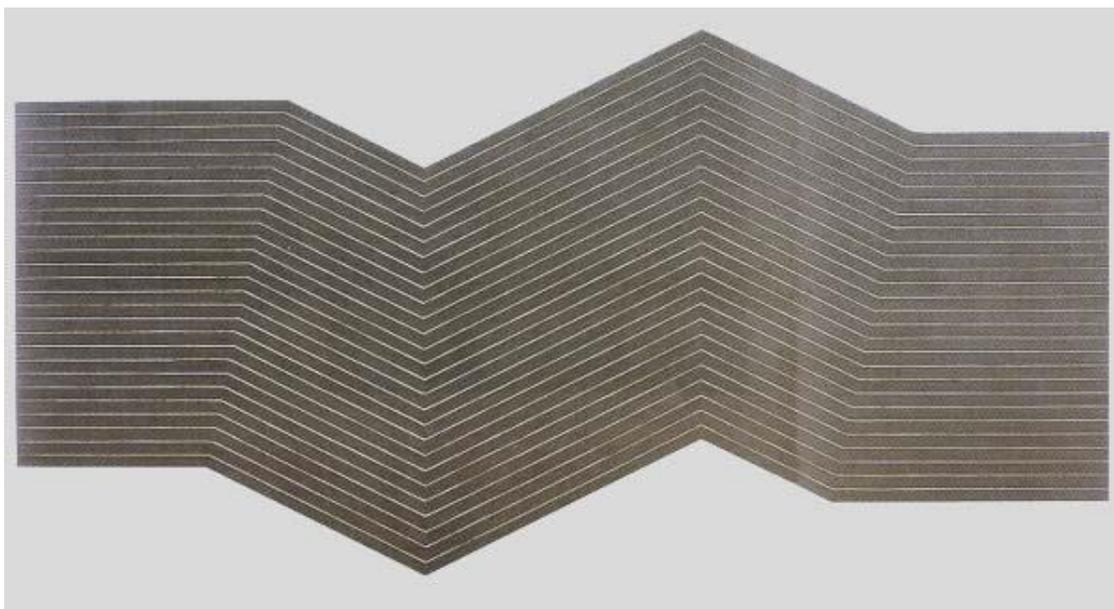
A la derecha: *Marsan* (1966), de Victor Vasarely, obra de op art que en lugar de jugar con la sensación de movimiento, incide en un ilusionismo indeterminado al plantear una forma cúbica de la que no queda claro si sobresale o si se hunde en la imagen.



**Audición N.º. 68:** *Parciales* (1975, tercera parte del ciclo: *Los espacios acústicos*), de Gérard Grisey, obra espectralista que explora la interacción entre los fenómenos acústicos y la percepción auditiva, bajo un discurso unidireccional. La fascinación por lo simétrico y por las permutas a pequeña y gran escala, en función de las características internas de los sonidos, son claves para el espectralismo. En la obra de Grisey, cada instante es la consecuencia directa e inmediata del que le precede, al tiempo que es la causa del que le sigue<sup>514</sup> (algo que comparte con la composición formal del *op art*). Abajo, fragmento de la partitura.



<sup>514</sup> Ramos, 2013, p. 302-303.



*Nunca pasa nada* (1962), de Frank Stella. La horizontalidad reiterativa de las líneas se altera por la forma con picos del lienzo, que crea ritmos visuales sencillos. Pese a usar como en la obra de Riley tan sólo bandas blancas y negras, en esta pieza de arte abstracto postpictórico no se pretende generar un juego ilusorio visual, sino conducir lo sensorial a la esencia básica del medio pictórico.



*Azul y rojo* (1965), de Ellsworth Kelly, pintura bicromática minimalista de grandes dimensiones, en la que el espectador queda imbuido en una esencial contemplación.



A la izquierda, la sencilla partitura de *Composición 1960 N.º.7* (1960, **Audición N.º. 69**), de La Monte Young, en la que únicamente utiliza dos notas, que son sostenidas por un largo tiempo (en indicación del compositor) para inducir a un estado sonoro contemplativo.

Vino, vino.  
 Vino una palabra, vino,  
 Vino por la noche,  
 Quería iluminar, quería iluminar.  
 Ceniza.  
 Ceniza, ceniza.  
 Noche.  
 Noche y noche. Al ojo  
 Va, a lo húmedo.

En el poema de arriba, fragmento de *Reja de lenguaje* (1959), de Paul Celan, la reiteración hace que la palabra, como representante de la sustancia del poema, cobre un protagonismo más esencial.

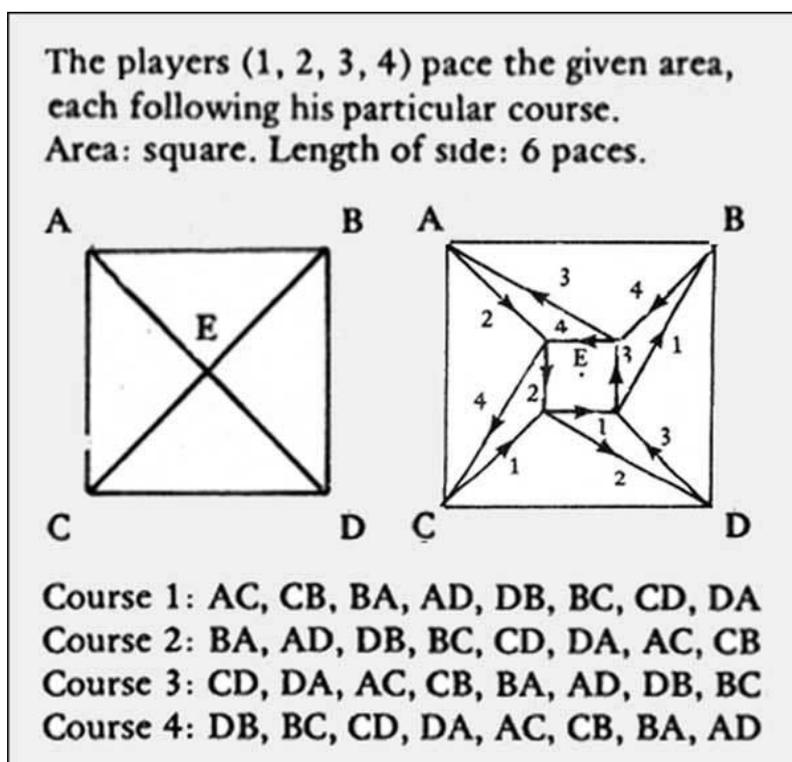


Diagrama explicativo de la obra escénica *Cuadrado* (1981), de Samuel Beckett, en la que cuatro actores simplemente se mueven por el espacio siguiendo reiteradamente un esquema. El diagrama es la única faceta “literaria” de esta obra inclasificable.

Estaba en un desierto. Miró a la derecha y un árbol surgió a su izquierda. Giró la cabeza hacia la izquierda; el árbol desapareció para crecer a su derecha. Ojeó hacia atrás, el árbol apareció delante. Atisbó hacia delante, el árbol brotó atrás. Cerró los ojos para ver si lo llevaba dentro. Se convirtió en ese árbol.

*El tesoro de la sombra*, microrrelato de Alejandro Jodorowsky.



## 5.20. El arte conceptual

### 5.20.1. Contexto

El **arte conceptual** adquirió la categoría de movimiento durante la década de los sesenta, si bien procedimientos como el *ready-made* de principios de siglo de Duchamp, o incluso el cuadrado negro de Malévich, ya anticipan esta tendencia, que bebe abundantemente del dadaísmo<sup>515</sup>. En el arte conceptual, el concepto o idea es la verdadera obra, más allá de su conformación física (plástica, sonora, o incluso semántica, en el caso de la literatura).

En las **artes plásticas** lo conceptual se ha valido por lo general de la performance o la instalación, y tenemos pocos ejemplos de pinturas conceptuales, aunque los cuadros blancos de Piero Manzoni<sup>516</sup> (1933-1963) de finales de los cincuenta son un buen ejemplo, así como algunas producciones de Sol LeWitt<sup>517</sup> (1928-2007), el francés Daniel Buren (n.1938), el belga Marcel Broodthaers (1924-1976, creador a medio camino entre la poesía y la pintura), el francés Roman Opalka (1931-2011), o el estadounidense John Baldessari (n.1931)<sup>518</sup>. El grupo *Art & Language*<sup>519</sup> (*Arte y Lenguaje*) ha sido desde mediados de los sesenta otro importante foco de arte conceptual, usando como plataforma una publicación periódica del mismo nombre que el grupo, dedicada a cuestiones críticas y teóricas sobre el arte conceptual. Destacaremos las obras *Cuadrado Rojo, letras blancas* (1963), de LeWitt, *Una pieza en cuatro partes en dos paredes paralelas* (1973-1976) de Buren, *Atlas* (1975) de

---

<sup>515</sup> En los artistas asociados al neodadá encontraremos obras que podemos considerar conceptuales; por ejemplo, es destacable la obra *Dibujo de De Kooning borrado* (1953), de Rauschenberg, en el que el artista borró un dibujo de De Kooning para mostrar su hostilidad hacia el expresionismo abstracto (Foster, Krauss, Bois y Buchloh, 2006, p.368). También en las prácticas de Fluxus se anticipa lo conceptual, del cual el arte postal es ejemplo.

<sup>516</sup> Manzoni se relacionó con los artistas neodadás del nuevo realismo francés; sus cuadros “ácromos” (blancos) fueron una contestación a los cuadros monocromos (azules) de Yves Klein (artista que también prefiguró lo conceptual en buena parte de su obra). En sus cuadros blancos, Manzoni ni siquiera usa rodillo, sino que los sumerge en caolín para alejarse de todo procedimiento técnico, si bien deja arrugas en la tela del lienzo para generar textura y tonalidad.

<sup>517</sup> Farthing (2010, p.500) indica que fue el estadounidense Sol LeWitt quien acuñó el término “arte conceptual” en 1967, al escribir un artículo para la revista *Artforum* titulado “Fotografías sobre arte conceptual”. LeWitt traza con este artículo la transición desde el minimalismo (a cuya estética perteneció) al arte conceptual. Sin embargo, Daniel Marzona (2005, p.6) indica cómo antes que la expresión de “arte conceptual” existió la de “arte concepto”, empleada en un ensayo de 1963 por el artista fluxus Henry Flint, para referir un arte caracterizado por sus relaciones con el lenguaje.

<sup>518</sup> Dempsey, 2008, p. 242.

<sup>519</sup> El grupo se fundó en el Reino Unido entre 1967 y 1968, pero a principios de los setenta se unió un grupo neoyorkino. Entre sus artistas más reconocidos están Terry Atkinson (n.1939), y a partir de los setenta, Joseph Kosuth (n.1945). En el grupo también se llevaron a cabo proyectos musicales. A finales de los setenta el grupo estaba bastante mermado.

Broodthaers, *Detalle I-32.327* (1965), de Opalka, o *No haré nunca más arte aburrido* (1971), de Baldessari.

A la hora de encontrar **música** conceptual el primer referente es John Cage, con obras como *4'33''* (1952)<sup>520</sup>, pero así mismo, en el grupo Fluxus muchas de las performances realizadas con elementos musicales se pueden considerar conceptuales. Georges Brecht (1926-2008), Joe Jones (1934-1993), y Nam June Paik (1932-2006) serán algunos de los más interesantes compositores de Fluxus, que siguieron en activo durante los años de desarrollo del arte conceptual.

Compositor donde lo conceptual está remarcado será el estadounidense Alvin Lucier (n.1931), autor considerado conceptualista del fenómeno acústico<sup>521</sup>, que más que compositor se considera artista de los sonidos, con obras como *Música para un solo intérprete* (1965), o *Estoy sentado en una habitación* (1970).

Otros compositores con afinidad conceptual en algunas de sus obras son el británico Max Eastley (n.1944), autor de interesantes esculturas sonoras, su compatriota Trevor Wishart (n.1946), con la performativa *Tuba mirum* (1979), o el estadounidense Tom Johnson (n.1939) con *Catálogo de acordes* (1985) y *Nueve campanas* (1973).

Dentro de la música popular se usa así mismo el término “álbum conceptual” para referirse a un disco formado por canciones con una temática común, que actúa como concepto genérico del álbum, o que como en el caso de *The Wall* (1979), de Pink Floyd (*rock* progresivo), se desarrolla a lo largo del disco. Sin embargo, la inmensa mayoría de los álbumes conceptuales de música popular están orientados hacia un concepto estructural y semántico bastante convencional, por lo que la afinidad con el arte conceptual es meramente nominativa.

En el ámbito de la **literatura**, lo conceptual encuentra sus orígenes en los caligramas o el dadaísmo de principios de siglo. Mirando nuevamente a John Cage, podemos incidir en algunos de sus escritos, como los poemas “mesósticos”, que son conceptuales. Más recientemente, y entrando en lo postmoderno, el español Juan Brossa (1919-1998), artista plástico<sup>522</sup> además de escritor, ha producido, además de

---

<sup>520</sup> Nuevamente en la época dadaísta de principios de siglo encontramos el precedente, en la composición de silencios de Erwin Schulhoff. Al igual que sucede con los *ready-made* de Duchamp, son obras aisladas que no tienen influencia inmediata.

<sup>521</sup> En palabras de Francisco Ramos (2013, p.391), que lo cataloga también como escultor del sonido.

<sup>522</sup> Destacan a este respecto sus llamados *Poemas objeto*, que vienen a ser obras plásticas conceptuales.

excepcionales y renovadores caligramas o poemas visuales, textos como *Elegía para el Che* (dentro de *Cuaderno de poemas*, de 1969), o *Desmontaje* (1974), que se adentran más intensamente en lo conceptual. Otros autores españoles de destacada experimentación conceptual son José Luis Castillejo (n.1930), Fernando Costa Adrián (n.1962), Juan José Espinosa Vargas (n.1956), Mikel Jáuregui (n.1948), Miguel Jiménez (n.1953), o Juan de Loxa (n.1944)<sup>523</sup>.

El llamado “conceptualismo” (término de origen filosófico medieval) se ha convertido en una tendencia muy frecuentada en las últimas décadas, explorando la literatura desde un plano puramente conceptual, que se adentra ya en lo postmoderno. Entre los escritores que han buscado trasladar lo conceptual al medio literario, podemos citar a Pablo Katchadjian (n.1977), o Sara Uribe (n.1978).

### 5.20.2. Características

En las artes conceptuales, el intelecto<sup>524</sup> se antepone a lo meramente estético, formal y sensorial; lo ornamental carece pues de sentido, salvo que el concepto que se trate de transmitir sea eso mismo: “lo ornamental”. Para lo conceptual es importante descubrir y definir la naturaleza y el lenguaje de las artes, eliminando por lo general los elementos subjetivos o azarosos, usando técnicas asépticas<sup>525</sup> en una búsqueda de conceptos objetivos. En algunos casos, el arte conceptual ha servido de vehículo crítico sociopolítico; sin embargo en otras circunstancias su semántica ha explorado lo vital, lo espiritual, o con mayor frecuencia, los límites del arte o la atención a su esencia mediática. La autorreferencialidad en cualquier caso sustituye definitivamente a la mimesis como vehículo de la significación, en una afirmación de la autonomía del arte respecto a la experiencia sensorial estética.

En el ámbito estructural, podemos encontrar composiciones formales tan

---

<sup>523</sup> A. López Gradolí, 2012.

<sup>524</sup> Marzona (2005, p.7) indica: “Con frecuencia se ha definido el arte conceptual como una forma artística intelectual cargada de teoría. De hecho, al crear y fundamentar su obra, muchos artistas recurrieron a modelos teóricos desarrollados en otras disciplinas. La última filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein, el positivismo lógico, el estructuralismo francés, y sobre todo, los estudios de semiótica de Roland Barthes y la teoría crítica de Herbert Marcuse”. En gran medida el arte conceptual surgió también del enfrentamiento contra la crítica puramente formalista de Clament Greenberg, que dominó hasta bien entrados los sesenta.

<sup>525</sup> Muchos artistas conceptuales directamente realizan diseños de obras que luego ejecutan otras personas, como los *Mapas* que desde los años setenta el italiano Alghiero Boetti (1940-1994) mandaba elaborar por tejedoras de alfombras afganas. El componente técnico y la expresiva mano del artista son por tanto infravalorados en pos del contenido semántico de la obra.

variadas, como variadas son las ideas o conceptos a expresar, de las que las obras se derivan; sin embargo, la frecuente apariencia minimalista de muchas piezas no debe hacernos olvidar que el trasfondo semántico es diferente. Manzoni, con sus cuadros blancos, *Ácromos* (1958-1959, para los cuales usa por ejemplo lienzos destensados, llenos de pliegues y cubiertos de yeso, o bien pega objetos blancos como cáscaras de huevo o bolas de algodón), alcanza un minimalismo ya iniciado por Malévich a principios de siglo, pero desde presupuestos diferentes, porque Manzoni anda el camino hacia la cuestión de qué es arte, burlándose de los cánones convencionales para proclamar que cualquier producción de un artista es arte, incluso su propia mierda, que llegó a enlatar y vender.

Baldessari, tras quemar en 1970 toda su producción artística previa (de por sí aquella acción fue una obra performativa: *Proyecto cremación*), se dedicará al arte conceptual; por ejemplo, tras organizar una exposición en el Nueva Scotia College of Art and Design, al no poder desplazarse, mandó a los alumnos que escribiesen en las paredes de la sala de exposiciones: “No haré nunca más arte aburrido”, frase con la que cubrieron reiteradamente toda la sala, parodiando el clásico castigo escolar a la vez que debatían sobre los límites del arte (sobre la autoría de la obra, la trascendencia de lo efímero (cuando se pintasen las paredes de la sala), la validez de la palabra como obra “plástica” no literaria...). La palabra escrita, como vehículo plástico-visual transmisor del concepto, será algo abundantemente utilizado en el arte conceptual en general, situándose así en gran medida entre lo plástico y lo literario.

Daniel Buren realiza “pinturas” minimalistas consistentes en franjas verticales de dos colores, que presenta en diferentes contextos: museos, galerías, fachadas de edificios, cables sobre calles, vallas publicitarias u hombres anuncio, para inducir a la reflexión sobre cómo las galerías y museos manipulan tanto al espectador como al objeto artístico, así como la capacidad del entorno en la identificación de una obra como artística, y la capacidad del arte para transformar el espacio en un lugar artísticamente respetable.<sup>526</sup> En *Una pieza en cuatro partes en dos paredes paralelas*, compone una obra plástica en diferentes fragmentos alejados entre sí, incluso por la pared donde se exponen, cuestionando de esta manera la entidad y unidad de la obra artística.

*Cuadrado Rojo, letras blancas*, de LeWitt, presenta un cuadrado dividido en

---

<sup>526</sup> Dempsey, 2008, p.243.

nueve partes, algunas blancas y otras negras, explicando con palabras algo tan obvio como que usa letras rojas, o que el cuadrado es blanco; sin embargo también incluye un cuadrado rojo al que denomina como tal con la palabra rojo escrita con letras blancas, generando por ello una confusión cuya resolución lógica pasa por la contextualización simbólico-semántica.

Opalka se interesa sin embargo en la fenomenología del tiempo, consagrándose exclusivamente desde 1965 a pintar *Infinity Paintings* (pinturas del infinito), basadas en el principio elemental de la progresión, que en su primera obra, *1965/1-infinito (detalle 1-35327)* comienza con la cifra 1 pintada en blanco sobre fondo negro en la esquina superior izquierda del lienzo, para continuar sumando cifras en series numéricas, que al rellenar todo el lienzo alcanzan el 35.327. En el siguiente cuadro comienza la serie desde el número 35.328, y así sucesivamente. Opalka acompañó cada cuadro de una grabación magnetofónica en la que enumeraba las cifras que aparecen en la tela; además, al final de su jornada laboral realizaba un retrato fotográfico junto a la obra, estableciendo una correlación entre la progresión de la serie y el envejecimiento gradual del artista con el paso del tiempo.

John Cage, en el campo **musical**, realiza una obra puramente conceptual con *4'33''* (1952), donde el intérprete ejecuta 4 minutos con 33 segundos de silencio. La obra de silencio<sup>527</sup> sería equivalente al lienzo en blanco, y desafía igualmente el concepto de “¿qué es música?”. Dentro del grupo Fluxus, el compositor George Brecht, por ejemplo, con su *Música de goteo* (1962), simplemente se sube a una escalera y vierte agua desde una regadera a un cubo de metal; en su *Cuarteto de cuerda*, cuatro músicos llegan con sus instrumentos, se sientan, aplauden, y se van<sup>528</sup>. La música se

---

<sup>527</sup> Existen precedentes de obras hechas de silencio, incluso anteriores a la obra dadaísta *In futurum* de Erwin Schulhoff, como la *Marcha Fúnebre para las Exequias de un Hombre Sordo* (1897), de Alphonse Allais (1854-1905), autor cercano a Satie. Ahora bien, el hecho de encontrar obras semejantes no significa que fuesen creadas desde semejantes presupuestos estéticos, ya que en el caso de la obra de Allais (escritor, periodista, humorista, y pintor de un cuadro blanco en 1893, titulado *Primera comunión de jovencitas cloróticas en tiempos de nieve*), nos encontramos con una broma musical sin el trasfondo conceptual que posee la obra de Cage, o el trasfondo de provocación absurda y nihilista del dadaísta Schulhoff. (Allais, 2011, p.VII-XXII). [https://es.wikipedia.org/wiki/Alphonse\\_Allais](https://es.wikipedia.org/wiki/Alphonse_Allais) (Mayo 2015).

<sup>528</sup> Como indica George Brecht: "Imagínese que la música no sea sólo sonido. ¿Qué podría ser entonces? Meditando sobre esto hice una serie de propuestas. Un cuarteto de cuerda, por ejemplo, donde los intérpretes (solistas, instrumentalistas) simplemente baten las palmas... Si la parte esencial de la música es el tiempo, entonces todas las cosas que tienen lugar en el tiempo podrían ser música... Yo creo que hoy todavía no sabemos si la música debe tener sonido, si la música implica necesariamente el sonido, o si no. Y si no lo hace, una posible dirección de la investigación es ver lo que podría ser. Lo que aquí tenemos es investigación musical transformada en investigación del objeto" <https://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html> (Septiembre 2015).

hace objetual para G. Brecht, y esencialmente temporal, no necesariamente sonora. Otro componente de Fluxus, Joe Jones, abrió en 1967 una “tienda de música” en Nueva York, en cuyo escaparate aparecían expuestos muchos de sus instrumentos musicales preparados, que eran ejecutados por motores mecánicos con resultados aleatorios, y que los transeúntes podían activar en cualquier momento por medio de un interruptor instalado en el exterior; con esta obra, se cuestiona la autoría de la música y la del ejecutante, que puede ser cualquiera. Jones descontextualiza así la música, en un cierto paralelo a como Buren lo hizo con la pintura.

Nam June Paik, por su parte, exploró la conexión entre el sexo y la música en piezas como su *Symphony n° 5* (1965), donde se ofrecen las instrucciones de tocar el piano con el pene; la exploración de las relaciones del sexo con el arte serán también ampliamente exploradas en tendencias conceptuales como el *body art* (el arte del cuerpo), tendencia con importantes conexiones conceptuales.

En el caso de Alvin Lucier, su *Estoy sentado en una habitación* es una obra autorreferencial en la que se lee un texto que es grabado y luego reproducido amplificadamente, grabándose esa reproducción y volviendo a reproducir el resultado y a grabarlo constantemente hasta que la distorsión del proceso deforma la onda sonora al punto de no entenderse las palabras, y convertirse en una música abstracta el resultado; el texto dice: “Estoy sentado en una habitación diferente de la habitación en la que tú está ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz que habla y lo voy a reproducir hasta que las frecuencias de resonancia de la habitación se refuercen, de manera que se destruya la forma del discurso quizás con la excepción del ritmo. Lo que oírás entonces serán las frecuencias naturales de resonancia de la habitación, articuladas mediante la realización del discurso. Considero esta actividad no tanto la demostración de un hecho físico como una forma de eliminar cualquier irregularidad que pudiese tener el discurso”.<sup>529</sup> En *Música para un solo intérprete*, conecta electrodos a su cabeza para amplificar los ritmos que producen las ondas alfa de su cerebro. Lucier conceptualiza el fenómeno acústico, creando sonidos sin tener que intervenir constantemente para controlar o componer formalmente la obra, que es efecto de sus propias premisas.

Tom Johnson, en *Catálogo de acordes*, propone una sucesión de los 8.178 posibles acordes dentro de la octava, explotando las todas las permutaciones del

---

<sup>529</sup> Ramos, 2013, p.392-393.

concepto armónico. Max Eastley sin embargo está más interesado en las esculturas sonoras, con frecuencia en conjunción con la naturaleza, donde el agua de un arroyo o el viento son los encargados de activar los mecanismos sonoros de sus obras<sup>530</sup>.

Llegados al ámbito **literario**, Cage realiza con sus “mesósticos”, unos acrósticos que, como en *Escribiendo a través de Aullido* (1984), toman palabras sueltas del poema *Aullido*, de Allen Ginsberg, situando en vertical el nombre del autor en medio de tales palabras, realizando una poética referencial que subyuga los conceptos de autoría y del “qué es poesía”, al ser prácticamente un juego de palabras semejante a un crucigrama.

Joan Brossa, con su *Elegía para el Che*, expone un abecedario en el que faltan las letras c-h-e, denotando la ausencia del popular revolucionario. En *Desmontaje* desmonta tipográficamente las partes de la letra “A” para agruparlas en otra posición, rompiendo la simbología fonética pese a conservarse el material gráfico. Su poesía visual parte de la poesía concreta, pero se adenta más en el concepto que en la forma.

Para el conceptualismo literario, la palabra es un objeto apropiable<sup>531</sup>, manipulable; Pablo Katchadjian, por ejemplo, en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), reordenó de la A a la Z los versos del poema *Martín Fierro*, de José Hernández; en otra obra escribió fragmentos extras para el *Aleph* de Borges.

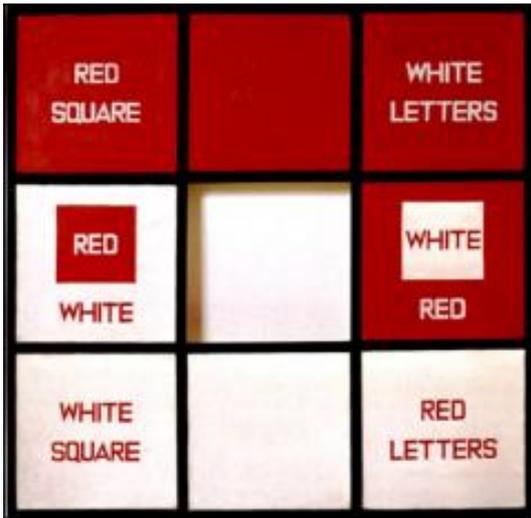
Sara Uribe, con *Antígona González* (2012), reescribió la *Antígona* de Sófocles por medio de la apropiación de testimonios de personas desaparecidas en México<sup>532</sup>; de esta manera, recontextualiza la escritura de diferentes géneros.

---

<sup>530</sup> Algo semejante a lo que hace el *Land art*, el arte la tierra o el paisaje, que es habitualmente considerado como una rama del arte conceptual, si bien lo conceptual está más destacado en unas obras que en otras. Robert Smithson (1938-1973), uno de los más destacados artistas pertenecientes a la corriente *Land art*, produjo interesantes intervenciones paisajísticas a gran escala, pero también en su obra plástico-literaria *Una pila de lenguaje* (1966), trata de evidenciar la tensión entre la materialidad de las palabras escritas y el uso conceptual del espacio, a través de un conjunto de palabras escritas a mano, que conforman una suerte de montaña sobre un papel milimetrado (escribiendo sobre una serie de conceptos tales como lenguaje, fraseología, discurso, lengua, etc); Smithson establece así un nexo “literario” con su obra “escultórica” a gran escala, que también se relaciona con el arte conceptual. Dempsey (2008, p.262) relata que Smithson estaba fascinado con los procesos de autodestrucción y autorregeneración de la naturaleza, explorando en obras como su famoso *Malecón en espiral* (1970), el concepto físico de entropía.

<sup>531</sup> El apropiacionismo es así mismo otra tendencia artística relacionada con lo conceptual, en la cual un artista “cita” o se apropia de la obra de otro artista, para crear una nueva obra. Richard Prince, por ejemplo, fotografió anuncios publicitarios como el de los cigarrillos Marlboro para hablar sobre el materialismo y el espectáculo referenciado a la propia experiencia; el concepto de autoría es nuevamente cuestionado.

<sup>532</sup> <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/notas-sobre-notas-sobre-conceptualismo/>



Sol Lewitt: *Cuadrado Rojo, letras blancas*, de 1963. A la izquierda, fragmento de *Una pieza en cuatro partes en dos paredes paralelas* (1973-1976) de Buren.



*Una pila de lenguaje* (1966), de Robert Smithson.



*Elegía para el Che* (dentro de *Cuaderno de poemas*, de 1969), y a la derecha, *Desmontaje* (1974), de Joan Brossa.

Al verse sin compañero  
al viejito enamorado.  
alcanzando con la punta  
Alcé mis ponchos y mis prendas  
Alcemos el poncho y vamos.  
alguien me hubiera buscado,  
algún día hemos de llegar...  
algún poquitito muerda,  
Allá habrá siguridá  
Allá no hay que trabajar,  
allí jamás lo sorprende  
allí la proveduría.  
allí me desconoció.  
allí mis hijos queridos  
allí mis pasos dirijo  
Allí quedó de mojón  
Allí sí se ven desgracias  
Allí tuito va al revés:  
Allí un gringo con un órgano  
Amigazo, pa sufrir  
¡Amigo, qué tiempo aquél!  
amparan a los cristianos,

*El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007, fragmento sobre la letra “A”), de Pablo Katchadjian.

**Audición N°. 71:** *Estoy sentado en una habitación* (1970), de Alvin Lucier.

**Audición N°. 72:** *Catálogo de acordes* (1985), de Tom Johnson.

## 5.21. El postmodernismo

### 5.21.1. Contexto

En las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, es difícil hablar de una sola tendencia y corriente artística, sobre todo cuando son muchos los artistas que en tiempos y lugares similares exploran nuevas versiones de estilos ampliamente trabajados, tales como el neoexpresionismo, el hiperrealismo, el

neopresionismo, el neosurrealismo, neorromanticismo, eclecticismo, el neopop, el arte conceptual, arte abstracto, electrónico, o la multiculturalidad; en muchos casos, existen también artistas que practican hibridaciones de varios estilos, o alternan obras de una u otra tendencia (como Gerhard Richter, artista hiperrealista, con obras abstractas geométricas y otras abstractas más expresionistas; algo que tampoco es nuevo, por otra parte, como se puede comprobar en la obra de Picasso). El arte posmoderno es una suerte de cajón de sastre que evidencia el pluralismo del arte más reciente (plástico, literario, y musical).

Son muchos los autores que han tratado de aportar su definición de lo posmoderno (Habermas, Lyotard, Braschi, Huysen, Vattimo, Ballesteros, Rodríguez Magda...), sin embargo, el término “posmodernidad” se popularizó especialmente a partir de la publicación de *La condición posmoderna* (1979), de Jean-François Lyotard, pese a que el término ya había sido usado con anterioridad por varios autores (desde hace más de un siglo incluso<sup>533</sup>, para referirse al arte surgido tras el declive del modernismo). El término posmoderno sigue siendo controvertido hoy día, dado que no existe de por sí una definición universal de lo que es “moderno”, sin embargo, la gran complejidad y relatividad semántica de lo posmoderno se adecua a la enorme diversidad estilística, muchas veces incatalogable, que podemos encontrar en las artes actuales. Guasch<sup>534</sup> incluso habla de una posmodernidad “cálida” europea (1980-1985, representada principalmente por el neoexpresionismo), una posmodernidad estadounidense (1980-1985, representada por el apropiacionismo y el graffiti), una posmodernidad “fría” (1985-1990, representada por el neopop, neoabstracción, neoconceptual, neobarroco...), una posmodernidad activista y alternativa (1985-1995), y una multiculturalidad.

De entre los artistas que en **pintura** están frecuentemente bajo el abrazo de una denominación posmoderna podemos resaltar, entre muchos, a los alemanes Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Daniel Richter, Dirk Skreber, y Neo Rauch; los británicos Peter Doig, Jenny Saville, Matthew Ritchie, Glenn Brown, Gilbert and George, Banksy,

---

<sup>533</sup> Es el caso del pintor británico John Watkins Chapman (1880-1903), quien usó el término en fecha tan temprana como 1870, según Lois Shawver (en *Nostalgic Postmodernism*, 2005, p.70). Visto en:

<https://books.google.es/books?id=5BhDnotBBS0C&pg=PA70&lpg=PA70&dq=john+watkins+chapman+postmodernism&source=bl&ots=GFBqJe6xv1&sig=FsK2cjfDnHRG4yWgKcLFjm1EpVk&hl=es&sa=X&ved=0CEMQ6AEwA2oVChMIpuOdIKDnyAIVQYgaCh2GdQjW#v=onepage&q=john%20watkins%20chapman%20postmodernism&f=false>

<sup>534</sup> Guasch, A. M., 2000.

Sarah Morris, y Chris Ofili; los españoles Miquel Barceló, Angela de la Cruz, y Eloy Morales; los americanos Keith Haring, Jeff Koons, y Tim Gardner; el argentino Hugo Laurencena; la etíope Julie Mehretu; el indio Raqib Shaw; el chino Cai Guo-Qiang; y el japonés Takashi Murakami<sup>535</sup>.

En **literatura**, podemos destacar como autores asociados a la posmodernidad, entre otros: a los estadounidenses Paul Auster, Bret Easton Ellis, David Mamet, y Thomas Pynchon; la canadiense Anne Carson; el mexicano Felipe Montes; el chileno Roberto Bolaño; el cubano Reynaldo Arenas; el alemán Winfried G. Sebald; los italianos Umberto Eco y Susanna Tamaro; los españoles Javier Marías y Félix de Azúa; los franceses Michel Houellebecq, Georges Perec, Pascal Quignard, y Ariel Garaffo; los británicos David Mitchell, Irvine Welsh, y Sarah Kane; el turco Orhan Pamuk; los indios Salman Rushdie y Arundhati Roy; el israelí David Grossman; el japonés Haruki Murakami; y el chino Gao Xingjian<sup>536</sup>.

En **música**, algunos de los compositores más afines al posmodernismo serían: los alemanes Karlheinz Stockhausen, Erhard Grosskopf, Friedrich Goldmann, y Friedrich Schenker; los italianos Luigi Nono, Armando Gentilucci y Giacomo Manzoni; los franceses Tristan Murail y Luc Ferrari; los británicos John Tavener, Harrison Birtwistle y Brian Ferneyhough; los españoles Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Tomás Marco; los rusos Alfred Schnittke y Sofía Gubaidulina; el neerlandés Peter Schat; el finlandés Einojuhani Rautavaara; el húngaro György Kurtág; los polacos Henryk Górecki y Krzysztof Penderecki; el checo Marek Kopelent; los estadounidenses Harry Partch, George Crumb, y John Zorn; el canadiense Claude Vivier; el brasileño Jorge Antunes; el cubano Leo Brower; el argentino Juan María Solare; la surcoreana Younghi Pagh-Paan; el japonés Toru Takemitsu; y el chino Tan Dun<sup>537</sup>.

### 5.21.2. Características

Pese a lo difícil de la tarea, dada la variedad de definiciones sobre lo posmoderno, trataremos en este apartado de establecer algunos de los rasgos más comunes, aplicables en general a todos los medios artísticos.

---

<sup>535</sup> Heartney, E. (2010), y Werner, H. (2008).

<sup>536</sup> Patrick, J., 2010.

<sup>537</sup> Dibelius, U., 2004.

Atendiendo a unas características histórico-sociales, la posmodernidad implica cierto desencanto, causado por la inmersión en la sociedad del consumo, con la novedad como ídolo. La era de la información promueve una globalización no exenta de paradojas ideológicas, que sin embargo resulta autocuestionadora y desmitificadora; la falta de intimidad pervierte el concepto de libertad, y la autorreferencialidad cobra gran importancia. La posmodernidad suele defender una hibridación con la cultura popular (apropiaciónismo) o con elementos del pasado (deconstrucción); es proclive además al eclecticismo (poliestilismo) y a la multiculturalidad (globalización).

Hay una gran tendencia hacia el realismo, sin desechar por ello lo expresionista o abstracto, ya que este realismo es tratado desde un enfoque ontológico (cuestiona su propia realidad). Se desmitifican las utopías y se pervierte el sentido de lo hedonista. Se atiende especialmente a la cultura de masas, en un intento de democratización estética (fusión de las artes con la vida). Existe una permeabilidad a la contradicción, basado en un enfoque relativista que rechaza por lo general la dualidad. Se asume tanto la finalidad en sí misma del arte (metarreferencialidad, metaficción, recurrencia...), como su capacidad para el activismo sociopolítico (provocación, parodia, recontextualización...).

A nivel estructural, se recurre frecuentemente a la libertad compositiva, la fragmentación, el collage, la polifonía, la alegoría, la cita, la deformación, la ambigüedad, la multiplicidad, la recurrencia... y en general, al uso de cualquier técnica, clásica o vanguardista, sin restricción de uso o combinación. Existe una gran proliferación del arte intermediático y del uso de las nuevas tecnologías. Se intenta generar una mayor implicación por parte del espectador, lector, u oyente.



---

## PARTE IV: CONCLUSIONES



## PARTE IV: CONCLUSIONES

### 6. CONCLUSIONES

Una vez finalizado el cuerpo teórico y analítico de la tesis, estableceremos una serie de conclusiones, contrastando la información obtenida en los anteriores apartados con la hipótesis de trabajo y los problemas y objetivos derivados de ésta. Así mismo, estas conclusiones objetivas se completarán con otras de perspectiva más personal, a fin de realizar una valoración integral de la tarea realizada.

#### 6.1. Contraste con la hipótesis

Habiendo formulado como hipótesis de trabajo que las afinidades entre la música, la pintura y la literatura pueden estudiarse desde varios niveles de análisis, y que aplicando este análisis a las tendencias artísticas occidentales del siglo XX podremos establecer conclusiones más concretas respecto al hecho artístico y su posible aplicación interdisciplinar, podemos concluir que ciertamente hemos sido capaces de analizar a varios niveles múltiples afinidades entre diferentes medios artísticos (nivel físico, estructural, semántico, técnico y contextual), análisis que aplicado al estudio de las tendencias artísticas del siglo XX, proporciona unas conclusiones más enriquecedoras y concretas sobre determinados hechos artísticos pictóricos, literarios y musicales, que pocas veces han sido estudiados comparativamente, permitiendo así desarrollar una visión de conjunto que puede tener valiosas aplicaciones interdisciplinares (artísticas o pedagógicas).

Atendiendo a los diferentes problemas derivados de la hipótesis, concluiremos que:

- Para responder la pregunta de en qué nivel de análisis las afinidades son más intensas cuantitativa o cualitativamente, podríamos tener en cuenta tanto la comparación de los diferentes medios artísticos en los propios niveles de análisis (cuyas conclusiones

ya fueron formuladas en el apartado 3.6, en la página 100), como la comparación en las tendencias artísticas del siglo XX, de cuyas conclusiones nos ocuparemos ahora.

Hemos podido constatar que, en líneas generales, el surgimiento de una determinada tendencia en cada medio artístico, está en gran medida determinado por un contexto espacio-temporal concreto, que permite que muchos pintores, escritores y compositores se relacionen entre ellos, y se generen influencias intelectuales intermediáticas (gracias frecuentemente a la actividad de las tertulias, o de las revistas culturales); así mismo, las circunstancias socio-políticas y tecnológicas de una determinada época o región, influyen decisivamente en la evolución de las artes (las guerras mundiales, la gran depresión americana, el ascenso de Stalin, la tecnología electrónica e informática, la globalización...); también los precedentes estéticos suponen un punto de apoyo a la hora de establecer conexiones y afinidades, sobre todo en el caso de los “neos” (neoexpresionismo, neodadaísmo, neosurrealismo, neorromanticismo, neoclasicismo, neorrealismo, etc.). El análisis del nivel contextual resulta por lo tanto fundamental para comprender el hecho artístico, y en gran medida es el más objetivo a la hora de establecer afinidades genéricas. Los manifiestos producidos por muchas de las vanguardias suponen así mismo un intento de delimitar específicamente un estilo determinado, y gracias a ello el siglo XX resulta muy adecuado para buscar variadas afinidades intermediáticas, además de por la abundancia documental de datos contextuales, y la pluralidad de estilos donde se produjeron relaciones y obras en colaboración intermediática.

Si las afinidades contextuales resultan bastante cuantitativas (al producirse cuantiosas circunstancias afines pero extrínsecas mayormente a una determinada estética en sí), a nivel estructural genérico, y a nivel técnico, ha sido posible encontrar buenos ejemplos de similitud y correlación cualitativa de obras y características estilísticas entre diferentes medios artísticos, y si bien es cierto que existe un margen de subjetividad en su afinidad, la comparación no es en ningún caso arbitraria, ya que responde a unos parámetros de análisis bien definidos, y el principal objetivo del estudio se ha visto cumplido a este respecto.

El nivel semántico resulta en muchos casos aclaratorio a la hora de definir una tendencia, tanto como su aspecto formal, y resulta significativo el hecho de que en

general, podríamos clasificar ciertas tendencias artísticas en dos grandes grupos<sup>538</sup>, en función de su mayor atención a lo semántico, o a lo formal<sup>539</sup>. Las tendencias más formalistas<sup>540</sup> (impresionismo, fauvismo, cubismo, futurismo<sup>541</sup>, abstracción, constructivismo, experimentalismo, arte óptico, minimalismo...) presentan evidentemente mayor afinidad en el plano estructural y técnico, que las tendencias que ponen el acento sobre lo semántico<sup>542</sup> (simbolismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, realismo, existencialismo, pop, arte conceptual...), donde las afinidades abundan en la temática y la significación de trasfondo.

- Respondiendo a la pregunta: ¿en qué grado las afinidades entre la música, la pintura y la literatura se muestran homogéneas o heterogéneas las unas respecto de las otras, respecto a un determinado estilo o tendencia?, hemos de asumir que al menos en el nivel semántico, la música está en inferioridad de condiciones la mayoría de las veces, especialmente en aquellas tendencias, en las que como se ha hecho mención en el párrafo anterior, el componente semántico es más destacado. Pese a poder una obra

---

<sup>538</sup> Dempsey (2008, p.7-10) apunta a otro tipo de clasificación de las tendencias, en tres categorías: “arte para el pueblo”, “arte y estilo”, y “arte y mente”. El arte para el pueblo se refiere a aquellas tendencias más relacionadas con la arquitectura, el diseño, la ilustración, y lo dirigido a una apreciación accesible (realismo, modernismo, constructivismo, neoplasticismo...); arte y estilo trata de englobar las tendencias que buscan romper las reglas representativas convencionales para generar un estilo expresivo nuevo (impresionismo, fauvismo, futurismo, cubismo, abstracción, dadaísmo, *pop art*, minimalismo, *op art*...); arte y mente hace alusión a las tendencias que se interesan por una representación del mundo interior de las emociones, los estados de ánimo, y la intelectualidad (simbolismo, expresionismo, suprematismo, surrealismo, lettrismo, arte conceptual, arte posmoderno...).

<sup>539</sup> Nietzsche ya habló en su momento de lo Dionisiaco y lo Apolíneo, en referencia a una tendencia hacia lo pasional o lo racional respectivamente; desde este punto de vista, podemos ver cómo en muchos casos la historia evoluciona desde la alternancia de estilos más tendentes a lo racional o a lo pasional, algo que si embargo no siempre implica una mayor implicación de lo semántico por encima de lo estructural, pero que suele estar en gran medida relacionado. Así mismo, hemos podido apreciar cómo habitualmente las tendencias de la segunda mitad de siglo son un claro reflejo o renovación de las tendencias de la primera mitad, encontrando a partir de mediados del XX nuevas tendencias abstractas (geométricas y líricas), neodadaísmo, neoexpresionismo, nueva figuración, etc.

<sup>540</sup> Entenderemos el formalismo en un sentido amplio, como categoría que otorga destacada importancia a la forma de las estructuras constitutivas de una obra: composición formal, cromática, armónica, textural, rítmica... El impresionismo pictórico, por ejemplo, es una corriente que innova principalmente en el color, su formalismo es por tanto de condición más cromática que espacial.

<sup>541</sup> Como ocurre en muchas otras tendencias, el futurismo es un estilo altamente innovador en el plano formal, pero no por ello descuida en absoluto el plano semántico. Incluir esta tendencia en una agrupación formalista deviene simplemente de la mayor atención o innovación que pone generalmente sobre la forma por encima del significado (los futuristas buscaban una nueva representación de la realidad, y en muchas ocasiones el tema sobre el que actuaban las nuevas e ineludibles técnicas expresivas era algo secundario, como pudiera ocurrir con piezas como *Dinamismo de un perro con cadena* (1912), de Balla). Hemos de hacer notar que sin embargo con estilos como el expresionismo, por ejemplo, que también da relevancia tanto al aspecto formal como al semántico, las nuevas formas vienen a reforzar el significado de la obra, hecho por el cual esta tendencia es incluida en el grupo con mayor atención sobre lo semántico.

<sup>542</sup> La mayor implicación de lo semántico se clarifica sobre todo cuando nos percatamos de la enorme diferenciación estilística a nivel estructural que podemos encontrar en artistas pertenecientes a una misma tendencia, siendo las temáticas o trasfondos expresivos sin embargo más similares.

musical presentar afinidades semánticas en un sentido intencional, estas intenciones poseen una relatividad mayor o una más habitual dificultad de comprensión a priori por parte el receptor, que en el caso de la pintura y la literatura (salvo que existan elementos aclaratorios, tales como notas o explicaciones en un programa de mano, una escenificación (ballet, ópera, música incidental...), o amplias convenciones culturales).

En líneas generales, es mucho más frecuente encontrar tendencias pictóricas que encuentran una más clara contrapartida literaria, o viceversa, que tendencias musicales que son versionadas pictórica o literariamente, o bien versionan a éstas.

Haciendo un rápido repaso, en el impresionismo, las afinidades formales o técnicas son mayores entre pintura y música, que en literatura; en el simbolismo, sin embargo, hay correspondencias semánticas más evidentes entre literatura y pintura; en el modernismo hispanoamericano, nos encontramos con un caso cercano al anterior, si bien con el *art nouveau* la afinidad o interrelación literaria es algo más débil con la pintura en gran medida; con el expresionismo y con el futurismo, existe una más homogénea afinidad entre los tres medios artísticos, algo que no ocurre con el fauvismo, de mayor limitación pictórica; el cubismo pictórico ha estado más relacionado con la literatura que con la música, y por tanto las posibles afinidades son más firmes entre las dos primeras artes; respecto a la abstracción, al ser la música el medio expresivo abstracto por excelencia, hemos de concederle mayor paridad que la literatura para con la pintura abstracta, aunque las diferentes tendencias abstractas (abstracción lírica, abstracción geométrica, suprematismo, sincronismo, orfismo, rayonismo...) no encuentran una directa correlación con las obras de música absoluta de similar contexto (atonalismo, dodecafonismo, experimentalismo, neoclasicismo...); el constructivismo relacionó más frecuentemente artistas plásticos y escritores (al menos a nivel contextual), algo también común en el modernismo anglosajón, el ultraísmo, y el experimentalismo, donde los músicos, otra vez, suelen andar caminos más independientes; con el dadaísmo, nuevamente literatura y pintura estrechan lazos, sin por ello dejar de existir buenos ejemplos de música dadá a la altura de las circunstancias, eso sí, con menor prolijidad; el surrealismo es otra tendencia dual donde la literatura y la pintura coexisten con afinidades de gran homogeneidad, pero la música queda prácticamente ajena a buenas ejemplificaciones; en el realismo, neoclasicismo y tradicionalismo, sin embargo, podremos establecer una paridad mayor a todos los niveles entre los tres medios artísticos; con el existencialismo y el arte comprometido,

es más fácil relacionar a priori literatura y pintura, aunque no son pocas las obras musicales que versionan obras literarias (máxime si se hubiese explorado el género cinematográfico); en las tendencias electrónicas, la música es más precoz, seguida de su homóloga plástica, y en posibilidades técnicas ambas son bastante afines, siendo la “literatura electrónica” menos cultivada, aun cuando hayan sido investigadas diferentes vías técnicas; con las tendencias abstractas de la segunda mitad de siglo (incluyendo el arte óptico y el minimalismo), ocurre básicamente lo mismo que con las de la primera mitad, nuevamente pintura y música son más afines que la literatura, que no obstante, impulsa el desarrollo de una poesía fonética, concreta, o letrista, de enorme seguimiento; las corrientes de corte neodadá alcanzan grandes cotas tanto en la pintura (aun siendo la instalación más destacable), como en la literatura y la música (gracias especialmente a la influencia de John Cage), siendo las interrelaciones entre artistas de diferentes disciplinas muy abundantes; con el pop, la comunión se producirá también a tres bandas; por último, el arte conceptual tiene una representación mucho más destacable en las artes plásticas que en música, o literatura.

- Otra de las cuestiones planteadas en su momento fue: ¿es plausible la inter-traducibilidad de las artes en algún o varios niveles?. A nivel técnico y estructural, hemos podido encontrar algunos casos de inter-traducibilidad (collage, recursos retóricos, polifonía, reiteración rítmica, disonancia, armonía cromática, recurrencia, desarrollo, variación...); sin embargo, la inter-traducibilidad de las artes sigue siendo algo bastante subjetivo y relativo, especialmente en el ámbito semántico (pese a existir recursos comunes, como el leitmotiv, la cita, el politematismo...). La música, como ya hemos referido con anterioridad, es la más problemática a la hora de establecer afinidades semánticas (pese a las cuantiosas que posee con la pintura en el plano físico), por lo cual los paralelismos intermediáticos no siempre resultan homogéneos. Así mismo, la música anda igualmente a la zaga respecto a la pintura y la literatura, en cuanto a su capacidad para liderar un movimiento o tendencia; su subjetividad semántica puede ser una de las mejores explicaciones, ya que si en los aspectos técnicos meramente estructurales, las afinidades entre la música y las otras disciplinas pueden rastrearse hasta cierto punto con facilidad, en el plano semántico no resulta tan fácil, y con frecuencia las afinidades lo son en la medida en que las composiciones plantean un título alusivo, se acompañan de un texto cantado, o de una autoafiliación estilística denotativa.

- ¿En qué medida la interdisciplinariedad puede beneficiarse de este estudio?. Debemos percatarnos también de cómo a lo largo de la historia, las diferentes tendencias o movimientos se han mostrado tanto más prósperos cuanto mayor interrelación ha existido entre artistas de diferentes medios. Por otra parte, la lista de creadores que practican diferentes disciplinas artísticas es sumamente alta en el siglo XX. Esto nos hace comprender cómo la práctica interdisciplinar puede generar una creatividad más fértil. Desde un nivel meramente biológico, nuestra creatividad se nutre de la generación de sinapsis neuronales, es decir, de la interrelación de ideas; por ello, la interdisciplinariedad desarrolla una mente más creativa, y a la vez más comprensiva y abierta, dado el poder de la analogía para establecer estructuraciones mentales.

Pero la interdisciplinariedad no sólo puede aplicarse en el medio creativo, sino también en el pedagógico, ya que la cultura eminentemente audiovisual en la que vivimos hace especialmente receptivo al alumnado actual a la práctica interdisciplinar. Por ello, la interdisciplinariedad puede beneficiarse de este estudio, no sólo por cuanto ofrece una perspectiva intermediática de las artes que perfila múltiples técnicas aplicables a la creación interdisciplinar, sino por su visión integral del arte, que puede aportar recursos pedagógicos al docente a la hora de formular las disciplinas de lengua y literatura, música, y educación plástica, de una forma más analógica, correlativa e interdisciplinar, que permita un aprendizaje más integral, globalizado e interrelacionado.

Hemos de ser conscientes, no obstante, de que muchas de las etiquetas que se usan para determinados estilos del siglo XX, son en gran medida relativas, pues en muchas ocasiones han sido impuestas por teóricos y no por los propios creadores. Hemos podido constatar cómo hay artistas y creaciones que, con una frecuencia altísima, beben de muy diversas influencias estilísticas, y se sitúan a medio camino entre una tendencia y otra. Las etiquetas denominativas son algo subjetivo y rara vez universalizable, y por ello es más fácil encontrar afinidades intermediáticas entre obras concretas, que entre estilos genéricos. Pero a pesar de lo difícil de catalogar determinadas producciones en una u otra tendencia, o de universalizar una catalogación para diferentes medios artísticos, debemos reconocer que las etiquetas pueden ser útiles herramientas que nos ayuden a comprender y a transmitir la realidad, dado que la semanticidad y la sinonimia son altamente pedagógicas, y este hecho es fundamental en la enseñanza interdisciplinar.

- Respecto a la cuestión de si el arte del siglo XX es el más adecuado para buscar mayores y más directas afinidades, deberemos rendirnos al hecho de que nunca antes en la historia existieron tantas posibilidades de comunicación, difusión, análisis, o interrelación, como en el siglo XX (y aún más en la centuria presente, claro está). El desarrollo y expansión sin precedentes de los medios de comunicación de masas (prensa, radio, televisión...), el advenimiento de la era de la información, la proliferación de universidades, escuelas, conservatorios, grupos interdisciplinares, las nuevas artes mixtas (cine, cómic, instalación, performance...), el acelerado deseo de innovar y diferenciarse estilísticamente, los múltiples y nuevos paradigmas socio-culturales, todo ello ha contribuido a hacer del pasado siglo el más propicio para establecer unas conclusiones bien fundamentadas sobre la afinidad de las artes.

Sin embargo, a la hora de establecer paralelismos contextuales, hemos de asumir que los términos tendencia, movimiento, estilo, generación, o grupo, son resbaladizos, especialmente en un siglo tan complejo como el XX. A veces un grupo sólo lo es porque los creadores pertenecientes a él compartieron una amistad, tertulia, exposición o escuela, o porque un crítico los denominó pertenecientes a tal estilo, incluso cuando el artista en concreto no se autodefinía como perteneciente a éste. En gran medida la influencia de las grandes capitales de la cultura, que durante el siglo XX han sido claramente París y, posteriormente, Nueva York, resulta determinante para catalogar un estilo o tendencia como movimiento, ya que el reconocimiento internacional y el peso necesario para alcanzar el rango de movimiento, dependen frecuentemente de un respaldo socioeconómico y cultural inaccesible a capitales menores. La aparición de una tendencia estilística es algo también brumoso, ya que casi siempre hay precursores estilísticos que en algunos casos se anticipan a más de un siglo<sup>543</sup>, e igualmente relativo es la desaparición de una tendencia, ya que muchos son los artistas que continúan su obra pese a surgir estilos nuevos que les roban el protagonismo de la escena intelectual del momento, o bien esta tendencia es renovada por nuevas figuras (a través de los múltiples “neos” que hemos visto en la segunda mitad del siglo XX), o evoluciona, se hibrida, o influye a otra tendencia.

---

<sup>543</sup> Por ejemplo, sin poder llamar a las *Pinturas negras* de Goya obras expresionistas, en cuanto a que no pertenecen a la época en la que surgió el expresionismo como movimiento, sí que podemos denominarlas precursoras del expresionismo, pre-expresionistas, o incluso de estética expresionista en un sentido amplio de la palabra.

Como conclusión a este respecto, resulta interesante percatarnos del gran hermanamiento que existe entre todos los estilos del siglo XX, ya que rara vez alguno surge espontáneamente, sino de la mano de desarrollos, reacciones, renovaciones o influentes estéticos precedentes, y por lo tanto, las afinidades pueden llegar a ser tanto más amplias, como amplias con las interrelaciones y cercanías entre diferentes tendencias estilísticas.

## 6.2. Conclusiones personales

Realizar esta tesis ha sido en cierto sentido semejante a realizar una obra de arte que va cogiendo forma, se construye, retoca, analiza, explora, prueba, ramifica su estructura, elige el mejor camino expresivo, aprende, reexamina, reconstruye... El largo y costoso proceso de análisis y síntesis, de sistematización, contextualización y comparación, me ha permitido adquirir una conciencia mucho más plena del hecho artístico, de su historia, de las técnicas y estructuras constituyentes, y por supuesto de las interrelaciones entre las artes. Asumo que respecto al tema elegido, esta tesis podría haber multiplicado su extensión sin dificultad a el doble o el triple; sin embargo, la profundización en la investigación realizada se ha complementado con un proceso de síntesis dirigida a facilitar al lector una asimilación más asequible y directa del tema, recortándose por ello muchos de los posibles ejemplos y variadísimas ramificaciones explicativas, que tan sólo vendrían a reforzar lo que ya está sustentado en sí.

Personalmente, siempre concebí las artes del siglo XX en el marco de una explosión sin precedentes de tendencias, estilos y movimientos, enormemente independientes y originales (tal concepción es usual); pero durante la investigación, he podido percatarme de que la realidad no es tan fecunda y elocuente como llegasen a pensar tantos jóvenes nacidos en el mismo siglo que dio a luz a los variados “ismos”, ya que las vanguardias y sus derivados están más interrelacionados y cercanos entre sí de lo que en muchos casos podemos imaginar<sup>544</sup>. Pese a que es innegable que la diversidad estilística de las artes occidentales en el siglo XX es muy superior a la de los siglos precedentes, podríamos ir sin mucha dificultad de tendencia en tendencia estableciendo

---

<sup>544</sup> Quizás en siglos anteriores sucede algo semejante, y es habitual concebir el barroco, por ejemplo, como un estilo unitario, cuando hay múltiples tendencias dentro de éste: barroco temprano, barroco intermedio, barroco tardío, estilo galante, belcantismo, manierismo, tenebrismo, ilusionismo, churrigueresco, rococó, colonialismo, clasicismo francés, siglo de oro español, isabelino, culteranismo, conceptismo, marinismo, eufuismo, puritanismo, restauración, reformismo, contrarreformismo, etc.

nexos estéticos, puentes de influencias, o variados rasgos comunes, yendo así del romanticismo al realismo, al naturalismo, impresionismo, simbolismo, modernismo, expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, abstracción, surrealismo, realismo, existencialismo, neodadaísmo, arte pop, arte conceptual, minimalismo, y posmodernismo. El culto a la originalidad es uno de los hitos del pasado siglo, y sin embargo rara vez una tendencia es plenamente original, pues sus raíces son bien claras, y la generación espontánea no existe realmente. El arte moderno y el arte postmoderno son los grandes denominadores de una gran afluencia de tendencias que aparentemente son altamente autónomas, pero que tras analizarlas bien demuestran tener cuantiosos puntos en común entre ellas, algo que quizás nos permita ser más humildes a la hora de compararnos con los artistas de los siglos pasados.

Con esta tesis doctoral pretendo ofrecer la posibilidad de una mejor degustación interdisciplinar de las artes, a la vez que un enfoque integral que pueda solventar posibles lagunas culturales respecto a determinado medio o tendencia artística. El lector podrá establecer sus propias conclusiones respecto a las afinidades halladas, éstas sólo procuran brindar un acercamiento aclaratorio al hecho artístico intermediático, que por la enorme dimensión que posee, y para el presente formato, es inabarcable en todo su conjunto. No deberemos considerar por ello este trabajo un intento de sentar cátedra sobre equivalencias nominalistas, sino una exploración de conexiones estéticas (de mayor o menor dimensión) entre artistas y obras de diferentes disciplinas artísticas.

Desde mi personal experiencia como profesor de música, y ocasionalmente de plástica, en enseñanza secundaria, me resulta habitual que muchos de mis alumnos no comprendan conceptos a veces altamente abstractos, para lo cual me veo en la tarea de tener que poner ejemplos, recurriendo por lo general a alguna analogía, que frecuentemente encuentra el mejor paralelismo para su comprensión al referirme a otro medio artístico. El dominio de una visión interdisciplinar resulta fundamental sobre todo en los temas de historia de la música, donde he podido constatar cómo los niveles de atención, entendimiento y asimilación, son mucho mayores cuando el enfoque es, además de musical, visual y lingüístico.

Así mismo, como pintor, escritor y compositor, me hallo en medio de un incesante deseo de interrelacionar mi propia labor creativa, de ser coherente y alcanzar un equilibrado nivel de calidad intelectual y técnica, de alcanzar una semanticidad plena para mis creaciones, sea cual sea el medio que use. La práctica interdisciplinar logra uno

de sus grandes climas en la ópera, la llamada por Wagner “obra de arte total”, cuya dedicación supone una de las grandes aspiraciones que poseo como artista.

Asumo que el arte es una maravillosa mutación, que resulta incomprensible a veces, ridículo, atemorizante, o indiferente otras, pero que puede llegar a maravillar a unos pocos o incluso a muchos, que puede propagarse, influir, volver a mutar, acomodarse, academizarse, deconstruirse, reconstruirse, popularizarse, denostarse, revalorizarse, triunfar, subyugarse... El arte, o las artes, mejor dicho, son una parte ineludible de la vida (de por sí existe un arte de vivir), y rara vez el ser humano es consciente de cómo cada día éstas están presentes de alguna manera en cualquier acto cotidiano. Con esta tesis he tratado de clarificar un poco más las interconexiones entre tres de los medios artísticos más importantes para la cultura universal, algo que espero genere conciencia sobre lo valioso de una visión unitaria del hecho artístico, y sobre lo que me siento agradecido de haber aprendido tanto.

Concluyo con la esperanza de que este estudio ayude a futuras investigaciones, profundizaciones o ampliaciones al respecto (propias o ajenas), siendo plausible por ejemplo la búsqueda de afinidades entre la arquitectura, el cine, la escultura, la instalación, o bien la ampliación a las tendencias más populares, o a otros estilos de periodos artísticos pasados o futuros. Espero también que esta tesis sirva como punto de apoyo a posibles profundizaciones respecto a la interdisciplinariedad (artística o pedagógica), o respecto a visiones críticas y estéticas más integrales y unitarias del hecho artístico.

---

## PARTE V: FUENTES



## PARTE V: FUENTES

### 7. FUENTES DOCUMENTALES

El presente apartado ha sufrido una significativa acotación en pos del pragmatismo, ya que si bien podría ser interesante incluir una discografía detallada de todas las obras musicales referenciadas a lo largo de la tesis, adjuntar una bibliografía de todas las obras literarias citadas, y detallar las medidas, técnicas y ubicación actual de las obras pictóricas mencionadas (algo por otra parte fácilmente rastreable en la gran mayoría de los casos), la extensión de tan cuantiosa información nos apartaría del verdadero sentido de este apartado, que es referenciar principalmente las obras que han aportado, dado su cariz ensayístico, la información clave para la elaboración de la tesis. Sin embargo, haremos alguna excepción en el caso de ciertas obras literarias de gran relevancia, o que han contribuido con introducciones críticas de enorme valía informativa, y para con la discografía usada en parte como base para la conformación del disco de audiciones anexo. Así mismo, hemos de aclarar que el uso de algunos recursos digitales como youtube o Wikipedia, cuya fiabilidad puede llegar a ser algo cuestionable, ha sido necesaria a un nivel referencial cuando se ha carecido de una bibliografía específica, siendo contrastada la información con otras fuentes para asegurar su veracidad.

#### 7.1. Bibliografía

Abril, G.: *Teoría general de la información*. Ed. Cátedra, Madrid, 2005.

Alcalá, A.: *Música, pintura, poesía. Poemas a la música y a los músicos en la literatura europea*. Ed. Sial, Madrid, 2013.

Alegre, E., Tussell, G. y López, J.: *Técnicas y medios artísticos*. Ed. Universitaria Ramón Areces, Madrid, 2011.

Allais, A.: *El Captain Cap. Sus aventuras, sus ideas, sus brebajes*. Ed. Berenice, Córdoba, 2011.

Alonso, S.: *Música, literatura y semiosis*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

Alsina, P. y Sesé, F.: *La música y su evolución*. Ed. Graó, Barcelona, 1999.

Álvarez Villar, A.: *Psicología del arte*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

Álvarez, L. X.: *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1986.

Ambrose, G. y Harris, P.: *Color*. Ed. Parramón, Barcelona, 2005.

Anderson Imbert, E.: *Teoría y técnica del cuento*. Ed. Ariel, Barcelona, 2007.

Apollinaire, G.: *Caligramas*. Ed. Cátedra, Madrid, 2014.

Apollinaire, G.: *Poemas selectos*. Ed. Edicomunicación, Barcelona, 1994.

Argerami, O.: *Psicología de la creación artística*. Ed. Columba, Buenos Aires, 1968.

Armstrong, R.: *Al Held*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1991.

Baal-Teshuva, J.: *Rothko*. Ed. Taschen, 2003.

Bal, M.: *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Ed. Cátedra, Madrid, 1990.

Batta, A.: *Ópera*. Ed. Könemann, Colonia, 2005.

Baudelaire, C.: *Las flores del mal*. Ed. Orbis, Barcelona, 1997.

Beckett, S.: *Teatro reunido*. Ed. Tusquets, Barcelona, 2014.

Beltrando-Patier, M-C. (Dir.): *Historia de la música*. Ed. Espasa, Madrid, 1997.

Benjamin, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca, Colonia del Mar, 2003.

Benke, B.: *Georgia O'Keeffe*. Ed. Taschen, Colonia, 2011.

Bennett, R.: *Léxico de música*. Ed. Akal, Madrid, 2003.

Berger, R.: *El conocimiento de la pintura (el arte de apreciarla)*. Ed. Noguer, Barcelona-Madrid, 1976.

Bergua, J.: *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*. Ed. Ibéricas, Madrid, 2004.

Berti, E. (Ed.): *Los cuentos más breves del mundo*. Ed. Páginas de espuma, Madrid, 2008.

Bischoff, U.: *Max Ernst*. Ed. Taschen, Colonia, 1993.

Bischoff, U.: *Munch*. Ed. Taschen, Colonia, 1994.

Bonet, J. M.: *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*. Ed. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2012.

Borges, J. L.: *Ficciones*. Ed. Alianza, Madrid, 1999.

Boso, F.: *Poesía concreta*. Ed. Mediterrània, Barcelona, 2008.

Brecht, B.: *Teatro completo, 3*. Ed. Alianza, Madrid, 2000.

Breton, A.: *Nadja*. Ed. Cátedra, Madrid, 2004.

Bürger, P.: *Teoría de la vanguardia*. Ed. Península, Barcelona, 1987.

Burkholder, J. P., Grout, D. J. y Palisca, C. V.: *Historia de la música occidental*. Ed. Alianza, Madrid, 2008.

Burrows, J. (Dir.): *Música clásica*. Ed. Espasa, Madrid, 2005.

Carrassat, P. F. R., y Marcadé, I.: *Movimientos de la pintura*. Ed. Larousse, Barcelona, 2004.

Carrere, A. y Saborit, J.: *Retórica de la pintura*. Ed. Cátedra, Madrid, 2000.

Casares Rodicio, E.: *Historia de la música*. Ed. Everest, León. 2002.

Casares Rodicio, E.: *Música y Actividades Musicales*. Ed. Everest, León. 1990.

Celan, P.: *Obras completas*. Ed. Trotta, Madrid, 2013.

Chalumeau, J.-L.: *Antoni Tàpies*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 2004.

Cook, N.: *De Madonna al canto gregoriano*. Ed. Alianza, Madrid, 2005.

Corbalán Berná, F. J.: *Creatividad y procesos cognitivos*. Universidad de Murcia. 1990.

Corencia, J. y Beltrán, A. (Ed.): *Cuentistas del siglo XX*. Ed. Brosquil, Valencia, 2004.

Cousins, M.: *Historia del cine*. Ed. Blume, Barcelona, 2005.

Cripps, C.: *La música popular en el siglo XX*. Ed. Akal, Madrid, 2001.

Crow, D.: *No te creas una palabra. Introducción a la semiótica*. Ed. Promopress, Barcelona, 2008.

Danto, A. C.: *Después del fin del arte*. Ed. Paidós, Barcelona, 1996.

Darío, R.: *Azul...* Ed. EDAF, Madrid, 2003.

De Asís Garrote, M<sup>a</sup>. D.: *Literatura universal del Siglo XX*. Ed. Fragua, Madrid, 2002.

De Bustos Guadaño, E.: *Lenguaje, comunicación y cognición: temas básicos*. Ed. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2004.

De la Bédoyère, C.: *Art Nouveau*. Ed. Edimat, Madrid, 2007.

De la Torre, S.: *Creatividad Aplicada*. Ed. Praxis, Barcelona. 1995.

De la Torre Villalba, A. y Sedeño Rodríguez, F. J. (coord.): *Literatura Universal*. Ed. Algaida, Sevilla. 1999.

De Micheli, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza, Madrid, 2014.

De Torre, G.: *Doctrina y estética literaria*. Ed. Guadarrama, Madrid. 1970.

De Torre, G.: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Ed. Visor, Madrid. 2001.

Del Prado Biezma, J.: *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*. Ed. Síntesis, Madrid. 1999.

Dempsey, A.: *Estilos, escuelas y movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno*. Ed. Blume, Barcelona, 2008.

Dibelius, U.: *La música contemporánea a partir de 1945*. Ed. Akal, Madrid, 2004.

Díez del Corral Belda, L., Parra Casado, H., Reyero Hermosilla, C. y Rodríguez Molina, G.: *La enciclopedia del estudiante. Historia del Arte (Tomo 17)*. Ed. Santillana, Madrid, 2005.

Díez de Revenga, F. J. (Ed.): *Antología poética de la Generación del 27*. Ed. Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 2007.

Dondis, D. A.: *La sintaxis de la imagen*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

Düchting, H.: *Kandinsky*. Ed. Taschen, Colonia, 1993.

Eco, U.: *El vértigo de las listas*. Ed. Lumen, Barcelona, 2009.

Eco, U.: (Coord.): *Historia de la belleza*. Ed. Debolsillo, Barcelona, 2004.

Eco, U.: *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1979.

Eco, U.: *Sobre literatura*. Ed. Debolsillo, Barcelona, 2005.

Egan, S. (Ed.): *Mil años de música*. Ed. Blume, Barcelona, 2009.

- Eliot, T. S.: *Poesías reunidas. 1909-1962*. Ed. Alianza, Madrid, 2006.
- Estébanez Calderón, D.: *Diccionario de términos literarios*. Ed. Alianza, Madrid, 2008.
- Faerna, J. M.: *Max Beckmann*. Ed. Globus, Madrid, 1996.
- Fazenda, I. (Coord.): *Prácticas interdisciplinares en la escuela*. Ed. Octaedro, Barcelona, 2013.
- Farthing, S.: *Arte, toda la historia*. Ed. Blume, Barcelona, 2010.
- Farthing, S.: *501 grandes artistas*. Ed. Grijalbo, Barcelona, 2009.
- Fernández, A., Barnechea Salo, E. y Haro Sabater, J. R.: *Historia del Arte*. Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1998.
- Fernández Álvarez, E., Grau Vegara, F., Pérez Sánchez, M. y Soler Tejero, V.: *La enciclopedia del estudiante. Música (Tomo 20)*. Ed. Santillana, Madrid, 2005.
- Fernández-Abascal, E. G., Martín, M. D. y Domínguez, J.: *Procesos Psicológicos*. Ed. Psicología Pirámide, Madrid, 2001.
- Fernández Polanco, A.: *Formas de mirar en el arte actual*. Ed. Edilupa, Madrid, 2004.
- Ferrando, B.: *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. Ed. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2003.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y-A., Buchloh, B.: *Arte desde 1900*. Ed. Akal, Madrid, 2006.
- Friedman, D.: *Y además saben pintar. Escritores, creadores de palabras, creadores de imágenes*. Ed. Maeva, Madrid, 2008.
- Fubini, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el S.XX*. Ed. Alianza Música, Madrid, 1988.
- Gallego, R. y Sanz, J.: *Armonía cromática*. Ed. Blume, Madrid, 2006.

- Ganteführer-Trier, A.: *Cubismo*. Ed. Taschen, Colonia, 2009.
- Garau, A.: *Las armonías del color*. Ed. Piados, Barcelona, 1986.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T.: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Ed. Cátedra, Madrid, 2012.
- García Jiménez, J.: *La imagen narrativa*. Ed. Paraninfo, Madrid, 1995.
- García Laborda, J. M.: *Forma y estructura en la música del S.XX (una aproximación analítica)*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1996.
- García Lorca, F.: *El público*. Ed. Cátedra, Madrid, 2006.
- García Velasco, A.: *Escritos dadaístas o la eficacia y operatividad del lenguaje C*. Ed. Corona del Sur, Málaga, 1990.
- Gibson, M.: *El simbolismo*. Ed. Taschen, Colonia, 1997.
- Gómez, A. y López, M.: *Marcel Duchamp*. Ed. Globus, Madrid, 1995.
- Gómez de la Serna, R.: *Ismos*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1975.
- González García, A., Calvo Serraller, F. y Marchán Fiz, S.: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Ed. Akal, Madrid, 2009.
- González Lapuente, A.: *Diccionario de la música*. Ed. Alianza, Madrid, 2003.
- González Martínez, J. M.: *El sentido en la obra musical y literaria: Aproximación semiótica*. Ed: Universidad de Murcia, 1999.
- Goodman, N. *Los lenguajes del arte*. Ed. Espasa, Madrid, 2010.
- Goodman, N. *Maneras de hacer mundos*. Ed. Visor, Madrid, 1990.
- Grout, D. J. y Palisca, C. V.: *Historia de la música occidental, 1 y 2*. Ed. Alianza Música, Madrid, 1984.

- Guasch, A. M.: *El arte último del siglo XX*. Ed. Alianza, Madrid, 2000.
- Hauskeller, M.: *¿Qué es arte?. Posiciones de la estética desde Platón a Danto*. Ed. Editilde, Valencia, 2008.
- Hayten, P. J.: *El color en las artes*. Ed. Leda, Barcelona, 1989.
- Heartney, E.: *Arte y hoy*, Ed. Phaidon, Barcelona, 2008.
- Heinrich, C.: *Monet*. Ed. Taschen, Colonia, 1994.
- Heller, E.: *Psicología del color*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Hess, B.: *Expresionismo abstracto*. Ed. Taschen, Colonia, 2005.
- Hindemith, P.: *Armonía tradicional. Libro 1º*. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1949.
- Hindemith, P.: *Armonía tradicional. Parte II*. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1959.
- Holzhey, M.: *Vasarely*. Ed. Taschen, Colonia, 2005.
- Honnef, K.: *Pop art*. Ed. Taschen, Colonia, 2004.
- Huelsensbeck, R. (Ed.): *Almanaque dadá*. Ed. Tecnos, Madrid, 2015.
- Ionesco, E.: *La cantante calva*. Ed. Losada, Buenos Aires, 2008.
- Jiménez Millán, A.: *Entre dos siglos. Estudios de literatura comparada*. Ed. Pagés y Universitat de Lleida, Lleida, 1995.
- Joyce, J.: *Ulises*. Ed. Lumen, Barcelona, 1999.
- Kafka, F. *La metamorfosis*. Ed. Edicomunicación, Barcelona, 1994.
- Kandinsky, V.: *De lo espiritual en el arte*. Ed. Paidós, Barcelona, 1996.
- Károlyi, O.: *Introducción a la música del siglo XX*. Ed. Alianza, Madrid, 2008.

- Kettenmann, A.: *Kahlo*. Ed. Taschen, Colonia, 1992.
- Kettenmann, A.: *Rivera*. Ed. Taschen, Colonia, 1997.
- Kranzfelder, I.: *Grosz*. Ed. Taschen, Colonia, 1994.
- Kühn, C.: *Tratado de la forma musical*. Ed. Idea books, 2003, Cornellá de Llobregat.
- Landow, George P.: *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Ed. Piados, Barcelona. 1995.
- Lanza, A.: *Historia de la música, Vol. 12: El siglo XX (Tercera parte)*. Ed. Turner, Madrid, 1986.
- Lázaro Carreter, F. *Lengua española*. Ed. Anaya, Madrid, 1995.
- Lechado, J. M.: *Simbolos, señales y signos*. Ed. Espasa, Madrid, 2003.
- Lieser, W.: *Arte digital*. Ed. H.F.Ullman, Colonia, 2009.
- Llacer Pla, Francisco: *Guía analítica de formas musicales*. Ed. Real Musical, Madrid. 1982.
- López Blázquez, M. y Rebull Trudel, M.: *Kupka*. Ed. Globus, Madrid, 1995. (1).
- López Blázquez, M. y Rebull Trudel, M.: *Malevich*. Ed. Globus, Madrid, 1995. (2).
- López Blázquez, M. y Rebull Trudel, M.: *Picabia*. Ed. Globus, Madrid, 1996.
- López Gradolí, A. (Ed.): *Poesía experimental española. Antología incompleta*. Ed. Calambur, Madrid, 2012.
- Machado de Castro, P.: *Fundamentos de apreciación musical*. Ed. Playor, Madrid. 1985.
- Maeterlinck, M.: *La intrusa, Los ciegos, Pelléas y Mélizande, El pájaro azul*. Ed. Cátedra, Madrid, 2000.

- Maltese, C.: *Semiología del mensaje objetual*. Ed. Alberto corazón, Madrid, 1972.
- Marling, K.: *Norman Rockwell*, Ed. Tashen, Colonia, 2005.
- Martin, S.: *Futurismo*. Ed. Taschen, Colonia, 2006.
- Marzona, D.: *Arte conceptual*. Ed. Taschen, Colonia, 2005.
- Matamoro, B.: *Marcel Proust. Los escritores y la música*. Ed. Singulares, San Lorenzo de El Escorial, 2008.
- Matthews, W.: *Historia Deutsche Gramophon de la música: 1900: En un abrir y cerrar de siglos*. Ed. Club internacional del libro, Madrid, 1998.
- Mayakovski, V.: *Poemas 1917.1930*. Ed. Visor, Madrid, 1993.
- Menéndez Pidal, R. y Rico, F. (Comp.): *Todos los cuentos. Antología universal del relato breve. II. Del realismo a nuestros días*. Ed. Planeta, Barcelona, 2002.
- Miles, V. (Ed.): *Mil bosques en una bellota. Escritores fundamentales seleccionan las páginas predilectas de su obra*. Ed. Duomo, Barcelona, 2012.
- Morgan, R. P.: *Antología de la música del Siglo XX*. Ed. Akal, Madrid, 2000.
- Morgan, R. P.: *La música del Siglo XX*. Ed. Akal, Madrid, 1999.
- Muñoz-Alonso López, A. (Ed.): *Teatro español de vanguardia*. Ed. Castalia, Madrid, 2003.
- Navarro, J. (Ed.): *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomos 3, 4 y 5*. Ed. Salvat, Pamplona, 1982.
- Navas Ara, M. J. (coord.): *Métodos, diseños y técnicas de investigación psicológica*. Ed. UNED, Madrid. 2001.
- Núñez, F.: *Guía de audición de Música para cuerdas, percusión y celesta, y Concierto para orquesta de Béla Bartók*. Ed. Edilibro, Tudela, 1995.

Ocampo, E.: *El impresionismo. Pintura, literatura, música*. Ed. Montesinos, Barcelona, 1990.

Pajares Alonso, R. L.: *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 1: Músicos y contexto*. Ed. Visor, Madrid, 2010.

Pajares Alonso, R. L.: *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 2: Géneros musicales*. Ed. Visor, Madrid, 2010.

Pajares Alonso, R. L.: *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 6: Ética y estética*. Ed. Visor, Madrid, 2014.

Paquet, M.: *Magritte*. Ed. Taschen, Colonia, 1994.

Patrick, J. *501 grandes escritores*. Ed. Grijalbo, Barcelona, 2010.

Pavis, P.: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Ed. Paidós, Barcelona, 2013.

Pedrola, A.: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Ed. Ariel, Barcelona, 2004.

Piston, W.: *Orquestación*. Ed. Real Musical, Madrid, 1984.

Pound, E.: *Cantares completos. Tomo I*. Ed. Cátedra, Madrid, 2010.

Queneau, R.: *Ejercicios de estilo*. Ed. Cátedra, Madrid, 2009.

Ramos, F.: *La música del siglo XX. Una guía completa*. Ed. Turner, Madrid, 2013.

Rebull Trudel, M.: *Bacon*. Ed. Globus, Madrid, 1994.

Requena, J. A. (Ed.): *Lulú, de Frank Wedekind*. Ed. Cátedra, Madrid, 1993.

Renner, R. G.: *Hopper*. Ed. Taschen, Colonia, 1991.

Rico, F.: *Mil años de poesía europea*. Ed. BackList, Barcelona, 2009.

Rilke, R. M.: *Poemas a la noche y otra poesía póstuma dispersa*. Ed. DVD, Barcelona, 2008.

Ródenas de Moya, D. (Ed.): *Poéticas de las vanguardias históricas. Antología*. Ed. Mare Nostrum, Madrid, 2007.

Rodríguez, A.: *ABC de la música moderna*. Ed. Alianza, Madrid, 1999.

Roldán Samiñán, R.: *Análisis de las formas musicales*. Ed. Si bemol, Málaga, 1998.

Roldán Samiñán, R.: *Historia de las formas musicales*. Ed. Si bemol, Málaga, 1998.

Rozemblum, J. L.: *Historia Deutsche Gramophon de la música. 1950-1987: La escucha múltiple*. Ed. Edilibro, Madrid, 1998.

Rueda Frías, E.: *Armonía*. Ed. Imagraf, Málaga. 1994.

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef: *Arte del siglo XX. Vol. I*. Ed. Taschen, Colonia, 2005.

Ruiz Casanova, J. F. (Ed.): *Antología Cátedra de poesía de las letras hispánicas*. Ed. Cátedra, Madrid, 2012.

Salvetti, G.: *Historia de la música, Vol. 10: El siglo XX (Primera parte)*. Ed. Turner, Madrid, 1986.

Sánchez, J. A.: *Dramaturgia de la imagen*. Ed. Universidad de Castilla –La Mancha, Cuenca, 2002.

Schaefer, R. M.: *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Ed. Intermedio, Barcelona, 2013.

Schaeffer, P.: *Tratado de los objetos musicales*. Ed. Alianza, Madrid, 2003.

Schoenberg, A.: *Funciones estructurales de la armonía*. Ed. Idea, Barcelona, 1999.

Schurian, W.: *Arte fantástico*. Ed. Taschen, Colonia, 2005.

- Schwitters, K.: *Poesía fonética*. Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.
- Selden, R., Widdowson, P. y Brooker, P.: *La teoría literaria contemporánea*. Ed. Ariel, Barcelona, 2010.
- Serrano Vida, M., y Gil Corral, J.: *Música (volúmenes I, II, y III)*. Ed. Mad, Sevilla, 2000.
- Shiner, L. *La invención del arte, una historia cultural*. Ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- Smith, R. *El manual del artista*. Ed. Blume, Madrid, 2003.
- Souriau É.: *Diccionario Akal de Estética*. Ed. Akal, Madrid, 2010.
- Souriau, É.: *La correspondencia de las artes*. Ed. Fondo de cultura económica, México, 1965.
- Spang, K. (ed.): *Las artes y sus modos*. Ed. Eunsa, Navarra, 2003.
- Stremmel, K.: *Realismo*. Taschen, Colonia, 2004.
- Schwitters, K.: *Poesía fonética*. Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Tarabra, D.: *Los estilos del arte*. Ed. Electa, Milán, 2009.
- Tarrés Picas, M.: *Las vanguardias literarias y el “grupo del 27”*. Ed. Akal, Madrid, 1990.
- Tatarkiewicz, W.: *Historia de la estética*. Ed. Akal, Madrid. 1987.
- Toch, E. *La melodía*. Ed. SpanPress, Cooper City, 1997.
- Torrecillas, I., Llopis, C. y Merodio, I.: *Introducción a la obra de arte: Teoría y Análisis*. Ed. Narcea, Madrid. 1983.
- Torres, J.: *Globalización e interdisciplinariedad: el currículum integrado*. Ed. Morata, Madrid, 2006.

- Torres Monreal, F.: *Antología del teatro*. Ed. Octaedro, Barcelona, 2006.
- Trías, E.: *El canto de las sirenas*. Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 2014.
- Tribe, M. y Jana, R.: *Arte y nuevas tecnologías*. Ed. Tashen, Colonia, 2006.
- Valéry, P.: *La joven Parca. El cementerio marino*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999.
- Vidal Claramonte, M. C.: *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo xx*. Ed. Palas Atenea, Madrid, 1992.
- Vinay, G.: *Historia de la música, Vol. 11: El siglo XX (Segunda parte)*. Ed. Turner, Madrid, 1986.
- VV.AA.: *Antología del cuento universal II*. Ed. Océano, Barcelona, 1999.
- VV.AA.: *El arte del siglo XX*. Ed. Debate, Madrid, 1999.
- VV.AA.: *El mundo de la ópera, Vol. VII, VIII, IX y X*. Ed. Tiempo, Madrid, 1993.
- VV.AA.: *Gerhard Richter*. Ed. Tate Modern, Londres, 2012.
- VV.AA.: *Historia del Arte: Arte contemporáneo*. Ed. Salvat, Barcelona, 2006.
- VV.AA.: *Historia de la música*. Ed. Espasa, Madrid, 1997.
- VV.AA.: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. II*. Ed. A. Machado Libros, Madrid, 2002.
- VV.AA.: *Historia del Arte (Volúmenes 8 y 9)*. Ed. Planeta, Barcelona, 1998.
- VV.AA.: *Interdisciplinarietà y ciencias humanas*. Ed. Tecnos, Madrid, 1983.
- VV.AA.: *La enciclopedia del estudiante. Literatura en Lengua Castellana (Tomo 3)*. Ed. Santillana, Madrid, 2005.

VV.AA.: *La enciclopedia del estudiante. Literatura Universal (Tomo 4)*. Ed. Santillana, Madrid, 2005.

VV.AA.: *Literatura y pintura*. Ed. Arco libros, Madrid, 2000.

VV.AA.: *New perspectives in painting*. Ed. Phaidon, Londres, 2010.

VV.AA.: *Signos y símbolos*. Ed. Pearson, Madrid, 2008.

VV.AA.: *Teoría de la música. Partes primera, segunda y tercera*. Ed. Sociedad didáctico-musical, Madrid, 1958.

Walther, I.: *Picasso*. Ed. Tashen, Colonia, 1994.

Weitemeier, H.: *Klein*. Ed. Tasche, Colonia, 2001.

Werner, H.: *Art Now. Vol.3*. Ed. Taschen, Colonia, 2008.

Yeats, W.B.: *Antología poética*. Ed. Lumen. Barcelona, 2007.

## 7.2. Tesis doctorales

Alcaraz León, M. J.: *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*. Universidad de Murcia, 2006.

Baird Layden, T.: *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Universidad de Barcelona, 2004.

Chamizo, M.: *Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal*. Universidad de Málaga, 2009.

Corbalán Berná, F. J.: *Creatividad y procesos cognitivos*. Universidad de Murcia, 1990.

Escobar Martínez, M. D.: *Literatura y música. Un modelo didáctico de interpretación intertextual en Educación Secundaria*. Universidad de Murcia, 2010.

Mateos, D.: *La música contemporánea y los futuros maestros de Educación Musical*. Universidad de Málaga, 2007.

Molina Jiménez, M<sup>a</sup> Belén: *Literatura y música en el siglo de oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Universidad de Murcia, Murcia, 2005.

### 7.3. Discografía

Bartók, B.: *Música para cuerdas, percusión y celesta. Concierto para orquesta*. Deutsche Gramophon, Alemania, 1995.

Debussy, C.: *Piano Works-Orchestral Works*. Virgin classics, Reino Unido, 2003.

Gershwin, G., y Bernstein, L.: *Rhapsody in blue. Un Americano en París. Obertura de “Candide”. Danzas sinfónicas de “West side story”*. Deutsche Gramophon, Alemania, 1995.

Ives, C.: *Scherzo “Over the Pavements”, and other works*. PILZ, Alemania, 1990.

Ligeti, G., Cage, J., Stravinsky, I., Nono, L., Schnittke., Boulez, P., Messiaen, O.: *Atmosphères. Atlas eclipticalis. Variations Aldous Huxley in memoriam. Contrapunto dialettico alla mente. Moz-Art à la Haydn. Notations I-IV. La Ville d'en haut*. Deutsche Gramophon, Alemania, 1998.

Mahler, G.: *The Complete Symphonies*. Brilliant Classics, Holanda.

Orff, C.: *Carmina Burana*. Teldec Classics International GMBH, Alemania, 1993.

Poulenc, F.: *Dialogues des carmélites*. Virgin Classics, Reino Unido, 1992.

Rachmaninov, S.: *Symphonic Dances, The Isle of the Dead*. Naxos, Alemania, 1992.

Ravel, M.: *Orchestral works*. EMI Classics, Reino Unido, 1995.

Satie, E.: *The very best of Erik Satie*. Virgin Classics, Reino Unido, 2007.

Schoenberg, A.: *Concert for String Quartet and Orchestra in B flat. Suite for Piano, Op. 25. The Book of the Hanging Gardens, Op. 15.* Naxos, Alemania, 2004.

Schoenberg, A.: *Erwartung, Op.17. Pierrot lunaire, Op.21. Lied der Waldtaube.* Sony Classical, Estados Unidos, 1993.

Shostakovich, D.: *Symphonies.* Brilliant Classics, Holanda, 1998.

Strauss, R.: *Salome.* Sony Music, Estados Unidos, 1991.

Stravinsky, I.: *La historia del soldado. Suite N°.1. Suite N°.2. Octeto.* Sony Music Entertainment, España, 1993.

Stravinsky, I.: *Petruschka. Symphonie in drei Sätzen.* PILZ, Alemania, 1991.

Stravinsky, I.: *Pulcinella. La consagración de la primavera.* Deutsche Gramophon, Alemania, 1995.

Taverner, J., Ligeti, G., Webern, A., Varèse, E., Takemitsu, T., Cage, J., and Schnittke, A.: *Music of the 20<sup>th</sup> century "Avantgarde".* Membran International GmbH, Alemania, 2004.

Varèse, E.: *Amériques. Offrandes. Hyperprism. Arcana. Densité 21,5. Ionisation. Ecuatorial. Nocturnal. Intégrales. Déserts.* Warner Classics, Reino Unido, 2005.

Xenakis, I.: *Orchestral Works & chamber music.* Col legno, Austria, 2000.

#### 7.4. Fuentes digitales

[http://blogs.cccb.org/lab/es/article\\_relacions-de-frontera-en-la-literatura-electronica/](http://blogs.cccb.org/lab/es/article_relacions-de-frontera-en-la-literatura-electronica/)  
(Sobre literatura electrónica).

[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/03/actualidad/1362327525\\_302300.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/03/actualidad/1362327525_302300.html)  
(Sobre Hilma af Klint).

[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih\\_10\\_2\\_072.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_072.pdf) (Sobre Benavente y el modernismo).

<http://es.scribd.com/doc/33399125/igoa-enrique-analisis-musical-apuntes-de-clase-rcsmm-ocr> (Sobre música y Gestalt).

<http://es.wikipedia.org/wiki/4%E2%80%B233%E2%80%B3> (Sobre la obra de Cage: 4'33'').

<http://es.wikipedia.org/wiki/Espectralismo>. (Sobre espectralismo musical).

[http://es.wikipedia.org/wiki/Pruebas\\_de\\_Mois%C3%A9s](http://es.wikipedia.org/wiki/Pruebas_de_Mois%C3%A9s) (Sobre la obra de Botticelli *Las pruebas de Moisés*).

<http://es.wikipedia.org/wiki/Vanguardismo> (Sobre vanguardismo).

<http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:Filosofia-Jalonso/Documento.pdf> (Tesis sobre Pessoa).

<http://hablardepoesia.com.ar/numero-26/frank-ohara-correr-en-sentido-antihorario/> (Sobre Frank O'hara).

<http://iasl.uni-muenchen.de/links/GCA-III.2e.html> (Sobre arte digital).

<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf> (Sobre retórica musical).

<http://leitersblues.com/2009/05/el-movimiento-fluxus-concierto-ensemble-saxophones-de-george-brecht/> (Sobre George Brecht).

<http://lospretextosdeblin.blogspot.com.es/2012/01/analisis-musical-acercamiento-los.html> (Sobre el análisis musical).

<http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/meyer-2.htm> (Sobre percepción musical).

<http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/nattiez.htm> (Sobre análisis musical).

[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/textos\\_estocasticos\\_con\\_poesia\\_simulada.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/textos_estocasticos_con_poesia_simulada.html) (Sobre Max Bense, y la estética de la información).

<http://www.artehistoria.com/v2/personajes/1182.htm> (Sobre Barradas y el vibracionismo).

[http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/uslar/biografia.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/uslar/biografia.shtml) (Sobre Uslar Pietri).

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/manifeste-du-symbolisme/> (Manifiesto del simbolismo de Moréas).

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/simbolismo-e-impresionismo-en-el-primer-juan-ramn-0/html/00e30772-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_22.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/simbolismo-e-impresionismo-en-el-primer-juan-ramn-0/html/00e30772-82b2-11df-acc7-002185ce6064_22.html) (Sobre Juan Ramón Jiménez).

<http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/185-yo-me-llamo-erik-satie-como-todo-el-mundo> (Sobre Erik Satie).

<http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages\C\O\Constructivism.htm> (Sobre constructivismo).

<http://www.eumed.net/libros-gratis/2011b/975/Competencia%20Literaria%20percepcion%20y%20produccion%20critica%20de%20textos.htm> (Sobre competencia literaria).

<http://www.granadahoy.com/article/ocio/1295862/universo/debussy.html> (Sobre el *Preludio a la siesta de un fauno*).

<http://www.harteconhache.com/2012/05/el-ojo-de-picabia-y-el-buey-de-milhaud.html> (Sobre *El ojo cacodilato* y *El buey sobre el tejado*).

<http://www.merzmail.net/fonetica.htm> (Sobre poesía fonética).

<http://www.mirbeau.org/doc/Bermudez-628.pdf> (Sobre Mirbeau).

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/fabrica-dormida> (Sobre Vázquez Díaz).

[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/403\\_esp.letrismo.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/403_esp.letrismo.pdf) (Sobre el letrismo).

<http://www.sociedadlunar.org/blog/escrituraconceptual/page/2/> (Sobre literatura conceptual).

<http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/notas-sobre-notas-sobre-conceptualismo/> (Sobre literatura conceptual).

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/limites.htm> (Sobre teoría del medio literario).

<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto1.htm> (Manifiesto del creacionismo).

<https://books.google.es/> (Web con gran catálogo de libros en formato digital).

[https://books.google.es/books?id=\\_duh4ox6aSsC&pg=PA191&lpg=PA191&dq=proust+y+el+art+nouveau&source=bl&ots=9-GSy3CaBz&sig=wiygE0INg-OI8BMUhR160ZgEPyw&hl=es&sa=X&ved=0CDgQ6AEwA2oVChMIIm-ntu6CXxwIVy7sUCh3zQAo\\_#v=onepage&q=proust%20y%20el%20art%20nouveau&f=false](https://books.google.es/books?id=_duh4ox6aSsC&pg=PA191&lpg=PA191&dq=proust+y+el+art+nouveau&source=bl&ots=9-GSy3CaBz&sig=wiygE0INg-OI8BMUhR160ZgEPyw&hl=es&sa=X&ved=0CDgQ6AEwA2oVChMIIm-ntu6CXxwIVy7sUCh3zQAo_#v=onepage&q=proust%20y%20el%20art%20nouveau&f=false) (Sobre Marcel Proust).

<https://books.google.es/books?id=EKKyWCx5egQC&printsec=frontcover&hl=es> (Libros online, sobre dramaturgia de la imagen).

<https://books.google.es/books?id=Up2gIXFlZGwC&pg=PA347&lpg=PA347&dq=antonio+garc%C3%ADa+velasco+escritura+ordenador&source=bl&ots=Tc7Q0y8RPq&sig=QQpxp56QinKYPv0az2BnoycVKdA&hl=es&sa=X&ved=0CEUQ6AEwBmoVChMIkZji9bjAxwIVw1cUCh2KNwHH#v=onepage&q=antonio%20garc%C3%ADa%20velasco%20escritura%20ordenador&f=false> (Sobre literatura por ordenador).

<https://books.google.es/books?id=Yzchnw4YUlcC&pg=PR12&lpg=PR12&dq=charles+olson+neo+dada&source=bl&ots=7wxC8QsLwn&sig=8i5JMlI0bfCV6wp1bgT->

[Jyoi2\\_0&hl=es&sa=X&ved=0CCsQ6AEwAWoVChMIxdaFguyGxwIVglUaCh0uRwXp#v=onepage&q=charles%20olson%20neo%20dada&f=false](https://www.youtube.com/watch?v=onepage&q=charles%20olson%20neo%20dada&f=false) (Sobre el Dadá).

<https://catedravaldes.wordpress.com/textos-complementarios/los-manifiestos-de-las-vanguardias/> (Sobre los manifiestos de las vanguardias).

[https://circle.ubc.ca/bitstream/id/143891/ubc\\_2010\\_spring\\_schmidt\\_kathryn.PDF](https://circle.ubc.ca/bitstream/id/143891/ubc_2010_spring_schmidt_kathryn.PDF) (Tesis doctoral sobre Goyescas de Granados).

<https://elsuenodepolifilo.wordpress.com/2013/09/16/arte-interdisciplinar-interdiscipliniedad-en-el-arte-un-punto-de-vista/> (Sobre el arte interdisciplinar).

<https://es.scribd.com/> (Web con gran catálogo de libros en formato digital).

<https://es.scribd.com/doc/97002313/Tzara-Tristan-Mirame-Y-Se-Color> (Sobre la obra de Tristan Tzara).

[https://es.wikipedia.org/wiki/Alphonse\\_Allais](https://es.wikipedia.org/wiki/Alphonse_Allais) (Sobre Alphonse Allais).

[https://es.wikipedia.org/wiki/Imaginismo\\_chileno](https://es.wikipedia.org/wiki/Imaginismo_chileno) (Sobre el imaginismo chileno).

[https://es.wikipedia.org/wiki/Imaginismo\\_ruso](https://es.wikipedia.org/wiki/Imaginismo_ruso) (Sobre el imaginismo ruso).

<https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2013/03/18/poemas-de-w-kandinsky-1866-1944/> (Sobre poemas de Kandinsky).

<https://laplumactuada.wordpress.com/tag/kandinsky/> (Sobre Kandinsky y el teatro).

<https://www.spotify.com/es/> (Web y aplicación con amplio catálogo musical de consulta y referencia).

<https://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html> (Sobre la música Fluxus).

[https://www.youtube.com/results?search\\_query=fazade+walton+peter+pears](https://www.youtube.com/results?search_query=fazade+walton+peter+pears) (*Fachada*, de Walton).

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_qi4hgT\\_d0o](https://www.youtube.com/watch?v=_qi4hgT_d0o) (*Estudio electrónico II*, de Stockhausen).

<https://www.youtube.com/watch?v=3jtGxR3526o> (*Un lugar tranquilo*, de Bernstein).

<https://www.youtube.com/watch?v=6IDyrJnKkpI> (*Las bodas*, de Stravinsky).

[https://www.youtube.com/watch?v=6Rd5\\_9hyWm0](https://www.youtube.com/watch?v=6Rd5_9hyWm0) (*Philomel*, de Babbitt).

<https://www.youtube.com/watch?v=7JIAVneYYoM> (*El martillo sin dueño*, de Boulez).

<https://www.youtube.com/watch?v=8hk3rKIW3qg> (*Variaciones para piano Op.27*, de Webern).

<https://www.youtube.com/watch?v=atbImTMDPYA> (*Homenaje a Debussy*, de Falla).

<https://www.youtube.com/watch?v=AVXoptgzDFA> (*Dos apuntes*, de Gerhard).

<https://www.youtube.com/watch?v=cLghuMCdI7I&index=3&list=PLlkUCVVe4SDcu6snmoAbyTtGsjBOsNZEX> (*Canción de los bosques*, de Schostakovich).

<https://www.youtube.com/watch?v=CYGMgEn3pRA> (*Obertura republicana*, de Chávez).

<https://www.youtube.com/watch?v=DGovCafPQAE> (*Secuencia III*, de Berio).

[https://www.youtube.com/watch?v=DkyKpe\\_MStc](https://www.youtube.com/watch?v=DkyKpe_MStc) (*Composición 1960 N.º.7*, de La Monte Young).

<https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk> (*Estoy sentado en una habitación*, de Lucier).

<https://www.youtube.com/watch?v=g0My49k-XXA> (*Intolerancia 1960*, de Nono).

<https://www.youtube.com/watch?v=G22J8IL6K08&list=PL86A932D99C25805F> (*Estados Unidos*, de Anderson).

<https://www.youtube.com/watch?v=h3GPtgY9hSQ> (*La creación del mundo*, de Milhaud).

<https://www.youtube.com/watch?v=HNkrofK4JbA> (*Sinfonía sevillana*, de Turina).

<https://www.youtube.com/watch?v=hNZewrT6P8I> (*Canción dadá*, de Leibowitz).

<https://www.youtube.com/watch?v=iFunx2E2on8> (*Sonata erótica*, de Schulloff).

<https://www.youtube.com/watch?v=j7fcHnR7UF0&list=PLTUITwlsdIFTK1re1lmQCeG-W4nhOOEcJ> (*Música en 12 partes*, de Glass).

[https://www.youtube.com/watch?v=JGQDBgz\\_TT0](https://www.youtube.com/watch?v=JGQDBgz_TT0) (*Un cronómetro y un mapa de artillería*, de Barber).

<https://www.youtube.com/watch?v=JPde80v-af0> (*Música para las cenas del rey Ubú*, de Zimmermann).

[https://www.youtube.com/watch?v=jqzukP\\_BtW8](https://www.youtube.com/watch?v=jqzukP_BtW8) (*Parciales*, de Grisey).

<https://www.youtube.com/watch?v=LG6IoomJBhE> (*La fundición de acero*, de Mosólov).

<https://www.youtube.com/watch?v=NBFxF36MxKU> (*Noticias del día*, de Hindemith).

<https://www.youtube.com/watch?v=NsK-MBXG4Uo> (*La guerra*, de Rossellini).

<https://www.youtube.com/watch?v=-pXA6CwiUGI> (*Sonata casi una fantasía*, de Carrillo).

[https://www.youtube.com/watch?v=q\\_-t-cbBJj8](https://www.youtube.com/watch?v=q_-t-cbBJj8) (*Fabric*, de Cowell).

<https://www.youtube.com/watch?v=-QdIHMrLWQ4> (*Aviador Dro*, de Ballilla Pratella).

<https://www.youtube.com/watch?v=qoKtHHhYC-w> (*Concierto para cuarteto de jazz y orquesta*, de Schuller).

<https://www.youtube.com/watch?v=RlqDFPLUhg> (*La máquina de escribir*, de Anderson).

<https://www.youtube.com/watch?v=RxJePkPoAE4> (*Cinco poemas de Paul Éluard*, de Poulenc).

<https://www.youtube.com/watch?v=Sej8hQ-MBbA> (*Marc Chagall*, de Poulenc).

<https://www.youtube.com/watch?v=t4P9PURGhXU> (*Cantos de inocencia y experiencia*, de Bolcon).

<https://www.youtube.com/watch?v=tKTyGvJ9gl0> (*Catálogo de acordes*, de Eastley).

<https://www.youtube.com/watch?v=tyPl2Ry-iV4> (*L' hora grisa*, de Mompou).

<https://www.youtube.com/watch?v=uLmvZ9y3Uc0> (*El miedo*, de Chopin).

<https://www.youtube.com/watch?v=UXSXlOlz9bE> (*Capilla Rothko*, de Feldman).

<https://www.youtube.com/watch?v=V8dCdQ3iTrc> (*Sinfonía para un hombre solo*, de Schaeffer y Henry).

<https://www.youtube.com/watch?v=VHLmitA3o6g> (*El despertar de una gran ciudad*, de Russolo).

<https://www.youtube.com/watch?v=vqFbO2iQPxE> (*Partido*, de Kagel).

<https://www.youtube.com/watch?v=W5MgHnED5-8> (*Magdalena*, de Villa-Lobos).

<https://www.youtube.com/watch?v=WlGkaP4u2cw> (*Folio*, “*Diciembre 1952*”, de Brown).

<https://www.youtube.com/watch?v=Xb0ETXrS-Kg> (*Asesino, esperanza de mujeres*, de Hindemith).

<https://www.youtube.com/watch?v=xkXHTgrMdfk> (*La Vega*, de Albéniz).

<https://www.youtube.com/watch?v=XlhPT22z3b8> (*La peste*, de Gerhard).

<https://www.youtube.com/watch?v=Yn3QZzw0vIY> (*Música de cambios*, de Cage).

<https://www.youtube.com/watch?v=YPpFDBmqyek> (*Nomos, Op. 19*, de Hauer).

<https://www.youtube.com/watch?v=zeW8iRLuovg> (*Requiem berlinés*, de Weill).

<https://www.youtube.com/watch?v=ZH7EceGZ08M> (*Primavera apalache*, de Copland).

<https://www.youtube.com/watch?v=zmmE5NtdraA> (*Cinco piezas orquestales Op. 16, "colores"*, de Schoenberg).

## 7.5. Otras fuentes documentales

*¿Qué oía Picasso?*. Programa del Festival Internacional de Música de Cámara de Málaga 2015.

*Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, N°. 15. Ed. Universidad de Cádiz. 2004.

*Litoral: Museum. La pintura escrita*. Ed. Revista Litoral, Torremolinos, Málaga. N°. 258, diciembre 2014.

Martín Emparan, A.: *Composición. Facultad de Bellas Artes* (Apuntes).

Mejías, Ana (Autora y directora): *Amado Litoral. Capítulos 1 y 2*. (Vídeo documental).



---

## PARTE VI: ANEXOS



## PARTE VI: ANEXOS

### 8. ANEXOS

#### 8.1. Índice de audiciones musicales (disco de datos al dorso de la contraportada)

1. *El mar*, de Claude Debussy (Primer movimiento: “Desde el amanecer hasta el mediodía en el mar”).
2. *La vega*, de Isaac Albéniz.
3. *Preludio a la siesta de un fauno*, de Claude Debussy.
4. *Salomé*, de Richard Strauss (Fragmento final).
5. *La isla de la muerte*, de Sergei Rachmaninov.
6. *La hora gris*, de Federico Mompou.
7. *Homenaje a Debussy*, de Manuel de Falla.
8. *Bolero*, de Maurice Ravel.
9. *Sinfonía N.º 5*, de Gustav Mahler (Cuarto movimiento: “Adagietto”).
10. *Petrouchka*, de Igor Stravinsky (Primera escena).
11. *Expectación*, de Arnold Schoenberg (Fragmento inicial).
12. *Asesino esperanza de mujeres*, de Paul Hindemith (Fragmento inicial).
13. *Las bodas*, de Igor Stravinsky (Fragmento inicial).
14. *Suite para piano Op.25*, de Arnold Schoenberg (N.º.2: “Gavotte”).
15. *La creación del mundo*, de Darius Milhaud.
16. *El aviador Dro*, de Francesco Ballilla Pratella (“Intermezzo”).
17. *El despertar de una gran ciudad*, de Luigi Russolo.
18. *La fundición de acero*, de Alexander Mosólov.

19. *Cinco piezas orquestales Op.16*, de Arnold Schoenberg (Nº.3 : “Colores”).
20. *Variaciones para piano Op.27*, de Anton Webern.
21. *Nomos Op.19*, de Joseph Matthias Hauer.
22. *Octeto*, de Igor Stravinsky (Primer movimiento).
23. *Música para cuerdas, percusión y celesta*, de Béla Bartók (Primer movimiento).
24. *Sinfonía N.º 2*, de Dmitri Schostakovich.
25. *Sobre los pavimentos*, de Charles Ives.
26. *Fabric*, de Henri Cowell.
27. *Fachada*, de William Walton (Fragmento inicial).
28. *Dos apuntes*, de Roberto Gerhard (Primer apunte).
29. *Sonata casi una fantasía*, de Julián Carrillo.
30. *Rapsodia en azul*, de George Gershwin.
31. *Cancelado*, de Erik Satie (Acto primero).
32. *sonata erótica*, de Erwin Schulloff.
33. *Cinco poemas de Paul Éluard*, de Francis Poulenc.
34. *Marc Chagall*, de Francis Poulenc.
35. *El martillo sin dueño*, de Pierre Boulez (Fragmento inicial).
36. *Partido*, de Maurice Kagel.
37. *Noticias del día*, de Paul Hindemith (Obertura).
38. *Requiem berlinés*, de Kurt Weill (Números iniciales).
39. *Carmina Burana*, de Carl Orff (Introducción y primera parte).
40. *Pulcinella*, de Igor Stravinsky (Movimientos iniciales).
41. *Magdalena*, de Heitor Villa-Lobos (Fragmentos variados).
42. *Primavera Apalache*, de Aaron Copland (Escenas iniciales).
43. *Un cronómetro y un mapa de artillería*, de Samuel Barber.

44. *La máquina de escribir*, de Leroy Anderson.
45. *Obertura republicana*, de Carlos Chávez.
46. *La guerra*, de Renzo Rossellini (Obertura y comienzo del primer acto).
47. *Sinfonía sevillana*, de Joaquín Turina (Primer movimiento).
48. *Canción de los bosques*, de Dmitri Schostakovich (Primer número: “La guerra acabó en victoria”).
49. *La peste*, de Roberto Gerhard (Fragmento).
50. *Diálogo de carmelitas*, de Francis Poulenc (Fragmento final).
51. *Intolerancia 1960*, de Luigi Nono (Fragmento inicial).
52. *Sinfonía de un hombre solo*, de Pierre Schaeffer y Pierre Henry.
53. *Estudio electrónico II*, de Karlheinz Stockhausen.
54. *Philomel*, de Milton Babbitt (Fragmento inicial).
55. *Secuencia III para voz*, de Luciano Berio.
56. *Capilla Rothko*, de Morton Feldman.
57. *El miedo*, de Henri Chopin.
58. *Atmósferas*, de György Ligeti.
59. *Metástasis*, de Iannis Xenakis.
60. *Música para las cenas del rey Ubu*, de Bernd Alois Zimmermann.
61. *Folio (Diciembre 1952)*, de Earle Brown.
62. *Canción dadá*, de René Leibowitz.
63. *Música de cambios*, de John Cage (Fragmento inicial).
64. *Concierto para cuarteto de jazz y orquesta*, de Gubther Schuller (Tercer movimiento).
65. *Estados Unidos*, de Laurie Anderson (Fragmento inicial).
66. *Cantos de inocencia y experiencia*, de William Bolcon (Fragmento del segundo volumen, parte seis).

67. *Un lugar tranquilo*, de Leonard Berstein (Fragmento del tercer acto).

68. *Parciales*, de Gérard Grisey.

69. *Composición 1960 N.º.7*, de La Monte Young.

70. *Música en 12 partes*, de Philip Glass (Parte primera).

71. *Estoy sentado en una habitación*, de Alvin Lucier.

72. *Catálogo de acordes*, de Max Eastley (Fragmento).

73. *La muerte de Venus*, de José Antonio Ariza.

## 8.2. Ejemplo de una obra intermediática

El interés puesto en la realización de esta tesis parte, como se explicó en la introducción, del deseo de realizar una producción artística intermediática coherente. La interdisciplinariedad practicada en el ejemplo que a continuación se expone, pretende ser un simple exponente de cómo una idea puede manifestarse en un mismo autor desde tres visiones artísticas diferentes. Pese a que las tres obras pueden apreciarse por separado, el interés interdisciplinar conduce a insistir en la contemplación conjunta de la obra en los tres medios artísticos, algo que podría hacerse con mayor simultaneidad en el futuro a través de la ópera homónima en la que el autor de esta tesis aún trabaja.



*La muerte de Venus* (1999), de José Antonio Ariza. Óleo sobre lienzo, 46 x 61 cm.

# La muerte de Venus

Molto espressivo e rubato

Jose Antonio Ariza

Lento  $\text{♩} = 56$

Guitar

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Partitura de *La muerte de Venus*, de José Antonio Ariza, en su versión original para guitarra, de 2001. Audición N°. 73.

## *La muerte de Venus*

*Delante de mí tengo a una mujer  
ella acepta en este instante a su amante  
tan justificado que no le importará morir en él  
Éste es su amante, sabedlo: la suma de los orígenes  
no es la muerte lo que se te dará  
sino otro nombre, otra piel  
La diosa roja danza aun quieta  
no pervierte aceptar esta herencia desnuda  
¿No te das cuenta?  
en esta edad cuando se es sincero y eso no es lo más importante  
nos sumergimos en la muerte de Venus, diosa de los desvirgados*

Poema *La muerte de Venus*, de José Antonio Ariza, escrito en 2011.