

MÁSTER EN ESTUDIOS LITERARIOS

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

CONVOCATORIA: JULIO 2017



**LA INFLUENCIA DEL JAZZ EN LA
POESÍA DE LA GENERACIÓN DEL 27**

AMANDA ITURRIAGA RUIZ

**TRABAJO TUTORIZADO POR:
PILAR ANDRADE BOUÉ**

Abstract

En los últimos años el jazz ha sido tomado como objeto de estudio en diferentes campos artísticos como el cine, la pintura, el teatro o la literatura. Sin embargo, este género musical ha quedado relegado a un segundo plano, y son pocos los estudios centrados en su influencia en la producción literaria de autores españoles.

Los autores y autoras de la Generación del 27 incluyeron el jazz en su poesía de forma innovadora. El jazz -término que engloba varios tipos de música de origen aforamericano cuya popularidad empezó a crecer en los años XX- aparece como un motivo recurrente en muchos de los poemas del 27, formando parte de grandes temas que van desde reivindicación por la cultura de una minoría hasta la evocación nostálgica en todas sus facetas.

La influencia del jazz en algunos de los autores fue aún más allá creando una comunicación directa entre música y poesía, una unión que no es posible entender sin comprender el contexto y las corrientes estéticas de su tiempo.

In recent years, jazz has been considered an object of study in different artistic fields such as cinema, painting, theater or literature. However, this musical genre has been overshadowed and there are only a few studies about its influence in the literary works of Spanish authors.

The authors of the generation of '27 included jazz in their poetry in an innovative way. Jazz - a term that includes different kinds of African American music whose popularity began to grow in the twenties - is a recurring motif in many poems of the 27, forming part of large issues, from the claim of the culture of a minority to the nostalgic evocation in all its facets.

The influence of jazz on some of these authors went even further by creating a dialog between music and poetry, a union that can not be understood without understanding the context and aesthetic trends of its time.

Palabras clave: Jazz, Generación del 27, poesía, literatura, intermedialidad, música, racismo, mujeres del 27, sinsombrero.

Key words: Jazz, generation of '27, poetry, literature, intermediality, music, racism, sinsombrero, Spanish writers.

ÍNDICE DE CONTENIDO

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| METODOLOGÍA..... | 3 |
| LA LLEGADA DEL JAZZ A ESPAÑA Y LA GENERACIÓN DEL 27 | 8 |
| EL JAZZ COMO ELEMENTO REIVINDICATIVO DE LA CULTURA AFROAMERICANA | 14 |
| Federico García Lorca y El Renacimiento Harlem | 15 |
| La poesía contra el racismo de Jorge Guillén | 20 |
| LA EVOCACIÓN NOSTÁLGICA DEL JAZZ | 25 |
| La búsqueda de un sentido vital en Pedro Salinas, Ernestina de Champourcin, Elisabeth Mulder y Enrique Jardiel Poncela. | 26 |
| El paraíso propio de Luis Cernuda | 34 |
| José Moreno Villa y la pérdida del amor | 38 |
| EL LENGUAJE DEL JAZZ: RITMO Y VANGUARDIA | 43 |
| El discurso ultraísta | 44 |
| Improvisación surrealista | 47 |
| Ritmos jazzísticos..... | 52 |
| CONCLUSIÓN | 58 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 59 |
| ANEXOS | 62 |

INTRODUCCIÓN

La música Jazz ha sido una fuente de continua inspiración para la actividad artística desde que empezó a popularizarse durante las primeras décadas del siglo XX, coincidiendo con las vanguardias artísticas del futurismo, creacionismo, ultraísmo y surrealismo. Casi cien años después, el jazz se ha convertido en una expresión cultural cuya influencia se ha hecho notar en diferentes áreas de creación como la pintura (Henri Matisse, Romare Bearden), la fotografía (Herman Leonard, William Claxton), el cine (Fernando Trueba, Woody Allen), el comic (Guido Crepax), la narrativa (Antonio Muñoz Molina, Julio Cortázar, Boris Vian, Josef Škvorecký, James Baldwin) y la poesía (Jack Kerouac, Kamau Brathwaite, Philip Larkin).

En los últimos años el jazz ha sido tomado como objeto de estudio, sobre todo en universidades estadounidenses como la de Columbia en Nueva York, en la que es el principal protagonista de los Jazz Studies, y también en España como asignatura en Grado en Historia y Ciencias de la Música.

A lo largo de las dos últimas décadas se han editado publicaciones de diversas antologías que recopilan textos literarios relacionados con el jazz, y se han realizado congresos y simposios, además de estudios críticos que analizan la influencia de este género musical con la poesía y la narrativa, tanto a nivel formal como temático.

En España se ha producido un aumento de los libros sobre jazz tras el cambio de siglo. Las ventas de las publicaciones, tanto originales como traducciones, aumentan a raíz del año 1989 en que la Revista de Occidente publica un número en el que críticos y escritores –entre ellos los poetas Idefonso Rodríguez y Antonio Muñoz Molina– trataron la relación entre jazz y literatura. Años más tarde, la revista Litoral publicaría un número dedicado enteramente al jazz, donde aparece el primer artículo que pone en relación a la generación del 27 y el jazz, y que está escrito por el periodista Antonio Jiménez Millán. Este artículo sirvió de referencia para otros autores como Patricio Goialde y Juan Ignacio Guijarro, quienes también escribieron brevemente sobre el jazz y la Generación del 27, recopilando parte de los textos y poemas en los que el género musical aparece estrechamente ligado. Sin embargo, aun hoy en día, el tema no ha sido explorado en profundidad, ni se han analizado los textos y la trayectoria de los poetas españoles del jazz. Es por eso que, dada la inexistencia de una investigación acerca de la influencia que el jazz ejerció en parte de la poesía de la Generación del 27, el objetivo de este trabajo es recopilar a los autores y sus trabajos y analizar cómo esta influencia afectó tanto a los temas de su poesía como a la estructura formal de sus poemas. Para ello es necesario detenerse y tener en cuenta el contexto en el que se desarrolla su poesía y qué papel tuvo el jazz

en él, teniendo siempre presente el diálogo continuo entre música y poesía que tiene lugar en la producción poética de los diferentes autores.

El trabajo está dividido en tres bloques. Los dos primeros corresponden a la influencia del jazz en la poesía a nivel temático, estableciendo el jazz como un motivo recurrente en la poesía de temática reivindicativa de la cultura afroamericana y de la evocación nostálgica. El último bloque está enfocado en un análisis intermedial mediante tres vías, teniendo en cuenta la importancia del contexto histórico cultural en el que se desarrolla la producción poética de la Generación del 27 y la música jazz.

No todos los autores de la Generación del 27 trataron el jazz en su poesía, pero los que sí lo hicieron (José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Juan Larrea, Concha Méndez, Enrique Jardiel Poncela, José María Hinojosa, Lucía Sánchez Saornil, Ernestina de Champourcín y Elisabeth Mulder) lograron darle un sentido propio. Así que, la finalidad del análisis es descubrir de qué manera influyó el jazz en los autores de la Generación, teniendo en cuenta su individualidad y poniendo de manifiesto el jazz como nexo de unión de su producción poética.

Para poder analizar la influencia del jazz en los poetas de la Generación del 27 es necesario saber cómo entraron en contacto con el género que supuso una auténtica revolución musical en su época. Los antecedentes fueron importantes ya que el despertar del jazz en España no pudo ser más propicio para las estéticas tanto literarias como artísticas del momento.

METODOLOGÍA

La influencia del jazz en la poesía de la Generación del 27 puede ser analizada de diversas formas. En un primer nivel y quizás, la forma más reconocible, es la que toma el jazz como un motivo o elemento recurrente en diversos temas que la poesía de la Generación del 27 tiene en común. Este enfoque de carácter temático, siguiendo las teorías de Raymond Trousson y Werner Sollors, recogidas por Cristina Naupert en *Tematología y comparatismo literario* (2003), es quizás el más sencillo a la hora de mostrar la conexión entre poesía y música.

El enfoque temático ha acompañado al estudio y análisis comparatista desde su aparición. Con algún que otro altibajo y el descrédito que sigue teniendo, la tematología ha sabido adaptarse a diferentes paradigmas a lo largo de su trayectoria.

La tematología se construye con un marcado acento historicista, reforzándose en el siglo XIX con la llegada del pensamiento positivista. Sin embargo, a partir del siglo XX, el método positivista se convierte en objeto de críticas debido al enfoque epistemológico que adopta y que ya no se considera adecuado. Las críticas parten principalmente de Alemania y los defensores del nuevo paradigma, la *geistesgeschichte* (historia del espíritu), la cual comparte el mismo interés por los procesos históricos, abarcando un campo interpretativo más amplio que los limitados repertorios de temas y motivos positivistas.

A pesar de que tras la segunda guerra mundial la tematología es apoyada por estudiosos como Elisabeth Frenzel o Raymond Trousson, es, a día de hoy, una disciplina un tanto difusa y, según sus opositores más acérrimos, carente de una estructura formal; expresar un interés explícito en temas literarios es el equivalente a admitir una preocupación poco convincente por la literatura. Estas críticas retratan a la tematología como un enfoque no literario y que no se preocupa de la naturaleza del proceso creativo. Pero, quizás lo más discutido es el hecho de que tanto las ficciones narrativas como los mundos poéticos siempre pueden estar abiertas a lecturas temáticas distintas e incompatibles. Esta situación no se ve favorecida por la terminología, confusa y siempre discutida, por ejemplo en términos claves como tema, *stoff* o motivo.

A pesar de que la tematología o *stoffgeschichte* (historia de argumentos) se observa como un método extraliterario, cada vez se publican más estudios en este campo, como por ejemplo *Entre la tematología y la literatura comparada* (2008) de Ricardo Mora de Frutos o *Tematología y comparatismo* (2012) de María José Sánchez de León.

Solo algunos estudiosos como Harry Levin en su ensayo *Thematics and Criticism* (1968) se han pronunciado en favor del trabajo temático y en el reconocimiento de su utilidad para la literatura comparada y, en particular, para el trabajo interdisciplinar y las comparaciones

entre diferentes manifestaciones artísticas. La tematología dentro del seno de la nueva Literatura Comparada ha supuesto un avance en los estudios interdisciplinares, es decir, aquellos que tienen que ver con la literatura y otras artes: psicología, derecho, filosofía, música, etc. (Naupert 2003:19). El encuentro con las coincidencias temáticas abre caminos diversos a las lecturas críticas posteriores. Pocas aproximaciones a la literatura se las han arreglado para ignorar los aspectos temáticos completamente, incluyendo el legado de varios formalismos, desde el Formalismo Ruso hasta la Nueva Crítica norteamericana.

Las corrientes críticas afiliadas al multiculturalismo fundamentan sus análisis literarios en enfoques muy próximos a la tematología. El jazz, lleva implícita la multiculturalidad en toda su anatomía, así que un enfoque tematológico es una de las maneras más adecuadas para afrontar la unión con la poesía española de este periodo. Para tal propósito, es necesario darles una definición a los conceptos “tema” y “motivo” que, si bien poseen un carácter difuso, diversos autores han intentado aclararlos como, por ejemplo Raymond Trousson (Trousson 2003: 91).

Un tema contiene una acción completa, es decir, principio, desarrollo y fin, y puede dominar una obra entera o estar combinado con otros temas. Por poner un ejemplo, el tema de la venganza o la violencia en las obras de Shakespeare.

Los motivos, por su parte, designan elementos en los temas que implican cierto dinamismo o carga emocional, adquiriendo un lugar privilegiado sosteniendo el tema. Dicho de otro modo, el motivo es un elemento constante característico de un tema. Por ejemplo, los elementos constantes en el tema del podrían ser la rosa, la cierva herida, etc. En este caso, el jazz surge en la poesía del 27 como un elemento más del tema reivindicativo o nostálgico, sirviendo de nexo de unión entre todos los poetas que incorporan el jazz y su terminología a los poemas.

La influencia del jazz en la generación del 27 no está limitada únicamente al jazz como motivo y nexo de unión en los poemas de diferente temática. En un segundo nivel estaría el análisis intermedial, centrado en la última parte del trabajo, en el que se comparan diversas formas de comunicación y unión entre poesía y música. Este enfoque intermedial ha sido recogido por Silvia Alonso en *Música y literatura, estudios comparativos y semiológicos*, obra en la que Lawrence Kramer expone su trabajo *Música y teoría* (1984), y que sirve de base para el análisis del trabajo.

La relación intermedial entre poesía y música es un tema que si bien es bastante frecuente, ha sido poco estudiado. Durante el siglo XX, los avances en los campos de la

interpretación literaria y el análisis musical han hecho poco por favorecer un método que combine ambas disciplinas. A pesar de que desde su origen la poesía haya estado ligada a la música, parece que son pocos los momentos en los que encuentran un espacio común que haya sido investigado (Kramer 2002:31).

Por supuesto, esta situación que a priori puede parecer desesperanzadora no es inevitable ni irreversible –recalca Kramer– como bien sugiere el desarrollado estudio entre poesía y pintura, que han sido consideradas por la crítica como artes hermanas.

La música y la literatura expresan elementos que son referenciales, conceptuales o miméticos a esquemas formales, en gran medida independientes de significados externos. El grado en el que se enfatiza cada aspecto varía entre los estilos pero, incluso en los extremos, como por ejemplo la música improvisada o la escritura automática, ambos están presentes. Según Silvia Alonso, esta dualidad corresponde aproximadamente a la distinción entre semántica y sintaxis que encontramos en la lingüística.

De este modo, existen dos dimensiones en las que música y poesía encuentran su espacio común: la dimensión mimética y la dimensión formal.

La dimensión mimética (connotativa) aporta significación a las realidades fuera de la obra de arte mientras que la dimensión formal (combinatoria) relaciona las partes de la obra con cada una de estas por separado, como por ejemplo una palabra y su rima, o una tensión musical creada por una disonancia con una consonancia o resolución.

Sin embargo, los papeles asignados a cada dimensión por cada arte difieren sustancialmente en su estructura semiótica, algo que ha llevado a los estudiosos a desalentarse con respecto a un acercamiento interdisciplinar. El significado de la música suele ser inexacto, incluso cuando se refiere a un texto. Sus connotaciones son periféricas mientras que en poesía el significado poético se desenvuelve en un número ilimitado de connotaciones explícitas (alusiones, ironías, asociaciones).

Estos conceptos desmienten el hecho de que la música expresa sentimientos o estados mentales según expone Kramer, haciendo referencia a Michael Polanyi, ya que a lo que prestamos atención es a su dimensión combinatoria. El elemento connotativo que encontramos en nosotros mismos nos lleva a escuchar. En poesía, ritmo y sonoridad, elementos combinatorios, nos implican en los elementos connotativos del texto.

A pesar de que desde el inicio la aproximación entre poesía y música parezca un callejón sin salida, que ha traído de cabeza a aquellos que han intentado aproximarse al tema, ver las diferencias entre ambas artes indica con mucha claridad saber qué se necesitaría.

Cualquier discurso que abarque ambas partes ha de ser irremediamente móvil, es decir, tratar estructuras connotativas y combinatorias de la misma forma. Así que, si bien ha sido tarea difícil de realizar, autores como Lawrence Kramer se han dado cuenta de que no es algo completamente imposible, y los estudios realizados por ambos, así lo demuestran. Es necesario buscar vías en las que música y poesía se encuentren en un estado de comunicación que se mantenga. Lawrence Kramer intuye dos vías mientras que Charles O. Hartman en su obra *Jazz Text* (1991), sugiere una tercera a la que no es posible acceder en todos los géneros musicales.

Las tres vías que permiten una aproximación entre música y poesía son: temporalidad, voz creadora y ritmo.

La música y la poesía que surgen y se desarrollan en un mismo periodo están enmarcados en un contexto histórico al que se incorporan varias estéticas y movimientos artísticos (Martínez 1999:10). Las artes de cada periodo, ya sean musicales o literarias, se desarrollan siguiendo el discurso propio de la época y, en muchas ocasiones, una estética común (por poner un ejemplo, la estética romántica europea de Beethoven y Goethe). Así que, si bien música y poesía son dos artes que poseen más diferencias que similitudes, encuentran en su discurso histórico cultural concreto un punto en común, al estar las dos irremediamente ligadas a un periodo, en este caso, las Vanguardias del siglo XX. La posibilidad de esta convergencia, por tanto, se debe a la historia cultural, es decir, tanto poesía como música tienen las mismas fuentes preconscious, solo difieren los medios de representación (Alonso 2002:15).

Paralelamente al discurso temporal, es decir, la referencia histórica y estética común, la voz del artista (compositor o poeta) adquiere importancia en lo que respecta a su habilidad creadora. Esta teoría desarrollada por O. Hartman, expone que la genialidad de un autor no radica únicamente en el producto de su creación, sino en la capacidad del artista para crearla y la similitud que existe entre el solista que improvisa una pieza y el poeta que compone unos versos. Si bien esta teoría sobre la creación artística no es recogida por los teóricos cuyos ensayos aparecen recopilados en *Música y literatura* de Silvia Alonso, *Jazz text* de O. Hartman desarrolla una teoría que pone en estrecha relación al poeta y compositor/intérprete, teniendo en cuenta que el factor improvisación en el jazz no aparece en muchos otros géneros, y no ha sido tan estudiado por los teóricos.

Por último, quizás la vía más conocida de intermedialidad poesía-música es aquella que establece semejanzas entre las estructuras poéticas y musicales. Ya que el lenguaje y el medio por el que se transmiten ambas artes son sustancialmente diferentes, incluso en lo que se refiere

a sus dimensiones connotativas y combinatorias, son escasos los puntos en común a nivel estructural que podemos encontrar en ambas. Uno de los puntos en el que ambas artes confluyen es el ritmo, base de su estructura. Algo tan “primitivo” como el ritmo es en parte el causante de que la poesía sea tan musical y que la música sea tan poética (Kramer 2002:46). Así que, para este análisis es necesario conocer la estructura rítmica del jazz, tomando como referencia el artículo *La música jazz: el ritmo* (2016), de Miguel Ángel Berlanga.

La forma musical es básicamente rítmica, al igual que la poesía, la cual posee un ritmo estructural estratificado, formado por imágenes, niveles de estilo, tropos, etc. El esquema de desarrollo compartido entre ambas puede ser usado como marco interpretativo. De esta forma, la connotación poética y la combinación musical a las que alude Lawrence Kramer se harían coherentes por la mediación de una estructura rítmica en la que ambos convierten el tiempo en forma.

*“Las notas del jazz machacan toda nuestra lexicografía,
nuestra ideología, toda nuestra sentimentalidad”*

Ramón Gómez de la Serna, “Jazzbandísimo”.

Litoral: Revista de la poesía y el pensamiento,

“La poesía del jazz”, 2000, p. 19-20

LA LLEGADA DEL JAZZ A ESPAÑA Y LA GENERACIÓN DEL 27

Los orígenes del jazz son todavía confusos debido principalmente a que surge como una expresión musical de la minoría afroamericana estadounidense a principios del siglo XX. Nació como un género marginal y, por lo tanto, infravalorado en sus inicios, de ahí la escasa atención que se le prestó. Debido precisamente a esto, es probable que la historia del jazz se remonte a casi un siglo antes de que se tuviera conciencia de ella. Lo que sí que queda claro es su lugar de nacimiento en una ciudad del sur de Estados Unidos, la antigua colonia española y francesa: Nueva Orleans. La ciudad, lugar de encuentro de varias culturas, fue el lugar propicio para que surgiera este nuevo género musical mezcla de ritmos africanos, *gospel*, *work-songs*, *ragtime* y, muy especialmente, el *blues*.

En los años 20 y de la mano de músicos como Louis Armstrong, el nuevo género musical se extendió a otras urbes en el norte, entre ellas, Chicago y Nueva York. Es precisamente en el Harlem de Nueva York donde artistas de todas partes de Estados Unidos se reúnen, dando lugar al llamado *Harlem Renaissance* (Renacimiento Harlem), el gran movimiento cultural afroamericano que incluía a pintores, escritores e intelectuales, además de músicos. El Harlem comienza a llenarse de clubes a los que también acuden espectadores blancos, ávidos por conocer la nueva música perteneciente a una minoría ignorada durante tantos siglos. Paradójicamente, muchos de esos clubes acabaron vetando la entrada a los afroamericanos, discriminándolos en su propio barrio.

Debido en gran parte a la influencia de los músicos blancos, el sonido perdió la rítmica típica de origen africano debido a un ajuste de la afinación, aunque también se comenzó a dar mayor importancia a la improvisación (García Martínez 1996:56).

Entre los músicos destacados de los dorados veinte encontramos a figuras como Fletcher Henderson, Bix Beiderbecke, Fats Waller y Cab Calloway, que marcaron el estilo *hot*, considerado el jazz más tradicional.

En una época entreguerras en la que surgían nuevas formas artísticas, el jazz alcanzó gran popularidad y no tardó en extenderse por Europa, llegando primero a Francia de la mano de las bandas de las tropas del ejército estadounidense. Esto explica por qué París ha sido desde

entonces epicentro de la actividad jazzística del viejo continente (Guijarro, 2013: 25). Desde entonces muchos músicos afroamericanos se asentaron en el país, viendo que podían explotar su talento sin ser discriminados por cuestiones raciales.

El fenómeno jazzístico coincidió con la vanguardia artística del creacionismo, el ultraísmo y el surrealismo. Los primeros escritos sobre jazz en Europa fueron hechos por autores influidos por el surrealismo como Hugues Panassié o Robert Goffin. Ya por aquel entonces, aquellos autores se dieron cuenta de que el jazz tenía mucho que ver con el surrealismo, cuya fuente de inspiración parte del subconsciente reflejado en la improvisación como un rasgo esencial. Los teóricos André Breton y Georges Bataille indicaron que el jazz era la manifestación del surrealismo en la música (Stallings 2009:17). La importancia de quien improvisa una pieza es similar a la de quien la compone, algo muy similar al proceso creativo surrealista, convirtiendo así la libertad creativa en una característica determinante.

En París tuvo lugar el polémico estreno de *La consagración de la primavera (1913)* de Igor Stravinski, obra que causó gran revuelo pero que los artistas vanguardistas vieron con entusiasmo. Los géneros musicales que se alejaban de lo tradicional generaron expectación entre los escritores franceses y, más tarde, los españoles que proyectaron una renovación considerada más radical (Cuevas García 1996:16). El propio Jean Cocteau recitó varios de sus poemas acompañados por una orquesta de jazz por aquella época, tal y como aparecen recogidos en un disco titulado *Black Bands in Paris* (Jiménez 2000:34).

Las músicas afroamericanas llegaron a España principalmente desde París, aunque también de Londres y La Habana cuando está aún seguía siendo colonia. La zarzuela, género musical surgido en España, asimiló con facilidad los nuevos géneros. Para cuando el jazz llegó a través de Francia, el país ya estaba preparado para aceptar las novedades del panorama musical. En aquellos años el término jazz englobó varios tipos de música, entre ellas el *ragtime*, *cake-walk*, *fox-trot*, *charleston*, *one-step* y *two step*, *shimmy*, *jitterbug*, etc. (García Martínez 1996:56).

Debido a su proximidad con Francia y carácter cosmopolita, Barcelona ejerció desde los primeros años como la capital jazzística en España. No obstante, la primera orquesta de jazz afroamericana que actuó en España lo hizo en el *Club Parisiana*, situado en el Paseo de Rosales de Madrid en 1919. Un año antes, la palabra *jazz* apareció por primera vez en la revista *Mundo gráfico*, aludiendo al nuevo tipo de baile que se disfrutaba en hoteles lujosos como el *Palace* o el *Ritz* madrileños. El género musical se paseaba por los rincones más selectos de Madrid y Barcelona, y todo el mundo quería ver y escuchar a las bandas de jazz; ya no se trataba solo de

música, sino todo lo que envolvía: los bailes, los músicos negros y los modernos instrumentos de percusión (la batería), en lo que se conoció durante muchos años como *jazzband* (Guijarro, 2013: 25).

Al igual que en Francia, la cultura negra empezó a ejercer influencia sobre los intelectuales y artistas españoles. El escritor Valle-Inclán, a su vuelta de un viaje a la Habana e imbuido en los ritmos de los nuevos tiempos, publicó en la revista *Grecia* de agosto de 1921 un poema titulado *Estética de la mujer de color* (Gestal 2005:2):

He soñado con la mujer negra:

Corales en el cuello,

En la boca y en el cabello.

¡He soñado con la mujer negra!

Sensual y musical.

Al mismo tiempo, el jazz pasa a formar parte de la modernidad y su popularidad crece en parte por la idealización de Estados Unidos, la cual también dio fama a otras formas de ocio como el cine o los deportes como el tenis o el patinaje.

Antes del inicio de la Guerra Civil, el jazz había logrado cierta estabilidad y reconocimiento de la crítica; así lo demuestran las revistas que surgieron en el momento, como la *jazz magazine* en las que colaboró Antoni Tendes, considerado el primer crítico de jazz de nuestro país (Guijarro, 2013: 20).

Los escritores de la Generación del 27, abiertos a las nuevas formas de ocio y modernidad, no tardaron en entrar en contacto con el jazz y todas sus variantes.

Los inicios de la Generación del 27 se remontan al año 1927 en el que un grupo de autores se reunieron en el ateneo de Sevilla en el centenario de la muerte de Góngora, por el que todos sentían gran admiración. A los escritores asistentes, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, José Bergamín, Chabás y Luis Cernuda, se les fueron uniendo otros autores con el paso de los años en la que se definió como la “generación de amigos”, por los lazos de amistad que unieron a muchos de ellos. Estas relaciones personales no solo existían entre autores sino también entre artistas como Dalí o Manuel Ángel Ortiz, músicos como Manuel de Falla o Cineastas como Luis Buñuel. Este hecho nos da una idea de la gran pluralidad de la Generación del 27, casi imposible de definir con unas características propias dada la diversidad de la producción de cada escritor. No obstante, en lo que respecta a

la poesía, aun mostrando grandes diferencias de técnica y calidad entre sus miembros, podemos establecer una serie de características que la mayoría de los autores compartían: la búsqueda de la pureza artística, la autonomía del arte, la modernización, el cuidado de la forma, el europeísmo y el afán por la originalidad. La nueva promoción de escritores se dejó imbuir por los cambios que se estaban produciendo en Europa, y muchos de ellos compartían aficiones que los diferenciaban de la generación que los había precedido: jazz, automovilismo, aviación, deportes y, sobre todo, el cine, que tanto marcó a su imaginario (Cuevas García 1996:23).

En lo que se refiere a la modernización de la poesía –construida sobre la tradición y un intento de renovarla-, muchos autores buscaron nuevos temas y estructuras con los que componer sus poemas, por ejemplo el poema *Underwood Girls* de Pedro Salinas, dedicado a la máquina de escribir, o los poemas visuales de Juan Larrea y Guillermo de Torre. Los poetas comenzaron a crear nuevas formas de poesía en una unión de lo verbal con lo pictórico: se introdujeron nuevas formas de escritura como la ausencia de signos de puntuación o el caligrama, y se puso especial atención a la colocación de las palabras y silencios, alterando así el ritmo del poema. No es de extrañar que algunos miembros de esta generación empezaran a mostrar cierto interés por la música como inspiración para la elaboración de sus poemas, sobre todo de los nuevos géneros musicales como el Jazz, que empezaba a popularizarse en aquellos años.

El primero en difundir las tendencias vanguardistas del momento entre los autores españoles fue Ramón Gómez de la Serna, autor de una vasta obra literaria que abarcó cantidad de géneros y que comenzó con tan solo dieciséis años. En enero de 1929 fue escogido por Giménez Cabellero para presentar el estreno de la película *El cantor de jazz* (1927) de Alan Crosland, primera película sonora de la historia. El autor de *Cinelandia*, vestido con smoking y con *blackface* (el rostro embadurnado de pintura negra) como si estuviera en un *minstrel*, realizó una presentación que fue publicada posteriormente en varias entregas en *La Gazeta Literaria* y luego, con el título de *Jazzbandísimo*, en uno de los capítulos de *Ismos* (1931), volumen que recoge las corrientes estéticas más influyentes del momento en tono de humor. El capítulo dedicado al jazz fue uno de los más extensos y el primer intento de teorización sobre el jazz en nuestro país. Además, supuso una reflexión sobre el significado de la música negra de origen urbano y de carácter exótico y marginal, algo nuevo que contribuía a disolver las reminiscencias del pasado, de Wagner a Debussy. Desde un principio, Gómez de la Serna dejó claro que no estaba interesado en la historia del jazz y sus “antecedentes afroespirituales y plásticos”, algo que deja a cargo a los críticos musicales. Lo que le interesó realmente fue su síntesis entre lo “salvaje” y lo moderno, lo exótico y lo nuevo, “el salvajismo que nos salvó de

la música academizada”. Para él, el jazz condensaba, más que ninguna otra música, lo que podría definirse como el “dinamismo” de la modernidad:

“La sabiduría principal del jazz es la de adornar una melodía con trinos, arpeggios, trémolos, variaciones, cadencias, todo lo que da tiempo a la influencia del ritmo, todo lo que llena la vida de chacota, de absurdo, de jolgorio, de trivialidad, de incoherencia, de cabaretismo, mezclándose la vida como dos mares a través de anchísimo estrecho” (Jiménez 2000:35).

Cuando Ramón Gómez de la Serna escribe su *Jazzbandísimo*, la bailarina Josephine Baker obtiene en París un éxito acompañado del escándalo. Muchos artistas definieron sus espectáculos como una mezcla de jazz, dadaísmo, arte negro y cubismo, algo bastante revolucionario para la época y que inspiró enormemente a Gómez de la Serna cuando escribió su discurso. La llegada de su espectáculo *Revue Nègre* (1925) también causó impresión a Giménez Caballero, quien la obsequió con una cena homenaje.

La presencia del jazz en la literatura y en especial en la poesía de estos años surge paralela a la creciente popularidad de los clubs nocturnos y los nuevos bailes, que generaban interés entre la clase media-alta a la que pertenecían la mayor parte de los autores. La gran diferencia con generaciones anteriores es que estos artistas y poetas fueron en su mayoría universitarios pertenecientes a familias acomodadas que les facilitaron la posibilidad de concentrarse en su vocación artística (García Martínez 1996:56).

En este ambiente de cultura efervescente en el que se hallaba la ciudad de Madrid durante el periodo de entreguerras, la Residencia de Estudiantes toma un papel crucial dado que allí asistieron gran parte de los autores del 27 y los mejores representantes de la vanguardia española e incluso europea. Algunos de ellos como José Moreno Villa, ensayista y pintor, estuvieron allí hasta el inicio de la Guerra Civil.

Los estudiantes dedicaban gran parte de su tiempo a actividades culturales dentro y fuera de la residencia, entre ellas, la música. Aunque no todos alcanzaran la melomanía que trasmite la poesía de Luis Cernuda, muchos se deleitaban con los conciertos de piano que ofrecían Lorca o el compositor Manuel de Falla, y que podían llegar a durar hasta el amanecer. Pedro Salinas contaba que solían organizar reuniones para bailar y escuchar discos de jazz después de cenar cada viernes (Stallings 2009:28).

Otros estudiantes como Buñuel o Dalí hacían escapadas a clubs nocturnos -algunos de dudosa reputación- para escuchar los conciertos de jazz que ofrecían. Dalí, en su *Vida Secreta* (1942), recuerda las visitas que realizaba junto sus amigos de la Residencia al *Club del Rector* del Hotel

Palace, donde asistían a conciertos de Jazz, y el cineasta Luis Buñuel, en *Mi último suspiro* (1982) escribió:

“El jazz me tenía cautivado, hasta el extremo que empecé a tocar el banjo. Me había comprado un gramófono y varios discos norteamericanos, que escuchábamos con entusiasmo mientras bebíamos grogs al ron, que yo mismo preparaba (el alcohol estaba prohibido en la Residencia, incluso el vino con la comida, so pretexto de evitar las manchas en los manteles blancos)” (Jiménez 2000:36).

Gran amigo de Buñuel y Dalí fue Lorca, quien también adquirió especial interés en los nuevos géneros musicales derivados del Jazz, interés que creció tras su viaje a Nueva York durante el *Harlem Renaissance*.

La huella del surrealismo también se hace patente en los poemas sobre jazz de estos autores, ya que en ellos se nota la evolución de la forma musical tradicional que por medio del jazz alcanza una función semejante de sugerir significados alternativos, como pretendieron hacer Bataille y los artistas surrealistas franceses. En algunos casos, las obras literarias de varios miembros de la generación del 27 trataron de alcanzar ideales que a menudo poseían las mismas cualidades formales del jazz, ya fuera en una disolución o fragmentación de formas, una improvisación, una muestra de diversidad o espiritualismo, una evocación nostálgica o el testimonio de un trauma y la diferencia sexual (Stallings 2009:21)

Un último aspecto a señalar y que pocos críticos han mencionado, es el elevado porcentaje de autoras que escriben sobre jazz en esta época, algo que apenas tuvo continuidad en años posteriores. Ni siquiera en la vanguardia estadounidense de la misma época podemos encontrar lírica femenina sobre el jazz (Guijarro 2013:41). Las llamadas *Sin sombrero* han quedado al margen de las antologías y manuales, a pesar de desarrollar una producción artística destacable y revolucionaria, abierta a los conceptos de modernidad y vanguardia procedentes de Europa y recuperando la tradición popular. La poesía de Ernestina Champourcín, Concha Méndez, Elisabeth Mulder y Lucía Sánchez Saornil (que firmaba como Luciano San-Saor), fue una prueba de los avances sociales, a pesar de que su producción artística fuera eclipsada injustamente por un grupo tan marcadamente masculino como la generación del 27.

EL JAZZ COMO ELEMENTO REIVINDICATIVO DE LA CULTURA AFROAMERICANA

El término cultura es un concepto muy amplio que abarca el conjunto de saberes, creencias e incluso el modo de ser de un grupo determinado de personas procedentes de un lugar. Cuando nos referimos a la cultura de las clases marginales y minoritarias, hablamos sobre un reducido grupo de personas, “marginales” por encontrarse al margen del canon de la cultura occidental, y “minoritarias” por ser un grupo reducido. Este es el caso de la cultura afroamericana de los años 20. La cultura afroamericana es, además, una cultura fruto de contactos entre varias culturas, entre ellas también la occidental. Esto se debe a que los afroamericanos son descendientes de los esclavos que los colonizadores americanos llevaron a América y, por lo tanto, han nacido en un contexto en la que la cultura de los países africanos se ha visto inevitablemente influenciada por un ambiente multicultural, en el que la cultura propia de un grupo toma elementos de otra. Un buen ejemplo para hablar de un elemento fruto de la cultura afroamericana es el jazz. Nacido en la *melting pot* que era Nueva Orleans por aquella época, el jazz es un género musical cuya instrumentación y armonía proceden principalmente de la tradición de occidente, mientras que el ritmo y el sonido derivan de la música africana (Hartman 1991:5). La armonía jazzística nació de las escalas pentatónicas (sucesión de cinco sonidos o notas) de las que surgieron las llamadas *notas de blues* (generalmente el intervalo de quinta disminuida). Esta alteración en la escala pentatónica pasaría a llamarse escala de blues, que es lo que caracterizaría al blues y más tarde al jazz. El ritmo, conocido como *swing* o *shuffle*, y los instrumentos contribuyeron también a crear una música fuerte y original, no tan melancólica como el blues, pero con el mismo significado (Hartman 1991:10).

Los autores que escriben sobre la cultura afroamericana en esta época como Federico García Lorca o José Moreno Villa, lo hacen fascinados por su “exoticidad”, es decir, sus diferencias con respecto a la cultura occidental. Paralelamente, critican a la cultura occidental (principalmente por el fenómeno de la industrialización) la cual tiene un efecto “colonizador” sobre la cultura de minorías, es decir, se impone a ellas. Podríamos decir que el jazz es un género que combina elementos de una cultura de minorías y la cultura occidental, por lo tanto, un producto del “contagio” de la cultura occidental a la cultura minoritaria. Sin embargo, críticos como Charles O. Hartman, creen que, a pesar de que el jazz tenga parte de tradición europea, es un género musical que surge en una minoría y siempre se ha asociado a ella. Además, tanto el blues como el jazz siempre han tenido en su melodía y su letra un elemento

reivindicativo, de añoranza por el lugar al que sienten que pertenecen y por la discriminación que sufren por el hombre blanco (no hay que olvidar que tanto el blues como el jazz surgen de las canciones tradicionales africanas y las work-songs principalmente). Cuando todavía quedaban años hasta que se produjera el movimiento por los derechos civiles, el jazz ya “hablaba” sobre el pasado esclavista y la discriminación a la que seguían siendo sometidos (Rabassó 1998:309).

Muchos escritores de la época utilizaron el jazz en sus obras para reivindicar la discriminación a la que los afroamericanos estaban siendo sometidos, como por ejemplo el poeta afroamericano Langston Hughes o Nella Larsen.

En España, el uso de este género como método reivindicativo llegó de la mano de poetas que entraron en contacto con este grupo de escritores, y aportaron una perspectiva diferente al problema, dada su condición de extranjeros. Este es el caso de Federico García Lorca, fascinado desde un primer momento por lo que él conocía como la cultura de los negros, y Jorge Guillén, cuya visión sobre el fenómeno jazzístico y los afroamericanos varió a lo largo de su trayectoria.

Federico García Lorca y El Renacimiento Harlem

En 1929 el poeta granadino Federico García Lorca llega a Nueva York con la intención de aprender inglés, cambiar de vida tras su ruptura con Emilio Aladrén y renovar su obra. Cuando Lorca llega a Nueva York, la ciudad ya se ha convertido en la capital del jazz en Estados Unidos y el *Harlem Renaissance* se encuentra en pleno periodo de efervescencia. Todos los músicos afroamericanos del género, desde Ma Ramey a Armstrong, estaban inmersos en el movimiento y con ellos, muchos escritores, artistas e intelectuales. La literatura afroamericana de ese periodo reflejaba una nueva forma de vivir, diferente a la visión tradicionalista de poetas como Paul Laurence Dunbar¹. El movimiento fue una forma de intercambio de impresiones, estilos y técnicas. Así lo demostró la obra de Alain Locke, *The New Negro* (1925), la cual se convirtió en una especie de manifiesto cultural del arte afroamericano, producto de un pueblo con un pasado cultural africano y tradiciones occidentales (Stallings 2009:67). El jazz fue la manifestación musical del movimiento Harlem, en una civilización que se había vuelto hostil, por lo industrial y alienante.

Lorca se matricula en la universidad de Columbia, justo al lado del barrio Harlem y conoce nada más llegar a la escritora Nella Larsen, autora de dos novelas que exploran el

¹ Escritor afroamericano conocido por ser el primero en usar el dialecto negro americano coloquial en sus obras.

concepto de identidad afroamericana. Ella se convierte en la guía de Lorca por Harlem y el primer contacto directo con el mundo afroamericano, su literatura y su música:

“Ésta escritora es una mujer exquisita, llena de bondad y con esa melancolía de los negros, tan profunda y tan conmovedora. Dio una reunión en su casa y asistieron solo negros. Ya es la segunda vez que voy con ella, porque me interesa enormemente. En la última reunión no había más blanco que yo. Vive en la segunda avenida, y desde sus ventanas se divisaba todo New York encendido. Era de noche y el cielo estaba cruzado por larguísimos reflectores. Los negros cantaron y danzaron. ¡Pero qué maravilla de cantos! Sólo se puede comparar con ellos el cante jondo. Había un muchachillo que cantó cantos religiosos. Yo me senté en el piano y también canté. Yo no quiero decirlo lo que les gustaron mis canciones.” (Lorca 2011: 32)

A raíz de esta primera toma de contacto, el poeta granadino comienza a interesarse por los artistas del Renacimiento Harlem y entabla amistad con algunos de ellos, como por ejemplo, Langston Hughes, máximo representante de la poesía afroamericana de este periodo y quien tradujo la obra de Lorca al inglés. Hughes fue el primer escritor que incorporó el jazz y el blues a su poesía, protagonistas indiscutibles de sus obras *The Weary Blues* (1926) y *Fine Clothes to the Jew* (1927). Para él, el jazz era una forma de protesta e intentó reflejar en sus obras la técnica de improvisación que existía en la música, utilizando además las libertades del lenguaje negroamericano. La música significó para él una experiencia negra en América, una metáfora de la existencia humana, sinónimo directo del vivir y el sentir de su gente (Rabassó 1998:309)

En una entrevista publicada en el número 40 de la revista afroamericana *Callaloo*, dedicado a la Black American Poetry, se habló sobre los contactos mantenidos entre Langston Hughes y García Lorca. La entrevista, una mesa redonda mantenida el 15 de diciembre de 1978 por cuatro poetas, Romare Beardem, Alvin Ailey, Albert Murray y James Baldwin, efectuó un repaso sobre el Harlem de los años 20 a los 30. Esto nos da una idea de lo ligado que estuvo Lorca al movimiento del Harlem, sin ser partícipe de él, aunque sí apoyándolo.

A pesar de su espíritu curioso, Lorca no prestó especial interés por la literatura americana de autores blancos de la época salvo en algunos casos, como en el del legendario Walt Whitman (Stallings 2009:66). Toda su atención estuvo centrada en la producción de las minorías marginales, sobre todo en la de los artistas negros a los que había conocido y que tanto le recordaban al pueblo gitano. En *Romancero Gitano* (1928), Lorca se preocupó por dar a la figura del gitano una dimensión mística, y crear así una nueva épica de la cultura marginada, idealizándola tanto como haría posteriormente con los negros en su obra *Poeta en Nueva York*

(1930). Precisamente, la primera similitud que surge en el imaginario del poeta es la de la música negra (el blues y el jazz) que compara con el cante jondo de su tierra, por su profundidad (hace una comparación entre el *duende* flamenco y el *soul* jazzístico) y primitivismo. Ambos géneros musicales son expresiones artísticas de un pueblo aislado social y geográficamente, y que representa la memoria cultural de su pasado colectivo. El vehículo literario tanto del flamenco como el blues (cuya forma y contenido se trasladan también en gran parte al jazz) lo forman estrofas de tres a cinco versos. En el blues, las estrofas se unen para contar una historia y cada una de ellas induce a la reflexión, mientras que en el flamenco aportan diferentes conclusiones cuya intencionalidad establece un vínculo común entre ellas (Rabassó 1998:314). Son, por tanto, dos formas independientes de tratar un estado anímico similar, mostrando la misma angustia existencial. Sin embargo, el flamenco encuentra también semejanzas con jazz, no solo por estar relacionados temáticamente y por tener un origen similar, sino por estar relacionarlos a nivel musical, presentando una estructura armónica y rítmica similar. Prueba de ello fue el artista Django Reinhardt, creador del término *gypsy jazz* (jazz gitano), estilo enmarcado dentro del swing (Rabassó 1998:316).

Poeta en Nueva York, además de ser la gran aportación de la poesía española al surrealismo, es una prueba evidente de la preocupación de Lorca por el pueblo negro afroamericano y el impacto que la cultura de esta minoría causó en él. El poemario, elaborado durante su estancia en la capital norteamericana y Cuba, estuvo organizado inicialmente en dos series de poemas fechados, como si fuera un diario al que el escritor dio unidad temática y formal (García Lorca 2011:15). Es una obra que refleja el rechazo de Lorca por la gran urbe americana, mostrando sus aspectos negativos, que son los que más le impresionaron: la obsesión por el dinero que conduce a la decadencia (en 1929 se produce la caída de la bolsa de Wall Street), el puritanismo moral (huella del protestantismo que Lorca aborrece), tecnología deshumanizada (la esclavitud del hombre ante la máquina), desigualdades sociales y, en resumen, lo que él definiría como “el vacío de espíritu” (Stallings 2009:63). La imagen del nuevo mundo aparece marcada por los rascacielos y el movimiento frenético de la ciudad, un mundo que observa con horror desde su perspectiva como extranjero. Paralelamente a esta visión negativa de la realidad, encontramos una visión positiva de las clases marginales: negros e hispanos. Lorca se identifica con las minorías y en especial con los negros del Harlem, “seres auténticamente puros” (Jiménez 2000:37). que se ven obligados a vivir en un mundo ajeno, violentamente extraño a su naturaleza.

Son dos los poemas que aparecen en *Poeta en Nueva York* en los que se hace una clara referencia al jazz y a el contexto que lo rodea: *Norma y paraíso de los negros* y *Oda al rey del*

Harlem. En un arrebatador verso libre, Lorca despliega todas sus impresiones sobre la cultura afroamericana en contraposición a la blanca, y lo hace como si estuviera “cantando” sus alabanzas. No es casualidad que el segundo poema lo titule como “oda” dado el origen musical que este tipo de expresión lírica tiene.

En *Norma y paraíso de los Negros*, Lorca explica cómo llegó a componer su poema; dando un paseo por Bronx y Brooklyn, él ve a los americanos rubios, ciegos en su propia jaula de opulencia y modernidad, ajenos a lo que sucede a su alrededor. En cambio, el barrio negro aparece representado como “un temblor profundo en la tierra” (García Lorca 2011:59), en el que hay un constante intercambio de sonrisas, y los negros no se miran a los pies como los blancos, sino que miran a los viandantes directamente a los ojos.

“Yo bajaba muchas mañanas desde la Universidad donde vivía y donde era no el terrible mister Lorca de mis profesores sino en el insólito sleepy boy de las camareras, para verlos bailar y saber qué pensaban, porque es la danza la única forma de su dolor y la expresión aguda de su sentimiento, y escribí este poema.” (Lorca 2011: 33)

Norma y paraíso de los negros, muestra un contraste entre lo que los negros odian y lo que aman, es decir, lo que su cultura representa. La cultura afroamericana (representada por la naturaleza) aparece enfrentada a la cultura occidental del hombre blanco, símbolo de la modernidad. El autor hace referencia a las raíces africanas de los afroamericanos como verdadera esencia de la cultura afroamericana, utilizando términos como: *el conflicto de luz y viento, el azul del desierto, la mentirosa luna de los polos, la danza curva del agua en la orilla*, etc. (García Lorca 2011:61-62)

En el poema, lleno de símbolos y metáforas surrealistas, el pájaro, que remite comúnmente a la libertad y a la naturaleza (como por ejemplo en el poema *Pájaro y Radio de Salinas*), hace referencia al hombre blanco, que a lo largo de los años ha oprimido al negro, esclavizándolo y alejándolo de su tierra; también el azul al que hace referencia se identifica con la idea de paraíso natural para los negros, en el que no hay rascacielos que tapen el cielo. La naturaleza representa la libertad añorada por los afroamericanos eclipsada por la supremacía cultural blanca, opresora y alienante.

Termina el poema haciendo referencia a la música, probablemente la parte más importante: la danza como último bastión que queda por colonizar, las últimas cenizas de todo lo que los negros han sido. En este último verso, Lorca rememora sus visitas a uno de los locales a los que acude, el *Small's Paradise* (casualmente, pequeño paraíso en español) ubicado en

Harlem en la calle 135, en el que el jazz es el eterno protagonista, y que representa todo el paraíso perdido (Guijarro 2013:45). No deja de ser curioso que para Lorca el jazz, cuyo ámbito sea la urbe y no el espacio natural, sea un elemento positivo y reivindicativo. Es probable que el impacto que causara la música jazz en él, tan diferente a la música blanca y tan parecida al flamenco, le hiciera asociarla a la esencia pura de la cultura afroamericana. La música negra representa algo “primitivo” y, por tanto, una manifestación de la naturaleza, de lo verdaderamente bueno y real para el poeta.

A pesar de que Lorca lanza un mensaje desesperanzador –al igual que haría Langston Hughes con sus poemas de jazz y blues– la admiración que siente por Harlem y la lucha del pueblo negro es enormemente positiva.

“Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y todas sus máquinas” (García Lorca 2011: 34).

De la misma temática es su poema *Oda al rey del Harlem*, quizás más musical que el anterior.

El poema comienza con fuerza, mostrando al rey del Harlem, torturando al cocodrilo y el mono (animales de África) con una cuchara (símbolo de la modernidad). Aquí los términos que representan a la naturaleza aparecen de alguna manera pervertidos por la modernidad: *tanques de agua podrida, muchedumbre, los plumeros, los cobres, las cacerolas de las cocinas, traje de conserje, ruedas de las bicicletas*, etc. (García Lorca 2011:15) Los negros, como “escarabajos borrachos de anís”, es decir, obligados a vivir en una cultura materialista que se les ha impuesto, han olvidado la suya propia, procedente de África. El tema del poema es similar al anterior, pero hay un elemento que lo diferencia: Lorca insta a los negros a plantarles cara a la raza alienante que les oprime, “matando al hombre blanco” (que curiosamente encarnan los judíos), para poder conseguir recuperar su identidad cultural. La sangre roja del negro se opone a la clorofila, sangre artificial, que corre por las venas de los blancos.

En este ambiente de angustia y desolación por la opresión a la que la sociedad blanca occidental somete a la negra, la música vuelve a tener un papel primordial: el canto del rey del Harlem junto a la muchedumbre representa la reivindicación, la vuelta a las raíces y una mirada hacia su cultura propia.

Por último, el poeta propone al negro “huir” hacia la naturaleza para apaciguar su pena y librarse del yugo del hombre blanco.

Si tuviéramos que comparar los dos poemas de Lorca con la música por su temática y musicalidad, *Norma y paraíso de los negros* estaría más relacionado con el blues, por su condición nostálgica por el paraíso perdido, muy similar a los primeros poemas de Langston Hughes. *El rey del Harlem*, por su parte, es un poema sobradamente jazzístico por el hecho de ser más reivindicativo que el primero, abogando en sus versos por el cambio.

El ambiente del Harlem y, sobre todo, la música jazz ejercieron una gran influencia en Lorca y marcaron su estancia en Estados Unidos. La visión caótica y brutal de la ciudad dibujada en *Poeta en Nueva York*, posee algo salvable, pero que la gran urbe, por su carácter hostil, amenaza con destruir. Los poemas de Lorca son una reivindicación para salvar lo único puro que queda, lo mismo de lo que las canciones de jazz hablaban: la cultura negra. Así lo describió el poeta:

“Yo vi en un cabaret, cuya masa de público danzante era negra, mojada y grumosa como una caja de huevas de caviar, una bailarina desnuda que se agitaba convulsamente bajo una invisible lluvia de fuego. Pero cuando todo el mundo gritaba creyéndola poseída por el ritmo, pude sorprender un momento en sus ojos la reserva, la lejanía, la certeza de su ausencia ante el público de extranjeros y americanos que la admiraba. Como ella era todo Harlem.”
(Rabassó 1998:34)

La poesía contra el racismo de Jorge Guillén

Otro de los autores que escribió sobre el jazz como motivo reivindicativo de las clases minoritarias fue Jorge Guillén, gran amigo de Salinas y a quien dedicó toda su obra. El autor vallisoletano se formó en el Centro de Estudios Históricos en Madrid, con Menéndez Pidal como director, y completó su formación en Alemania y París, donde ocupó una plaza de lector en la Sorbona entre 1917 y 1923, antes ocupada por Salinas.

Desde la capital francesa a la que Guillén definía como “urbe profusa y confusa”, el poeta fue testigo de los grandes acontecimientos culturales que estaban teniendo lugar, desde la celebración de los centenarios de Molière, Mallarmé, Ronsard y Proust, pasando por el estreno de *El gabinete del Doctor Caligari* (1920), hasta llegar a las nuevas bandas de jazz que inundaban los clubs parisinos. Esta experiencia le resultó fundamental para elaborar su propia teoría poética y su ideal de poesía pura, un nuevo clasicismo que compartieron Pedro Salinas y José Bergamín. Es necesario puntualizar que la pureza de la poesía de aquellos años —entendida

como una poesía atemporal, desprovista de toda anécdota, sentimiento o emoción ligada a la experiencia humana- no llegó a materializarse como ocurrió en Francia con Valéry, quien trató los grandes temas del hombre hombre –amor, mundo, destino, muerte– en un sentido general, sin centrarse en las experiencias concretas (Cuevas García 1997:30). La razón es que los poetas seguían creyendo en la inspiración, y era difícil para los autores de esta generación desligar los temas de la poesía de la experiencia propia y el sentimentalismo, como afirmó Dámaso Alonso.

Guillén fue uno de los primeros poetas que puso de manifiesto la “contaminación” de la producción poética sujeta a sus propios intereses académicos. Es por eso que sus poemas sobre jazz tienen tanto de anecdótico (una crónica y un manifiesto).

La postura inicial frente al impacto del nuevo estilo musical es diferente a la adoptada por Lorca. El autor de *Cántico* (1928), se mantuvo escéptico con respecto a los espectáculos de jazz, a los que incluso llegó a criticar. En las crónicas semanales que enviaba desde París a la revista *Libertad*, hay varios textos en los que muestra su desagrado sobre los nuevos ritmos y critica el hipotético atractivo que tanto estaba atrayendo a escritores y artistas. Guillén surge entonces como una voz discordante, enfrentada a los elogios que estaba recibiendo el nuevo género, aunque buscando la aprobación de los autores más afines a su estética literaria. Los títulos de las dos crónicas en las que el autor recoge su impresión sobre el jazz, después de haber asistido a la actuación de la *American Southern Syncopated Orchestra*, formada íntegramente por músicos afroamericanos (entre ellos el clarinete Sydney Bechet), dicen mucho del recelo inicial del autor. En “Negritos” y “Más Negritos”, con estilo de prosa poética, se hace patente su ironía y recelo frente a ciertos mitos vanguardistas.

“¿Una orquesta de cuarenta negros en el teatro de los Campos Elíseos? Vamos allá. Poetas, músicos y pintores de hoy invocan al arte negro como a manantial de renovación. ¿Por qué no? ¿Quién podrá afirmar: el <<ultra>> no amanece por ese falso Levante? ¿Dónde está el Levante? ¿Dónde no está el Levante? En punto a auroras, prudencia, cautelosísima prudencia” (Guillén 2014: 308)

El espectáculo de la *American Southern Syncopated Orchestra* le parece a Guillén cómico e incluso caricaturesco, apenado por el hecho de que los negros se esfuercen en redundar su comicidad buscando la atención de los blancos con el interés de lo pintoresco. Arranca la crónica criticando aspectos que distan mucho de la calidad musical, como el hecho de que los negros vistan de smoking o sus sonrisas sean “blancas” como la de los blancos. Según él, esto

pondría de manifiesto el hecho de que los negros quieran parecerse a los blancos, volviéndose a los ojos de este una caricatura, sujetos extraños e hilarantes fuera de lugar.

Las canciones, continúa Guillén, son sinónimo del desorden y una algarabía sentimental y lánguida. En consonancia con las teorías expuestas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), Guillén defiende durante buena parte de la década de los 20 la orientación antirromántica que distinguía a la nueva literatura española. El aspecto romántico es lo que más desagradaba a Guillén y con ello pretende demostrar la falsedad de este “arte negro” de la vanguardia.

El autor percibe la música como algo tosco y primitivo (muy diferente al término positivo del que habla Lorca), una algarabía caracterizada por la brusquedad, las líneas quebradas y la ausencia de toda fluidez, justamente lo opuesto a la música clásica, a la que halaga.

Este primitivismo que Guillén asocia al jazz, adquiere rasgos de animalidad cuando se produce un solo de trombón al que define como un “bufido” cuya interpretación queda marcada por unos “aullidos discordantes” y “alaridos que asaetan el techo del teatro” (Guillén 2014: 309) Más que un concierto “serio”, la descripción que ofrece el autor en este punto se parece a la de un circo en el que los espectadores ríen sin cesar. Sin duda, el hecho de que reine una desarmonía cómica para el autor no es solo por el hecho de la irracionalidad y brutalidad de la música sino, además, todos los aspectos exteriores: la caricaturización de los negros, los bailes y la algarabía de los músicos -identificado con la mecanización del movimiento y el sonido- “motores, émbolos y embolismos bajo la gran marquesina reinante” (Guillén 2014: 309).

Tras esta valoración tan negativa del jazz, el autor recuerda que el objetivo de la crítica no es valorar tanto el nuevo género musical, sino atacar al arte de vanguardia por ser un defensor del arte negro en general y el jazz en particular (Goialde 2011:511), y se pregunta cuál es el motivo de que los artistas de su época “más o menos dóciles a los impulsos de Cézanne” sienten esa atracción por el arte nuevo. Probablemente, y dada la reacción que él mismo describe por parte del público parisino ante aquel espectáculo, el jazz creara gran expectación por tratarse de algo nuevo, aunque también generó risas, por la confusión ante aquello que sonaba tan diferente a lo que sus oídos estaban acostumbrados.

La posición crítica de Jorge Guillén con respecto al jazz y los artistas negros cambiaría décadas después de escribir las crónicas que dejaron patente el desagrado inicial que le causó el espectáculo de la jazzband en los campos Elíseos. Recurriendo a un título casi idéntico al de las crónicas, *Los negros* es una secuencia de tres poemas breves en los que el autor denunció el

mismo racismo que Lorca despreciaba en sus poemas de *Poeta en Nueva York* (Guijarro 2013:53).

Este cambio radical de pensamiento en Guillén se dio tras su viaje y estancia en Estados Unidos, en pleno apogeo del movimiento por los derechos civiles para terminar con la discriminación de los afroamericanos.

La serie de poemas está encabezada por el título de una novela de William Faulkner, *The intruder in the dust* (1948), que narra la historia de cómo un granjero negro es acusado de asesinar a un hombre blanco. En la obra, Faulkner pone de manifiesto su esperanza de una regeneración del pensamiento discriminatorio con respecto al hombre negro en los estados del sur, donde abundaba el racismo.

En el primer poema que sigue a la frase de Faulkner, Guillén hace referencia a la “infamia” que supuso la esclavitud de los negros por parte de los blancos en Estados Unidos. No es casual, por tanto, que el primer poema esté encabezado por el título de la obra de Faulkner, ya que durante la guerra de Secesión estadounidense (1861-1865) los estados del sur estaban en contra de que la esclavitud fuera abolida como pretendían los estados del norte.

Aunque no haya sido nunca mencionado por la crítica, el segundo poema breve de la serie está relacionado explícitamente con el jazz (Guijarro 2013:48). El poema recrea un conocido verso de una canción de los años 20 titulada *Black and Blue (what did I do to be so)*, “My only sin is my skin”, cuya letra fue compuesta por el poeta afroamericano y compositor Andreamentena Razafinkeriefo (Andy Razaf), conocido por ser el letrista de las canciones *Ain't misbehavin'* y *Honeysuckle Rose*. La canción *Black and Blue*, fue inmortalizada por Louis Armstrong² y, al igual que el poema de Guillén, versa sobre la desgracia que recae sobre el hombre negro por el mero hecho de tener la piel oscura: “<<mi piel es mi pecado>> canta el negro con voz Hermosa y Dolorida” (Guillén 2014: 320).

En el último poema, encabezado por una frase del escritor y activista por los derechos civiles James Baldwin³, Guillén habla sobre la hostilidad de la sociedad actual. Para él, el mundo parece estar viniéndose abajo, y los fantasmas de la época de la esclavitud han

² El tema *Black and Blue* tuvo un papel destacado en la novela *El hombre invisible* (1952), del afroamericano Ralph Ellison, considerada una de las obras maestras estadounidenses del siglo XX. (Guijarro 2013:48) La obra trata sobre las diferencias raciales y el nacionalismo negro e influyó enormemente en escritores como Toni Morrison, Joseph Heller y Kurt Vonnegut entre otros.

³ Los temas principales de la obra de Baldwin son el racismo y la sexualidad en Estados Unidos durante el siglo XX, mostrando las presiones a las que se veían sometidos negros y homosexuales en la sociedad de la época (Meseguer 2017:2).

regresado; el largo movimiento por los derechos civiles hacía patente la gran diferencia que había entre blancos y negros en Estados Unidos.

En una época en la que la poesía abordaba los temas sociales con más frecuencia, Jorge Guillén y Federico García Lorca, aludieron a lo jazzístico para denunciar el racismo de la época. Los poemas de Guillén y Lorca, al igual que la obra de Hughes, a pesar de las diferencias del lenguaje, valores, creencias y particularidades culturales, guardan grandes similitudes, sobre todo a la hora de utilizar la música jazz como un elemento reivindicativo de una clase marginal y minoritaria.

El jazz nació como un género perteneciente a la cultura afroamericana. Un tipo de música que en sus orígenes celebraba la cultura tradicional africana, la añoranza por el paraíso perdido y un grito contra la opresión. Cuando el jazz comenzó a popularizarse, fueron muchos los músicos blancos los que tomaron la música jazz como suya y crearon estilos comerciales como el swing o pusieron de moda otros como el charleston. Comenzaron a surgir nuevos estilos del jazz y éste se volvió un género comercial, pasando a formar parte de la cultura occidental, alejándose de sus orígenes reivindicativos.

El contacto entre el jazz y otros poetas de la Generación del 27 se presentó de diversas formas, por lo que los temas variaron según la experiencia de los autores. El motivo del jazz como elemento reivindicativo fue empleado por poetas como Guillén y García Lorca, quienes habían estado en contacto directo con la sociedad americana y el género musical en el mismo barrio de El Harlem. No obstante, el motivo del jazz es más recurrente en la poesía cuyo tema es la evocación nostálgica de la experiencia de la vida o el amor.

LA EVOCACIÓN NOSTÁLGICA DEL JAZZ

El jazz es un género musical que, si bien es entendido como una música lúdica y jovial, no deja de tener un sentido nostálgico que proviene del blues. Para hablar sobre jazz tenemos que hablar irremediabilmente sobre el blues, no solo en lo que armonía musical se refiere, sino también la letra y su significado.

En cuanto a su estructura compositiva, todos los géneros jazzísticos han tomado partes del blues, el cual podríamos definir como el “género madre” del jazz (una madre muy prolífica, ya que también ha dado origen a otros géneros como el country, el rock and roll o el hip-hop), que a su vez viene de las work-songs o canciones a capella que cantaban los esclavos negros. Sin embargo, no solo musicalmente hablando el blues forma parte del jazz en todos sus géneros, sino también temáticamente. El blues, cuyo significado viene a ser “melancolía” o “tristeza”, trata temas nostálgicos, generalmente siendo un canto a un pasado remoto y feliz. Sin embargo, la letra de las canciones de blues no adopta siempre un tono dramático, sino que en algunos casos da cabida al humor e incluso a las connotaciones sexuales (sin ir más lejos, la canción *Down in the Alley* de 1933 de la cantante Memphis Minnie trata sobre una prostituta que tiene relaciones sexuales en un callejón con diversos hombres).

El jazz ha obtenido del blues –en muchos de sus géneros- su sentido nostálgico y melancólico, que impregna sus letras y armonía musical; mientras que en otros, se trata de una melodía animada, también con un sentido nostálgico, ya que nada crea más nostalgia que el recuerdo de los momentos felices.

Los escritores del jazz como Langston Hughes descubrieron que el género musical podía aportar a su poesía esa evocación nostálgica, paralela al sentimiento reivindicativo que veíamos en Lorca y en Guillén. No obstante, esta evocación podía hacer referencia a muchos temas como, por ejemplo, a un amor perdido, a un lugar, o a la angustia de sentirse ajeno al mundo. El jazz aparece entonces como un motivo de evocación nostálgica ligado a la experiencia humana y al espacio (ya sea urbano, natural o irreal), que varios escritores utilizaron como inspiración para componer sus poemas, a veces mencionándolo de forma explícita. Este fue el caso de algunos escritores de la Generación del 27, quienes entraron en contacto con el jazz y percibieron en la música una manera de expresarse que se acoplaba bastante bien a su poesía. Algunos como Pedro Salinas o Luis Cernuda ni siquiera necesitaron entender la letra, les bastó con sentir la melodía de las canciones y plasmar ese sentimiento en su poesía.

La búsqueda de un sentido vital en Pedro Salinas, Ernestina de Champourcin, Elisabeth Mulder y Enrique Jardiel Poncela

Pedro Salinas fue uno de los autores que utilizó la música como parte de sus poemas como evocación nostálgica del mundo y de la propia vida. De forma puntual y en varias épocas de su trayectoria poética, la presencia del jazz se hace patente en la poesía del autor. El poeta siempre ha sido asociado a Guillén por ser poeta profesor como él y un gran amigo. Sin embargo, hay rasgos en su producción poética que les separa, por ejemplo, la temática de sus poemas jazzísticos, bastante alejados de las primeras críticas de Guillén hacia el arte negro y su posterior manifiesto contra el racismo. Salinas no se implicó en temas reivindicativos como su compañero de generación, sino que utilizó el jazz para contar su propia experiencia existencialista.

En Salinas, lo jazzístico está ligado a lo urbano, y más en concreto a la ciudad como paisaje y como símbolo (Navarro 1996:1). *Fábula y signo* (1931), uno de sus primeros libros de clara influencia futurista por su dinamismo, entorno urbano y velocidad, contiene el primer poema en el que se hace referencia directa al jazz, concretamente al género fox-trot, con el título *Font-Romeu, noche de baile*. El autor escribió el poema en plena edad dorada del fox-trot, cuando el baile de origen estadounidense se popularizó tanto en América como en Europa.

El poema, de extensión breve, habla sobre la música desenfadada y “cándida” concebida para el baile. A pesar de que su visión sobre el fox-trot evoque pensamientos positivos, no es tanto las bailarinas y artistas que lo bailan y a las que define como “*sílfides de aluminio y celuloide*” (Guijarro 2013:114). El *fox-trot* es un baile jovial, de pasos cortos y rápidos, en el que la pareja baila pegada, de ahí que Salinas lo concibiera como algo cándido y alegre. Sin embargo, esto choca con la descripción que hace de sus bailarinas de “celuloide”, a las que observa con tristeza por resultarle lejanas, casi artificiales y un producto de la publicidad. Es curioso cómo el autor se para a describir lo paradójico que resulta el hecho de que un baile en el que dos personas han de estar muy juntas, sea interpretado por “duras y resbaladizas” bailarinas. Esta contraposición entre el calor del baile y la frialdad de las bailarinas del jazz, tienen mucho que ver con la necesidad del poeta por comunicarse. Las bailarinas tristes que bailan al son alegre del jazz reflejan el estado anímico del poeta, el cual puede parecer alegre y jovial por fuera, pero por dentro siente una profunda tristeza, proyectada en las artistas del baile. Salinas siente lástima por las bailarinas porque puede identificar sus sentimientos con los de ellas, todo ello con el ritmo evocador de la música.

El segundo poema de Salinas en el que aparece mencionado el jazz y que obtuvo más atención por parte de la crítica, es *Nocturno de los avisos*, publicado en el volumen *Todo más claro y otros poemas* (1949), casi una década después.

En septiembre de 1936 Salinas llega a Estados Unidos desde Francia, huyendo del estallido de la Guerra Civil española. Allí se incorporó como profesor visitante en el Wellesley College, en Wellesley, Massachusetts. El escritor se adaptó rápidamente al modelo educativo de la institución, debido en gran parte a su prestigio como profesor universitario y a su carácter cosmopolita. Salinas llega a Wellesley precedido por una importante trayectoria poética en la que incluyó motivos modernos como el teléfono, el cine o los automóviles, aparte del jazz. Al igual que Guillén, quien publicaría por aquellas fechas su poema *Cántico*, el autor demostró con sus tres primeros libros un ferviente interés por el mundo que le rodeaba.

Al contrario que García Lorca, la reacción del autor ante la inmensidad de la ciudad norteamericana no fue tan brusca. Si bien Lorca pintó un panorama hostil de cieno y sangre, la experiencia de Salinas se basa más en la ironía, adoptando un tono más sugerente y evocador. A esto se le suma que los motivos de la estancia de Salinas en los Estados Unidos fueron diferentes a las de Lorca o José Moreno Villa, ya que el poeta se vio obligado a establecerse allí, huyendo de la guerra. Es por eso que su experiencia cambió sustancialmente, percibiendo su entorno más que como un lugar ajeno como una circunstancia de su propia vida. El autor no dedica su poesía a contar su “experiencia norteamericana”, sino que su visión de la ciudad se construye desde la misma ciudad. Salinas no trata la ciudad como un ente ajeno a él o incluso como algo apocalíptico como describió Lorca, sino que siente la realidad urbana como un paisaje perfecto para mostrar las inquietudes de su ser. Así lo reconoció el propio autor en la conferencia *Deuda de un poeta*, presentada en el Wellesley College en abril de 1951 (Navarro 1996: 3), sólo dos años antes de su muerte.

Durante la que se considera su etapa más dura del exilio (1938-1947), se puede notar un cambio en su manera de pensar, llegando a percibir el entorno como algo hostil, mostrando las angustias de un hombre viviendo en un país que no es el suyo y comienza a resultarle ajeno.

La principal contribución de Estados Unidos a su poesía fue el paisaje, y más concretamente el de la urbe de Nueva York. A pesar de haber vivido en Wellesley y Baltimore y de haber conocido otras ciudades norteamericanas, la única que aparece de forma explícita en sus poemas es Nueva York. De forma casi inevitable, uno de los motivos que aparecen en estos poemas formando parte del cuadro urbanístico es el jazz, sin duda el sonido característico de las avenidas neoyorkinas junto con el claxon de los coches y el bullicio de la gente.

Nocturno de los avisos es un poema extenso sobre la gran ciudad estadounidense en el que el autor compara las avenidas con el transcurrir de la vida, así como sus números, que vendrían a representar los años de ésta. Los carteles luminosos que va encontrando a su paso por las calles son mensajes sobre el sentido de la vida, mensajes que el poeta irá descartando. Uno de esos carteles anuncia un espectáculo de jazz:

<<*Gozad del mundo. Hoy, a las ocho y treinta*>>.

*La van a defender cien bailarinas
Con la precisa lógica de un cuerpo
Que argumenta desnudo por el aire
Mientras que las coristas,
Con un ritmo de jazz, van repitiendo
aquel sofisma, aquel, aquel sofisma.*

Aparte de notar cierto pesimismo existencialista en un poema tan metafórico sobre el sentido de la vida y a dónde conduce ésta, el poema también contiene aires de crítica a una sociedad consumista y deshumanizada (Guijarro 2013).

Aturdido por los mensajes luminosos, el poeta decide detenerse un momento y buscar una salida a tanta confusión de la urbe -de la vida- y mirar a las estrellas, único elemento natural que consigue calmarlo durante un breve instante.

El vacío que ha dejado el amor en Salinas y que veíamos en *Largo lamento*, deja al descubierto su confusión en la ciudad, desorientado por el mismo entorno urbanístico en su búsqueda por el sentido de la vida. En *Confianza* (1955), los poemas sobre el amor y el paisaje urbano desaparecerán en favor de la naturaleza, al que el poeta ve como símbolo universal de la vida (Navarro 1996:4).

El rechazo a lo artificial, a lo creado por el hombre, hará que Salinas deseche el jazz, siendo éste un símbolo de modernidad. Este cambio, sin embargo, no debería sorprender pues el poeta, a pesar de que en sus poemas el jazz tenga un papel evocador, es en parte un elemento negativo: algo falso, una música que pretende ser alegre pero que en realidad puede ser vacía, triste y sin sentido; en fin, un “sofisma” en palabras del poeta.

Muy similar a los poemas de Salinas, especialmente al primero, *Font-Romeu, noche de baile*, encontramos la poesía jazz de Ernestina de Champourcin. La escritora adopta el mismo tono de evocación nostálgica a ritmo de jazz, en un entorno urbano muy parecido al de Salinas, aunque ella no tuvo que viajar a Nueva York para hablar sobre el nuevo género musical, que

ya se respiraba en las calles de la capital española. Defensora también de la poesía pura, Champourcín, ha sido recordada más por su poesía religiosa que por su poesía vanguardista escrita antes del exilio, a pesar de que la autora creó un estilo propio que nada tenía que envidiar a la producción poética de sus compañeros de Generación.

Creció en Madrid, en un ambiente culto y liberal, tomando un gusto especial por los escritores románticos franceses como Víctor Hugo y Alphonse de Lamartine y simbolistas como Baudelaire y Rimbaud. Sus primeras poesías son todavía muy tradicionales, influenciada sin duda por sus lecturas. Con el tiempo crece su interés por los autores españoles de su época, entre ellos Juan Ramón Jiménez, al que veía como un maestro.

La vida de Ernestina de Chamourcín fue un diálogo permanente con la poesía, a pesar de que salvo en contadas ocasiones su obra no despertara entusiasmos entre la crítica oficial. De hecho, raros son los trabajos que antes de 1990 se dedicaran a estudiar su obra (Fernández 2006:17), un olvido injusto para una poeta con una obra tan importante, enmarcada en el panorama literario del 27. Desconocido es también su contacto con el jazz, por el que muestra el mismo entusiasmo que por el cine, siendo la fundadora del cine club de Madrid que se reunía en el Hotel Ritz (Fernández 2006:104). Precisamente, en el Ritz fue donde escuchó esos primeros conciertos de jazz, cuya música se extendería por el resto de los hoteles y clubs Madrileños de la época en los años venideros.

Durante sus primeros poemarios, *En silencio* (1926) y *Ahora* (1928) de claro aprendizaje poético, todavía se intuye cierto aire romántico, cuya estética cambiará radicalmente en sus publicaciones en *La Gaceta Literaria*. El rechazo de la estética romántica y el canto a las vanguardias, dinámicas e innovadoras, combinan los experimentos juveniles y los impulsos de independencia propios de las vanguardias.

En los versos de *Atardecer* publicados en *La Gaceta Literaria* en abril en 1927, con una estética que ya se percibe como vanguardista a pesar de tener elementos de un romanticismo tardío y modernistas, lo urbano y lo jazzístico van entrelazados.

Atardecer es uno de los poemas en los que la autora declara superado el tema de “el tú y el yo”, descubriendo nuevos motivos para la poesía, un mundo moderno, casi inédito e inexplorado. La autora, que leyó a los románticos europeos con verdadera pasión, aprendió de ellos el protagonismo de la subjetividad y a expresar sus estados emocionales. Con su producción poética llegó una evolución de la mano de la greguería juanramoniana, en la que descubrió el mundo de la realidad externa y comprendió sus posibilidades expresivas, lo que le hizo adoptar un nuevo talante frente a la vida. *Atardecer* es un poema a mitad de camino entre romanticismo y vanguardia.

El poema recuerda en gran medida a *Font-Romeu, noche de baile* de Salinas, en el que la alegría aparente que envuelve el entorno urbano es percibida por el yo poético con profunda tristeza. El propio barrio, encharcado, silencioso y triste, desvela los sentimientos y emociones del yo poético. El día gris, resulta algo ajeno para las jóvenes que se dirigen a bailar fox-trot al Ritz o los amantes, que “juegan a quererse siempre”.

No hay duda de que el jazz es un elemento más de la evocación nostálgica de *Atardecer*, cuya música y baile adquiere el mismo significado que en Salinas: una falsa evasión, un divertimento que pretende hacer olvidar la realidad del mundo. El jazz es también movimiento, juego, modernidad y entorno urbano:

*Los autos persiguen, borrachos de prisa,
Un jazz que devora su propia estridencia*

Pero en su interior late el eco del blues, un canto alegre a la tristeza. Champourcin utiliza los ecos del jazz, además de como un velo que cubre la realidad, como un elemento de evocación nostálgica por la propia existencia humana. Esto quedaría reflejado en la imagen de las parejas que se besan en el poema, y que se prometen amor eterno, a pesar de que irremediabilmente todo llegue a su fin.

Atardecer no es el único poema en el que la música aparece como un elemento más en la poesía de Champourcin; la autora, que atravesó por varias corrientes vanguardistas como futurismo, ultraísmo, neopopularismo y, finalmente, surrealismo, incorporó elementos de la sociedad moderna, acordes con la estética de los movimientos. Si bien el jazz no tuvo un papel importante en sus obras posteriores, *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936), sí que pasa a ser un elemento indispensable para describir su entorno. De forma muy similar, otros autores situados en lo que podríamos llamar la “periferia” de la generación del 27, también incorporaron el jazz como evocación nostálgica de la vida y de la sociedad moderna en sus poemas. Este es el caso de dos autores estrechamente vinculados a Ramón Gómez de la Serna, el primero en teorizar sobre la estética negra y el jazz en las Vanguardias: Enrique Jardiel Poncela y Elisabeth Mulder.

Enrique Jardiel Poncela es conocido especialmente por sus obras del teatro del absurdo, creando un estilo propio que Alfredo Marquerie definiría como “jardielismo”. Menos conocido es por su obra poética (la cual ha aparecido publicada por primera vez en 2013), que presenta el mismo humor inverosímil e irónico que sus obras teatrales.

Enrique Jardiel Poncela trabajó en Francia y Argentina y, tras la Guerra Civil, prosiguió su carrera en Madrid, donde escribió la obra *Exceso de equipaje* (1943), libro en prosa que contiene novelas breves sobre diferentes géneros, que van desde diálogos teatrales hasta sátiras sobre el modelo de vida español. *Exceso de equipaje* contiene el poema *Nueva York* el cual, como su propio título indica, presenta una descripción muy peculiar de la ciudad que el autor probablemente visitó durante su estancia en América.

Al igual que Salinas en *Font-Romeu, noche de baile*, Jardiel Poncela habla de los carteles luminosos que invaden la ciudad, que pasan como frases delante de él. Uno de esos carteles anuncia una Jazz-band, un espectáculo típicamente estadounidense. A partir de este momento, el autor, siempre en clave de humor, parece percibir los carteles como frases, que aparecen a medida que va caminando por la gran urbe. Siguiendo el estilo que caracterizó a su teatro de lo absurdo, el poema continúa una línea en la que la descripción de la ciudad se vuelve caótica e incluso incomprensible.

No es casualidad que, al ver el primer cartel de *jazz-band* el ritmo del poema se acelere y, como en un fraseo de jazz, las frases se corten, generando la confusión.

Jardiel Poncela, quien describe una Nueva York alejada de la visión apocalíptica Lorquiana, sigue sin embargo retratándola como algo negativo, como una crítica a una sociedad consumista y deshumanizada:

Y dólares. Y dolor:

Un infinito dolor

Corriendo por el asfalto

Entre un <<Chevrolet>> y un <<Ford>>

El poema termina de forma abrupta, acabando con el tono humorístico que tanto caracterizaba al autor.

De nuevo nos encontramos con esa tristeza que se extiende por la ciudad moderna, que promete ser un lugar alegre, lleno de luces que deslumbran a los viandantes, pero que es en realidad superficial y fría. El tono mordaz de Jardiel Poncela refuerza esta imagen que, si bien es similar a la que muestra Champourcín en *Atardecer*, es sin duda más directa y se aleja de cualquier sutileza.

La crítica a la sociedad deshumanizada es el tema principal del poema, pero el aire existencialista sobre el sentido de la vida y la evocación nostálgica también se reproducen en *Nueva York*, a pesar de que el tono sea diferente, el sentido del poema de Jardiel Poncela es el

mismo que el de los poemas de Pedro Salinas y Ernestina de Champourcin. Además, cabe destacar también que este poema recuerda mucho a otro poeta del jazz, Allen Ginsberg y su poema *Aullido* (1956). El mismo jazz le sirvió de inspiración para retratar una imagen frenética y caótica de la ciudad y la sociedad, como hizo Poncela en Nueva York; y es que el jazz es un género musical que definía muy bien al panorama urbanístico y social de aquellos años: dinamización, velocidad, confusión y una melancolía que se superpone al bienestar aparente.

De manera Similar, Elisabeth Mulder también habla sobre la vida, la ciudad y la realidad social de la época en su producción jazzística. Como Poncela, lo hace en clave de humor, sin llegar a lo absurdo, pero mostrando su lado más sarcástico.

Cuando en 1934, el escritor Gerardo Diego lanzó la segunda edición de su antología de poesía tan solo incluyó a dos mujeres: Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre. Quizás porque no creyó que las demás no tuvieran la “talla suficiente”, o porque añadir a más de dos mujeres le pareció demasiado. Gerardo Diego se olvidó de incluir a otras muchas mujeres destacadas en la época como, por ejemplo, Concha Méndez y Rosa Chacel. Lo mismo ocurrió con Elisabeth Mulder, escritora menos conocida pero también poeta de la Generación de las mujeres olvidadas.

Mulder desarrolló una amplia carrera que abarcó periodismo, crítica, traducción y novela además de poesía. Su producción poética destaca por la evolución de un simbolismo decadentista a un novecentismo. Fue un exponente de la poesía política y social del momento, adoptando un tono irónico, a veces oscuro. Es por eso por lo que la crítica la sitúa entre la Generación del 98 y la del 27, la Generación del 14, al tener más similitudes con este grupo. Sin embargo, como muchas otras voces creadoras de la época, atravesó varios espectros poéticos. Así que, si bien su poesía se adapta más a los preceptos de la Generación del 14, podemos tomarla como una escritora en torno al 27, situándola en la periferia de una generación que, al fin y al cabo, es difícil de definir.

En la poesía de Mulder, el jazz aparece como un elemento de modernidad nuevamente, formando parte del panorama urbano.

En su poema *El viejo trío* de la obra *La hora emocionada* (1931) versa sobre la tragicomedia de la vida, cuyos personajes siempre son los mismos, a pesar de que los tiempos cambien.

El poema hace referencia a *Pauvre Pierrot* (¡Pobre Pierrot!), una película francesa de dibujos animados de Émile Reynaud, estrenada en el Musée Gévin de París en Reynaud que empleó la técnica ilusionista del teatro óptico y causó gran impresión en el público de la época,

tanto es así que el tema, muy del gusto vanguardista, fue retratado por pintores como Juan Gris y Paul Cézanne (Diardes 2012).

La película, cuyos personajes pertenecen a la comedia del arte italiana, narra la historia tragicómica de Arlequín y Pierrot, que compiten por el amor de Colombina.

La primera referencia a la música la encontramos en su origen, pues la película de Reynaud está basada en una serenata escrita por Louis Morin.

En el poema, el viejo trio aparece modernizado: no son personajes pintados, sino unos viandantes que circulan por la calle. Pierrot no lleva su maquillaje característico de payaso blanco, la única que va maquillada es la afrancesada Colombina.

El poema de Mulder, al ser una versión moderna de la historia de Pierrot, incluye el jazz como símbolo de modernidad. La música que ambienta el poema, a la que la autora se refiere como “baile negro”, sustituye a la clásica serenata que Pierrot tocaba con su mandolina. El cabaret y la morfina son los sustitutos del moderno Pierrot para apaciguar su angustia por no ser correspondido por los amores de Colombina, como “*el héroe de un tango de Spaventa*”, músico argentino famoso por aquella época.

El poema termina con los tres individuos entrando a ver “un dancing americano” anunciado por un letrero luminoso.

Mulder con *El viejo trío*, hace una parodia de la sociedad, en un tono siempre irónico. El jazz ocupa un lugar importante pues, además de ser la música que acompaña a la historia, marca el contexto.

Si bien podríamos decir que el poema de Mulder adquiere un tono crítico ante la “pantomima” que es la sociedad, comparándola con los personajes tragicómicos de una película animada, existe, no obstante un rastro evocador paralelo a la crítica social. En Salinas los letreros luminosos que marcaban los caminos de la vida que el poeta no estaba seguro de escoger, también aparecen en el poema de Mulder, mostrando el claro hastío de los personajes quienes, aburridos, acaban entrando a ver un espectáculo de jazz. Pierrot, intenta poner fin a su tristeza con morfina y ritmos de jazz y, como las sílfides del poema de Salinas, los ritmos joviales del jazz no pueden llenar el vacío que sienten los personajes, pero sí apaciguar su dolor.

En cierta forma, el yo poético de Mulder se deja ver a través de sus personajes, como una transeúnte que los observa, proyectando su estado anímico en ellos. Muy similar a *Font-Romeu, noche de baile* de Salinas, la evocación nostálgica de la vida se deja entrever, todo ello bajo el eco lejano del jazz, que brota de cada rincón de la ciudad. La diferencia es que no podemos llegar a saber si el yo poético de Mulder, al igual que el del poema de Salinas, siguió los carteles luminosos buscándolo.

El paraíso propio de Luis Cernuda

Del espacio urbano, Luis Cernuda nos traslada a un espacio natural, muy espiritual, inspirado por el jazz. Al contrario que Salinas y Champourcín, el jazz no aparece mencionado de forma directa en sus poemas, pero sí sabemos que estuvo muy presente en la composición de los mismos.

La música fue un componente importante y constante en la vida de Luis Cernuda. El propio autor afirmó que para él la música era una necesidad vital y su arte preferido, después de la poesía (Guijarro 2013:45). En sus escritos existen continuas referencias a la música, en especial a compositores como Mozart. Sin embargo, el jazz despertó en Cernuda una auténtica pasión, reflejo de la expectación que se vivía en Europa ante la aparición de este nuevo género. La curiosidad que despertó la música jazz en Cernuda iba asociada frecuentemente al cine, según el testimonio del propio autor en *Historial de un libro* (1958) (Jiménez 2000:35). Su manera de conocer el jazz fue indirecta, por medio de grabaciones y no por conciertos o actuaciones. Ampliamente documentada está esta afición en Cernuda cuyo interés aumenta, como muchos compañeros de su generación, tras un viaje al extranjero, concretamente a Toulouse, Francia, donde ejerció como lector de español. Allí comenzó su etapa surrealista (Cernuda confesó su temprana admiración por los surrealistas franceses, entre ellos Paul Eluard) que dará como resultado sus obras *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931). En una carta a su amigo el artista y poeta Higinio Capote, Cernuda revela que adquirió un gramófono en la ciudad francesa, donde disfrutaba escuchando fox-trot, charlestón, vals y tango⁴ (Jiménez 2000:33). Su afición por el jazz y por el cine provocó en él gran atracción por Estados Unidos, ya que las películas americanas mostraban un modelo de vida que más se acercaba al ideal juvenil, con chicos sonrientes y atléticos.

El redescubrimiento del jazz en Francia y la atracción por el cuerpo masculino que despertaron los films norteamericanos, provocaron en el autor la misma sensación intensa y fijaron su etapa surrealista. Lo que definió el autor como “la sensación de ver un cuerpo bello o escuchar un aire de jazz” (Jiménez 2000:35) le condujeron a buscar un equivalente correlativo

⁴ Algunos herederos de Cernuda todavía conservan el gramófono y la colección de discos que el autor dejó en su vivienda madrileña en la calle Viriato al marcharse de España. Sería interesante conocer los títulos e investigar su posible relación con su producción poética.

a ambos que pudiera expresar en su poesía. De hecho, sus reflexiones en *Historial de un libro* muestran claramente a un Cernuda alejado de la poesía pura y de moldes clásicos (égloga, elegía, oda) en busca de un tono diferente que le ayudara a reflexionar sobre las cuestiones vitales que el jazz le evocaba.

En uno de sus ensayos autobiográficos, Cernuda describió el jazz como tonalidades fragmentarias o ecos (Stallings 2009:28), que le perseguían con una advertencia: la vida fluye como una melodía de jazz, con sus confusiones y altibajos, una vida que se va y que no vuelve. El poeta veía reflejada en el jazz la angustia de no poder gozar el tiempo que le quedaba, ni saber cómo expresar en su poesía esa urgencia que afecta a todo ser humano.

Así se lo expresó a Higinio capote en una de sus cartas: “*crepúsculo, niebla, sherry y jazz. ¿No es todo un programa? Y mi tristeza un poco byroniana, Desengañado, desengañado...*” (Jiménez 2000:33)

En los poemas de *Un Río, un amor* encontramos este equivalente correlativo de lo que Cernuda entendía sobre comunicar una sensación, antes de ser comprendida como una percepción. No hay que olvidar que tanto para Cernuda como para otros poetas del jazz el nuevo género había sido ajeno al marco semiótico europeo de la época. A pesar de ello, el autor buscó la adecuación de su lenguaje poético a los ritmos del jazz.

Sin embargo, a pesar de que la inspiración poética le llegara a Cernuda a través del jazz, ni siquiera aparece mencionado explícitamente en los poemas durante su exilio en Estados Unidos. De hecho, el único poema que la crítica ha asociado al jazz es *Quisiera estar solo en el sur* del poemario *Un río, un amor*. El poema está inspirado en una canción norteamericana titulada *I want to be Alone in the South*, un fox-trot de la época al que se refiere Cernuda en sus memorias. No obstante, es probable que el título correcto de la canción sea *I would rather be alone in the south* (1925), dado que no se encuentra ninguna referencia al título citado por Cernuda.

Tal y como describió en su ensayo autobiográfico, la música que le evoca este poema “*abre un eco débil que vive lentamente*” (Cernuda 2011). Los sentimientos que se despiertan en el yo poético son paradójicos por la mezcla de emociones, entre la alegría y la tristeza propias del blues, lo que Langston Hughes definió como un poder elemental del blues y del jazz:

*If the blues would let me,
Lord knows I would smile
If the blues would let me
I would smile, smile, smile*

Instead of that I'm cryin'

— *I must be Miss Blues'es child.*

Esta combinación de emociones tristes y alegres que encontramos en poemas de Cernuda tiene un efecto semejante al que se ve en las obras surrealistas de Salvador Dalí o Luis Buñuel.

Quisiera estar solo en el sur no presenta por tanto una dualidad o una división entre elementos tristes y alegres, sino que estos se entremezclan, como por ejemplo, el desierto que llora mientras canta (al igual que en el poema de Hughes *Spirituals* “ <<*Song is a strong thing*>> /*I heard my mother singing/ When life hurt her*” (Hughes 1994: 613). Esta unión entre elementos opuestos recuerda mucho a la armonía del blues en las que se mezclan escalas mayores (de un tono alegre) y menores (que generan una tensión y clímax) en los solos.

Aunque el poema podría darnos la sensación de estar describiendo un estado anímico negativo, contenido, sobre todo en las imágenes centrales del poema, el sentimiento se parece más a un estado de melancolía. Esta mezcla de emociones también aparecen en otros poemas de *Un río, un amor, como por ejemplo* en los poemas de *Nevada* y *Durango*, que hacen referencia a lugares de la geografía estadounidense. A pesar de la clara influencia cinematográfica, las emociones contrapuestas son similares a la inspiración jazzística presente en *Quisiera estar solo en el sur*: “*Las lágrimas sonríen,/La tristeza es de alas*” o “*Por los caminos de hierro/ Pasa el dolor y la alegría*” (Stallings 2009:36).

Quisiera estar solo en el sur bien podría entenderse como una evocación nostálgica de su tierra natal (Stallings 2009:28) como ya hicieron otros poetas como Fernando Villalón. Esta interpretación parece quedar patente en la segunda estrofa del poema:

*El sur es un desierto que llora mientras canta,
y esa voz no se extingue como pájaro muerto;
hacia el mar encamina sus deseos amargos
abriendo un eco débil que vive lentamente.*

El poema nos habla de un paisaje desértico, en el que apenas llueve, y donde los sentimientos amargos van a parar al mar. Esta unión de sentimientos opuestos que recorre todo el poema, en especial al que se refiere al llanto y el canto, parece aludir de forma explícita a la tierra andaluza y sus gentes. Sin embargo, el propio Cernuda descartó esta hipótesis, recalcando las veces en las que recorría con la mirada los títulos de sus discos con la esperanza de que le

sugirieran posibilidades poéticas. No obstante, muchos críticos (como Capote Benot) siguen opinando que Cernuda dejó bastantes pistas tanto en el poema como en sus escritos autobiográficos que prueban la teoría de la evocación nostálgica de Sevilla, a pesar de la negativa del propio poeta. Lo que sí parece claro es la evocación nostálgica a un lugar, no necesariamente físico.

Un rio, un amor es un poemario que recoge los poemas del autor cuya temática central es la ausencia del amor en el mundo, en el que el yo poético se siente perdido y desamparado. *Quisiera estar solo en el sur* vendría a representar un lugar, un espacio propio para él. De este modo, el sur podría venir a representar un paraíso imperfecto, como las flores que no se abren por completo, entendido como un lugar idílico del que se ha sido expulsado, al que, sin embargo, el poeta desea volver. El lugar, que parece sacado de un sueño –muy a la estética surrealista- recuerda en parte al paraíso perdido del que Hughes y Lorca hablaban en sus poemas sobre jazz. Así que es muy probable que el autor se inspirara en la música más que únicamente para ponerle título a su nostálgico poema.

Algunos críticos han tratado de identificar algún motivo biográfico negativo real en este poema y otros del mismo poemario, como el de *Remordimiento de un traje de noche*. Sin embargo, críticos como Gregory Charles Stallings piensan que, al ser estos poemas inspirados por la música jazz, es posible sugerir otras interpretaciones. Dentro de las tradiciones místicas –principalmente nos referimos a las de origen africano- la sensación de vacío, en la que el poeta se siente “como una sombra”, es una experiencia previa a la iluminación. Cernuda no es el único que se vale de esta imagen inspirada por el jazz, sino que otros autores como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Rafi Zabor, Julio Cortázar y Muñoz Molina, incorporaron su yo poético como un marginado de sombra y vacío (en el sentido de sujeto sin lazos con el mundo). De la misma forma, escritores afroamericanos como Ralph Ellison o Albert Murray incluyeron en sus obras a estos “seres vacíos” e invisibles ante los demás para expresar su marginación en una sociedad racista. El propio Ellison sugirió que Louis Armstrong era un ser invisible o sombra: “*Es posible que Louis Armstrong me guste debido a que su invisibilidad ha hecho poesía. Pienso que ello se debe a que ignora que es invisible. Y, por otra parte, la conciencia de mi propia invisibilidad me ayuda a comprender la música*” (Stallings 2009:28).

No podemos entender *Quisiera estar solo en el sur* sin el resto de poemas que le acompañan en *Un rio, un amor*. El yo poético, quien siente desapego del mundo, busca su propio paraíso. Cernuda encontró una voz en el jazz que le recordaba a la suya propia y le sirvió de inspiración para componer los poemas, al igual que otros poetas del jazz.

En una conversación mantenida por sus compañeros sevillanos de generación, Juan Sierra y Rafael Porlán recogida por Juan Lamillar (Lamillar 1983:49), queda patente la fascinación del poeta por la música negra, uno de los motivos junto con el “tabaco rubio” por el que estaban seguros de que no volvería a su tierra, y así fue.

En cierta forma, La búsqueda de los poemas de Cernuda mucho tiene que ver con la búsqueda real del poeta. En ese sentido, la música jazz se deja entrever como un elemento positivo, algo tan importante para el autor como la propia poesía, y que forma sin duda parte de ese paraíso ficticio.

José Moreno Villa y la pérdida del amor

La mayor parte de los autores de la generación del 27 en los que se hace patente la presencia del jazz lo hacen como parte de su experiencia vital en el mundo. Salinas como una búsqueda del sentido de la vida y muestra de su estado anímico, al igual que Champourcín, Elisabeth Mulder y Jardiel Poncela; y Cernuda, de forma similar a Salinas, como una evocación a un paraíso en el que poderse sentir pleno.

Parte de la experiencia vital de las personas es el amor, uno de los grandes temas de la poesía y de la música. Ese amor surge como una evocación nostálgica a través del jazz en los poemas del autor José Moreno Villa. Su trayectoria poética aparece ligada al jazz, como un eco tanto del amor como a la soledad.

Dos años antes de que Lorca llegara a Nueva York, el poeta José Moreno Villa viajó a la gran ciudad y quedó impresionado por lo que allí viviría, dando testimonio de ello en su obra *Pruebas de Nueva York* (1927), cuyo estilo recuerda a la de otros poetas viajeros como Paul Morand por su minuciosidad (Jiménez 2000:34). Su observación de la ciudad abarcó lo privado y lo público, creando un mapa detallado de la metrópoli en el que el ritmo del jazz es uno de sus protagonistas.

El autor ya había mostrado su interés por la música, en especial el flamenco. El género de origen andaluz se muestra en poemas que se alejan del vanguardismo y muestran un lado más tradicional en el poeta. Los elementos folcloristas andaluces aparecen reflejados por los ecos del flamenco en poemas como *Me enamoré de la gitana* –en el que compara el cuerpo de una mujer con la guitarra española– o *El duende* –citando ese elemento misterioso que aportaba el carácter a las canciones.

La música de la que tanto gustaba Moreno Villa no solo le inspiró para escribir el último capítulo de *Pruebas de Nueva York*, sino también su obra *Jacinta la pelirroja* (1929).

Moreno Villa realizó el viaje a Nueva York con la intención de conocer a la familia de la mujer con la que esperaba casarse, Florence. La joven, una estudiante judía que había conocido en Madrid, correspondía sus sentimientos pero su padre se opuso a la boda. Moreno Villa regresó a Madrid soltero y desilusionado, y comenzó a escribir un poemario que combinó sus sentimientos por la decepción amorosa y su experiencia en la ciudad americana.

El poemario de carácter autobiográfico narra la experiencia de Moreno Villa desde su inicio a su triste final en dos partes, constituidas por una serie de poemas encabezados por dibujos del propio autor. Cabe destacar también que mucha de esta iconografía de inspiración cubista (no hay que olvidar que Moreno Villa fue gran admirador de Picasso) y en la que predomina la línea, hace referencia a la música, mostrando que no solo ésta le inspiró en su labor como escritor.

Jacinta la pelirroja contiene unos poemas en los que vemos la ruptura de la poesía tradicional, dando paso a una poesía fresca y transgresora, al igual que Florence, la musa de arquetipos vanguardistas (que el autor refleja en poemas como Jacinta compra un Picasso) que la inspiró. Los primeros poemarios de Moreno Villa proponen una poesía simbólica y reflexiva, mientras que con *Jacinta la pelirroja* el autor se situó de lleno en el nuevo panorama literario. Con un pensamiento muy similar al de Guillén, pretendió presentar las experiencias íntimas de una manera “antirromántica”, es decir, evitando cualquier melancolía romántica y dramática. Moreno Villa “desdramatizó” constantemente la relación amorosa a lo largo de la obra, incluso cuando la ruptura se produce, restándole solemnidad al amor.

El poemario es, por tanto, muy vanguardista, no por el estilo poético, sino por el escenario que Villa dibuja, dando cabida a elementos cubistas y, por supuesto, al jazz al que toma como un elemento puramente nacido de la modernidad, al contrario de lo que opinaba Lorca.

El primer poema de Jacinta la pelirroja y que da título al libro, es *Bailaré con Jacinta la pelirroja*, donde desde la primera estrofa el jazz aparece mencionado, dejando clara la influencia que ha ejercido en la composición del poemario.

*Eso es, bailaré con ella
el ritmo roto y negro del jazz.
Europa por América.*

Es en estados unidos donde Moreno Villa toma contacto directo con el jazz, asistiendo a conciertos con Florence (Jacinta en el poemario), y se da cuenta del impacto que el nuevo

género está causando en Europa. Según confesaría en su obra posterior *Vida en claro* (1944), arrancar con este poema supuso una manera de marcar el desenfado ante el caduco romanticismo y confirmar que toda Europa estaba siendo “raptada por América”, frenéticamente entregada al jazz (Jiménez 2000:35), al igual que él estaba siendo de alguna manera “raptado” por los encantos de Florence. Esta idea fue sin duda un presagio certero, prueba de ello fue el mismo autor, quien incluso dio una estructura jazzística al poema, utilizando un lenguaje que recuerda al fraseo del género.

Jacinta es, como se ha señalado por algunos críticos (Jouini 2007:3) una obra en la que se contraponen dos formas de amar, o dos mundos contrapuestos: el del amante que se deja atrapar cada vez más por los encantos de Jacinta y el de la protagonista, que representa la distancia y finalmente la separación. En este sentido, podríamos pensar el jazz como la propia música que está ligada a Jacinta y que marca la diferencia entre Europa y América, tradición y modernidad, y entre un amante clásico y una mujer desenfadada e independiente.

Solo algunos de los cuarenta poemas que componen las dos partes de este poemario contienen referencias directas a la música y en especial al jazz. Sin embargo, según las palabras del propio autor (Moreno Villa, 1956), todo el poemario está inspirado por la música y el cubismo, los cuales acompañan a la historia de los amantes. En este sentido, el autor adopta el tono jovial del jazz más lúdico, alejándose de las melodías más melancólicas que sirvieron de inspiración a otros como Salinas. El tono que adopta, en sintonía con los ritmos más bailables de lo que podríamos considerar como el jazz más “comercial” (fox-trot, charlestón), es irónico y casi divertido, en un intento de quitarle los tintes dramáticos al asunto que está tratando.

Sin embargo, aunque Moreno Villa abogue por un estilo antirromántico, es imposible hablar de amor sin tender a un cierto romanticismo, y a medida que se acerca el final, nos damos cuenta de ello.

No hay que olvidar la dimensión lúdica de las vanguardias, el humor, lo absurdo, característica esencial que Ortega y Gasset destacó en su *Deshumanización del arte*. Este humor presente en las vanguardias lo halla Moreno Villa también en el jazz, de ahí que ambos le sirvieran de inspiración, al compartir elementos similares.

Si el poemario comienza con un baile acompañando a los ritmos del jazz, también lo hace al final. Los amantes están condenados a detenerse y dejar de bailar, y la música deja de sonar. En un verso del poema *Es inútil todo intento de concordia*, el poeta finalmente lo comprende:

*Y si conociéramos el corazón,
Veríamos que hola vale por adiós*

Podemos intuir en Jacinta un culto a la soledad (2007:2), un deseo de huir y aislarse del mundo. En efecto, Moreno Villa es recordado como un hombre bastante retraído, aunque Jacinta, en cierto modo, le sacara de esa soledad. En su poema *Causa de mi soledad* el poeta justifica su necesidad de alejarse del mundo y observarlo desde el exterior para poder entenderlo y así satisfacer su sed de conocimiento. Este anhelo por aprender le llevará a desear realizar varios oficios, entre ellos poeta, carpintero, pintor, filósofo, amante, torero y, por último, cantor de jazz, como signo de modernidad. El autor que siente el jazz “*a través de diez capas de suelo*”, no consiguió ser músico pero sí expresar el género a través de sus escritos.

La implicación en el jazz de Moreno Villa fue aún más allá que sus poemas de Jacinta la pelirroja. Diez años después de la ruptura con Florence, un breve reencuentro aviva el recuerdo, lo que le lleva a escribir un poema. *Otra vez*, sintetiza –esta vez sí– un sentimiento romántico y doloroso reflejado en la música negra (quizás el blues por lo melancólico y su referencia al color azul) y el cante jondo:

*Otra vez delante de mí
¿Dónde te vi por última vez?
Reconozco tus alas, Tu manos
Que me levantaron, me llevaron,
Entre luces y sombras
Por prados y pedregales
Por lagos y ventisqueros,
Sin ver ni pensar,
En un remolino azul
De música negra y cante jondo,
En una espiral luminosa
Que soñé sin fin*

El nacimiento de su hijo en 1940 le lleva a escribir sus memorias, *Vida en claro*, en el que el poeta habla del poemario *Jacinta la pelirroja*:

“Ya he dicho que lo sacado por mí de aquella aventura fue mi liberación de la melancolía romántica. [...] Me situé como en una tribuna de hipódromo, al aire libre y al sol, o como en el interior embriagante de un cabaret de Harlem, el barrio neoyorkino de los negros”. (Jiménez 2000:34)

Cabe destacar además la labor crítica de Moreno Villa, quien trató el tema de la música en muchos de sus artículos. En la obra *Temas de arte*, editada por Humberto Huarego, se recoge una amplia selección de artículos periodísticos y conferencias sobre escultura, pintura, arquitectura y música escritos entre 1916 y 1954. La mayoría de los artículos recogidos se refieren a pintores y discursos sobre los nuevos caminos del arte pictórico vanguardista. Sin embargo, también da cabida a otros temas, como el cante y los jardines. Ninguno de los textos recoge información sobre el jazz, aunque, debido a la importancia del género en su vida, es seguro que en alguno de sus 400 artículos publicados en diversos periódicos y revistas tanto españoles como mexicanos (muchos de ellos desgraciadamente desaparecidos), hubo cabida para el fenómeno jazzístico.

El tema de la evocación nostálgica –de la vida, de la búsqueda, del amor– en parte de la poesía de la Generación del 27 tiene como motivo significativo el jazz. El género musical adquiere una dimensión que era percibida de manera similar entre los poetas del jazz de la generación del 27. Así mismo, la sociedad moderna queda reflejada en los ecos jazzísticos de los poemas. Esta característica es importante dado que el jazz aparece asociado a la vanguardia, un movimiento que marca sin lugar a dudas una época. Precisamente, el hecho de que el jazz aparezca tan ligado a la vanguardia, permitió a los poetas pertenecientes a las diferentes ramas estéticas explorarlo en todas sus formas, sin limitarse a utilizarlo como un simple motivo de los temas de sus poemas, creando una estrecha comunicación entre música y poesía.

EL LENGUAJE DEL JAZZ: RITMO Y VANGUARDIA

La unión entre música y literatura se manifiesta a través del jazz y la poesía de la Generación del 27 no solo como motivo en temas como la reivindicación de una minoría marginal o la evocación nostálgica, sino en la propia construcción del poema. Para entender esta comunicación entre literatura y música hay que partir de lo que iguala y, por tanto, une a ambas artes a pesar de ser tan diferentes entre sí.

El jazz, como otros géneros musicales se desarrolló en un contexto histórico cultural, paralelo al surgimiento de las Vanguardias. Si bien resulta arriesgado el intento de establecer una línea paralela entre los diversos campos de creación en una época, el jazz puede ser considerado un género musical muy vanguardista, precisamente por romper con las corrientes musicales anteriores y ser un género que surge en la misma época. Además, tratándose del proceso artístico y cultural del siglo XX no es descabellado afirmar que este enfoque múltiple se justifica precisamente por la fuerte convicción de artistas e intelectuales de la interrelación de todas las artes, fruto de las ideas de su tiempo.

En España, la idea de unión y confluencia de todas las artes predominó en diversos escritos de José Ortega y Gasset y sus discípulos. El ensayo de Ortega y Gasset sobre *La deshumanización del arte* (1925), en un esfuerzo de síntesis, intenta definir una estética común para todo el arte nuevo, que abarcaría de forma muy apropiada pintura, poesía y música.

En las principales revistas literarias de los XX como *La Gaceta Literaria* o *Revista de Occidente*, también se produce un intento de síntesis y un análisis de las estéticas del momento, corroborando la unión de todas las artes. Se habló, por ejemplo, de cubismo literario o de superrealismo musical, relaciones que no se habían dado con tanta fuerza en épocas anteriores (Cuevas García 1997:232).

Simplemente como un juego estético o como un propósito trascendente, las poéticas vanguardistas abrieron, con especial atención a la forma del poema, las posibilidades del lenguaje y la posibilidad del diálogo directo entre poesía y música. Los poetas de jazz de la Generación del 27 acoplaron el nuevo género a su poesía, como un elemento más que definía las corrientes estéticas con las que se identificaban.

Si bien no todas las corrientes Vanguardistas literarias mantienen un diálogo con el jazz o asemejan sus características con el género, sí lo hicieron estéticas como el ultraísmo y el surrealismo.

Existen varias vías por las que establecer una relación entre la poesía del 27 y el jazz. Un acercamiento que no sería posible sin tener presente el contexto de las Vanguardias.

El discurso ultraísta

El ultraísmo fue la primera aportación de España a las vanguardias que mostró, de forma similar a otras corrientes estéticas, una curiosidad por lo nuevo y los diferentes aspectos de la vida urbana, entre ellos los avances tecnológicos, el cine y, por supuesto, el jazz. Estos temas se convirtieron en algo inédito para la poesía, cortando lazos con el pasado y la tradición. Toda la poesía de vanguardia que se fue gestando tiempo después incorporó estos nuevos temas del mundo moderno y de superación del pasado como elementos claves para evitar un sentimentalismo y unas emociones que generaban reacciones previsibles (Martínez 1999: 13).

El movimiento ultraísta se situó entre el modernismo y la generación del 27, y sus seguidores pretendían representar en él un acercamiento al europeísmo y el avance en el tiempo. A pesar de ser un movimiento de escaso seguimiento en comparación con otros movimientos vanguardistas literarios que llegarían después, el ultraísmo fue una parte importante de la producción poética de algunos autores de la época, también de la plantilla de la Generación del 27, como por ejemplo, Guillermo de Torre, Lucía Sánchez Saornil y Juan Larrea. El jazz aparecerá unido a la poesía ultraísta como un símbolo de los nuevos tiempos que los ultraístas intentaban plasmar en sus poemas.

Guillermo de Torre es quizás el representante más destacado del movimiento. El autor, también crítico literario y de arte, teorizó sobre la función del artista como hombre de su tiempo, cuya deber es el de recalcar el valor de lo pasajero y el espíritu propio de cada momento histórico.

El poemario *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre es un ejemplo de esta unión entre la poesía y la música. En su obra el jazz aparece íntimamente ligado a los elementos de modernidad, junto con los automóviles y el cine, que tanto gustaban al autor.

No solo el jazz aparece mencionado en *Hélices*, sino que lo hace formando parte de un lenguaje evocador, de movimiento constante que vendría a representar muy bien el conjunto global de lo que era una *jazz-band*, con sus músicos, los instrumentos y los bailes. La poesía de *Hélices* se equipara a la música jazz a la hora de evocar las mismas imágenes que en un concierto de Duke Ellington o alguna jazz-band popular de los años veinte. Esto se adscribiría a la experimentación poética ultraísta, en un esfuerzo por representar la realidad, como por ejemplo en los poemas visuales, con los que Guillermo de Torre también experimentó.

El jazz se amolda muy bien a los preceptos ultraístas dado que comparten el mismo sentido evocador y reivindicativo: movimiento, europeísmo y los elementos que conforman el

mapa de la sociedad moderna. Por lo tanto, el mensaje –imagen de modernidad y movimiento– es el mismo, aunque el medio de transmisión (poesía y música) sea diferente.

Uno de los procedimientos por el que se caracterizan los poetas ultraístas que escriben sobre jazz es que utilizan la música para representar el movimiento, el ruido y el sonido de la ciudad como parte de la descripción de la urbe moderna; por ejemplo, en el poema de José Rivas Panedas, *Jazz Band en el cielo*, en referencia al sonido que hace la lluvia al caer sobre los tejados (Goialde 2011: 504).

En el *Manifiesto ultraísta vertical* (1920) de Guillermo de Torre, publicado la revista *Grecia*, aparece ya mencionado el gusto ultraísta por los bailes y la música afroamericana como una manifestación más del cosmopolitismo y la pluralidad cultural, aportando un valor estético de lo moderno.

La evocación a esta sinfonía de la época moderna se encuentra nuevamente en *Hélices*, en poemas como *Trapezio* “*Jazz-band/ evocación de los rascacielos/ que trepan hacia la luna*” (Martínez 1999:18); en *Bric-A-Brac*, que hace referencia a los cabaret de grandes urbes como Madrid, París y Nueva York; y en la relación que se establece entre las acrobacias, los ritmos salvajes, sincopados y acelerados y el jazz en *Diagrama Mental*. El término jazz ocupa un lugar privilegiado en el vocabulario ultraísta del autor, junto a otros como “Arco voltaico”, “semáforo”, “reflector”, “aciograma”, etc. mostrando la amplia fascinación de Guillermo de Torre por las innovaciones de su época, que se desarrollan en el entorno urbano .

El término jazz se repitió en otros poetas adscritos al movimiento, como Rafael Lasso de la Vega, que habla de la música acrobática de negros jocosos en su poema *Cabaret*; Xavier Bóveda que menciona un *fox-trot* en *Un automóvil pasa* y Eugenio Frutos, quien usó el término *Jazz-band* como título de la primera parte de su poemario *Prisma*, como un elemento representativo del arte deshumanizado (Goialde 2011: 504). Sin embargo, es probable que el término jazz no denote necesariamente un interés por la música sino, sencillamente, siguiendo las características ultraístas, sea un elemento más para romper con el pasado poético reciente.

El jazz y el lenguaje literario ultraísta confluyen en lo que se refiere a su discurso temporal. Ambos poseen el mismo sentido del tiempo, es decir, en ambos se reproduce la misma manera de percibir la época en la que se desarrollan. Tanto la poesía ultraísta como la música jazz rompen el discurso lógico, se alejan de composiciones más tradicionales (como el romanticismo y la música clásica), haciendo énfasis en las percepciones fragmentarias, el movimiento, la velocidad y la simultaneidad. Además, tanto la poesía del movimiento como el

jazz, están enmarcados en un contexto urbano y moderno, y sugieren y evocan imágenes de ese avance tecnológico y social que tanto gustaba a los seguidores de las vanguardias.

Otro de los escritores enmarcados en el movimiento vanguardista y que ejemplifica muy bien las características del discurso compartido por el jazz y el ultraísmo es Lucía Sánchez Saornil. Conocida con el pseudónimo de Luciano de San-Saor, escribió varios poemas de estilo ultraísta que fueron publicados en las principales revistas del momento, como *Ultra* (revista pionera de las vanguardias españolas) y *La Gazeta Literaria*, pero nunca en forma de libro.

La ciudad, la tecnología y el jazz se funden en su poema más jazzístico *Panoramas Urbanos*, publicado en la revista *Ultra* (Guijarro 2013:39). El entorno urbano nocturno es el escenario ideal para representar lo tecnológico y musical: la ciudad se llena de luces y en los clubs nocturnos actúan las bandas de jazz del momento.

La noche ciudadana

Orquesta su Jazz Band

Los autos desenrollan

sus cintas sinfónicas por las avenidas

atándonos los pies.

Sánchez Saornil sugiere una conexión entre los coches y el ritmo de la música, misma conexión que podemos apreciar en otros autores ultraístas como el ya mencionado Guillermo de Torre. El jazz despierta las mismas imágenes originales y deslumbrantes que la poesía ultraísta, partiendo de la evocación del sonido y su vibración. Sánchez Saornil acopla los elementos jazzísticos como parte de su discurso ultraísta, como una pieza más de lo que viene a representar, la frenética sociedad deshumanizada y moderna.

Es normal que el jazz se adscribiera muy bien a este movimiento de vanguardia, ya que tanto la poesía como el género musical están unidos por el discurso moderno (no como movimiento literario, sino como signo de modernidad) y temporal.

La poesía ultraísta de los autores de la Generación del 27 y el jazz quedan unidos porque pertenecen al mismo contexto histórico cultural y, a pesar de utilizar un medio diferente (música y literatura) en ellos se produjo una comunicación continua, que no pudo darse de otra forma en otros contextos y estilos diferentes.

La emoción pura y sin adornos anecdóticos y dramáticos como característica básica del discurso vanguardista y de otros movimientos de la época también aparece representada en el

jazz, aunque quizás este elemento discursivo sea más ambiguo y subjetivo. Los escritores ultraístas tampoco pudieron desligarse del todo de la tradición, ya que, incluso aquellos que querían separarse de ella estaban irremediabilmente hablando sobre ella; de la misma forma el jazz no es un movimiento en el que todo tenga una base asentada en la tradición musical Europea (Hartman 1991:14). Por tanto, por muy revolucionario que fuera el jazz, sobre todo con la llegada del swing y del charleston, en su armonía y estructura interna encontramos la base de toda música, incluso la clásica.

El ultraísmo no fue la única corriente estética en la que el jazz consiguió encontrar su lugar en la literatura. La vanguardia que sin duda definió mejor al jazz fue el surrealismo, sobre todo en lo que se refiere a la creación musical espontánea y al papel que adquiere el inconsciente.

Improvisación surrealista

El surrealismo fue una de las vanguardias que más impacto causó en la Europa de los años 20 a los 30 y el movimiento de vanguardia que más influencia ejerció en los escritores de la generación del 27 como Juan Larrea, Federico García Lorca, Luis Cernuda y Vicente de Aleixandre.

Con el surrealismo llega una revalorización y, en cierto modo, una recreación de la imagen como un intento de replantear la realidad circundante. A esto se incorporaron elementos compartidos con otras vanguardias, como la exaltación del progreso y la modernidad del ultraísmo.

El surrealismo rompió de forma casi tajante con la poesía de décadas anteriores, de forma muy similar a lo que hizo el jazz a su entrada en el panorama musical.

Uno de los rasgos principales que separan al jazz de la música clásica es una cuestión de asignación de roles. En la música clásica distinguimos entre compositor e intérprete, uno encargado de componer las piezas musicales y el otro, músico con capacidad interpretativa pero sin ningún tipo de relación con la composición de la obra – se limita a reproducir la obra del compositor. En el jazz, esta premisa cambia sustancialmente, sobre todo en lo que tiene que ver con la figura del solista, quien se vuelve intérprete y compositor al mismo tiempo (Hartman 1991:12).

Cuando un músico improvisa en una *jam session*⁵ o toca un solo en una canción, el músico pasa a ser un creador, repitiendo una melodía totalmente nueva cada vez. El artista de jazz prueba su nivel en base a cómo es capaz de seguir una línea solista y la originalidad de su creación. El solista, como voz creadora se puede equiparar a la voz del poeta surrealista, ya que ambos poseen unas características muy similares. Precisamente, la primera coincidencia con el jazz la encontramos en las *jam sessions* y el juego de palabras surrealista “cadáver exquisito” (o poemas alimón como lo definió Lorca). Algunos autores, como Emilio Prados, Juan José Domenchina, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez y Ernestina de Champourcin se reunían en cafeterías madrileñas durante el atardecer para jugar al juego (Ascunce 2006:106). Las reglas eran sencillas: Se proponía un tema y se daban unas claves de juego que podían ir desde la métrica del verso hasta el número de ellos. Cada participante escribía lo que le había correspondido y todos depositaban sus escritos de forma anónima en la caja de recogida. Después iban sacando los papeles por orden y se montaba un poema con los resultados.

Las *jam sessions* funcionan de forma similar: cada músico acopla su parte inventada a una melodía, aunque la improvisación tiene lugar en el momento de reproducirla.

Influídos por Sigmund Freud, los surrealistas intentaron explorar el inconsciente, el cual surge cuando la razón no controla a los instintos, como por ejemplo en los sueños. Esto les llevó a una experimentación artística en la que pretendían liberar el lenguaje, valiéndose de metáforas asociativas, términos carentes de lógica y el uso de connotaciones. Aplicado al universo creador del solista de jazz, este también libera en cierta forma el lenguaje musical –se sale de la base real y racional de la partitura– aunque la asociación no se produzca mediante metáforas, sino ligando las diferentes partes de su creación, absurdas para el oído musical clásico.

Los surrealistas, en su afán creador idearon un sistema que les llevara a abandonar el universo consciente y acercarse al inconsciente con el propósito de vencer a la “censura” creadora del pensamiento consciente: la escritura automática. El método fue empleado por primera vez por André Breton, considerando que la escritura espontánea era la mejor vía para que el yo del artista lograra manifestarse libre de cualquier tipo de represión consciente.

La escritura automática trasladada al lenguaje musical la encontramos en el jazz. El músico de jazz, a la hora de improvisar un solo, se deja llevar por sus propios instintos para componer una melodía con elementos dispares y aparentemente ilógicos que, sin embargo, encajan. Cuando un solista toca, sobre todo en los ritmos de jazz más rápidos, posee apenas

⁵ Reunión informal de músicos de jazz en la que se improvisan canciones.

unos segundos para pensar cuál va a ser su próximo movimiento, es decir, el solista compone sobre la marcha, una melodía única e irrepetible. En este sentido, los solos de jazz también tienen mucho que ver con el creacionismo, por ese afán de los escritores del movimiento por componer poemas únicos e irrepetibles.

Los surrealistas interesados en la escritura automática, se sentaban frente al papel y comenzaban a escribir, plasmando sobre la hoja en blanco y sin detenerse todo pensamiento carente de razonamiento que les surgía en ese momento. El solista de jazz hace lo mismo con las únicas herramientas de la que dispone: el instrumento musical, y su habilidad musical y velocidad mental.

Sin embargo, la escritura automática no era practicada por muchos poetas de la generación del 27 adscritos al movimiento, ya que era un surrealismo extremo que olvidaba el resto de características poéticas. Así, los escritores buscaron otra manera evocar y provocar imágenes, sin apelar a la razón del lector, sino de su propio inconsciente. Al igual que el jazz desde su nacimiento, los surrealistas pretendieron provocar emociones, no ser entendidos.

Uno de los máximos exponentes de la vanguardia española fue Juan Larrea que, si bien tuvo una corta trayectoria poética (abandonó el verso en 1932), fue intensa. El volumen *Versión celeste* (1970) recopila su lírica, rescatándola del olvido. Sus poemas, de corte ultraísta, creacionista y surrealista son fruto de la improvisación de imágenes evocadoras que van superponiéndose unas con otras. Como buen surrealista, su lema era “No intentéis comprender, procurad emocionaros”, lema que podría haber sido adoptado por los músicos de jazz de aquella época, entendiendo por “emoción” el alejamiento de lo racional.

Larrea establece un contacto con el jazz en sus poemas principalmente a la hora de mencionarlo, como en *T.H.S* (1929) o *Telegrafía sin hilos*, poema de corte ultraísta en el que también aparecen motivos surrealistas. En *T.H.S*, Larrea hace referencia a un cake-walk americano, que si bien es un género que, junto al ragtime, daría origen al jazz, en España el término estaba adherido al jazz y, por tanto, interpretado como muchos de sus géneros.

América

Silba en inglés un cake walk

una voz me llama desde las estrellas

.....

Te reconozco en la voz, estrella mía

La modernidad y la innovación del poema aparecen como características propias del ultraísmo. Esta exaltación del progreso también es un rasgo que adoptó el surrealismo pero, además, podemos encontrar otras características surrealistas como la meteorización de la realidad y la experimentación estética (el autor “traduce” el idioma de las estrellas en rayas y puntos”.

En el poema, que casi carece de razón lógica, prima la individualidad del hombre frente a la comprensión racional del mundo, precepto surrealista. El yo poético aparece como un ser inmerso en su propio mundo, exaltado por el proceso onírico.

El proceso creador por el que atraviesa Larrea para componer *T.H.S* y los motivos ultraístas y, sobre todo, los surrealistas del poema, ejemplifican muy bien el proceso creativo del solista de jazz, mencionado anteriormente. En un solo, no solo prima la habilidad del artista sino su capacidad para evocar imágenes y emocionar, desenvolviéndose en su universo propio de forma individualista como un acto de rebeldía.

Algunos críticos como Díaz de Guereñu (Díaz 2001:45) establecen que la etiqueta surrealista que se le aplica a Larrea no es del todo correcta, dada su técnica para “reescribir” poemas a partir de imágenes creadas que modificaba una y otra vez. Un trabajo lento e intermitente, con etapas de intensa dedicación o total abandono, explican que la obra de Larrea sea tan reducida. La filosofía negativa y la práctica constante del escándalo y la provocación del surrealismo chocarían además con las ideas positivistas del autor. El propio Larrea teorizó sobre el proceso creador del artista y se opuso al automatismo surrealista, fruto de la fantasía, ya que para acceder al inconsciente se tiene que producir una disociación del yo que no esté sujeta a la realidad, y el surrealismo es “hijo automático de la época” (Díaz 2001:38). Sin embargo, sus poemas, en mayor o menor medida sí que denotan cierto aire surrealista, a pesar de que hayan sido sometidos a la edición.

Es bastante improbable que un escritor pudiera acceder a los rincones más profundos de su inconsciente a la hora de componer ya que siempre existe un proceso consciente en el mero hecho de escribir. De igual forma, los solistas de jazz no se dejan llevar completamente por su interpretación, sino que esta debe estar sujeta a un esquema musical, adaptándose a un tono y un ritmo concreto. Así que, si bien la escritura automática y la improvisación jazzística están sujetas a elementos conscientes, es el intento que más se acerca al universo creador del inconsciente, y un punto en común entre la poesía surrealista y el jazz.

Otro de los poetas que utilizó el lenguaje del jazz con un marcado carácter surrealista fue Vicente Aleixandre. Sin embargo, el impacto que causó el jazz en él fue fugaz, al igual que en José María Hinojosa.

Su relación amistosa con Luis Cernuda pudo haberle influido en su breve afición por la nueva música urbana, el jazz (Goialde 2011:505). El jazz que conoció era música para bailar y su terminología poética debe interpretarse en el conjunto de los diferentes bailes modernos, entre ellos el fox trot.

Superficie del cansancio, poema en el que Aleixandre habla de jazz, fue publicado en el número 8 de la revista Litoral en mayo de 1929, e incluido décadas después en su poemario *Pasión por la tierra* (1928-1929). Temáticamente hablando, el poema es un diálogo del yo poético con su amada, junto a la que está asistiendo a un local en el que se escucha jazz o al menos, el yo poético espera impaciente a escucharlo.

Superficie del cansancio, al igual que el resto de poemas recogidos en *Pasión por la tierra*, está escrito en prosa en un estilo surrealista, en el que notamos la huella del spleen decadentista y, en especial, a Lautreamont y Arthur Rimbaud, los cuales explicarían la violencia expresiva y la incoherencia fragmentaria del texto (Ultrera 2000:2).

Alejandro Duque Amuso, uno de los principales intérpretes de la obra de Aleixandre (Goialde 2011:505), en sus comentarios sobre las poesías completas del autor sevillano, sugiere que el texto tiene una posible influencia del fraseo jazzístico:

“Las reiteraciones y los puntos de fuga de esta prosa fluyente y rítmica, que se expande o contrae con un brillante sentido de la improvisación, deben al jazz más de lo que se ha sabido”(Guijarro 2013:52).

Duque Amuso establece una relación entre el texto surrealista y la improvisación presente en el jazz, o al menos, una melodía “semi-improvisada” que tendría lugar, por ejemplo, en una jam session. Cabe recalcar, sin embargo, que el mismo Aleixandre admitió en reiteradas ocasiones sus ganas de desvincularse del movimiento francés, especialmente en lo que se refiere al automatismo psíquico de Bretón (Ultrera 2000:2). Como Lorca, abogó por una lógica en el pensamiento, es decir, suprimiendo lo estrictamente onírico y la escritura automática que tanto valoraba Larrea. Según él, esto suprimía la consciencia artística, y limitaba la creación. Algo así como el solista de jazz que interpreta teniendo siempre en mente las reglas básicas de la música porque, al fin y al cabo, se necesita cierta coherencia a la hora de componer y una algarabía sonora sin ningún timpo de coherencia no podría llamarse música, sino ruido. El jazz,

como el surrealismo, tiene una base consciente: el solista de jazz debe adecuarse a un tono, igual que el poeta a unas estructuras más o menos fijas.

No obstante, aunque a Aleixandre se considerara “suprarrealista”, su obra se acerca en muchas ocasiones al surrealismo que tanto negaba. Quizás su estilo fuera diferente a los demás, pero no queda tan claro que no estuviera adscrito al movimiento y *Superficie del cansancio* es una muestra de las muchas de carácter surrealista de su producción. De hecho, gran parte de la crítica le sitúan dentro de la estética surrealista (Ultrera 2000:3). Si bien su estilo le aleja de Cernuda, aunque su inspiración musical le haya llegado a través de él, es a la poesía de Hinojosa a la que más se parece este poema por su naturaleza incoherente e irracional.

La poesía de la generación del 27 que sigue las corrientes ultraístas y surrealistas, mantiene una comunicación con el jazz por compartir ciertas similitudes con él. La poesía ultraísta comparte el mismo discurso con el género musical y, la surrealista, la voluntad creadora e improvisación. Sin embargo, esta comunicación entre música y poesía se produce a niveles casi superficiales. Las uniones más sólidas entre ambas artes son las que se producen en la estructura interna de las mismas. Si bien es difícil encontrar estructuras semejantes en música y poesía, no es una tarea imposible. El ritmo es la estructura interna que poesía y música poseen, parte esencial de ambas.

Ritmos jazzísticos

Comparar el lenguaje de la música y la poesía es algo complejo, sobre todo a nivel semiótico. Lo primero que debemos saber es que muchos de los poetas de la Generación del 27 que escriben poemas con estructura jazzística, no tienen conocimientos musicales en lo que respecta a armonía y composición. Lorca y Cernuda, los llamados melómanos del grupo tenían más conocimiento sobre el lenguaje musical que el resto de sus compañeros y, quizás por eso, muchos de sus poemas sean tan “musicales”, aunque no tengan relación con el jazz. Sin embargo, lo que asemeja a Lorca y Cernuda con los poetas del jazz, es un intento de crear semejanzas entre el lenguaje poético y el lenguaje musical, centrándose en un elemento esencial y base para entender y componer música y poesía: el ritmo.

El ritmo del jazz posee unas características propias que lo diferencian del resto de géneros musicales. Su singularidad deriva de dos elementos principales: el *swing* y la “democratización” de los valores rítmicos (Berlanga 2016:1).

El *swing* es algo difícil de definir. Se trata de un ritmo constante, que no solo posee la música, sino que se encuentra de forma intrínseca en las personas. Al igual que el Soul o el duende flamenco, el *swing* es algo ligado a la creatividad del intérprete, elemento imprescindible a la hora de producir música

Podríamos decir entonces que el *swing* es una cualidad que está presente en la mayoría de los géneros pero que en el jazz adquiere un carácter especial. El *swing* tiene un modo específico de inflexión y acentuación, además de una continuidad que le impulsa a ir hacia delante, uniendo así los sonidos individuales en un impulso rítmico (Berlanga 2016:1).

El *swing* aparece ligado a la democratización de los valores rítmicos, más racional y menos espontánea, la cual se produce cuando los tiempos débiles son llevados al nivel de los fuertes (Berlanga 2016:2) incluso dándoles un mayor énfasis que los fuertes, manteniendo la sonoridad total de cada sonido.

Esta complejidad rítmica de procedencia africana en el jazz da importancia a la figura musical de la síncopa, encargada de romper la regularidad del ritmo, acentuando una nota en un lugar débil o semifuerte en un compás. La síncopa se produce en un tiempo débil y se prolonga hasta uno fuerte, mientras que cuando aparece entre silencios es definida como contratiempo. El contratiempo se produce en un tiempo débil y va precedido de un silencio de su mismo valor en la parte fuerte (Berlanga 2016:2).

En resumen, la síncopa es la estrategia compositiva simplificada de la polirritmia africana, es decir, la superposición de acentuaciones rítmicas diferentes para las distintas voces. Es probable que en este sentido, cuando el jazz se extendió por Estados Unidos y posteriormente por Europa, la música les sonara como algo desordenado y sin un sentido aparente, principalmente por el ritmo y la armonía singular que caracterizan al género (Hartman 1991:18)

Un ejemplo de este ritmo sincopado sería la canción de Fats Waller, *Black and Blue* cuyo arreglo ha sido realizado por Guy Bergeron:

7

B. Tpt.

T. Sax.

Tbn.

Pno.

Bass

7

C^b/9 E⁷ A^{minor}7 D^{minor}7 A^{minor}7 D⁹

Cada línea de pentagrama corresponde a un instrumento: trompeta en si bemol, saxo tenor, trombón, piano y contrabajo. El compás es de cuatro por cuatro, por lo que los tiempos están divididos como tiempo fuerte, débil, semifuerte y débil. La síncopa (corchea, negra, corchea) empieza, como ya sabemos, en un tiempo débil por lo que es fácil localizarla en el pentagrama, por ejemplo, en la línea de la trompeta en el tercer compás.

En los años 30 el jazz adquiere más fama en Europa y los poetas de la Generación del 27 escriben sus obras poéticas influidas por el jazz. En los años 30 el *hot* jazz comienza a dejar paso a la era del género *Swing* (el cual hace referencia al sentido rítmico explicado anteriormente). Como su propio nombre indica, el *Swing* posee el mismo impulso rítmico del jazz, pero con una variación importante; el *swing* abandona la polirritmia como un ritmo global y confiere a la batería el poder de ser el único instrumento con una función totalmente rítmica, de ahí su importancia para el resto de la banda. Además, se hace uso del *riff* (frase corta que se repite varias veces y que contiene un crescendo final) para aportar tensión al conjunto.

Si se compara de forma superficial el jazz con la poesía, el yo poético adoptaría la posición de la voz del solista, ya sea clarinete o trompeta, que sigue el ritmo de la batería, es decir, el ritmo interno del propio poema. Este ejemplo de semejanza entre jazz y poesía lo encontramos en poetas como Concha Méndez.

Concha Méndez es quizás la poeta de la Generación del 27 que más trató el tema del jazz en sus obras: no solo el género musical es protagonista indiscutible de sus poemas sino que además intentó ajustar el lenguaje musical jazzístico a su lenguaje poético, cosa que logró. Luis Cernuda, íntimo amigo suyo y compañero de generación no llegó a encontrar aquello que uniera jazz y poesía, a pesar de que su búsqueda dio trabajos fructíferos como el poema ya mencionado

Quisiera estar solo en el sur. Es probable, sin embargo, que ambos autores buscaran algo diferente dada su trayectoria poética. Lo que sí queda claro es que Méndez llegó más lejos que ningún otro autor a la hora de abarcar el jazz en todos sus aspectos.

Méndez fue una escritora nada convencional, campeona de natación, poeta, guionista, dramaturga, editora, vendedora de libros y un montón de vocaciones en las que destacó, en un tiempo en el que las mujeres no destacaban. Un tiempo, que sin duda ella ayudó a cambiar (Balló 2016:79).

Su noviazgo con Luis Buñuel le llevó a conocer a sus compañeros de Generación y a encontrar una voz propia que encontró cobijo en la poesía. Es precisamente con Buñuel con quien descubre el jazz que tanto influyó en su poesía. Según ella misma cuenta “*En nuestra juventud estaba de moda ir a bailar y a tomar el té por las tardes a los grandes hoteles: el Ritz y el Palace*” (Balló 2016:24), hoteles en los que tuvieron lugar los primeros conciertos de jazz de la capital Madrileña y a los que también acudió Ernestina de Champourcín.

En sus primeras obras, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930), la autora mostró gran interés por el ámbito urbano y la modernidad, dedicando varios de sus poemas al cine, los aviones, los deportes y, por supuesto, a la música jazz. Los poemarios son, por tanto, un ejemplo de vanguardismo cercano al ultraísmo (Goialde 2011:506) aunque no faltan en ellos muchos elementos del neopopularismo, como contrapunto a la estética ultraísta. La presencia de la música, en especial su terminología (acordes, sinfonía, melodía, canción, violines), es constante en estos primeros poemarios ya que la búsqueda del ritmo y la sonoridad queda clara desde un primer momento.

De su primer poemario, *Inquietudes*, forma parte el poema titulado *jazz-band*, en el que los compases y el ritmo del jazz aparecen íntimamente ligados al movimiento de la urbe moderna.

En *Jazz-band*, Concha Méndez hace alarde de su sentido musical y lo traslada al ritmo del poema. El poema, de extensión corta, se denota además un estilo surrealista que a ritmo de jazz sumerge al lector de lleno en la imagen de una banda de jazz y todo lo que la rodea, no solo su ambiente (de “luces vibrantes” y “campanas histéricas”) sino a todo lo que simboliza (“rascacielos”, diáfanos cristales”, “quejido de metales”).

Las imágenes que aparecen en el poema con rapidez, dan buena cuenta del movimiento agitado de la música, el baile y los músicos, de ahí el título del poema: *jazz-band* no se refería solo a la banda, sino que engloba todos los elementos musicales y “extramusicales” del género. Así, la ciudad y la música aparecen como dos elementos inseparables “*Jazz-band*.”

Rascacielos”. Además, la música se desarrolla en el ámbito nocturno, proclive al baile y al desenfreno, donde las luces de la ciudad son más brillantes.

En cuanto al ritmo del poema Méndez lo deja claro desde el primer verso; sintaxis entrecortada y los silencios marcados con los puntos al final de cada verso recuerdan a ese ritmo sincopado característico de un jazz más tradicional, el *hot*.

En general, el poema es tal y como promete, una auténtica *jazz-band* cuya imagen parece girar en cabeza. Quizás Méndez se inspiró en alguna canción de moda en la época para escribir el poema, como por ejemplo el famoso *Ostrich Walk* del cornetista Bix Beiderbecke, canción que encaja muy bien con el estilo del poema.

Los ritmos sincopados de Jazz-band también se encuentran en algunos poemas de la Generación del 27. Alejandro Duque Amuso describió el poema de Aleixandre como un fraseo típico del Jazz, pero es sin duda Moreno Villa quien consiguió darle a su poema un estilo similar al lenguaje musical.

El poema de *Bailaré con Jacinta la pelirroja* de José Moreno Villa también contiene una estructura que pretende simular el ritmo del jazz.

Bailaré con Jacinta la pelirroja es un poema que podríamos dividir en dos partes: La primera comienza con el deseo del yo poético por bailar con Jacinta, mientras que en la segunda, los dos amantes comienzan a bailar siguiendo el ritmo frenético del jazz. Es en esta segunda parte del poema donde la estructura se vuelve más musical. Teniendo en cuenta la estructura de esta segunda parte del poema, una propuesta transcrita al lenguaje musical sería la siguiente:

OH, JA- CIN- TA, PE- LI- RRO-JA, PELI-PELI- RO-JA, PEL-PEL- PELI- PELI-RRO-JI ZA

El primer verso de la primera línea del pentagrama contiene contratiempos, estrategia que se repetirá en los versos que siguen a continuación, cuando retrata los pechos de Jacinta:

*Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos
son, sí, son, tus dos, dos, dos, bajo las tiras
de dulce encaje hueso de Malinas.*

Quizás el ejemplo más claro sería la reiteración presente en la palabra dos, que musicalmente vendría a ser representado de la siguiente forma:



Si diéramos música al poema, probablemente en esta parte la batería estaría marcando el ritmo con los platillos.

También podríamos de hablar de un *riff*, o parte que se repite y que en la música se diferencia de un solo, que sería lo opuesto. El riff en *Bailaré con Jacinta la pelirroja* sería el “*Oh, Jacinta*” que el poeta repite dos veces.

La singularidad de este poema de Moreno Villa es que quizás sea uno de los que más similitud encontramos con la estructura rítmica musical. El autor no se limita a marcar el ritmo entrecortado del jazz, sino que lo simula. El frenético baile de los amantes queda retratado en el propio desarrollo del poema (la descripción de los senos de Jacinta, el movimiento incesante reflejado en el verso final con la noria, etc.) y en la estructura rítmica interna del poema. Sin duda, una forma muy acertada de iniciar el poemario, con un baile alegre y una música que lo acompaña, acorde con el tono jovial, alejado de dramatismos que el autor adoptó en el poemario de *Jacinta la Pelirroja*.

La unión entre poesía y música se dio de diversas formas entre la Generación del 27 y el jazz, incluso en la base que sostiene a ambas, el ritmo. Estas uniones no se podrían haber dado sin tener en cuenta el hecho de que ambos estilos se desarrollan en un contexto histórico y cultural, propicio para la unión de las artes. Las vanguardias supusieron un desarrollo del potencial artístico y una unión de los artistas de diferentes ámbitos, también supuso un intercambio cultural enorme, que explica el hecho de que la poesía española entrara en contacto con el jazz, género cuyo origen se encuentra en Estados Unidos. Independientemente de que fuera un elemento más con el que desarrollar su producción poética, los poetas españoles del jazz (ya no cabe duda), supieron darle un lugar propio a la música, mostrando, una vez más, la gran influencia que ésta ejerció sobre ellos.

CONCLUSIÓN

La música jazz sirvió de inspiración a muchos de los poetas de la Generación del 27 y afectó en mayor o menor medida a su producción poética. Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Ernestina de Champourcín, Elisabeth Mulder, Enrique Jardiel Poncela, Luis Cernuda, José Moreno Villa, Lucía Sanchez Saornil, Guillermo de Torre, Juan Larrea, Vicente Aleixandre y José María Hinojosa entre otros, incluyeron el jazz en su poesía de forma diversa, mostrando la heterogeneidad característica de su generación.

El jazz, como término que engloba la música de origen aforamericano cuya popularidad empezó a crecer en los años XX, aparece en la poesía de la Generación del 27 como un motivo recurrente en los diferentes temas que van desde reivindicación por la cultura de una minoría hasta la evocación nostálgica en todas sus formas. A pesar de que fue visto como un elemento de tradición por poetas como Federico García Lorca y como un signo de modernidad de los nuevos tiempos por otros como Ernestina de Champourcin, sirve como un nexo de unión entre la poesía de la Generación del 27 y la de otros poetas del jazz internacionales como Langston Hughes.

Los poetas del jazz de la Generación del 27 percibieron el jazz de muy diversas formas, plasmándolo en sus obras como un motivo más para sus grandes temas. La influencia del jazz en algunos de estos autores fue aún más allá creando una comunicación directa entre música y poesía, una unión que no es posible entender sin comprender el contexto y las corrientes estéticas de su tiempo. El discurso ultraísta de poetas como Guillermo de Torre o Lucía Sánchez Saornil, la voluntad creadora Surrealista de Juan Larrea o el ritmo sincopado de los poemas de Concha Méndez comparten profundas similitudes con el jazz, mostrando una intermedialidad característica enmarcada en una época.

Pese a que tras la Guerra Civil la música jazz quedó desplazada por su frivolidad y su origen africano, algunos poetas siguieron escribiendo sobre jazz al margen de las tendencias dominantes, como es el caso de Miguel Labordeta, el compositor Luis Araque o Salvador Espriu, quien dio un testimonio desgarrador sobre el racismo muy similar al de Jorge Guillén.

El contexto de la posguerra no desalentó a los nuevos autores y, al igual que los escritores de la Generación del 27, dieron cabida al jazz entre sus versos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Silvia, ed. *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco libros, 2002

APPEL, Alfred Jr., *Jazz Modernism. From Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*. New Haven: Yale University Press, 2003

ASCUNCE, José Ángel, ed. y FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, ed. *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca nueva, 2006.

BALLÓ, Tània, *Las sinsombrero*. Barcelona: Espasa, 2016.

BERLANGA, Miguel Ángel, “La música jazz: el ritmo” *Jazzmúsica*. Universidad de Granada. Mar. 5, 2016. Web. <http://jazzmusica.hypotheses.org/184> [última consulta 24/08/2017]

BERNAL SALGADO, José Luis “La revista Ultra de Oviedo” *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 7, 2002.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, “El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine”. *Actas del X congreso de literatura Española Contemporánea*. Málaga, Nov. 11-15, 1996. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.

DIARDES, María Elena, “¡Pobre Pierrot! Trágico final de las pantomimas luminosas” *Plan de rodaje*. Mar.28, 2012. Web. <http://planderodaje.com/2012/03/28/pobre-pierrot-tragico-final-de-las-pantomimas-luminosas/> [última consulta 12/08/2017]

DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel, “La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido” *Mundaiz: Cuadernos universitarios Universidad de Deusto*, 6, 2001.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Antología poética comentada de la Generación del 27*. Madrid: Espasa, 2007

GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*. Madrid: Espasa, 2011.

GARCÍA MARTINEZ, José María, *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España, 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

GESTAL, Francisco. “Estética de la mujer de color” *Mira cómo suena*. Feb.12, 2015. Web. <http://miracomosuenablogspot.com.es/2015/02/estetica-de-la-mujer-de-color.html> [última consulta 14/08/2017]

GOIALDE PALACIOS, Patricio, “La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27” *Musiker: cuadernos de música*, 18, 2011. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18497520.pdf> [última consulta 24/08/2017]

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Jazzbandísimo” *Litoral: Revista de la poesía y el pensamiento*, “La poesía del jazz”, 2000, p. 19-20.

GUIJARRO, Juan Ignacio, *Fruta extraña: casi un siglo de poesía española del jazz*. Sevilla: Vandalia, 2013.

GUILLÉN, Jorge, *Desde París y otras prosas de los años veinte* Ed. Eduardo Creus Visiers. Digitalia, 2014

HARTMAN, Charles O. *Jazz text*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, “La generación del 27 y el jazz”, *Litoral: Revista de la poesía y el pensamiento*, “La poesía del jazz”, 2000.

JOUINI, Khemais, “Circunstancias y quehacer poético en Jacinta la pelirroja de José Moreno Villa”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 2007. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/jmvilla.html> [última consulta 18/08/2017]

LAMILLAR, Juan, *El desorden del canto: notas sobre poesía española del siglo XX*. Madrid: Editorial Renacimiento, 1983.

LITORAL, *Revista de la poesía y el pensamiento*, “La poesía del jazz”, 2000.

MARTÍNEZ FERRER, Héctor, “Ultraísmo, Creacionismo, Surrealismo. Análisis textual” *Analecta Malacitana: Anejo XXVI de la revista de la sección de filología de la facultad de filosofía y letras de la Universidad de Málaga*, 1999

MERLO, Pepa, *Peces en la tierra*. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27. Sevilla: Vandalia, 2010.

MESEGUER, Astrid “James Baldwin o el infierno de ser negro en EEUU” *La Vanguardia*. Mar.8, 2017. Web. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20170408/421518716463/james-baldwin-i-am-not-your-negro.html> [última consulta 17/08/2017]

MORENO VILLA, José, *Pruebas de Nueva York*. Valencia: Pre-textos, 1989.

NAUPERT, Cristina, ed. *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco libros, 2003

NAVARRO DOMÉNGUEZ, Eloy, “Entre el paisaje y el símbolo: la ciudad norteamericana en la poesía de Pedro Salinas”, *Revista de estudios Norteamericanos*, 4, 1996. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/31559> [última consulta 15/08/2017]

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral, 2016.

PUENTE, Antonio, “España, Jazz y poesía”, *Revista Tiempo*, 2014 <http://www.tiempodehoy.com/cultura/espana-jazz-y-poesia> [última consulta 03/08/2017]

RABASSÓ, Fco. Javier y RABASSÓ, Carlos, *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. Madrid: Ediciones libertarias, 1998.

RAMPERSAD, Arnold ed. *The collected poems of Langston Hughes*. Londres: Vintage Classics, 1995.

RIVERO TARAVILLO, Antonio, *Luis Cernuda: Años de Exilio (1938-1963)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2011.

STALLINGS, Gregory Charles, *Jazz y Literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2009.

TROUSSON, Raymond, “Los estudios de temas: cuestiones de método” *Tematología y comparatismo literario*. Ed. Cristina Naupert. Madrid: Arco libros, 2003.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

YOUNG, Howard T. “Pedro Salinas y los Estados Unidos, o La Nada y las máquinas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Ene. 1962: p.5-13. <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-257604.html> [última consulta 20/08/2017]

WALLER, Fats, *Black and Blue* Ed. & Ar. Guy Bergeron [música impresa]: para orquesta. Quebec: 2010. 6 partituras.

WALLER, Fats, *Ain't misbahavin'* Ed. & Ar. Guy Bergeron [música impresa]: para piano. Quebec: 2010. 1 partitura.

SOLLORS, Wermer, “La tematología hoy” *Tematología y comparatismo literario*. Ed. Cristina Naupert. Madrid: Arco libros, 2003.

ANEXOS

FEDERICO GARCÍA LORCA

EL REY DEL HARLEM

Con una cuchara
arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara.

Fuego de siempre dormía en los pedernales,
y los escarabajos borrachos de anís
olvidaban el musgo de las aldeas.

Aquel viejo cubierto de setas
iba al sitio donde lloraban los negros
mientras crujía la cuchara del rey
y llegaban los tanques de agua podrida.

Las rosas huían por los filos
de las últimas curvas del aire,
y en los montones de azafrán
los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado.

Es preciso cruzar los puentes
y llegar al rubor negro
para que el perfume de pulmón
nos golpee las sienes con su vestido
de caliente piña.

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente
a todos los amigos de la manzana y de la arena,
y es necesario dar con los puños cerrados

a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas.

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

Tenía la noche una hendidura y quietas salamandras de marfil.
Las muchachas americanas
llevaban niños y monedas en el vientre
y los muchachos se desmayaban en la cruz del desperezo.
Ellos son.
Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los volcanes
y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso.

Aquella noche el rey de Harlem con una durísima cuchara
arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara.
Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro,
los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco,
y el viento empañaba espejos
y quebraba las venas de los bailarines.

Negros, Negros, Negros, Negros.

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.

No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer.

Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de nardo,
cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas
rueden por las playas con los objetos abandonados.

Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,
hecha de espartos exprimidos, néctares de subterráneos.
Sangre que oxida el alisio descuidado en una huella
y disuelve a las mariposas en los cristales de la ventana.

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.

Hay que huir,
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.

Es por el silencio sapientísimo
cuando los camareros y los cocineros y los que limpian con la lengua
las heridas de los millonarios
buscan al rey por las calles o en los ángulos del salitre.

Un viento sur de madera, oblicuo en el negro fango,
escupe a las barcas rotas y se clava puntillas en los hombros;
un viento sur que lleva

colmillos, girasoles, alfabetos
y una pila de Volta con avispas ahogadas.

El olvido estaba expresado por tres gotas de tinta sobre el monóculo,
el amor por un solo rostro invisible a flor de piedra.
Médulas y corolas componían sobre las nubes
un desierto de tallos sin una sola rosa.

A la izquierda, a la derecha, por el sur y por el norte,
se levanta el muro impasible
para el topo, la aguja del agua.
No busquéis, negros, su grieta
para hallar la máscara infinita.
Buscad el gran sol del centro
hechos una piña zumbadora.

El sol que se desliza por los bosques
seguro de no encontrar una ninfa,
el sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño,
el tatuado sol que baja por el río
y muge seguido de caimanes.

Negros, Negros, Negros, Negros.

Jamás sierpe, ni cebra, ni mula
palidecieron al morir.
El leñador no sabe cuándo expiran
los clamorosos árboles que corta.
Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas.
Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas
y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas

asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.

¡Ay, Harlem, disfrazada!

¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!

Me llega tu rumor,

me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,

a través de láminas grises

donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,

a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,

a través de tu gran rey desesperado

cuyas barbas llegan al mar.

NORMA Y PARAÍSO DE LOS NEGROS

Odian la sombra del pájaro

sobre el pleamar de la blanca mejilla

y el conflicto de luz y viento

en el salón de la nieve fría.

Odian la flecha sin cuerpo,

el pañuelo exacto de la despedida,

la aguja que mantiene presión y rosa

en el gramíneo rubor de la sonrisa.

Aman el azul desierto,

las vacilantes expresiones bovinas,

la mentirosa luna de los polos.

la danza curva del agua en la orilla.

Con la ciencia del tronco y el rastro

llenan de nervios luminosos la arcilla

y patinan lúbricos por aguas y arenas

gustando la amarga frescura de su milenaria saliva.

Es por el azul crujiente,

azul sin un gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.

Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.

JORGE GUILLÉN

NEGRITOS

I

IMPRONTU

¿Una orquesta de cuarenta negros en el teatro de los Campos Elíseos? Vamos allá. Poetas, músicos y pintores de hoy invocan al arte negro como a manantial de renovación. ¿Por qué no? ¿Quién podrá afirmar: el <<ultra>> no amanece por ese falso Levante? ¿Dónde está el Levante? ¿Dónde no está el Levante? En punto a auroras, prudencia, cautelosísima prudencia. Por de pronto, escuchemos la American Southern Syncopated Orchestra.

¿Negros? Los hay de un negror tan arrepentido que se torna casi blanco mate. Todos visten atildadísimo esmoquin, que en ellos parece un uniforme nacional. Si en los blancos el traje de etiqueta es obra consciente de pulcritud, en los negros es una secreción espontánea. Los atavíos solemnes de los civilizados son, pues, una sistematización de la elegancia castiza de los más inferiores. ¿Inferiores y tan naturalmente de etiqueta? ¿O es que quienes acostumbran a llevar los trajes de tenebrosa gala son a modo de negros superiores?

Lo cierto es que a estos negritos de talante tan rudimentario les sienta el esmoquin como su vestimenta más adecuada. E impecables, sonrén con la sonrisa más blanca que se conoce; más blanca, más nítida, más refulgente que la nuestra, como si nos declarasen: <<La urbanidad, la cortesanía son patrimonio de vuestras tribus. Por eso hemos tenido que enjalbegar la

sonrisa>>. Es esta tan esplendorosa, que estoy a punto de preguntarme: el espíritu de la raza negra, ¿será también blanco como su manifestación más visible? ¿Seremos todos blancos por dentro? Porque, ¿cómo concebir una hermandad blanquinegra?

¡Ah, blanca sonrisa fraterna sobre los dientes de los negros! Dientes que justificarían el orgullo blanco más altivo. ¿Y por qué se aloja el sonreír más fúlgido en el alma de los más opacos? ¿Es por ley de claroscuro? Si así fuese, quizá, quizá conviniera, para lograr una sonrisa tan meridiana, entenebrecer el telón de fondo del espíritu: las segundas intenciones, los propósitos trascendentales, las esperanzas.

Mientras la orquesta se reúne y va templando las sonrisas, que soltará después al unísono bien afinadas, no se percibe por de pronto en los músicos sino su color. El espectáculo divierte. ¿Ser negro es un lance cómico? ¿Lo peor es que ellos mismos se esfuerzan en redundar su comicidad, congregándose en concilio irrisorio para cosquillar la atención de los blancos con el interés de lo pintoresco: dolorosa primera etapa de las redenciones casticistas. ¿Será de veras ineluctable? Ineluctable o no, ¡malaventurada la nación que es todavía pintoresca, porque sus indígenas son todavía negros! Y los infelices de la American Southern Syncopated Orchestra apiñan sus cuarenta negruras –ensombreciéndolas aún más al apiñarlas- como cuarenta jorobados que constituyesen el solaz y hazmerreír de un público sin jorobas. No adolezco de fofo humanitarismo. Mas esta cuadrilla negra, que expone su caricatura –su propia caricatura al lápiz, al carbón – me entristece. Y se me dilata, conmisericordioso, el corazón, que después, ufano de su magnanimidad, se me dilata de gozo egoísta.

II

LA LUNA DE SORRENTO

Los negritos comienzan a cantar, tocar y bailar –unos cantan, otros tocan y todos bailan más o menos- y me obligan así demasiado pronto a olvidarme de la piedad y de sus deleites. A una negrita se le desmaya la voz mientras ellos van poniéndose melancólicos y azulando su negrura. Son canciones muy sentimentales, muy lánguidas, muy perezosas. ¿Tal vez desperezos y languideces de los trópicos y sus alrededores? Una nueva canción me replica categóricamente: no. Este sentimentalismo es como el de nosotros, los blancos. Así desvelan y aduermen sus nostalgias los blancos de Nápoles y Sorrento, los blancos de las óperas y operetas.

-No es música europea. Es música norteamericana – me explican.

¡Ah! ¿Música de allá estos detritus de acá, de todos los acá más execrables? ¡Oh, universalidad del sentimentalismo cursi! Esta sí que es la religión de veras católica. Los negros se conmueven como una modistilla o una duquesa de Madrid o de Roma. Este, este es el

lenguaje que todos los pueblos entienden. No hay más esperanto que la cancioncilla sentimental. ¿Todos los hombres son primos hermanos? Hermanos, sí; en <<claro de luna>>: símbolo de la verdadera catolicidad, como la cruz lo es de la otra.

¡Pobres negros que penetran en la civilización por esa puertecita nocturna, que ilumina el resplandor lunar! No solo los roídos de civilización se pasman y se enarcan en las noches de los Sorrentos. También los negritos se arroban, blanqueados por la luna. Y muebles, desvaídos, laxos, con unos vendajes blancuzcos en la testa fosca, convalecientes, con las heridas aun no cicatrizadas -¿las heridas de la civilización?-, suben a la escena del siglo. Los infelices han descubierto la Cultura bajo las especies de esa celestina grotesca que invocan romanzas bajo su antiguo nombre uranio, tan bello en otras centurias, hoy tan corrupto a fuerza de rodar por el cauce hediondo de la cursilería europea.

Ojalá, ojalá, negritos, uno de los vuestros, un poeta de vuestra raza, os enseñe algún día a cantar algo así como: <<¡Malhaya quien nos despintó! ¡Malhaya quien nos blanqueó!>>

[17 junio 1921]

MÁS NEGRITOS

I

RECTAS

Ahora las voces sirven de acompañamiento a los pies, y a los brazos, y a los hombros, y a todo el corpachón. Y los negritos recuperan su matiz con el baile, que no trasciende a Europa en lo más mínimo. ¿Nos irá a revelar la verdad de la raza?

Toda la American Southern Syncopated Orchestra se contorsiona en vértigo delirante. Es un ciclón de piruetas, que avanza y retrocede. Pero no se retuerce -como la pluma, atraída por el asonante, dictaba-. No se retuerce. Ninguna ondulación riza su frenesí. Todos los movimientos evocan una gran maquinaria descompuesta por la locura, pero dentro siempre de un ritmo tajante, brusco, seco, desarrollado en líneas quebradas, muy quebradas, pero solo quebradas, estrictamente divididas en rectas, jamás con senos curvos ni inflexiones abombadas, sin que los ojos sorprendan, al pasar de un ademán a otro ademán, en la síntesis patente de la trayectoria, sino un trazado indefinidamente roto, ya abatido, ya enhiesto, en volandas o a rastras, mas siempre con un primitivismo que excluye toda fluidez ondulante. Solo ondulan los cabellos crespos.

Los negritos ejercitan una terrible potencia de tumulto dinámico. Pero, a semejanza de la arquitectura prehistórica o de una mente de índole prehistórica, todos sus vaivenes y zaragatas nos invitan a considerar la curva como una forma, si no superior, al menos, posterior, unida, tal

vez, a estados de espíritu más complejos. Los negritos no pretenden más que lanzar al aire una línea hecha añicos; polvareda de menudos trozos rectos.

Esa polvareda, ¿no es igual a la que levantan algunos desfiles de blancos, ahitos de civilización? Solo las tropas de Prusia y sus congéneres muestran -en otro tiempo, es claro, con empaque de <<largo maestoso>>, sin humorismo ni travesura- la misma moción rectilínea. Conciencia sabrosa.

II

VOLÚMENES

El director alza los brazos, recoge unos compases suspensos en la atmósfera a la altura de sus manos -¡oh, espera átona!-, cierra los puños, y abatiéndolos de un tirón preciso e instantáneo, los vuelve a abrir, y los compases estallan. Así se va disparando cada nota, que converge hacia el nexo director en la derechura más lineal y rauda, como si innumerables rectas invisibles de una gran red viniesen a anudarse en un poste único. Los sonidos, piezas de pimpampum, caen uno a uno, y rebotan en el suelo elásticos volúmenes espesamente sólidos.

Esta música negra no sugiere metáforas de incorporeidad, como la música que solemos oír. Los oídos y los ojos la conciben en volúmenes compactos. ¿Será esta la causa de la atracción que en los artistas de hoy, más o menos dóciles a los impulsos de Cézanne, ejerce el arte negro?

III

SOLO DE TROMBÓN

Ahora es el del trombón quien llama en nuestros oídos y en nuestros ojos, porque no se quedaría contento si, a más de oírle tocar, no le mirásemos tocar. Una orquesta de negritos no se avendría a desaparecer en ese foso de los coliseos de ópera que oculta a los músicos como a enterrados vivos. Su presencia y su mímica proclaman el derecho a colaborar con sus raptos extramusicales en la obra armónica. Decididamente, la belleza es para el negro una <<incorporación>>. Todo alude a su bulto corporal, y hasta la música, que es el arte que goza de menos bulto, se ensancha con una evidencia física.

El del trombón avanza y se queda solo, como en los trances supremos el gran hombre ante su grandiosidad o el audaz ante la res haría. Un reflector le encasqueta su cucurucho burbujeo de rayos argentíferos, de una blancura tan espesa, que se toma gris. Y embutido en esta densificación de claridad lunar, el trombón, plateado, corusco, comienza su tocata: es un solo de luna, como el funambulesco de Laforgue. El trombón despide unos bufidos tan pronto agudos como graves, y con insólito desparpajo recorre toda la escala musical como un

saltimbanqui ebrio la escala del Peligro. Las notas metálicas, por lo común tan poco ágiles aún en los cornetines de los cuarteles, lucen aquí una ligereza de acróbata bufo, desaprensivo, procaz y temerario, que concilla sus zapatetas con los zapatonos, y los cuellos inverosímilmente vacantes, y los chalecos que se ajustan a la enésima potencia de su tronco. <<Ese>> que así va voltejeando por el trombón, solo y sin auxilio, en el <<solo de luna>>, ¿no irá a desnucarse? ¿Caerá sobre nosotros? El corazón se nos apoca. El trombón sigue prorrumpiendo sus aullidos discordantes, empingorotado en la cúspide de la escala. Y de repente, ¿pues no está revolcándose con quejumbres broncas y carraspeos de alcohólico? Y en seguida, helo otra vez en el pináculo de la disonancia, desgañitándose con alaridos que asaetean el techo del teatro. Y todo ello con vayas sarcásticas y sorna de corso de cazurros, y, no obstante, meloso, indolente: cachaza tropical y siseos de esclava negra.

¿Es este el castizo sentimentalismo negro que, a la faz de la luna, mitiga las penas como un rasgueo de guitarra de payaso? Admirable solo de luna; como el de Jules Laforgue, serenata acrobática. ¡Oh, secretas afinidades, ya no secretas! Tal vez por eso los artistas que adolecen o afectan adolecer de <<izquierdismos>> juntan el odio a la serenata romántica con el amor a la serenata de Laforgue, a la serenata de los circos y a la serenata de los negros.

IV

LOS NEGROS TIENDEN LAS MANOS A BERGSON

Y ahora, un solo de jazz -que es como decir un solo de muchos, ya que la pluralidad de instrumentos que componen el jazz, encomendada a un negrito, le obliga a multiplicarse en tanto músicos como instrumentos y a proyectar en la pantalla de nuestros ojos una película cinematográfica que se intitula Acrobatismo de la percusión. ¿No es todo ellos la antítesis de las sinuosidades que perfilan los arcos sobre los instrumentos de cuerda, o de la túnica combada por el viento que sopla en los instrumentos de viento? El negrito del jazz, domador de la cerrilidad más zahareña, se abalanza sobre su bombo y sus tambores, como si fuese a montar monturas de cow-boy, a saltos rigurosamente rectilíneos: zig-zag de relámpago, tal como lo concibe la niñez y lo dibujan los caricaturistas.

Un relámpago sometido a la estilización de la caricatura, ¿no es la comicidad misma? ¡Con qué retozo pueril los extremos se tienden las manos! Los negritos tienden las manos a Bergson. La risa a que nos empujan corrobora punto por punto las indagaciones de Bergson sobre la risa. Convertir al ser vital, por esencia flexible, en objeto mecánico, todo rigidez; sí, eso es lo cómico, eso es lo que promueve la carcajada. Las gesticulaciones y los bailes, los instrumentos de percusión y el trombón, el propósito de referir la música a la presencia corporal

de los músicos, todos los ingredientes de la algarabía con que nos aturde la American Southern Syncopated Orchestra, no son, pues, sino la mecanización del movimiento y del sonido: armonía libérrima, es decir, desarmonía de pabellón fabril: motores, émbolos y embolismos bajo la gran marquesina resonante.

Si las maquinarias son artilugios de una seriedad total, un ser vivo, transformado en maquinaria, resulta, según pretende Bergson y demuestran los negros, el típico juguete cómico. Así llaman a sus obras festivas algunos autores dramáticos españoles, acierto intuitivo. No todos los juguetes son cómicos, es verdad. Pero ¿todas las piezas cómicas no son juguetes? Rompedlas, como las criaturas rompen los suyos, y les descubriréis también sus tripas mecánicas.

Lógico es, por ende, que el arte actual de vanguardia, tan amigo del arte negro, se resuelva a la postre en chocarrería bufa de guiñol. En uno y otro caso, la más infantil materialización automática.

V

¡CUIDADO CON LAS TEORÍAS!

Diabluras de colegiales, zalagarda de jazz-band y <<Caramel mou, shimmy de Darius Milhaud>>. Muy gracioso, sí, muy gracioso. Pero cuidado, cuidado con las teorías, señores <<Cocteau frères>>

-¡Ese pobre Beethoven, ese pobre Wagner, ese casi pobre Debussy!

Alto, señores. Muy hilarante la American Southern Syncopated Orchestra. Pero, ¿no sería impertinente solicitar de los buenos negritos conclusiones y pedruscos poliédricos para arrojarlos contra la Historia? Conclusiones, no. Teorías, no, no, no.

¿No oyen ustedes? el automedonte increpa a sus cuadrigas piafantes. Los pies piafan. Las manos, las gargantas piafan: ¡zas, zas! El saltarín del trombón acumula sus volatines: ¡zas, zas! El jinete del jazz desploma su sonrisa como un colofón de júbilo: ¡zas, zas! Las carcajadas nos dejan exánimes -sin ánimo, sin soplo, sin espíritu-. ¡Ja, ja, ja! ¿Quién tendrá arrestos para ponerse ahora a discurrir y a edificar nuevas estéticas? ¿No sería, además, de mal gusto y sobre todo, ¡oh, Cocteau frères!, muy poco divertido? Oigan, oigan ustedes: ¡Zas, zas, zas! ¡Ja, ja, ja!

[1 julio 1921]

LOS NEGROS

Faulkner

<<*The intruder in the dust*>>

Fieras hay más feroces que nosotros.
¿Algo habrá comparable a nuestra infamia?
Gime la esclavitud, de muchos culpa.
Y muerdo el polvo de la gran vergüenza

My only sin is my skin.

Andreamentena Razafinkeriefó

<<*Black and Blue*>>

<<Mi piel es mi pecado>>, canta el negro con voz
Hermosa y dolorida. Desenlace imprevisto:
¿Va, por fin, a nacer de verdad Jesucristo?
El blanco está más blanco de una vergüenza atroz

James Baldwin

<<*The fire next time*>>

Algo tremendo ocurre en el planeta.
¿Se viene abajo el mundo conocido,
La gran liberación será completa,
No más esclavos? Todo es alarido.

PEDRO SALINAS

FONT-ROMEU, NOCHE DE BAILE

Cada montaña tiene
su nombre, su estatura
(consúltense las guías)
Y una señal de <<libre>>, de <<se alquila>>.
Pero no para estarse allí, no.
Llamo a aquella escurrida, silbo.
Es un taxi, tarifa de infinitos.
Viene ya. Me equivoco, lo que viene

Es una nube rubia
con un álbum de discos bajo el brazo
a tocar foxtrots cándidos,
en sordina con títulos de estrellas.
Y los bailan
Sílfides de aluminio y celuloide,
duras, resbaladizas, con anuncios
de automóviles nuevos en la frente.
Y tan solas, las pobres,
tan sin pareja,
que se enamora sucesivamente
de una, de dos, de tres, de todas,
la voluntad vacante aquí en lo blanco.

NOCTURNO DE LOS AVISOS

¿Quién va a dudar de ti, la rectilínea,
que atraviesas el mundo tan derecha
como el asceta, entre las tentaciones?
Todos acatan, hasta el más rebelde,
tus rigurosas normas paralelas:
aceras, el arroyo,
los rieles del tranvía,
tus orillas, altísimos ribazos
sembrados de ventanas, hierba espesa,
que a la noche rebrilla
con gotas del eléctrico rocío.
Infinita a los ojos
y toda numerada, a cada paso
un algo nos revelas
de dos en dos, muy misteriosamente:
setenta y seis, setenta y ocho, ochenta.
¿Marca es de nuestro avance hacia la suma
total, esclavitud a una aritmética
que nos escolta, pertinaz pareja

de pares y de impares,
recordando a los pájaros
esta forzosa lentitud del hombre?
¿O son, como los años, tantas cifras
señas con que marcar en la carrera
sin señales del tiempo, a cada vida,
las lindes del aliento,
año de cuna, año de tumba, texto
sencillo de dos fechas
que cabe en cualquier losa de sepulcro?
¿Llegaré hasta qué número? Quizá
tú no sabes tampoco a dónde acabas.
Tu número cien mil, si tú pudieras
prolongarte, ya muerta, sin tus casas,
seguir, por el espacio, así derecha,
¿no sería la Arcadía, y dos amantes,
a la siesta tendidos en la grama,
antes de Cristo y de los rascacielos?
Nunca respondes, hasta que es de noche,
cuando en lo alto de tus dos orillas
empiezan los eléctricos avisos
a sacudir las almas indecisas.

<<¡Lucky Strike, Lucky Strike!>> ¡Qué refulgencia!

¿Y todo va a ser eso?

¿Un soplo entre los labios,
imitación sin canto de la música,
tránsito de humo a nada?

¿Naufragaré en el aire, sin tragedia?

Ya desde la otra orilla, otros destellos
me alumbran otra oferta:

<<White Horse. Caballo Blanco.>>¿Whisky? No.

Sublimación, Pegaso.

Dócil sirviente antiguo de las musas,

ofreciendo su grupa de botella,
al que encuentre el estribo que le suba.
¿Cambiaré el humo aquél por tu poema?
¡Cuantas más luces hay, más hay, de dudas!
Tu piso, sí, tu acera, están muy claros,
pero rayos se cruzan en tus crestas
y el aire se me vuelve laberinto,
sin más hilo posible que aquí abajo:
el hilo de un tranvia sin Ariadna.

¡Qué fácil, sí, perderse en una recta!
Nace centellenate, otra divisa,
un rumbo más, y confusión tercera:
<<¡Dientes blancos, cuidad los dientes blancos!>>
Se abre en la noche una sonrisa inmensa
dibujada con trazos de bombillas
sobre una faz supuesta en el espacio.
¡Tan bien que me llevabas por tu asfalto,
cuando no me ofrecías tus anuncios!
Ahora, al mirarlos, no hay nada seguro,
para las mariposas, que se queman
un millar por minuto en torpes aras.
No sé por dónde voy más que en el suelo.
Y sin embargo el alba no se alquila.
Lo malo son las luces, las hechizas
luces, las ignorantes pitonisas
que responden con voces más oscuras
a las oscuras voces que pedían.
Ya otra surge,
más trágica que todas: <<Coca Cola.
La pausa que refresca. >>Pausa. ¿En dónde?
¿La de Paolo y Francesca en su lectura?
¿La del Crucificado entre dos mundos,
muerte y resurrección? O la otra, ésta,

la nada entre dos nadas: el domingo.
Van derechos los pasos todavía:
quebrada línea, avanza, triste, el alma:
tu falsa rectitud no la encamina.
Fingiéndola una alegría de arco iris
pluricolor se enciende otra divisa:
<<Gozad del mundo. Hoy, a las ocho y treinta.>>
La van a defender cien bailarinas
con la precisa lógica de un cuerpo
que argumenta desnudo por el aire
mientras que los coristas,
con un ritmo de jazz, van repitiendo
aquel sofisma, aquel, aquel sofisma.
¿A eso llevabas? ¿El final, tan simple?
¿Vale la pena haber llegado al número
seiscientos veintisiete,
y encontrarse otra vez con nuestros padres?
Mas no será. Ya el príncipe constante,
que vuelve, si se fue, que no se rinde,
con su grito de guerra. <<Dientes blancos,
no hay nada más hermoso>>, nos avisa,
contra la gran tramoya
que no se cansan de cantar los besos.
El dentífrico salva:
meditación, mañana tras mañana,
al verse en el espejo el esqueleto;
cuidarlo bien. Los huesos nunca engañan,
y ellos han de heredar lo que dejemos.
Ellos, puro resumen de Afrodita
poso final del sueño.

Ya no sigo.
Incrédulo de letras y de aceras
me sentaré en el borde de la una

a esperar que se apaguen estas luces
y me dejen en paz, con las antiguas.
Las que hay detrás, publicidad de Dios,
Orión, Cefeo, Arturo, Casiopea,
anunciadoras de supremas tiendas,
con ángeles sirviendo
al alma, que los pague sin moneda,
la última, sí, la para siempre moda,
de la final, sin tiempo, primavera.

ERNESTINA DE CHAMPOURCÍN

ATARDECER

Barrio silencioso, encharcado y triste,
un vejete sucio
fuma la colilla de la tarde gris
en su pipa rota.
Niñas mariposas vuelan en Citroën al baile del Ritz.

Sumerge un fanal su marcha de aceite
en el turbio espejo de los aguazales.
Juegan dos parejas
a quererse siempre,
dibujando besos que se lleva el aire.

El vejete logra rellenar su pipa
con el vellón suave
que teje la niebla.
Los auto persiguen, borrachos de prisa,
un jazz que devora su propia estridencia.

ENRIQUE JARDIEL PONCELA

NUEVA YORK

Una ciudad con dos ríos.
Chinos, negros y judíos
con idénticos anhelos.
Y millones de habitantes,
pequeños como guisantes,
vistos desde un rascacielos.
En el invierno, un cruel frío
que hace llorar. En estío,
un calor abrasador
que mata al gobernador
—que es siempre un señor con lentes—
y a los doce o trece agentes
que llevaba alrededor.
Soledad entre las gentes.
Comerciantes y clientes.
Un templo junto a un teatro.
Veintitrés o veinticuatro
religiones diferentes.
Agitación. Disparate.
Un anuncio en cada esquina.
“Jazz-band”. Jugo de tomate.
Chicle. “Whisky”. Gasolina.
Circunsición. Periodismo:
diez ediciones diarias,
que anuncian noticias varias
y todas dicen lo mismo.
Parques con una caterva
de amantes sobre la hierba
entre mil ardillas vivas.
Masas con fama de activas,
Pero indolentes y apáticas.

“Estrellas”, actrices, “divas”
y máquinas automáticas.
Oficinas sin tinteros:
con “Kalamazoos”, ficheros,
con nueve timbres por mesa
y con patronos groseros
de cara de aves de presa.
Espectáculos por horas.
“Sandwichs” de pollo y pepino.
Ruido de remachadoras.
Magos y adivinadoras
de la suerte y del destino.
Hombres de un solo perfil,
con la nariz infantil
y los corazones viejos;
el cielo pilla tan lejos,
que nadie mira a lo alto.
Radio. Brigadas de Asalto.
Sed. “Coca-Cola”. Sudor.
Limpiabotas de color.
Cemento. Acero. Basalto.
“Garages” con ascensor.
Prisa. Bolsa. Sobresalto.
Y dólares. Y dolor:
un infinito dolor
corriendo por el asfalto
entre un “Chevrolet” y un “Ford”

ELISABETH MULDER

EL VIEJO TRIO

Colombina, Pierrot, Arlequín. El viejo trío
que aparece del todo transformado.
En una clara noche de este estío

yo lo he visto pasar, modernizado.

Colombina, elegante y esquelética,
mostrando una silueta parisina.
Pierrot sin blanquear su faz patética
porque hoy quien se pinta es Colombina.

Arlequín, siempre a la caza de conquista,
mira a Colomba y tararea el *allegro*
sincopado de un canto de revista
mientras marca un compás de baile negro.

A Pierrot ya no vence la ansiedad
de contarle a la luna su tragedia
y se atiene a la cruda realidad:
con serenatas poco se remedia.

Ya no tañe la vieja mandolina
ni versifica su pasión cruenta.
Se ha dado al cabaret y a la morfina
como el héroe de un tango de Spaventa.

Arlequín se ha tornado indiferente
y ha adoptado una «pose» bastante exótica;
pero quiere a Colomba ciegamente...
Por su tipo perfecto de neurótica.

Y con aburrimento soberano
entró el trío, silencioso,
en un «dancing» americano
que anunciaba un letrero luminoso.

LUIS CERNUDA

QUISIERA ESTAR SOLO EN EL SUR

Quizá mis lentos ojos no verán más el sur
de ligeros paisajes dormidos en el aire,
con cuerpos a la sombra de ramas como flores
o huyendo en un galope de caballos furiosos.

El sur es un desierto que llora mientras canta,
y esa voz no se extingue como pájaro muerto;
hacia el mar encamina sus deseos amargos
abriendo un eco débil que vive lentamente.

En el sur tan distante quiero estar confundido.
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta;
su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.

JOSÉ MORENO VILLA

BAILARÉ CON JACINTA LA PELIRROJA

Eso es, bailaré con ella
el ritmo roto y negro
del jazz. Europa por América.
Pero hemos 'de bailar si se mueve la noria,
y cuando 'los mirlos se suban al chopo de la vecina
Porque, -esto es verdad
rito exige su capilla.
¿No, Jacinta?
Oh, Jacinta, pelirroja, peli-peli-roja
pel-pel-peli-pelirrojiza .
Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos
son, sí, son, tus dos, dos, dos, bajo las tiras

de dulce encaje hueso de Malinas.
Oh, Jacinta,
bien, bien mayor, bien supremo.
Ya tenemos el mirlo arriba,
y la noria del borriquillo, gira.

CAUSA DE MI SOLEDAD

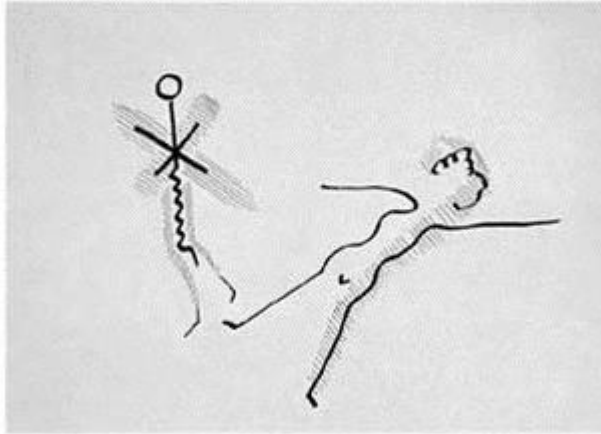
No es afán de apartamiento
sino atención al secreto.
Soy yo mi medio.

No es orgullo ni desdén,
sino hambre de conocer.
Soy pico y pared.

La solución de los otros
no me basta; siendo asombro.
Soy mi piloto.

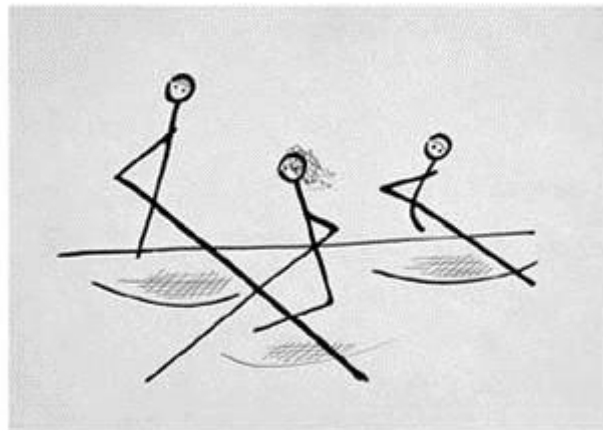
Quisiera morir habiendo
sido poeta, carpintero,
pintor, filósofo, amante y torero.

¡Ah!, y cantor negro
de un jazz que siento
a través de diez capas del suelo.



Sin título [«Bailaré con Jacinta la pelirroja»], hacia 1929 Tinta sobre papel, 158 x 218 mm. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Sin título [«El duende»], hacia 1929 Tinta sobre papel, 158 x 218 mm. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA



JOSÉ MARÍA HINOJOSA

O

Entro en un cabaret por una síncopa
y me arrullan palomas tartamudas,
en mi cuna de whisky sumergido,
andanzas sobre blancas dentaduras.

Baltimore pregona las melenas
que la batea de su playa ondula

y en el Mississipí baño mis manos
para mesar su frente de agua pura.

La luna estremecida entre los ébanos
deja su zumo en las arboladuras
de la ciudad perida en mar compacto
de selva virgen y árida llanura.

Peregrino en las noches y en los días,
cabalgo la distancia de mis dudas;
sangra deseos mi costado abierto
y pongo en California mi fugura.

Los Angeles extienden sus secretos;
Charlot, con su pañuelo, me saluda
y en la playa dorada del Pacífico
mojan las olas mi cansada nuca.

GUILLERMO DE TORRE

TRAPECIO

A Blasie Cendrars

Media noche

Danzas

Colores

Vibración eléctrica del cabaret perfumado

Hay mujeres dormidas

Que desnuda la orquesta

Chispazos de violines

sobre los senos floridos

Las lámparas borbotan

Las botellas hablan

El alba se enciende

En los labios de yesca

Pongámonos el antifaz narcotizante
de las vidas superficiales

J a z z b a n d

Evocación de los rascacielos

que trepan hacia la luna

Los músicos acrobáticos

actúan ritmos salvajes

Entrada ilusoria de los maoris

Oh noche de espumas

Amiga negra

Ven a mí

En la evocación del alba primitiva

nosotros danzaremos al envés.

LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL

PANORAMAS URBANOS

Espectáculo

La noche ciudadana

Orquesta su Jazz Band

Los autos desenrollan

sus cintas sinfónicas por las avenidas

atándonos los pies.

El bar canta una canción

agua y cristal.

Cascabeles mudos

cuelgan sobre la pista.

Sobre el tapiz voltaico

hay un ballet fantástico

enlutado como un duelo.

Estos funámbulos

hemos arrinconado el aro de la luna
Y el corazón el viejo piruetista
anda desorientado.

Pero los cerebros como granadas explosivas
Hay una box formidable.

Al final
Todos queremos cabalgar
los caballos de bronce de las glorietas.

JUAN LARREA

T.S.H

En las antenas
se abaten las bandadas mensajeras
y oigo el pío pío de los pájaros tristes
En la infinita noche de los auriculares
brilla de débil voz de las estrellas fugaces
El silbato de un tren prófugo
lejanamente
me dice adiós.

América
silba en inglés un cake walk
una voz me llama desde las estrellas
.....

Te reconozco en la voz, estrella mía
Una noche
a la fatua luz de las candilejas
junto a la concha encendida
me inundaste
de las claridades de tu voz
Te reconozco en la voz, estrella mía.

Ahora
asomado al brocal de esta noche
oigo tu tosecilla rebelde
y tu voz
que distingo
entre todas las voces.

Europa y América cantan a dúo

Oceanía, la nadadora,
empina su vocecilla engolada

Yo sólo oigo la voz de mi estrella

En los aires
las palomas se enredan las alas
en los invisibles cables.

VICENTE ALEIXANDRE

SUPERFICIE DEL CANSANCIO

El que un hombre esté triste como yo no es razón para que me echés en cara la forma de mi sombrero. Te lo brindaría al sol, tendido, si te gustase. Pero me gustan tus ojos, me gustas tú y no es porque me engañes sino porque la campiña ha perdido todos sus accesorios. ¡Esencial! Aquí en la capital es donde mejor se adivina. Tú eres hermosa como la hoja de un almanaque. Día a día lo vengo comprobando. Y no esperes que yo te mienta, porque me duele la caja del pecho de tanto almacenar ilusiones. Toda mi sangre viene cantando la misma canción, acompañada, reíos, reíos, de una pandereta. Tan, tan. Tan, tan, tan, tan. Las rodajas de lata os las serviría yo a todos para que comulgaseis con mis sentimientos. Pero vosotros tenéis el pelo rizado, convulso, y parecéis eléctricos. Me resultáis admirables. Inservibles. Desmontados. Sólo tú, la de siempre, sacas la lengua porque has

comprendido que le va muy bien al crepúsculo. Con la punta tocas la pura miel que él te sirve y encuentras muy endebles todas mis objeciones. No, si no te discuto. ¿Pero no comprendes que empequeñeces la Naturaleza así, con tu servilleta prendida? Luego pretenderás degustar el café y exigirás en él unos inéditos puntos luceros, que no interrumpen su silencio. ¡Ah, qué doméstica! No me mientas el común, el resobado, el ya desleído aguardiente y agua. ¡Ah, qué hartito estoy de amaneceres! Cada hora un manjar, un espíritu. ¡Materialista! Y todo porque te has comprado un sombrero de paja, pamelita italiana, y has sentido crecer todos tus dedos para prolongar la languidez de tus gestos. El aire está poblado de cintas que se enredan cada vez más a cada ondeamiento de tus manos en desmayo. ¿A ver: no hay por ahí un jazz?

Por de pronto arráncate ese sombrero. Pero tienes las caderas tan finas que si te estrecho te daré dos vueltas con mi brazo. Me desenredo de tu cintura rápidamente, y qué bonito trompo luminoso, vertical, con música. Te amo, perinola: canta. Todo el paisaje, monocorde, lírico. Tendida, abres los ojos y todos giramos a tu alrededor. Te lo figuras. Hasta la falda de tu vestido conserva no sé qué forma centrífuga, impaciente, y tus muslos parecen de plata. Papirotazo y ¡clin! Cómo sueñas, inhumana. Pero no me beses, que tus labios tan rojos me saben a minio. Ese broche –no te enfades– que llevas sobre el pecho me parece una gota de estaño. Sí, sí, tienes razón: es la hora de volver a casa y de colarnos mientras la puerta se desquijara de aburrimiento. Pero si tú pretendes servirme la cena se callarán todos los ruiñones. Porque su plumaje es de música y se quedarán hechos calderón de silencio. Tú te columpias sobre mis dudas enseñándome bien las piernas. Si te descuidas me serviré un helado con tu tobillo, porque amo sobre todo la redondez en los párrafos. Aunque sean de cera. ¡No! Nauseabunda hay una bujía encendida no sé por dónde. Vámonos al cuarto de baño. Su decoración aséptica me equilibra. Bruñido, matinal, te entrego unos buenos días de níquel y me zambullo en la cama. Porque estoy triste.

Sí, porque estoy triste. Pero no insistas. El día hoy tiene forma de perol.

Irresistiblemente abrumador. Me hastío. Y no saldré hasta mañana. Que me llamen a la hora de las espumas. Al filo de ellas. Y entra tú aquí en mi cuarto, frutal y tersa, porque yo amo sobre todo la pulpa y la mañana sin alcohol es una delicia.

CONCHA MÉNDEZ

JAZZ-BAND

Ritmo cortado.

Luces vibrantes.

Campanas histéricas.

Astros fulminantes.

Erotismos.

Licores rebosantes.

Juego de niños.

Acordes delirantes.

Jazz-band. Rascacielos.

Diáfanos cristales.

Exóticos murmullos.

Quejido de metales.