

luciones, con las que trazan mil figuras, acompañando el son triste é igual de los instrumentos con el de los pies y las sonajas. En mitad de la danza despiden alaridos, se hincan de rodillas, se tiran de bruces, levantan las manos al cielo en vueltas y saltos; apauntan con las flechas y hacen además de dispararlas; se cruzan, y, se rodea de ellos el viejo enmascarado con una carantamaula de cretino, el monarca de lengua cabellera cana, director de aquella comparsa emplumada, crinada y vestida de todos colores.

Pasadas las misas, se estaciona el baile en el interior del templo, en donde las comparsas penetran danzando.

Ese día el furor de la feria llega á su último límite, el entusiasmo á su más alto grado: la bacanal del día es igual á la de la noche, no cesan el baile, el juego, la embriaguez, el pa-

seo de tumultuoso concurso en los pórticos y la plaza.

Después de la Ascensión va decayendo la feria; empieza á dispersarse la muchedumbre y el domingo siguiente concluye todo; el lunes vuelve á su antigua soledad y quietud la villa". (p. 42-48)

#### NOTAS

<sup>1</sup> El subrayado es mio. J.M.

<sup>2</sup> Pedro Castillo p. 182.

<sup>3</sup> *Lenguas indígenas de Jalisco*, Guadalajara 1980, (cocas pp 21-33, pinome 61-65).

<sup>4</sup> Jerónimo del Terruño "la palabra Mariachi", *Diorama de la Cultura* (Excelsior) 5 de julio de 1981, p. 12, pedía se buscara un documento anterior a 1860-1870, para fundamentar la tesis autóctona. Dicho, hecho. <

[VUELTA NÚM. 59, 1981]

### Carta de Sevilla SIC TRANSIT GLORIA MUNDI

DAMIÁN BAYÓN



Escribo antes de olvidarme de la delirante semana que me tocó vivir a mediados de abril de 1992. Empezó por Granada, adonde me invitaron a la inauguración —por el rey en persona— de un Instituto de América creado en la ciudad de Santa Fe, a dos leguas escasas del último baluarte árabe de la Península. La fundaron los Reyes Católicos y fue allí mismo donde el 17 de abril de hace quinientos años firmaron las *Capitulaciones* con Cristóbal Colón, las cuales llevarían al encuentro fortuito de nuestra América. De los tres centros de

que consta ese instituto tengo yo que ver con el consagrado al arte latinoamericano contemporáneo: edificio flamante que se estrenó con una excelente exposición que mostraba obras de los tres grandes muralistas mexicanos, Frida Kahlo, Tamayo, Toledo, más las de los uruguayos Torres-García, Barradas, Gamarra, el chileno Matta, el cubano Lam, los venezolanos Soto y Cruz-Diez, y —en fin— de los argentinos Seguí y Le Parc.

En Granada ¿cómo no ir a ver *Al Andalus*, la exposición de arte musulmán en la Alhambra, la misma que irá luego al Metro-

politan de Nueva York? Protestas hubo: los turistas de este año verán una Alhambra con algunas ventanas tapiadas, puesto que ciertas de sus famosas salas encerraban los tesoros que será difícil volver a ver reunidos. Con todo, tal vez la misma muestra tome allí un carácter menos emocional pero más completo en Nueva York, dado que la sección árabe del Metropolitan posee alfombras, muebles, vidrios que en Granada no abundaban. Ya que el énfasis estaba allí dado sobre todo en armas, estandartes, cerámicas, marfiles, libros —el Corán en suntuosas encuadernaciones— junto con esas proezas caligráficas que aparte de lo que significan constituyen, de por sí, obras maestras de la pura línea.

Contrastes de este año fundamental para España: tres días después, un par de exdiscípulos míos, licenciados en historia del arte, me llevaban por una nueva autopista de 250 kms a Sevilla, donde todos ardíamos en deseos de ver la EXPO 92. Otras tres jornadas me tomará visitar —sólo en parte— ese gigantesco conglomerado de 215 hectáreas con infinidad de pabellones, entre meramente pintorescos (los efímeros que serán demolidos más tarde) y los definitivos que, en general, utilizará la Universidad Hispalense.

Reconozco que he ido más que nada para tratar de tener una idea de conjunto de la arquitectura contemporánea a escala mundial. Para mi satisfacción no he encontrado ni una sola construcción importante en "estilo posmoderno". Empiezo por lo positivo y más visible: los dos admirables nuevos puentes que franquean el Guadalquivir no serían raro que pasaran a la historia. Como provocación escribí un día que el monumento arquitectónico del siglo XIX... fue obra de ingeniero:

la Torre Eiffel. El cual (como vemos en las fotos) tenía una espantosa casa llena de palmeras y de estatuas de mujeres desnudas de mármol.

Entre los edificios más logrados estaban los de España, Francia, Reino Unido, Bélgica, Países Bajos. Parecen los únicos que —al menos en su estructura— obedecen al tema de “La tecnología en el siglo XXI”, que se supone debiera haber orientado la entera exposición. Da la impresión de que sólo el Japón (obra de Tadao Ando) y algunos de los países de la Comunidad Europea se lucieron en el conjunto. En cuanto a las naciones americanas —salvo los EE.UU., Venezuela, Chile y Puerto Rico—, las demás están pobremente representadas, sin duda por razones económicas. En un vasto edificio metálico color granate (ofrecido por España) se amontonaban las representaciones del resto de nuestros países con *stands* de la feria a cual más desangelado. Tal vez la excepción fuera el del Perú, que presentaba tesoros arqueológicos inéditos para el grueso del público: la tumba de un jerarca indio acompañada de todo su ajuar funerario.

Aclaremos que los pabellones que, de entrada, gozaron de prestigio resultaron —por eso mismo— prácticamente imposibles de visitar: los de España y sus 17 regiones, Francia, Reino Unido, Italia, Japón, México. Desde las diez de la mañana imponentes colas desanimaban a todo aquel que se arriesgara a una temperatura de 32 grados a la sombra. Confieso que solo esperé, inútilmente y por solidaridad, frente al pabellón mexicano, y sólo eché un vistazo a la instalación subterránea de los franceses. Por lo que atañe al resto, confieso que me limité a entrar en algunos de los menos solicitados: Rusia, Alemania, Bélgica, Países Bajos,

Arabia Saudita y quizá algún otro que olvidó.

Aún de afuera sacó “mala nota” conmigo el enorme edificio de Italia en que noté relentes neofascistas (posiblemente posmodernos); el de la nueva Rusia: enorme, oscuro, muy vacío, con obras de arte menos que dudosas, me aburrió profundamente; tampoco me convenció el de Alemania unificada: indeciso de forma y de contenido, con un fragmento del Muro de Berlín como indeciso cebo para atraer a las masas. El de Arabia Saudita era, simplemente, un mercado de orientalismo barato. En cambio, encontré buena e ingeniosa arquitectura tropical en los pabellones del Reino Unido, Bélgica y los Países Bajos. Sin duda, de los visitados, el que más me convino fue este último. Allí por lo menos los organizadores encontraron un tema válido: el de la recuperación del Zuyder Zee para transformarlo en tierra firme gracias a los *polders*, aunque esas nuevas tierras queden a menudo mas bajas que el propio nivel del mar. El edificio —cúbico desde afuera— no parece pesar pues es calado como una “fiambarrera” colosal cuyos muros son de un tejido metálico, a lo largo del cual se desliza en permanencia una verdadera cortina de agua, estratagema que transforma el local en un recinto fresco, luminoso y atractivo.

Positivas también fueron otras instalaciones: para empezar, un inmenso auditorio de techo cóncavo mantenido en tensión por cables como un puente colgante. Curiosos e ingeniosos me parecieron también unos altos cucuruchos de unos quince metros, hechos de tela blanca y con un respiradero en la parte superior: como en la campana de una chimenea, se produce un tiraje hacia arriba que hace circular el aire, de modo que al pasar bajo uno de ellos quien camina tiene la impresión de no sufrir

tanto del calor. Este principio de ventilación logra su plenitud cuando un diseñador español reunió muchos de esos conos de distintas formas e inclinaciones —para cubrir un gran espacio público, especie de foro donde se dan conciertos, recitales y bailes. Se disfruta de ese campo “puntigudo” cuando uno se embarca en alguna de las múltiples telecabinas que, por el aire, recorren unos dos kilómetros a unos diez o doce metros de altura a través de buena parte de la EXPO. Desde ellas se descubre el pabellón principal: el de España, gran cubo blanco al borde del lago artificial creado gracias a un desvío del Guadalquivir. Ese edificio-clave, hecho para durar, será discutido por “clásico”, donde dominan las formas geométricas como el citado cubo, paredes ciegas y múltiples rampas y la calota —en media naranja— de una cúpula, por ahora dorada. En cuanto a la tan anunciada Cartuja reconstruida, se ve que le falta todavía mucho para quedar concluida. En cambio llega hasta sus puertas el nuevo tren, el AVE (Alta Velocidad Española) que realiza el trayecto desde Madrid en 2 horas 50... y muchas, muchas pesetas.

Al tiempo que en las afueras de París se abre un fenomenal Disneyland Europa, cabría preguntarse si esos parques de diversiones, superficiales por definición, no están más adaptados al gusto popular que estas costosas y un poco inútiles exposiciones. Sin querer polemizar demasiado: ¿es válido todavía el concepto básico que las informa? Creo que la exposición universal —como tal— tuvo su razón de ser en el siglo XIX, cuando los ingleses la inventaron en 1851 para Londres, cuyo “logo” tangible fue el Crystal Palace. La moda siguió repitiéndose en París en 1889 (la torre Eiffel), en 1900 (el Grand y el Petit Palais), en Chicago, San Francisco,

Barcelona, Bruselas y, recientemente, en Osaka.

Se justificaban estas manifestaciones cuando la gente se interesaba por lo distinto, por no decir lo exótico. Ahora que vivimos en la "aldea mundial" de Mc Luhan y seguimos la historia (o creemos seguirla) en el momento mismo de hacerse ante nuestros ojos ¿qué objeto presentan estos pretextos de universalidad? No soy, empero, tan ingenuo como puedo parecer: sin duda este alarde de España: EXPO 92, AVE, Juegos Olímpicos de Barcelona, constituye la manera de anclarla definitivamente en-

tre la comunidad de los países del primer mundo.

Y a todo esto ¿quién se acuerda en lo más mínimo del Quinto Centenario del Descubrimiento de América? La única alusión concreta podría ser la discreta presencia de las reproducciones de las tres humildes carabelas de Colón flotando en el río tutelar y que el público internacional apenas si mira displicente con el rabo del ojo: SIC TRANSIT GLORIA MUNDI. <

[VUELTA NÚM. 190, 1992]

## EL POEMA EN PROSA Y LA MÚSICA

LUIS IGNACIO HELGUERA



### 1. DEBUSSY Y PIERRE LOUÏS

En una encuesta, aparecida en marzo de 1911 en la revista *Musique*, Claude Debussy decía que los músicos que no comprenden los versos "no deberían ponerles música. Sólo pueden estropearlos...", y citaba como ejemplo la incompreensión de Schumann ante la "fina ironía" de Heine.

Con fina ironía a su vez continuaba Debussy, y se me perdonará que reproduzca largamente sus interesantes conceptos: "Claro que no hay que exagerar, no hay tantos buenos versos. ¿Quién los escribe hoy? Pero, cuando se encuentran vale más no tocarlos. Henri de Régnier, que hace unos versos plenos, clásicos, no puede ser puesto en música. ¿A quién se le ocurriría poner música a los

versos de Racine y Corneille? Lo que pasa es que los jóvenes no quieren ver junto a su nombre más que firmas célebres... Y además, ¿dígame para qué sirven los versos en la música? ¿Para qué? Se ha puesto más a menudo bella música a malas poesías que mala música a verdaderos versos. Los verdaderos versos tienen un ritmo propio que es más bien molesto para nosotros (...) si se hace algo artificial, si uno se contenta con un trabajo de yuxtaposición, evidentemente no es difícil, pero entonces no merece la pena (...) Está uno más a sus anchas con la prosa rítmica, aquí puede uno moverse en todos los sentidos. ¿Que si el mismo músico debiera escribir esa prosa rítmica? ¿Por qué no? ¿A qué espera? Wagner lo hacía; pero con los poemas de Wagner pasa como con su músi-

ca, no son ejemplo a seguir. Sus libretos no son mejores que otros. Eran mejores para él. Y eso es lo principal.

Para concluir, dejemos tranquilos a los poetas. Por otra parte, ellos lo preferen... En general, tienen muy mal carácter".<sup>1</sup>

Ya entonces, en varios ciclos de canciones, había incurrido Debussy en la musicalización de versos de algunos de sus poetas predilectos: Verlaine, Mallarmé, Baudelaire y, en 1910, Villon —caso que cita en la encuesta—. Pero de que no hablaba por hablar son pruebas fehacientes que también ya para ese tiempo, huyendo del mal carácter de los poetas, hubiera tomado la pluma para hacerse en versos libres cuatro poemas, *Prosas líricas*, y convertirlos en un ciclo homónimo de canciones (1892-1993),<sup>2</sup> y sus *Tres canciones de Bilitis* (1897), consideradas de sus mejores melodías, sobre poemas en prosa de Pierre Louÿs.

De las letras de Debussy, aparte algunos versos curiosos aquí y allá —"De playa": "¡Y entonces nada más...! / Sólo las campanas rezagadas/ de las flotantes iglesias, / ¡ángelus de las olas...! / ¡Seda blanca aplacada...!"—,<sup>3</sup> pues nada, fueron mejores para él; y eso es lo principal.

Para hacer pasar *Les Chanson de Bilitis* (1894) por hallazgo arqueológico del antiguo erotismo griego, delicioso y exitoso embuste, Pierre Louÿs eligió hábilmente la escritura más escueta, la poesía más sencilla y directa, el ritmo más flexible, la elasticidad de la prosa, y con esos elementos, y bajo el impulso de una sutil ironía, supo crear atmósferas de misteriosa voluptuosidad. Todo esto encajaba maravillosamente con las necesidades de Debussy, en especial con el tratamiento vocal que buscaba y que desembocaría en *Pelleas y Melisande*.

Los maliciosos y, hoy, inocen-