Tres poéticas de la guitarra vanguardista (1917-1924)

Poetas y pintores

José Calvo González

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4402>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.4402

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 15 julio 2016

Paginación: 319-342

ISBN: 979-10-300-0058-0

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

José Calvo González, « Tres poéticas de la guitarra vanguardista (1917-1924) », *Bulletin hispanique* [En línea], 118-1 | 2016, Publicado el 15 julio 2019, consultado el 07 septiembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4402> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4402

Tres poéticas de la guitarra vanguardista (1917-1924). Poetas y pintores*

JOSÉ CALVO GONZÁLEZ¹
Universidad de Málaga

“Enmedio la guitarra Amémosla”
“Cuadro”, Gerardo Diego, *Manual de espumas*,
Cuadernos Literarios (La Lectura), Madrid, 1924

L’auteur explore la représentation de la « guitare » dans l’avant-garde historique – poétique, graphique et plastique – latino-américaine et espagnole. Il analyse le topos chez Huidobro (1893-1948), Diego (1896-1987) et García Lorca (1898-1936), en déconstruisant sa structure conceptuelle et imaginaire. Sont aussi mentionnés les poètes Pereda Valdés (1899-1996) et Abril (1905-1990) aux côtés de « luthiers » comme les peintres et sculpteurs Gris (1887-1927), Picasso (1881-1973) et Lipchitz (1891-1973).

Mots-clés : Guitare, Créationnisme, Ultraïsme, Génération de 27, Cubisme, Espagne, Amérique latine.

El autor aborda la representación de la «guitarra» en la vanguardia histórica –poética, gráfica y plástica– latinoamericana y española. Muestra ese topos en obras de Huidobro (1893-1948), Diego (1896-1987) y García Lorca (1898-1936), deconstruyendo su estructura conceptual e imaginaria. Menciones, asimismo, a los poetas Pereda Valdés (1899-1996) y Abril (1905-1990), junto a «*luthiers*» en pintura y escultura como Gris (1887-1927), Picasso (1881-1973) y Lipchitz (1891-1973).

Palabras claves: Guitarra, Creacionismo, Ultraísmo, Generación del 27, Cubismo, España, Hispanoamérica.

The author explores the representation of the «guitar» in the historic –poetic, graphic and plastic –Latin American and Spanish avant-garde. He analyses the topos in Huidobro (1893-1948), Diego (1896-1987) and García Lorca (1898-1936), by deconstructing its conceptual and imaginative structure. Also mentioned, poets Pereda Valdés (1899-1996) and Abril (1905-1990), beside «instrument-makers» as painters or sculptors Gris (1887-1927), Picasso (1881-1973) and Lipchitz (1891-1973).

Keywords: Guitar, Creationism, Ultraism, Generation of 27, Cubism, Spain, Latin America.

* Tercera Conferencia del Ciclo «Feria de Málaga 2007». Ámbito cultural. El Corte Inglés. Málaga, 3 de agosto de 2007.

1. Catedrático de Filosofía del Derecho. Facultad de Derecho. Universidad de Málaga. jcalvo@uma.es

INTRODUCCIÓN

Clavijero, cejuela, cordaje, mástil, caja de resonancia, tapa armónica, rosetón, boca u oído, aro y puente.

Cuánta música verbal encierra este lenguaje, cuánta música de colores también.

Guitarra es una palabra rodeada, pulsada, acariciada. Y es, igualmente, trazo, figura, imagen.

Vengo, en realidad, a hablar de metáforas, tanto líricas como pictóricas. Y, como en el verso dieguino, «enmedio la guitarra», porque la amo.

La guitarra como signo icónico en las poéticas de vanguardia, y también de las vanguardias gráficas y plásticas. Guitarras en tejido de versos. Guitarras en el estambre de las ralladuras y en la materia cromática.

Voz, ritmo, palabra, escritura, poema, línea, plancha, estampa, lienzo, paleta, pintura. Verbo, pauta expresiva, entalladura a punzón y buril, pinceladas sonoras.

Y siempre «enmedio la guitarra», amándola.

La guitarra fue amor de poetas en alborada, fue amante de artistas en iluminaciones inaugurales.

Yo haré aquí, únicamente, de púa, de plumilla, de plectro. Seré, en fin, uñeta para tres poéticas de la guitarra vanguardista; la creacionista del chileno Vicente Huidobro (Vicente García Huidobro Fernández. Santiago de Chile, 1893-Cartagena. Chile 1948), la ultraísta del montañés Gerardo Diego (Santander, 1896-1987), la del 27 en el granadino Federico García Lorca (Fuente Vaqueros. Granada, 1898- Viznar. Granada, 1936). Otros «toques», a punteo de notas sueltas, acaso podría haberlos compuesto con alguien tan próximo a Huidobro como fue Juan Larrea Celayeta (Bilbao, 1895- Córdoba. Argentina, 1980) y su *Versión celeste*², «raro del 27» y, sobre todo, introductor entre nosotros del

2. Juan Larrea, *Versión celeste*, trad. de L. F. Vivanco, G. Diego, C. Barral y del autor, Prólogos de Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco y Juan Larrea, Barral Editores, Barcelona, 1970. Utilizaré en adelante la ed. de Miguel Nieto, Eds. Cátedra, Madrid, 1989 (Col. Letras Hispánicas). Sobre Larrea vid. David Bary, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Pre-textos, Valencia, 1984; Robert Gurney, *La poesía de Juan Larrea*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1985; Juan Manuel Díaz de Guereñu (ed.), *Al amor de Larrea. Primeras Jornadas Internacionales Juan Larrea*, Pre-textos, Valencia, 1985; Juan Manuel Díaz de Guereñu, *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Literatura, San Sebastián, 1988, y *Juan Larrea. Versiones del poeta*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995. Sobre relaciones entre Vicente Huidobro y Larrea, vid. Juan Larrea, «Vicente Huidobro en vanguardia», *Revista Iberoamericana*, n° 106-107, 1979, pp. 213-273, y Pedro Aullón de Haro, *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, ed. y prólogo de Javier Pérez Bazo, Universidad de Málaga, Málaga, 2000. Asimismo Robert Gurney, «El creacionismo de Juan Larrea», y Miguel Nieto Nuño, «Juan Larrea y la vanguardia hispánica», ambos en José Luis Bernal Salgado (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Servicio de Publics. de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993, cit., resp. pp. 125-138 y 139-156. De su relación con Gerardo Diego, *Juan Larrea. Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, ed. al cuidado de Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Guereñu, Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Literatura, San Sebastián, 1986. Vid.

surrealismo, o en compás entero a guitarra sorda con el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés (Tacuarembó. Uruguay 1899-1996), poeta entre la vanguardia y el nativismo, fundador y director de la revista *Los Nuevos* (1919-20), difusora del ultraísmo en su país, aquí aún casi desconocido, a quien ya ahora debo al menos siquiera referir en una obra, *La guitarra de los negros*³, de 1926, ilustrada con viñetas de María Clemencia y un retrato del autor por Norah Borges.

Mas tengo ya puesta la yema de los dedos de la mano izquierda sobre cordaje y traste, cifrando acordes y escalas. Irán seguidamente los primeros rasgueos, para abajo con el pulgar, para arriba con el índice. Luego acudiré también de vez en vez a la cejilla, pulsando varias cuerdas con el mismo dedo.

Me valdré asimismo de intervalos, a secuencias diferentes.

El timbre y la tonalidad irán intercalados del guitarreo de Juan Gris (José Victoriano González, Madrid, 1887- Hauts-de-Seine, Boulogne, 1927), Pablo Picasso (Málaga 1881-Mougins, Francia, 1973), Georges Braque (Argenteuil-sur-Seine, 1882-Paris, 1963), Salvador Dalí (Figueras, 1904-1989) y Joan Miró (Barcelona, 1893-1983); *luthiers* de avance y anticipación, que eso significa vanguardia, en la más afinada representación figural del instrumento. En brote añadido de imaginación sobre superficie en piedra, su estatuaría cubista estará en la gradina del lituano Jacques Lipchitz [Chaim Jacob Lipchitz] (Druskieniki, Lituania 1891- Capri, Italia 1973)⁴. Y todavía algún otro arpeggio he de reservar para el malagueño José Moreno Villa (1887-1955), neocubista hermanado con el surrealismo lírico.

Esta es toda mi partitura. En adelante, siempre «enmedio la guitarra», siempre amada, mi seguramente torpe ejecución.

1. GUITARRA EN EL CREACIONISMO DE VICENTE HUIDOBRO

La corriente poética conocida como *creacionismo* tiene en Huidobro su iniciador⁵. De otra parte y al propio tiempo, el creacionismo es un equivalente

también *Guernica*. Pablo Picasso, con textos de Juan Larrea, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1977.

3. Ildefonso Pereda Valdés, *La guitarra de los negros*, con viñetas de María Clemencia y un retrato del autor de Norah Borges, La Cruz del Sur y Martín Fierro-Montevideo/Buenos Aires, 1926. Existe una versión francesa que incluye varios de los poemas reunidos en esta edición y que lleva por título *Cinq poèmes nègres*, con introd. de Álvaro Guillot Muñoz, trad. de E. Dubreuil y M^a. Clemencia, Éditions de «La Cruz del Sur», Montevideo, 1927.

Pereda Valdés fue incluido en el *Índice de la nueva poesía americana*, preparado por Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro y Alberto Hidalgo, Sociedad de Publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926. Vid. también Jorge Luis Borges, «Ildefonso Pereda Valdés: Música y acero», en *Crítica* (Buenos Aires), año 1, n^o. 26 (03/02/1934), p. 4. Asimismo *Antología de la moderna poesía uruguaya 1900-1927*, selec. de Ildefonso Pereda Valdés, y Palabras finales por Jorge Luis Borges, El Ateneo, Buenos Aires, 1927.

4. Jacques Lipchitz- Alan G Wilkinson, *Jacques Lipchitz: A Life in Sculpture*, Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario, Canada, 1989; Alan G. Wilkinson, *The Sculpture of Jacques Lipchitz. A catalogue raisonné. Vol. I, The Paris years 1910-1940. Vol. II. The American Years 1941-1973*, Thames & Hudson, New York, 2000.

5. Henry Alfred Holmes, *Vicente Huidobro and Creationism*, Nueva York, Columbia University

poético del cubismo⁶. Existe, pues, una interdependencia entre ambas vanguardias. Espíritu de renovación, de radical innovación, en poesía y en bellas artes. Nueva poesía, nuevo arte (*art nouveau*).

Huidobro se revela, a través de tempranos poemarios como *Canciones en*

(Institute of French Studies), 1934; Antonio de Undurraga, «Teoría del creacionismo», Prólogo a Vicente Huidobro, *Poesía y prosa, antología*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 15-186; Juan Jacobo Bajarlia, *La polémica Reverdy-Huidobro. Origen del ultraísmo*, Devenir, Buenos Aires, 1964; Charles Aubrun, «Huidobro y el Creacionismo», en *Revista Iberoamericana*, XXXII, n° 61, enero-junio 1966, pp. 85-89; Gerardo Diego, «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 222, 1968, pp. 528-544; Ana Pizarro, *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*, Universidad de Concepción, Concepción, 1971; Richard L. Admunssen-René de Costa, «Huidobro, Reverdy, and the Editio Princeps of El Espejo de Agua», en *Comparative Literature*, 24, 2 (Spring, 1972), pp. 163-175; René de Costa (ed.), *Huidobro y el creacionismo*, Eds. Taurus, Madrid, 1975, en esp. Rafael Cansinos-Asséns, «La Nueva Lírica (*Horizon carré, Ecuatorial, Poemas árticos*)», pp. 267-276; Cecil Wood, *The Creacionismo of Vicente Huidobro*, York Press, Frederickton N.B., 1978, Luisa Marina Perdigó, *The Origins of Vicente Huidobro's «Creacionismo» (1911-1916) and its Evolution (1917-1947)*, Mellen University Press, New York, 1994; Eva Valcárcel López, «Vicente Huidobro y el creacionismo en España», en Eva Varcárcel López (ed.), *Huidobro homenaje 1893-1993*, Publics. de la Universidad de La Coruña, 1995, pp. 11-49; Karin Hopfe, *Vicente Huidobro, der Creacionismo und das Problem der Mimesis*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1996, y María Belén Castro Morales, *Huidobro y el creacionismo*, Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, S.L., Madrid, 2006.

Más en general, *CARACOLA. Revista Malagueña de Poesía*, n° 132-133. Octubre-Noviembre 1963, *Antología de poesía chilena* [Braulio Arenas, Oscar Hahn, Vicente Huidobro. LIHN, Enrique Lihn, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Pablo Rokha et al.], Impr. Dardo, Málaga, 1963; David Bary, *Huidobro o la vocación poética*, Universidad/CSIC, Granada, 1963, y Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea, Pre-Textos, Valencia, 1984; George Yudice, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Galerna, Buenos Aires, 1978; Jaime Concha, «Huidobro, entre él y nosotros», en *Literatura chilena en el exilio*, vol. 3, n° 2. Año 3. N° 10 (Abril, Primavera de 1979), pp. 2-8; Efraín Smulewicz, *Vicente Huidobro: biografía emotiva*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979; Mireya Camurati, *Poética y poesía de Vicente Huidobro*, Fernando García Cambeiro editor, Buenos Aires, 1980; Jaime Concha, *Vicente Huidobro*, Júcar, Madrid, 1980; Eduardo Mitre, *Hambre de espacio y sed de cielo*, Monte Avila, Caracas, 1981; Estrella Bustos Ogden, *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid, Edit. Playor, 1983; Rene de Costa, *En pos de Huidobro. Siete ensayos de aproximación*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1980, *Vicente Huidobro*, Clarendon Press, Oxford, 1984 y *Los oficios de un poeta*, trad. G. Sheridan, FCE, México, 1984; *Revista POESIA. Revista Ilustrada de Información Poética*, n° 30-31-32 (invierno 1988-1999) [Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro], Ministerio de Cultura, Madrid, 1989; Alicia Rivero-Potter, *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*, Wayne State UP, Detroit, 1991, y María Angeles Perez Lopez, *Los signos infinitos: Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*, Universitat de Lleida, Lleida, 1998.

6. Daniel-Henry Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, trad. H. Aronson, New York Wittenborn, Schulz, Inc. 1949; Ogden, Estrella Busto Ogden, *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Editorial Playor, Madrid, 1983, y Susana Benko, *Vicente Huidobro y el cubismo*, Banco Provincial de Venezuela/ Monte Ávila/ Fondo de Cultura Económica, Caracas, 1993. Vid. asimismo Enrique Caracciolo-Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974, Juan Larrea, «Vicente Huidobro en vanguardia», *cit.*, y Bruce Dean Willis, *Aesthetics of Equilibrium: The Vanguard Poetics of Vicente Huidobro and Mario de Andrade*, Purdue UP, West Lafayette, 2006.

la noche (en especial el poema «Japonerías de estío»⁷) y *La gruta del silencio* –ambos de 1914– y, especialmente, con la plaquette *Espejo del Alma* –fechado a 1916– el primer vanguardista en lengua española. Su viaje a París –capital de *l'avant garde* internacional– ese mismo año será determinante.

A partir de entonces, en efecto, van dándose a conocer los primeros poemas ya plenamente vanguardistas de Huidobro –traducidos al francés con ayuda del pintor cubista Juan Gris⁸– publicados en *Nord-Sud*, revista que aspiraba a representar la tendencia cubista en literatura y que reconocía en Apollinaire (Wilhelm Albert Wladimir Alexandre Apollinaris de Kostrowitzky, Roma, 1880- París, 1918) al poeta que en ese momento había «trazado rutas nuevas, abierto nuevos horizontes». El mismo Apollinaire –con relación a la pintura de Picasso, Braque o Robert Delaunay (París, 1885-1979)– había anunciado ya en 1913 que el cubismo no era «un arte de imitación, sino un arte de concepción que puede elevarse hasta la creación»⁹. Su poema «Zone» –de *Alcools*, también de 1913– había introducido, a su vez, el montaje y la representación fragmentaria de espacios y tiempos en la poesía.

En esa atmósfera y circunstancia aparece *Horizon carré*, editado el año 1917¹⁰ con cubierta y página interior de Gris. Las composiciones que lo integran corresponden a la creación de un mundo poético, paralelo e independiente del mundo convencional, ofreciendo así, como uno de los rasgos diferenciales del creacionismo, imágenes que representan el mundo que debiera existir y compuestas por elementos que, desde un punto de vista formal, se conjugan necesariamente y no de manera arbitraria. En esa misma fecha, su amigo Juan Gris declaraba respecto de su propia creación artística: «Intento hacer concreto lo que es abstracto, procedo de lo general a lo particular, para llegar así a un hecho real»¹¹ (real en el sentido de nuevo). Había, pues, una profunda y significativa coincidencia. Poesía creacionista y cubismo marchaban en la misma dirección.

Se ha de advertir, no obstante, que no todos los poemas de aquel *Horizonte cuadrado* clausuran efectivamente el mundo antiguo, de signo modernista, para originar reactivamente el «nuevo mundo». El conflicto productivo con la

7. Vid. Cecil G. Wood, «Japonerías de estío: Primeras tentativas de una nueva expresión poética», en *Revista Iberoamericana*, núm. 106-107, vol. XIV, 1979, pp. 57-63.

8. Vid. sobre Gris, Maurice Raynal, *Juan Gris, L'Effort Moderne*, París, 1921; Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Gallimard, París, 1946; Juan Antonio Gaya Nuno, *Juan Gris*, Albin Michel, París, 1985.

9. Guillaume Apollinaire, *Méditations Esthétiques* (1911), Herman, París, 1980, p. 67.

10. Vicente Huidobro, *Horizon carré*, Paul Birault, París, 1917. Vid. también Vicente Huidobro, *Horizon Carré. Horizonte cuadrado*; traducción de J. Zañartu, con Present. de Orlando Jimeno-Grendi, Indigo et Côté-femmes, París, 2002.

11. Juan Gris, *L'Esprit Nouveau*, París, 5 (1921), pp. 533-534. [El texto es la respuesta al cuestionario sobre el cubismo preparado por Amédée Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret [Le Corbusier], editores de *L'Esprit Nouveau*, y aunque fue firmado por Vauvrecy, pseudónimo de Ozenfant, se redactó por Juan Gris]. Recogido en Juan Gris, *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p. 18-21.

voluntad estética del sujeto (yo creador) es allí todavía restringido, y se abandona a técnicas que, como la escritura automática o la asociación de palabras, se conducen en un recorrido errático con momentos de divertimento respecto del compromiso «creacionista». También así sucederá aún, en variable medida, con otros libros de Huidobro a lo largo de 1918 e impresos en Madrid; *Ecuatorial*¹² (*dedicado a Pablo Picasso*), *Tour Eiffel* (con ilustraciones de Delaunay)¹³, *Hallali*¹⁴ y *Poemas árticos* (dedicado a Juan Gris y Jacques Lipchitz)¹⁵.

Pero en todos ellos es igualmente posible hallar versos auténticamente vanguardistas, que connotan la influencia artística proclamada por el movimiento de las vanguardias gráficas y plásticas, en particular la cubista. Y ello es especialmente poco discutible justo en aquellas composiciones donde se contienen referencias a la guitarra y se acude en recurso a imágenes y representaciones metafóricas referidas a ese instrumento musical.

En este sentido, no es casual que el poema *Tour Eiffel*, dedicado al cubista Robert Delaunay, autor entre 1909 y 1911 de una serie con ese motivo¹⁶, y que sirve de emblema para el libro de título homónimo, abra con una bellísima, atrevida y fulgurante metáfora *guitarrística*:

Tour Eiffel
Guitare du ciel

Roland Barthes, que refiriéndose a la obra de Gustave Eiffel –inaugurada para la Exposición Universal de 1889– la propone como «el grado cero del monumento», dando curso al libre flujo de metáforas escribe sobre ella lo siguiente: «Independientemente de su enunciado propiamente parisiense, afecta al imaginario humano más general; su forma simple, matricial, le confiere la vocación de un número infinito: sucesivamente y según los impulsos de nuestra imaginación, es símbolo de París, de la modernidad, de la comunicación, de la ciencia o del siglo XIX, cohete, tallo, torre de perforación, falo, pararrayos o insecto»¹⁷. No obstante, olvida o desconoce la sugerida por Huidobro.

En el poema *Tour Eiffel* la figura de la Torre, además de funcionar como

12. Vicente Huidobro, *Ecuatorial*, Pueyo, Madrid, 1918.

13. Vicente Huidobro, *Tour Eiffel*, Pueyo, Madrid, 1918.

14. Vicente Huidobro, *Hallali*, Jesús López, Madrid, 1918.

15. Vicente Huidobro, *Poemas árticos*, Pueyo, Madrid, 1918.

16. Vid. Sophie Curtil- Milos Cvach, *Robert Delaunay, La Tour Eiffel*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1988.

Robert Delaunay expuso con los cubistas en el *Salón des Indépendants* de los años 1911 y 1912, en adelante evolucionando hacia el simultaneísmo (abstracciones cromáticas y discos de color). En 1914 regresó a la figuración. La guerra del 14 le sorprendió entre Portugal y España. De 1917 a 1921 vivió en Madrid manteniendo estrecha relación con Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre. Su pintura en los años 30 será nuevamente abstractizante. Sobre su dimensión cubista vid. Anna Maria Damigella, «La formazione artistica di Delaunay e le origini del cubismo», en *Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte* (Università di Catania) 1, 1962, pp. 97-106]

17. Roland Barthes, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, trad. de E. Folch González, Eds. Paidós Ibérica, Barcelona, 2001, p. 58.

paradigma de la modernidad¹⁸, está construida mediante el procedimiento de la mirada cubista sintética o simultaneista. Su oda o alabanza hace del motivo –mediante superposición de una guitarra del cielo, un rosal que atrae a las abejas, un telescopio, un clarín, una colmena de palabras o un tintero de miel, una araña con patas de hierro que urde una tela de nubes, una Jacobina hija de Francia– el objeto estético de vanguardia por excelencia.

Esta corriente de acercamiento entre poesía y pintura a través de la arquitectura cubista de la imagen tendrá natural desembocadura, finalmente, en la conjunción de ambas expresiones artísticas. Son así los caligramas y «poemas pintados» que como «Piano», «Moulin» u «Océan» entre otros, se datan a 1921, y fueron expuestos por la Galería G. L. Manuel Frères en el Teatro Edouard VII de París (16 de mayo a 2 de junio). Con ellos ideaba Huidobro formar más tarde un volumen que hubiera querido titular *Salle XIV* –Sucio 14, en directo rechazo pacifista a la Gran Guerra– pero que no llegó a concretarse debido al exceso rupturista del proyecto¹⁹.

La guitarra se encuentra presente, asimismo, entre los poemas de *Ecuatorial*. En «Siglo encadenado al ángulo del mundo» Huidobro escribe el siguiente verso:

Entre la hierba
silba la locomotora en celo
Que atravesó el invierno

Las dos cuerdas de su rastro
Tras ella quedan cantando
Como una guitarra indócil
Su ojo desnudo
Cigarro del horizonte
Danza entre los árboles

La utilización de la guitarra contribuye a la representación metafórica-metamórfica del ferrocarril, que es al comienzo una locomotora en celo; luego guitarra indócil, para terminar en la imagen de un cigarro. La metaforización es, al propio tiempo, una metamorfosis: locomotora-guitarra-cigarro. Pero

18. Antonio Martínez Risco, «La figura de la Torre Eiffel como paradigma de la modernidad (a propósito de Tour Eiffel, de Vicente Huidobro)», Eva Varcácel López (ed.), *Huidobro homenaje 1893-1993*, cit., pp. 115-124, y Rosa M^a. Sarabia Barber, «La poética visual de *Tour Eiffel* (1918)», en *Anales de literatura chilena*, 4, 2003, pp. 121-138.

19. El galerista publicó un catálogo ilustrado al que tituló *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro*, París, (8 pp., 2 ilustr.), con Préface de Maurice Raynal y textos críticos de Matthew Josephson, Waldemar George, Juan Larrea y otros, incluyendo asimismo el manifiesto *Moulin de la mort* y un retrato de Huidobro por Picasso.

La primera publicación completa de esta exposición se encuentra en *Salle XIV Vicente Huidobro y las artes plásticas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Àmbit Serveis Editorials, Barcelona, 2001 [Textos de Robert Jones, Henrui Fresnada, Jennifer Beach, y Rosa M^a. Sarabia Barber]. Vid. en esp. el Prólogo de esta última, «Una aproximación a los poemas pintados como reflexión del signo artístico», pp. 55-65. De la misma autora asimismo *Poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Tamesis, London, 1997.

importa destacar, a mi entender, que los estadios de las sucesivamente distintas transformaciones proceden en la refiguración de dos componentes definidores del instrumento; el cordaje para los raíles (*Las dos cuerdas de su rastro*), y la boca u oído para faro o foco (*su ojo desnudo*). El predominio de estos rasgos sobre cualquiera otros, incluido el mástil y clavijero, hace posible la producción de la metamorfosis. Esta reducción figurativa es igualmente característica de la imaginística creada por el cubismo para el icono «guitarra» cuyo *indócil* realismo, lo real-rebelde y también *revelado*, se plantea desde la centralidad representativa del cordaje y la boca, oído, u ojo desnudo, ojo vaciado. Los demás elementos, pueden estar o no, apareciendo más o menos intuidos o quedando del todo suprimidos.

Esta contracción –la parte por el todo– y reajuste formal –potenciación de las partes más significativas– tiene su expresión más tajante y sustantiva en uno de los versos de «Universo», perteneciente a los que integran *Poemas árticos*. El oleaje marino se metaforiza como

Cordajes de guitarra sobre el mar

de donde también las olas del mar se metamorfizan en cuerdas de guitarra.

Con todo, estos tres ejemplos del recurso huidobriano a la guitarra constituyen de suyo experimentaciones ulteriores –en ocasiones proseguidas, en otras corregidas– de una inicial y principalísima incorporación de aquel instrumento musical a su poética de vanguardia, que directamente concurre y entronca con el procesamiento cubista de la imagen. Ese fue el caso de su ya citado *Horizon carré*. El título de la obra está aludiendo a la ruptura de la linealidad límite entre el cielo y la tierra, y la aparición de un límite geométrico nuevo, cubista, como *horizonte cuadrado*. Y así, tampoco podrá ser considerado algo casual o anecdótico el que la ilustración que enriquece *Horizon carré*, un grabado de Juan Gris²⁰, sea precisamente una guitarra cubista, pues ciertamente la composición titulada «Guitare» también presenta a su vez un audaz diseño espacial y visual en clave indudablemente cubista.

«Guitare», que en efecto se ordena como la imagen del cuerpo de una guitarra, es desde luego ejemplo de la influencia del poema caligramático, de claro ascendente apollinairiano, pero no sólo ni únicamente esto. Tal influjo de disposición espacial es posible constatarlo en otras varias composiciones; *v. gr.*, en el poema «Orage», representando el péndulo y su movimiento mediante dos versos oblicuos en posiciones extremas, o en «Nouvel an», a manera de proyector cinematográfico, en «Paysage», propiamente un caligrama, o en «Fleuve», planteando el espacio central del discurrir de un río entre la fronda de una arboleda, y asimismo en otros más. El poema «Guitare», no obstante, posee una singularidad que lo distingue del resto. Es la que reside en su cualidad intrínsecamente cubista²¹.

20. Sobre las contribuciones de Gris, vid. René de Costa, «Juan Gris and Poetry: From Illustration to Creation», en *The Art Bulletin*, vol. 71, n° 4 (Dec., 1989), pp. 674-692.

21. Cedomic Goic, «Espacialismo y dimensión visual en la poesía de Huidobro. Cuatro fórmulas para el poema creado», en *Revista Universitaria*, n° 82, 2003/2004, pp. 14-20.

«Guitare» presenta la escena de un hombre que toca la guitarra sentado, secuencializada en imágenes simbólicas organizadas mediante asociación –por relación analógica o de semejanza– de elementos diferentes y en discontinuidad y fragmentación de planos –mallarmenianos «blancos» (vacíos) y «negros» (llenos) tipográficos y quebradura de la verticalidad distributiva de los versos a través de su desalineamiento y estrofas en cubos paralelos²²– que en conjunto producen sentido. La técnica de la metáfora plástica coincide absolutamente con la elaboración de *quanta* líricos y las superposiciones de imágenes en sintetización. Se trata de un diseño cualitativamente cubista y altamente estructurado. La visión es, además, cinética; el espacio está en movimiento, dinamizado por versos a derecha e izquierda concluyendo en un serpenteante zig-zag.

Un repaso a los elementos y correspondencias ofrece los siguientes pares:

rodillas —> notas
 mujer pequeña —> guitarra
 vientre —> caja de resonancia,
 picoteo de un pájaro —> yemas sobre el cordaje
 silencio —> oculto fondo del armario
 alas —> manos

Estos pares van organizados en una comparativa que induce al lector hacia el descubrimiento de las similitudes que obrarán el milagro del sentido con un prodigio verdaderamente extraordinario: remiten al lector (participativo) al instrumento musical que es el tema del poema, pero sin nombrarlo una sola vez siquiera.

El poema se lee así:

<p><i>Sobre sus rodillas</i> <i>había algunas notas</i> <i>Una mujer pequeñita dormía</i> <i>Y seis cuerdas cantan</i> <i>en su vientre</i> <i>El viento</i> <i>ha borrado los contornos</i> <i>Y un pájaro</i> <i>picotea las cuerdas</i></p>	<p><i>Cada cual cree</i> <i>vivir</i> <i>fuera de</i> <i>sí mismo</i></p>
<p><i>El silencio</i> <i>se ocultaba</i> <i>al fondo</i> <i>del armario</i></p>	
<p><i>Cuando el hombre</i> <i>cesó de tocar</i> <i>Dos alas temblorosas</i> <i>cayeron de sus manos</i></p>	

22. Vid. el poema Mallarmé «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard».

2. GUITARRA EN EL ULTRAÍSMO DE GERARDO DIEGO

El ultraísmo, cuya alborada irrumpe con la publicación por Rafael Cansinos-Asséns 1918 del *Manifiesto Ultra*, es un despegue del fermental creacionismo huidobriano²³. En España tiene como representante máximo a Gerardo Diego. Su contacto con los ambientes parisinos de la vanguardia plástica sucede en 1922, cuando Huidobro le presenta a Juan Gris. Pablo Picasso actuará también como vector influyente en la experiencia poética dieguina²⁴. Nuevamente, pues, poesía y pintura a través, en concreto, del cubismo²⁵. De esa época figuran en su producción dos obras vanguardistas: *Imagen* (1922)²⁶ y *Manual de Espumas* (1924)²⁷.

En esta última se incluye el poema «Alegoría»²⁸. La composición se articula mediante imágenes basadas en asociaciones dispares entre las que aparece esta muy compleja:

*Los pájaros aprenden mis endecasílabos
y la lluvia afina su guitarra enmohecida*

La «nueva Poesía» surge de un trino diferente (*Los pájaros aprenden mis endecasílabos*) siendo la lluvia en su precipitación alegórico acto purificador (*la lluvia afina*) de la musicalidad envejecida (*su guitarra enmohecida*). Diego, como hemos visto hacer a Huidobro en su poema «Guitarre», apela a un meteoro

23. Vid. Juan Manuel Díaz de Guereñu Ruiz de Azúa, «Ultraístas y creacionistas: midiendo distancias», y René de Costa, «Posibilidades creacionistas: Gerardo Diego», ambos en José Luis Bernal Salgado (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, cit., resp. pp. 11-24 y pp. 157-180. No obstante, el trabajo a mi juicio de mayor enjundia pertenece a Samuel M. Porrata, *El creacionismo de Gerardo Diego y Vicente Huidobro*, The Edwin Mellen Press, Levenston (New York), 2001.

Otro de los poetas que con Huidobro y Diego triangulan, aunque de modo no equidistante, el movimiento creacionista-ultraísta es el madrileño Guillermo de la Torre (1900-1971) con su poemario *Hélices* (1923) [Guillermo de la Torre, *Hélices. Poemas* (1918-1922), Mundo Latino, Madrid, 1923. Asimismo en ed. de José María Barrera López, con preliminar de Miguel de Torre Borges, Centro Cultural de la Generación del 27-Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000].

24. Arturo del Villar, «Gerardo Diego, poeta creacionista», en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, julio-agosto, N° 361-362, 1980, p. 163. Vid. también Gerardo Diego, «Vicente Huidobro (1893-1948)», en René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, cit., pp. 19-26.

25. Vid. Kathleen N. March-Martul, «Creacionismo y cubismo: el ejemplo de Gerardo Diego», en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, n° 4, 1982, pp. 27-40, y M^a Ángeles Hermosilla Álvarez, «La poésie cubiste de Gerardo Diego, *Peinture et écriture*, La Différence/Unesco, Paris, 1996, pp. 163-172, y «La transcription de la simultanéité spatiale dans la poésie cubiste de Gerardo Diego», *Peinture et écriture 3: Les frontières éclatées*, La Différence/UNESCO (Collection Traverses), Paris, 2000, pp. 179-193.

26. Gerardo Diego, *Imagen. Poemas* (1918-1921), Gráfica de Ambos Mundos, Madrid, 1922. Otra ed., al cuidado de José Luis Bernal, El Dormido en la Yerba, Málaga, 1989.

27. Gerardo Diego, *Manual de espumas*, Imp. Ciudad Lineal, Madrid, 1924.

28. Vid. «Alegoría» en Gerardo Diego, *Obras Completas*, ed., introd., cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díaz de Revenga, Alfaguara, Madrid, 1989, T. I. *Poesía*, pp. 193-194.

atmosférico²⁹; allí el *viento*, que aquí se sustituye por *lluvia*, y relacionándolo con la guitarra esta vez el ave picotea las cuerdas del instrumento que ahora se representan por una métrica de versificación en determinado acento.

Nueva Poesía, distinta sonoridad de guitarra/ Guitarra renovada, diferente lírica. Cuando tal transformación se produce surge la guitarra purificada, refinada, redimida, rescatada; la guitarra recobrada para la pasión poética. Así lo alcanzo del poema cuyo título es «Cuadro»³⁰ y que Diego dedicará al crítico de arte Maurice Raynal³¹, retratado en 1911 por Gris y que en 1921 publicó el primer estudio crítico sobre Picasso:

Enmedio la guitarra

Amémosla

*Ella recoge el aire circundante
Es el desnudo nuevo
venus del siglo o madona sin infante*

*Bajo sus cuerdas los ríos pasan
y los pájaros beben el agua sin mancharla*

Pero la poética de la guitarra literaria vanguardista tiene aún en Gerardo Diego una inscripción de impar agudeza y vigorosa plasticidad. La hallamos en el epigrama de *Imagen* titulado «Guitarra»³²:

*Habrà un silencio verde
Todo hecho de guitarras destrenzadas
La guitarra es un pozo
Con viento en vez de agua*

Varias expresiones llaman la atención; necesariamente, *silencio verde* o *guitarras destranzadas*. La sinestesia de la primera no tiene en la elección del color el sentido de un silencio reverdecido, rejuvenecido, sino tal vez más bien el de envidia o aversión simbolizado por las *guitarras destranzadas*. Éstas podrían connotar las poéticas «desafinadas» al punto de desmayadas, cedidas, deshechas, destensadas, descompuestas, desbaratadas. Siendo así, la metáfora global sería de carácter acústico. Sonido muelle sin pulso, que falsea el tono, o

29. También lo hace Juan Larrea en *Versión celeste*, cit., p. 297: «El horizonte es sólo ultraje / dentro de este jardín amueblado con sordomudos delirantes / la lluvia se pasea como una guitarra enjaulada».

30. Vid. «Cuadro» en Gerardo Diego, *Obras Completas*, ed. cit., T. I. *Poesía*, pp. 191-192.

31. Vid. además de sus estudios sobre Gris: Maurice Raynal, *Picasso*, Delphin-Verlag, München, 1921 y Éditions de l'Effort Moderne, Paris, 1921 ; *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Éditions Mouton, Paris, 1927 ; *Histoire de la peinture moderne de Baudelaire à Bonnard. Naissance d'une vision nouvelle*, con introduction de Herbert Read, Présentation de la documentation et commentaire historique de Jean Leymarie, Albert Skira, Genève, 1949. También Maurice Raynal et al., *De Picasso au Surréalisme*, Albert Skira, Genève, 1950.

32. También incluido en G. Diego, *Antología de sus versos (1918-1983)*, ed. de Francisco Javier Díaz de Revenga, Espasa Calpe, Madrid, 1996 (Col. Austral), figura a la p. 157 de las *Obras Completas*, ed. cit.

de cordaje partido, de cuerda rota que desbarata la armonía o estalla el punteo en una onomatopeya irreproducible.

Y luego, en las dos últimas estrofas, el asombro de un paralelo resuelto con sentencia de exquisita elegancia. En ellas la alegoría se traduce en honda resonancia; como del pozo es atributo la profundidad, ésta lo es también de la guitarra, pero asomados a su boca circular, a su cuenca vacía, desorbitada (el *ojo desnudo* huidobriano), como al mirar desde el brocal en la oquedad del pozo, el alma de la guitarra es *viento en vez de agua*. Esa alma es la música expandida y transmitida en ondas abiertas y libres; por el contrario, la onda que propaga el agua, contenido del pozo, es circular y retornante a un centro ensimismante y absorbente como enmarcada por la vasija del muro redondo que le impide ensancharse. Esta diversa dimensión musical del viento y el agua me trae a la memoria una de las audacias aforísticas del vanguardista hispanoamericano Xavier Abril (Xavier Abril de Vivero, Lima, Perú. 1905- Montevideo, Uruguay. 1990): «El esqueleto de la música es de agua»³³.

En cualquier caso, existe una comunidad de ingredientes en la receta metafórica que Huidobro y Diego utilizan para elaborar el sentido de la nueva guitarra (nueva musicalidad poética): *El viento/ ha borrado los contornos* (Huidobro)— *Ella recoge el aire circundante... viento en vez de agua* (Diego); ... *cordajes de guitarra sobre el mar ...* (Huidobro)— ... *la lluvia afina su guitarra... Bajo sus cuerdas los ríos pasan ... beben el agua sin mancharla* (Diego).

Por último, también Gerardo Diego muestra una sincronía de restricción representativa para la guitarra. La pureza formal lírica coincidente con la pura forma de la estética cubista: el objeto guitarra se configura a partir y sólo de cuerdas y boca, oído u ojo.

3. LA GUITARRA DEL 27 EN FEDERICO GARCÍA LORCA

No solo para el ultraísmo fue el creacionismo de Huidobro levadura estética. Su germen fermentador se halla presente en la poética de dos grandes escritores de la Generación del 27, como son Rafael Alberti y Federico García Lorca. Pero por el período temporal que acota este escrito únicamente me ocuparé del último de ellos. Y aún con esto la audacia de mi proyecto, acaso mejor la osadía, no será menor. El universo lírico lorquiano convoca un importante número de apelaciones a la guitarra³⁴ que, además, al involucrar su producción teatral (pienso, por ejemplo, en el romance dramatizado *Mariana Pineda*, de 1925, y en alguna de *La casa de Bernarda Alba*, estrenada el año 36) desbordan la estrictamente poética. Pero sólo a ésta voy a referirme.

33. Vid. Xavier Abril, *Poesía soñada*, ed. y Estudio introd. de Marco Martos Carrera, Pref. de Clara Abril de Vivero, Universidad Nacional Mayor de San Marcos— Academia Peruana de la Lengua— Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2006, p. 96.

34. Vid. Rafael Soto Vergés, «Guitarra en García Lorca», en *Cuadernos hispanoamericanos*, 1986, pp. 720-725.

Han sido varias, pues, las reducciones que he practicado. Mi reflexión, así, queda contraída a poemas del granadino, escritos antes de 1924, con tema de guitarra, de donde al cabo beberá en el manantial de versos del *Poema de Cante Jondo*, redactado entre 1921 y aquella fecha, si bien impreso una década más tarde. Tres composiciones de este surtidor poético bastan a saciarme: «La guitarra» en *Poema de la siguiiriya*, «Las seis cuerdas» en *Gráfico de la petenera*, y «Adivinanza de la guitarra» de *Seis caprichos*.

Permítanme, sin embargo, una licencia de desorden a mi plan. Permítanme, antes de empezar, que hiltane un homenaje a Federico hecho con versos de otros dos de sus poemas:

De Poema del cante jondo «Memento»

(Caña y Soleá de Triana)

*Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena (...)*

Y de «Pequeño poema infinito», en Poeta en Nueva York (1929-1930)³⁵

(...) porque es la guitarra donde el amor se desespera

Me parecen fragmentos significativos. La desesperada pasión de García Lorca por la Poesía, representada en la guitarra, más allá incluso de la muerte.

Voy ahora con «La guitarra» en *Poema de la siguiiriya*³⁶:

*Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arenas del Sur caliente*

35. Incluido en Federico García Lorca, *Romancero Gitano. Poeta en Nueva York. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, con ilustraciones de Federico García Lorca y Prólogo de Núria Espert, Edit. Óptima, Barcelona, 1998 (5ª ed.).

36. Vid. Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, ed de Allen Josephs y Jan Caballero, Edit. Cátedra, Madrid, 2006, pp. 146-147.

*que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas*

Creo que su asunto ha de examinarse como un todo de razón emocional, pero nada impide sin embargo el destaque de claves racionales de análisis. Una es la antropomórfica naturalista: la guitarra llora, *como llora el agua,/ como llora el viento*. De la metáfora vale insistir en la coincidencia de campos semánticos con Huidobro y Gerardo Diego, lo que hace posible enunciarla en comunidad de verbalización. La otra es menos intensa, menos patente también, y conecta sólo con Huidobro, allí donde guitarra se vincula a la presencia de las manos; *Cuando el hombre/ cesó de tocar/ Dos alas temblorosas/ cayeron de sus manos* (Huidobro)— *¡Oh guitarra!/ Corazón malherido/ por cinco espadas* (García Lorca). Esas *cinco espadas* son los cinco dedos de las manos³⁷.

Aparte esos signos y señales, en este poema García Lorca aporta una razón experiencial de la que carecieron los otros dos poetas mencionados. El granadino conocía el instrumento como intérprete, y ese grado de experiencia se refleja en la ordenación y traslación de sentido. La guitarra llora en el rasgueo y, en efecto, la composición, como situada muy al inicio del *Poema de la siguiriya*, deja oír aquello que en una *siguiriya* se oye primero, que es justamente el rasgueo de la guitarra.

Continúo con «Las seis cuerdas» en *Gráfico de la petenera*³⁸, donde se lee:

*La guitarra,
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas,
se escapa por su boca redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera.*

Espigando entre sus expresiones y figuras encuentro dos: *boca redonda y negro/aljibe de madera*. De nuevo la *boca*, otras veces fue *ojo* (el *ojo desnudo* huidobriano), en la caja de resonancia. Y, asimismo, la guitarra como aljibe, que antes había sido pozo dieguino (*La guitarra es un pozo/ Con viento en vez de agua*). Pero quiero subrayar el tratamiento del cordaje, tan singular e inaudito hasta ahora, que rompe con la linealidad para ofrecer la imaginación de una tela de araña, tejida como *una gran estrella para cazar suspiros*. Traduciendo su

37. Vid. Edward F. Stanton, «García Lorca and the Guitar», en *Hispania*, 58, 1, 1975, pp. 52-58

38. Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, cit., p. 177.

sentido a forma, es decir, a una representación imaginal, y no se olvide dónde el poema va ubicado (*Gráfico* de la petenera), resulta en idéntica iconografía a la empleada por plásticos y grafistas. En lo demás, perdura la semántica aérea (*suspiros*), e igualmente la musical al escapar en vuelo desde lo que flota en su *negro/ aljibe de madera*, que trae recuerdo al huidobriano *El silencio/ se ocultaba/ al fondo/ del armario*.

Y concluyo en «Adivinanza de la guitarra» de *Seis caprichos*³⁹:

*En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.
¡La guitarra!*

Se trata del primero de los seis caprichos, todos dedicados al guitarrista y compositor Regino Sáinz de la Maza (Burgos, 1896- Madrid, 1981). García Lorca lo escribió el año 1923 en La Granja de Henar, café madrileño donde también se reunían Dalí, Gerardo Diego y otros muchos intelectuales y artistas de la época. La amistad entre Regino y Federico fue estrecha, y en 1927 le visitó en Cadaqués cuando Lorca convivía con Dalí⁴⁰. La contribución de Regino Sáinz de la Maza a la música para guitarra en la Generación del 27 es, en la estela del legado de Falla, Albéniz, Granados y Turina y al lado de Andrés Segovia, Miguel Llobet, Emilio Pujol y Narciso Yepes, ciertamente destacadísima⁴¹, aunque quizás por motivos distintos y ajenos a la musicología no siempre justamente ponderada⁴².

En cuanto al poema en sí mismo, puede decirse que el juego del acertijo apenas contiene enigma. Es claro que las *seis doncellas* son las seis cuerdas, de ellas tres de carne, porque están hechas de tripa, correspondientes a las de los

39. *Ibid.*, p. 199.

40. Vid. Ana María Dalí, *Salvador Dalí, visto por su hermana*, Juventud/Atenas A.G., Barcelona, 1949, p. 124.

41. Vid. Rafael Catalá, «La guitarra en la Generación del 27. Grandes obras desconocidas del repertorio guitarrístico», Booklet del CD *Generación del 27* (Eos Records, EDC 1010), 2006. Asimismo Rafael Catalá, en Prólogo a las partituras recogidas en Rafael Catalá, *Spanish Guitar Music from the Generation of 1927: The Legacy of Manuel de Falla*, Editorial Chanterelle- Verlag, Heidelberg, 2007. Consúltese también Ricardo Iznaola «1927, Spanish Guitar Music from the Time of García Lorca» (Gloucestershire, England, 1997, IGW 22876), y Pablo Despeyroux. La guitarra española en la Generación del 27 (Madrid, 2001; WKPD-10/2060-PM).

42. Buen ejemplo de ello es el ruidoso silencio que entorno a su aporte musicológico y su relación con Lorca se percibe en Emilio Casares Rodicio (Com.), *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, apenas templado con la reproducción de algún dibujo de Bagaría (p. 69), de Ontañón (p. 82) y la crónica publicada el El Sol de 19.11.1931 por Adolfo Salazar (pp. 245-246).

sonidos más graves o bajos; y otras tres, de plata, metálicas, para los sonidos más agudos o de soprano. Es también fácil intuir que *la redonda/ encrucijada* es la boca u oído de la caja de resonancia. Y, en efecto, esa sola información basta para pronosticar, para presentir, cuál pueda ser la respuesta. Si se tratara de un cuadro igualmente habríamos vislumbrado la imagen de una guitarra.

Pero la composición contiene otros versos que sugieren más cuestiones. Por ejemplo, la guitarra iconizada en *femenino*; tal como en Huidobro fue revelada como *pequeña mujer*, o en Diego *venus del siglo o madona sin infante*, García Lorca acude a un sentido femenino —claramente— con la expresión *doncellas* que, además, concuerda semánticamente con las anteriores. De forma no tan palmaria, pero en absoluto menos reveladora, en el poema se delata el contorno curvilíneo de la mujer rodeado por un abrazo (*seis doncellas/ bailan (...) / pero las tiene abrazadas un Polifemo de oro*). La metáfora antropomórfica que empareja guitarra-mujer se hará explícita en uno de los parlamentos de La Poncia durante el primer acto de *La casa de Bernarda Alba* (1936): «(...) Maximiliano *la llevaba cogida* [a Paca la Roseta] *como si tocara la guitarra*»⁴³. Por añadidura, esa antropomorfización puede, y debe, extenderse a las metáforas Música (guitarra)-Mujer o Poesía (guitarra)-Mujer. Y de la misma manera asiste también a la pintura cubista, donde la geometría lineal que suprime formalmente el trazo curvo —salvo, como es natural, en el rondocubismo checo posterior a 1918⁴⁴— persiste freudianamente, o acaso no de modo tan inconsciente, en las curvaturas femeninas cada vez que sus principales artífices visitan el motivo de la guitarra⁴⁵.

A lo último, la mención al *Polifemo de oro* reverbera en aquel *ojo desnudo* de Vicente Huidobro; Polifemo, el Cíclope del poema épico homérico, con un solo ojo en la frente y que Nadie, en la treta del astuto Ulises, perforó, tal que también así el *luthier* practica un agujero circular sobre la tapa armónica; la boca, el oído, el ojo de la guitarra.

Y hasta aquí mi palabra.

43. Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Edit. Cátedra, Madrid, 2005, p. 163.

44. Vid. también el cuadro de Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) *Nature morte* (1920).

45. También en otro instrumento de cuerda como el violón. Vid. la fotografía de Man Ray *El violón d'Ingres* (1924). Asimismo la variación de ésta en el cuadro *Ensamble (Conjunto)*, del surrealista contemporáneo Thor Lindeneg (København. Dinamarca, 1941).

VICENTE HUIDOBRO

Apéndice I

Horizonte cuadrado (1917)

A Juan Gris

GUITARRA

Sobre sus rodillas
 había algunas notas

Una mujer pequeñita dormía
Y seis cuerdas cantan
 en su vientre

El viento
 ha borrado los contornos

 Y un pájaro
 picotea las cuerdas

El silencio
se escondía
al fondo
del armario

Cada cual
cree vivir
fuera de
sí mismo

Cuando el hombre
 cesó de tocar

Dos alas temblorosas
 cayeron de sus manos

Apéndice II

Tour Eiffel (1918)

A Robert Delaunay

TORRE EIFFEL

Tour Eiffel
Guitare du ciel
Ta télégraphie sans fil
Attire les mots
Comme un rosier les abeilles

Pendant la nuit
La Seine ne coule plus
Télescope ou clairon
TOUR EIFFEL

Et c'est une ruche de mots
Ou un encrier de miel
Au fond de l'aube

Une araignée aux pattes en fil de fer
Faisait sa toile de nuages

Mon petit garçon
Pour monter à la Tour Eiffel
On monte sur une chanson

Do
ré
mi
fa
sol
la
si
do

Nous sommes en haut

Un oiseau chante
Dans les antennes
Télégraphiques

C'est le vent
De l'Europe
Le vent électrique

Là-bas
Les chapeaux s'envolent
Ils ont des ailes mais ils ne chantent pas
Jacqueline

Fille de France
Qu'est-ce que tu vois là-haut

La Seine dort
Sous l'ombre de ses ponts
Je vois tourner la Terre
Et je sonne mon claron
Vers toutes les mers

Sur le chemin
De ton parfum
Tous les abeilles et les paroles s'en vont

Sur les quatre horizons
Qui n'a pas entendu cette chanson

JE SUIS LA REINE DE L'AUBE DES POLES
JE SUIS LA ROSE DES VENTS QUI SE FANE TOUS LES
AUTOMNES
ET TOUTE PLEINE DE NEIGE
JE MEURS DE LA MORT DE CETTE ROSE
DANS MA TETE UN OISEAU CHANTE TOUTE L'ANNEE

C'est comme ça qu'un jour la Tour m'a parlé
Tour Eiffel
Volière du monde
Chante

Chante

Sonnerie de Paris

Le géant pendu au milieu du vide

Est l'affiche de France

Le jour de la Victoire

Tu la raconteras aux étoiles

Apéndice III

Ecuatorial (1918)

A Pablo Picasso

SIGLO ENCADENADO EN UN ANGULO DEL MUNDO

En los espejos corrientes

Pasan las barcas bajo los puentes

Y los ángeles-correo

Reposan en el humo de los dreadnought

Entre la hierba

silba la locomotora en celo

Que atravesó el invierno

Las dos cuerdas de su rastro

Tras ella quedan cantando

como una guitarra indócil

Su ojo desnudo

cigarro del horizonte

danza entre los árboles

Ella es el Diógenes con la pipa encendida

Buscando entre los meses y los días

Sobre el sendero equinoccial

Empecé a caminar

Cada estrella

Es un obús que estalla

Las plumas de mi garganta

Se entibiaron al sol

que perdió un ala

El divino aeroplano

Traía un ramo de olivo entre las manos

Sin embargo

Los ocasos heridos se desangran

Y en el puerto los días que se alejan

Llevaban una cruz en el sitio del ancla

Cantando nos sentamos en las playas

Los más bravos capitanes

El capitán Cook

En un iceberg iban a los polos

Caza aurora boreales

El faro que agoniza al fondo de los años

Alguien amargado

Las pupilas vacías

Lanzando al mar sus tristes días

Toma el barco

Partir

Y de allá lejos

Mirar las ventanas encendidas

Y las sombras que cruzan los espejos

Como una bandada

de golondrinas jóvenes

Los emigrantes cantaban sobre las olas invertidas

Apéndice IV

Poemas árticos (1918)

A Juan Gris y Jacques Lipchitz

UNIVERSO

Bajo la enramada

Una canción solidificada

En dónde estamos

El mundo ha cambiado de lugar

Y estrellas falsas brillan en el cielo

Cordajes de guitarra sobre el mar

La sombra es algo que alza el vuelo

Junto al aire voltaico

Un aeroplano daba vueltas

En el aire un pañuelo

Y ninguna casa tenía puertas

Un lago oblicuo El camino sobre

Hace el espacio el campo inverso

Mañana será el fin del universo.

GERARDO DIEGO

Apéndice I

Imagen (1922)

EPIGRAMAS

Habr un silencio verde
 Todo hecho de guitarras destranzadas
 La guitarra es un pozo
 Con viento en vez de agua

Apndice II

Manual de espumas (1924)

CUADRO

A Maurice Raynal

El mantel
 jirn del cielo
 es mi estandarte
 y el licor del poniente
 da su reflejo al arte

Yo prefiero el mar cerrado
 y al sol le pongo sordina
 Mi poesa y las manzanas
 hacen la atmsfera ms fina

Enmedio la guitarra

Ammosla

Ella recoge el aire circundante
 Es el desnudo nuevo
 venus del siglo o madona sin infante

Bajo sus cuerdas los ros pasan
 y los pjaros beben el agua sin mancharla

Despus de ver el cuadro
 la luna es ms precisa
 y la vida ms bella

El espejo domstico ensaya una sonrisa
 y en un transporte de pasin
 canta el agua enjaulada en la botella

ALEGORA

Vedme aqu caminando sobre mi propio verso
 como el barco de la tarde

que deja sobre el mar un reguero de sangre

No os acerquéis vosotros a escucharme

ganadores del pan
y del licor de amor

Ya murió el último intérprete
Llevaba en la mano la flor natural

Belleza sin jornal
Belleza clásica
de mi violín estival

Los pájaros aprenden mis endecasílabos
y la lluvia afina su guitarra enmohecida
Pasan bailando los días
Cada uno inventa una nueva figura
Y no creáis que esto es un juego

Es el verso sin humo
o el mar que se inaugura

Mi llave abre los trajes
y les extrae la carne interior

Corazón del vestido
Guardarropa y poesía sin dolor

FEDERICO GARCÍA LORCA

Apéndice I

Poema del cante jondo (1921)

(Poema de la siguiiriya gitana)

LA GUITARRA

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,

como llora el viento
 sobre la nevada.
 Es imposible
 callarla.
 Lloro por cosas
 lejanas.
 Arenas del Sur caliente
 que pide camelias blancas.
 Lloro flecha sin blanco,
 la tarde sin mañana,
 y el primer pájaro muerto
 sobre la rama.
 ¡Oh guitarra!
 Corazón malherido
 por cinco espadas

Apéndice II

Poema del cante jondo (1921)

(Gráfico de la petenera)

LAS SEIS CUERDAS

La guitarra,
 hace llorar a los sueños.
 El sollozo de las almas
 perdidas,
 se escapa por su boca redonda.
 Y como la tarántula
 teje una gran estrella
 para cazar suspiros,,
 que flotan en su negro
 aljibe de madera.

Apéndice III

Poema del cante jondo (1921)

(Seis caprichos)

A Regino Sáinz de la Maza

ADIVINANZA DE LA GUITARRA

En la redonda
 encrucijada,
 seis doncellas
 bailan.
 Tres de carne
 y tres de plata.
 Los sueños de ayer las buscan
 pero las tiene abrazadas
 un Polifemo de oro.
 ¡La guitarra!