desbarató algunos intentos de asesinato de Fidel
ero el exceso de celo de la Seguridad, o su crecimiento autónomo, pasan a convertirse en un peligro de cie: erosionan la Revolución de otro modo. Frente cimiento canceroso de la Seguridad parecería que más remedio que el tiempo[173].

---

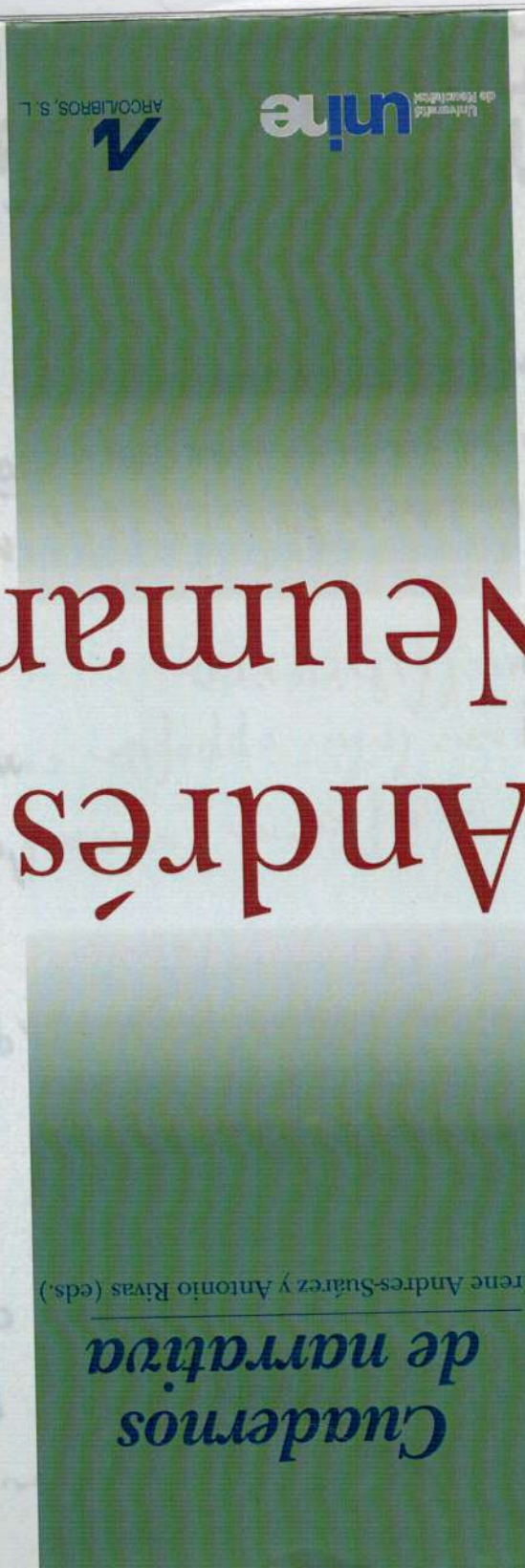
vida de Arguedas tuvo muchos más sobresaltos. Después de s diarios del Che por sus diferencias con el gobierno del que arte, fue acribillado a balazos en 1970 en el centro de La Paz.

no. Asilado en México pasó a Cuba y se quedó a vivir casi toda la década de los setenta, donde fue recibido con honores de héroe nacional. En esas circunstancias se realiza la reunión de la que habla Edwards. A finales de los setenta volvió a Bolivia y se dedicó a la investigación sobre el narcotráfico. Fue encarcelado tres años en los ochenta por el secuestro de un empresario. Después de salir de la cárcel fue acusado de otro secuestro y pasó a la clandestinidad. Se le acusó de varios atentados terroristas, con víctimas mortales, y murió en 2000, cuando explotó una bomba que transportaba.

[174] Pensaba, naturalmente, al escribir esto ya en febrero de 1972, en una policía secreta controlada por las instituciones de nuestro antiguo sistema democrático. *(N. del A.)*

8201147 8

ta.indd 406-407 30/04/15 10:42



CUADERNOS DE NARRATIVA

ANDRÉS NEUMAN

GRAND SÉMINAIRE DE NEUCHÂTEL.
Coloquio Internacional Andrés Neuman.
21-22 de mayo de 2012

Université de Neuchâtel unine
CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE NARRATIVA ESPAÑOLA

ARCO/LIBROS, S.L.

ra.indd 406-407 30/04/15 10:42

6201147788

vida de Argüedas tuvo muchos más sobresaltos. Después de
os diarios del Che por sus diferencias con el gobierno del que
parte, fue acribillado a balazos en 1970 en el centro de La Paz.

n desbarató algunos intentos de asesinato de Fidel
Pero el exceso de celo de la Seguridad, o su creci-
autónomo, pasan a convertirse en un peligro de
ecic: erosionan la Revolución de otro modo. Frente
cimiento cancerosos de la Seguridad parecería que
más remedio que el tiempo[173].

no. Asilado en México pasó a Cuba y se quedó a vivir casi toda la década
de los setenta, donde fue recibido con honores de héroe nacional. En esas
circunstancias se realiza la reunión de la que habla Edwards. A finales de
los setenta volvió a Bolivia y se dedicó a la investigación sobre el narco-
tráfico. Fue encarcelado tres años en los ochenta por el secuestro de un
empresario. Después de salir de la cárcel fue acusado de otro secuestro y
pasó a la clandestinidad. Se le acusó de varios atentados terroristas, con
víctimas mortales, y murió en 2000, cuando explotó una bomba que
transportaba.

[174] Pensaba, naturalmente, al escribir esto ya en febrero de 1972, en una policía secreta controlada por las instituciones de nuestro antiguo sistema democrático. *(N. del A.)*

Cuadernos de Narrativa
Dirección: Irene Andres-Suárez

Consejo Asesor: Germán Gullón (Univ. de Amsterdam)
Luis López Molina (Univ. de Ginebra)
José Luis Martín Nogales (Univ. de Pamplona)
Gonzalo Navajas (Univ. de California, Irvine)
Santos Sanz Villanueva (Univ. Complutense de Madrid)
Fernando Valls (Univ. Autónoma de Barcelona)
Darío Villanueva (Univ. de Santiago de Compostela)

Editores: Irene Andres-Suárez
Antonio Rivas

Foto de contraportada: *Andrés Neuman* (© Magdalena Siedlecki).

© 2014 by Universidad de Neuchâtel
Espace Louis-Agassiz 1
CH-2000 Neuchâtel (Suiza).
© 2014 by ARCO/LIBROS, S. L.
Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid.

ISBN: 978-84-7635-894-8
Depósito Legal: M-33.221-2014
Printed in Spain - Impreso por Cimapress, S. L. (Madrid)

Presentación .....

Andrés Neuman, *Iden*

Francisca Noguerol
ca del intersticio....

Ángel Basanta, *Traye*

Antonio Rivas, *Const*
de Andrés Neuman

Fernando Valls, *La*
Andrés Neuman....

Irene Andres-Suárez,

Álvaro Salvador, *La*

Ángel Esteban, *André*

Leticia Bustamante V
español: dos Antolo

Julia González de Ca

Basilio Pujante Casca

Ana Sofia Marques Vi

de Amsterdam)
de Ginebra)
Univ. de Pamplona)
de California, Irvine)
Univ. Complutense de Madrid)
Autónoma de Barcelona)
de Santiago de Compostela)

Magdalena Siedlecki).

Madrid

S. L. (Madrid)

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	7
ANDRÉS NEUMAN, *Identidad de mano*	11
FRANCISCA NOGUEROL, *Los poros del sentido: Andrés Neuman, una poética del intersticio*	23
ÁNGEL BASANTA, *Trayectoria novelística (en marcha) de Andrés Neuman.*	59
ANTONIO RIVAS, *Construyendo la historia nacional:* Una vez Argentina, *de Andrés Neuman*	83
FERNANDO VALLS, *La manivela de los sueños o* El viajero del siglo, *de Andrés Neuman*	97
IRENE ANDRES-SUÁREZ, *La trayectoria cuentística de Andrés Neuman*	137
ÁLVARO SALVADOR, *La música sagrada*	167
ÁNGEL ESTEBAN, *Andrés al otro lado: música en la poesía*	177
LETICIA BUSTAMANTE VALBUENA, *Resistencia y triunfo del nuevo cuento español: dos Antologías de Andrés Neuman*	195
JULIA GONZÁLEZ DE CANALES, *De decálogos y provocaciones*	221
BASILIO PUJANTE CASCALES, *La escritura diarística de Andrés Neuman*	231
ANA SOFIA MARQUES VIANA FERREIRA, *Bibliografía de Andrés Neuman*	243

de Amsterdam)
de Ginebra)
Univ. de Pamplona)
de California, Irvine)
Univ. Complutense de Madrid)
Autónoma de Barcelona)
de Santiago de Compostela)

Magdalena Siedlecki).

drid

S. L. (Madrid)

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	7
ANDRÉS NEUMAN, *Identidad de mano*	11
FRANCISCA NOGUEROL, *Los poros del sentido: Andrés Neuman, una poética del intersticio*	23
ÁNGEL BASANTA, *Trayectoria novelística (en marcha) de Andrés Neuman.*	59
ANTONIO RIVAS, *Construyendo la historia nacional:* Una vez Argentina, *de Andrés Neuman*	83
FERNANDO VALLS, *La manivela de los sueños o* El viajero del siglo, *de Andrés Neuman*	97
IRENE ANDRES-SUÁREZ, *La trayectoria cuentística de Andrés Neuman*	137
ÁLVARO SALVADOR, *La música sagrada*	167
ÁNGEL ESTEBAN, *Andrés al otro lado: música en la poesía*	177
LETICIA BUSTAMANTE VALBUENA, *Resistencia y triunfo del nuevo cuento español: dos Antologías de Andrés Neuman*	195
JULIA GONZÁLEZ DE CANALES, *De decálogos y provocaciones*	221
BASILIO PUJANTE CASCALES, *La escritura diarística de Andrés Neuman*	231
ANA SOFIA MARQUES VIANA FERREIRA, *Bibliografía de Andrés Neuman*	243

s apariencias físicas,
e las cuerdas"; o los
ıtados genialmente
ación:

pagué media lámpara y
ıar un ruido posterior.
, depende. Grité por si
ımarilla como una pelo-
, nadie pudo salvarme.
Por el otro se escapaba
lámpara todavía encen-

relato –que es tam-
decálogo epilogal–,
nismo a Arístides, a
al lenguaje: "Medio
al léxico". Arístides
como "tra, cri, plu"
o Arístides que nos
r la primera decep-
ıvidad que deseaba.
ıera magistral y con
s grandes maestros
sempiterno *alter ego*
para cerrar el libro
lí donde la música

de Espuma, 2011, p. 121.

ANDRÉS AL OTRO LADO: MÚSICA EN LA POESÍA

ÁNGEL ESTEBAN
Universidad de Granada

La poesía y la música han ido siempre de un lado para otro. La palabra y el sonido tienen un origen común. En su génesis, la poesía va al lado de la música. Los estribillos, los paralelismos, todas las secuencias de repetición, dejaban un camino expedito para la fijación de los cantos ancestrales en la memoria de los miembros de una comunidad. Pero esas dos formas de expresión, con frecuencia, han recorrido caminos diferentes, han transitado por lados divergentes, siguiendo sus naturalezas respectivas que, partiendo del sonido, se han dirigido hacia el significado vocal o la armonía melódica respectivamente. Sin embargo, como ocurre en el libro-disco, o disco-libro, o "antología de canciones" o "disco que antologa poemas" de Andrés Neuman y Juan Trova, *Alguien al otro lado*, los dos poderes se han sentido atraídos y han buscado la unión primitiva, como afirmó en 1954 Beaufils en su libro *Música del sonido, música del verbo* en referencia a la historia universal de los dos lados.

Los griegos cantaron la poesía o la acompañaron de instrumentos musicales. Y no solo la poesía popular y la épica de tradición oral, también la lírica escrita, la comedia y la tragedia. Milman Parry hizo referencia a la "conveniencia métrica" como sustrato de las formas que pueblan la *Ilíada* y la *Odisea* y propuso un origen musical del metro.[1] Ahora bien, Wagner aseguraba que "los griegos se sintieron impulsados a desarrollar la música solo en la medida en que esta había de prestar

[1] Santiago Auserón, "Cercanía y abismo entre poesía y canción popular contemporáneas", en Itzíar López y Jenaro Talens (eds.), *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p. 194.

ayuda al gesto cuyo contenido fue expresado ya melódicamente por el lenguaje".[2] Es decir, privilegiaban el contenido emocional de la palabra poética frente al lenguaje convencional, basándose en la medida (el ritmo) y en la rima final (la melodía vocal), y registraron el valor de la música en función de la primacía vocal, ya que, continúa Wagner, "el verso con rima final constituye, frente al lenguaje común, el ensayo de comunicar un argumento elevado de modo tal que produce una impresión adecuada sobre el sentimiento. Esto lo logra por medio de una expresión que es de otro tipo que el lenguaje de todos los días".[3]

Lo que no quiere decir que la música estuviese en un lugar periférico con relación a las manifestaciones sutiles del espíritu. La tradición pitagórica acuñó el concepto de número gracias al análisis de la estructura de la octava musical, y eso contribuyó enormemente al desarrollo de las ciencias exactas. Y Sócrates, después de tomar clases de cítara, ya en la celda que iba a ser antesala de su muerte y testigo de la cicuta, se obsesionó con un sueño omnipresente en el que Apolo le conminaba a entregar su vida a la composición musical, y decidió poner melodía tonal a las fábulas de Esopo, para contentar a los dioses y cumplir sus órdenes. Hasta tal punto la música influyó en la organización del universo que la octava musical, que contiene doce sonidos diferentes (son siete notas, pero entre *do* y *re*, *re* y *mi*, *fa* y *sol*, *sol* y *la* y *la* y *si* hay un semitono, lo que supone en total doce sonidos) determinó los ciclos astronómicos, que acabaron girando alrededor del número doce: doce los meses del año, doce las horas del día, como el número de sílabas "del patrón más generalizado en cada hemistiquio de un hexámetro".[4]

No todo son estructuras y armonías cósmicas. La música fue, para el hombre antiguo, un modo de dar curso artístico, espiritual y elevado a los sonidos de la naturaleza, hogar de innumerables polifonías: pájaros, truenos, tempestades, tormentas, mares en movimiento, el viento en su contacto con los

---

[2] Richard Wagner, *La poesía y la música en el drama del futuro*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953, col. Austral (2ª edición), p. 8.

[3] *Ibídem*, p. 14.

[4] S. Auserón, art. cit., p. 195.

árboles, etc. El hombre trató de asimilar todo ese caudal de sensaciones, dándole una forma, que evolucionó desde el grito a la configuración del sentido musical, apartándose de la mera imitación y de la necesidad de comunicarse para convertirse en forma de arte. Hegel aseguraba que la voz, el grito generado por el temor, es una forma de superar las limitaciones del espacio y del tiempo y es, por ende, una manifestación de la subjetividad que, a su vez, está relacionada con la música. Hegel puso en contacto la palabra voz (*Stimme*) con el verbo *Stimmen*, que significa "templar una cuerda" y "poner en buena disposición de ánimo".[5] En su *Estética*, el filósofo alemán aseguraba que los sonidos que poseen cadencia y medida son los más útiles para expresar los sentimientos, por lo que la voz engendra armonía interior. Con el ordenamiento métrico y cadencial, se consigue una fuente inagotable de satisfacción para el yo íntimo, y gracias a él el hombre es capaz de percibir su misma existencia interna. Por eso, el arte musical es el más perfecto y acabado, y logra expresar mejor que ningún otro el sentimiento. Es cierto que la poesía y la voz atonal también son una fuente de riqueza espiritual e interior, y que las dos, música y poesía, están en un orden muy superior al resto de las manifestaciones artísticas, como la arquitectura, que trabaja con un soporte más material, pero la música supone algo más que la coloca en un lugar al que la poesía nunca podrá acceder.

El siglo XIX se pobló de teóricos que dieron la vuelta al planteamiento meramente instrumental de la música al que aludían los griegos. Además de Hegel, Nietzsche defendía que la expresión verbal nunca podrá compararse con la musical, porque el lenguaje es más cercano a las apariencias, y la música a las esencias. Aunque ambas realidades se encuentran estrechamente relacionadas y unidas, hay una jerarquía: la música de Beethoven o de Wagner nunca tendrá un correlato de intensidad y expresividad en obras literarias escritas, compuestas para ser leídas. La música de corte dionisíaco, que es la verdadera para él, descansa en tres pilares: el sonido, el flujo homogéneo del "melos" y la armonía, alguno de los cuales es

[5] Teófilo Sanz, *Música y literatura. La poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*, Burgos, Universidad de Burgos, 1999, p. 18.

inalcanzable por parte de la palabra. Y para ello, seguía el razonamiento de Schopenhauer, quien, en el capítulo 52 de *El mundo como voluntad y representación*, estimaba que la música es la mejor expresión del universo, del ser verdadero, es decir, del afectivo, del mundo como voluntad, llegando a afirmar que es el intermediario por medio del cual las pasiones gozan de sí mismas, siendo un estimulante de la vida y, por tanto, la expresión más alta de la voluntad de poder.[6]

Por encima de las polémicas que terminaron con la amistad entre Nietzsche y Wagner,[7] es importante resaltar los esfuerzos del músico alemán por armonizar las relaciones entre la poesía y la música. Sus teorías fueron un puente entre el romanticismo y el simbolismo francés y el modernismo latinoamericano, y su influencia en las poéticas occidentales de la segunda mitad del XIX está fuera de toda duda. Frente al positivismo arrollador, Wagner propuso un sistema en el que la poesía y la música formaban parte de un todo. Baudelaire quedó cautivado por esas teorías y por las producciones artísticas del genio de Leipzig, y así se lo hizo saber en una carta:

> Usted me venció inmediatamente. Lo que experimenté [escuchando *Tannhäuser*] es indescriptible y, si se digna no reír, intentaré traducírselo. En primer lugar, me pareció conocer esta música y, más tarde, reflexionando sobre ella (...) me parecía que esta música era la mía, y la reconocía como todo hombre reconoce las cosas que está destinado a amar.[8]

En una carta a Villot, publicada en francés en el *Mercure de France*, Wagner aseguraba que la suprema aspiración de la poesía es unirse con la música, pero que esta también tiene una necesidad que solo se satisface en unión con la poesía. La esencia de las diversas realidades se transmite por la música, pero la comprensión es un factor que solo se logra plenamente con la poesía. Gracias a la alianza entre todas las artes, dirá en otra misiva, artes "que convergen en un mismo fin", se consigue "la

---

[6] Lo señala en el punto 160 de su libro *Más allá del bien y del mal*. Para la traducción española puede consultarse, por ejemplo, la edición de Edaf (Madrid, 1985), en versión de Carlos Vergara.

[7] Véase Dietrich Fischer-Dieskau, *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*. Madrid, Altalena Editores, 1982.

[8] Charles Baudelaire, "Carta a Richard Wagner", *Camp de l'arpa*, núm. 105, 1982, pág. 50.

producción de la obra artística más perfecta, la única verdadera".[9]

En la tradición hispánica de aquellos años, sin embargo, la palabra pierde la hegemonía en el horizonte de los poetas. Si el músico alemán atendió a la dificultad que comportaba para él obtener la expresión perfecta desde el lenguaje, tras haber conseguido la culminación de su genio gracias a la música, en el caso de los poetas, que también deseaban la unión de los dos tipos de arte, la dificultad era la contraria: ellos se desesperaban por atrapar la perfección de la música sobre la base de sus composiciones escritas. Por eso ensalzaron el arte acústico en detrimento del escrito. Bécquer llamó al idioma mezquino y rebelde en su rima primera, y sintió la necesidad de escribir un himno gigante y extraño, que a la vez que palabras tuviera colores y notas musicales. Pero como eso no era posible, el poeta se desahogaba con la amada diciendo que luchar era vano, porque no hay cifra que encierre la belleza, cuando el lenguaje no puede ser música. Y Martí, en los comienzos del modernismo latinoamericano, reconocía que la lengua de los hombres era "ruin" para expresar "las cosas supremas",[10] y se preguntaba: "¿Cómo han de querer mis palabras decir lo que en la música se dice?".[11] La música que no fue nunca capaz de componer suponía para Martí la excelencia del arte, por encima incluso de la pintura, que era, a su vez, más perfecta que la palabra: "El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la gradación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más variantes que el color. Como la belleza es la conformidad del espíritu con todo lo indescifrable, lo exquisito, lo inmedible y lo vago, lo bello se expresa mejor en tanto que tiene más extensión en que expresarse, menos trabas para producirse",[12] es decir, en un formato musical. En cuanto a Rubén Darío, todos conocemos su estirpe becqueriana, su desaforada búsqueda de una forma que no encontraba su estilo, en el soneto "Yo persigo una forma", y su confianza ciega en el cisne

---

[9] T. Sanz, *op.cit.*, p. 26.

[10] Ángel Esteban, *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*, Madrid, Verbum, 2003, p. 134.

[11] *Ibídem*, p. 139.

[12] *Ibídem*, p. 139.

wagneriano, henchido de musicalidad, capaz de transportar al mundo imperfecto la perfección de la belleza absoluta, inaugurador de la nueva poesía, la poesía del futuro, basada en ritmos y eufonías musicales, como las óperas del genio de Leipzig.

Creo que este movimiento perpetuo es precisamente lo que demuestra que existen los dos lados, aquellos que reivindica Andrés Neuman en su disco-libro: el poeta que necesita del músico, porque se encuentra con un tope, una barrera que le dificulta el milagro de Alicia, y el músico que necesita del poeta, para traspasar el espejo sin romper el cristal. La relación de Neuman con la música tiene algo de esa obsesión con el otro lado. Hijo de músicos (madre violinista de la Filarmónica del teatro Colón en Buenos Aires y padre oboísta en la Filiberto del Teatro Cervantes de la misma ciudad), tuvo una formación en la que la música y la literatura corrieron paralelas, pero en algún momento fue consciente de que sus destrezas para manejar la palabra eran mejores que las musicales, por lo que su madre le consolaba diciendo: "eso es porque a ti la música te sale en las palabras".[13] En su casa sonaban "los últimos cuartetos de Beethoven y Dvorak, los quintetos de Mozart y Schubert, y Bach, sus cantatas y las partitas",[14] pero también escuchó con agrado otro tipo de música, como el jazz o el rock. No podría vivir –dice en una entrevista– sin los Beatles, Pink Floyd, los Kinks, King Crimson, Queen, Bowie.[15] De su necesidad de pasar al otro lado es testigo un vídeo de *youtube* en el que Andrés Neuman, con Fernando Iwasaki y Mario Cuenca Sandoval, cantan "Nowhere man" de Los Beatles, en el contexto de la presentación de un libro de cuentos, editado por Páginas de Espuma, *22 escarabajos*, con relatos que muestran el universo Beatle. En la presentación, Neuman, con Iwasaki de nuevo, Care Santos y Mario Cuenca Sandoval interpretaron, en junio de 2010, varias canciones del cuarteto de Liverpool, acompañadas cada una de ellas por un breve poema de presentación.

---

[13] Comentario del autor en una entrevista en el diario *El Mercurio*, de Chile, el 5 de julio de 2009.

[14] *Ibídem.*

[15] *Ibídem.*

La música tiene para el hispano-argentino una versatilidad que va más allá del puro goce estético o la mayor o menor capacidad que la palabra escrita para horadar el espíritu del oyente. Arma cargada de futuro, funciona también como mensaje social o político. A propósito de su novela *Una vez Argentina*, afirma en una entrevista:

> Los desaparecidos son, por ejemplo, una alumna de flauta que deja de tocar abruptamente. A estas alturas, la persecución puede transmitirse mejor con el registro policial de un violín que con un panfleto.[16]

Sin embargo, lo que siempre va a estar en primera línea será la capacidad de una obra de arte para subyugar el alma. Y ese es precisamente el punto de partida de *El viajero del siglo*: unas piezas musicales de Schubert, basadas en los *lieder* de *Viaje de invierno*, que le llaman la atención desde pequeño sin saber el significado de los poemas de Wilhelm Müller, y una lectura y traducción posteriores de esos poemas, que cuentan historias con las que termina identificándose, hasta el punto de constituir el comienzo de una novela que, a partir del encuentro del nómada con el organillero, desarrolla un argumento original que no habría existido sin el concurso de la música de Schubert y las letras de Müller. El dúo Schubert-Müller es una constatación de la presencia universal de los dos lados, que en la vida del autor de *El viajero del siglo* determina una etapa de su producción literaria en la que convergen los dos proyectos especulares: la construcción de un mundo de ficción a partir de una simbiosis entre música y poesía y la publicación de un libro-disco con músicas inspiradas en poemas propios. En la novela, el organillero compara el acto de tocar con el de contar historias.

Las melodías, entonces, son fuente de contenido. Un lenguaje que tiene la capacidad de comunicar, como la tienen las palabras. Esta tesis sería, por tanto, un modo de refutar una corriente contemporánea que deseaba desmentir el papel privilegiado que románticos, modernistas y simbolistas habían asignado a la música. Claude Lévi-Strauss pensaba que la músi-

[16] Entrevista de Álvaro Bermejo titulada "Gente de palabra", incluida en la web del escritor: <http://www.andresneuman.com> (consultada el 13 de mayo de 2012).

ca es un lenguaje al que se le ha amputado algo, es decir, una realidad derivada del lenguaje articulado. Es cierto que comunica, pero de un modo imperfecto, indirecto y limitado. El antropólogo belga, en el cuarto volumen de sus *Mitológicas*, titulado *El hombre desnudo*, observaba:

> No podría haber música sin un lenguaje que la preceda y del que continúa dependiendo de manera privativa. La música es el lenguaje menos el sentido: a partir de ahí se comprende que el oyente, que es primero sujeto parlante, se sienta irresistiblemente empujado a suplir ese sentido ausente, como el amputado que atribuye al miembro desaparecido las sensaciones que experimenta que tienen su sede en el muñón.[17]

Tocar una música es como contar una historia no solo porque las dos sean manifestaciones de creación artística, es decir, desde el punto de vista del autor o creador, que es lo que más le interesa a la novela del organillero y a Neuman, sino también porque en ambas hay sentido. La música no es un muñón que siente vicaria y pobremente lo que sintió la mano sin poder hacer lo que ella hizo. ¿Qué expresa más, la secuencia verbal del *Requiem* de Mozart del "Confutatis maledictis" (Confundidos los malditos), o esa música aterradora que sobrecoge y hace pensar en penas ulteriores? Expresar, no conmover. Expresar es conferir sentido. La música expresa, aunque la relación entre el significante y el significado sea diferente a la relación que se establece en el lenguaje articulado. De hecho, la fórmula saussureana sirve más bien para la comunicación corriente, directa, no artística, porque en el universo del arte, más comunica y más expresa el que más sugiere y menos dice. Hasta el silencio, que es la ausencia de lenguaje, puede comunicar o expresar más que el lenguaje, es decir, puede conferir sentido de la misma manera que el lenguaje articulado o el melódico. Y es Mallarmé esta vez quien defiende la categoría comunicacional del silencio, precisamente en el encuentro entre música y poesía. Para el escritor francés, obsesionado con la música, el ideal artístico descansa en la esencia pura de un sonido en silencio, allí donde "no hay más que sombra y silencio", como dice en su poema "Igitur". Para él, la obra poética necesita imitar el momento en que la orquesta calla, porque ese silencio no es fin de cadencia, sino punto de

[17] Claude Lévi-Strauss, *L'Homme un*, París, Plon, 1971, p. 579.

unión entre el lapso en el que se construye la obra de arte y lo intemporal de la duración infinita, la perfección melódica encarnada.[18]

Wagner propuso una mayor interrelación entre las dos formas de arte, entre los dos lados, para que, siendo complementarios, la franja de sentido que cada uno aporta tuviese como consecuencia "la redención recíproca de ambos" y la acción "sobre su fuerza creadora" respectiva.[19] Gracias a esfuerzos como el del músico alemán, la alianza entre poetas y músicos adquiere una relevancia cada vez mayor a partir de la segunda mitad del XIX y alcanza una especie de primera culminación en obras como la de Debussy, que se basó en Verlaine para sus *Arietas olvidadas* (1887-1888), en Rossetti para *La Démoiselle élue* (1888) y en el poeta maldito de París para *Cinco morfemas de Baudelaire*, además de musicar poemas aislados de otros veinte autores como Musset o Lamartine.

Pero el contexto de la obra conjunta de Andrés Neuman y Juan Trova es diferente, más ligado a la evolución de la música popular. En la segunda mitad del siglo XX el terreno de mayor colaboración entre música y poesía es sin duda el de los cantautores y el de la música ligera, la música pop y géneros similares. Los dos lados se van acercando paulatinamente y le dan la razón a Wagner: la complementariedad redime tanto a la poesía como a la canción. Serrat cantó a Machado y la conjunción de letra y música es tan certera, que finalmente no se sabe quién trabajó para quién, a no ser que se sepa de antemano quién fue Machado y quién es Serrat. Más tarde fueron Miguel Hernández y Mario Benedetti los que se pusieron bajo la batuta del cantautor. Pablo Milanés se atrevió no solo con los *Versos sencillos* de Martí, que no ofrecen resistencia, porque son cuartetas octosilábicas; se atrevió a musicar asimismo su prosa poética, lid de la que salió bastante airoso. También acertó con poemas de Vallejo, algunos de los cuales no respetaban ni la rima ni la medida silábica, como "Masa". De hecho, en este poema, el acompañamiento musical tiene hasta una batería que marca un ritmo fijo que se respeta y convierte a la letra, sutil y misteriosamente, en un texto compensado desde el punto de vista de la

[18] T. Sanz, *op. cit.*, p. 29.
[19] R. Wagner, *op. cit.*, p. 22.

medida de sus partes. Violeta Parra puso música a varios poemas de su hermano el antipoeta, y Emilio José dio un aire aflamencado a León Felipe, menos aflamencado que el tono que le imprimió Manzanita a las rimas de Bécquer. En una época más reciente Joaquín Sabina ha cantado versos de Luis García Montero y Pedro Guerra de Ángel González. Lorca es quizá el poeta más versionado, en la voz de Carlos Cano, Leonard Cohen, Camarón de la Isla, Paco Ibáñez, Manzanita, Ana Belén y un largo etcétera. Y Neruda fue objeto de un homenaje sin precedentes el año de su centenario, en el corazón de dieciocho cantantes de la talla de Lucio Dalla, Víctor Manuel, Pablo Milanés, Miguel Ríos, Antonio Vega, Ana Belén, Julieta Venegas, Enrique Morente, Sole Giménez, Miguel Bosé o Jorge Drexler, en un disco titulado *Neruda en el corazón*.

Hay que aclarar que, en todos estos casos, como en el de Andrés Neuman con Juan Trova, no se trata de canciones que incluyen letras o intertextualidades de los poetas, sino de poemas a los que se pone música, y se convierten en canciones desde el respeto a la composición poética, que es anterior y marca el hálito de la composición musical. De hecho, en la génesis de *Alguien al otro lado*, Neuman concedió a Trova toda la libertad para matizar o cambiar los textos poéticos según sus intereses musicales, pero el cantautor se negó a variar ni una coma en ellos, debido al respeto que profesa el músico a quienes están al otro lado. Y fueron entonces los arreglistas, Nicolás Medina y Alberto Ruiz, quienes terciaron sugiriendo que, quizá, en algún texto, había que buscar uno o dos versos que constituyeran el estribillo, el cual se repetiría en varias ocasiones, independientemente del lugar que aquellos versos hubieran ocupado en el poema original.

El respeto de Trova al poema no llega a los extremos de lo que Wagner aseguraba que ocurría en el siglo XIX en Alemania, cuando exclamaba:

> ¡Cuán característico es que ciertos versos bellos de Goethe, es decir, versos en que el poeta, en la medida de sus posibilidades, se esforzó por obtener cierto vuelo melódico, generalmente sean considerados como *demasiado bellos*, demasiado perfectos para la composición musical![20]

[20] *Ibídem*, p. 23.

Es más, para el cantautor es un lujo tener el permiso del poeta para trabajar musicalmente con los poemas,[21] lo que no le coloca en un lugar inferior porque, como ya hemos dicho, el poeta anhela estar al otro lado tanto como el cantautor. Es muy interesante la reflexión que hace Santiago Auserón sobre la relación de la canción con el poema en las últimas décadas del siglo XX y la primera de este milenio. La canción tiene "un uso por naturaleza efímero"; no obstante, reactualiza "los patrones más durables de la cultura. Un sencillo patrón musical resiste más que un imperio". Y todo ello ocurre porque "la estructura de la canción funciona eficazmente desde hace milenios, sin esperar la ratificación de las técnicas más recientes".[22] En el lado de la letra sin música, es decir, del poema recitado o leído, opina Auserón que ha habido un alejamiento por su parte de la pareja originaria y, por tanto, la poesía se ve "forzada a huir de la bipolaridad de la canción, tiende a refugiarse en la soledad del escritorio (...), a rendir tributo al mito de la voz singular. Rara vez se otorga a la poesía que trata con la música popular el calificativo de sublime".[23]

El compositor y cantante zaragozano concede un lugar privilegiado, casi excelso, a esa poesía nuevamente instalada en su torre de marfil, porque su complejidad extrema la aleja de la canción, que "se deja llevar por la facilidad del ingenio, del encaje con el patrón aprendido, de la variación melódica practicable dentro de las relaciones armónicas". Mientras que la poesía representa para él "los derechos regios de la palabra", el canto "asume el papel de la voz instrumental", como un "mago prodigioso que engaña con lo que dice y seduce con lo que calla", por lo que no se debe exigir "a la poesía que vuelva a batir con el pie y a empuñar la lira, si ha de tensar el verso como un arco para lanzar su flecha al sol".[24] Y termina concluyendo que "en su tarea de acercarse a la poesía, la letra de la canción tiene que ser humilde".[25]

---

[21] Á. Esteban, "Juan Trova también al otro lado". Entrevista inédita, realizada el 15 de marzo de 2012, a Juan Trova, sobre el proceso de creación del disco-libro *Alguien al otro lado*, con Andrés Neuman, Nicolás Medina y Alberto Ruiz.

[22] S. Auseron, art.cit., p. 196.

[23] *Ibídem*, p. 197.

[24] *Ibídem*, p. 200.

[25] *Ibídem*, p. 201.

Según esta última variante de la dialéctica de los lados, no es del todo pertinente poner música a poemas, quizá porque la poesía debe guardar su altura y su especificidad para no ser adulterada o contaminada, porque para concurrir a la melodía popular ya están las letras de las canciones, de las que el aragonés duda que puedan "contener una brizna de poesía en su hechura tecnológica".[26] Creo que se podría matizar esa propuesta. Es cierto que, generalmente, entre la letra de una canción y un poema suele haber una diferencia de calidad literaria, entre otras cosas, como dice el miembro de Radio Futura, porque la letra de la canción a menudo se encuentra con "situaciones prosaicas", al tener que adaptarse "al ritmo, a la melodía, al coste de la producción, a la necesidad de concordancia entre técnicos y músicos. Y a la manera de decir de otra lengua". Pero pensar así es conceder que la conjunción de una letra y una música determina tanto a la letra, en su necesidad de casar con la música, que no puede convertirse en poesía con mayúscula, en documento plenamente libre, individual. Pensar así es conceder igualmente que solo habrá armonía entre la letra y la música cuando aquella ceda y se construya en función de esta, por lo que solo las canciones "efímeras" producirán la sensación de un todo unitario. Pensar así es también suponer que un letrista de canciones difícilmente será un buen poeta y viceversa. Y hay algo de verdad en ello. Por ejemplo, no se puede comparar el resultado de los discos de Sabina, donde letra y música tienen una armonía, una fuerza y una capacidad de comunicación difícilmente superables, con sus libros de sonetos o de poemas, netamente inferiores, incluso tomando las letras de las canciones desgajadas de la música. Sabina no es un gran poeta, pero sí un gran cantautor. Pero eso no es toda la verdad.

Cuando existe un poema que se ha creado sin pensar en una música, no es imposible que un compositor musical le adhiera una cadencia que consiga el efecto de unidad y armonía que tienen las canciones pensadas desde los dos lados. Eso ocurre exactamente con las canciones en las que Serrat usa poemas de Machado o Miguel Hernández. Las "Nanas de la

[26] *Ibídem.*

cebolla" o "Cantares" son canciones. Han dejado de ser únicamente poemas, o poemas musicados. Hay un ritmo, una melodía, unos arreglos musicales, incluso una puesta en escena, que desafían peligrosamente la estabilidad del espejo que separa los dos lados. Serrat ha entendido musicalmente a Machado, y ha dicho musicalmente lo que el poeta dijo verbalmente. No siempre es así. En el disco de homenaje a Neruda, hay algunos que consiguen esa armonía y otros no. Cualquier música no vale para cualquier letra. "El monte y el río", de Jorge Drexler, "Tonada de Manuel Rodríguez", de Ana Belén, "Me gustas cuando callas", de Adriana Varela, o "Amo el amor de los marineros", de Joaquín Sabina, son algunas de las mejores adaptaciones.

El libro-disco de Andrés Neuman y Juan Trova parece hecho y arreglado enteramente por Juan. Quiere decir esto que la voz del cantante ha asimilado el sentido, y ha creado melodías que se enlazan con los textos de un modo adecuado. La idea surge de un disco anterior de Juan Trova, *Segundo corazón*, donde hay algún poema de Andrés Neuman al que se le ha puesto música. Muchos años de amistad y conocimiento mutuo avalan el éxito de la simbiosis. El poeta no tiene miedo a las transformaciones de sus versos, cuando dice, desde su lado, en el prólogo del libro:

> Las letras de las canciones de Juan Trova juegan a veces con el orden de los versos originales, buscándoles su posible estribillo, sus implícitos ecos. Incluso, en algún caso, se omiten versos del poema. Me parece bien, y fértil, que así sea. Si unos textos causan música, prefigurando su estructura, lo justo es que finalmente esa música transforme en alguna medida los textos iniciales. Por eso, tras escucharlos cantados, he modificado la distribución de las estrofas de algunos poemas, para sintonizarlos con la arquitectura de las canciones gestadas. También he retocado algún verso, sustituyendo palabras que, en la cadencia del canto, sonaban difíciles o equívocas.[27]

Y Trova reconoce en el epílogo, aunque su filiación musical es distinta a la del poeta, que "es fácil dejarse seducir por

[27] Andrés Neuman y Juan Trova, *Alguien al otro lado*, Granada, La Veleta, 2011, p. 10.

los versos de Andrés Neuman (...), que parecen hechos para mi guitarra".[28]

Desde que el proyecto surge hasta que se graba el disco pasaron dos años, en los que se eligieron los poemas que podrían ser más musicales, bien por su ritmo, rima y estructura, bien por un propio ritmo interno, no asociado a patrones acústicos. Durante algún tiempo se escogieron unos, desecharon otros, entraron y salieron otros tantos, y finalmente se llegó a la docena, cifra más cercana al concepto de disco que de libro. De hecho, la idea primera fue hacer solamente un disco, pero fue Juan quien propuso acompañarlo con un libro. Por eso, los doce temas del disco forman la "Cara A", que se completa con otros 25 poemas: una "Cara B", con otros poemas cantables, una sección de "Bonus Tracks" con doce haikús, y un "Último acorde", un poema de *La canción del antílope* que viene como anillo al dedo para terminar el trabajo poético-musical:

> Antes de que te vayas
> olvídate, canción,
> del dolor de la mano que te nutre.
>
> Semejante a mi rostro
> se ha movido la máscara
> y reconocerás a quién descubre.
>
> Si no te pido mucho,
> Que suenes más alegre mientras huyes.
>
> (Neuman y Trova, p. 57)

Uno de los temas tuvo una gestación imprevista, "mágica", según ha dicho Trova.[29] Es la última canción del disco, "La estancia y los traslados", que en verso aparece en el libro *Mística abajo*, y que no entró en un principio en el plan de los autores. Pero Juan tenía una música compuesta anteriormente en la que deseaba introducir una letra con el mismo tema. Es decir, el sentido de la música compuesta por Trova coincidía con el tema que deseaba tratar, que era el mismo del poema. Y, casualmente, la música exigía el endecasílabo. No es

[28] *Ibídem*, p. 59.
[29] Véase la entrevista citada más arriba.

e parecen hechos para

que se graba el disco
ieron los poemas que
ritmo, rima y estructu-
no asociado a patrones
ogieron unos, desecha-
antos, y finalmente se
concepto de disco que
e hacer solamente un
mpañarlo con un libro.
an la "Cara A", que se
ra B", con otros poemas
ks" con doce haikús, y
canción del antílope que
nar el trabajo poético-

(Neuman y Trova, p. 57)

imprevista, "mágica",
anción del disco, "La
o aparece en el libro
cipio en el plan de los
mpuesta anteriormen-
ra con el mismo tema.
esta por Trova coinci-
que era el mismo del
el endecasílabo. No es

extraño, por otro lado, que un español componga una música en ritmo endecasilábico, octosilábico o heptasilábico, que son los más corrientes en la poesía castellana, pero lo que no es tan fácil es que coincidan ritmo, tema y sentido musical. Trova todavía se admira de lo fácilmente que entró la letra en la música. Ahora bien, observando atentamente el poema, antes de escuchar la canción, se adivinan unos escollos, que el músico ha de sortear. Este es el poema:

Artesana, de par en par te ofrezco
mi morada hasta el último postigo.
Mi morada, aunque no sus posesiones:
no necesitas préstamos ni herencias,
tú habitas lo que tocas con lo tuyo,
lo tuyo es suficiente y lo trasladas.
En ti tendré mi viaje por la tierra
igual que en mí hallarás la casa móvil.

"Yo prefiero mil veces", me susurras,
"una puerta entornada que un castillo".
Admiro ese misterio
con que todo en ti piensa o se distrae.
Tú también nos das forma y aquí dentro
la mitad de mis voces son las tuyas.

Eso sí: cuando salgas,
cuando sea que cruces el umbral
porque así lo decide tu camino,
apágame las lámparas despacio
y enséñame por dónde sale el sol.

(Neuman y Trova, p. 26)

En primer lugar, la estrofa inicial tiene ocho versos, pero no están divididos en dos frases de cuatro versos, sino en una de dos, otra de cuatro y otra de dos, lo que dificulta al músico navegar en la estructura. Sin embargo, Trova utiliza una melodía de cuatro módulos endecasílabos, que repite dos veces, y desafía la puntuación del verso escrito, sin resultar inarmónico. La segunda estrofa tiene seis versos, y eso complica aún más las posibilidades melódicas, a lo que hay que añadir que el verso tercero es heptasílabo, lo que no tiene mucho problema para la poesía, por la absoluta armonía entre los versos de siete y de once en la poesía castellana, pero quizá sí para la canción. La manera de resolverlo es muy inteligente: los dos primeros

versos son cantados del mismo modo que los dos primeros versos de cada estrofa cuatripartita anterior, y el tercero, que es el heptasílabo, realiza un cambio, lógicamente. Esta derivación armónica es continuada en los tres siguientes endecasílabos, que se van a dividir musicalmente en dos partes: una de siete y otra con el resto del verso. Finalmente, la tercera estrofa tiene cinco versos, y los escollos se multiplican, porque el primero es nuevamente heptasílabo, el segundo y el último terminan en palabra aguda y no en llana, como el resto de los versos del poema, y el hecho de tener un número impar de versos dificulta la armonía con la estructura par de las otras dos estrofas. En los dos últimos versos aprovecha para preparar un final adecuado, y lo hace separándolos en tres partes cada uno: "apágame / las lámparas / despacio / y enséñame / por dónde / sale el sol". Por encima de todas esas barreras, el resultado es impecable.

Otra de las simbiosis con un alto grado de éxito es la canción "El extraño", entresacada de los *Sonetos del extraño*:

> Yo me nutro de errores y de sangre,
> jamás podré tener otro retrato
> que este casi saber, este conato
> de amor en la mitad de una masacre.
>
> *¿Hacia dónde camino? Es lo de menos.*
> *Camino, que ya es mucho, y rompo el paso.*
> *Mi sed ya no tendrá forma de vaso*
> *sino de voz impura, aliento lleno.*
>
> *He cambiado el escudo por la duda*
> *y apenas reconozco mis heridas:*
> *no es la piel, es el tiempo lo que muda.*
>
> Dejaré las limpiezas conocidas
> por otras suciedades más desnudas
> que consigan arder como dos vidas.
>
> (Neuman y Trova, p. 15)

Trata una temática que interesaba enormemente al cantautor, y por eso Trova eligió algunos de sus versos como estribillo (a partir de "¿Hacia dónde camino? Es lo de menos"), transformando la estructura de 4 + 4 + 3 + 3, típica del soneto, en una canción de 3 + 1, estribillo de 3 + 1 + 3, luego otra estrofa de

los dos primeros ver-
y el tercero, que es el
ente. Esta derivación
ientes endecasílabos,
s partes: una de siete
te, la tercera estrofa
plican, porque el pri-
ndo y el último termi-
no el resto de los ver-
número impar de ver-
a par de las otras dos
cha para preparar un
tres partes cada uno:
nséñame / por dónde
arreras, el resultado es

do de éxito es la can-
etos del extraño:

(Neuman y Trova, p. 15)

normemente al cantau-
s versos como estribillo
o de menos"), transfor-
ica del soneto, en una
, luego otra estrofa de

3, y nuevamente el estribillo de 3 + 1 + 3. La técnica para convertir la estructura del soneto en otra más cantable fue asimilar las estrofas de cuatro versos a melodías de 3 + 1, como se desprende de la diferencia entre la melodía y el ritmo entre los tres primeros versos de los cuartetos y el último, separado este de los otros tres por una pausa melódica y rítmica. Además, hay un aspecto muy interesante del sentido de la letra y la música en esta canción, algo que ocurre igualmente en otras canciones del disco. Por un lado, los versos tratan un tema. Por otro, y en conexión con la letra, la melodía desarrolla un núcleo temático armónico acorde con el contenido del poema, y en tercer lugar aparece otro núcleo temático, también melódico, diferente al anterior pero en armonía con él y con la letra, que es el arpegiado de los arreglos musicales. El trabajo melódico del arreglista es muy diferente al de la melodía que pronuncia la letra, porque se basa en una especie de fuga que juega con las notas del arpegio de la tonalidad menor en que se basa la música, realizando picos y contratiempos de una gran originalidad. A pesar de las enormes diferencias entre la melodía principal y la arpegiada, el conjunto es claramente armónico.

Debo hacer una referencia final al poema y la canción que dan título al libro-disco: "Alguien al otro lado". Se trata de un poema que hasta *Década* nunca había sido publicado en libro. Los dieciocho poemas sin título de la sección "Alguien al otro lado", escritos entre 2003 y 2006, tienen una obsesión común: las transformaciones, la perplejidad del que se encuentra en un universo y entra en otro o desea saber qué hay en el otro lado, o quiere volver y no puede, o se interroga por la naturaleza de lo desconocido. En el primero, la voz poética se pregunta cómo volverá, si es que vuelve, al otro lado "para ser en cualquiera cualquier cosa".[30] En el segundo se siente extraño cuando tiene que hablar desde el otro lado de la muerte. En el octavo, para alegrar una canción, desea una fiesta en el lado de los otros, y en el décimo quinto, la muerte le recuerda a destiempo que vivía. Finalmente, el último poema es el elegido para convertirse en canción. El sujeto poético participa del

[30] A. Neuman, *Década (Poesía 1997-2007)*, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 255.

día desde su levedad, vuelve y anota lo que le ocurre, en un fluir recurrente de lo efímero. La vuelta de tuerca se produce en el último verso. "Si pudiera tocaros, hoy sería perfecto",[31] dice, desde un lado y en unas circunstancias en las que no puede llegar al otro, lo que constituiría su máximo deseo en ese momento, lo que convertiría un día simplemente apacible en una jornada perfecta. Es una situación muy parecida a la que se produce en el proyecto que inspiró este libro-disco. Este trata la cuestión de los dos lados desde la perspectiva de la música y la poesía. La sección de poemas de Neuman en su libro *Década* no recoge ese sentido sino sutilmente dentro de alguno de los poemas del conjunto. Ahora, con su nueva significación, todo cobra un sentido nuevo.

Como decíamos al principio, cada uno de ellos estaba a un lado y deseaba pasar al otro. El resultado de este trabajo es, quizá, el único modo de concebir la posibilidad del tránsito. El poema que da título al libro pudo escribirse pensando en cualquier posibilidad de transformación, de deseo de comunicarse con otra realidad, pero en el contexto en el que se utiliza fuera de la edición de la poesía completa de Neuman cobra un significado muy preciso. El poeta necesita llegar al otro lado, al de la música, y el cantautor necesita alcanzar su otro lado, el de la poesía. "Si pudiera tocarte hoy sería perfecto", debió de pensar cada uno de ellos el día que albergaron la idea de colaborar juntos en un proyecto poético-musical.

[31] *Ibídem*, p. 272.