

# LA METÁFORA: UN CONCEPTO ESTÉTICO EN EL *CLASICISMO MODERNO* DE LOS AÑOS VEINTE: MÚSICA, ARTES PLÁSTICAS Y LITERATURA

Ruth Piquer Sanclemente

Universidad Complutense de Madrid

El concepto de *Neoclasicismo* o *Clasicismo Moderno* fue uno de los más discutidos y utilizados en el pensamiento artístico y musical español de las tres primeras décadas del siglo XX. Su utilización y definición entraban de lleno en el debate sobre el *arte nuevo* y la *vanguardia* que se produjo en los años veinte.

Dentro de sus principales rasgos estéticos, y como aspecto común a los movimientos literarios y artísticos, estaban la *metáfora* y lo metafórico entendidos como reinterpretación del pasado a través de la utilización de las obras “clásicas”. La metáfora era el medio de distanciamiento de la representación descriptiva y real, la posibilidad de *objetividad* con el significado de arte objetivo y puro, la transformación la realidad aparential en una imagen moderna, y por otra parte permitía una aproximación irónica al pasado.

Las valoraciones sobre lo metafórico en la crítica y el pensamiento de los años veinte y treinta tienen su origen y sus connotaciones conceptuales en las corrientes literarias y filosóficas anteriores. La cuestión de la poesía pura iniciada en el simbolismo pasó a los cultivadores de la misma en España influyendo en conceptos estéticos como la metáfora. De ello quedó constancia en manifiestos y escritos de teoría poética ultraísta hacia el final de la primera década del siglo XX; El antiguo creacionismo incorporaba aspectos de la idea de poesía pura y metáfora poética, pasando en los años veinte a fomentar la noción de clasicismo y pureza poética en publicaciones como *Alfar*, cuestiones que se trasladaron a los textos sobre música y artes plásticas con este bagaje.

Para Ortega y Gasset la metáfora era un medio de evitar realidades, un recurso dentro del “tabú” y del proceso de deshumanización (Ortega y Gasset, 1925: 74-75). Las ideas expuestas por Ortega y Gasset en sus principales escritos de los años veinte establecieron la relación entre la metáfora y las cuestiones sobre *deshumanización* y minorías selectas o élites que se asociaban a la idea de arte nuevo dando pautas terminológicas y conceptuales para la crítica. Por otra parte, se ha de señalar que la

propia relación del artista con el público era metafórica en el arte y música nuevos, debido a la distancia con el espectador y la dicotomía entre el programa estético novedoso y vanguardista del artista y el público, que no entendía el arte y música nuevos. El conflicto entre masa y minoría planteado por Ortega y Gasset en *Musicalia* (1921) y la *Deshumanización del Arte* (1925) se planteó en el pensamiento artístico y musical como ejemplo de que el nuevo arte era metafórico.

En la crítica musical esta cuestión surgía precisamente a partir de la repercusión de aquellas obras de la música de vanguardia que suscitaban el debate sobre el uso metafórico de elementos del XVIII, lo cual trascendió especialmente a partir de *Pulcinella* de Strawinsky, el *Retablo de Maese Pedro* y *Concerto* de Manuel de Falla y *Sinfonietta* de Ernesto Halffter. En la poesía la generación del 27 revitalizaba a Góngora, y en pintura se destacaba el clasicismo picassiano.

En los principales escritos y críticas la presencia de la metáfora y sus significados y términos afines hicieron confluír la discusión sobre la posibilidad del arte puro y objetivo y sobre todo la posibilidad del Clasicismo Moderno, discusión presente hasta final de los años treinta.

Según ha explicado José Carlos Mainer la metáfora era uno de los rasgos que Ortega y Gasset otorgaba al arte de vanguardia:

Deshumanización o predominio del placer estético-intelectual sobre el gozo patético sentimental. Evitación de las formas vivas, reemplazándolas por la metáfora, asaltándolas hasta sus mínimos entresijos como hace el “infrarrealismo” de Gómez de la Serna, Marcel Proust o James Joyce. [...] Hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte [...], considerar el arte como un juego y nada más [...], partir de una esencial ironía sobre el mismo balance de la operación artística [...], eludir toda falsedad y aportar una escrupulosa realización que contrasta con la tensión de imperfección que corroe el arte del siglo XIX [...], considerar la creación como “cosa sin transcendencia alguna” (Mainer, 1987: 183-234).

Las teorías de Nietzsche influyeron también en las ideas sobre cubismo en lo referente a la consecución de una realidad completa y objetiva a partir de diferentes puntos de vista para captar lo objetivo material y lo objetivo espiritual -forma y contenido-. Este proceso suponía una transformación de la realidad en otra nueva a

través de la metáfora y estuvo presente en las doctrinas del cubismo en la importancia otorgada a lo *constructivo* como síntesis de diferentes visiones y puntos de vista.

Ortega y Gasset proponía a Cézanne como ejemplo de esta perspectiva:

Cézanne, en medio de su tradición impresionista, descubre el volumen. En los lienzos empiezan a surgir cubos, cilindros, conos. Un distraído hubiera pensado que, agotada la peregrinación pictórica, se volvía a empezar y reincidíamos en el punto de vista de Giotto. ¡Nuevo error! Siempre ha habido en la Historia del Arte tendencias laterales que gravitaban hacia el arcaísmo [...]. Los volúmenes que Cézanne evoca no tienen que ver nada con los que Giotto descubre, son más bien sus antagonistas. [...]. Cézanne sustituye los cuerpos de las cosas, volúmenes irreales de pura invención, que sólo tienen con aquellos un *nexo metafórico* (Ortega y Gasset, 1924: 130-160).

Esta cuestión impregnaba el pensamiento artístico y musical en tanto se estaba discutiendo el problema de la no referencialidad y la representatividad en el arte, que implicaba la polémica sobre la ausencia de contenidos emocionales. Interpretando el contenido de *La deshumanización del arte*, el crítico de arte Manuel Abril remarcaba que la metáfora era también un medio de representación, puesto que:

El arte nuevo no dice que no pueda o deba utilizarse la representación en la medida necesaria [...], esa medida es mucho menor de lo que se pretende y es el artista el llamado a dosificarla sin sujetarse para ello a más leyes de las de la fantasía y del arte creador. Esto es precisamente lo que hace el cubismo. Emplea la representación como alusión, la alusión como metáfora, la metáfora como clave o tonalidad, para fijar la atención y emoción en el sentido que al artista le conviene, y fuera de esto, construye la arquitectura de un cuadro en plena libertad [pone como ejemplo a Juan Gris] (Abril, 1926: 343-347).

Dentro de lo que se consideraba *música nueva* en este momento, fundamentalmente reflejado a través de la acogida crítica de la obra de Strawinsky y la de Falla, se valoraba lo constructivo como ejemplo de forma ordenada pero no simétrica, como en el cubismo, sino adecuada a un contenido moderno en el que se aludía a la música del pasado con la “metarepresentación” o “teatro al cuadrado”, idea

que la presencia de los *Ballets Russes* en España ya había evidenciado, fomentada además visualmente con artistas como Sert o el propio Picasso que colaboraron con los *Ballets*. El paso progresivo de artistas cubistas por Madrid y Barcelona fue simultáneo al paso de los *Ballets Russes* de Diaghilev desde 1916. Fue surgiendo el concepto de pintura *pura* que cobijaba el concepto de metáfora orteguiano y que desde muchas plumas era resaltado por su carácter clásico. (Eugenio d'Ors.) La poesía, la pintura, y la música pura tuvieron puntos comunes: la concisión, la no-referencialidad u objetividad, la yuxtaposición de planos, la metáfora y la deformación como gesto, como estilización. Se anticiparon así conceptos del discurso musical, que trascenderían especialmente a partir de *Pulcinella* y *El Retablo de Maese Pedro*. Estas cuestiones están presentes asimismo en las ideas sobre el teatro de Falla y Lorca. (En *El Cante Jondo* Lorca, en 1922, utilizaba la metáfora como núcleo central del poema).

La metáfora se producía en *Pulcinella* en la alusión a la forma *suite* llenándola de elementos modernos en el juego tímbrico y rítmico, típicamente stravinskyano, o bien en el caso del *Retablo* de Falla acudiendo a la música antigua española y el tema del Quijote, evocando con el teatro dentro del teatro y utilizando una sonoridad moderna. Ambas obras jugaban con la reducción tímbrica, siguiendo los criterios de *depuración* sonora y la importancia de la música de cámara en el momento, y plasmaban nociones cubistas en los perfiles melódicos recortados, la pureza de líneas y la superposición de planos o bloques sonoros para crear el juego formal, además de la propia metáfora de las estructuras de tiempos pasados, desde el Medievo al siglo XVIII.

El crítico Juan José Mantecón expresaba esa alusión metafórica al pasado en la obra de Falla de la siguiente manera:

Vierte Falla el líquido rojo, transparente como el rubí, que ha de infundir alegría y entusiasmo en las venas. Para enrancar en los cálices de todos los corazones entusiastas es esta sangre de la ofrenda hispana que ha consagrado el más español de los músicos españoles, más universal por eso[...]. Lenguaje en el que todas sus metáforas se han impregnado de tanta realidad, que se confunda con la cosa misma (Juan del Brezo, 1924).

El concepto de metáfora es aquí utilizado como plasmación de la imagen estilizada de la realidad. Falla era universal porque llevaba a un lenguaje moderno, metafórico la música española a través del uso de su tradición. Adolfo Salazar, quizá el

crítico más influyente del momento, veía en el *Retablo* “esas alusiones *metafóricas* a nuestra música religiosa primitiva y a nuestros clásicos del XVI”.

El *Concerto* (1926) de Manuel de Falla utilizó en uno de sus movimientos la alusión a Domenico Scarlatti, que en el pensamiento musical del periodo se consideraba la representación de la tradición musical culta española del XVIII, y en la práctica musical, a partir de la obra de Falla fue utilizado por muchos compositores jóvenes haciendo referencia a procedimientos rítmicos y melódicos de sus sonatas.

La crítica vio en dicha obra la construcción de un aparato sonoro *nuevo* – aludiendo a las vanguardias, constructivismo y cubismo- por esa relación metafórica con el pasado del XVIII (Salazar, 1927). Algo que había señalado Manuel Abril en la pintura de Juan Gris. Por otra parte, el tratamiento del clasicismo picassiano de estos años se hacía mediante la alusión a la metáfora sobre Ingres.

También se emplearon estos conceptos referidos a obras musicales extranjeras. Por ejemplo, Mantecón relaciona la *Rapsodia Española* de Ravel con las corrientes poéticas contemporáneas -Hulme y Eliot-:

Los poetas españoles, de muy antiguo se percataron que a más del argumento, pretexto que les sirve para vertebrar sus poesías, existía una misión específica que le compete directamente como hombre de letras: la de la belleza del lenguaje, la pura eufonía que directamente emerge de su expresividad sonora. Más estrechamente aún que de la frase, la palabra misma se apodera de una calidad musical, de un timbre del que hay que cuidar, como en la orquesta de las regiones más sonoras y expresivas de los instrumentos [...]. Tras de esto, con genial intuición, viene el hallazgo de la metáfora que apunta a la realidad, transfigurándola con su gracia poética, haciéndola si se quiere trascendente, al desposeerla, por obra y gracia de la invención, de sus inmediatas contingencias, superrealizándola o desrealizándola, que son fases de la misma actitud mental [...]. Muy llegados hace falta que sean nuestros días para que nos hayamos percatado los músicos de que en las formas musicales hay también que crear, que no son meros moldes [...]. El tema le servía para hacer música, como objeto directo de la complacencia estética [...] insospechadas metáforas orquestales y armónicas, en las que pasaban de refilón y rozando los temas realistas [...] (Juan del Brezo, 1927).

Además de la relación con los conceptos de deshumanización y desrealización de Ortega y Gasset, en el texto vemos la correspondencia entre los diferentes ámbitos artísticos. Lo metafórico en la música se hacía con el uso del pasado pero transformado en rasgos sonoros modernos, y en la poesía por la metáfora poética. La arquitectura, el valor constructivo de la obra y, por tanto, su valor metafórico como nueva obra –de nuevo criterios cubistas- no impedían un contenido emocional ni impelían al uso de moldes.

La repercusión crítica de *Sinfonietta* (1925) del compositor Ernesto Halffter puso de nuevo sobre la mesa de debate la cuestión de la alusión metafórica a los elementos dieciochescos. La obra aludía al clasicismo del XVIII en su disposición en sinfonía en cuatro tiempos, pero mostraba la metáfora en su propio nombre, que indicaba la pequeñez, la sencillez y la brevedad, rasgos comunes a la vanguardia musical francesa. Utilizaba alusiones a la música de Strawinsky y al *Concerto* de Falla, rasgos de música coetánea dentro del uso *deformado* de una forma clásica. La mayor parte de los críticos resaltaron la idea de un espejo, de un reflejo de la música del XVIII en la del XX, lo que relacionaba estas cuestiones con teorías de vanguardia. Pero también el surrealismo empezó hacia mitad de los años veinte a penetrar en el pensamiento español, y en algunos casos se vio como el último estadio estético de un proceso de “metaforización” de lo clásico. El crítico Fernando Vela lo mostró precisamente al tratar *Sinfonietta* como La relación con las nociones de Clasicismo moderno y Neoclasicismo estaban aún más claras en su alusión a Haydn y Mozart:

El arte se desarrolla como una matemática. Haydn, Mozart, nos están diciendo una tarde entera verdades como  $2+2=4$  [...] pero si encerramos esta sencilla suma en un paréntesis y la oímos como evocación y anacronismo delicioso la operación se complica con una elevación al cuadrado. Si se vuelve a la forma es para agujerearla, si se vuelve a la forma es porque para existir deformación tiene que haber forma si bien destruida (Vela, 1927: 55-60).

Las ideas sobre la alusión metafórica a siglos pasados estuvieron presentes en la crítica artística y musical hasta los años treinta. En 1930 Salazar analizaba la *Sinfonietta* con ideas similares a las de Fernando Vela, y la describía como representación de un clasicismo metafórico:

En el Concurso Nacional de Bellas Artes de 1925, gana Ernesto Halffter el premio del Estado para una composición sinfónica. La suya es una *Sinfonietta* en cuatro tiempos, en la cual el talento de ese joven autor llega a un punto eminente de madurez [...]. Las cualidades constantes de Halffter, consistentes en un intrínseco sentido moderno contenido en una forma de equilibrio clásico, se acentúan en esta obra, en la cual se responde en el vocabulario exterior, al gusto europeo de evocaciones dieciochescas, mientras que su textura armónica llega a los mayores extremos [...]. El resultado es de una admirable belleza de forma y de una riqueza de materia extraordinaria [...]. Al hablar del *Concerto* para clave de Falla, me he referido al “clasicismo metafórico” que presenta y que es un juego en el que se complace Halffter en su *Sinfonietta*. (Salazar, 1930: 183-186).

Esa aparente intrascendentalidad vanguardista de Falla adquiriría sin embargo la solidez de un nacionalismo cuyo deseo “neutral”, metafórico, era restablecer la tradición culta y popular, cuando Salazar lo contraponía a Strawinsky y a Picasso:

En unos, como en Falla, es una consecuencia de su deseo de encontrar la raíz de lo tradicional, a la vez histórico y popular, culto y espontáneo, y para ello apelan a una forma neutra, como un modo de “tabula rasa”, para comenzar un nuevo punto de partida. En otros es simplemente, un cambio de postura momentáneo. [...] La alusión en la música tiene que verificarse por la recurrencia a giros melódicos y rítmicos que el compositor emplea de un modo que podría denominarse metafórico, cuyo empleo voluntario, utilitario, lo aleja tanto de la inocencia “primesautiere” del pastiche como de la influencia en términos generales. Precisamente ese *empleo metafórico* de los elementos dieciochescos presupone una posibilidad de desligarse de todo género de influencias determinantes, y una libertad de estilo y de procedimiento sin la cual no cabe ese doble juego. Se busca temporalmente un entronque provisional en los modos de expresión de otra época, como una cura de altura o de otra índole, la cual no tiene validez más que bajo ese aspecto calificadamente irónico. La media vuelta de Strawinsky viene después de la caricatura de Pergolese en su *Pulcinella*; la de Picasso volviendo la cara a Ingres tiene un análogo aspecto (Salazar, 1930: 183-186).

Esta importancia de la metáfora se revitalizó en el final de la década de los años veinte con motivo de la conmemoración de Góngora en 1927. Dámaso Alonso señalaba que no se imitaba a Góngora, sino que sólo se utilizaba su procedimiento metafórico (Alonso, 1928: 177-202). Lorca unía la metáfora gongorina a los conceptos de belleza objetiva y pureza (García Lorca, 1932: 94-103). En *El Nuevo Romanticismo* José Díaz Fernández reflexionó sobre la cuestión de la metáfora y su importancia en el neoclasicismo en dicho ámbito, el literario. De alguna forma sus argumentos eran los mismos que los de la crítica musical. Se desechaba una estética puramente formal reivindicando lo español a pesar de utilizar “formas neutras”, *metáforas*, para crear un sentido moderno, y una intención de desvincularse de Europa y de su influencia neoclasicista para reivindicar la identidad española.

La estética neoclasicista se contradecía a sí misma. Pretendía hacer un arte para minorías. Y tenía como instrumento único de creación la metáfora [...], una creación popular. Un elemento que reside en la boca del pueblo [...]. Por muchos juegos y escamoteos que hicieron con la metáfora no pudieron desvincularla de su sentido popular y muchas veces, casi siempre, acudieron al folclore, a los elementos de arte primitivos para crear el arte nuevo [...]. Por lo demás, el neoclasicismo español estaba en manifiesta desventaja con relación al patrón francés, del cual era epígono [...]; incluso Góngora, que es precisamente el modelo neoclásico, representa a maravilla el modelo de raza, y su obra ha cristalizado una España en pelea muchas veces con la conciencia de Europa (Díaz Fernández, 1930: 49-55).

Este texto confirma que el neoclasicismo, en su búsqueda de lo racial, concilió – desde el punto de vista de la crítica- las vías culta y popular, desmitificando la noción primera de las minorías. La metáfora se convirtió así en la justificación de la reivindicación moderna de la tradición española. Para Celsa Alonso, el uso metafórico de formas dieciochescas fue un “trasunto de la búsqueda intelectualizada de lo castizo (Unamuno)” que culminaría en la “hispanización del lenguaje de vanguardia” (Alonso, 2000: 924-944). La imagen, la realidad aparental de la música española, se había configurado así en este periodo mediante el Neoclasicismo o Clasicismo moderno, una metáfora musical dentro de las vanguardias.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ALONSO, C. (2000), "Nacionalismo", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador: Emilio Casares Rodicio, SGAE, vol. 7, pp. 924-944.

MAINER, J.C. (1987), *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.

ORTEGA Y GASSET, J. (1963), *Obras completas*, 12 vols. Madrid. *Revista de Occidente*, I y II, 6 ed.

### **Artículos**

ABRIL, Manuel: "Itinerario ideal del nuevo arte plástico", *Revista de Occidente*, diciembre de 1926, pp. 343-367.

ABRIL, Manuel: "El pintor Juan Gris", *Alfar*, vol. 8, noviembre de 1923, pp. 343-357.

GARCÍA LORCA, Federico: "La imagen poética de D. Luis de Góngora", *Revista Residencia*, Residencia de Estudiantes, octubre de 1932, núm. 4, vol. 3, pp. 94-103.

Mantecón, Juan José, (JUAN DEL BREZO): "El Retablo de Maese Pedro", *La Voz*, 29 de marzo de 1924.

Mantecón, Juan José (JUAN DEL BREZO): "La Rapsodia Española de Ravel, la Orquesta Filarmónica", *La Voz*, 23 de diciembre de 1927.

SALAZAR, Adolfo: "El Concerto de Manuel de Falla: Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad", *El Sol*, 3 de noviembre de 1927.

VELA, Fernando: "El arte al cubo", *Revista de Occidente*, núm. 46, abril de 1927, pp. 55-60.

ORTEGA Y GASSET, José: "Sobre el punto de vista en las artes", febrero 1924, *Revista de Occidente*, núm. 8 año 2, pp. 130-160.

### **Ensayos**

DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930). *El Nuevo Romanticismo*. Madrid, Zeus.

SALAZAR, A. (1929), *Sinfonía y Ballet Sinfonía y Ballet, idea y gesto en la música y danza contemporáneas*, Madrid, Mundo Latino.

SALAZAR, A. (1930), *La Música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave.