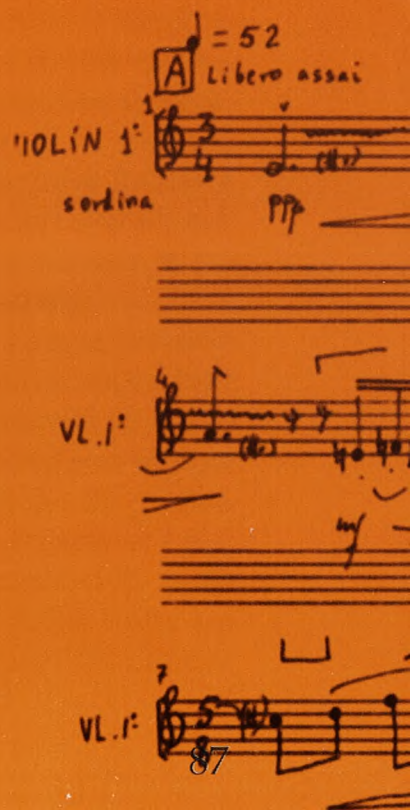
SEMEJANZAS, DIFERENCIAS Y VARIACIONES: MÚSICA Y POESÍA DE UNA GENERACIÓN

José Ramón Ripoll



A través de los tiempos, la unión natural de música y poesía se ha convertido en piedra angular de la historia del arte, no sólo por su indiscutible carta de naturaleza, sino porque en ella se concentra la esencia y el principio de la expresión humana. Poesía y música han convivido en perfecto maridaje desde antes que el poeta y el músico tuvieran conciencia de su propio destino. Incluso era impensable separarlas: el poeta cantó al comienzo, y la lira de Orfeo se convirtió en símbolo de los versos más bellos de la tierra. Desde Homero hasta los trovadores occitanos, la palabra no podía concebirse sin el vuelo rítmico y melódico que imponía su propia sonoridad: Ziryab, Guillermo de Aquitania, Machaux o tantos otros dieron testimonio de su doble oficio que, en verdad, resultó ser uno solo. La tradición castellana halla también sus orígenes en esta convergencia, donde zéjeles, romances, villancicos y canciones se dan cita en los célebres romanceros y cancioneros frecuentados por excelentes *musipoetas*, cuyos ecos anónimos aún resuenan en nuestra lírica y, en muchos de los casos, perfectamente identificados, como los de Juan del Encina o Gil Vicente. A partir del Renacimiento, la palabra poética entenderá más su condición sonora en su propio recinto formal, es decir, en el poema, mientras que la música comienza a aventurarse en los espacios abiertos por la abstracción de su lenguaje, sin renunciar, no obstante, a recurrir al verso como procedimiento lógico y natural. Así comenzó un largo historial de colaboración entre poetas y compositores que, compartiendo las mismas preocupaciones estilísticas, ideológicas y conceptuales, ha enriquecido el patrimonio musical con un valiosísimo tesoro de tonadillas y canciones hasta nuestros días. Si en el Siglo de Oro y en el Barroco, nos topamos con muchos ejemplos de participación, fue en el seno de la Generación del 27 donde tal simbiosis alcanza su mayor riqueza. En el mismo contexto histórico e, incluso, en el mismo espacio físico y emblemático de la madrileña Residencia de Estudiantes, poetas y músicos se dan cita en la tarea regenerativa de vitalizar la cultura española. Unos y otros asumieron el legado de la tradición como el mejor trampolín para asomarse a la modernidad que brindaban los tiempos y las corrientes artísticas europeas del momento. La adaptación, por gran parte de sus poetas, de estrofas, metros y giros neopopulares atrajeron pronto el interés de los compositores que hicieron posible un cancionero espectacular, que bien pudiera haber sido diseñado en su conjunto por sus respectivos autores. Lorca, Alberti, Bergamín o Cernuda fueron así perfectamente musicados por los Ernesto y Rodolfo Halfter, Pitaluga, Durán o Bacarisse.

Tras la guerra civil y su consecuente exilio masivo de intelectuales y artistas, la tradición española va a sufrir una de sus peores crisis históricas. La cadena de la tradición se rompe, y habrá que aguardar varios años para volver a engarzarla. Todo el esfuerzo de la Generación del 27 parece dispersarse por caminos independientes y desligados entre sí. Si en poesía la fuerza ideológica del idioma siguió ejerciendo una sutil coherencia entre sus actores, en la música todo se dilata. Manuel de Falla, que había sido el modelo impulsor de la renovación sonora del grupo, se marcha a la Argentina, de donde volverá ya muerto; Roberto Gerhard, la figura más destacada de nuestra vanguardia musical -discípulo de Schönberg-, termina sus años en Oxford; Rodolfo Halffter desarrolla en México su docencia y carrera creativa, constituyéndose en un pilar de la cultura del país;

mientras que tantos otros emprenden un camino solitario, en el mayor de los casos sembrado de nostalgias y sin salida. En el interior, la vida musical brillaba por su falta de ideas y, salvo el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, toda la producción que se gestaba no sonaba más allá del patio nacional. Desde el poder se fomentó el casticismo y no faltaron autores que compusieran sus obras a la sombra de las mantillas y el mantón. Por otro lado, los conservatorios hacían gala de su etimología, "conservando" en formol las ideas más reaccionarias y volviendo la espalda a cualquier tipo de aire refrescante. Sin embargo, habría que hacer justicia a dos figuras importantes que, desde el mundo académico, iniciaron un proceso renovador dentro de sus posibilidades: una es Conrado del Campo, que desde su cátedra de composición en el Conservatorio de Madrid preparó a toda una escuela de futuros creadores, y otra es la de Gerardo Gombáu, al que la música española de la segunda mitad del siglo XX le debe, en cierta manera, la iluminación de nuevas variantes que le facilitara la salida de su propio laberinto.

Paralelamente a la Generación poética del 50, surge un grupo de compositores bajo circunstancias y presupuestos parecidos. Consciente de la necesidad de recuperar el hilo progresista de la tradición y superar la hendidura causada por el hipernacionalismo de los vencedores, su inmediata labor consiste en una rápida puesta al día de la escritura y estilística musical con respecto de sus contemporáneos europeos. De alguna manera, se sienten herederos de la tarea del 27 en cuanto a la necesidad de diseñar un proyecto colectivo que "regenere" el ambiente, donde la música pueda sonar y desenvolverse con absoluta normalidad. Quizás la falta de eslabones y modelos en la cadena de la tradición musical llevó a estos compositores a establecer dos modelos o pautas a seguir: por un lado, retomar lo mejor y más puro de las enseñanzas de los maestros que vieron frustrados sus objetivos por causa de la dictadura; por otro, abrir puertas al exterior e informarse de todo aquello que se habían perdido, desde los últimos vericuetos estilísticos de Bartok o Stravinsky, hasta la experimentación electroacústica de Stokhausen o Cage, pasando por el dodecafonismo vienés de Schönberg o Berg, el expresionismo de Hindemith, las tendencias aleatorias, el sensualismo de Britten o el grafismo y la *performance* de Cage. Como bien dice Tomás Marco, se trata de quemar etapas rápidamente, sin perder la propia identidad de cada uno y sin renunciar a la tradición natural. De hecho, las primeras obras de estos compositores, aunque surtidas de elementos novedosos y estructuras desconocidas en la música española hasta entonces, no dejan de poseer un cierto sabor especial de pertenencia.

A diferencia de los poetas de su generación, estos compositores no pudieron cruzar ningún puente para enlazar con el pasado escogido, guareciéndose todo lo más en la decisiva e importantísima figura de Gerardo Gombáu –maestro y compositor- y en la del crítico Enrique Franco que, de alguna forma, adopta el papel aglutinante, teórico y difusor que tuvo Adolfo Salazar en el grupo del 27. Los poetas, sin embargo, siguieron un camino más llano. Aquí se quedó Vicente Aleixandre, que, en su casa de Wellingtonia, casi modeló y dio forma a parte de una generación, y continuaron escribiendo Blas de Otero, Gabriel Celaya o José Hierro, por mencionar sólo a los que ejercieron más

Algunos músicos de la Generación del 51 reunidos en Casa Paco (1968). De izqda. a dcha., Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Tomás Marco, Cristóbal Halffter y Ramón Barce, entre otros.

influencia sobre los venideros. En el caso de los músicos, les quedaba vivo y por poco tiempo el peor Turina, y anunciaba su estirpe Joaquín Rodrigo, el compositor más destacado de un periodo de sequía salpicado por algunos satélites del 27, que fueron escribiendo sus obras respectivas aisladamente y con dificultades, como es el caso de Jesús García Leoz, Carlos Suriñachs o Jesús Arámbarri. Sin embargo, Cataluña contaba con la importantísima presencia de Xavier Montsalvatge, compositor de firme vocación contemporánea, que dio lugar a un catálogo personal y abierto, como una pequeña ventana, a los estilos europeos de la época.

Todo proyecto generacional nace de unas circunstancias determinadas, empujado por la voluntad y entusiasmo de un grupo de interesados, a los que se une otra serie de colegas que, más o menos lejanamente, por coyuntura, oportunidad o determinación, terminan participando de las ideas generales. De la misma forma que el grupo poético del 50 amplió su red tentacular conforme su ideario iba tomando cuerpo, el primer núcleo musical de la llamada Generación del 51 –término acuñado por Cristóbal Halffter que hace referencia al año en que sus principales miembros terminaron sus estudios académicos, o como apunta Luis de Pablo, porque les correspondía ir a la mili- tuvo su origen en el Grupo Nueva Música, fundado en 1958 y compuesto por Ramón Barce, el propio Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Antón García Abril, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember y el compositor uruguayo Luis Campodónico, que se encontraba de paso por España. Aunque Ramón Barce redactó el manifiesto general, en el que se declaraban las primeras intenciones y se dejaba constancia de la urgente necesidad de recuperación, indepen-

dencia y puesta al día, Enrique Franco se convirtió en su *alma mater*, apuntando sabiamente el camino a seguir a partir de las experiencias personales de cada uno de los integrantes. Fue precisamente el crítico madrileño quien encargó a todos ellos, en 1959, la composición de una serie de canciones sobre algún villancico de *El alba del alhelí*, de Rafael Alberti. Por aquellas fechas, acudir a la obra del poeta gaditano era considerado, como poco, un desdoro político. En este caso, se trataba de la parte albertiana menos peligrosa, que daba pie a desarrollar musicalmente un género tradicional, y el asunto cruzó las líneas de la censura sin demasiados problemas. El encargo acabó convirtiéndose en una especie de embrión generacional, aunque la mayoría de sus componentes ya habían demostrado anteriormente su capacidad creadora e inventiva. Al proyecto se incorporó Gerardo Gombáu, como músico experimentado y perteneciente por edad a la Generación del 27, que iría a desempeñar un papel decisivo en el rumbo de estos aún jóvenes compositores. Maestro y discípulos se beneficiarían de este espontáneo y esperado debate. Como señala Cristóbal Halffter, "mi generación, como consecuencia de no tener *padres*, tuvimos que ser educados por nuestros abuelos".

Paralelamente al grupo madrileño, los compositores catalanes Josep María Mestres-Quadreny y Joseph Cercós, junto con el canario Juan Hidalgo –fundador este último de Zaj, una de las experiencias vanguardistas más atrevidas de los años sesenta- se reúnen en torno al Club 41 de Barcelona y vuelven a poner en marcha el desaparecido Círculo Manuel de Falla, desde donde se organizan los conciertos de Música Abierta, ciclo destinado a la difusión de la música actual, engarzada con otras actividades. Cataluña, que participa de una tradición musical más autóctona, mediterránea y, hasta cierto punto, más abierta a la actualidad europea, acabó por equilibrar el generacional del 51. Con el tiempo, algunos de sus fundadores volvieron a sus cátedras o instrumentos, abandonando la composición, y otros se fueron incorporando por afinidad estética y presupuestos ideológicos, como es el caso del ya fallecido Carmelo Bernaola -autor de una importantísima obra y uno de los pilares creativos de toda la generación- , Joan Guinjoan -elemento clave para entender de cerca el intenso coloquio entre las formas y expresiones que planteaba la nueva era, y dueño de un lenguaje preciso y cristalino-, así como toda una gama de compositores que, como Ángel Oliver, Agustín Bertomeu, Josep Soler, Leopoldo Balada, Claudio Prieto, Miguel Alonso, Agustín González Acilu o Gonzalo de Olavide, asumen el primitivo proyecto en un tira y afloja con la modernidad.

A pesar de la fluida correspondencia entre músicos y poetas, a la que se hace referencia al comienzo de este trabajo, los respectivos actores de la Generación del 50-51 no guardan entre sí una especial relación. Tanto unos como otros se movieron en dos foros distintos, mantuvieron unas preocupaciones formales diferentes y utilizaron un lenguaje que, en ocasiones, podríamos tildar de antagónico.

Por una parte, las condiciones culturales de aquellos años no facilitaron un oportuno engranaje entre unos y otros. La educación musical no existía en los planes de estudios, y los conciertos que contenían música actual en sus programas, ni se organizaban en abundancia, ni estaban

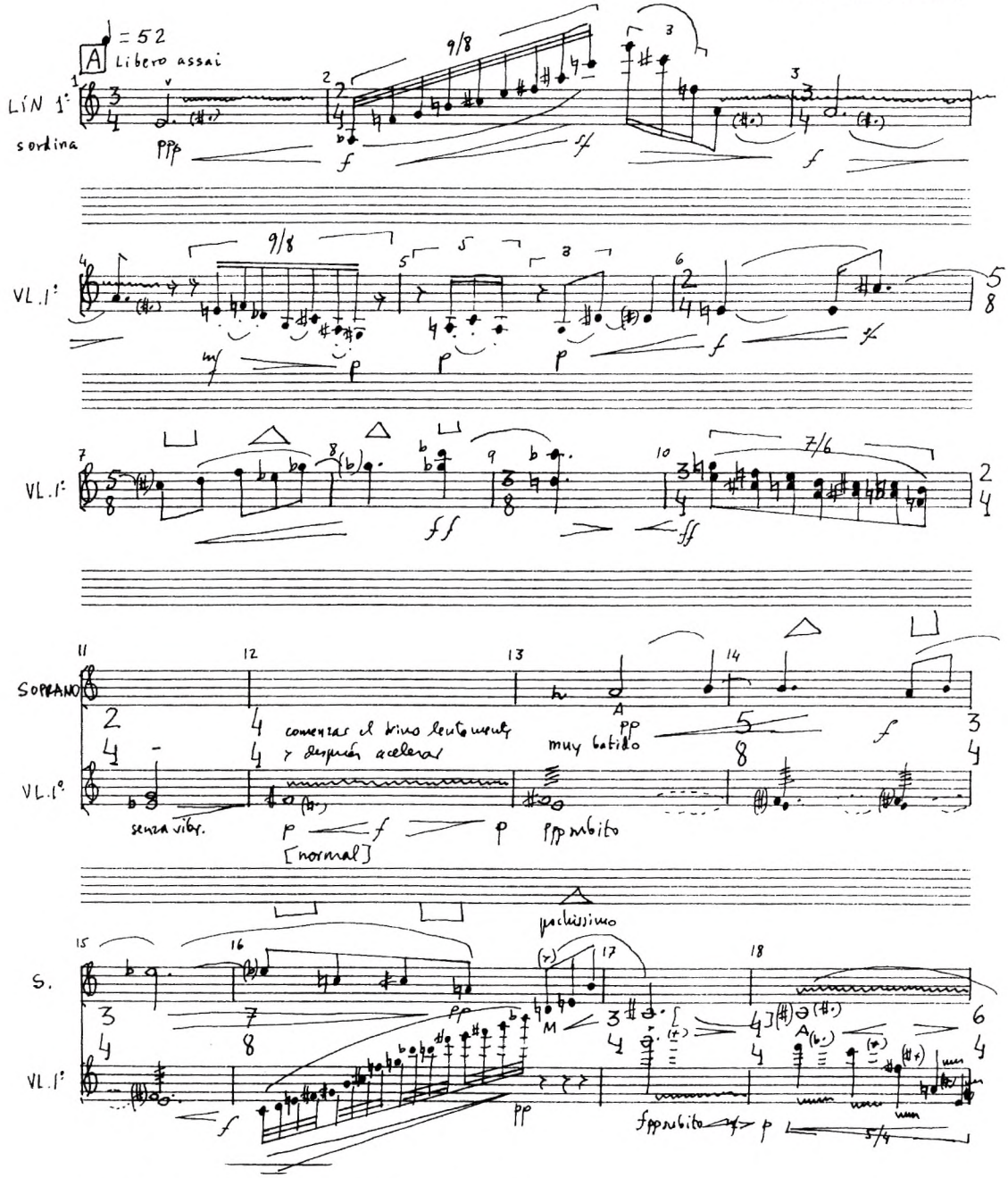
demasiado difundidos; todo lo más, gozaban de un público corporativo y endogámico formado por los propios compositores con sus respectivas familias, amigos y críticos, discípulos y alumnos, y algún melómano pertinaz. Los poetas, por tanto, brillaban por su ausencia, y cuando se les hablaba de música de su tiempo, pensaban directamente en Françoise Hardy o Concha Piquer. A los músicos les ocurría lo mismo; difícil era encontrarlos en alguna lectura poética o sarao literario.

Por otro lado, aunque las preocupaciones generales de la generación arrancasen de una misma realidad y participaran del ideal reconstructivo, los métodos de escritura, las convicciones estilísticas y las propuestas estructurales tomaron derroteros muy distintos en cada una de las disciplinas. Ambos materiales brotaban de una misma raíz, pero se bifurcaban al llegar a las ramas. Poesía y música han establecido históricamente una lengua que habla y dice más allá de los aparentes significados que señalan sus signos, pero, en aquellos años, la mayoría de los poetas asumieron una función y un papel delimitados por los hechos sociales y políticos, convirtiendo su propio verso en expresión de rebeldía y lucha contra la situación que les tocó vivir. Esta tarea transformadora era imposible llevarla a cabo sin la presencia activa del lector en potencia, destinatario urgente del "mensaje poético", lo que conllevó, en muchas ocasiones, a construir un discurso lírico con tendencia a la figuración y al realismo, apartado momentáneamente de la abstracción connatural al lenguaje poético. Los compositores, sin embargo, no sintieron la necesidad de asumir este tipo de compromiso desde su obra, quizás por la condición abstracta en sí misma de sus formas, materiales y articulaciones. La música no tenía nada que denunciar más que su propia precariedad y retraso con respecto al mundo, y la postura más honrada de sus protagonistas consistió en ser coherentes con su tiempo, configurando así un lenguaje cercano a las vanguardias o a la modernidad que adoptaba técnicas y estilos novedosos, apartados, en principio, del tradicional diletante. De hecho, las primeras manifestaciones musicales de estos compositores, tras haber tomado conciencia generacional, fueron rechazadas o mal recibida por el público, como el escándalo organizado durante un concierto de la Orquesta Nacional, en 1961, donde se interpretaba *Microformas*, de Cristóbal Halffter, obra inaugural en el nuevo procedimiento del autor y que iluminará el camino a seguir por varios componentes de la generación. Parecida suerte corrieron *Radial* (1960) y *Libro para el pianista* (1961), de Luis de Pablo, verdadera investigación en la técnica instrumental, donde el autor busca una nueva estructura tímbrica por vez primera en la música española. Esta divergencia estilística y formal entre poetas y músicos quizás incidiera en la falta de una mutua colaboración e incluso de entendimiento. Es curioso que ninguna de las obras textuales de estos últimos se apoye en ningún verso de los poetas de su generación. Y no es por autosuficiencia de la música pura, ni por cierto desinterés en la poesía. Precisamente, los catálogos de estos compositores están bien surtidos de canciones y obras orquestales inspiradas o basadas en poemas o en mundos poéticos, pero pertenecientes casi siempre a generaciones anteriores o, conforme van pasando los años, a autores más jóvenes.

EL MANANTIAL

per soprano e sei esecutori
su testi di Jorge Guillén

LUIS DE PABLO



Proprietà per tutti i paesi delle Edizioni SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano, Via Quintiliano, 40
© Copyright 1982 by Edizioni SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano
Tutti i diritti riservati a termini di legge - All rights reserved, International copyright secured

S. 9085 Z.

Uno de los pocos casos de colaboración generacional fue el de Ramón Barce con la poeta Elena Andrés, que a la sazón era su mujer por aquella época, en *Canciones de la ciudad* (1961). O Cristóbal Halffter, que en 1959 compone la ópera televisiva *El ladronzuelo de estrellas* (sin editar) y *Nueve canciones para un libro de Alfredo Castellón*, escritor y dramaturgo este último, que aparece y desaparece de la célebre fotografía original del Grupo del 50 en el homenaje a Machado en Colliure. Por lo demás, Antonio Machado, Unamuno, Juan Ramón Jiménez o Rafael Alberti fueron los poetas más frecuentados por unos compositores que paradójicamente ponían el oído en su tiempo y escribían para su gente. Halffter casi inició su carrera musical con textos de Gil Vicente, Jorge Manrique y Alberti, en 1952 y, a partir de ese momento la poesía comenzó a circular vertebralmente por toda su obra, desde los poetas arabigoandaluces de los siglos XII y XIII hasta Bertold Brecht, pasando por San Juan de la Cruz, Jorge Guillén o José Hierro. Pero la obra más importante desde el punto de vista musical, donde la poesía está presente más allá de su propia palabra es en *Elegía a la muerte de tres poetas españoles* (1975) que, concebida para orquesta, sin voz ni texto, recrea tres momentos especiales de nuestra historia en un momento clave de lucha contra el olvido y recuperación de la memoria: Bajo los epígrafes de "Exilio", "Cárcel" y "Sangre" recuerda sonoramente los paisajes líricos y humanos de Antonio Machado, Miguel Hernández y Federico García Lorca. Recientemente Halffter, tras el éxito de *Don Quijote*, ópera en un acto sobre libreto propio y de Andrés Amorós, está trabajando en otra, en colaboración con el poeta Juan Carlos Marset.

Sin duda es Luis de Pablo, junto a Halffter, el compositor de la segunda mitad del siglo XX más reconocido en el ámbito internacional. Su obra emana naturalmente y con gran emotividad de un pensamiento que trasciende su propia música. Su rigor intelectual, como en el caso de Barce, le ha acercado a otros mundos y disciplinas y, sobre todo, a la poesía. Sin embargo, el tratamiento textual no se remite al ejercicio de musicar los versos escogidos, sino a insertarlos con su primaria sonoridad en el conjunto de la obra. La palabra es motor, pero también instrumento y elemento dinámico. Desde *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956), el autor inicia un rastreo en las posibilidades de la voz y la palabra poéticas, entendiéndola más allá de su propio significado. Así se sumerge en las versiones originales de poetas extranjeros, como en el caso de *Ein Wort* (1965) para soprano, piano, violín y clarinete, sobre textos de Gottfried Benn, *Ederki* (1978) sobre un poema de Robertet o *Una cantata perdida* (1981) a partir de unos versos de Pessoa . Pero, sin duda, la obra que participa más plenamente de la poesía como concepto de vida y visión personal es *Tarde de poetas* (1986), una colección particular de catorce piezas para diferentes formaciones instrumentales a partir de diversos autores de todos los tiempos que, a pesar de su variedad, constituyen un trabajo unitario y de sólida factura, en el que nos encontramos con versos de Selomo Ibn Gabirol, Juan Larrea, Hafiz, Saadi, Omar Khayyam, Góngora, Marcial, Leopardi, Carlo Porta y Vicente Aleixandre. Este último, desde sus *Diálogos del conocimiento* dio origen a *Sonido de la guerra* (1980), una de los títulos más significativos de Luis de Pablo. También los versos de Gimferrer y José Miguel Ullán, así como los libretos de Vicente Molina Foix están presente en su catálogo.

La poesía planeó también insistentemente sobre la obra de otros muchos autores de la generación. Así, Ramón Barce, promotor del primer núcleo generacional, introductor y traductor al español de *El estilo y la idea* y *Tratado de armonía*, de Schönberg –de gran importancia teórica para un entendimiento de la nueva jerarquía sonora-, filósofo y profesor de literatura, compuso varias piezas sobre canciones populares sefardíes en 1960, y otras canciones sobre poemas de Rosalía de Castro y Gabriel Miró, además de *Residencias* (1974), a partir de un texto de García Bacca y *Dos aforismos de Juan de Mairena* (1975) , las dos para coro mixto *a capella*.

Tanto la obra de Carmelo Bernaola, como la de Antón García Abril, están salpicadas de textos poéticos que redundan en los gustos literarios de su generación. Bernaola, a pesar de la versatilidad de su obra y su disposición a las formas abiertas, se vuelve también hacia la tradición y el verso medido a la hora de escoger los poemas: Rosalía de Castro, Juan Ramón, Antonio Machado o Guillén, aunque también trabaja con el metro libre de Aleixandre y la prosa de Cela. García Abril, por otro lado, de estilo y escritura más clásica, resistente a abandonar del todo la tonalidad, se especializa en la canción como la herencia más pura de la expresión humana. Aunque perteneciente al núcleo fundacional de su generación, su música no comulga abiertamente de los postulados vanguardistas que la caracterizaron. Al disolverse el grupo Nueva Música, optó por una renovación moderada en la línea de las últimas obras de Gombáu. En el discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes, *Defensa de la melodía*, puede leerse:

> "...La melodía debe volver a ocupar su puesto. Una melodía nueva que se valga de todas las aportaciones y logros incorporados al nuevo lenguaje, con voz que reivindique su fuerza expresiva y ese poder de comunicación que le ha sido inherente durante toda la historia musical del hombre (...) El abandono de la melodía sistemáticamente puede provocar la desaparición de la música como lenguaje de comunicación".

Sus canciones están basadas en textos de Alberti sobre todo, de Gil Vicente, Bécquer o Juan Ramón, pero también de Antonio Gala, Luis Rosales, José Hierro, Dionisio Ridruejo o Salvador Espriu.

Los poetas del 50 no van a encontrar fácilmente compositores dispuestos a servirse de su palabra para edificar su música. Entre las promociones posteriores, no encontramos ningún caso de relevancia, salvo con José Ángel Valente y Ángel González. El material del que se nutre la poesía de Valente es esencialmente sonoro, no en el sentido métrico o formal, sino en su más pura naturaleza y esencia; es decir, las propuestas poéticas de Valente se construyen, no desde la imagen que producen sus versos, sino a través de la elección de la palabra como elemento en medio del vacío y el silencio, algo similar a la labor del músico. Compositores nacidos después de los años cincuenta, como Santiago Lanchares, Mauricio Sotelo, Juan Carlos Duque o Borja Ramos han trabajado con sus versos. La estructura irregular de los poemas de Ángel González, su familiaridad con la

música, tanto como paisaje sonoro o concepto vital, y la cadencia interna de sus propios versos le hacen ser el poeta más "músico" de su generación. Como una constante en su poesía, la música aparece en todas sus facetas y dimensiones, y como una tajante aseveración el poeta escribe: "Música que rechazan las paredes: sólo soy eso./ Cuando ella cesa también yo me extingo." Compositores asturianos como Enrique Truhán o Vázquez del Fresno habían trabajado ya en su obra y, recientemente, además del cantautor Pedro Guerra, lo han hecho Jorge Muñiz, Ramón Prada, Milena Perisic, José Luis Marco o Juan Durán.

Los compositores del 51, sin embargo, se sintieron más atraídos por los artistas plásticos contemporáneos. Tanto el lenguaje musical como el pictórico o escultórico conectaban con la filosofía de las vanguardias como método extrapolar y, también, de conocimiento del entorno. Siguiendo las enseñanzas de Adorno, resultaba incongruente y contradictorio mirar al mundo moderno con anteojos oxidados por el paso del tiempo. Para percibir la actualidad y propagarla era necesario actualizarse con todas las consecuencias, aunque, en principio, tal premisa condujese a un desencuentro con el público. Adorno vaticinaba que el desajuste se corregiría en pocos años. Lo cierto es que ha pasado más de medio siglo desde su profecía y aún no acaba de cumplirse del todo. Sea como fuere, música y artes plásticas y visuales caminaron casi a la par en busca de un lenguaje propio, oportuno y capaz de relacionarse con las tendencias que se daban cita fuera de nuestras fronteras sin la excesiva carga de la omnipresente tradición. Fueron frecuentes los conciertos celebrados en el marco de las exposiciones de los pintores, donde el grupo El Paso tuvo un especial protagonismo. En 1963 llegó a celebrarse un concierto colectivo en el que cada compositor –Halffter, De Pablo, Miguel Ángel Coria, Barce, Bernaola y Tomás Marco- debía de inspirarse en un cuadro determinado –Viola, Ferreras, Cárdenas, Suárez, Rivera, Millares y Vento-. Incluso existió una colaboración continua, de la que han surgido obras decisivas e importantes, como *Tiempo para espacios* (1974) obra para clave y cuerda inspirada en los mundos de Chillida, Sempere, Lucio Muñoz o Manuel Rivera, o *Mural sonante, Homenaje a Tapies*, (1992), ambas de Cristóbal Halffter. O en el caso de Luis de Pablo, de cuya amistad con Alexanco y Luis Gordillo surgirían interesantes propuestas plástico-sonoras. O la conexión de Mestres Quadreny con Tapies y Villeya, o la de Guinjoan con Ponç. En fin, que si escuchamos la música de estos compositores, es más fácil, e incluso más natural, que se nos venga a la memoria cualquier forma de estos artistas que los versos de sus poetas coetáneos.

Sin embargo, la poesía coexiste con la música casi desligada del poema. Como espacio autónomo, aunque nacida de la palabra, la poesía persiste sola y suspendida, más allá de los nombres y su materia originaria, donde se autogenera a su vez. La Generación del 50, como la del 51 –una y distintas- construyó su obra con la misión de explicarse a sí misma su propia historia y, a partir de ahí, comenzar una aventura diferente, particular y múltiple. La poesía punzó en los versos y también en la música, y a través de ella comprendemos hoy las gestas de sus protagonistas.