

EL MÚSICO DE JAZZ Y EL OYENTE EN LA LITERATURA DE LUIS ARTIGUE: ANÁLISIS E IMPLICACIONES TEÓRICAS¹

Rodrigo GUIJARRO LASHERAS
Universidad de Oviedo
ORCID: 0000-0002-6279-1309

Resumen:

Este artículo analiza la presencia del jazz en dos obras literarias del escritor español Luis Artigue: la novela *Café Jazz el Destripador* (2020) y el poemario *Tres, dos, uno... jazz* (2007). Esto nos permite apreciar que, en el caso de la primera, Artigue se centra en el emisor (el músico de jazz) y, en la segunda, en el receptor (el oyente), así como en el efecto que la música tiene en ambos. Pero este análisis no solo pretende desentrañar el vínculo que guardan estas dos obras con la música, sino que, al hilo de ellas, plantea tres reflexiones teóricas sobre la música en la literatura: 1) el concepto de poema (o narración) *in praesentia musicae* como modo de plasmar el efecto de audición de música; 2) el concepto de *eidolon* como base de un poema y la distinción entre *eidolon* lingüístico y *eidolon* visual; 3) la diferencia que presentan en cuanto al elemento imitante las analogías formales

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Surcos sonoros. La imitación de la música en la literatura*, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

y estructurales respecto de los otros tres tipos de imitación de la música en la literatura normalmente reconocidos, lo que conduce a percatarse de la posibilidad de que los contenidos sean la base de las analogías formales.

Palabras clave:

Música en la literatura. Jazz en la literatura. Luis Artigue. Intermedialidad. Literatura española contemporánea.

Abstract:

This article analyses the presence of jazz in two literary works by the Spanish writer Luis Artigue: the novel *Café Jazz el Destripador* (2020) and the collection of poems *Tres, dos, uno... jazz* (2007). This allows us to appreciate that, in the first work, Artigue focuses on the jazz musician, whereas, in the second, he focuses on the listener. In both cases, the effect that music has on both is an essential concern. But this analysis not only aims to unravel the link that these two works have with music, but also proposes three theoretical insights: 1) the concept of poem (or narration) *in musica* (that is fictionally written while music plays) as a way of expressing not only music, but the effect of listening to it; 2) the concept of *eidolon* as the basis to understand many musical poems and the distinction between linguistic *eidolon* and visual *eidolon*; 3) the difference that formal and structural analogies present with respect to the other three types of imitation of music in literature regarding the imitating element, which leads to argue that the contents may also be the basis of formal analogies.

Keywords:

Music in Literature, Jazz in Literature, Luis Artigue, Intermediality, Contemporary Spanish Literature.

El jazz es uno de los géneros musicales que más presencia tiene hoy en la literatura. A pesar de su origen estadounidense, la literatura española lo ha asimilado y cuenta ya con una notable tradición dentro de nuestras fronteras. El primer objetivo de este trabajo es estudiar el modo en el que el jazz aparece en la literatura de un escritor español contemporáneo, Luis Artigue (León, 1974),

autor de una obra variada que comprende hasta la fecha ocho novelas y ocho poemarios. Entre estas dieciséis obras, hay dos que resultan particularmente interesantes para los estudios músico-literarios por su apelación al jazz. Son las que este trabajo estudia: la novela *Café Jazz el Destripador* (2020) y el poemario *Tres, dos, uno... jazz* (2007), que obtuvo el Premio Ojo Crítico de Poesía. El motivo de tal elección no es solo la calidad de los textos, sino la sofisticación del vínculo con la música que contienen y que solo un análisis pormenorizado permite apreciar y entender mejor.

Pero esto es solo una parte del presente estudio. Este artículo combina el análisis literario con una reflexión teórica, ya que matiza varias nociones de importancia a la luz de lo que las obras analizadas permiten argumentar. Por ello, aspira a conocer mejor un aspecto de las relaciones entre literatura y música en la literatura española actual, pero también a aportar luz sobre algunas cuestiones generales relativas al tipo de vínculos que se pueden establecer con la música desde un texto literario. En este punto, el artículo parte del sistema desarrollado en Guijarro Lasheras (2023), basado en varias categorías de Werner Wolf (1999 y 2015), y la incorporación de otras de Albright (2014). ¿Cómo se puede tratar literariamente el jazz? ¿Cómo reflejar en un texto literario el impacto que tiene el jazz en el oyente? ¿Qué interés puede tener la figura del *jazzman*? ¿Pasa esto necesariamente por una imitación de algunos de los rasgos formales de dicho género musical? Artigue, como veremos, emplea una variedad notable de recursos y una interrelación entre ellos de gran interés para dar respuesta a estas y otras preguntas.

Tras una breve contextualización de las obras fundamentales para este trabajo, pondremos primero el foco en el emisor y, a continuación, en el receptor. Es decir, la primera sección se ocupa de la plasmación de la figura del *jazzman* en la obra de Luis Artigue y, la segunda —la más extensa—, del modo de reflejar el impacto que tiene la audición de jazz en el enunciador lírico. Esto irá de la mano del manejo de diversas nociones teóricas de uso común en los estudios músico-literarios, como, por ejemplo, imitación de la música en la literatura, analogías de contenidos imaginarios y analogías formales. El modo en el que estas últimas se dan en *Tres, dos, uno... jazz* protagoniza la última sección. Con ello, las contribuciones que este artículo realiza en cuanto a las cuestiones

teóricas generales son tres: 1) el concepto de poema (o narración) *in musica* como modo de plasmar no ya la música, sino el efecto de su audición; 2) el concepto de *eidolon* como base de un poema y la distinción entre *eidolon* lingüístico y *eidolon* visual; 3) la diferencia que presentan en cuanto al elemento imitante las analogías formales y estructurales respecto de los otros tres tipos de imitación de la música en la literatura normalmente reconocidos, lo que conduce a percatarse de la posibilidad de que los contenidos sean la base de las analogías formales.

Las dos obras elegidas no son textos aislados dentro del contexto literario nacional; muy al contrario, contribuyen al desarrollo de una línea que en el siglo XXI ha contado con un cultivo nada desdeñable en la literatura española. En el género lírico, se publica la primera antología general de poesía española de jazz, acompañada de un extenso estudio introductorio (Guijarro, 2013). En el último año del pasado siglo se había publicado también un volumen monográfico de la revista *Litoral* que reunía un amplio surtido de poemas de jazz bajo el título *La poesía del jazz* (2000). Se publican, asimismo, cada vez más estudios académicos sobre el jazz en las letras españolas, incluyendo la primera monografía que conozco dedicada en su integridad al jazz en la poesía española (García-Fernández, 2024).

Además de innumerables poemas, en los últimos veinticinco años se produce otro fenómeno muy relevante: la publicación de varios poemarios íntegramente dedicados a este tipo de música. Guijarro (2013: 77-78) menciona, además del que nos ocupa en este trabajo, *De las madrugadas amantes. Poemas en jazz*, de José Florencio Martínez (2002); *La mirada del jazz*, de Rafael Calero (2006); *Sección rítmica*, de Miguel Serrano Larraz (2007); *El jazz en la boca*, de Ildefonso Rodríguez (2007); y *Océano jazz*, de Iván Carabaño (2010). A estos cabe añadirles otros posteriores como *Vamos a perdernos*, de Francisco Díaz de Castro (2020), o *En clave de jazz*, de Olvido Andújar (2020).

En cuanto a la narrativa, la existencia de toda una red de motivos asociada al jazz favorece especialmente la creación de tramas en este contexto. Algunos ejemplos de la vitalidad del jazz en la narrativa española de este siglo incluyen obras como *Yas* de Eduardo de los Santos (2020), *Chet Baker piensa en su arte*, de Enrique

Vila-Matas (2011), *El hombre inacabado y otros cuentos*, de Aníbal Vega (2015), y *Hobo*, de Juan Vico (2012), por citar solo algunos. A esta lista debemos incluirle un nutrido corpus de cuentos, como los contenidos en los pequeños volúmenes que la editorial Menoscuarto publica regularmente. Se trata de los relatos ganadores y finalistas del Premio Internacional Ramos Ópticos al mejor relato sobre jazz, una nómina que incluye a autores tan destacados como Ricardo Menéndez-Salmón, Alejandro Cuevas o Ignacio Ferrando.

En el ámbito internacional, las novelas de jazz han tenido un desarrollo notable en la novela negra, dado que el imaginario cultural asociado al primero (en el que destacan la nocturnidad y la marginalidad) enlaza especialmente bien con los requisitos del segundo. La novela española ha empezado también a participar de esta corriente, tal y como atestigua de manera nítida, por ejemplo, la tetralogía *Asesinatos en clave de jazz*, de Andreu Martín (2006, 2007, 2009a y 2009b).

Al ser tan reciente, este rico panorama literario no ha contado todavía en España con una gran producción crítica y académica, que sí se ha ocupado con más detalle del influjo del jazz en generaciones anteriores, como la del 27 o las vanguardias (Rabassó, 1998; Patrick, 2008; Stallings, 2009)². La principal excepción la constituyen los estudios dedicados a Antonio Muñoz Molina y al vínculo de su literatura con el jazz (Franz, 2000; Guijarro Lasheras, 2018a; Stallings, 2018). La presente contribución puede poner de manifiesto algunas posibilidades para otros estudios más amplios que den cuenta de las particularidades que tiene el jazz en la literatura de muchos de nuestros escritores. Sería muy deseable, por ejemplo, un estudio comparado de los poemarios de jazz arriba mencionados, así como de los recursos narrativos y el imaginario que cimienta las narraciones, a menudo basadas en la vida de un

² El libro de Stallings comienza analizando el jazz en autores como García Lorca, si bien cubre un lapso mucho más amplio que llega hasta nuestros días y autores como Muñoz Molina, Gimferrer o Marsé, entre otros muchos. En el ámbito latinoamericano, el autor más estudiado en relación con el jazz es sin duda Cortázar (Guijarro Lasheras 2018b y Serna Arnaiz 2024, por ejemplo), si bien hay muchos otros escritores que entretienen literatura y jazz y no han sido todavía estudiados desde la perspectiva músico-literaria.

puñado recurrente de músicos de jazz históricos convertidos en mitos musicales.

El músico: un nuevo perseguidor

Dentro de estas coordenadas, *Café Jazz el Destripador* se inscribe en la que cabe llamar línea de «los perseguidores», es decir, un tipo particular de recreación de la figura del *jazzman* basado en doce rasgos recurrentes tipificados (Guijarro Lasheras, 2018b) a partir del conocido relato de Cortázar, basado a su vez en la figura de Charlie Parker. Estos rasgos se resumen del siguiente modo: estamos ante un músico genial aunque sin una educación musical formal, que se mueve en un entorno de marginalidad, lo que va de la mano de una posición social baja y la adicción a las drogas. Hay, no obstante, una inconsciencia o insatisfacción ante las propias dotes musicales y una visión de la música peculiar que se plasma mediante una frase intuitiva que la representa o condensa. El perseguidor es un ser extravagante cercano a la locura que acusa un marcado desinterés por las cuestiones mundanas, especialmente por cuestiones como el dinero y la fama, tiene una percepción del tiempo distinta a la estandarizada y se presenta como un inadaptado a las normas y convenciones sociales. Está acompañado en algún momento significativo de un ángel protector femenino, si bien esto no evita su muerte prematura. Todo ello nos llega siempre a través de otra voz, de una figura que actúa como mediadora entre el lector y el perseguidor, y que suele ser alguien que aprecia su genio, si bien lleva una vida muy distinta, más convencional y aburguesada.

Como toda buena recreación, el *jazzman* de Artigue presenta varias singularidades reseñables. Estas se derivan de que la novela se concibe como narración de los principales acontecimientos de la vida de Miles Davis, mezclando datos biográficos con la invención ficcional. Pero es el propio Davis quien nos cuenta su vida, y lo hace en un estado de trance inducido por el exorcismo al que el padre James lo somete con el fin de librarlo de sus demonios interiores y su adicción a la heroína. La narración de su llegada a Nueva York, sus inicios en el jazz, su tormentosa relación con Charlie Parker o su viaje a París son, por tanto, producto de la rememoración desde un estado de conciencia alterado. Pero hay más: estos

acontecimientos se alternan con otra narración ambientada en el París bohemio de mediados y segunda mitad del siglo XIX. Estas secuencias están protagonizadas por Baudelaire y por su hija no reconocida, si bien son producto del mismo exorcismo al que, en el nivel narrativo superior, está siendo sometido Miles Davis. ¿Cómo es posible? Davis está rememorando no solo su propia vida, sino sus *vidas pasadas*, y, en una de ellas, para su sorpresa, fue el mismísimo Baudelaire, y posteriormente su hija. Así enunciado, tal planteamiento puede resultar inverosímil y desconcertante, si bien uno de los logros de la novela es hacer que funcione con naturalidad.

El sentido de estos dos hilos narrativos es el de trazar una conexión entre la figura del poeta maldito decadentista de finales del XIX y la del *jazzman* estadounidense de mediados del siglo XX. Baudelaire y Parker representan un mismo modo de entender y relacionarse con el arte y, en consecuencia, con la sociedad; son el mismo (tipo de) artista, con independencia de que uno se exprese mediante composiciones verbales y el otro, musicales. En consecuencia, el perseguidor forma parte de un linaje más amplio que une música y literatura (y todas las artes en general) y que hace extensibles muchos de sus rasgos definitorios a todo tipo de artistas. Veamos cómo caracteriza Artigue a su «perseguidor». De entrada, es un músico dotado de un genio sin parangón unido a la marginalidad social. Estos son los dos pilares sobre los que se construye tanto el personaje como la historia. Ser un genio, constata Davis, «tiene un precio» en los otros aspectos de la vida (121) y está inevitablemente ligado a los demonios interiores: «prefiero seguir del lado de la muerte, pues eso es lo que me hace crear» (199), le dice Davis al exorcista que trata de rehabilitarlo. Una de las ideas recurrentes de la novela es que existe un tipo de genialidad incompatible con la vida (tanto la propia como la de quienes rodean al artista), alimentada por pulsiones autodestructivas que al tiempo son egoístas, puesto que entrañan la desconsideración y el desprecio radical hacia todo lo que mitigue la pulsión o necesidad creadora.

Estos ‘demonios’ incluyen también la drogadicción, que acaba por provocar la muerte prematura, y son la causa de la extravagancia próxima a la locura, el desinterés por cuestiones mundanas como el dinero o el éxito y la inadaptación a las normas y convenciones sociales. Artigue hace hincapié en la oscilación entre

la figura del héroe y la del antihéroe que encarna Parker, ya que varios pasajes insisten en lo detestable que les resulta a todos los que lo rodean. La novela puede entenderse, de hecho, como la crónica del proceso de atracción y repudio que Miles Davis experimenta en relación con Parker.

Sin embargo, en *Café Jazz el Destripador* no aparecen todos los motivos asociados al perseguidor. No aparece la inconsciencia ante las propias dotes musicales, ni tampoco la percepción alterada del tiempo y la condensación de la visión de la música en una «frase intuitiva». El mayor peso recae en la mediación que se genera al conocer al perseguidor a través de otra figura que ha tenido contacto con él y que narra la historia. Los perseguidores nos llegan a través de una voz que normalmente se sitúa fuera de la espiral autodestructiva. Y esta contraposición es el eje sobre el que gira la novela: Miles Davis siente que necesita acercarse a Charlie Parker, a su estilo de vida y a todo lo que este representa para dar lo mejor de sí mismo como músico y desatar su talento. Pero, después de la grabación de varias piezas maestras y la caída en una espiral heroinómana tras la que solo aguarda la soledad y la muerte, se aleja de Parker y logra rehabilitarse, a riesgo de convertir su arte en acomodado y burgués.

Este planteamiento ilumina la resolución de la historia, ya que permite entenderla como la constatación de que no es posible crear el tipo de arte al que Davis aspira y llevar la vida que el éxito y la fama propician. La mezquindad sintoniza con el genio de una manera especialmente potente. El protagonista parece haber encontrado el amor, lo cual tiene un impacto sobre su forma de tocar que lo separa del de Parker (ya muerto). Todo parece indicar que es el punto de llegada para Davis, hasta que, en el último capítulo, su poderoso productor le hace una propuesta que implica avivar esos demonios dormidos, la destrucción de esta relación amorosa y de la tranquilidad o aposentamiento que conlleva para crear el que será su álbum más conocido, *Kind of Blue*. Por su concepción de la entrega destructiva al arte, por la contraposición entre arte y vida y la decisión de situar el primero por encima de la segunda, por la posición marginal del artista, por su vínculo con los paraísos artificiales, las semejanzas entre la cosmovisión del *jazzman* y del escritor decadente que Artigue logra plasmar e insinuar son

asombrosas, y darían para un estudio (transmedial) mucho más detallado del que en este trabajo puedo hacer.

Artigue trasciende ampliamente el género de la novela biográfica para presentar una visión del artista como *outsider* que tiene en el músico de jazz solo una de sus manifestaciones y que hace de la relación entre el arte y su creador el tema central de la obra, sin perjuicio del gusto por recrear los ambientes de los clubes de jazz neoyorkinos de mitad del pasado siglo. Identificar la recreación del jazz de muchos escritores contemporáneos con un homenaje es quedarse muy corto. Aunque sea una música que tiene un imaginario especialmente codificado y aunque Artigue se nutra directamente de él, su recreación no es una reproducción inocua de esos tópicos. En las obras estudiadas —y, con diversos matices que habría que analizar, también en muchas otras contemporáneas—, el jazz canaliza una reflexión sobre el artista genial y marginal. En este caso, además, esto está indisolublemente atado a individuos moralmente reprobables, dañinos para sí mismos, pero en no menor medida para los demás. Esto abre la vía a explorar las connotaciones y valores temáticos que tiene cada *jazzman* histórico en particular.

El oyente: el efecto del jazz

La diferencia principal entre las dos obras del autor dedicadas al jazz no radica en el género al que pertenecen (poesía y novela), sino en que una toma como punto de referencia al músico (*Café Jazz el Destripador*), mientras que la otra se centra en el oyente (*Tres, dos, uno, jazz...*). La primera nos conduce a preguntarnos por la naturaleza de la relación entre el *jazzman*, la música que crea y el entorno en el que lo hace. La segunda nos lleva a considerar *cómo* se escucha el jazz y qué efecto puede tener sobre el oyente. Dicho de otro modo, cuál es la fuente de valor del jazz para quien lo crea y cuál es la fuente de valor del jazz para quien lo escucha.

Tres, dos, uno...jazz es un poemario íntegramente dedicado a la experiencia de escuchar jazz. Se abre y se cierra con sendos epígrafes de Louis Armstrong y Duke Ellington: «Buenas tardes señoras y señores: hemos venido de lejos pero ahora vamos a leer alguna de las buenas para ustedes», dice el primero, mientras que el segundo concluye «Muchas gracias señoras y señores. Antes de irnos

los chicos de la orquesta me han pedido que les diga que los queremos locamente». Los epígrafes musicales que identifican texto y música son muy frecuentes en la ficción musicalizada (es decir, la literatura que imita patrones y elementos musicales) y constituyen un ejemplo de *tematización débil* (Guijarro Lasheras, 2023: 176-180) dotado de un poder deóntico suficiente para obligarnos a considerar cómo y hasta qué punto los poemas imitan ser piezas musicales. En este caso, los epígrafes pretenden despertar y reforzar la imaginación sonora del lector y convertir los poemas en un *estimulacro* musical, esto es, un texto capaz de suscitar en el cerebro del lector la experiencia de estar oyendo una determinada música (Delazari, 2020). Estamos empezando a *leer un concierto* y acabamos de terminar de escucharlo, respectivamente.

No obstante, como veremos, el poemario no desarrolla tanto la identificación y correspondencia entre el discurso poético y el transcurso de la obra musical, cuanto los matices del efecto que tiene oír esta música. En consecuencia, no estamos por lo general ante melófrasis (la recreación literaria de una determinada pieza musical, de tal manera que el desarrollo del texto se identifica con el transcurso de la música, fundamentalmente porque lo que nos cuenta el texto representa lo que sucede en la música)³ y ni siquiera en muchos casos ante imitación de la música en la literatura.

En los veinte poemas del libro hay muchas descripciones de locales y música en directo y de ese ambiente tan característico del jazz que es ya un *topos* literario. Lo singular es que el yo poético no está en ninguno de esos locales, sino en la cama de su casa o del hospital. La música le hace recrear los lugares tan característicos donde se produce o él imagina que se produce esa música, lo cual es un modo de expresar el efecto que tiene sobre él en tanto que oyente, y no, como en la novela anterior, un reflejo del efecto que tiene sobre su creador y su circunstancia social.

Teniendo esto presente, pueden distinguirse en este libro tres tipos de poemas: (1) los que presentan a un yo poético que escucha una grabación de jazz y refleja el efecto que ello tiene sobre su mente; (2) los que presentan un recuerdo o circunstancia vivida

³ Para el concepto de «melófrasis» (equivalente musical de la écfrasis), véase Guijarro Lasheras (2023: 107-110).

por el yo poético en el que la escucha de jazz está presente; y (3) los que presentan un recuerdo o circunstancia vivida por el yo poético en el que la música no está presente pero se vincula con esta. Esto es, unos poemas van de la música a los contenidos (que la música lleva a imaginar o recrear), otros presentan recuerdo y música como la misma cosa y otros van de los contenidos (una experiencia vivida o recordada) a la música. Los más abundantes son los del primer tipo.

La clave para delimitar qué situación presenta cada poema está por lo general en las referencias al presente enunciativo: el ahora desde el que el yo poético habla (y escucha). Estas referencias pueden aparecer en cualquier parte del poema, antes o después de los contenidos que la música le ha hecho evocar. Así, por ejemplo, el penúltimo poema del libro comienza con un recuerdo que no guarda relación con el jazz: el de una indigente a la que el yo poético ha visto en numerosas ocasiones. Hacia la mitad del poema, irrumpe el presente enunciativo: «Ahora la guitarra del mejor Wes Montgomery / suena en mi cuarto oscuro reprochándome algo» (Artigue, 2007: 58). Esto nos permite hacer una deducción: es factible entender la evocación de la mujer indigente de los versos anteriores como producto de la audición de música, aunque el orden en el que lo leemos sea el inverso.

De este modo, podemos entender un elemento fundamental en la relación que estos poemas guardan con el jazz. Los contenidos asociados con la música (por ejemplo, la descripción de la indigente) no son imitación de la música que el yo poético escucha. Es decir, no son una analogía de contenidos imaginarios ni una melófrasis⁴. Son simplemente lo que al oyente le viene a la cabeza mientras escucha música, una asociación libre que su mente genera y que da cuenta del efecto que la música tiene sobre él, pero no de la música en sí ni de sus rasgos formales, puesto que no la imita.

Esto propicia la fusión entre lo recordado y lo imaginado, entre el antes, el durante y el después de la audición. Es decir, varios poemas presentan la impresión de audición como recuerdo de algo vivido. El número 16, titulado «La necesidad de respuestas absolutas

⁴ «Analogía de contenidos imaginarios» es uno de los (cuatro) modos en los que la literatura puede imitar la música (Wolf, 1999; Guijarro Lasheras, 2019a y 2023).

aún me invita a dejarme llevar por ciertas melodías teosóficas», es un buen ejemplo de ello. El poema rememora *A Love Supreme*, de John Coltrane, y comienza caracterizando una «hora de la noche» en la que se genera un ambiente y estado emocional propicio para esa música. Ahora bien, tanto el título, la precisión de que se trata de la música que toca John Coltrane (*A Love Supreme* se grabó en 1964) y el contexto de los demás poemas, en los que la referencia al yo poético escuchando grabaciones en su cuarto es explícita, hacen más razonable pensar que no se trata de la rememoración de un concierto al que asistiera, sino de la impresión que genera la audición de dicha obra, que le hace transportarse a ese otro contexto que asocia con ella.

El procedimiento se ve con más claridad en el segundo poema, titulado «Y esa pureza pecaminosa del jazz mientras la amistad sigue amueblando el interior abuhardillado de nuestra existencia», que comienza así: «Encima de la barra reluciente / de un club de Harlem durante la Ley Seca / una vez escribí cierto poema / que habla sobre vosotros». En ese club, sabemos pronto, «Canta Ella / como agarrándose a mi ánimo» (Artigue, 2007: 11). Al situarse en el periodo de la Ley Seca (1920-1933), el yo poético implica que su afirmación no ha de leerse de un modo literal. El poema se escribe mientras se escucha la música de Ella Fitzgerald, que transporta al sujeto poético a un club de Harlem casi cien años atrás, de tal manera que esa descripción del entorno es la que el sujeto recrea e imagina en respuesta al estímulo musical. Esto funciona incluso si sabemos que Fitzgerald no empezó a cantar en clubes hasta 1934, con lo que la cronología no acaba de cuadrar. Pero se trata de la evocación subjetiva del yo poético, de lo que su mente imagina mientras escucha, y esto habilita perfectamente ese (leve) desfase cronológico. El verso que sigue a la presentación de la música de la famosa cantante afirma escuetamente «Reliquias de vinilo», y solo adquiere sentido leyendo lo anterior como evocación surgida justamente de esa reliquia.

Hay así otra distinción importante para entender este poemario (que nos sirve además para abordar una cuestión que atañe a la música en la literatura de manera general): hay poemas *in praesentia musicae* (la mayoría), mientras que otros son poemas *in*

*absentia musicae*⁵. Dicho con otras palabras, algunos poemas presentan que el proceso de enunciación o escritura es simultáneo al de la audición de música (el sujeto poético habla mientras escucha grabaciones de jazz), y en otros no hay una música en el presente enunciativo que condicione ni el proceso de escritura ni la actividad mental y evocativa del sujeto. Esta distinción se conecta sin problemas con la anterior:

Poemas *in praesentia musicae*: (1) Música ➡ Recuerdos
 Poemas *in absentia musicae*: (2) Recuerdos (música) y (3)
 Recuerdos ➡ Música

El predominio de los primeros nos lleva a trazar un interesante paralelismo entre *Café Jazz el Destripador* y *Tres, dos, uno... jazz*. El jazz es aquí el exorcista. El papel que el padre James hace respecto de Miles Davis en la novela lo hace el jazz respecto del hablante lírico en el poemario. El padre James consigue sumir al *jazzman* en un estado de rememoración en el que su mente viaja por distintos tiempos y lugares. Lo que en la novela se logra mediante un mecanismo fantástico y paranormal, el jazz lo consigue de manera natural, y refleja además el peso que las connotaciones sociales e históricas tienen sobre el modo en el que nuestra mente responde al estímulo musical y el tipo de imágenes que genera.

Pero hay más conexiones entre estas dos obras. La caracterización de Juliette Gréco que hace Miles Davis en la novela (Artigue, 2020: 190-191) está sacada palabra por palabra de uno de los poemas de su anterior libro (Artigue, 2007: 23). La idea contenida en el poemario según la cual *Kind of Blue* funciona como afrodisíaco (Artigue, 2007: 47) es la clave para el desenlace de la trama en la novela. En el poema titulado «Harto de la fortuna del dolor a veces me recuesto en nuestra cama y observo cómo te desnudas igual que si a solas pudiera ver a la música caminando hacia mí», el sujeto poético fusiona dos experiencias: la de escuchar dicha grabación y la de un encuentro sexual con una mujer. Pero no se trata simplemente de que la música acompañe este momento, sino

⁵ Propongo este par de términos por paralelismo con otros consolidados, como las figuras retóricas conocidas como paronomasia *in praesentia* e *in absentia*.

de que induce en la mente del oyente unas imágenes que se confunden con lo que el sujeto poético está viviendo, hasta llegar el punto de que el lector no puede determinar si las imágenes que relata las ve realmente mientras suena la música o las imagina.

He aquí otro de los logros del poemario: mostrar cómo la línea que separa el relato de lo vivido de las imágenes evocadas por la música y de las analogías de contenidos imaginarios puede desdibujarse hasta el punto de generar lo que parece ser una sola experiencia conjunta. La atribución de un contenido a la música, las imágenes que la mente produce mientras la escucha y lo que se vive mientras tanto acaban siendo una única entidad. Estas cuestiones son importantes porque nos permiten entender la coherencia y sentido del poemario y porque conducen a una pregunta muy relevante: ¿cómo puede la literatura plasmar el efecto que produce la audición de música? Entre la imitación de la música y la descripción de estados emocionales, Artigue nos muestra una tercera posibilidad: reflejar el fluir del pensamiento y las sensaciones *in musica*, es decir, mientras el personaje (ya sea el enunciador lírico o un personaje o narrador de un texto narrativo) escucha música. Esto es, Artigue tiende a plasmar el efecto que tiene la música sobre el oyente a través de lo que Albright (2014) llama un *eidolon*. Una obra de un medio A puede evocar en nuestra imaginación otra obra o elementos pertenecientes a un medio B. Esto nos ocurre con frecuencia, en una visita a un museo o en nuestro consumo doméstico de obras artísticas. Es algo enteramente subjetivo que no requiere motivación, semejanza o verificación formal alguna: un cuadro determinado puede evocarme cierta música porque era la imagen de la cubierta del CD que la contenía y que reproducía en mi casa.

Así, defino el *eidolon* como el producto de imaginar elementos de un medio B a través de la apreciación de una obra de un medio A. Albright (2014: 213-214) habla de una «imagen o copia fantasmal» de una obra de un medio en otro, si bien hay que matizar que no se trata necesariamente de una «copia», ya que las asociaciones son libres y pueden generar imágenes mentales vinculadas de modos distintos al que supone una copia. Dentro del sistema de relaciones músico-literarias que presenté en Guijarro Lasheras (2023: 64), un *eidolon* literario basado en una obra musical

constituye una referencia explícita (tematización) de la música en la literatura. Pero una tematización que no consiste en describir los rasgos objetivos de la música, ni simplemente en mencionarla, sino en presentar las imágenes, textos o cualquier otro elemento no musical que, sin tener un carácter imitativo, pasan por la mente del sujeto que la escucha⁶.

La mayoría de los poemas de Artigue son o contienen extensos *eidola* de la música de jazz que suena en el presente enunciativo. Es decir, el *eidolon* puede ser tanto el propio poema (un *eidolon* lingüístico), como la imagen mental que el poema describe o narra (*eidolon* visual). El primero requiere la existencia de meta-referencialidad en el poema, ya que el yo poético debe identificar lo que escribe (lo que el lector lee) con la transcripción del estímulo musical. Sucede, por ejemplo, en el poema dedicado a la música de Ella Fitzgerald antes mencionado: «y yo escribiendo esto en servilletas / aprovechando el *swing* pagano de la orquesta» (Artigue, 2007: 11). «Esto» es el poema que leemos, el producto que la mente del sujeto poético genera ante el estímulo sonoro. La meta-referencia necesaria para hacer que el propio poema sea el *eidolon* de la música puede aparecer de distintas maneras. Por ejemplo, incluyendo no solo el poema que leemos, sino el propio poemario (Artigue, 2007: 50), o plasmándose únicamente en el título (Artigue, 2007: 50) y de manera indirecta (ya que el título alude a «un poema»; a nadie le costará deducir que ese poema es el que lee, pero el texto no lo explicita).

El predominio de este tipo de evocación no quita para que en los poemas se encuentren también pequeñas analogías de contenidos imaginarios. «El saxo corre, juega, llora, brilla, salta, excava, llama e intimida», dice el segundo verso de unos del poema central del libro (Artigue, 2007: 35) para caracterizar la música de Charlie Parker. Los ocho verbos presentan unas acciones (un contenido) que la música figuradamente *hace* y que por tanto reflejan

⁶ Por otro lado, lo que hemos analizado en esta línea no debe llevarnos a pensar que todas las formas de intermedialidad musical en un texto literario supongan una plasmación del efecto de audición. La reproducción de la letra de una canción, por ejemplo, es un *estimulacro* (un texto capaz de llevarnos a recrear cierta música en nuestra mente), pero no implica ningún tipo de reflejo o plasmación del efecto de audición.

algún aspecto de ella. En esa medida, son fugaces analogías de contenidos imaginarios. Lo mismo sucede al decir que la grabación sonora viene acompañada de su «placenta» para dar cuenta del característico zumbido de las grabaciones antiguas. Ese ruido envuelve a la música y se percibe como algo pegajoso que además la impregna. En esa medida, reproduce un rasgo sonoro atribuyéndole un contenido imaginario (en este caso, simplemente una metáfora a través de una única palabra).

No obstante, se trata en todos los casos de analogías breves y, por lo general, estáticas (no narrativas)⁷, cuya función es justamente contribuir a caracterizar el efecto que la música tiene en el oyente. Las analogías de contenidos imaginarios son, en tanto que un tipo de imitación de la música en la literatura, un reflejo de la música, pero eso no impide que lo sean también del efecto que esta tiene sobre el oyente. Una cosa es plasmar cómo es (algún aspecto de) la música, y otra lo que la música hace en el oyente. Ambas cosas pueden ir de la mano, pero hay que tener presente que son distintas. Artigue se ocupa ante todo de lo segundo e incluye también elementos imitativos que tienen que ver con lo primero. No obstante, la función de estos últimos es contribuir a la plasmación del efecto de audición, imán hacia el que se mueven casi todos los componentes de *Tres, dos, uno... jazz*. Particular interés tienen aquí las analogías formales, que permiten varias reflexiones generales sobre la imitación de la música en la literatura que pueden extenderse a otros elementos formales imitados en otras obras literarias.

El empleo de la música de Artigue se emparenta con el que hace Julián Ayesta en su narrativa y hace pertinente recuperar algunas ideas sobre el uso que el autor de *Helena o el mar del verano* hace del monólogo interior:

La presencia de un contenido imaginario que representa el despliegue de la obra musical y la representación del flujo de ideas e impresiones que un

⁷ Para mayor desarrollo del concepto de analogías de contenidos imaginarios estático-descriptivas y su distinción de las dinámico narrativas, véase su primera formulación en Guijarro Lasheras (2019a) y su inclusión en el sistema de imitación músico-literaria en Guijarro Lasheras (2023).

personaje experimenta ante el estímulo sonoro son cosas distintas, pero en ningún caso son sustancias heterogéneas que no puedan fusionarse y darse conjuntamente. La mayoría de los monólogos musicalizados de Ayesta no son propiamente imitativos y no reinterpretan una determinada obra musical, sino que en ellos la música actúa como pólvora que da impulso y pauta la velocidad del vuelo del monólogo, detenido cuando concluye la propulsión de la primera (Guijarro Lasheras, 2021: 17).

Ahora bien, si en Ayesta la tendencia es que «la corriente de consciencia [fluya] desvinculada de toda realidad circundante que no sea dicho estímulo auditivo» (Guijarro Lasheras, 2021: 17), Artigue fusiona la música, la experiencia de la música, los recuerdos o imaginaciones que esta suscita y las vivencias del sujeto poético simultáneas a la audición para lograr un idiosincrásico y expresivo reflejo del flujo jazzístico.

La imitación mediante analogías formales y estructurales

Pero todavía no hemos acabado de desmenuzar el vínculo entre música y literatura que estas obras desarrollan. Enmarcado en la lograda evocación del efecto que tiene la audición de jazz sobre el sujeto poético, hay otro modo en el que el jazz está presente en el poemario que no debe pasar desapercibido: el característico uso del verso libre en todos los poemas del libro es un rasgo estilístico derivado del jazz. Es, de hecho, el modo más indicado en este contexto para asemejar el discurso poético al tipo de música de la que se habla. El jazz se caracteriza, entre otras cosas, por la falta de moldes formales preestablecidos, por el peso de la improvisación y la apertura a que la música evolucione sin limitaciones formales (o, al menos, sin las limitaciones formales de las estructuras clásicas). Estos rasgos musicales se imitan mediante el verso libre y un uso de las estrofas totalmente ajeno a las regularidades preestablecidas que nos hace percibir el discurso como una improvisación jazzística.

Desde este punto de vista, la imitación más ‘natural’ de la libertad formal del jazz es justamente el uso del verso sin métrica ni rima y el alejamiento de cualquier estrofa clásica. Escribir un soneto sobre jazz se aproxima a la idea de «contrapunto» que Albright

(2014: 211-212) maneja para analizar el significado de cualquier combinación de medios cuando se dan simultáneamente en una obra (esto es, multimedialidad)⁸. En una obra multimedial, el contrapunto entre dos medios se produce cuando uno y otro apuntan hacia sentidos contrapuestos (pensamos en una escena trágica con música festiva). Y lo mismo sucedería, pero en un contexto intermedial en vez de multimedial, con el soneto de jazz: representaría igualmente un choque entre un medio lingüístico que aparece sometido a una fuerte constricción formal (y además clásica) y otro medio, en este caso musical, que se caracteriza por la ruptura de dichas convenciones y la búsqueda de un flujo improvisatorio ajeno a ellas.

En cada uno de los veinte poemas, entonces, tenemos un elemento imitante, el verso libre generalmente de larga extensión y la distribución irregular de las estrofas, y un elemento imitado, la libertad formal del jazz. La función de esta imitación abunda en la misma línea que lo ya analizado: contribuir a que el lector experimente lo mismo que el oyente al prestar oídos al jazz y sumergirse en su particular flujo sonoro, tan distinto del de otras músicas.

Esto nos da pie a introducir una cuestión teórica importante. Estamos ante una imitación mediante analogías formales. Un rasgo estilístico, técnico o formal (el tipo de verso, el modo de organizar el discurso) imita otro rasgo de otro medio (la música) con el que puede percibirse una semejanza. Pero las analogías formales y estructurales tienen una singularidad respecto de las otras tres formas de imitación establecidas. Las otras tres tienen como base un

⁸ Debo hacer una pequeña puntualización terminológica. En Guijarro Lasheras (2019b), adopté el par de conceptos contigüidad y abrasión (de Albright) para señalar la idea de que los distintos medios que coexisten en una obra (en una película, en una ópera, en una novela con imágenes, etc.) pueden establecer una relación de compenetración o de discordancia en cuanto al efecto y sentido que generan. No obstante, dado que pueden distinguirse distintos tipos de consonancia (o contigüidad) y distintos tipos de disonancia, considero más claro y adecuado adoptar íntegramente la terminología de Albright en este punto y hablar de concinidad y abrasión como subtipos dentro de las categorías más amplias de «figuras de consonancia» y «figuras de disonancia» (Albright, 2014: 210). Entre las primeras, se encuentra la concinidad; entre las segundas, la abrasión y también la que aquí presento, el «contrapunto».

aspecto del signo lingüístico: el significado (analogías de contenidos imaginarios), el significante oral (analogías rítmico-sonoras) y el significante escrito (analogías gráficas). Sin embargo, las analogías formales y estructurales se basan en la organización del texto y en el modo de estructurarlo o configurarlo. El verso libre y la extensión irregular de las estrofas son casos unívocos.

Ahora bien, el poemario de Artigue nos da pie a introducir otra posibilidad adicional. Los poemas implican también una analogía entre, de un lado, la huida de las formas preestablecidas y la improvisación propias del jazz y, de otro, el dejar vagar la mente que es perceptible en muchos poemas. Lo que hace el músico de jazz equivale a no ceñirse a un molde que pauté el transcurso de la actividad mental, a que el hablante lírico deje fluir su pensamiento y percepciones hacia donde estos le lleven. La clave está en que este tipo de imitación se percibe mediante el flujo de contenidos, pero no es una analogía de contenidos imaginarios, sino una imitación formal.

¿Cómo es tal cosa posible? La imitación del flujo improvisado se produce mediante el modo en el que suceden los pensamientos e imágenes mentales: consiste justamente en cómo se alternan los contenidos, pero no en cuál sea el contenido en sí. Por ello, la imitación de la improvisación en este contexto funcionaría exactamente igual con otros contenidos (con cualquier contenido) siempre y cuando el modo de sucederse o alternarse se percibiera como improvisado y no fijado o ceñido a otro tipo de lógica o patrón. En cambio, las analogías de contenidos imaginarios no funcionan con cualquier contenido, ya que tenemos que percibir que esos contenidos se parecen e imitan algún aspecto de la obra musical en cuestión. Este principio es extensible a la imitación de diversos recursos técnicos de la música, por ejemplo, la imitación del contrapunto basada en una determinada organización de los contenidos que nos hace percibirlos como voces simultáneas, independientes y armonizadas.

Estas apreciaciones conducen a una consideración adicional sobre la naturaleza de las relaciones músico-literarias que se establecen en un texto literario: el concepto de analogía de contenidos imaginarios (Wolf, 1999 y Guijarro Lasheras, 2023), como tipo de imitación de la música en la literatura, resulta más

certero y preciso que el de evocación, que Wolf (2015) introduce y que coexiste con el de imitación y tematización. El concepto de evocación es más amplio y no debe identificarse con las analogías de contenidos imaginarios, ya que la tematización puede ser sumamente evocativa, así como otros tipos de imitación. Las analogías de contenidos imaginarios, en cambio, son un tipo de imitación claramente definido por el elemento imitante: el significado de los signos lingüísticos. La evocación, entonces, no está al mismo nivel que la imitación y la tematización como modos que tiene un texto literario para involucrar la música.

Más allá de las apreciaciones generales sobre vínculos músico-literarios que este análisis permite extraer, cabe concluir y destacar que Artigue imita la música de jazz no solo a través de rasgos formales y estructurales, sino también a través de la organización de los contenidos, y de esta manera imprime en el plano formal una huella de los temas que el poemario aborda. El éxito de todos estos poemas es el éxito de los recursos musicales que acabamos de analizar: que el lector, consciente o no de ellos, experimente el jazz a través del filtro de la experiencia que es el poema.

Bibliografía

ALBRIGHT, Daniel. (2014) *Panaesthetics. On the Unity and Diversity of the Arts*. New Haven y Londres. Yale University Press.

ANDÚJAR, Olvido. (2020) *En clave de jazz*. Madrid. Lastura Ediciones.

ARTIGUE, Luis. (2007). *Tres, dos, uno... jazz*. Valladolid. Fundación Jorge Guillén.

ARTIGUE, Luis. (2020) *Café Jazz el Destripador*. Oviedo. Pez de plata.

CALERO, Rafael. (2006) *La mirada del jazz*. Salobreña (Granada). Editorial Alhulia.

CARABAÑO AGUADO, Iván. (2010) *Océano jazz*. Madrid. Bohodón Ediciones.

DE LOS SANTOS, Eduardo. (2020) *Yas*. Madrid. Alfaguara.

DELAZARI, Ivan. (2020) *Musical Stimulacra, Literary Narrative and the Urge to Listen*. Londres y Nueva York. Routledge.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco. (2020) *Vamos a perdernos*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara

FRANZ, Thomas R. (2000) «Jazz Specifics and the Characterization and Structure of "El invierno en Lisboa"», *Revista de Estudios Hispánicos*. 34. 1. 157-164.

GARCÍA-FERNÁNDEZ, Antón. (2024) *Versos a ritmo de jazz. El jazz en la poesía española, 1920-1980*. Vigo. Universidad de Vigo.

GUIJARRO, Juan Ignacio. (ed.) (2013) *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz*. Sevilla. Vandalia. Fundación José Manuel Lara.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2018a) «La música narrada. hacia una lectura intermedial de *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina», *Bulletin of Hispanic Studies*. 95.7. 753-766.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2018b) «Los perseguidores. el Johnny Carter de Julio Cortázar en las reescrituras contemporáneas de Abelardo Castillo, Fernando Quiñones y Antonio Muñoz Molina», *Revista Chilena de Literatura*. 98. 259-278.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo (2019a) «On Imaginary Content Analogies in Musico-Literary Imitation», *CLCWeb. Comparative Literature and Culture*, vol. 21 Issue 4. <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.3152>>.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2019b) «La multimodalidad en la narrativa española contemporánea. tres vías de integración del discurso no verbal», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 28. 747-780.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2021). «Mientras suena el armónium. el monólogo interior musicalizado en Julián Ayesta», *Bulletin of Spanish Studies*. 98. 757-774.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2023) *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*. Madrid y Frankfurt. Iberoamericana Vervuert.

MARTÍN, Andreu. (2006) *El blues del detective inmortal. Asesinatos en clave de jazz I*. Barcelona. Edebé.

MARTÍN, Andreu. (2007) *El blues de la semana más negra. Asesinatos en clave de jazz II*. Barcelona. Edebé.

MARTÍN, Andreu. (2009a) *El blues de la ciudad inverosímil. Asesinatos en clave de jazz III*. Barcelona. Edebé.

MARTÍN, Andreu. (2009b) *El blues de una sola baldosa. Asesinatos en clave de jazz IV*. Barcelona. Edebé.

MARTÍNEZ, José Florencio. (2002) *De las madrugadas amantes. Poemas en jazz*. Barcelona. Carena.

PATRICK, Brian D. (2008) «Presencia y función del jazz en la narrativa española de vanguardia», *Hispania*. 91. 3. 558-568.

RABASSÓ, Carlos A. (1998) «Federico García Lorca entre el jazz, el flamenco y el afrocubanismo», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham, 21-26 de agosto de 1995. Tomo IV. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Derek W. Flitter (ed.), Birmingham. University of Birmingham. 209-218.

RODRÍGUEZ, Ildefonso. (2007) *El jazz en la boca*. Madrid. Dossoles Editorial.

SANTOS, Eduardo de los (2020) *Yas*, Madrid. Alfaguara.

SERNA ARNAIZ, Mercedes (2024) «La música de jazz en *El perseguidor* y en *Rayuela*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* C-3, 2024, 247-264.

SERRANO LARRAZ, Miguel (2007) *La sección rítmica*. Ciudad de México. Aqua Ediciones.

STALLINGS, Gregory Charles. (2009) *Jazz y literatura*. Valencia. Tirant Lo Blanch.

STALLINGS, Gregory Charles. (2018) «Sujetos de la improvisación. El jazz y el cine negro en dos novelas de Antonio Muñoz Molina», *Barcarola. revista de creación literaria*. 90-91. 153-166.

VEGA NUÑEZ, Aníbal. (2015) *El hombre inacabado y otros cuentos*. León. Eolas Ediciones.

VICO, Juan. (2012) *Hobo*. Sevilla. Ediciones de la Isla de Siltolá, S.L.

VILA-MATAS, Enrique. (2011) *Cbet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Barcelona. Debolsillo.

WOLF, Werner. (1999) *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Ámsterdam y Atlanta. Rodopi.

WOLF, Werner. (2015) «Literature and Music. Theory». *Handbook of Intermediality. Literature - Image - Sound - Music*, Gabriele Rippl (ed.), Berlín, Munich y Boston. De Gruyter. 459-474.