

EL PENSAMIENTO MUSICAL DE CARLOS EDMUNDO DE ORY A LA LUZ DEL DIÁLOGO EPISTOLAR CON JUAN EDUARDO CIRLOT Y MAURICE OHANA

Francisco Javier ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0001-5400-2712

Resumen:

La estela literaria del escritor Carlos Edmundo de Ory alcanzó a figuras filopostistas de la altura del poeta y pianista Juan Eduardo Cirlot y el compositor Maurice Ohana, con quienes mantuvo una reveladora comunicación epistolar a propósito del maridaje de música y verso. De los vínculos interdisciplinarios entre Ory y estos dos artistas polifacéticos se colige, en síntesis, el interés compartido tanto por referentes y modelos de la música clásica contemporánea como por géneros de la cultura oral del calado del canto jondo. Tras el estudio previo, se editan, a modo de Apéndice textual, las cartas que se remitieron Ory y Ohana.

Palabras clave:

Poesía y música. Carlos Edmundo de Ory. Juan Eduardo Cirlot. Maurice Ohana.

Abstract:

The literary legacy of the writer Carlos Edmundo de Ory reached prominent figures such as the poet and pianist Juan Eduardo Cirlot and the composer Maurice Ohana, with whom he maintained a revealing correspondence regarding the pairing of music and verse. The interdisciplinary ties between Ory and these two multifaceted artists reveal, in summary, a shared interest in both contemporary classical music references and models, as well as in genres of oral culture with the depth of «cante jondo». Following this preliminary study, the letters exchanged between Ory and Ohana are edited as a textual appendix.

Key Words:

Poetry and Music. Carlos Edmundo de Ory. Juan Eduardo Cirlot. Maurice Ohana.

Si se examinan con detenimiento las directrices estéticas medulares que sustentaron el postismo, escritores melómanos de la altura artística de Carlos Edmundo de Ory (Pont, 1998; Pont y Fernández Palacios, 2001) concibieron la creación literaria como «locura inventada» (Martínez Torrón, 2001), «culto del disparate» y «alquimia musical» de raigambre órfica (De Cózar, 2012)¹. Así lo recuerdan Ory (2023, 1013) en «las páginas del órfico mundo» de «Poemata» (Mesado, 2020, 110-113) y el pintor y poeta Eduardo Chicharro (2001), autor de *Música celestial y otros poemas* (1974) y dedicatario de versos del artista gaditano (2003, 231; 2023, 954) como el soneto «La casa muerta». De hecho, en «Solapa para *Doblo hablo*» (Ory, 2023, 231-232), se refiere al artífice de aerolitos del

¹ Este estudio se contextualiza en el marco académico del Grupo *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones* (HUM-233) y en los proyectos *La Copla. Género literario, musical y escénico. De la Segunda República al franquismo (1931-1975)* (PID2023-146552NB-I00, ICIU/AEI/10.13039/501100011033, FEDER, UE) y *La Copla: una cartografía cultural y patrimonial de Andalucía* (FEDER-UCA-2024-A2-54, Programa Operativo FEDER Andalucía 2021-2027). Quiero manifestar mi agradecimiento a la Fundación Carlos Edmundo de Ory por la amabilidad mostrada y el acceso a sus fondos documentales durante mis estancias, con especial mención a Laure Lachéroy, Salvador García Fernández y Javier Vela.

calado de «La almohada es la flauta del sueño» (Ory, 1985, 32) y de *La flauta prohibida*² en calidad de «poeta-flauta», con sonos de Johann Sebastian Bach de fondo y dando sentido conceptual a *Arte de la fuga o Rig* (1971-1976). Es más, los dos amigos llevaron a cabo al alimón *Las patitas de la sombra* en 1944, año en el que aparecieron hitos representativos en nuestra historiografía literaria contemporánea como *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso y *Sombra del Paraíso*, de Vicente Aleixandre. A su vez, Chicharro (Pont, 1987, 317-319, 330-336) le brindó versos a Ory como «Queretopea al amigo poeta», «Mi castillo casual» o «Carta de noche a Carlos», reproducido en el «Homenaje de los postistas», que vio la luz en los números 19-20 de *Litoral* (VV. AA., 1971, 13-16).

Y es que, como cabezas visibles de la tendencia postista, además de Ory y Chicharro, estaban integrados el dramaturgo y ensayista Francisco Nieva, protagonista de «Letanía para llamar a Paco Nieva», bajo la rúbrica de nuestro autor, con empleo de la poesía fonética gracias a la glosolalia u onomatopeya «JATA JATAJATA JATAJA» y ligado a este por la música hasta el punto de presentarle al pianista Manuel Carra (García Gil, 2018a, 257), así como Silvano Sernesi, *laudandus* del «Romance al poeta postista Silvano Sernesi» de Ory (1970a, 249-250; 2003, 63-64; 2023, 250-251, 1342-1343), en tanto que fue el responsable de «Soneto a Carlos Edmundo de Ory» y «Romance a Carlos Edmundo de Ory» (VV. AA., 1971, 21-23; Pont, 1987, 366-368).

En lo que se refiere a la relación personal y estética de Ory con la música (Ripoll, 2012), cabe precisar, en primer lugar, que su obra trasluce una visible melomanía pese a no ostentar profundos conocimientos de lenguaje musical o complejas herramientas técnicas como el análisis formal y el solfeo. Lo reflejan sus alusiones a referentes de cabecera de la magnitud creadora del guitarrista y cantante Jimi Hendrix y el también intérprete vocal Johnny Woods, en los dominios del *blues* y la música psicodélica³, y, en el ámbito de filiación clásica, Johann Sebastian Bach,

² Ciclo poético elaborado entre 1947 y 1978, pero publicado en 1979 en la editorial madrileña Zero/Zyx.

³ Baste recordar «Apoteosis de la esperanza» (Amiens, 6 de octubre de 1977), de *Energieia* (Ory, 1978, 231).

Aleksandr Scriabin o Arnold Schönberg. Estos nombres, en particular, fueron relevantes para Ory y no menos para dos amigos interesados en su poética que me van a ocupar en estas páginas: el poeta, teórico conceptual y pianista barcelonés Juan Eduardo Cirlot (Pérez-Bustamante Mourier, 2015), así como Maurice Ohana, compositor de Casablanca —aunque con raíces sefarditas y padre oriundo de Gibraltar— y avezado lector de literatura. Tan refinada sensibilidad la había compartido ya Ory con la que fuese antaño su pareja, Denise Breuilh, quien poseía formación en canto, en calidad de *mezzosoprano*, con preferencia por modelos como Johann Sebastian Bach o Wolfgang Amadeus Mozart. Se puede comprobar en su *Diario* (París, 7 de mayo de 1953), ya que, teniendo en cuenta la inclinación de Breuilh hacia Bach y haciéndole entrega de «Música y vida de Bach en Leipzig» (*Correo Literario*, 5, Madrid, 1 de agosto de 1950; Ory, 1991, 31-35), escribió lo siguiente:

Recibo carta de Denise... Contesto hoy a su carta. «[...] te mando ese fragmento de revista donde podrás leer mi artículo a propósito de tu músico preferido. Léelo y dime si te gusta. Lo escribí en 1950, a raíz de celebrarse el centenario de la muerte de Bach...» (Ory, 2004 I, 263).

Otro regalo bachiano para Denise, como despedida y con crisis del poeta incluida, se tradujo, a tenor del *Diario* (15 de septiembre de 1961), en «*Concertos pour violon en la mineur et en mi majeur, Concerto pour deux violons en re mineur* (Yehudi Menuhin y Georges Enesco), de J. S. Bach. Pasamos una buena tarde juntos. Última noche juntos» (Ory, 2004 II, 159). En paralelo a la influencia de Denise, la audición en el soporte físico de discos de la música de Bach por Ory, en concreto *La Pasión según San Mateo* —del agrado de Cirlot y Ohana—, la comenta el escritor (2004 I, 378) en el *Diario* (Madrid, 26 de enero de 1954), encontrándose en casa de César Manrique, en compañía de Nélo Xil.

De otra parte, estando separados los que fueran antaño pareja sentimental, Ory adquirió —un día en el que decidió salir a

comprar con Breuilh en París— discos de Scriabin (*Le Poème de l'extase*) y Schönberg (*Verklärte Nacht*)⁴. Además, el *Prometeo* de Scriabin, en particular, dejó su huella en el autor postista y en las derivaciones filopostistas de Cirlot y Ohana a nivel sinestésico (García Gil, 2018a, 516-517). Lo evidencia una carta enviada por el pianista barcelonés a Ory el 12 de agosto de 1946 en la que le hacía copartícipe de su pasión por esta obra («¿Sabes cuál es la música que más me gusta del mundo? *Prometheo* de Skrijábin»), en tanto que, en otra posterior (11 de septiembre de 1946), le transcribió un breve fragmento de dicha composición (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [12-8-1946, 11-9-1946], s. p.).

Siguiendo con la recepción de la música en el imaginario de Ory, en *Iconografías y estelas* (1991: 31-35, 89-95) el escritor decidió incluir «Música y vida de Bach en Leipzig», o sea, el artículo enviado a Breuilh, y «Pequeño museo de cera wagneriano» (*Fin de siglo*, 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre de 1983), con evocación de este texto el 8 de noviembre de 1983 en el *Diario* tras haberlo enviado a Francisco Bejarano para su publicación y sin que faltasen anticipos en verso como «Wagner pregunta a Bakunin», Amiens, 31 de julio de 1971 (Ory, 2004 III, 161; 2023, 647). Incluso al hilo del grito —categoría conceptual significativa a nivel neuroestético para melómanos próximos a Ory como Cirlot u Ohana—, Richard Wagner cobró protagonismo en *Mephiboseth en Onou* del autor gaditano («Es el mismo grito de Schopenhauer, de Wagner, de Mephiboseth»; Ory, 2021, 208) y también como autoridad al frente del cuaderno XVII (1957-1958) del *Diario* en virtud de la siguiente cita paratextual: «“El hombre que no ha sido dotado, desde la cuna, con el espíritu de descontento de todo lo que existe, no llegará nunca a descubrir lo nuevo”. Wagner» (Ory, 2004 II, 93)⁵.

⁴ Como anotó en el *Diario* el 15 de septiembre de 1979: «Compro un disco para ella y otro para mí; Scriabin, *Poème de l'Éxtase* / Schoenberg, *Verklärte Nacht* (*La Nuit transfigurée*) / Orchestre Philharmonique de los Ángeles / Zubin Metha. Y para Denise disco de Janis Joplin» (Ory, 2004 III, 139).

⁵ Ory (1991, 95) asoció, igualmente, el «grito» a Wagner y, de paso, a Carlos Gardel —desde un prisma ecléctico y heteróclito— en «Pequeño museo de cera wagneriano»: «Y con este grito desafinado contra Carlos Gardel y Ricardo Wagner al unísono, se terminó el conciliábulo».

Asimismo, el compositor de Leipzig consta, junto a Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven y otros referentes de la música que influyeron en Cirlot y Ohana, en «El ciempiés de la poesía (Bucólico anatomía. Bosquejo de un bosque)», escrito por Ory y Eduardo Chicharro y editado en el número cuadragésimo de *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1946 (Pont, 1987, 471). De otro lado, al compás de Ory, Cirlot (2005, 634) había tenido en mente la escucha de Wagner como pone de manifiesto en «Sitges 1935» y precisa en las cartas a su amigo. Es el caso de la datada el 31 de octubre de 1970 en la que puso de relieve su audición de la ópera *Das Rheingold* de Wagner, además de los *Gurrelieder* de Schönberg, en una tarde en la que su estado de ánimo resultaba «sombrio» debido a una crisis personal; o, andando el tiempo, en otra nota del 5 de febrero de 1971, en la que reflexionaba sobre *Inger. Permutaciones y Brommyn*, que agradaron a nuestro autor (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971) [31-10-1970, 5-2-1971], s. p.).

Habida cuenta de la afición de Ory por la música, no es de extrañar los guiños a ideas, compositores o instrumentos en el *Diario* y en *Aerolitos* —muy valorados por Cirlot y Ohana—, contando con una versión en francés, *Aérolithes* (París, Rougerie, 1962), al cuidado de Breuill y con prefacio de Marcel Béalu. Le agradaban, en particular, los violines y los tambores africanos, con implicaciones simbólicas en aerolitos del vuelo de «¡Cuidado con el ritmo! Quien oye un tambor lejano, no ve el tambor» o en *Tambor de sicomoro* (1975-1977), incluyendo el poema homónimo redactado en Madrid, el 27 de marzo de 1975, según se advierte en *Soneto vivo*, compendio de ciento treinta y dos sonetos fechados entre 1941 y 1981 (Ory, 1970, 233; 1988, 27). No hay que soslayar tampoco versos como «la voz del mar dormida en un tambor», explícit de «Aguanto el mar» (Madrid, 6 de septiembre de 1948), inserto en el mismo libro, o «Sones de mi huracán / Y tambores» en «Niveles en el espacio», de *Lee sin temor*, 1970-1971 (Ory, 1988, 140; 2003, 141).

Alentado durante su trayectoria vital por este referente simbólico, en la Fundación Carlos Edmundo de Ory se conservan varios instrumentos de percusión —aunque él no solía tocarlos

con asiduidad— como tambores, en hermandad con timbales en sus textos. Recordados en el *Diario* a modo de eco cuando los atesoraba en su cabaña de Amiens, acabarían resonando en «Descripción de mi esposa con acompañamiento de timbales» (París, 17 de mayo de 1956), con publicación en *Aulas*, 17-18, julio-agosto de 1964 («Ella es mi escarabajo sagrado»; Ory, 2003, 320; 2023, 1207), y también en relación con la «clariaudiencia» en una conjugación polirrítmica *in crescendo*: «[...] me dormí y empecé a escuchar una música procedente de un magnetófono; esta música era fundamentalmente de tambores y timbales, e iba en aumento» (Ory, *Diario*, Amiens, 13 de enero de 1974; 2004 II, 388). Respecto a la colección de tambores y diferentes instrumentos membranófonos, aerófonos y cordófonos atesorados en su cabaña, manifestó el escritor en una anotación de su *Diario* el 11 de diciembre de 1984:

Maremágnum heteróclito de lo lindo y lo relindo entre las infinitas riquezas de objetos naturales y artificiales como las trompetas y tambores, panderetas y abanicos que tengo a la vista en los anaqueles y en los sueños [...] Mi trompeta y mi tambor. Mis violines. Mi gong de bronce dorado. (Ory, 2004 III, 217-219).

En cuanto a la connotación simbólica del violín para nuestro autor, habitual en aerolitos como «La metamadera del violín» (Ory, 2019a, 47), la supo transmitir Cirlot —desde la complicidad y en una carta con fecha del 19 de julio de 1945— a su «celeste» amigo a quien, en una armonización simbólica del «violín» del escritor y el «piano» del músico, animó a que gritase al compás de Claude Debussy⁶. En otra carta sin fecha precisa, pero redactada en 1945, Cirlot volvió a recurrir al dúo de violín y piano para dirigirse a su amigo, con la figura del *clown* de fondo y como si

⁶ Como puede comprobarse: «Querido niño, saca el violín que siempre llevas en la fotografía de tu brazo izquierdo. Toca algo Edmundo. ¡Y el espadín! ¿Dónde dejaste el espadín en forma de flauta? Cadáver ebrio de diminutos Debussys, en medio del atardecer caliente de tus propios muslos [...]. Luego, la muerte del cisne del piano [...]. Grita, grita. Y acompáñame siempre porque estoy como lleno de orquestas desgraciadas...» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [19-7-1945], s. p.).

de una representación escénica o *happening* se tratase, bien recurrente en la estética postista:

Trato de tocar el piano cuando te acercas a mi ventana [...]. El *clown* se levanta de la caja y saluda ceremoniosamente a todos los concurrentes. En sus ojos brilla una bengala verde. Los violines se agrupan y los besos se suceden dulcemente sobre las botellas blancas. ¿Para qué cantar si la noche no oye nada? (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.).

Y es que Ory, aunque no fuese un especialista en música —a diferencia de Cirlot u Ohana—, se acercó a este dominio desde la escucha atenta arropada de una intuición imaginativa, porque resultaba un dominio artístico importante en su concepto de creación interdisciplinar; de ahí la propuesta de sugerentes títulos suyos en *Música de lobo*, 1957-1969 (Madrid, Gráficas San Enrique, 1970), que atenderé con detenimiento a partir de las cartas de Ory a Cirlot y Ohana, *La flauta prohibida* o *Melos melancolía*, 1977-1994 (Montblanc, Igitur, 1999). En lo que atañe a sus *Aerolitos* —que suscitaron el interés de Ohana hasta el punto de citar uno en una carta a Ory, como veremos—, cabe resaltar un significativo conjunto que ponen de manifiesto su agrado por la música, con la tradición aforística, gnómica y paremiológica presente, y en armonía con las greguerías del melómano Ramón Gómez de la Serna, buen aficionado a la música clásica y el flamenco, al igual que nuestro autor y sus dedicatarios Ohana y Cirlot. Baste recordar los aerolitos que aluden a compositores asimilados por estos amigos suyos consagrados a la música; así: «Música celestial y pintura infernal: Bach, Bosch», «Despedida de una carta de Mozart a su mujer: “Te beso y te estrecho 1.095.060.437.082 veces en mis brazos”», «¡Ah, Parsifal! A veces vivo en otro mundo» o «¡Vete a freír espárragos Tannhäuser!» (Ory, 1970, 234; 1985, 97; 1991, 93-94; 2019a, 45, 71), con huellas en la prosa literaria «El caballero Tannhäuser» de *La memoria amorosa* (Ory, 2011, 41); es decir, como alusiones a iconos de la

historiografía musical analizados por Cirlot de la nombradía de Bach, Mozart y Wagner⁷. Si bien se trata de una cuestión que iré desgranando en los sucesivos apartados, baste aducir, por ahora, un sucinto botón de muestra al hilo del aerolito «Poner música a Nietzsche: Strauss, Mahler» (Ory, 2019a, 42) concordante con el hecho de que Cirlot escuchase composiciones de estos modelos — como Ory— a la hora de escribir sus cartas en una suerte de ambientación ritual. En lo que al compositor de Múnich se refiere, el pianista le manifestó a Ory que, al redactar una carta el 30 de noviembre de 1970 dirigida a él, se encontraba «oyendo *Electra* de Richard Strauss» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [30-11-1970], s. p.).

Pero la orientación melómana de Ory no se limitó a la música clásica, sino que demostró predilección por la tradición oral, la cultura de aliento popular y la ritualidad social y performativa. Por esta razón, Ory (2004 III, 368-369), en concordia con los matices lúdicos de su pensamiento postista, sintió fascinación por el Carnaval de Cádiz (*Diario*, Thézy-Glimont, 21 de junio de 1998), ya durante los años de juventud, coincidentes con la II República, como refleja una fotografía junto a sus hermanos en 1932 (Grande, 2001, 54). Andando el tiempo, sería nombrado pregonero en 1984, al igual que otros ilustres gaditanos del vuelo interdisciplinar de Rafael Alberti o Fernando Quiñones, con quien participaría, junto a Javier Ruibal, en un acto por la paz ese mismo año, en el parque Genovés (García Gil, 2018a, 519-521). Esta temprana inclinación inspiró su relato «El carnaval», con

⁷ No menos alcance dejan ver otros aerolitos de vuelo poético-musical como los siguientes: «La amargura sinfónica de la imposibilidad», «La música se come con las orejas», «El arpa es el gato de la música», «Oh, Música, lengua del dolor de Dionisos...» (Ory, 1970, 232-233, 235); «El recuerdo siempre es principal y se repite sin orden ni concierto. Los recuerdos secundarios son como notas desafinadas», «La Nada está llena de música. La música está llena de Nada», «¡Natascha! Ahora te toca a ti. ¡Cántame algo!», «...El *staccato* de breves frases elípticas. (¿Dónde he leído esto?)», «No vi a nadie mirar con odio un arpa», «En las cortes reales los músicos fueron domésticos, lo mismo que los cocineros o los cocheros», «Ternario: La libertad, la música y el mar (Julio Verne)», «En medio del horrisono *tintinnabulum* exterior, llegan a mis oídos las voces sumas de Antonio Porchia» (Ory, 1985, 24, 40, 48, 60, 65, 74, 76, 78); «No busquéis espina dorsal a la música», «Pon en música tu voluntad» o «Llevar el sufrimiento a cuestras como un piano invisible» (Ory, 2019a, 27, 54, 72).

el que concluye *Una exhibición peligrosa* (Ory, 1964, 261-273), siendo traducido al alemán bajo el sello editorial Reclam Stuttgart (Ory, *Diario*, Amiens, 27 de diciembre de 1968; 2004 II, 229).

Su afición por el Carnaval la fue conjugando el polifacético escritor con actividades escénicas como la interpretación performativa de su poema dramático *Natíel*, con ejecución vocal de Ramón Hernández y pianística de A. Escobar en el Colegio Mirandilla el 28 de diciembre de 1941. Es más, debido a las palmarias cualidades rítmicas de su escritura y en virtud de una decidida interacción con músicos, llegó a recibir la visita de Mercedes Sosa con el obsequio de su disco *Serenata para la Tierra de uno* gracias a Osvaldo Gomariz («Solitaria y famosa en el ancho mundo de la canción»; Ory, *Diario*, Amiens, 18 de enero de 1980; 2004 III, 147). A la cantante de Tucumán decidió evocarla en «Crónica del visitante fanático» («obedeciendo al fisonómico consejo / de Mercedes de Sosa la cantora plateada / que vestida de lunes en su caballo de petróleo / vendrá a buscar al niño fiel de Amiens»; Ory, 2023, 1278), redactada en su cabaña de Amiens el 19 de enero de 1980 y con ecos en una nota del *Diario* fechada ese día (Ory, 2004 III, 148). Desde este prisma de apertura plural, huelga reseñar, en fin, trabajos puntuales al son de la música a partir de diferentes estrategias comunicativas dado que, en 1957, durante una estancia en tierras peruanas, realizó, para Radio Nacional del Perú y en el período de una semana, textos ilustrativos de programas de cámara y conciertos, y, al año siguiente, acometió un análisis de *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*, de Esther Meynell (Ory, 1991, 31-34; García Gil, 2018a, 363, 377).

Pero especial mención merecen sus vínculos con poetas melómanos comprometidos de la talla de Miguel Labordeta, hermano del cantautor, escritor, profesor y político José Antonio Labordeta (Fleury, 1982; Ruiz Arganda, 2011; Gurrutxaga Muxika, 2025) y dedicatario de sus versos «Mi Miguel Labordeta» (Thézy-Glimont, marzo de 1994; Ory, 2023, 1313-1314). Con él mantuvo una dilatada comunicación estética y personal, entre los primeros compases del postismo —con puntos de encuentro respecto a Cirlot—, en los años cincuenta a raíz de sus reuniones en Madrid

hacia 1948 (Ory, 1977; Medina, 1997; Llera, 2018). Respecto a ese año, Ory (2004 I, 53) apuntó en el *Diario* (Madrid, 31 de mayo de 1948) que había recibido veinticinco poemas de *Sumido* por parte de Labordeta, a quien consideraba, tras su lectura de este «bello libro», un «futuro postista quizás».

De manera análoga, más allá de su muestra de admiración hacia el cantante Léo Ferré⁸, cultivó una estrecha amistad con Luis Eduardo Aute (García Gil, 2018a, 527, 540, 544-545). Alentados por esta sinergia, hicieron realidad el libro-disco *El desenterrador de vivos*, contando con el preliminar «La empresa invisible de Carlos Edmundo de Ory», de Francisco Nieva y sobre poemas de Ory (2006, 7-15), musicalizados por Aute y Fernando Polavieja. Este último descuella, en suma, como otro cantautor allegado al artífice de los aerolitos (García Gil, 2018a, 548-549, 551-552) a quien se dirigió en los versos «Hablando con Fernando Polavieja», redactados en Jerez el 20 de diciembre de 2009 (Ory, 2023, 1330-1331).

Pues bien, en este granado y heterogéneo círculo filopostista en el que tuvieron cabida nombres como Aute o Polavieja, cabe integrar, desde diferentes presupuestos musicales y poéticos, dos compositores de eminente formación clásica y dotados de un exquisito gusto literario: Juan Eduardo Cirlot y Maurice Ohana. Precisamente, el estudio monográfico de las relaciones creativas y humanas entre Ory y estas señeras figuras, con misivas de por medio, constituye el objeto analítico medular de las presentes páginas. Este encuadre me permitirá poner de relieve cómo el escritor de la Tacita de Plata intercambiaba con ellos ideas y perspectivas sobre los procesos de creación entre el verso y el discurso musical, según se infiere de las cartas conservadas en la Fundación Carlos Edmundo de Ory que he consultado *de visu*.

Al trasluz de este prisma epistemológico, voy a organizar el estudio a partir de una estructura bipartita o, si se me permite el símil técnico de aliento musical, atendiendo a un compás binario.

⁸ Quien le regalaría una fotografía con la dedicatoria «*Pour Carlos en souvenir. Léo Ferré*» (Ory, *Diario*, 14 de julio de 1993; 2004 III, 297).

En el primer apartado, realizaré un examen de las notas de poética al calor del postismo y el surrealismo compartidas por Ory y Cirlot, mientras que, en el segundo, atenderé las cartas que nuestro autor y Ohana fraguaron sobre poesía y discurso musical. En ambos casos, se advierte una sensibilidad afín por paradigmas de la música clásica —a nivel de experimentación atonal y dodecafónica mediante disonancias, gritos y silencios— y de otros dominios adscritos a la tradición oral como el flamenco y la música árabe por sus fraseos melismáticos microtonales. En lo que respecta a los planteamientos metodológicos y gnoseológicos implementados, ubico la mirada en las relaciones interartísticas sustentadas en la intermedialidad y la transmedialidad (Wolf, 1999, 2008, 2011; Cubillo Paniagua, 2013; De Toro, 2013, 2014; Sánchez-Mesa y Baetens, 2017; Gil González y Pardo, 2018; Bruhn y Schirmacher, 2021; Badía Fumaz y Marías, 2024; Pastor Comín, 2024: 23-24), así como en el comparatismo interdisciplinar entre verso y música (San José Lera, 2010, 2021, 2023; Agraz, 2020; Noguerol y San José Lera, 2021) y la comunicación epistolar a la luz de los enfoques de Mestre (2000), Teruel (2018), Petrucci (2019), Teruel y López Ríos (2023). Comencemos con las notas sobre poética y creatividad que generaron Ory y Cirlot con música como *colonna sonora*.

La «amistad celeste» de Ory y Cirlot: son órfico, «gritos» y notas atonales

En consonancia con el nacionalismo y las principales expresiones musicales contemporáneas, el flamenco y variadas músicas de tradición oral acabaron suscitando, especialmente entre los años cuarenta y setenta del siglo XX, la curiosidad de escritores de filiación postista como Ory. Ello fue así hasta el extremo de hacer convivir, sin fisuras y desde una óptica de amplia apertura melómana, estos ricos legados de carácter popular con tendencias experimentales disruptivas y alejadas del fanal de la tonalidad como la atonalidad de la Segunda Escuela de Viena, en la línea

conceptual de Alban Berg, o el dodecafonismo de Arnold Schönberg.

Pues bien, a la forja de esta amalgama ecléctica en la imaginación creadora de Ory contribuyó, en calidad de figura afín a la órbita filopostista y al surrealismo, Juan Eduardo Cirlot. Tan señero teórico y crítico musical (González, 2010) formado en composición en el Instituto Musical Academia Ardévol (Medina, 1997; Rivero Taravillo, 2016), abogó, como Ory, por el continuo diálogo entre la poesía, la música y las artes plásticas (Alsina, 2005; Manjón y Schmitt, 2006) con su consiguiente proyección fonético-simbólica, lo que justifica la elaboración de *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1969). Referente para compositores actuales de exquisita receptividad literaria de la talla de Jesús Torres en *Proteus* al calor de *Visio smaragdina* (Aguirre, 2020), Cirlot ubicó su encuadre cardinal en el ideal del *ut musica poesis* (Parra, 1998; Janés, 2014; Palacios, 2017), como se advierte en la poesía permutatoria de *Bronnyn* (De Francisco, 2012; Silvestre, 2022), título evocado por Ory (2004 III, 358-361) en el *Diario* (Thézy-Glimont, invierno de 1998). De hecho, durante el proceso de elaboración de esta obra, Ory estuvo en continua comunicación con su artífice. Sobre este particular, traigo a colación una misiva de Cirlot a Ory en la que el pianista (4-5-1945/8-9-1971 [17-10-1970], s. p.) definió los principios que habían jalonado *Bronnyn*: «a) integrar la vanguardia y la tradición; b) ser tan contendista [*sic*] como experimental [...]». *Bronnyn*, que concibo como oposición: las dos semiesferas de un mundo completo en sí». Cirlot le envió, en efecto, su producción literaria a Ory el 28 de octubre de 1970 desde el siguiente estandarte y consigna ecfrástica como si de un «fresco romano» se tratase:

Verás que utilizo mi técnica del *Palacio de plata* de otro modo: a) con el mismo rigor; b) con una libertad nueva, cambiando la métrica y haciendo «selecciones» del material poético, de modo que al final queda un verso que parece un fresco románico, pero pintado en el cielo (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [28-10-1970], s. p.).

Siguiendo con los versos del poeta-pianista que despertaron la curiosidad de Ory, no menos fuste artístico atesora *Inger. Permutaciones*, obra concebida como *ars combinatoria* o combinación sonora bajo la estela dodecafónica, el serialismo y la metáfora atonal con implicaciones conceptuales en «Oración tonal» (Cirlot, 1997, 211-221, 231-315; 2005, 658-659). Asimismo, autor de una *Oda a Ígor Stravinsky y otros versos*, de 1944 (Cirlot, 2005, 59-68), así como del ensayo *Ígor Stravinsky. Su tiempo, su significación, su obra* (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1949), el poliédrico artista barcelonés redactó textos significativos del aliento de «Pájaro de fuego»⁹ o «violines de Stravinsky» en «Clima», de *Árbol agónico* (*Fantasia*, 16, 24 de junio de 1945; Cirlot, 2005, 94-95, 123). Y es que, en opinión del artista catalán (1997, 323), pareja a la de Ory, el regalo de la vida resultaba equiparable a una proteica y fructífera experiencia musical en continuo cambio: «La vida. Una música que crea esculturas que, por seguir siendo música, se desarrollan, culminan, cambian, decaen, cesan».

Conforme a estas analogías estéticas y una *forma mentis* afín a los dos melómanos creadores, se ha conservado en la misma Fundación un interesante corpus epistolar del que he ofrecido ya un sucinto botón de muestra. Suman un total de ciento cuarenta y cinco documentos, con ejes cronológicos cardinales en 1945-1948 y 1970-1971, aunque no siempre en virtud de una datación precisa. Sea como fuere, en dicho conjunto documental, brilla, desde un sentido lúdico de cuño filopostista y surrealista, la interacción entre texto y discurso musical mediante pentagramas creados por el pianista (Victoria Cirlot, 2001, 106). No menos relieve adquiere la inclinación demostrada hacia paradigmas como Gustav Mahler o Alban Berg (Llera, 2000; García Gil, 2018a, 186-201), a quien recuerda Cirlot (2005, 631) en «Carta sobre mis cosas» y en una nota dirigida a Ory el 22 de febrero de 1947 (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [22-2-1947], s. p.).

⁹ En el poema homónimo a modo de remembranza de la composición del músico ruso de 1919 y que envió mecanografiado a su amigo gaditano, según consta en los fondos de la Fundación Carlos Edmundo de Ory (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [s. f.], s. p.).

Pero, sobre todo, en este selecto elenco de maestros no solo de la historia de la música sino también de las ideas, mentalidades y representaciones (Chartier, 1993; Burke, 2016), ostenta un papel medular Schönberg, ensalzado por Cirlot (2005, 465-466) en «Arnold Schönberg (1874-1951), *in memoriam*» (28 de julio de 1951), de *Dau al Set* (1949-1953), y en «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra», *La Vanguardia española* (18 de febrero de 1967) a propósito de la escucha de *Die glückliche Hand*. Tanto es así que constituyó un fanal inspirador para el poeta-músico en el plano dodecafónico en lo que atañe a *El palacio de plata*, de 1955 (Cirlot, 2005, 512), relacionándolo con las permutaciones de *Bronnyn*¹⁰, y «Carta de París» (1949), en *Con los surrealistas*, 1949-1957 (Cirlot, 2005, 543), bajo la apostilla de que se trataba de una de sus «veneraciones».

A tenor de los referentes mencionados, en una misiva (6 de octubre de 1970) de Cirlot a Ory, el primero decidió traer a la memoria a «los grandes músicos austrohebreos Mahler, Schoenberg, Berg» en un contexto ligado a la cábala, que había estudiado en profundidad, según sus palabras (4-5-1945/8-9-1971 [6-10-1970], s. p.). Lo hizo al calor de *Diccionario de símbolos* y de las permutaciones *Bronnyn* o «cuadernos blancos» como los llamaba Ory, por entonces residiendo en su «cabaña» de Amiens, como veremos al hilo de sus cartas remitidas a Ohana. Más allá de tan egregios nombres, Ory y Cirlot compartieron un manifiesto gusto por otros compositores ligados a la experimentación de la talla de Iannis Xénakis. A esta figura, por su filiación con el orfismo¹¹, consagró Ory (1970a, 323-324) el «Elogio de Xénakis».

Además de estos modelos principales, cabe poner en valor varias cartas de 1945 intercambiadas por los dos amigos en las que desfilan clásicos no gratos para ellos como Frédéric Chopin. Recordado por Ory (1985, 72) en los *Aerolitos* («Chopin no podía soportar la música cuando era pequeño»), fue sometido a tela de juicio por Cirlot en contraste a creadores disruptivos del calado de

¹⁰ Como le transmitió a Ory en una nota del 28 de octubre de 1970 (4-5-1945/8-9-1971 [28-10-1970], s. p.).

¹¹ Al igual que el pianista (1997, 64-65; 2005, 75-76), como deja ver en «Orfeo», de *Árbol agónico* (1942-1945).

Ígor Stravinsky. Sobre esta acerada crítica centrada en el músico polaco, en contrapunto al ruso, se hace necesario aducir una reveladora carta del 6 de agosto de 1945 del pianista a su amigo — con respuesta fechada el 8 de ese mes— en la que incluyó apuntes lorquianos al romance de «la pena negra» sobre Soledad Montoya, de *Romancero gitano* (Cirlot, 2-6-1945/20-9-1971 [6-8-1945], s. p.; Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [8-8-1945], s. p.). Además, le facilitó un pentagrama —transcrito a mano— de *La consagración de la primavera*, con glosa de *Círculos mágicos de los adolescentes*:

Si tienes ataques de hebreofilia, como yo mismo, si en el fondo esa «anciana corrompida» de Chopin te gusta, cállatelo [...]. Cuando Ígor Strawinsky, en los *Círculos mágicos de los adolescentes* empieza con este tema frigio tremendo y maravilloso... ¡qué bien nos entendemos! [...] Soledad Montoya, deja tu corazón en paz (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [6-8-1945], s. p.).

Como pudo percibir Ory, se han transmitido datos adicionales sobre la pervivencia de Ígor Stravinsky en Cirlot, si se atiende a una nota con datación de mayo de 1945 y encabezada por «Carlos Celeste», dado que ambos artistas consideraban su relación como una «amistad celeste» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [mayo de 1945], s. p.). En dicha misiva, Cirlot optó por llevar a cabo juegos de palabras a partir de su apellido como «Ciro, ciruelo, Cirlot de circo», con apunte a Ciro, hermano del rey Artajerjes II y en consonancia con el elemento circense de cuño postista y de notorio predicamento en Ory, al tiempo que declaró abiertamente al escritor su condición de melómano con gustos afines a los suyos (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [mayo de 1945], s. p.). En este sentido, tenía como guía a Stravinsky, en hermandad con la música árabe y el cante flamenco en aras de explorar de manera ecléctica las disonancias, los microtonalismos y otros recursos musicales similares¹². Y es que la asimilación del icono ruso por Cirlot explica

¹² Cirlot (4-5-1945/8-9-1971 [mayo de 1945], s. p.) lo expresó en estos términos: «¿Te gusta la música? A mí con delirio. 1º. Las músicas antiguas que leo o canto

—como le llegó a transmitir a Ory en una misiva remitida el 15 de agosto de 1945— que exhibiese en su cuarto un «retrato hierático de Ígor Stravinsky» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [15-8-1945], s. p.). Todavía el 31 de enero de 1946, Cirlot le facilitó a Ory comentarios sobre la escucha atenta de la *Symphonie des Psaumes*, de Stravinsky, diciéndole «¡Cómo amo a ese hombre!», acompañados de varios ejemplos contenidos en una transcripción autógrafa fruto de su audición y sin la consulta *de visu* de una partitura (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [31-1-1946], s. p.).

Pero, al igual que sucede en las misivas de Ory y Ohana, el intercambio epistolar de Cirlot y nuestro autor no se limitó exclusivamente a la música —aunque constituyese un eje axial—, sino que evidencia un amplio y granado conocimiento de la tradición cultural, con énfasis en el mundo clásico y la mitología. Por tales inquietudes, en otra no menos sugerente nota epistolar, ahora de Ory a Cirlot (Madrid, 2 de junio de 1945), el escritor le hizo saber al músico su curiosidad por la historia legendaria de Hércules y Gerión, con sonos tímbricos de guitarra de fondo; o lo que es lo mismo, un instrumento grato a ambos artistas, como también para Ohana¹³. Tal petición tuvo su respuesta, en una suerte de reverberación ecoica, a finales de junio de ese año. Fue así gracias a un ejercicio retórico-estilístico de raigambre filopostista por Cirlot jalonado en un marcado efecto lúdico y humorístico, así como en el principio literario-musical de la variación:

Y ahora vamos a abrir las entrañas de la guitarra ¡perro! Vamos a cantar sobre el ojo congelado de la muchedumbre eterna, ¡vamos! Dime: ¿no oyes como yo también lloro? (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [junio de 1945], s. p.).

improvisando sobre los modos: babilónicos, hebreos y griegos. 2º. La música árabe (y el “hondo” por la noche). 3º Ígor Stravinsky. 4º Todo lo demás».

¹³ Sobre esta cuestión, Ory (2-6-1945/20-9-1971 [2-6-1945], s. p.) apuntó: «Quiero pronto tu enano muerto por Hércules... tu enano griego... Y ahora, vamos a abrir las entrañas de la guitarra ¡perro! Vamos a cantar sobre los icerbegagos [*sic*] de las muchedumbres atónitas, vamos, ¿no oyes como yo también lloro?».

A tenor de este fragmento, que entronca con la pervivencia de Alcides bajo la rúbrica de escritores próximos a Ory como José Manuel Caballero Bonald y su *Anteo*¹⁴, el enigmático «enano muerto» se erige como una alusión a un poemario de Cirlot en homenaje al compositor Ernest Xancó. Me refiero a *La muerte de Gerión. Ballet* (Barcelona, Berenguer, 1943), con resonancias del *Prometeo* de Scriabin, *laudandus* de su «Elegía a Alexander Scriabin» (Cirlot, 2005, 65-67)¹⁵, y no menos de «En su ascenso», de *Elegía sumeria* (Cirlot, 2005, 297). Como reflejo de una complicidad al unísono, el músico regaló, de su puño y letra, a Ory una transcripción de un fragmento de *Prélude*, de Scriabin, según se infiere de una carta sin datación exacta, aunque escrita en 1945 (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.).

Ahora bien, Ory estaba tan interesado por la temática de Hércules y Gerión —de hecho, volverá a repetirse en su epistolario con Ohana— que, a instancia suya, el pianista llegaría a solicitar un ejemplar de *La muerte de Gerión. Ballet* a la editorial Berenguer a modo de obsequio para él, como revela otra carta del 7 de junio de 1945. Lo recibió en una nota enviada desde Barcelona el 20 de diciembre de ese año, tras haberlo adquirido su autor «casualmente en una librería de lance» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [7-6-1945], s. p.). Ambos artistas habrán de retomar esta cuestión cuando el músico opte por confesarle a Ory, en una nota del 7 de enero de 1946, que se encontraba feliz de que le hubiese agradado *La muerte de Gerión* (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [7-1-1946], s. p.). La misiva, por cierto, está trufada de apuntes a su escucha de Stravinsky, la música africana con tambores y panderetas, los sonos árabes y el canto hondo, de menor envidia, a su entender, respecto a la atonalidad de la música arábica:

¿No oyes en él mi música? Una música que te
cantaré en alguna noche cuando un día u otro tú y yo

¹⁴ Con implicación de Fernando Quiñones y el grupo *Caracola* (Escobar Borrego, 2022, 114-124).

¹⁵ Integrada en *Oda a Ígor Stravinsky y otros versos* (*Entregas de Poesía*, 4, abril de 1944).

pasearemos juntos por los bosques de una gran capital, junto a los muros y los desastres (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [7-1-1946], s. p.).

Tambores y panderetas al margen, conociendo la afición de Ory por las texturas tímbricas de la guitarra, Cirlot se sirvió en las cartas de esta imagen melográfica y organológica con el objeto de esbozar y delinear paisajes sonoros. Es el caso de su misiva de 1945, si bien sin fecha exacta, que le dirigió teniendo como protagonista al faraón egipcio Userkaf: «Desde su trono de nardos y pestañas, desde sus telas corrompidas y reseca, te salta con su orquesta funeral de guitarras quemadas» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.). Dicho motivo simbólico, asociado tanto al instrumento cordófono —polifónico *per se*— como a una «orquesta salvaje de guitarras», aflorará en otros momentos de la correspondencia entre ambos amigos; así, cuando el pianista comunique, en una misiva de 1945 —sin la mención explícita de la datación—, a Ory que una «orquesta salvaje de guitarras asoma todos mis poros» o, en otra carta del 12 de agosto de 1946, que concluye con la siguiente propuesta: «Hazte una guitarra de hierro. Tócala hasta que esté al rojo vivo» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945, 12-8-1946], s. p.).

Según se colige de esta complicidad amical, Ory y Cirlot se adentraron juntos en el universo de la música entre la tradición culta y la oralidad popular como un inagotable camino introspectivo siempre en continuo proceso y de exploración artística *in fieri*. En virtud de esta intencionalidad creadora pareja, en una carta del 11 de junio de 1945 —a propósito de Erik Satie, «amigo de los poetas»—, Ory manifestó a Cirlot que este estaba buscando la autenticidad de su sonido o «música personal»:

Sé que vives porque vas detrás de una música. Es tu música. Cuando no la oigas es que, ya sabes, ya vas a morir o a cambiar el sonido, la ola, la Filomela tuya por otro rumor, por otro océano (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [11-6-1945], s. p.).

Prosiguiendo con la riqueza de los universos sonoros de tan poliédricos artistas al compás de instrumentos connotados para ellos, una misiva sin datación explícita, pero de 1945, subraya cómo Cirlot hizo copartícipe a Ory de su relación expresiva y emocional con el piano. Lo hizo desde el concepto de que el mensaje musical hundía sus raíces profundas y atávicas en el grito (como voy a subrayar a la luz del intercambio epistolar entre Ory y Ohana): «Quiero seguir gritando con mis manos sobre este piano empequeñecido, que grita en vez de cantar cuando mis dedos nerviosos lo golpean» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.). Y es que, en tales confidencias cómplices, Cirlot y Ory compartieron la idea de que un eje vertebrador de la expresión poético-musical ancestral residía justamente en el grito; de ahí que el pianista le proporcionase a su amigo sugerentes claves al respecto, como en una carta fechada el 14 de febrero de 1947. En dicho documento, al hilo de la redacción de sus himnos¹⁶, esgrimió el siguiente aserto en un apunte de filiación filo-postista a la insania creadora y en forma de tricolon circunscrito al «grito» (según se advertirá en las cartas entre Ory y Ohana): «[...] entonces sabrás quién soy y porqué escribo mis himnos ardientes y locos. Grito. Grito. Grito» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [14-2-1947], s. p.). Además, los dos creadores ligaban esta compleja transmisión emocional a un ritual mágico de cuño postista y surrealista desde la atalaya imaginativa de un poeta-mago, noción connatural a los universos de Ory y Cirlot. Sobre esta cuestión, el músico barcelonés había abordado el efecto mágico en «Carta desde Barcelona a André Breton» y «Respuesta al cuestionario de André Breton sobre *L'Art magique*», en el poema «Tono de conjuro», de *Árbol agónico* (1945), que arranca con un «grito» asociado al «árbol»: «Cada grito que pide un lunar eco / es la sed que atormenta a un árbol seco» (Cirlot, 2005, 103, 549, 551-554).

Ahora bien, en consonancia con el epistolario de aire musical analizado, Cirlot le brindó a Ory el primer estadio redaccional de la partitura *Suite atonal* (1947), sin que faltasen un

¹⁶ Con Lucrecio y el *De rerum natura* como uno de sus estandartes de la tradición clásica.

texto mecanografiado de *Poesía* (Barcelona-Zaragoza, 1943), así como una dedicatoria autógrafa al pie de un fragmento de su imaginario atonal destinado al piano, es decir, en fa en cuarta línea (mano izquierda) y en sol (mano derecha): «Para Carlos Edmundo de Ory fraternalmente, Eduardo. 15/3/[4]6» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1943, 15-3-1946, 1947], s. p.). Con anterioridad, el músico le había anunciado a Ory que estaba inmerso en la atonalidad por medio de la forma sonata, como le precisó en una carta del 22 de agosto de 1945, tras un apunte al género clásico del vals vienés: «Tocaré en el piano sonatas atonales mías y canciones indecibles, escritas sobre los abandonados modos babilónicos» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [22-8-1945], s. p.).

En lo que a la *Suite atonal* se refiere —conservada en la Fundación Carlos Edmundo de Ory y que he consultado *in situ*—, fue grabada en *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (Granell y Guigon, 1996), bajo la égida y el andamiaje conceptual de artistas como Ory. De manera análoga, en la misma Fundación, se custodian artículos con rúbrica de Cirlot (4-5-1945/8-9-1971 [diciembre de 1947], s. p.), en calidad de teórico y crítico musical, que atesoró con esmero Ory para su lectura como «Las épocas de Schoenberg» (*La Vanguardia*, 11 de diciembre de 1970), año en el que nuestro autor estaba intercambiando ideas con Ohana sobre las disonancias en formas de «gritos». Llamen la atención, en particular, numerosos *marginalia* circunscritos a la «supresión del tema», en correspondencia con los versos de Ory mediante la ruptura de un eje conductor previsible y topicalizado. No obstante, Ory centró igualmente su mirada, sirviéndose del subrayado en los párrafos, en las directrices matrices que jalaron la dilatada trayectoria de Arnold Schönberg —conocida para Cirlot y Ohana— entre 1895 y 1905, presididas por el posromanticismo; en el período de 1906 y 1915, sustentadas en la atonalidad y el expresionismo; en 1915-1923 y 1933, al calor del dodecafonismo; y, finalmente, 1933 y 1951, centradas en el clasicismo, el sincretismo y el hebraísmo.

Sobre tan alta admiración recíproca en esta «amistad celeste», cabe enfatizar que Ory (2023, 947-948, 1071, 1337) facilitó a Cirlot, para su consideración, versos del aliento de

«Vuelven los entes de ficción», «Cirlot» o «Inspirado en un retrato de JEC», mientras que el músico (2005, 151-173) le ofrendó al autor gaditano *Canto de la vida muerta* (1946). Asimismo, Cirlot (4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.) le fue enviando a su melómano dedicatario, desde 1945, textos mecanografiados —que he podido consultar en la Fundación Carlos Edmundo de Ory en diálogo intertextual con el epistolario— con el objeto de compartir perspectivas en una acción concertada conforme a la unión de las artes, con énfasis en el maridaje de poesía, música y *ars pictorica*: desde los sonetos «Mediodía antiguo» y «Túmulo», con dedicatoria a «Carlos Edmundo Celeste», y las prosas literarias «Las siete ciudades» o «La hija de Jairo (sueño)», a «Tres poemas en prosa», con la indicación del 6 de marzo de 1945 en la primera versión y con nota y firma en una segunda. A estos aportes creativos hay que añadir «Dolor contemplativo», «A Silmunsi Orycharro», «Desde donde te miro» (25 de mayo de 1945), «Ize Kranile», brindado «a Carlos Edmundo d'Ory», y «Pájaro de fuego» (7 de junio de 1945), «Ella (A Carlos Edmundo)», «La primavera», «Vírgenes», «Las casas» o «Huerto rojo (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.)». Completan este granado corpus, como fruto de «la amistad celeste», «Elegía», integrada en una carta del músico con fecha del 15 de agosto de 1945 y con el apunte autógrafo «Para Carlos E. D'Ory con el cariño de Juan Eduardo Cirlot»; el tríptico «para C. E. D'Ory» «La montaña», «Santuario personal» y «El dromedario» —integrado en una misiva al autor de aerolitos sin fecha concreta, pero de 1945—, «A Giocasta», «Dice el signo» («A Carlos Edmundo», 14 de diciembre de 1945) o «Recuerdo a Carlos Edmundo de Ory», con datación en Barcelona, 23 de septiembre de 1970 (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945-1970], s. p.). Este poema trasluce una anotación autógrafa en la que reza que Ory se lo envió a Félix Grande, buen amigo suyo, así como editor y crítico de su producción literaria, para que preparase un monográfico bajo el ruego de que reservasen un ejemplar para él. Como voy a poner de relieve en el análisis de las cartas entre Ory y Ohana, Grande, melómano y cabal aficionado al flamenco, en general, y a la guitarra, en particular (Escobar Borrego, 2018, 2019), fue, como refirió Cirlot al escritor gaditano, el responsable de la coordinación

del homenaje de *Litoral*, presidido por el preliminar «La hora de Ory» y que contó también con el poema «Ory viajero», escrito en Madrid, en 1964 (VV. AA., 1971, 7-10, 51-53). En este tributo de *Litoral*, se halla, en efecto, el texto aludido de Cirlot editado tipográficamente «en tres páginas» (VV. AA., 1971, 38-40), como le habrá de recordar el homenajeado en una misiva del 1 de septiembre de 1971, enviándole dos ejemplares de la revista, según se afirma en otra carta fechada el 20 de dicho mes y año (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [1-9-1971, 20-9-1971], s. p.).

Profundizando un poco más en la «amistad celeste» entre Cirlot y nuestro autor, en los fondos documentales de la Fundación Carlos Edmundo de Ory, se conservan —en armonía con el epistolario y el consiguiente envío de producciones literarias— varios materiales que ponen de manifiesto la activa y fértil labor de indagación que mantuvieron ambos creadores (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945-1971], s. p.). Estos documentos, de naturaleza heterogénea, están organizados y se concretan en las siguientes categorías:

a) Una fotografía de *La Cerbatana*, revista de la que Cirlot solicitó a Eduardo Chicharro un ejemplar y otro de *Postismo*, además del tercer manifiesto, como se lee en una carta sin datación del pianista a Ory (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [s. f.], s. p.). Descuellan, asimismo, varias fotografías del músico¹⁷, colajes y dibujos suyos, con paralelismos respecto a los del artista gaditano (Granell, 2001), como «Le poète et son oiseau» o «Le monde du poète religieux» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.).

b) Recortes de prensa circunscritos a Cirlot como fuentes y elementos de contenido al servicio de la labor de creación de Ory. Sobre este particular, especial significado revisten fragmentos periodísticos que conservó nuestro autor, sin anotar el documento de procedencia. Están relacionados no solo con poemas de Cirlot como «A la Plaza de Medinaceli» («Cercado espacio, cubo prisionero»), «A España» («España, tierra pura») o «De esta hora» («Herederio del hierro y sus reuniones»), sino también con artículos

¹⁷ En una, remitida al escritor en una carta sin fecha exacta, pero de 1945, se le reconoce tocando el piano.

ensayísticos del alcance de «Daena y Schkinah. Lo eterno femenino» (*La Vanguardia*, 4 de agosto de 1970) o «Las épocas de Schoenberg», una línea de indagación fundamental en la relación interdisciplinar entre los dos artistas como he puesto de manifiesto.

c) Reseña bibliográfica y créditos tanto de *Donde las lilas crecen* (Barcelona, Helikon, 1946), de Cirlot, con litografías originales de Olga Sacharoff, como del aludido *Diccionario de símbolos*.

d) Numerosos apuntes dispersos y heterogéneos de Ory sobre ideas estéticas ceñidas al postismo y la unión de las artes en concertada comunicación con Cirlot.

Ahora bien, a modo de intersección en esta «amistad celeste» y para comprender cómo se gestaba, entre las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, el proceso de influencias recíprocas entre Ory y compositores dedicados exclusivamente a la música —aunque pertrechados de una exquisita sensibilidad poética como fue el caso de Cirlot—, resulta pertinente contextualizar y analizar un conjunto de seis cartas que, por su relevancia, edito en el Apéndice textual. Tienen como protagonistas a Ory y a una figura del vuelo estético de Maurice Ohana (Montes, 1996; Gan, 2005, 2014; Allain, 2009; Sounac, 2022), unidos, a compás, por una sabrosa reflexión sobre las fronteras connaturales y congénitas entre el verso y la música.

Y es que, en este corpus de notas epistolares —tres del poeta al músico y tres de este último en una suerte de diálogo cómplice— desfilan alusiones al grito y el silencio, al igual que en las misivas entre Cirlot y Ory, sin que falten apuntes al cante jondo, dominio artístico en el que son cruciales ambas categorías. No es de extrañar, en consecuencia, la idea de poesía que tenía en mente Ory asociada al introrrealismo a partir de una profunda meditación en la línea *beat*¹⁸ y desde el vacío fértil ligado al *zen* y al taoísmo (Mesado, 2020, 169-201), con puntos de encuentro respecto a creadores como José Ángel Valente o María Zambrano.

¹⁸ En correspondencia con «Sonoridad interior» de *Elegía sumeria* (1949), de Cirlot (2005, 285).

A estos rasgos conceptuales y estilísticos que conforman el imaginario de Ory hay que sumar la combinatoria metamétrica (R. de la Flor, 2001, 276) y la *metánoia* (Ory, 1978a) como paulatina transformación del pensamiento creativo. Tales características, que acabaron estimulando los universos de Cirlot y Ohana, explican, en fin, que Ory definiese su poesía mediante el son tímbrico y metafórico del violín —uno de sus instrumentos preferidos, como he puesto de relieve—, aquí en alusión órfica a la perfecta afinación del saber y el conocimiento. Lo hizo, además, tomando como piedra angular y unidad de medida el canto jondo, según refiere a Jaume Pont: «[...] es un canto jondo filosófico, y cuando toco el violín de la sabiduría sigo las reglas planetarias de los presocráticos, infinitamente musicales» (García Gil, 2018a, 512).

Desde un prisma similar, en su *Diario* (París, 12 de diciembre de 1962), Ory desvelaba la escucha acusmática de la música flamenca —durante el proceso de escritura— conjugada con otras estéticas externas a su intrínseca euritmia poética. Entre estos paradigmas cabe resaltar desde las notas jazzísticas de Charlie Parker a referentes de la música clásica del aliento de Bach, Scriabin o Schönberg y su *Pierrot Lunaire*, obra atonal sobre el recitativo-cantado o *Sprechstimme*: «Escribir obra de fuerza y de belleza, escuchar música externa a mí, esto es Bach..., jazz y piano, en primer lugar Charlie Parker, la música de Scriabin y *Pierrot Lunaire*, flamenco y árabe» (Ory, 2004 II, 167)¹⁹. Debido, pues, a la cercanía de la profundidad estética de Ory para con la hondura del flamenco —con mayor influencia en su imaginario que en el del pianista—, en noviembre de 1988 y al calor de la poderosa imaginería de los *Aerólitos* (Mesado, 2020, 251-262), la compañía escénica La Carátula de Elche decidió conjugar, en el Teatro Lucernaire de París, la práctica performativa postista con la impronta flamenca de La Tacha, la música de Jorge Gavalda, la declamación de Cristina Macía y la participación de excepción del postista Francisco Nieva; es decir, una propuesta interdisciplinar

¹⁹ Esta obra de Schönberg alentó, por cierto, la creatividad de Cirlot (4-5-1945/8-9-1971 [7-1-1946], s. p.) como este le hizo saber a Ory en una carta remitida desde Barcelona el 7 de enero de 1946.

que tendría una nueva representación el 22 de octubre del año siguiente en el IV Festival Iberoamericano de Cádiz (García Gil, 2018a, 518).

Pues bien, teniendo como eje conductor la profundidad y la disonancia en la creación artística —según he desgranado al compás de la «amistad celeste» entre Ory y Cirlot—, pasaré a continuación a desentrañar las claves poético-musicales de las cartas autógrafas entre el escritor gaditano y Ohana. Tan creativos artífices y aficionados al cante jondo, por añadidura, compartieron un palmario interés por el silencio, el grito y la magia —como le sucedió a Cirlot— en la traducción e intersección de códigos entre el verso y el discurso musical.

Ory y Ohana entre «gritos» y magia (con ecos y silencios de Cirlot)

Las tres cartas conservadas de Maurice Ohana fueron remitidas a Ory en el período comprendido entre el 3 de noviembre de 1968 y el 27 de octubre de 1970 (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970, s. p.); es decir, en una etapa en la que el escritor se encontraba todavía en comunicación con un poeta-músico experimental del fuste de Cirlot. Tanto es así que los nombres de estos dos compositores de filiación filopostista acabarán cruzándose en las notas epistolares de Ory, aunque con silencios de por medio por parte del pianista barcelonés. En cuanto a las cartas de Ohana a Ory, el músico las envió a nuestro autor desde su domicilio parisino radicado en la Rue du Général Delestraint, XVI^e, 31. En cambio, las misivas de Ory, de las que el escritor realizó y atesoró una copia, se fechan entre el 28 de octubre de 1968 y el 18 de septiembre de 1970, constando como remitente su domicilio personal, Rue Saint Fuscien, 545, en Amiens (Ory, 28-10-1968/18-9-1970, s. p.). En esta ciudad francesa nuestro autor compartió una fructífera etapa de su vida con Laure Lachéroy —a partir de 1972 y hasta el fallecimiento del poeta en 2010— en un ambiente propicio para la creatividad y con hábito de escucha musical de las estéticas clásica, flamenca o jazzística, con derivaciones hacia el *bebop* (García Gil, 2018a, 465), como reflejan

aerolitos del vuelo de «El piano azul de Duke Ellington», «La música de *jaꝛꝛ* entre jazmines» o «Se ha dicho que la música de Dizzy Gillespie tutea a las estrellas» (Ory, 2019a, 38-39, 47).

En la gratificante etapa en la que se carteaba con Ohana y Cirlot —con música de fondo—, Ory se encontraba residiendo en este enclave francés, una vez distanciado, en 1965, de Denise Breuilh, e incluso acabó trabajando en la Universidad de Amiens hasta 1989. Ello explica que Ohana enviase a Ory sus cartas a esta ciudad gala y a su aludido domicilio, en cuya «cabaña», en palabras del poeta a tenor de *Cabaña* (1968-1975), vivía retirado del mundanal ruido (García Gil, 2018a, 448-454; Mesado, 2020, 21-23). Sobre la relevancia de esta morada en su trayectoria personal, Ory explica en el *Diario* (2 de noviembre de 1968) que, en un principio, debía abandonarla, entre otras razones, a causa del frío extremo²⁰. Sin embargo, el 4 de noviembre de ese año precisaba que, pese a las inclemencias del tiempo, había decidido permanecer en tan valorado espacio vital, idóneo y propicio a la hora de dinamizar procesos de creación: «Me quedo aquí, al fin: 545, rue Saint Fuscien. Me compro una buena manta. Traigo la mayor parte de mis libros» (Ory, *Diario*, 2004 II, 228)²¹.

Pero también remitió cartas Ohana a la Maison de la Culture, 80, en Amiens, donde Ory (1970a, 317-319) ejercía el oficio de bibliotecario y había creado el Atelier de Poésie Ouverte (A. P. O.) el 15 de octubre de 1968 (Fernández Palacios, 2001, 191-192). Allí mismo, organizó variadas actividades culturales como un encuentro flamenco —dado que le agradaba frecuentar tablaos como los de Madrid— el 25 de enero de 1968, con figuras de la altura de Paco de Lucía, Fosforito, Manuel Mairena, Turroneiro y Enrique El Cojo, entre otros nombres, o, en contraste, una «misa negra» como ritual artístico, participando el

²⁰ Así lo refirió Ory (2004 II, 228) dejando ver una identificación con la etnia gitana y su vida errante: «[...] tengo que marcharme de esta casa (545, rue Saint-Fuscien) y adónde iré. Gitano, errante criatura con tu carro de cosas (sin carro). Busco un sitio para encerrarme en mis noches y no encuentro. Nunca tendré casa mía. Qué importa».

²¹ Otras notas complementarias sobre la cabaña en Amiens proporciona Ory (2004 III, 216-219) en el *Diario* el 11 de diciembre de 1984.

destinatario de las notas epistolares que me ocupan: Ohana (García Gil, 2018a, 319, 441, 446). En otras palabras, el concepto transgresor del arte de Ory en su condición de exiliado —desde el que contribuyó a difundir el arte jondo en pagos franceses en beneficio de la cultura de su tierra andaluza— viene a coincidir con un importante período de combate antifranquista en España (1967-1978) a través de la alianza entre escritores allegados a Ory —como José Manuel Caballero Bonald— y el flamenco (Barbour, 2025, 78-103), con emblemas simbólicos tan representativos para él y no menos para Ohana como Federico García Lorca, Rafael Alberti o Miguel Hernández. No es de extrañar, en consecuencia, que, a la hora de encontrar Ory y Ohana en el flamenco un camino de búsqueda estética profunda y de manifiesta expresividad en la intersección de música, poesía y artes escénicas —aunque con posibilidades lúdico-creativas de aliento filopostista—, en «Taller de poesía» escriba nuestro autor (1970a, 319) sobre los espirituales negros y en maridaje con el cante jondo que influyeron en el imaginario de su amigo Félix Grande en *Blanco spirituals*, de 1967 (Escobar Borrego, 2018, 75-77): «Sueño comunicarme con todos. Una especie de *jazz*, de negro-spiritual, de “cante jondo”». Como se ve, Ory incluyó, por añadidura, apuntes al *jazz* como había hecho también Cirlot (1997, 127-135; 2005, 235-244, 294, 473) en *Susan Lenox* (Barcelona, Helikon, 1947), en «Se parecen», de *Elegía sumeria*, de 1949, o en «El origen del *jazz*», de *Dau al Set* (1949-1953).

Ahora bien, una vez realizada la debida contextualización vital y estética de Ory en el período en el que redactó las cartas en diálogo cómplice con Ohana y con ecos de fondo de Cirlot, pasemos a adentrarnos en el contenido *per se* de tales documentos misivos. En primer lugar, destaca una nota de Ory a Ohana, escrita el 28 de octubre de 1968 (Apéndice textual I), en la que el poeta le envió al músico «una serie de poemas míos publicados en España» —sin precisar los títulos—, junto a su «viejo *Kikirikí-Mangón*» (Ory, 28-10-1968/18-9-1970 [28-10-1968], s. p.). Tenía el objetivo de regalarle en persona los restantes libros publicados hasta la fecha cuando lo visitase en París el 18 de noviembre, al tiempo que

deseaba transmitirle, en fin, su alegría y gozo por la relación entablada, aunque fuese un poco tardía.

La respuesta del compositor (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.) se tradujo en una nota al escritor con datación del 3 de noviembre de 1968 (Apéndice textual II) cuando este trataba de cerrar *Poemas* (1944-1968), libro que salió de las prensas de Rialp en 1969. La cercanía en la comunicación evidencia que Ohana y Ory habían tenido ya un encuentro previo que, efectivamente, se produjo en Amiens el 17 de octubre de 1968. Lo dejó plasmado Ory en su *Diario*, en una situación de desconcierto y un tanto divertida en la que nuestro autor, en ese momento algo distraído o no demasiado atento a la presentación formal, no había visto nunca en persona a Ohana. Sin embargo, el músico sí tenía noticias del melómano artista por su ensayo *Lorca*, publicado en París, en Éditions Universitaires, en 1967, en una versión francesa a cargo de Jacques Deretz, gracias a un contrato firmado el 17 de febrero de 1965 (Ory, *Diario*, 2004 II, 187). Este libro lo empleaba, además, en sus clases en la Universidad de Amiens dado que formaba parte del programa de literatura de 1978-1979 (Ory, *Diario*, 30 de octubre de 1978; 2004 III, 87). De otro lado, cabe destacar una edición ulterior en español al cuidado de Pérez-Bustamante Mourier, de 2019, a partir del mecanoscrito con anotaciones autógrafas custodiado en la Fundación Carlos Edmundo de Ory, en el que el escritor gaditano exploró la granada formación musical de Lorca (San José Lera, 2012); así, desde su gusto por el piano y la guitarra (Ory, 2019b, 12, 134-135) a su conocimiento de paradigmas gratos a nuestro autor como Ludwig van Beethoven, a quien rememoró —bajo el prurito de aficionado beethoveniano «de toda la vida»— en el *Diario* (2 de enero de 1980) con motivo de la casa natal en Bonn (Ory, 2004 III, 146). Incluso a un buen amigo suyo, no menos beethoveniano, Cirlot, le hizo la sugerencia en una carta (15 de mayo de 1946) para que se adentrara en «las lecciones de Beethoven a Goethe» (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [15-5-1946], s. p.). A modo de correspondencia, el pianista fue integrando, en sus cartas a Ory, referencias a Beethoven como se advierte en la nota que le envió el 22 de febrero de 1947 sobre las «tabernas [en las] que solía residir» y los

«pensamientos de los cabellos desordenados de la música ordenada de Luis» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [22-2-1947], s. p.).

Recepción lorquiana y beethoveniana al margen, en la anécdota referida al encuentro entre Ory y Ohana participó Luc Ferrari, pionero de la música electroacústica. La escena la esbozó con los siguientes trazos el escritor, por entonces inmerso en la escucha de experimentaciones vanguardistas como su elogiado Iannis Xénakis (Ory, *Diario*, Amiens, 24 de octubre de 1968; 2004 II, 225; Thézy-Glimont, 27 de febrero de 1995; 2004 III, 330):

Encuentro sorprendente esta tarde. Luc Ferrari viene a la Biblioteca acompañado de un señor (un verdadero señor), que me presenta. Como siempre ocurre en parecidas ocasiones, los nombres no se oyen bien o pasan de largo. También está mi distracción momentánea. No obstante, hablo con este hombre que, a primera vista, me seduce por su raza: artista. Y habla español. Luego le enseño mi libro sobre Lorca. Al ver mi nombre, dice conocerme y... de repente (aunque no comprenda todavía), me habla de Elisabeth S.

—Ah, sí, Elisabeth, seguramente le habló de mí como le hablaría de Mauricio Ohana, al que también admiraba mucho.

—Mauricio Ohana soy yo (Ory, 2004 II, 224).

En lo que concierne al contenido específico de la carta, el compositor asentado en París hizo saber a su amigo que había finalizado la «*Cifra para clave*» hacía dos semanas²², por lo que, a mediados de octubre de 1968, la había concluido (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.). En hermandad con esta noticia de relieve —dado que se puede precisar con exactitud la fecha de composición de dicha obra—, alude a que se encontraba trabajando en sus *Cris* o *Gritos* para doce voces distribuidas en tres coros *a cappella* mediante onomatopeyas. Se trataba de un «encargo del coro de solistas de la radio que debo entregar a fines de diciembre» (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.), otro

²² Es decir, *Chiffres de clavecin, per clavicembalo e orchestra da camera* o partitura para clavecín y orquesta de cámara.

dato de interés para conocer la datación del proceso de gestación de la partitura.

Junto a estas obras de su autoría, Ohana (3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.) decidió traer a colación el volumen de relatos, cuentos y parábolas de Ory titulado *Kikiriquí-Mangó* (Madrid, El Grifón, 1954), que se publicó el 14 de junio de este año, si bien el escritor (2004 I, 305) terminó de ordenarlo en Madrid el 15 de diciembre de 1953 con la voluntad de depositarlo en la editorial el día siguiente. Es más, firmó el contrato el 19 de diciembre con un anticipo de mil quinientas pesetas —como esgrimió en el *Diario* (Ory, 2004 I, 306, 323)—, sorteando la censura en Madrid el 23 de marzo de 1954. Por su parte, el melómano escritor Alejandro Busuiocenu, fascinado por la intersección de códigos poético-musicales —como lo estuvieron Ory y Ohana—, relacionaba *Kikiriquí-Mangó* con la estética de Schönberg (García Gil, 2018a, 220-221), en cierta medida, con *loci similes* respecto a Cirlot. Cabe enfatizar, en lo que atañe a Busuiocenu, evocado por nuestro autor en fechas tempranas de su *Diario*²³, que a su figura dirigió los siete fragmentos de «Las palabras» (Ory, 1970a, 92-95; 2003, 300-305), mientras que el rumano colaboró con «A Carlos en sus moradas» (29 de marzo de 1955) como sentida aportación en el homenaje de *Litoral* al artista gaditano (VV. AA., 1971, 45).

Más allá del testimonio de Busuiocenu, para el compositor de Casablanca *Kikiriquí-Mangó* era un libro terapéutico «lleno de correspondencias con mis fantasmas, gran y delicioso descanso entre combates con ángeles y demonios» (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.); es decir, un binomio reconocible en el pensamiento de Ory (2011, 28) y recogido por él tanto en anotaciones de 1950, sin fecha precisa, en el *Diario* («Saroyan y Faulkner, el ángel y el demonio»; Ory, 2004 I, 84) y, años después —el 3 de junio de 1972—, al referir que «Soy leche que beben en un mismo vaso ángeles y demonios» (Ory, *Diario*, 2004 II, 337),

²³ Así el 19 de julio, el 4 y 7 de agosto de 1950 o el 5 y el 25 de septiembre de 1951 con la intención de conversar y trabajar con él (Ory, 2004 I, 128, 131, 137, 140).

como en su universo poético. Sobre este particular, huelga recordar, en hermandad con *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti²⁴, la imagen «ángeles-demonios» integrada en la prosa literaria «Espeleólogos existenciales» de *La memoria amorosa* y en maridaje con su receptividad al malditismo y satanismo a modo de ritual artístico (Ory, *Diario*, 26 de abril de 1979; 2004 III, 102; Mesado, 2020, 212-216, 225-229), con resonancias, en los albores del siglo XXI y desde otras lecturas hermenéuticas, a la vista de obras como *Ángeles y demonios* (2000) de Dan Brown. En el caso de nuestro autor, se trasluce en aerolitos del fuste de «Todos los demoníacos aman la música: Kleist, Hölderlin, Nietzsche, Pierre Jean Jouve» (Ory, 1985, 46; 2003, 351), con preclaros antecedentes en El Bosco (*El Jardín de las Delicias*), John Milton (*Paradise Lost*), William Blake (*The Marriage of Heaven and Hell*) o José Bergamín y el ensayo de cuño aforístico *La importancia del demonio* o su guion, en trabajo conjunto con Michel Mitrani, para la película *Les Anges exterminés* (1968), bajo la dirección de este artista búlgaro.

En la segunda parte de la misiva, Ohana le comunicó a Ory que se sentía feliz de que se pudieran ver en París el día propuesto por el escritor dado que estaba visitando la capital francesa —en concreto, el 18 de noviembre—, a las 18 horas. La cita acordada por los dos creadores, entre bromas y con un acentuado sentido humorístico —muy del agrado de un postista como Ory— por el hecho de hablar «como los aviones», prefirió fijarla con precisión el músico debido al ingente volumen de responsabilidades y compromisos que estaba asumiendo en aquellas fechas (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.). De esta manera, el tiempo pasaba rápido para él y, además, entre contratiempos varios. Por esta razón, le pidió a Ory que le enviase su confirmación del encuentro por escrito, como así sucedió (Apéndice textual III) si se examina la nota que le brindó el poeta el 13 de noviembre de 1968 para que pudieran intercambiar ideas circunscritas a los «gritos»

²⁴ Con quien mantuvo una relación estética y personal (Ory, *Diario*, Amiens, 1 de mayo de 1984; 2004 III, 188). También Cirlot (4-5-1945/8-9-1971 [7-1-1946], s. p.) aludió a esta obra de Alberti en una misiva enviada a Ory desde Barcelona el 7 de enero de 1946.

como categoría entre la música y el verso (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [13-11-1968], s. p.)²⁵.

Resulta necesario recordar, desde esta óptica reticular, la relevancia del concepto al hilo de los *Aerolitos* de Ory (1985, 64; 2019a, 63), como se colige de «Un poema como el grito de un recién nacido» o «Aprende el grito esencial». De otro lado, al margen de la inclinación de Ory por la sentencia «*homo homini lupus*» de Thomas Hobbes en *Leviathan* (1651), que se retrotrae a la *Asinaria* de Plauto, según precisa el poeta (2004 III, 224) en su *Diario* (28 de diciembre de 1984), y «enderezada», en el sentido postista, por él mismo en el aerolito «El hombre es un hombre para el lobo» (Ory, 2003, 353), el grito en forma de aullido (Mesado, 2020, 121-122) constituía un reflejo del poeta-lobo —de raíces virgilianas en la *Bucólica* VIII— y su sonido licantrópico, como se advierte en *Música de lobo*, de 1970. Se trata, en efecto, de una obra (Ory, 1970b) evocada en *Mephiboseth en Onou* o *Diario de un loco* («[a los “dulces hijos de la Luna” o “bichos diabólicos”] se les recoge en las *Bucólicas*»; Ory, 2021, 199), narración novelística de aliento biográfico y con modulación hacia el ensayo esotérico, cuya versión última la redactó nuestro autor en París en 1955, si bien, como contrapunto a *Kikirikí-Mangó*, fue prohibida por la censura hasta su publicación en 1973. Precisamente, en este texto se esgrime —como reescritura postista de la máxima lapidaria— que el «lobo tiene miedo del pastor. Y el pastor es un lobo y el lobo es un pastor» (Ory, 2021, 215-216), con prolongación, desde otras miradas y formulaciones, en pensadores del vuelo de José Antonio Jáuregui a partir de la sentencia “*Lupus lupui homo*” que vertebra *Las reglas del juego* (Madrid, Funambulista, 2025). Por último, al socaire de estos mundos imaginarios ligados a la naturaleza, en su *Diario* (3 de diciembre de 1952), Ory (2004 I, 231) volvió a citar el universo de las *Bucólicas*: «¿Qué lejos estamos de las *Bucólicas* de Virgilio! Y de los Arcades».

Espacios arcádicos aparte, tras un lapso temporal en el que no se han conservado más notas epistolares entre los dos amigos²⁶,

²⁵ Cuestión de cuño neuroestético sobre la que el autor gaditano venía reflexionando con músicos de la talla de Cirlot.

consta una misiva de Ohana a Ory, con fecha del 8 de abril de 1970 y enviada a la Rue Saint Fuscien, 545 (Apéndice textual IV). En armonía con la inquietud creativa de su dedicatario, la misiva del compositor de Casablanca deja ver el «impacto» emocional «violento y alegre» que recibió al sumergirse en el pensamiento poético de Ory, a quien se dirige como «hermano», en un ejercicio de lectura y relectura de dos libros suyos (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [8-4-1970], s. p.). Atendiendo a la fecha y por las referencias musicales en los versos que interesaban a Ohana, cabría contemplar, en un principio, la posibilidad de que aludiese a títulos sobresalientes de Ory del calado de *Aerolitos* o libros cercanos a la cronología de esta comunicación epistolar como *Los sonetos*, ciclo germinal fraguado entre 1941 y 1963, con edición en Madrid, Taurus, 1963, y especialmente *Poemas* (Madrid, Rialp, 1969), fruto de su ciclo homónimo (1944-1968) en virtud de *Negruras* (1944-1962), *Los lejanos lejanos* (1947-1964) y *El musiquero de las manos fecundas* (1950-1968), contextualizado en un fértil período de trabajo en Amiens.

Sea como fuere, más allá de que se tratase de *Aerolitos* o *Poemas* de 1969 —entre otros títulos—, Ory quiso corresponder a Ohana, a nivel de huellas e influencias recíprocas, con su curiosidad por los *Cris*, dado que se veía reflejado en dicha estética debido al motivo neuroestético de los «gritos». Al abrigo de tales analogías, Ohana (3-11-1968/27-10-1970 [8-4-1970], s. p.) le llegó a comentar a su amigo, en fin, que «Desde luego a mí me toca, entre pocos, recibirlos como cosa propia. Y, con razón, aludes a mis *Gritos*».

En consonancia con estas influencias recíprocas, el músico deseaba compartir con el escritor la posibilidad de un esperado encuentro de ambos en París con el objeto de hablar «de magia, de árboles y de silencio» como antídoto contra el «mardito [*sic*] mundo» (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [8-4-1970], s. p.). Tan esperada conversación estaría presidida, a todas luces, por un

²⁶ Aunque en el sobre de la carta que voy a comentar, se anota que existió un envío de dos folios por parte del poeta al músico desde el pueblo gaditano de Zahara de los Atunes en julio de 1969.

universo imaginario y utópico sustentado en los *arcana artis* (Mesado, 2020, 236-240) conforme al binomio *natura* y *ars magica*. Estamos, en efecto, ante una correspondencia —a veces jalonada en la *coincidentia oppositorum* de cuño postista— establecida por el poeta-mago Ory y concebida como una neutralización de la dicotomía *ars-ingenium*; es decir, entre el arduo proceso compositivo y el inspirado toque mágico —en hermandad con Ohana y Cirlot—, como se deduce de «Maniluvio» (Amiens, 17 de septiembre de 1970) al trasluz de «El trabajo (magia)» y «La magia (trabajo) / del poeta» (Ory, 2023, 470).

Magia al margen, la reunión de los dos amigos habría de facilitar, en buena medida, una armónica simbiosis entre la música y el verso, práctica interdisciplinar llevada a la realidad en el círculo filopostista de Ory como se infiere de su comunicación con Ohana y Cirlot. Tanto es así que, atendiendo a la evocación de dicho universo mágico y los sonidos de los elementos de la naturaleza —entre gritos y aullidos—, se identifica, al hilo de estas sinergias y complicidades, un apunte implícito de Ohana a *Música de lobo*, de Ory, libro publicado en enero de 1970 y que volverá a reaparecer en el diálogo epistolar de ambos amigos. Y es que, a buen seguro, Ory, para hacer germinar este rico imaginario en entronque con la licantrópía, debió de tener en mente su lectura, en la Biblioteca Nacional de Madrid, de *El lobo estepario* de Herman Hesse, en la edición española de Manuel Manzanares, de 1931, como recuerda nuestro autor (2011, 75-76) en la prosa literaria «Luces de oscurantismo», de *La memoria amorosa* (García Gil, 2018a, 134). Incluso a su curiosidad y asimilación de la producción literaria de Hesse aludió en el *Diario* (Amiens, 20 de septiembre de 1970; Ory, 2004 II, 260) debido a una crisis personal.

Como supo ver Ohana, en *Música de lobo*, Ory (2003, 107; 2023, 846) consiguió adentrarse en el mundo mágico, aunque, en realidad, no lo fuese, a su entender, como aclara en «Mi arte de magia...» («Mi arte de magia es un mundo sin magia»), contexto en el que incidía en que antaño «Se soñaba mucho», un motivo temático que va a interesar al compositor, a nivel poético-musical, en su diálogo con el escritor. Sobresale, por lo demás, el desarrollo de un *leitmotiv* de nuestro autor abordado creativamente en «La

rama más noble...» («La rama más noble de la magia es la poesía»), «Mundo trascendental...» («Haciendo poesía me elevo a la omnipotencia mágica») o «Tengo conocimiento» («La magia sin lo trágico no es poesía»; Ory, 2023, 848, 850-851). Se erige, en suma, como un *leitmotiv* recurrente entre el verso y la música asociado al *ars magica* que se remonta a los primeros compases de la trayectoria del poeta como dejó plasmado en el *Diario* (Madrid, 29 de abril de 1949): «Hago magia cuando entro en la soledad espiritual. Hago música cuando vuelvo mil veces herido de presenciar y ser tocado por la salpicadura hostil» (Ory, 2004 I, 64).

Finalmente, como otra constante axial reconocible en las misivas entre Ory y expertos en música de la talla de Cirlot y Ohana, relucen guiños de este a emblemas míticos de la Antigüedad clásica del calado de Hércules y Gerión. Como es sabido, a dicho jayán tricéfalo de Eritia robó el héroe su ganado en el décimo trabajo, siendo objeto de tratamiento poético por Cirlot (2005, 37-57) en el referido libro *La muerte de Gerión. Ballet*. Ohana lo menciona, por su parte, en una misiva a Ory (3-11-1968/27-10-1970 [8-4-1970], s. p.), a tenor de la etiología de Alcides ligado a la fundación de Cádiz —cuna del poeta— y a enclaves precisos como el Estrecho de Gibraltar o el Islote de Sancti Petri hasta el punto de que las famosas columnas fueron los mimbres prístinos para el esbozo de la novela *Octavio o las verdades prohibidas* como explicó el escritor (2004 II, 133) en su *Diario* (París, 23 de febrero de 1960). Ory (2004 II, 129) dejó plasmado también en estas memorias (Saint-Palais-sur-Mer, 29 de junio de 1959): «[...] no soy más que gaditano, nieto de Hércules más bien que de Orfeo; español del mar y del siroco».

Una última misiva de Ohana a Ory transmitida, con fecha del 27 de octubre de 1970 y enviada a la Rue Saint Fuscien, 545 (Apéndice textual VI), pone el acento en los versos «llenos de silencio» del artista gaditano, en palabras del compositor (3-11-1968/27-10-1970 [27-10-1970], s. p.) que agradaron a su amigo. Así lo anotó en el *Diario* (Amiens, 30 de octubre de 1970) en alusión a la recepción de esta nota («Recibo carta estupenda de Mauricio Ohana: “Tus poemas están llenos de silencio, de cosas no dichas. Yo también me siento como tus poetas, *ángel antediluviano*”»;

Ory, 2004 II, 266) y, cinco años más tarde, al hilo de que «Se habla de la voz del silencio. No se habla de la voz del grito»: «Una vez me escribió Mauricio Ohana, un músico: “Tus poemas están llenos de silencio, de cosas no dichas”» (Ory, *Diario*, 17 de junio de 1975; 2004 II, 403). En armonía con sus memorias, el epistolario de Ory revela que el juicio valorativo de Ohana caló, en buena medida, en su pensamiento literario-musical habida cuenta de que así se lo hizo saber a Cirlot. Por tanto, en octubre de 1970, Ory se carteaba con músicos muy sensibles a las cualidades y calidades del verso y las disonancias como Ohana y Cirlot mostrando su predilección por iconos de la música clásica experimental.

En cuanto a la nota en la que Ory hizo copartícipe a Cirlot de las palabras de Ohana sobre el silencio —categoría conceptual no menos relevante en el imaginario del pianista barcelonés—, data del 31 de octubre de 1970, esto es, el día después de la recepción de la carta del compositor de Casablanca por nuestro autor. En lo que concierne a su contenido, descuellan notas varias relativas al ocio cultural en la «cabaña» de Amiens, al intercambio de ideas sobre «demonios» —lugar paralelo respecto a los apuntes epistolares con Ohana—, a la lectura de las permutaciones identificables en *Bromwyn* y al hecho de que la «amistad celeste» entre ambos artistas no debía concretarse simplemente en una mera cita. En este marco contextual, Ory dice lo siguiente a propósito del testimonio del compositor afincado en París: «Ayer recibí una carta de Mauricio Ohana y me dice en ella que mis poemas están llenos de silencios, de cosas no dichas» (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [31-10-1970], s. p.). La respuesta de Cirlot a esta carta y a dos más de Ory tuvo lugar ocho días después, dado que está fechada el 8 de noviembre de 1970 a raíz de una reflexión personal sobre el silencio y los aullidos de los poetas-lobos tan emblemáticos en *Música de lobos*²⁷. No obstante, pese a las concomitancias identificables en el trueque de planteamientos

²⁷ Como se puede comprobar: «Todo es transparente, todo se desprende, todo llora en silencio [...]. Por el hueco te veo, corriendo, corres mucho, por el campo bajo un cielo gris. Y los lobos corren contigo. Los bellos lobos del abismo. Nuestros familiares o queridos lobos» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [8-11-1970], s. p.).

entre Ory y Ohana, Cirlot hizo gala del silencio de manera que no realizó ninguna alusión explícita al compositor. Ante su actitud silente y tácita, en una apostilla epistolar a Cirlot con fecha del 13 de noviembre de 1970, nuestro autor le recordaba, en forma de *post scriptum*, el testimonio de su admirado músico: «P. S. Es curioso: en mi última te hablaba de “otro” Mauricio» (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [13-11-1970], s. p.). Sin embargo, no obtuvo ningún comentario de su amigo al respecto.

Al margen de afinidades electivas, como debió de percibir Ohana —y, desde otro prisma, Cirlot—, el silencio constituyó un eje vertebrador relevante en el pensamiento musical de Ory (Mesado, 2020, 55-61), según se advierte en *Silencio*, libro del que realizó una copia mecanografiada en Amiens el 5 de abril de 1972 (*Diario*, 2004 II, 313). Su visión, de hecho, evidencia puntos de encuentro con la órbita de compositores del fuste experimental de John Cage y su tratamiento conceptual del silencio, presente en sus *Aerolitos*. Resulta de recibo precisar, sobre este particular, que Ory (2022) concibió esta obra como *work in progress* hasta el extremo de que el número de aerolitos fue ganando en enteros con el paso del tiempo. Además, adquirieron plena notoriedad los ceñidos al silencio, a menudo con matices sinestésicos: «El silencio es una rosa seca en mi cabeza», «Las palabras son el rubor del silencio», «El silencio tatuado», «La función dramática musical del silencio», «Silencio: mi patria», «Abrir el vientre del silencio: haraquiri del verbo», «Que yo sepa, nadie ha hablado del eco del silencio», «El olor de la oscuridad. El olor del silencio» o «El silencio es la música de Dios» (Ory, 1970a, 238; 1985, 40, 43, 54, 64, 68, 74, 91, 102; 2003, 353). En concordia con esta praxis creativa silente, en el *Diario* (Madrid, 4 de enero de 1948), Ory profundizó sobre la cuestión en una exaltación de Charles Chaplin y su aportación al cine mudo con sus películas *El chico*, *Una mujer de París*, *La quimera de oro* o *El circo*²⁸. Es más, a sabiendas del interés compartido en

²⁸ Como se colige de esta cita: «Leyendo y estudiando a Charlie Chaplin. Para mi *Antología del silencio*: “El silencio es un don universal que pocos son los que lo disfrutan. Quizás porque no puede comprarse. La gente rica compra el ruido. Las almas gozan en el silencio de la Naturaleza”» (Ory, 2004 I, 48).

loor y alabanza de dicho actor y cómico, Charlot sería ensalzado, una vez más, por el escritor como este le transmitió a Cirlot en una misiva del 15 de mayo de 1946, *leitmotiv* que volverá a aparecer en una nota posterior (11 de septiembre de 1946) con motivo de la «Oda a Charlot» bajo la rúbrica del músico (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [15-5-1946, 11-9-1946], s. p.).

De otro lado, el silencio lo solía armonizar Ory, en forma de oxímoron, con el grito hasta en la expresión de un instrumento muy especial para él y no menos para Ohana: la guitarra. Ory, en concreto, la conectaba al *jazz* y al acompañamiento del cante jondo, presente en el imaginario lorquiano a tenor de *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*²⁹, como supo calibrar nuestro autor desde los primeros compases de su trayectoria literaria; de ahí que redactase el texto «La guitarra», relacionándolo con el grito o lamento emitido desde el dolor angustioso (*Angst*) de cuño expresionista en la línea conceptual de Georg Trakl (Mesado, 2020, 116-118). Desde este prisma neuroestético, lo entroncaba no menos con el pensamiento filosófico de Søren Kierkegaard, a quien citó en el *Diario* (13 de abril de 1952) conforme a la idea de que «la angustia es como la posibilidad, una brujería» (Ory, 2004 I, 190) y también en una misiva a Cirlot (20 de septiembre de 1971) en la que le hizo saber que «vivía la angustia» (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [20-9-1971], s. p.), como pudo leer el compositor dado que este texto se encontraba en la antología de 1970 elaborada por Félix Grande, según voy a analizar.

En lo que respecta a «La guitarra», Ory (2004 I, 70) había reflexionado ya sobre sus líneas matrices al menos en 1949, puesto que el 28 de noviembre de ese año había apuntado en el *Diario* —concretamente en una nota que tituló «Sobre música»— que los «dulces sonidos» no los consideraba parte de este dominio artístico, porque prefería vincular esta disciplina al dolor, haciendo posible su despertar estético, emocional y espiritual. En cualquier caso, resulta revelador el siguiente fragmento de «La guitarra», que, de entrada, trae a la memoria, en cuanto a su título, poemas

²⁹ Con resonancias en las misivas de Cirlot, a la vista de lo expuesto.

lorquianos como «La guitarra», de *Poema del cante jondo*, aunque con una factura distinta:

La guitarra se hace grito [...]. ¿puede un grito ser bonito y ambiguo? Esto corresponde a la elaboración estética de la música *pop*. Porque hay una búsqueda de lo bonito o de lo extraño o de lo sofisticado. No es el verdadero grito de nuestra angustia; quiero decir, un grito horrible, terrible. Sin embargo, hay un caos de gritos y sonidos [...]. El hombre apenas acaba de descubrir el grito. Pero el grito atraviesa ahora por una época de lujo sonoro. Como el *jazz* puro, el grito puro está lejos (Ory, 1970a, 321-322).

Pues bien, según debió de comprender Ohana al interpretar a Ory, en su imaginario poético-musical —como en Lorca— se armonizaban, al unísono, silencios y manifestaciones de dolor. Baste recordar su concepto silente, entendido como grito (Victoria Cirlot, 2001, 115), en composiciones del fuste de «La infelicidad del poeta», texto redactado en Amiens, el 10 de septiembre de 1970, «Música muda» («¿Entiendes tú el silencio que te escucha? / Tanta música muda nunca es mucha»), «Extensiones» («El grito del silencio me calla tanto a mí») o «Silencio oral», con referencia al «[...] gran dolor del grito en los adentros míos» (Ory, 2003, 144; 2023, 467, 486, 529, 1344-1345).

En hermandad con la relevancia del silencio tanto para Ory como para el compositor de Casablanca, este dio buena cuenta de la recepción de un nuevo libro del poeta que estaba ya degustando (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [27-10-1970], s. p.). Lo hizo a partir de una mención a la constelación Κόμη Βερενίκης o «cabellera de Berenice», que remitía a *La chevelure de Bérénice* en *Si le jour paraît...* (1963), una obra suya inspirada en el flamenco y con guiño, de paso, en el título, a la elegía Βερενίκης πλόκαμος de Calímaco, imitada por Catulo. Por el «color azul» de la cubierta del libro de Ory, al decir de Ohana, tenía en mente su *Poesía 1945-1969*, dada a conocer en mayo de 1970 por Félix Grande (2001), dedicatario —junto a Francisca Aguirre, Alberto Porlan y Joaquín Giménez Arnau— de *Técnica y llanto*, 1966-1970 (Amiens,

septiembre de 1970; Ory, 2023, 423-424) y de otros versos forjados en la ciudad francesa como «Félix, Félix» (22 de julio de 1968), cuyo íncipit es «Te escribo desde mi cabaña de Amiens» (Ory, 1970a, 226-227). Por su parte, el poeta emeritense decidió colaborar en el tributo de *Litoral* a Ory —como he apuntado a raíz del epistolario entre Cirlot y nuestro autor— con el prólogo «La hora de Ory» y «Ory viajero» (VV. AA., 1971, 7-10, 51-53). Porque como sabía Ohana, Grande fue buen aficionado al flamenco al igual que figuras relacionadas con Ory como el propio compositor de Casablanca, Caballero Bonald o Cirlot.

Por tanto, las notas de 1970 apuntan a que fueron dos libros (*Música de lobo* y *Poesía 1945-1969*), publicados ese mismo año y que el escritor solía enviar a sus amigos³⁰, los que estaba paladeando el músico en aras de encontrar ideas para su inspiración creativa (le confiesa que está «escribiendo y soñando mucho») y en los que hallaba la notoriedad del «silencio, de cosas no dichas» (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [27-10-1970], s. p.). Además, el músico llegó a compartir con Ory —a través de una complicidad tácita— la asimilación de sus claves poéticas cuando evocó, al hilo de «Yo también me siento como tus poetas, ángel antediluviano», el aforismo «Los poetas, ángeles antediluvianos», lo que subraya su predilección por los *Aerolitos* (1985, 31) de su amigo. De hecho, se erige como un ciclo de sentencias lapidarias —siempre *in crescendo*— también inserto en la antología preparada por Grande en la que se incluyó el citado aerolito por Ohana (Ory, 1970a, 235).

Al margen de libros, en la misma carta Ohana manifestó a Ory que tenía la intención de reencontrarse con él en París, ciudad en la que esperaba verlo si viajaba hasta allí desde Amiens. El músico, en contraste, estaba por entonces disfrutando de un itinerario por tierras andaluzas. En estos lares, había realizado una estancia de descanso durante quince días —deleitándose a nivel sinestésico entre «olivos, jazmines, montes, mar»—, maridada con la lectura del libro «azul» de Ory, o sea, *Poesía 1945-1969* (Ohana,

³⁰ Lo declara en una misiva remitida a Cirlot el 25 de septiembre de 1970 (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [25-9-1970], s. p.).

3-11-1968/27-10-1970 [27-10-1970], s. p.). Su intención, eso sí, frustrada, era la de visitar la Peña Juan Brea de Málaga, dirigida por José Luque Navajas y en compañía de flamencólogos como él, artífices de las Jornadas de Estudios Flamencos organizadas en dicha ciudad. En este evento participó Ohana junto a especialistas del arte jondo como Fernando Quiñones, autor de una lectura crítica centrada en *Kikirikí-Mangó*, como recuerda Ory (2004 I, 347) en el *Diario* (Madrid, 6 de julio de 1954), y también de «Oda Sáfica a Carliundo de Edmory» (El Espinar, 1958), de *Retratos violentos* (1963), integrada en el tributo de *Litoral* al gaditano (VV. AA., 1971, 48-49). Quiñones, por su parte, solicitó a Ory versos para *Platero* y *Cuadernos Hispanoamericanos* (García Gil, 2018a, 280-282; 2018b), en tanto que nuestro autor lo rememora en su *Diario*, ya el 1 de junio de 1953:

Mientras estaba comiendo en un restaurante, siento de súbito que una boca se posa en mi frente. Es Fernando Quiñones que se alegra mucho de verme. Yo también me alegro de este encuentro. Voy a su casa a tenderme en la cama un rato (Ory, 2004 I, 26).

Con Quiñones, en efecto, compartió Ory gratas experiencias musicales en conciertos como el celebrado en el Institut Français en Madrid el 9 de febrero de 1954, disfrutando la escucha, bajo la interpretación de France Clclat (piano), Liliane Garnier (violín) y Jean-Marie Londeix (saxofón), de «una bonita balada» de Henri Tomasi y de la *Rapsodia en sol menor* de Johannes Brahms, compositor que aparece en las cartas de Cirlot a Ory como en una del 29 de octubre de 1945 a propósito de sus sinfonías y no menos de «sus barbas» (4-5-1945/8-9-1971 [29-10-1945], s. p.). También pudieron paladear otras piezas de Gabriel Fauré, Antonín Dvorák o Franz Liszt (Ory, *Diario*, 2004 I, 316), elogiado por nuestro autor en una misiva sin fecha enviada a Cirlot (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [s. f.], s. p.). Por último, coincidieron ambos creadores en Madrid el 7 de mayo de 1954 junto a un amigo común, Caballero Bonald, con motivo de una conferencia de Quiñones sobre el arte jondo (Ory, *Diario*, 2004 I, 337).

Precisamente, en cuanto a los participantes de tales Jornadas malacitanas, junto a Ohana y Quiñones, despuntó la aportación de Caballero Bonald (2012), tan próximo a Ory (García Gil, 2018a, 273-280, 294-295) como se advierte en «Romance para un caballero andaluz» y la mención «del caballero adalíz / de los sabios del flamenco» al compás de *Anteo* (Zahara de los Atunes, 12 de agosto de 1983; Ory, 2023, 1289-1293; Escobar Borrego, 2022) o en las notas del *Cuaderno XII* (1954) de su *Diario*, al recibir el 7 de junio *Memorias de poco tiempo* bajo la dedicatoria «hijo del laúd, el lupanar y el mar» (Ory, 2004 I, 343; 2023, 1361). Y muy próximos a Caballero Bonald y Ohana se encontraban Ricardo Molina (García Gil, 2018a, 441), en comunicación con el compositor de Casablanca en la década de los sesenta (Jurado, 2021, 255-258), y Antonio Mairena, autores de *Mundo y formas del arte flamenco* (Madrid, Revista de Occidente, 1963); o lo que es lo mismo, un libro en el que el músico residente en París y amante de la cultura andaluza había participado como asesor experto y en lo que a las transcripciones se refiere.

Pues bien, esta jugosa carta del compositor de Casablanca a nuestro autor está motivada por otra anterior que se ha conservado, con fecha del 18 de septiembre de 1970 (Apéndice textual V), en la que el escritor hizo saber al músico que estaba desconcertado al no tener noticias suyas (Ory, 28-10-1968/18-9-1970 [18-9-1970], s. p.). Él mismo había estado ocupado en viajes desde Turquía a Tánger, lugar apreciado por el poeta (García Gil, 2018a, 330), según dejó anotado en su *Diario* en diferentes fragmentos como el relativo al 21 de septiembre de 1953, en concreto, en la nota *Viaje a Marruecos*, junto a Denise Breuilh, al tiempo que lo recreó en la prosa literaria «África del norte», de *La memoria amorosa* (Ory, 2004 I, 283; 2011, 37). Y no menos apreciado fue dicho destino por Ohana, quien acabaría recalando en Málaga, donde tenía relación con Bernabé Fernández-Canivell, recordado por Ory (2004 II, 32) en el *Diario* (9 de septiembre de 1955) junto a Quiñones y Vicente Núñez en un encuentro casual en la ciudad malacitana, con el grupo *Caracola* de fondo (Escobar Borrego, 2022).

Por tanto, Ohana añoraba sus felices reuniones con cabales jondos, disfrutando de la compañía de flamencólogos, como sucedió en el marco organizativo de las Jornadas de Estudios Flamencos de Málaga³¹, que contó con la labor asesora de Caballero Bonald, Quiñones o Molina. Fue así de manera que Ohana fue invitado de honor y artífice de la ponencia *Incidencias del arte flamenco en la música actual* en la III edición, celebrada entre el 6 y el 11 de septiembre de 1965. Es más, con anterioridad, aunque no pudo asistir, Ohana había sido propuesto por Molina para que ejerciera como ponente en la Jornada inaugural que tuvo lugar entre el 21 y el 26 de octubre de 1963 (Escobar Borrego, 2024, 5-7).

Más allá de su estancia de notorio sabor andaluz, Ory pidió a Ohana que le confirmase si había recibido el libro con cubierta de «color azul» (*Poesía 1945-1969*) y si sus versos procedentes de *Música de lobo* podrían entrar alguna vez en diálogo poético-musical con sus *Cris* o *Gritos* por las correspondencias y analogías que he analizado. El escritor decidió despedirse, en fin, del amigo con el deseo de verlo —esperando «señas de tus ojos en lo *tremendum*»—, al tiempo que le hacía saber que continuaba viviendo en «lo mágico y en lo brujo» (Ory, 28-10-1968/18-9-1970 [18-9-1970], s. p.)³².

Como se infiere de esta comunicación epistolar con Ory, Ohana, de un modo similar a Cirlot y su epistolario con el autor gaditano, estuvo inmerso en la exploración de la estética contemporánea en las fronteras entre música y poesía. Ello viene a explicar su permeabilidad hacia el universo de Ory, incluyendo una proclividad compartida respecto a la profundidad del flamenco y la cultura andaluza, como denota la materia sonora de *Tiento* (1957), compuesto para guitarra (Sacchi, 2020), es decir, un instrumento bien arraigado en la producción literaria de nuestro autor. El sugerente imaginario de Ohana influyó en Ory hasta el punto de que este (28-10-1968/18-9-1970 [s. f.], s. p.) atesoraba artículos

³¹ De ahí la evocación, en su carta, por Ohana de Luque Navajas y la Peña Juan Brea.

³² A continuación de «lo mágico y en lo brujo», consta una tachadura autógrafa de Ory.

subrayados por él mismo sobre la creatividad del compositor. Se distingue, en particular, un texto sobre las *Cantigas* del músico («Derniers Cantigas pour Maurice Ohana») al cuidado de Christián Leblé, fechado el 16 de noviembre de 1992, con motivo del fallecimiento del compositor en París, tres días antes, por tanto, el 13 de noviembre de 1992.

Finalmente, como he podido comprobar *de visu* al examinar las fuentes en la Fundación Carlos Edmundo de Ory, se advierte el abnegado interés del escritor gaditano por la interpretación de Lorca bajo la óptica hermenéutica de Ohana; es decir, una afinidad coincidente en el músico y en Ory si se tiene en cuenta *Romancero de amor y luna* (1941) de este último, con dibujos de Luis Benítez, o el referido libro sobre el poeta granadino publicado en 1967, que conocía Ohana. Esta conexión explica la curiosidad de Ory por *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1950) de Ohana a partir de la obra homónima de Lorca —como dejó subrayado en el documento—, que atendió nuestro autor (2019b, 157-170) a propósito de los «gritos» en el capítulo «Ratas y gritos» de *Lorca*, que se cierra con énfasis en «Griterio y lloro». Desde esta mirada de raigambre lorquiana, Ory (28-10-1968/18-9-1970 [s. f.], s. p.) marcó, mediante líneas en el artículo sobre su amigo, el contenido circunscrito a este oratorio, pero dirigiendo su atención no menos a nombres de compositores contemporáneos que formaban parte de la memoria sonora del músico de Casablanca. Entre estas insignes voces, despuntan los referentes adscritos a la música electroacústica, aleatoria y la composición serial de la mano de Karlheinz Stockhausen, así como el dodecafonismo, bajo la rúbrica de Arnold Schönberg, el nacionalismo al compás de Enrique Granados y Manuel de Falla, y el impresionismo, sobre todo, Claude Debussy, con ecos en «La vivencia lírica» (*Entregas de Poesía*, 19, 1946), de Cirlot (2005, 677) y evocado por el pianista en una carta dirigida a Ory («tomé la pluma de un músico, de Debussy»; 4-5-1945/8-9-1971 [julio de 1948], s. p.). Incluso, después del óbito de Ohana, Ory siguió escuchando la música de su amigo, como demuestra que guardase, con esmero y cuidado, el recorte de una reseña, con datación del 26 de noviembre de 2004 y sin referir la publicación precisa, a cargo de Gérard Depuy al hilo del CD

Contemporain Maurice Ohana. Les Enregistrements Erato. Intégrale des quatuors (Ar Ré-Sé/Codaex).

Cadenza final

A la vista del presente estudio de cuño comparatista —formulado desde la intermedialidad, la transmedialidad y la comunicación epistolar—, Ory, uno de los artífices postistas más señeros en nuestras letras contemporáneas junto a Chicharro, Nieva y Sernesi, mantuvo un fructífero intercambio misivo con músicos, cuyos documentos he consultado *de visu* en la Fundación Carlos Edmundo de Ory. Estas destacadas figuras de la talla del poeta-pianista Cirlot y del compositor Ohana —a quien conoció Ory por la mediación del maestro de la música electroacústica Ferrari— se mostraron interesadas en los procesos creativos filopostistas al tiempo que fueron sensibles a la intersección de códigos entre el verso y el discurso musical.

Ory y estos polifacéticos referentes, pertrechados de universos plurales, exploraron modelos heterogéneos del ámbito clásico —desde una postura híbrida entre el elogio y la visión crítica— del fuste de Bach y *La Pasión según San Mateo*, Beethoven, Chopin, Wagner, con atención a las óperas *Das Rheingold* y *Tannhäuser* y al festival escénico sacro *Parsifal*, Strauss y su *Electra*, Mahler o Debussy. Esta proclividad hacia el campo clásico no fue óbice para que se pudieran adentrar, a la par, en los entresijos del *jazz* o el *bebop*, como se colige de la mención de maestros de la altura de Parker, Ellington y Gillespie por parte de Ory y en correspondencia con Cirlot en *Susan Lenox*, «Se parecen», de *Elegía sumeria*, o «El origen del *jazz*» de *Dau al Set*.

Tampoco renunciaron estas transgresoras voces a la tradición oral de la música africana y sus característicos ecos de tambores³³, así como del legado árabe, desde una lectura basada en la atonalidad, sin olvidar el flamenco, con acento en los fraseos microtonales, las disonancias en los melismas y las texturas

³³ Atesorando Ory varios instrumentos de percusión, junto a otros como violines, en su cabaña de Amiens.

tímbricas de la guitarra. Tanto es así que tales artistas consideraban que su transmisión emocional era equiparable a la de un «grito» angustioso³⁴, muy del agrado de Ory, como refleja «La guitarra», de Cirlot y sus «gritos» pianísticos, y de Ohana en *Cris* o *Tiento*. Y es que la profundidad disonante de eclécticos dominios musicales la puso en relación Ory, en un plano neuroestético, con su introrrealismo meditativo³⁵ y un sincretismo de elementos identificables en la estética *beat*, el *zen* y el taoísmo a partir del vacío fértil.

Pero, además, Ory compartió con Ohana y Cirlot una manifiesta receptividad por la tradición clásica mediante la remembranza del *De rerum natura* de Lucrecio, la *Asinaria* de Plauto como prefiguración *in nuce* de «*homo homini lupus*», de Hobbes en *Leviathan*³⁶, o la *Bucólica* VIII de Virgilio y la licantropía conforme a los aullidos del poeta-lobo en *Música de lobo*, con influencia, en paralelo, de *El lobo estepario* de Hesse. Asimismo, la composición élega Βερενίκης πλόκαμος de Calímaco, recreada al latín por Catulo, entraba en hermandad, desde el prisma de Ohana y según pudo percibir Ory, con la constelación «cabellera de Berenice», eje vertebrador de *La chevelure de Bérénice* en *Si le jour paraît...*, del músico, con reminiscencias del cante hondo. Tales referentes de la tradición clásica, a su vez, entraron en un acorde y concorde maridaje con el mito de Hércules³⁷ y su combate con Gerión, aducido en la comunicación tanto con Ohana como con Cirlot. Este, por añadidura, fue autor de *La muerte de Gerión. Ballet*, suscitando la curiosidad del escritor gaditano hasta el extremo de solicitar un ejemplar del libro a su amigo.

Y, claro está, tan granado acervo de aliento erudito, con frecuencia remozado de una pátina lúdica y un marcado tono humorístico, lo conjugaron Ory y Cirlot con el análisis circunscrito a la experimentación musical contemporánea, adquiriendo

³⁴ Con resonancias expresionistas de Trakl y Kierkegaard.

³⁵ Evidenciando nudos de conexión respecto a «Sonoridad interior» de *Elegía sumeria*, de Cirlot.

³⁶ Sentencia no exenta del «enderezamiento» postista bajo la rúbrica de Ory.

³⁷ Protagonista etiológico en la fundación de Cádiz y conmemorado por amigos de Ory como Caballero Bonald en *Anteo*.

relevancia la atonalidad, el dodecafonismo y el serialismo, entre otras tendencias estéticas. Ello explica que afloren, en el diálogo epistolar mantenido, las referencias a Scriabin, así desde apuntes a *Le Poème de l'extase* o una transcripción fragmentaria al cuidado de Cirlot de *Prélude* a su *Prometeo*³⁸, trufadas con ecos de Stravinsky, Satie, Xénakis, Stockhausen y especialmente Schönberg, conforme al sexteto de cuerdas en un movimiento *Verklärte Nacht*, el ciclo de canciones *Gurrelieder* o la factura atonal de *Pierrot Lunaire* y el *Sprechstimme*; esto es, caminos de indagación para la reflexión crítica en el mundo en el que, con frecuencia desde el desencanto y la protesta³⁹, se desenvolvían estos creadores inmersos en crisis personales de marchamo existencial o creativo.

Por tales razones gnoseológicas y ontológicas, las categorías neuroestéticas «grito» —con posibilidad de transformarse en aullido gracias al poeta-lobo— y «silencio», esenciales en manifestaciones musicales como el cante jondo, constituyeron nudos que le permitieron a Ory comunicarse con Cirlot, quien llegó a confesarle a su amigo que deseaba transmitir auténticos alaridos a través de su piano como fiel reflejo de su estado anímico. Del mismo modo, Ory sentía que, por medio de instrumentos como el violín o la guitarra, según desgranó en «La guitarra» —de evocación lorquiana a la vista del título— o en la entrevista realizada por Pont, se podía alcanzar ese tipo de expresión y clímax emocional, idea asumida igualmente por Ohana en su poética musical.

Al rebufo de esta relación cómplice y a tenor del examen pormenorizado de la documentación conservada en la Fundación Carlos Edmundo de Ory⁴⁰, el autor gaditano fue asimilando el andamiaje simbólico y el análisis técnico de Cirlot a partir de

³⁸ Núcleo axial de «Elegía a Alexander Scriabin» y «En su ascenso», de *Elegía sumeria*, bajo la firma del pianista.

³⁹ Baste recordar las palabras «mardito [sic] mundo» de Ohana a Ory o la asociación del «grito desafinado» por el escritor gaditano a figuras tan dispares como Wagner y Gardel.

⁴⁰ Que alcanza, en armonía con materiales literarios, hemerográficos y fotográficos, hasta un total de ciento cuarenta y cinco cartas entre 1945-1948 y 1970-1971.

fuentes de la importancia de la Segunda Escuela de Viena. Puso atención, por ende, a los presupuestos atonales de Berg y el dodecafonismo de Schönberg, con subrayados de su mano en el artículo «Las épocas de Schoenberg» a propósito de la «supresión del tema», sin olvidar a Stravinsky, cuyo pensamiento y obra fueron abordados con detenimiento por Cirlot, según comprobó Ory, tanto en la vertiente ensayística en *Ígor Stravinsky. Su tiempo, su significación, su obra*, como en la dimensión literaria gracias a *Oda a Ígor Stravinsky y otros versos* y poemas del calado de «Pájaro de fuego» o «Clima», de *Árbol agónico*. E incluso Cirlot le solía facilitar a Ory su lectura minuciosa y atenta de obras del músico ruso como la *Symphonie des Psaumes*. Asimismo, optó por acompañar el mensaje misivo de una breve transcripción como sucedió con *Círculos mágicos de los adolescentes* de su hito magistral y disruptivo —a la vista del escándalo que generó durante su estreno— *La consagración de la primavera*.

Más allá de la asimilación de paradigmas, Cirlot le acabaría ofrendando a Ory, al socaire de una «amistad celeste» con palmaria tonalidad órfica y en forma de simbólico presente, no solo sucintos pentagramas que fue integrando el pianista en las misivas remitidas⁴¹, sino también la primera versión redaccional de su *Suite atonal* para piano, cuya grabación se difundió con textos de presentación como el redactado por nuestro autor. Al trasluz de la correspondencia entablada por ambos artistas en virtud del ideal de *ut musica poesis*, se demuestra, en síntesis, la tendencia de Ory a enriquecerse mediante caminos de experimentación asociados al dodecafonismo, el serialismo y la metáfora atonal de Cirlot y su poesía permutatoria. Esta óptica creativa alcanzó hallazgos sugerentes y bien afines a la combinatoria metamétrica y metánoia de Ory como *Palacio de plata*, *Bronwynn* o *Inger. Permutaciones*.

De otro lado, al calor de un significativo y revelador corpus —conservado en la Fundación Carlos Edmundo de Ory— de seis cartas entre el 28 de octubre de 1968 y el 27 de octubre de 1970, sobresale la influencia recíproca entre Ohana, residente en aquel

⁴¹ Aunque el escritor no pudiese paladearlos desde un análisis formal o de hermenéutica técnica.

período cronológico en París, y Ory, recogido en la paz de su cabaña de Amiens y trabajando tanto en la Universidad de dicha ciudad francesa como en el Atelier de Poésie Ouverte. Lo hizo en el marco cultural de la Maison de la Culture y al abrigo de actividades escénico-performativas como encuentros flamencos o una «misa negra» —desde una marcada proclividad hacia el malditismo y el satanismo—, que contó con la colaboración de Ohana. Esta labor conjunta otorga pleno sentido, en las cartas que se remitieron él y Ory, al hecho de compartir conceptualmente y de manera cómplice ideas asociadas a la brujería y la *coincidentia oppositorum* de «ángeles y demonios». De modo análogo, Ohana asimiló otras claves medulares del pensamiento de Ory como la armonización simbólica de árboles, silencios, gritos y *ars magica* como *arcana artis*.

No es de extrañar, en consecuencia, que Ohana demostrase su conocimiento sobre libros bajo la autoría de Ory como el ensayo consagrado a Lorca —antes de que se conociesen en persona y que tuvo en mente para *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*—, pero igualmente sobre otros que le regaló del fuste creativo de *Kikiriquí-Mangó*, leído en clave experimental tanto por el músico como por Cirlot o Busuiocenu, quien lo asociaba al universo de Schönberg. A estos títulos hay que sumar su inclinación por los aerolitos⁴², *Música de lobo*, cuyos «aullidos» deseaba armonizarlos Ory con los *Cris* de Ohana, o *Poesía 1945-1969*, el «libro azul» al cuidado editorial de Félix Grande, flamencólogo interesado en la guitarra. Fue ese volumen —en el que constaba el aludido aerolito— el que se llevó Ohana en su equipaje durante un viaje a Andalucía, como le comentó a Ory, con la intención de acercarse a la Peña Juan Breva en la capital malacitana, a la que estaba vinculado por las Jornadas de Estudios Flamencos y en la que había participado junto a figuras próximas al escritor postista como Caballero Bonald, Quiñones, Molina o Luque Navajas.

⁴² Con cita incluida del compositor a propósito de «Yo también me siento como tus poetas, ángel antediluviano» en alusión al aerolito «Los poetas, ángeles antediluvianos».

Por su parte, Ory no solo se entregó a la escucha de obras de Ohana, de las que este le iba dando cuenta como *La chevelure de Bérénice* en *Si le jour paraît...*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Chiffres de clavecin, per clavicembalo e orchestra da camera* o *Cris* bajo el sostén de onomatopeyas⁴³, sino que, hasta después de la fecha del fallecimiento del músico, continuó analizando su arte. Llegó incluso a subrayar y anotar artículos consagrados a la trayectoria profesional y cosmovisión de Ohana, en una incesante búsqueda de ideas en aras de alimentar su pensamiento estético, en tanto que leyó reseñas de discos del alcance de *Contemporain Maurice Ohana. Les Enregistrements Erato. Intégrale des quatuors*.

Por último, debido a las fechas aducidas, el epistolario de Ory y Ohana coincidió con el diálogo mantenido por este con otro músico experimental y de extremada creatividad literaria como Cirlot. De hecho, en la correspondencia entre Ory y el pianista se nombra a Ohana —se infiere de una carta del primero al segundo con fecha del 31 de octubre de 1970— y su interpretación de la literatura del escritor gaditano ligada al silencio, en concreto, al hilo de las palabras del compositor de Casablanca «Tus poemas están llenos de silencio, de cosas no dichas», que dejaron no menos huella en su *Diario*. Sin embargo, Cirlot, pese a la insistencia de su amigo, no se decantó por comentar o analizar el testimonio de Ohana. En contraste, sí ofreció su reflexión sobre la estética silente, los gritos y la magia por medio de paralelismos respecto al efecto mágico que resonaba, de un lado, en el intercambio misivo entre Ory y el artista barcelonés y, de otro, en significativos textos de este —entre la filiación filopostista y el surrealismo— como «Carta desde Barcelona a André Breton», «Respuesta al cuestionario de André Breton sobre *L'Art magique*» o «Tono de conjuro», de *Árbol agónico*.

En definitiva, de ambos músicos de vuelo interdisciplinar supo extraer Ory jugosas directrices entre gritos, silencios y magia con el objeto de enriquecer su pensamiento musical y materia sonora de filiación postista como si de un mosaico reticular o *collage* se tratase. Y es que una de las líneas medulares de su amplio

⁴³ Coincidentes con los gritos tan sugerentes para nuestro autor y Cirlot.

imaginario creativo y *Weltanschauung* lo constituyó, sin ambages, la armónica intersección de códigos entre las artes, con encuadre en las lábiles fronteras entre el verso y el discurso musical, como dejó anotado al compás de los apuntes epistolares analizados. Y fue así en acordado diálogo, unas veces al unísono y otras «en músicos callados contrapuntos» —al decir de uno de los clásicos populares en sus lecturas compartidas—, respecto a las notas «atonales» y silencios de Cirlot y las acompasadas cartas de Ohana.

Apéndice textual

I.

28-oct.-68

Querido Ohana: te envío hoy en sobre abierto una serie de poemas míos publicados en España. Y, aparte, mi viejo *Kikirikí-Mangó*.

Mis últimos libros quisiera dártelos en propia mano.

Dime si es posible que te visite (un ratito) el lunes 18 de noviembre, que voy a París.

Feliz de nuestro encuentro (aunque tardío).

Tu amigo Carlos Edmundo de Ory

II.

31. Rue du Général Delestraint. XVI^e

3-XI-68

Querido Ory: recibí (y estoy leyendo otra vez) el misterioso *Kikirikí*, tan lleno de correspondencias con mis fantasmas, gran y delicioso descanso entre combates con ángeles y demonios. Terminé la *Cifra para clave* hace dos semanas y estoy ya metido hasta la frente con los *Cris (Gritos)*, encargo del coro de solistas de la radio que debo entregar a fines de diciembre.

¡Cuánto me alegra nuestro encuentro!

Mándame dos líneas antes de venir para que te reserve un momento el 18; pues, en este hervidero, huyen las horas y uno no sabe lo que a cada momento puede ocurrir. Apunto ya la fecha y hora (sería a eso de las 18, hablando como los aviones).

Un abrazo de tu amigo,

Mauricio Ohana

III.

13-nov-68

Querido Ohana: te confirmo que el lunes 18 estaré en París. Iré a verte un momento a eso de las 18h, para que me hables de tus «gritos», que yo también los tengo.

Un abrazo,

Carlos Edmundo de Ory

IV.

31. Rue du Général Delestraint. XVI^e

8-IV-70

Quiero escribirte bajo el impacto, violento y alegre, de tus poemas que acabo de leer y de releer. Desde luego a mí me toca, entre pocos, recibirlos como cosa propia. Y, con razón, aludes a mis *Gritos*.

Un día tienes que venir a verme y hablaremos de magia, de árboles y de silencio. Todo lo que este «mardito» [*sic*] mundo nos está queriendo hacer creer que ya no existe.

Sí que existe, y para eso estamos nosotros en él.

Vuelvo a tus dos libros y no por eso te dejo.

¡Hasta pronto gran CEO!

Recibe un abrazo cariñoso y admirativo de tu hermano,

Ohana

Y no poco se te nota la lejana y fuerte raigambre de las llanuras donde Gerión perdió sus toros por culpa de Hércules.

V.

18-09-70

Mauricio: no sé nada de ti directamente. ¿Dónde estás? Viajé mucho y lejos. Desde Turquía a Tánger —tu Tánger— y luego a Málaga con flamencólogos que te conocen.

¿Has recibido el libro azul? Dímelo, y si mi *Música de lobo* aullará con la tuya en la radio. ¿Qué hay de eso?

Me gustaría tanto verte. Yo vivo en lo mágico y en lo brujo.

Espero señas de tus ojos en lo *tremendum*,

Carlos

VI.

31. Rue du Général Delestraint. XVI^e

27-X-70

Recibí tu libro, azul como un telegrama de la cabellera de Berenice.

Lo llevé a Andalucía donde estuve estos últimos quince días; al descanso pensaba dedicarlos, pero ¿quién descansa entre tantas llamadas? Olivos, jazmines, montes, mar.

No fui a Málaga a ver la Peña Juan Breva, pero sé que Luque sigue manteniéndola en vida.

Tus poemas están llenos de silencio, de cosas no dichas —Yo también me siento como tus poetas, «ángel antediluviano»—.

Sigo escribiendo y soñando mucho.

Un abrazo cariñoso siempre,

Ohana

Si vienes a París, avisa.

Bibliografía

AGUIRRE, Guillermo. (2020) «Interpretación del poema *Visio smaragdina*, de Juan Eduardo Cirlot, en la composición *Proteus*, de Jesús Torres». *Castilla*. 11. 151-172.

AGRAZ, Alba. 2020. *El pájaro canta con los dedos: la música en la poesía española de la vanguardia temprana (1918-1925)*. Barcelona. Anthropos.

ALLAIN, Aurélie. (2009) «Maurice Ohana et la ritualité masquée». *Itamar*. 2. 267-276.

ALSINA, Miquel. (2005) «Música y artes plásticas: nexos en torno a la figura de Juan Eduardo Cirlot». *Revista de Musicología*. 28.2. 1243-1254.

AUTE, Luis Eduardo, Fernando Polavieja y Carlos Edmundo de Ory. (2006) *El desenterrador de vivos*. Prólogo de Francisco Nieva. Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

BARBOUR, Tyler. (2025) *Los escritores y el flamenco: la lucha antifranquista (1967-1978)*. Cádiz. Universidad.

BRUHN, Jørgen y Beate Schirrmacher (eds.). (2021) *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media*. Londres. Routledge.

BURKE, Peter (2016). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona. Paidós.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1943) *La muerte de Gerión*. Ballet. Barcelona. Berenguer.

CIRLOT, Juan Eduardo. (4-5-1945/8-9-1971) *Documentos y cartas a Carlos Edmundo de Ory*. Cádiz. Fundación Carlos Edmundo de Ory.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1946) *Donde las lilas crecen*. Litografías de Olga Sacharoff. Barcelona. Helikon.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1947) *Susan Lenox*. Barcelona. Helikon.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1949) *Ígor Stravinsky. Su tiempo, su significación, su obra*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

CIRLOT, Juan Eduardo. (18-2-1967) «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra», *La Vanguardia española*. 19.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1969) *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1997) *Obra poética*. Edición de Clara Janés. Madrid. Cátedra, 2ª ed.

CIRLOT, Juan Eduardo. (2005) *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Edición de Enrique Granell. Madrid. Siruela.

CIRLOT, Victoria. (2001) «Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory: historia de una amistad abstracta». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 95-117.

CIRLOT, Roger. (1993) *Cultural History: between Practices and Representations*. Cambridge. Polity Press.

CUBILLO PANIAGUA, Ruth. (2013) «La intermedialidad en el siglo XXI» *Diálogos*. 14.2. 169-179.

CHICHARRO, Eduardo. (2001) «Carlos Edmundo a Machamartillo». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 17-36.

DE CÓZAR, Rafael. (2012) «Carlos Edmundo de Ory: el postismo y la vanguardia». *Ínsula*. 789. 7-9.

DE FRANCISCO, José María. (2012) «Música y poesía en Juan Eduardo Cirlot: *Bronwyn, permutaciones*». *Studi Ispanici*. 37. 267-277.

DE TORO, Alfonso. (Ed.) (2013) *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma: Amériques-Caraïbes-Europe-Maghreb*. París. L'Harmattan.

DE TORO, Alfonso. (2014) «Transmedialidad y transculturalidad. Un modelo». *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*. Beata Baczyńska y Marlena Krupa (eds.). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. 14-33.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. (2018) «Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con *notas* de Paco de Lucía)». *Cuadernos de Aleph*. 10. 70-91.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. (2019) «Contar la música de un Pájaro negro: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande». *ILCEA*. 35. 1-22.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. (2022) «Cartas inéditas de Caballero Bonald y Quiñones a Canales (con noticias sobre Cela, Fernández-Canivell y Anteo)». *Dicenda*. 40. 113-128.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. (2024) «Un homenaje literario-musical a Sabicas con noticias inéditas sobre las Semanas de Estudios Flamencos de Málaga (1963-1967)». *Trans. Revista transcultural de música*. 28. 1-27.

FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús. (2001) «Carlos Edmundo de Ory y el A.P.O.». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 187-198.

FLEURY, Jean-Jacques. (1982) *Cantar y no callar (una voz por y para Aragón: José Antonio Labordeta)*. Zaragoza. Guara.

GAN, Germán. (2005) «Maurice Ohana». *Ritmo*. 774. 94-95.

GAN, Germán. (2014) «Maurice Ohana: el compositor en su centenario». *Scherzo*. 299. 6-7.

GARCÍA GIL, José Manuel. (2018a) *Prender con keroseno el pasado (Una biografía de Carlos Edmundo de Ory)*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

GARCÍA GIL, José Manuel. (2018b) «La amistad entre Fernando Quiñones y Carlos Edmundo de Ory». *Las mil noches de Fernando Quiñones*. Alberto Romero Ferrer, José Jurado Morales y Nieves Vázquez Recio (eds.). Sevilla. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. 47-54.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús y Pedro Javier Pardo. (2018) «Intermedialidad. Modelo para armar». *Adaptación 2.0. Estudios comparados*

sobre intermedialidad. Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.). Binges. Orbis Tertius. 11-38.

GONZÁLEZ, Nuria. (2010) «Cirlotiadas. El crítico musical Juan Eduardo Cirlot». *Revista de Musicología*. 33.1-2. 177-194.

GRANDE, Félix. (2001) «Carlos, Carlos...». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 41-55.

GRANELL, Enrique. (2001) «La no novia: los poemas-collages de Carlos Edmundo de Ory». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 249-257.

GRANELL, Enrique y Emmanuel Guigon. (Eds.) (1996). *Mundo de Juan Eduardo Cirlot. IVAM Centre Julio González, Valencia, 19 septiembre-17 noviembre 1996*. Valencia. IVAM.

GURRUTXAGA MUXIKA, Alexander. (2025) «José Antonio Labordeta y Xabier Lete, poetas de la nueva canción» *Rolde*. 192-193. 31-49.

JANÉS, Clara. (2014) «Juan Eduardo Cirlot. Cuando la palabra y la letra llaman a su forma». *Tintas*. S. n. 389-400.

JÁUREGUI, José Antonio. (2025) *Las reglas del juego*. Madrid. Funambulista.

JURADO MORALES, José. (2021) «La correspondencia entre Ricardo Molina y José Manuel Caballero Bonald con la revista *Cántico* y el flamenco de fondo». *Revista de Literatura*. 165. 247-263.

LLERA, José Antonio. (2000) «La correspondencia entre Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 841-842. 134-151.

LLERA, José Antonio. (2018) «*Espanoles y benditos*: las cartas inéditas de Carlos Edmundo de Ory a Miguel Labordeta». *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. José Teruel (ed.). Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert. 97-113.

MANJÓN, Dolores y Thomas Schmitt. (2006) «“Mi voz en el sonido de tu luz”. Estructuras musicales en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot». *Bulletin of Spanish Studies*. 83.4. 523-539.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego. (2001) «Carlos Edmundo de Ory: “Entre la locura y el sueño”». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Edición de Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios. Cádiz. Diputación. 303-315.

MEDINA, Raquel. (1997) *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. Ory, Cirlot, Labordeta y Cela. Madrid. Visor.

MESADO, José Rafael (2020). *La poesía polidélica de Carlos Edmundo de Ory*. Cádiz. Universidad.

MESTRE, Antonio. (2000) «La carta, fuente de conocimiento histórico». *Revista de Historia moderna*. 18. 13-26.

MOLINA, Ricardo y Antonio Mairena. (1963) *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid. Revista de Occidente.

MONTES, Beatriz C. (1999) «De Manuel de Falla á Maurice Ohana: permanence de l'héritage andalou». *Manuel de Falla: latinité et universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*. Louis Jambou (ed.). París. Université Paris X. 475-484.

NOGUEROL, Francisca y Javier Francisco San José Lera. (Eds.) 2021. *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel. Reichenberger.

OHANA, Maurice. (3-11-1968/27-10-1970) *Cartas a Carlos Edmundo de Ory*. Cádiz. Fundación Carlos Edmundo de Ory.

ORY, Carlos Edmundo de. (2-6-1945/20-9-1971) *Documentos y cartas a Juan Eduardo Cirlot*. Cádiz. Fundación Carlos Edmundo de Ory.

ORY, Carlos Edmundo de. (28-10-1968/18-09-1970) *Documentos y cartas a Maurice Ohana*. Cádiz. Fundación Carlos Edmundo de Ory.

ORY, Carlos Edmundo de. (1954). *Kikiriquí-Mangó*. Madrid. El Grifón.

ORY, Carlos Edmundo de. (1962) *Aérolithes*. Edición de Denise Breuilh. Prefacio de Marcel Béalu. París. Rougerie.

ORY, Carlos Edmundo de. (1963) *Los sonetos*. Madrid. Taurus.

ORY, Carlos Edmundo de. (1964) *Una exhibición peligrosa*. Madrid. Taurus.

ORY, Carlos Edmundo de. (1967) *Lorva*. Edición de Jacques Deretz. París. Éditions Universitaires.

ORY, Carlos Edmundo de. (1969) *Poemas*. Madrid. Rialp.

ORY, Carlos Edmundo de. (1970a) *Poesía 1945-1969*. Edición de Félix Grande. Barcelona. Edhasa.

ORY, Carlos Edmundo de. (1970b) *Música de lobo*. Madrid, Gráficas San Enrique.

ORY, Carlos Edmundo de. (1977) «Miguel Labordeta y el postismo: una carta de Carlos Edmundo de Ory (Madrid, 4-6-48)». VV. AA. *Miguel Labordeta: un poeta en la posguerra*. Zaragoza. Alcrudo. 157-163.

ORY, Carlos Edmundo de. (1978a) *Metanoia*. Edición de Rafael de Cózar. Madrid. Cátedra.

ORY, Carlos Edmundo de. (1978b) *Energeia. Poesía (1940-1977)*. Esplugs de Llobregat (Barcelona). Plaza & Janés, S. A. Editores.

ORY, Carlos Edmundo de. (1979) *La flauta prohibida*. Madrid. Zero/Zyx.

ORY, Carlos Edmundo de. (1985) *Aerolitos*. Edición de Prudencio Ibáñez. Madrid. El Observatorio Ediciones.

ORY, Carlos Edmundo de. (1988) *Soneto vivo*. Barcelona. Anthopos.

ORY, Carlos Edmundo de. (1991) *Iconografías y estelas (ensayos, 1946-1983)*. Cádiz. Diputación.

ORY, Carlos Edmundo de. (1999) *Melos melancolía*. Prólogo de Pere Gimferrer y epílogo de Jaume Pont. Montblanc. Igitur.

ORY, Carlos Edmundo de. (2003) *Música de lobo. Antología poética (1941-2001)*. Edición de Jaume Pont. Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

ORY, Carlos Edmundo de. (2004) *Diario (1944-2000)*. Edición de Jesús Fernández Palacios. Cádiz. Diputación, 3 vols.

ORY, Carlos Edmundo de. (2011) *La memoria amorosa*. Prólogo de Jesús Fernández Palacios. Madrid. Visor.

ORY, Carlos Edmundo de. (2019a) *Aerolitos*. Edición de José Ramón Ripoll. Sevilla. La Isla de Siltolá.

ORY, Carlos Edmundo de. (2019b) *Lorca*. Edición de Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier. Sevilla. El Paseo Editorial.

ORY, Carlos Edmundo de. (2021) *Mephiboseth en Onu*. Posfacio de José Luis Calvo. Cádiz. Firmamento.

ORY, Carlos Edmundo de. (2022) *Aerolitos completos*. Edición de Carmen Sánchez y Laure Lachéroy. Prólogo de Ignacio Garmendia. Cádiz. Firmamento.

ORY, Carlos Edmundo de. (2023) *Los reinos de allí. Poesía reunida 1940-2010*. Edición de Jaume Pont. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

PALACIOS, Amador. (2017) «*Ut musica poesis* (Las tentativas musicales de Juan Eduardo Cirlot)». *Campo de Agramante*. 26. 71-83.

PARRA, Jaime D. (1998) «La música como base estructuradora de la obra de Juan-Eduardo Cirlot». *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*. 5.1. 7-73.

PASTOR COMÍN, Juan José. (2024) «*Pace non trovo*». *Entre Liszt y Petrarca: historia musical de un soneto*. Valencia. Tirant Humanidades.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía. (2015) «Memoria de un cuento azul: Carlos Edmundo de Ory y Juan Eduardo Cirlot». *Campo de Agramante*. 23. 151-166.

PETRUCCI, Armando. (2019). *Escribir cartas, una historia milenaria*. Buenos Aires. Ampersand.

PONT, Jaume. (1987) *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona. Edicions del Mall.

PONT, Jaume. (1998) *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*. Lérida. Universidad.

PONT, Jaume y Jesús Fernández Palacios. (Eds.) (2001). *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Cádiz. Diputación.

R. DE LA FLOR, Fernando. (2001) «De Ory como poeta metamétrico». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 271-279.

RIPOLL, José Ramón. (2012) «La fuente de Castalia (Música y poética en Carlos Edmundo de Ory)». *Ínsula*, 789. 16-19.

RIVERO TARAVILLO, Antonio. (2016) *Círlot. Ser y no ser de un poeta único*. Sevilla. Fundación Lara.

RUIZ ARGANDA, Mario. (2011) «Fundamentos de la poesía y la canción de José Antonio Labordeta». *Para creernos vivos todavía (José Antonio Labordeta en la memoria)*. Antonio Pérez Lasheras (ed.). Zaragoza. Rolde de Estudios Aragoneses. 91-104.

SACCHI, Stephane. (2020) «Les manières d'être de la matière sonore dans les oeuvres pour guitare de Maurice Ohana». *Manières d'être du musical*. Jean-Paul Olive y Álvaro Oviedo (eds.). París. L'Harmattan. 261-273.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo y Jan Baetens (2017), «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *New Media Studies*». *Tropelías*. 27. 6-27.

SAN JOSÉ LERA, Javier Francisco. (2010). «Literatura y música: *El retablo de Maese Pedro* de Cervantes a Falla. Los valores estéticos». *Visiones del «Quijote» en la música del siglo XX*. Begoña Lolo (coord.). Alcalá de Henares / Madrid. Centro de Estudios Cervantinos / Ministerio de Ciencia e Innovación. 221-236.

SAN JOSÉ LERA, Javier Francisco. (2012). «Federico García Lorca: Literatura y música europea en tres movimientos». *Studi Ispanici*. 37. 233-251.

SAN JOSÉ LERA, Javier Francisco. (2021). «Una invitación al vals. De Lorca a Leonard Cohen (configuraciones musicales del “Pequeño vals vienés”)». *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Francisca Noguerol y Javier Francisco San José Lera (eds.). Kassel. Reichenberger. 93-140.

SAN JOSÉ LERA, Javier Francisco. (2023) «Texto y contextos del *Diálogo para cantar* de Lucas Fernández (Salamanca, 1514): entre cancionero y teatro». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*. 12. 93-118.

SILVESTRE, Alicia. (2022) «Lo agramatical en poesía: Juan Eduardo Cirlot». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 70.2. 817-843.

SOUNAC, Frédéric. (2022) «Portraits et autoportraits. De l'écoute de Lorca au portrait de Lorca: Maurice Ohana et George Crumb». *La portée musicale du poème: des paradoxes de l'autonomie à la communauté sonore*. Céline Barral, Katerina Paplomata y Marina Seretti (eds.). Sampzon. Éditions Delatour France. 37-46.

TERUEL, José. (Ed.) (2018) *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

TERUEL, José y Santiago López Ríos. (Eds.) (2023) *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*. Madrid. Iberoamericana Vervuert.

VV. AA. (1971) *Homenaje a Ory*. Málaga. Litoral.

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

WOLF, Werner. (2008) «Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality». *Comparative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity. Encyclopedia of Life Support Systems (EOLSS)*. Lisa Block de Behar, Paola Mildonian, Jean-Michel Dïjan, Djelal Kadir, Alfons Knauth, Dolores Romero López y Marcio Seligmann Silva (eds.). Oxford. Eolss Publishers. 133-155.

WOLF, Werner. (2011) «(Inter)mediality and the Study of Literature». *CLCWeb. Comparative Literature and Culture*. 13.3. 1-9.