

## La emoción estética en *Atlántida* de Manuel de Falla: horror, exaltación y religiosidad

*Victoria Llord Llopart*

**Resumen:** *Atlántida* de Manuel de Falla nos ofrece un marco de reflexión respecto a los mecanismos que desencadenan las emociones estéticas en el oyente y su comprensión. A partir de la evocación del proceso de creación de la obra y de su recepción, analizaremos la peculiar articulación de mito e historia en *Atlántida* a través de las emociones según los diferentes estilos musicales. Veremos también las dificultades que plantea la vinculación de las emociones estéticas a la producción musical en el contexto histórico, estético y cultural de la gran obra póstuma de Falla.

**Palabras claves:** Manuel de Falla, *Atlántida*, emociones, estética, dramaturgia, recepción

**Résumé :** *Atlántida* de Manuel de Falla nous permet de réfléchir sur les mécanismes déclenchés par l'émotion esthétique chez l'auditeur et sa capacité de compréhension. Tout en évoquant le processus de création de cette œuvre, ainsi que celui de sa réception, nous analyserons l'articulation du mythe et de l'histoire à travers des émotions selon les différents styles musicaux. Nous reprendrons aussi les difficultés posées par le lien entre l'émotion esthétique et l'œuvre musicale dans le contexte historique, esthétique et culturel de l'œuvre posthume de Falla.

**Mots-clés :** Manuel de Falla, *Atlántida*, émotions, esthétique, dramaturgie, réception

*Atlántida* de Falla se presenta ante el público, del mismo modo que el mito, como un misterio. Es una obra que parece escaparse al oyente al igual como se le escapó al propio compositor. Inaccesible en un primer momento, incomprendida tras su estreno. Inaccesible porque, en vida, Falla mantuvo su trabajo –de una difícil gestación– al abrigo de toda publicidad, a pesar de que el mundo sólo esperase su nueva creación. Incomprendida porque la acogida del público no fue la que probablemente Falla habría esperado. ¿Por qué esta dificultad para acceder a la propuesta de su obra póstuma e inacabada? ¿Cuáles son los mecanismos utilizados para provocar una serie de emociones básicas –horror, exaltación, religiosidad– con el deseo de que su música sea intensamente expresiva o evocadora? ¿Cómo los comprenden los espectadores? La estructura de la obra, las etapas de su composición –tanto en los aspectos literarios como dramáticos– y la relación que se va forjando entre los diferentes elementos permiten profundizar un poco en las respuestas emocionales ante *Atlántida*, así como en el proceso de construcción de su significado.

Antes de abordar *Atlántida* de Falla, conviene evocar ciertas cuestiones metodológicas del estudio de las emociones en la música. Al asociar la música a una serie de emociones e intentar encontrar una cierta univocidad, no podremos vincular esas emociones con los significados identificados por los oyentes y expresados en un discurso verbal. La significación de este arte remite a la experiencia vivida de cada ser humano. En consecuencia, ni somos capaces de decir lo que significa una obra musical, ni logramos precisar las emociones particulares que despierta.

Aunque es innegable que la música provoca reacciones emocionales, también es evidente que es intraducible: a pesar de ser una forma simbólica, es un “símbolo incompleto”<sup>1</sup>. ¿Dónde buscar el fundamento de las emociones y de las significaciones de la música? Según Leonard B. Meyer<sup>2</sup>, en el juego de relaciones entre tensión y relajación; y en la expectativa y la resolución de dicha expectativa<sup>3</sup>. Para dar cuenta del funcionamiento de la obra y de su singularidad –puesto que es el resultado de las estrategias creativas del compositor– es necesario el conocimiento del estilo por parte del oyente cuando éste percibe la obra. La música no remite a un universo extramusical de objetos, conceptos o aspiraciones humanas, por tanto, las modalidades según las que tiene sentido difieren de las de las demás artes o las ciencias, puesto que transmite un mensaje intelectual, emocional y estético. Meyer desarrolla su metodología en el marco teórico de la *Gestalt*, cuyos principios aplica a la música, arte del tiempo (tanto de la obra como de la historia de la música). Puesto que el fundamento de las estructuras musicales está en la base de la evocación de las emociones, la forma debe satisfacer mis expectativas: ya sea mediante el aprendizaje cultural o gracias a la dimensión social de la percepción musical. La expectativa generada –de la cual depende la percepción– y su resolución requieren la familiaridad del oyente con el estilo.

La música significa algo, para intérpretes y oyentes. Pero ¿cuál es su sentido? La cuestión ha generado polémicas virulentas, entre los absolutistas –para quienes el valor de la música reside exclusivamente en el contexto de la obra– y los referencialistas –para quienes la música comunica algo que remite al universo extramusical de conceptos, acciones, estados afectivos y caracteres–. Evidentemente, ello no excluye la coexistencia de las dos posibilidades en una obra.

Al estudiar la respuesta emocional a la música, se afronta la dificultad de vincular la reacción a su estímulo. Para ello es necesario apoyarse en el testimonio de compositores, intérpretes y críticos. Desde siempre, la música provoca reacciones emocionales en los oyentes, como demuestran tanto la enorme cantidad de tratados de composición que precisan los procedimientos adecuados para comunicar sentimientos, como las indicaciones en las partituras y los escritos de los propios compositores que muestran su deseo de conmover<sup>4</sup>. Sin embargo, ¿es factible conocer precisamente el estímulo que desencadena la reacción? Más bien es imposible decir qué proceso musical particular ha provocado la reacción descrita y, como máximo, podemos contentarnos con caracterizar el conjunto de un pasaje, movimiento o composición. La emoción suele ser efímera y evanescente y su verbalización, equívoca y engañosa: puede pervertir el sentido, puesto que los estados emocionales son más sutiles y variados que algunas palabras simplificadoras que usamos. En música, las descripciones de las emociones de la escucha son apócrifas e inducen a error. Además, es preciso establecer una distinción entre las emociones sentidas por el compositor, el oyente o el crítico<sup>5</sup>.

“Todo objeto adquiere un significado cuando remite más allá”<sup>6</sup>. Parece pues razonable aceptar que la significación no es una propiedad de las cosas<sup>7</sup>. Así por ejemplo, una roca no significa lo mismo para un geólogo, que verá en ella una serie de características indicando su edad, procedencia y otros datos técnicos, para un pastor, que verá en ella un obstáculo y un peligro para su rebaño, o para un escultor, que verá en ella una obra potencial. Por tanto, el sentido no reside en el estímulo ni en lo que evoca, sino en la relación triádica entre un objeto o estímulo, aquello a lo que remite el estímulo y el observador consciente<sup>8</sup>.

---

1. LANGER, Susanne, *Philosophy in a New Key*, New York, Mentor Book, 1951, pág. 204.

2. MEYER, Leonard B., *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011.

3. *Ibid.*, pág. 53.

4. *Ibid.*, pág. 56.

5. *Ibid.*, pág. 57.

6. COHEN, MORRIS R., *A Preface to Logic*, New York, Henry Holt, 1944, pág. 47.

7. MEYER, *Émotion...*, *op.cit.*, pág. 81.

8. *Ibid.*, págs. 81-82.

Del mismo modo, el sentido musical es un producto de la expectativa que se objetiva por una operación de la conciencia y cuando interviene la reflexión. El compositor se comunica con el oyente y con sus elecciones y puede controlar su inspiración en función de este último, cuya experiencia debe ser cercana a la prevista por el compositor.

### El proceso creativo: estructura y argumento

Manuel de Falla consagra a *Atlántida* los últimos veinte años de su vida, desde 1926 hasta 1946. La obra le sigue en todos sus periplos: Cádiz, Granada, Mallorca, Argentina... Cuando muere, el 14 de noviembre de 1946 en Alta Gracia, la obra está incompleta. Un primer estreno, llevado a cabo por su alumno Ernesto Halffter, tiene lugar en 1961 y genera gran controversia. A pesar de que a la muerte de Falla la partitura está inconclusa, el compositor deja 202 folios, en diferente grado de acabado con esbozos y borradores, conservados en los Archivos Falla, primero, y en la sede de la editorial Ricordi, en Milán, más tarde. Falla empezó a trabajar en la puesta en escena y en el libreto antes de componer la música<sup>9</sup>, que al parecer no inició hasta el 9 de diciembre de 1928<sup>10</sup>. Seguiría trabajando en ella el resto de su vida.

La obra de Verdaguer (1845-1902) en la que se basa es el poema épico *L'Atlàntida* (1877), que materializa el encuentro de la realidad histórica –el descubrimiento de América por Cristóbal Colón– con el mito –el continente perdido de Atlántida–. Falla estructura la obra en un prólogo y tres partes para solistas, coro y orquesta, adapta el libreto en catalán, titula la obra en castellano y sin artículo, y las escenas, en catalán moderno. A menudo se refirió a su obra como “cantata escénica”: “esta obra [...] podrá ser denominada «cantata escénica» o, si se quiere, también, «Misterio, para voces y orquesta»<sup>11</sup>”.

Tras una breve introducción orquestal, coro y corifeo relatan a un joven náufrago –Cristóbal Colón– la desaparición de Atlántida, motivada por la presunción y codicia de sus habitantes. Como castigo divino, el continente es sumergido por las olas. “¿Quién, oh joven España, te guarda, si el navío al que amarras tu góndola se hunde resquebrajado?”, pregunta el corifeo, al que responde el coro con su *Hymnus Hispanicus*: “¡El Altísimo!”. Se entrecruzan las referencias a una Europa que tiembla y España que debe ser salvada. Desde el principio, tres elementos –mitología, historia y religión– aparecen entrelazados en la misma presentación del tema, esbozando una progresión desde el mito hasta la historia. De entrada, el objetivo es que el oyente sienta la emoción más fuerte capaz de sentir, situándole, como propone Edmund Burke en 1757, en la experiencia de lo sublime<sup>12</sup>.

A lo largo de la obra asistimos al desdoblamiento de la emoción colectiva (los coros recogen la de un pueblo entero) o individual (Pirene e Isabel se expresan como solistas). Al tiempo que se contraponen lo singular y lo general, se materializan diferentes aspectos de esa “emoción más fuerte que el hombre sea capaz de sentir”: el caos, la destrucción y la muerte, Dios y el sentimiento religioso, profundamente arraigado en Falla.

Se trata de una obra en la que Falla trabaja durante un dilatado lapso de tiempo, sacudido además por los acontecimientos históricos que tienen lugar en España y que afectan profundamente al compositor, además de problemas de salud o diversas crisis morales y creativas. Un elemento indispensable para responder a las preguntas sobre la génesis de la obra lo encontramos en su correspondencia: más de

9. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlántida: an historical and analytical study: a dissertation submitted to the Faculty of the Division of the Humanities* (473 págs.), Universidad de Chicago, 1984, pág. 130.

10. El folio B1 del manuscrito lleva la inscripción “comienzo 9/XII/28”.

11. *Nueva Época, Corrientes*, Argentina, 23 de octubre de 1939.

12. “... is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling”. BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, London, Penguin Books, 1998, pág. 86.

5.000 documentos en el archivo Manuel de Falla de Granada, que cuenta con cartas que recibió o envió, borradores y copias de carbón de cartas mecanografiadas. Gracias a lo que Falla explica en ellas sobre *Atlántida*, podemos conocer cuál era su idea original y cómo se desarrolló el proceso creativo en varias etapas<sup>13</sup>.

El primer contacto con la obra queda registrado en el testimonio de una conversación del compositor con su amigo Juan Gisbert:

Cuando se celebró, en el año 1926, en Zurich, el festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, al terminarse nos trasladamos a Milán. En el tren hablamos de un sinfín de cosas, y entre ellas me dijo que como había hecho *La vida breve* y *El amor brujo* para Andalucía, *El sombrero de tres picos* para Aragón y *El retablo de Maese Pedro* para Castilla, tenía un enorme interés en hacer algo para Cataluña, a la que quería muchísimo, por las continuas demostraciones de afecto y cariño que había recibido en Barcelona, pues, aunque el maestro Pedrell le había indicado con mucha insistencia que hiciera una ópera sobre la vida de Raimundo Lulio, esto no entraba en su forma de ser, porque la vida de éste fue algo irregular en sus principios. Entonces fue cuando le insinué que hiciera *La Atlántida* [...]. Transcurridos unos cuatro meses, fuimos a París, con motivo de celebrarse el L aniversario de don Manuel. [...] En este viaje nos acompañó el maestro Marshall. Cuando estábamos comiendo en un restaurante, Falla nos dijo que ya tenía principiada *La Atlántida*<sup>14</sup>.

La primera aproximación de Falla a Verdaguer data pues de 1926, pero no empezó a componer hasta 1928. La obra fue inicialmente concebida en dos partes y un prólogo y pronto se añadió una tercera. El camino sería laberíntico y tortuoso, y las ideas sobre la obra evolucionarían más o menos rápidamente. Una de ellas será determinante: la de la fidelidad a Verdaguer. Si en un primer momento concibe guardar un respeto total al texto, poco a poco decide convertirse en el autor del libreto e incluir otras fuentes. Así, en una entrevista al diario *Ahora* de Madrid, declara en 1927:

Será [*Atlántida*] una obra bastante compleja que ocupará todo un programa. Habrá solista de canto para el texto dramático, coro y orquesta y el texto de Verdaguer será absolutamente respetado, no sólo por la profunda admiración que merece el poeta catalán, sino también porque la *Atlántida* existía dentro de mí desde los tiempos de la infancia. En Cádiz, donde nací, se me ofrecía el Atlántico a través de las columnas de Hércules abriendo mi imaginación al más bello jardín de las Hespérides<sup>15</sup>.

No obstante, la carta del 26 de mayo de 1928 de Falla a Frank Marshall y su mujer Teresa, sobre sus gestiones para contactar con los herederos de Verdaguer, nos revela que Falla se convierte cada vez más en el autor de su texto hasta llegar a acariciar la idea de añadir otras fuentes y nuevas escenas: “se trata de un especie de libreto hecho por mí y basado en algunos episodios del poema...”<sup>16</sup>”. Meses más tarde vemos cómo se confirma esta idea, cuando, en otra carta del 28 de septiembre de 1928 a Roland Manuel, el primer biógrafo de Falla, el compositor le detalla los cambios significativos en la concepción de *Atlántida*:

---

13. Por ejemplo, la carta de Falla a José María Sert del 10 de noviembre de 1928 que contiene un escenario completo, citada en BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op. cit., págs. 445-451.

14. GISBERT PADRO, Juan, *Origen de « La Atlántida », de Don Manuel de Falla, « Cantata » para orquesta, solistas y coro*, ABC (Madrid), 29 de diciembre de 1960, págs. 65-66.

15. Citado en NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla : Œuvre et évolution du langage musical* (725 págs.), Thèse de doctorat, Études ibériques, Université Paris IV-Sorbonne, 1999, pág. 288.

16. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op. cit., pág. 129.

*L'Atlàntida* est mon nouvel ouvrage. Je fais la musique sur le texte catalan de l'admirable poème de Jacinto Verdaguer, auquel dans mon adaptation, j'ai ajouté d'autres textes (sacrés dans sa plus grande partie) et des nouvelles scènes. Ce sera pour soli, chœur et orchestre. Grâce à Dieu le travail marche en bonne santé et dans deux mois – au plus tard – vous pourrez en parler en tout liberté, mais en attendant je vous prie de GARDER SILENCE...<sup>17</sup>

Las fuentes literarias más importantes para el texto son los propios autógrafos y sus ejemplares de *L'Atlàntida* de Verdaguer<sup>18</sup>. La obra de Falla contiene mito, leyenda, simbolismo, arqueología, historia, religión... de ahí la gran diversidad de los materiales de inspiración<sup>19</sup>. La fascinación del compositor por el saber enciclopédico, la multiplicidad de sus intereses y el carácter pluridisciplinar de su proceder quedan bien reflejados en su biblioteca personal, que cuenta con unos 4.300 libros y partituras. Entre las fuentes encontramos obras sobre la Atlántida, Cristóbal Colón y la conquista del Nuevo Mundo, estudios sobre la civilización y la cultura de América Latina, monografías sobre la historia de Cádiz, diccionarios y métodos de catalán y libros de filósofos como Platón, Séneca, Sófocles o Virgilio<sup>20</sup>.

Las diferencias entre el texto de Verdaguer y el de Falla son numerosas<sup>21</sup>. El compositor ha reducido, condensado y suprimido. Retiene la idea central de que Atlántida es el signo de un castigo de Dios, pero en su visión, España proporcionará el instrumento de redención y permitirá el regreso de la clemencia divina gracias a Colón. Los escenarios, el mar y el océano, mitológicos y reales al mismo tiempo, dejan paso a la tierra en el jardín de las Hespérides y a la montaña en Montjuïc, contraponiendo de nuevo mito y realidad identificable. Hay que destacar el vínculo entre los lugares de la acción y su relevancia en la vida del compositor, puesto que las tres partes de *Atlántida* corresponden a aquellas regiones de España que tuvieron un papel esencial en su historia personal<sup>22</sup>: Cataluña, Cádiz y Granada.

La desviación más significativa de Falla respecto a Verdaguer es la introducción de Colón como personaje, confiriéndole un nuevo sentido histórico. Surge como un héroe católico, “pendant” de Hércules. Pero la dimensión histórica que aporta *Colón* se tiñe de nuevo de religiosidad, puesto que se muestra como instrumento de la voluntad divina, y como vínculo entre la destrucción de Atlántida y el descubrimiento de América.

### Aspectos sobre la dramaturgia: contexto histórico y objetivo estético

En su búsqueda creativa de una obra de gran formato, personal e innovadora, Falla nos revela una síntesis de su estética teatral durante la década de 1920, llevando a cabo una primera declaración de intenciones:

Claro está que nunca he tenido la idea de hacer una ópera en el sentido que suele darse a esta palabra. Lo que me propongo hacer es una obra musical escénica [...]. Se le reservaría

17. Citado en NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla...*, opág. cit., pág. 314.

18. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 16. Los ejemplares en cuestión son: Edición de 1878, contiene muchas anotaciones de Falla. Edición de 1928, versión que envió a José María Sert para que diseñara el vestuario y los decorados. Edición popular sin fecha. Edición de 1886, dada a Halffter por Germán de Falla.

19. Para una relación detallada véase: NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla...*, opág. cit., págs. 294-303.

20. *Ibid.*, págs. 303-309.

21. Para un estudio profundizado véase: ZIMMERMANN, Marie-Claire, “L'Atlàntida: poème en langue catalane révisité par Manuel de Falla”, in JAMBOU, Louis (ed.): *Manuel de Falla : latinité et universalité : actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, París, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999, pág. 111-121.

22. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 96.

al coro un papel casi preponderante, pero no para comentar la acción, sino para que tomase parte en ella cuando así conviniese y para servir de fondo a la acción misma o como elemento puramente musical que cooperando a la evocación del ambiente envuelva a los personajes: algo así como un reflejo de los diferentes estados de espíritu en los mismos personajes. [...] Mi deseo es traducir todo ello por una música intensamente expresiva o evocadora que tuviese su origen en todo lo más grande que nuestra raza nos ha legado musicalmente de un modo natural o de un modo artístico. Y todo esto realizado en forma absolutamente ajena a los procedimientos operísticos wagnerianos o italianos. Música natural, enérgica o misteriosa según los casos, pero siempre nuestra<sup>23</sup>.

La estética teatral de Falla mantiene fuertes vínculos con el teatro de la Grecia Antigua, y también, con el medieval. La narración se ve fragmentada en una serie de escenas que son relativamente estáticas, distanciadas y que impiden una caracterización psicológica de los personajes. Los *solí* de los protagonistas –Pirene, las Pléyades, Gerión o Isabel– no son concebidos como entradas reales de estos personajes en la obra, sino como evocaciones, como ilustraciones teatrales de sus exposiciones. La dramaturgia de *Atlántida* se puede estructurar pues en partes dinámicas, donde se relata la historia, y en partes estáticas, donde está profundizado y contemplado un cierto momento del argumento. Carl Dahlhaus evalúa la división rígida entre lo estático y lo dinámico como rasgo esencial del teatro de la edad antigua y medieval<sup>24</sup>. El diálogo no queda reflejado de ninguna manera. Toda la obra tiene una alusión a la estructura típica de las epopeyas medievales. En la primera y segunda parte, el Corifeo tiene una función de moderador, al igual que el narrador de *Cedipus Rex* de Stravinsky. La acción estática de *Atlántida* tiene claras afinidades con el oratorio escénico o la ópera sacra, siguiendo el modelo español del auto sacramental<sup>25</sup>, especialmente el de Calderón de la Barca.

Si la escenografía<sup>26</sup> es un aspecto consubstancial a la idea de Falla de *Atlántida*, para la que debe colaborar con José María Sert, también se da cuenta de las dificultades que conlleva y, sin renunciar a ella, piensa en posponerla hasta que pueda llevarse a cabo como es debido<sup>27</sup>. Más tarde, parece haber progresado en sus ideas escenográficas, puesto que en otra carta a Sert fechada en Granada, el 10 de noviembre de 1928, desarrolla su idea visual de la obra, que debería evocar una especie de acción escénica inspirada en las grandes pinturas del Renacimiento:

Y, volviendo a la realización escénica, veo cada día con mayor claridad y convicción que los cuadros han de ser SIN MOVIMIENTO, abandonando incluso aquel primer proyecto del cuadro A VECES movable. Nada de eso. Pero lo que sí se puede hacer es dividir la acción principal de un cuadro (cuando la situación dramática lo exija) en dos o más partes, separando los cuadros con telones de tul que vayan obscureciéndolos hasta su desaparición, y luego a la inversa levantando los telones de tul hasta descubrir la SEGUNDA parte del cuadro. Los CUADROS habrían de dar ALGO la impresión de viejas vidrieras de catedral, PERO EN DISTINTOS PLANOS Y TODO EN TRANSPARENCIA. Mis recientes visitas a viejas catedrales allí en Italia han sido de consecuencias definitivas en la revelación de lo que hasta

---

23. Carta de Falla dirigida a Enrique Larreta a Granada el 15 de noviembre de 1920, citada en NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla...*, opág. Cit., pág. 283.

24. Cf. DAHLHAUS, Carl, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München, Kassel, DTV/ Bärenreiter, 1990, p.. 40.

25. Véase al respecto WEBER, Eckhard, “Manuel de Falla y la crisis de la ópera”, en JAMBOU, Louis (ed.): *Manuel de Falla : latinité et universalité...*, opág. cit., p, 161-178.

26. Véase: WEBER, Eckhard, ‘*Atlántida*’ de Manuel de Falla: nuevas soluciones para el teatro musical, *Anuari Verdaguer*, Vic, núm. 11 (2002 [2003]), págs. 629-648.

27. “Me parece, mi querido Sert, que la mejor solución posible ahora sería presentar la obra sin escenificar (como un oratorio) dejando la puesta en escena para una fecha posterior”. Carta de Manuel de Falla a José María Sert del 5 de julio de 1928.

entonces sólo veía aproximadamente y como en oculta aspiración. No sé si me explico... Pero vamos al asunto: Para el PRÓLOGO, sobre lo ya determinado para el telón ascendente, debajo de ATLAS sosteniendo el firmamento, LA ATLÁNTIDA SUMERGIDA (murallas, bóvedas, torres a distinta altura, etc. etc. Monstruosos peces luminosos)<sup>28</sup>.

Falla no continuó en la tradición de la ópera del siglo XIX. El Siglo de Oro español representó un ideal al cual pudo recurrir. Ni el modelo wagneriano, ni el modelo de la ópera italiana eran soluciones válidas para él. ¿Cómo entender este fenómeno, y por consiguiente, las estrategias compositivas en *Atlántida*? Tres contextos ayudan a entender la situación. En primer lugar, el marco histórico de la época: la Segunda República, la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial. Falla se ve profundamente afectado por la experiencia de la guerra, por la muerte de sus amigos –como Lorca–, por los bombardeos y los ataques a la Iglesia. En segundo lugar, el ambiente estético del momento: a finales de las décadas de 1920 y 1930 se da una revitalización del teatro musical. Kurt Weill, en un ensayo tras la publicación de su *Singspiel Mahagonny* (1927), defiende la importancia de hacer que la ópera sea didáctica “y así desarrollar los medios del placer en un objeto de instrucción, y convertir ciertas instituciones de lugares de entretenimiento en órganos de comunicación de masas<sup>29</sup>”. Falla deseaba que *Atlántida* fuese una obra didáctica, que recordase cómo las civilizaciones pasadas cayeron cuando desobedecieron a las leyes eternas y florecieron cuando se sometieron al orden divino del universo<sup>30</sup>. Al final de la Primera Guerra Mundial<sup>31</sup>, asistimos al anti-wagnerianismo, se sufre la ausencia de fondos para el teatro musical y ello conduce a un neoclasicismo, un estilo de ópera de cámara que docenas de compositores adoptaron tras *L'histoire du soldat* de Stravinsky. Finalmente, la situación personal de Falla: su religiosidad creciente, profunda devoción y misticismo son imprescindibles para comprender cómo se modulan las emociones en *Atlántida*.

### Articulación de mito e historia a través de las emociones, según los diferentes estilos musicales

Al conjugar dos elementos como mito e historia vinculándolos alrededor del sentimiento, Falla tiene un doble objetivo: enseñar y emocionar al público. Todo pasa por la emoción musical. Tres aspectos temáticos presentes en *Atlántida* ayudarán a desarrollar la cuestión.

Primero, la articulación de mito e historia en la imagen del horror, representado en el caos, la destrucción, la muerte o la infinitud del mar. El *Prólogo* describe el naufragio de Colón. Andrew Budwig propone una clasificación de los diferentes estilos musicales presentes en *Atlántida*, diferenciando entre el ibérico, el atlántico y el lírico. *L'Atlántida submergida* pertenecería al estilo atlántico, dramáticamente asociado a la corrupción y destrucción de *Atlántida*, con los trabajos de Hércules y los eventos míticos en general<sup>32</sup>. El oyente percibe bloques de sonido, masas, disonancias que crean una impresión de desconcierto y destrucción. La obra se inicia sobre un gran caos de la orquesta, lleno de acordes *ff* en síncope, pronto coronados por escalas en fusas. La escritura vertical, salmódica, se opone a las disonancias de la orquesta, crece en intensidad hasta el silencio, calma el sentimiento angustiado y el corifeo pregunta: “¿Quién salvará a España?” El coro, como respuesta, da paso al *Hymnus Hispanicus*.

28. Carta de Falla a José María Sert del 10 de noviembre de 1928, citada en BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, opág. cit., pág. 445.

29. WEILL, Kurt, *Versuche* (cuaderno 2), Berlín, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1930. Citado en WILLET, John, *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, New York, Hill & Wang, 1964, pág. 37 y 42.

30. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 322.

31. *Ibid.*, pág. 323.

32. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 72.

Al final del pasaje orquestal, el coro entona la primera frase, una pregunta: “*Veus eixa mar?*”. La primera intervención vocal, el primer motivo nos remite al mar, que ha engullido al continente. Falla siente la necesidad personal de impregnarse del ritmo y de la esencia del mar, de los escenarios donde transcurre su obra. José María Pemán explica detalladamente: “Vino de Granada a Cádiz para dirigir un concierto. [...] Iba mañana y tarde a la playa, se acercaba a las olas murientes y escuchaba en silencio un minuto, otro, otro... No se saciaba<sup>33</sup>”.

Por otra parte, el tema del mar, comprendido como sublime dinámico kantiano, ha sido ampliamente abordado por la música: paulatinamente se va configurando un repertorio sonoro de lo sublime. La representación de la tormenta o del mar enfurecido responde a una serie de exigencias tanto retóricas como estéticas (a menudo basadas en la imitación). En el caso de *L'Atlàntida submergida*, Falla opta para representar el naufragio y el continente sumergido por un *tempo* lento, bloques sonoros estáticos... Las opciones escogidas por Falla son diferentes de las codificadas en la larga tradición de la tormenta y del mar agitado, por lo que evoca más bien ese caos primigenio, con las disonancias y la pesadez del océano que cubre un continente. No lo hace pues con los recursos sinfónicos tradicionales. A menudo recurre al narrador, puntuado por el coro, como por ejemplo, al final de *L'Atlàntida submergida*.

Segundo, la progresión del mito a la religión pasando por la historia, la exaltación colectiva o el lirismo personal. El *Hymnus Hispanicus* que concluye el *Prólogo* y el aria de Pirene o el *Somni d'Isabel* evocan emociones patrióticas y religiosas, vividas desde la comunidad o la individualidad. El *Hymnus Hispanicus* pertenecería a lo que Budwig denomina estilo ibérico: dramáticamente asociado con España y la riqueza natural heredada de Atlántida; musicalmente recurriendo a una coral narrativa primariamente diatónica; texturas suaves y contrapúnticas; ritmos dinámicos y consistencia en los registros<sup>34</sup>. El pasaje en cuestión exalta la gloria futura de España que aparece como nación escogida por Dios, subrayando la superposición de catolicismo y españolismo con una fuerte imbricación del aspecto histórico y la exaltación colectiva. El aria de Pirene *Jo moro aci* es una de las últimas páginas compuestas por Falla antes de morir y ejemplifica lo que Budwig denomina estilo lírico: dramáticamente, un texto estático, reminiscente, profético o idílico<sup>35</sup>. Es una música de éxtasis, de sensualidad también, llegando a insinuar el martirio erótico. Establece así un vínculo entre el mito y la historia, a partir de un aria de lamento profundamente sensual. Y finalmente, *El somni d'Isabel* es una canción que no se parece a un aria de ópera, puesto que se presenta como un romance, con forma estrófica e inspiración en una canción popular catalana, “*Bon caçador*”, pero también con ornamentos andaluces a partir de una romanza que reúne carácter popular y fallesco.

Por último, la evocación de la religiosidad, como máximo y último objetivo de Falla. Profundamente religioso y ferviente católico, Falla se sintió muy afectado por todos los “sacrílegos sucesos”<sup>36</sup> de los que es testigo. No es de extrañar que la gran búsqueda de una vida se concentrara en esa obra religiosa ideal, para la que quería encontrar una forma que superase a cualquier contingencia humana: “Pero, claro... ¡habría que ser Santa Teresa!”<sup>37</sup>. La temática de *Atlántida* le permite abordar la creación y la destrucción divina para expresar sus sentimientos religiosos<sup>38</sup> y para ello introduce textos sagrados. Uno de los momentos clave de la partitura es cómo dar forma a la voz de Dios, ocasión en la que Falla se encuentra cara a cara con la divinidad expresada en su obra. José María Pemán relata cómo el propio Falla le tocó

33. PEMÁN, José María, “En busca del templo de Hércules. El maestro Falla y su “*Atlántida*” en *De las letras y las artes: el mundo de las letras, escritores y artistas de ayer y de hoy, Antología segunda*, t. X, Madrid, Edibesa, 1998, pág. 342-343.

34. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 72.

35. *Ibid.*, pág. 73.

36. Carta de Falla a Manuel Azaña, escrita en Granada el 23 de Mayo de 1936. Citada por Federico Sopena, “La espiritualidad de Manuel de Falla” en *Manuel de Falla tra la Spagna e' L'Europa*, pág. 85.

37. PEMÁN, José María, *ABC Sevilla*, 24/11/1961, pág. 3.

38. BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida...*, op.cit., pág. 142.



algunos pasajes, de entre los cuales *La Veu Divina*.

Falla decía: “Esto lo cantarán los niños; porque sólo los niños pueden significar la voz de Dios.” Luego me hacía ver que la melodía del fragmento sería continua, sin convencionalismo de comienzo y final, porque “la voz de Dios es eterna y no tiene tiempo, ni fin ni principio”. Después suena la voz de un arcángel, y me explicaba: “Ese trozo lo cantarán, al unísono, un tenor y una soprano: porque un arcángel no tiene sexo”<sup>39</sup>.

En la *Salve en el mar* recoge algunos motivos inicialmente destinados a la composición de una misa. Los barítonos cantan al unísono en pianísimo y en latín, el anuncio inminente de la partida de las carabelas. A pesar de que el episodio tenga un fundamento histórico y documentado, Cristóbal Colón, escribió que cantaban la *Salve Regina* y otras canciones cuando avistaban tierra, la página expresa la emoción religiosa de Falla en un mensaje inequívoco.

\*\*\*\*\*

La recepción de *Atlántida* muestra una clara diferenciación entre las expectativas del compositor, del público y de la crítica, lo que lleva a la comprensión o incomprensión de la obra y a las diferentes reacciones emocionales, a su multiplicidad y falta de precisión o univocidad, puesto que finalmente, lo más enriquecedor de la experiencia musical vivida remite al proceso de construcción del sentido y de la reflexión sobre las emociones. De ahí la necesidad de tratar de descifrar el significado y comprender la articulación entre mito e historia en la obra de Falla. El mito como cosmogonía, mito fundacional de los orígenes, fundamento primigenio. La historia como decepción de la realidad de su tiempo, como la angustia del presente y también como redención en el pasado glorioso, como esperanza de renovación. La religión como fin último y único sentido de la existencia, tal y como la entendía Falla.

Los recursos retóricos musicales propiamente fallescos, y que además ofrecen diferencias respecto a obras anteriores, generaron frustración e incomprensión ante el público (raramente se representa la obra) y el entusiasmo de la crítica. Para empezar, la forma y el género de *Atlántida* propone una especie de síntesis universal, tal y como hemos visto a partir de la variedad de estilos (atlántico, ibérico, lírico, religioso...). De ahí la necesidad más acuciante de contextualizar la propuesta de Falla en el marco de toda la historia de la música (desde la Antigua Grecia hasta el folclore popular de su tiempo), siguiendo el modelo de su amigo Stravinsky, que recrea en sus obras toda la historia de la música.

El mito, como propone Mircea Eliade, “cuenta una historia sagrada; relata un evento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos»<sup>40</sup>”. En este caso, el comienzo arranca con una desaparición, la de Atlántida, y generará el comienzo de España. Falla equipara los acontecimientos históricos (los personajes de los Reyes Católicos y de Colón, el descubrimiento de América) con lo mítico; a partir de paralelismos y ecos que se van entretejiendo en la obra, todo ello impregnado de religiosidad, puesto que Falla transforma la sacralidad mítica en religiosidad cristiana.

En *Atlántida*, como epopeya de la historia de nuestra cultura y de la cristiandad, se despliegan las emociones a lo largo del tiempo de la obra y del tiempo de la historia de la música, aunando mito, historia y trascendencia. ¿Satisface la obra las expectativas del oyente, es capaz de encontrar satisfacción en la “buena forma” de la obra como propone la teoría de la *Gestalt*? Sin duda para esta pregunta hay tantas respuestas como oyentes. El público nervioso, inquieto y curioso, esperaba, como indicó Federico Sopeña, “Gitánida” más que *Atlántida*. Más allá del horizonte de expectativas del público, la obra ofrece

39. PEMÁN, José María, *Ibid.*, pág. 5.

40. ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 1963, pág. 15.

un nuevo horizonte en la producción del compositor, como declaró Pemán: “Creo que en el cataclismo atlántico se ahogaron también todos sus gitanos, brujos, pícaros y apasionados, para que sobre su mar cerrado y tranquilo sonara definitivamente la voz de Dios<sup>41</sup>”. Ese horizonte último viene dibujado por Falla por la emoción más fuerte que, según el compositor, el hombre es capaz de sentir: la trascendencia. “¡Qué obra! No es un Evangelio, sino una “Summa”. No es la búsqueda de un nuevo mundo sonoro, sino un retorno a las fuentes más prístinas de la tradición... Es bello que Falla recuerde a los jóvenes esta verdad y que termine su vida no con un estallido de fuegos artificiales, sino en el recogimiento de la contemplación<sup>42</sup>”. La obra, como el mito, refleja pues la regeneración, la aceptación de la tradición recibida de la historia, la síntesis personal respecto al lenguaje artístico y la preocupación religiosa.

---

41. PEMÁN, José María, *Ibid.*

42. *Figaro*, 19 de junio de 1962.

**Bibliografía**

- BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida: an historical and analytical study: a dissertation submitted to the Faculty of the Division of the Humanities*, 473 págs., University of Chicago, 1984.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, London, Penguin Books, 1998.
- COHEN, Morris R., *A Preface to Logic*, New York, Henry Holt, 1944.
- DAHLHAUS, Carl, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München, Kassel, DTV/ Bärenreiter, 1990.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- HOFFELÉ, Jean-Charles, *Manuel de Falla*, Paris, Fayard, 1992.
- JAMBOU, Louis (ed.): *Manuel de Falla : latinité et universalité : actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.
- LANGER, Susanne, *Philosophy in a New Key*, New York, Mentor Book, 1951.
- MEYER, Leonard B., *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011.
- , *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-century Culture*, University of Chicago Press, 1997.
- NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla : Œuvre et évolution du langage musical*, 725 págs., Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Etudes ibériques et latino-américaines, 1999.
- PEMÁN, José María, *De las letras y las artes: el mundo de las letras, escritores y artistas de ayer y de hoy, Antología segunda*, t. X, Madrid, Edibesa, 1998.
- SOPEÑA, Federico, *Vida y obra de Falla*, Madrid, Turner, 1988.
- , "La espiritualidad de Manuel de Falla" en *Manuel de Falla tra la Spagna e L'Europa, Atti del Convegno internazionale di Studi, Quaderno della Revista Italiana de Musicologia n°21*, Firenze, Leo S. Olschki, 1989, págs. 73-85.
- WEBER, Eckhard, "Atlántida" de Manuel de Falla: nuevas soluciones para el teatro musical, *Anuari Verdaguer*, Vic, núm. 11 (2002 [2003]), págs. 629-648.
- WILLETT, John, *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, New York, Hill & Wang, 1964.
- ABC, Sevilla, 24 de noviembre de 1961.
- ABC, Madrid, 29 de diciembre de 1960.
- Figaro, 19 de junio de 1962.

*Nueva Época*, Corrientes, Argentina, 23 de octubre de 1939.