

Intersecciones
La música en la cultura electro-digital

Julián Ruesga Bono (edición) - Joan Elies Adell Pitarch - Francisco Aix
Gracia - Norberto Cambiasso - Sebastián Dyjament - Pedro G. Romero -
Francisco Ramos - Daniel Varela

Edita:
arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea
Area de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla

Apdo. Correos 4011
41080 Sevilla

parabolica@telefonica.net

www.parabolica.org

Coordinación: Julián RuesgaBono

Diseño y Maquetación: Krates

© de los textos los autores

Depósito legal: 3769-05
ISBN: 84-609-6965-7

Este libro ha sido editado gracias a una subvención de la Convocatoria pública de subvenciones a proyectos e iniciativas culturales del Area de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla de 2004.

La Máquina de Trovar de Meneses
Materiales para una topografía de la Máquina Flamenca

Pedro G. Romero

El caso de Camarón de la Isla es el que más ha trascendido a la opinión pública. Sus herederos –tan relacionadas están el derecho de herencia con la propiedad intelectual- se extrañaron de que apenas generara derechos su obra discográfica. Claro que el cantaor no era autor de la mayoría de sus cantes, las letras solían ser populares o a cargo del padre de Paco de Lucía, que siempre proponía las músicas. Es como si la Concha Piquer exigiera autoría a León y Quiroga o Elvis Presley a Leiber y Stoller. Aunque no dejarían de llevar algo de razón.

Otro caso curioso es del de Federico García Lorca quién por recopilar y armonizar una serie de canciones populares como *Los pelegritos*, *Anda jaleo*, *el Cafe de Chinitas*, *Los cuatro muleros*, etc, etc, aparece casi siempre como autor de las mismas. Al menos cobra parte de los derechos que estos generan.

Muchos aficionados se habrán preguntado por dos genios singulares, Opalo y Vizcaíno, que firmaban los cantes del catálogo flamenco de Hispavox de los años 60 y 70. Pues bien, tales seudónimos dinerarios esconden al flamencólogo José Blas Vega y al guitarrista Félix de Utrera, quienes, entre productores y animadores de aquellas grabaciones, se apuntaban temas, letra y música, conocidamente populares.

Otro sucedido que se me viene a estas líneas pasa por la atribución de derechos de los cantaores antiguos, aquellos que solamente grabaron discos de pizarra y cuyos derechos no descansan ni en los cantaores y tocaores o su descendencia sino en los propietarios coleccionistas de dichas, viejas y olvidadas, grabaciones.

El caso de *Macarena*, la famosa tonada sevillana y aflamencada también puede traerse a colación. Originariamente se trata de una melodía infantil, adaptación del famoso himno de marcha de los marines USA, que se difundió a partir de las bases de Rota y Morón –por eso no es extraño que en su popularidad, el presidente Clinton famosamente la bailara, sin saber que simplemente estaba marcando el paso, su propio paso-. La adaptación de la letra, esa casposidad de Los del Río, es lo de menos, puesto que nadie le hizo demasiado caso excepto para asombrarse de su vulgaridad. El ritmo era lo importante, con su subsiguiente bailecillo. El negocio fue tan inmenso que sus derechos acabaron protagonizando varios juicios. La versión rítmica mix moderna acabo reconociendo a la factoría de Alaska su parte del pastel. En la base flamenca, sin embargo no se reconocieron los méritos del arreglista Manuel Soler, por aquello de lo popular supongo.

Tan paradójicas resultan las cuestiones de autoría entre los flamencos que hasta en la SGAE son una excepción. De todo el monopolio –a medio camino entre el Ministerio de Industria y el Ministerio de Cultura, debe de ser la única empresa privada del país para la que el gobierno legisla con beneficencia, algo así como si una ley la diera la exclusiva del pantalón vaquero a El Corte Inglés- la sección dedicada a lo flamenco es ejemplar. La autoría, moviéndose en un terreno tan pantanoso, se adjudica volitivamente al interprete, pues este en cada interpretación de lo “popular” deviene en alguna ganancia. De alguna manera se esta reconociendo la autoría de lo performativo, frente a lo escrito, lo leguleyo. Antes, la cosa no era así, y el amplio cupo de lo popular y lo anónimo acababa ensanchando las arcas de los principales autores vendidos, tipo Duo Dinámico o Víctor y Ana. Al menos algo acaban ganando estos artistas que han incorporado la SGAE con naturalidad a sus fuentes económicas.

Y se hacen verdaderos ejercicios de malabarismo, la picaresca típica del oficio, para pedir a la vez que el flamenco sea patrimonio de la humanidad y que deje en concepto de autoría, pingues beneficios. Lo qué no sabe la militancia para que la UNESCO reconozca al flamenco como Patrimonio Oral de la Humanidad es lo que cobran los ofiantes del “Misterio de Elche”, si no estaríamos ante una desbandada general.

Un amigo, un flamenco, describe, con peculiar gracia, el top manta como un acto de justicia divina en esta cadena de autorías populares, inscripciones como autores y venta de discos. Para el amigo, los ejercicios de comercialización -autorización, al fin y al cabo, nueva legitimización- que los artistas flamencos hacen en sus

nuevos trabajos se ven castigados proporcionalmente con su presencia en la manta pública. A más arreglos, más producción, más promoción, más mantón de Manila.

Desgranar esta colección de sucesos en torno a la autoría en el flamenco no tiene otro objeto que señalar su condición paradójica. En ese sentido el modelo que ha creado el flamenco en torno a su propiedad intelectual merece la pena tenerse en cuenta como un modelo de resistencia que hasta ahora ha conseguido estabilidad, popularidad y permanencia.

Por una serie de razones, lo flamenco eligió, de entre los dos designios románticos que imprimieron su destino, el "genio individual" de Novalis y el "genio del pueblo" de Heine, este segundo camino, que mucho tiene que ver con la estética culta que poetas como Augusto Ferrán o Gustavo Adolfo Becquer cultivaban y poco, por extraño que parezca, con los orígenes populares de este arte. Esta construcción culta cambió la orientación a que se suscribiría, por ejemplo, el *bel cantismo* italiano, el gran rival artístico de los primeros tiempos de los flamencos. Si el pueblo napolitano se contentó con la algarabía gritando "¡Viva el cuchillo!" cuando la ocupación napoleónica suprimió la operación que extirpaba la hombría a los *castrati*, en la Sevilla del famoso barbero, un grupo de folkloristas, fuertemente marcados por las concepciones tardorománticas de Becquer –y protomodernas, pues no podemos olvidar esta condición doble en el poeta sevillano– crea las bases teóricas de un arte incipiente: el flamenco.

De la influencia de Rodríguez Marín, Montoto o Antonio Machado y Álvarez, padre de Manuel y Antonio Machado, en el arte incipiente solamente pueden dar cuenta quienes piensan que toda identidad es una construcción y que sus estructuras teoréticas, por muy débiles que parezcan, pueden acabar conformando toda una mitología, aquella que dice que el flamenco es un arte del pueblo andaluz o del gitano, como no pueblo. No quiero detenerme ahora en esta cuestión ni tampoco en la condición proletaria primera de este arte. Lo cierto es que a estos tres elementos autorales, por decirlo de alguna manera, se suma últimamente la teoría de que como arte que es, el flamenco es obra de sus artistas. Artistas, esa condición interclasista que viaja desde el lumpen proletariado hasta la aristocracia para esconder su aspiración burguesa, según la definición que dieron para aquellos años, mediados del siglo XIX, los formalistas rusos.

Y sorprende a veces, que estas nuevas visiones históricas y poéticas de lo flamenco sigan manteniendo una pugna tan simplista

entre aquellos que quieren hacer del flamenco patrimonio colectivo –de andaluces o de gitanos, el pueblo apócrifo- o patrimonio individual –en la cuenta privada de algunos artistas-. Sorprende también que cuando todas las artes se ven sumidas al día de hoy por eso que se conoce como giro etnográfico, de lo cual términos como fusión o mestizaje o *worldmusic* o multiculturalismo son tan sólo una variante simplista, el flamenco, un arte pionero en estas lides puesto que sus primeros análisis y descripciones procedían más de la proto antropología y la proto sociología que de la estética, decida volver la cara a su tiempo. Sorprende, repito, que aquellos que reivindican el flamenco como un “arte” frente a sus substratos antropológicos, no lo hagan mediante el análisis estético –las que llevan ese nombre dejan mucho que desear en cuanto a rigor y audacia de la ciencia estética- y acudan siempre a fuentes sociológicas, musicográficas, historicistas, etc.

Y aunque sea cierto que las teorías más tradicionales y populistas mueren de inanición y que a menudo el abstracto concepto de pueblo es fuente de mistificaciones –una prueba de ello es el combate continuo de Agustín García Calvo para que nadie se apropie de eso que va por debajo- y de idílicas recreaciones adánicas, aunque todo eso sea cierto, es ahora que hay que reformular esa idea de creación de una máquina flamenca, ahora que como tal, desde la teoría y desde la práctica el flamenco choca con la realidad de la propiedad intelectual, el mercado, el subsidio público, etc, etc. Es decir ahora que, más que nunca, puede erigirse en un modelo de resistencia contra el capitalismo y su apropiación de las prácticas culturales en el mundo entero. Por eso queríamos traer aquí una serie de materiales que han conformado ese modelo teórico. Esos que han hecho del flamenco un mito popular, público, más que un bien de consumo, los materiales que construyen una *poiesis* para el flamenco. La traducción de la tradición mediante la traición tiene sus reglas, sus mecanismos.

La primera célula que podemos adjuntar para la cadena orgánica flamenca es, evidentemente, la *Máquina de Trovar* de Meneses, un artefacto del que tenemos noticia por Antonio Machado.

En las ediciones que suelen hacerse de la obra de Juan de Mairena falta a menudo un capítulo fundamental, que suele darse insertado entre los anexos a la poesía completa de Antonio Machado. Se trata de la descripción de la *Máquina de Trovar* de Jorge Meneses y las “coplas mecánicas” que el aparato produce. Los editores y críticos traicionan habitualmente las voluntades poéticas de heteronómia –sería fundamental leer este proceso, tal y como Giorgio Agamben lo describe en *Lo que queda de Auschwitz*, aplicado a las hete-

ronómicas de los artistas populares, el grupo, los apodos, los motes, etc- de muchos autores. Una y otra vez se empeñan en aunar las distintas y contradictorias voces que un poeta, sea Pessoa o Machado, quiso darle a su obra. Por mucho disolvente del "yo" poético que usen, en una generación de historiadores de la literatura se acaba siempre recomponiendo el dni poético.

Los detalles, los diversos matices y aspectos que el proceder de la máquina recoge demuestran que no son simplemente "mecánicistas" las soluciones que el aparato recoge, no se trata de llenar con un aparato técnico la ausencia de "yo" poético que la comunidad exige para hacer suya, cantar a coro, sus nuevas canciones. Se trata de un verdadero dispositivo dispuesto a reconsiderar individualmente cada nuevo problema poético, a solventar la tensión entre el individuo y la multitud. Recordemos que la máquina había sido concebida como una solución para unos tiempos en el que cierta lírica tradicional estaba siendo enteramente cuestionada. La manera de afrontar esta crisis no escapa hacia pasado canónico o academia institucional alguna. Se enfrenta con una máquina a lo que parecía, a todas luces, una crisis provocada por el impacto de la nuevas formas de reproducción técnica, por la sociedad tecnológica.

Los orígenes de la propia construcción de Meneses –aprovecho ahora para aclarar que no se trata aquí ni de Antonio Mairena ni de José Menese, confusión increíble en la que cayeron críticos sevillanos como Manuel Bohorquez o Manuel Martín Martín dando perfecta cuenta de cual es el nivel con que tal crítica se ejerce- hay que buscarlos en la obra del padre de los Machado, Demófilo, el amigo del pueblo. Exactamente en el prólogo, de difícil atribución, a las canciones de Manuel Balmaseda, un poeta obrero y analfabeto que vino a representar para estos folkloristas el mecanismo verdadero con el que el pueblo crea. Lo cierto es que algunos de los mecanismos de construcción poética que se describen en dicho prólogo coinciden con la "máquina" de Meneses. Otra elemento que sumar a la cadena de significantes flamencos.

Y podemos atrevernos a leer esta máquina siguiendo a Slavoj Zizek en su descripción de la voz *acousmátique*, en una lectura personal de Lacan. Zizek pone como ejemplos las musiquillas de dos films con igual título *Brazil* tal y como lo usa Terry Gillian en su película y *Lili Marlene*, la canción protagonista del film de Fassbinder, en ambas la cancioncilla invade de forma totalitaria y aplastante la realidad hasta convertirse en el único elemento que hace soportable esa misma realidad. Lo mismo ocurre en *Fallen* un film en el que lo demónico hace que una tonadilla de los Rolling Stones posea en cuerpo y voz a las multitudes, una y múltiples a la vez.

Como en el famoso encadenado de la vieja película española, con Carmen Amaya, *María de la O*, en el que toda la comunidad, en al diversidad de sus ocios y oficios entona esta canción.

Mi aproximación personal a esta "máquina de trovar" va en lo que sigue. En una cassette de corridos mexicanos, los Hermanos González firmaban una letra que decía: "Que el amor es un juguete/ que el amor es un juguete/y jugando va y te pasa/ como la misma máquina/ de la misma muerte". Claro que aquella letra me llevó a recordar esta otra que aparece anónima en diversos cancioneros flamencos: "Yo creía que el amor /era cosa de juguete/y ahora creo que se pasan/ las fatigas de la muerte". Bernarda de Utrera la interpreta como popular en una preciosa solea bulería que lleva por título *La semilla del encanto*: "Creí que querer bien / era cosita de juguete / cosa de juguete y era cosa de juguete/ y ahora veo que se pasan / las fatigas de la muerte." Muy a menudo, los cancioneros populares de flamenco muestran unas letras simplificadas, que omiten las repeticiones de verso y los giros y modismos propios de cada interprete, palo o versión particular que se da de esa letra. La clave de la creación, a menudo de la fijación de una variante musical determinada está precisamente ahí, en la manera de decir una letra. Aurelio de Cádiz, Pepe de la Matrona o la Niña de los Peines lo repetían siempre, "lo más importante son las letras". Cuando estábamos preparando los temas musicales de *Metamorfosis*, el acercamiento personal del bailaor Israel Galván al mundo de Kafka, llevábamos este mismo tema grabado en una cassette. Escuchábamos la copla y alguno de los que allí estaba, Enrique el Extremeño, Juan José Amador o Encarnita Anillo, daba su versión que después acababa incorporándose a los bailes. En un momento dado, debido a la mala calidad de la grabación o al ruido ambiente o a fallos en la reproducción del audio, esta misma copla acabó así: "Creí en el buen querer/ como cosa de juguete,/ veo ahora que pasa, / como máquina sobre la muerte."

Después de estos apuntes, una última nota antes de pasar al texto de Juan de Mairena y su conversación con el joven Meneses que tan fielmente recoge Antonio Machado. En su párrafo final es donde se muestra más clara la postura de Machado –la nueva sentimentalidad-, que creo distinta a la de Mairena y a la del joven Meneses. Es más, podemos suponer que para la *Máquina* misma, la crítica que Machado propone, es decir, adelanto, el "*barroco conceptual*", los *riesgos del ripio y la pedantería, la pedagogía y el didactismo, el entretenimiento de las masas y su iniciación a un sentir propio*, no son handicaps sino el lúcido diagnóstico del funcionamiento de cualquier máquina de creación en nuestro tiempo.

Fragmento de *La metafísica de Juan de Mairena* en *Cancionero Apócrifo* de Antonio Machado

Sostenía Mairena que sus *Coplas mecánicas* no eran realmente suyas, sino de la *Máquina de Trovar*, de Jorge Meneses. Es decir, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daba a la estampa.

Diálogo entre *Juan de Mairena* y *Jorge Meneses*.

Mairena, -¿Qué augura usted, amigo Meneses, del porvenir de la lírica?

Meneses. - Pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa.

Mairena. - ¿Piensa usted? ...

Meneses. - Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique*, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mi me parece fracasado, tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario -ha dicho no sé quien, acaso Pero Grullo- no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros.... ¿por qué no con todos?

Maírena. - ¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

Meneses. - Sí, comprendo. Usted, como buen burgués, tiene la superstición de lo selecto, que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

Mairena.- Gracias.

Meneses.- Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas. El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento. Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo. Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rincón de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada. Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta, a su vez, nuevos valores. Un himno patriótico nos conmueve a condición de que la patria sea para nosotros algo valioso, en caso contrario, ese himno nos parecerá vacío, falso, trivial o ramplón. Comenzamos a disputar insinceros a los románticos, declamatorios, hombres que simulan sentimientos, que, acaso, no experimentaban. Somos injustos. No es que ellos no sintieran; es, más bien, que nosotros no podemos sentir con ellos. No sé si esto lo comprende usted bien, amigo Mairena.

Mairena.- Sí. lo comprendo. Pero usted, ¿no cree en una posible lírica intelectual?

Meneses.-Me parece tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva. Tal vez sea ésta la hazaña de los epígonos del simbolismo francés. Ya Mallarmée llevaba dentro el negro catedrático capaz de intentarla. Pero este camino no lleva a ninguna parte.

Mairena.- ¿Qué hacer, Meneses?

Meneses.- Esperar a los nuevos valores. Entretanto, como pasatiempo, simple juguete, yo pongo en marcha mi arístón poético o *máquina de trovar*. Mi modesto aparato no pretende sustituir ni suplantarse al poeta (aunque puede con ventaja suplir al maestro de retórica), sino registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano, más o menos nutrido, como un termómetro registra la temperatura o un barómetro la presión atmosférica.

Mairena.- ¿Cuantitativamente?

Meneses.-No. Mi artificio no registra en cifras, no traduce a lenguaje cuantitativo la lírica ambiente, sino que nos da su expresión objetiva, completamente desindividualizada, en un soneto, madrigal, jácara o letrilla que el aparato compone y recita con asombro y aplauso de la concurrencia. La canción que el aparato produce la reconocen por suya todos cuantos la escuchan, aunque ninguno, en verdad, hubiera sido capaz de componerla. Es la canción del grupo humano, ante la cual el aparato funciona. Por ejemplo, en una reunión de borrachos, aficionados al cante hondo, que corren una

juerga de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría, el aparato registra la emoción dominante y la traduce en cuatro versos esenciales, que son su equivalente lírico. En una asamblea política, o de militares, o de usureros, o de profesores, o de "sportmen", produce otra canción, no menos esencial. Lo que nunca nos da el aparato es la canción individual, aunque el individuo esté caracterizado muy enérgicamente, por ejemplo: "la canción del verdugo". Nos da, en cambio, si se quiere, la canción de los aficionados a ejecuciones capitales, etc, etc..

Mairena.-¿Y en qué consiste el mecanismo de ese arístón poético o máquina de cantar?

Meneses.-Es muy complicado, y, sin auxilio gráfico, sería difícil de explicar. Además, es mi secreto. Bástele a usted, por ahora, conocer su función.

Mairena.-¿Y su manejo?

Meneses.-Su manejo es más sencillo que el de una máquina de escribir. Esta especie de plano-fonógrafo tiene un teclado dividido en tres sectores: el positivo, el negativo y el hipotético. Sus fonogramas no son letras, sino palabras. La concurrencia ante la cual funciona el aparato coge, por mayoría de votos, el sustantivo que, en el momento de la experiencia, considera más esencial, por ejemplo: *hombre*, y su correlato lógico, biológico, emotivo, etcétera, por ejemplo: *mujer*. El verbo siempre en función en las tres zonas del aparato, salvo el caso de sustitución por voluntad del manipulador, es el verbo objetivador, el verbo *ser*, en sus tres formas: *ser*, *no ser*, *poder ser*, o bien *es*, *no es*, *puede ser*, es decir, el verbo en sus formas positiva u ontológica, negativa o divina, e hipotética o humana. Ya contiene, pues, el aparato elementos muy esenciales para una copia: *es hombre*, *no es hombre*, *puede ser hombre*, *es mujer*, etc., etc. Los vocablos lógicamente rimados son *hombre y mujer*; los de la rima propiamente dicha: *mujer y (puede) ser*. Sólo el sustantivo *hombre* queda huérfano de rima sonora. El manipulador elige el fonograma lógicamente más afín, entre los consonantes a *hombre*, es decir, *nombre*. Con estos ingredientes el manipulador intenta una o varias copias, procediendo por tanteos, en colaboración con su público. Y comienza así: *Dicen* (el sujeto suele ser un impersonal) *que el hombre no es hombre*.

Esta proposición esencialmente contradictoria la da mecánicamente el tránsito del sustantivo *hombre* de la primera a la segunda zona del aparato. Mi artificio no es, como el de Lulio, máquina de pensar, sino de anotar experiencias vitales, anhelos, sentimientos, y sus contradicciones no pueden resolverse lógicamente, sino psicológicamente. Por esta vía ha de resolverla el manipulador, y con los solos elementos de que aún dispone: *nombre y mujer*. Y es ahora el sustantivo *nombre* el que entra en función. El manipulador ha de colocarlo en la relación más esencial con *hombre y mujer*,

que puede ser una de estas dos: el *nombre de un hombre* pronunciado por *una mujer*, o el *nombre de una mujer* pronunciado por un *hombre*. Tenemos ya el esquema de dos copias posibles para expresar un sentimiento elementalísimo en una tertulia masculina: el sentimiento de la ausencia de la mujer, que nos da la razón psicológica que explica la contradicción lógica del verso inicial. El hombre no es hombre (lo es insuficientemente) para un grupo humano que define la hombra en función del sexo, bien por carencia de un nombre de mujer, el de la amada, que cada hombre puede pronunciar, bien por ausencia de mujer en cuyos labios suene el nombre de cada hombre. Para abreviar, pongamos que el aristón nos da esta copla: "Dicen que el hombre no es hombre/ mientras que no oye su nombre/ de labios de una mujer./Puede ser."

Este *puede ser* no es ripio, aditamento inútil o parte muerta de la copla. Está en la zona tercera del teclado, y el manipulador pudo omitirlo. Pero lo hace sonar, a instancias de la concurrencia, que encuentra en él la expresión de su propio sentir, tras un momento de reflexión autoinspectiva. Producida la copla, puede cantarse a coro.

.....

En el prólogo a sus *Coplas mecánicas* hace Mairena el elogio del artificio de Meneses. Según Mairena, el aristón poético es un medio, entre otros, de racionalizar la lírica, sin incurrir en el barroco conceptual. La sentencia, reflexión o aforismo que sus coplas contienen van necesariamente adheridos a una emoción humana. El poeta, inventor y manipulador del artificio mecánico, es un investigador y colector de sentimientos elementales; un "folklorista", a su manera, y un creador impasible de canciones populares, sin incurrir nunca en el "pastiche" de lo popular. Prescinde de su propio sentir, pero anota el de su prójimo y lo reconoce en sí mismo como sentir humano (cuando lo advierte objetivado en su aparato). Su aparato no ripia y pedantea, y aun puede ser fecundo en sorpresas, registrar fenómenos emotivos extraños. Claro está que su valor, como el de otros inventos mecánicos, es más didáctico y pedagógico que estético. La máquina de trovar, en suma, puede entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir mientras llegan los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad.