

January 2005

Reflexiones Sobre La Relacion Poesia-Musica

Marianella P. Machado

Eastern Kentucky University, marianella.machado@eku.edu

Follow this and additional works at: http://encompass.eku.edu/flh_fsresearch



Part of the [Composition Commons](#), [Education Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Machado, Marianella P., "Reflexiones Sobre La Relacion Poesia-Musica" (2005). *Languages, Cultures, and Humanities Faculty and Staff Research*. Paper 3.

http://encompass.eku.edu/flh_fsresearch/3

This Article is brought to you for free and open access by the Languages, Cultures, and Humanities at Encompass. It has been accepted for inclusion in Languages, Cultures, and Humanities Faculty and Staff Research by an authorized administrator of Encompass. For more information, please contact Linda.Sizemore@eku.edu.

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

HUMANIDADES

Cervantes-Don Quijote: Diálogo con el autor y su obra
Eduardo Godoy G. / Pág. 11

El *Quijote*, "hijo del entendimiento" cervantino
Guillermo Serés / Pág. 17

"Yo sé quién soy". Reflexiones sobre la identidad literaria de don Quijote
Santiago López Navas / Pág. 35

Veinte poemas de amor y una canción desesperada de
Miguel de Cervantes Saavedra
Carlos Mata Induráin / Pág. 55

La composición del retrato de Dulcinea (*Quijote* i, 31)
Alicia Pavoni / Pág. 89

"Que de las bestias han recibido muchos advertimientos los hombres":
el mundo animal en el *Quijote*
Mariela Insúa Cereceda / Pág. 97

Política *sub specie communicationis*. Elementos de semio-política
Juan Antonio González de Requena Farré / Pág. 109

Familia, una glosa moderna
Alejandra Castillo / Pág. 131

Sarmiento y Unamuno: la pluma es más fuerte que la espada
Kevin B. Fagan / Pág. 145

Reflexiones sobre la relación poesía-música
Marianella Machado / Pág. 153

Sociedad y Universidad en retrospectiva: las diferencias
en las densidades y en los ritmos del tiempo
Eduardo Caviezes E. / Pág. 167

REFLEXIONES SOBRE LA RELACIÓN POESÍA-MÚSICA

Marianella Machado

A lo largo de la historia de la cultura universal es posible apreciar que la poesía y la música siempre han estado muy íntimamente unidas. Los poetas de todos los tiempos han utilizado la música como referente en sus poemas a través del uso de términos musicales, imágenes auditivas, onomatopéyas u otras expresiones sonoras. También sabemos que con las palabras, revestidas o no de un referente musical, el poeta logra crear musicalidad en el poema.

Mediante un análisis detallado de la evolución histórica de la poesía, específicamente de los más destacados poetas españoles e hispanoamericanos, podemos darnos cuenta de que hasta ya entrado el siglo xx el concepto de música en poesía había estado directamente conectado a la rima, a la métrica y al verso regular. A partir del surgimiento de los estilos vanguardistas, especialmente con la aparición del verso libre, la idea de música en poesía ha cambiado sustancialmente. Hoy en día resulta más difícil y complicado definir qué es lo musical en un poema y cuáles son los elementos específicos comunes a la poesía y la música.

Las reflexiones sobre la relación poesía-música que se ofrecen en este artículo están enfocadas concretamente a relacionar algunos aspectos estructurales y formales provenientes de la teoría y las técnicas de la composición musical, los cuales están presentes en la creación poética de todas las épocas. Los aspectos estructurales escogidos para esta tarea son: el sonido, su representación gráfica y el ritmo. Los aspectos formales se refieren a las unidades, procesos y funciones que el creador utiliza para organizar los aspectos estructurales en una obra. Dada la amplitud y profundidad que exige la explicación de los aspectos formales en el limitado espacio de un artículo como éste, sólo se hará mención de las unidades y los procesos mediante los cuales el poeta o el compositor crea continuidad y cambio en la obra. La finalidad de estas reflexiones es señalar algunos puntos específicos en donde la creación poética y la musical se asemejan para mostrar una nueva perspectiva del arte creador y la apreciación de la poesía.

La Palabra en sí es aire expirado y, como tal, es consecuencia de una función fisiológica vital: la respiración. No obstante, la emisión de una palabra es más que aire expirado, es la expresión de nuestro pensamiento, la manifestación de nuestra conciencia o espíritu. Observamos que la Palabra por ser aliento y espíritu tiene una doble conexión con nosotros: una es física, la respiración, y la otra es "espiritual", la conciencia.

En el proceso recreativo del mundo, los poetas y los compositores se enfrentan constantemente a un ciclo vital pautado por la respiración. Este ciclo vital, por una parte, abarca un plano físico, natural, "terrenal", perecedero y finito. En otros términos, la respiración es una función fisiológica, natural y común a todos los seres vivos; pero, al mismo tiempo, al ser indicador de la presencia o ausencia de vida, tiene una existencia limitada y condicionada a las

circunstancias materiales. Por otra parte, este ciclo vital se extiende a un plano espiritual, sobrenatural, "celestial", eterno e infinito. Dicho de otro modo, la respiración es una función fisiológica, natural y común a todos los seres vivientes; pero, al mismo tiempo, al ser indicador de la presencia o ausencia de vida, tiene una existencia limitada y condicionada a las circunstancias materiales. Los seres humanos se esfuerzan por trascender sus limitaciones físicas y expresar el misterio del tiempo a través de lo que puedan guardar en su memoria y proyectar espiritualmente en un tiempo infinito y eterno.

El espectro semántico de la Palabra es sumamente amplio, puesto que involucra el ámbito físico-fisiológico, en lo relativo a la respiración y al habla; el aspecto psicológico, en cuanto a la formación y expresión de nuestro pensamiento; el terreno lingüístico, en lo que se refiere a la construcción de estructuras ordenadas y comunicativas; el plano literario y musical, en lo concerniente a la creación y recreación artística-estética del universo, y la dimensión espiritual, en lo que atañe a la necesidad del ser humano de darle sentido a su existencia y explicarse, de algún modo, el misterio de la trascendencia de la vida.

Todos esos aspectos que conforman el espectro semántico de la Palabra constituyen los principales motivos que conducen al estudio de la relación entre la poesía y la música. Esto se podría entender más claramente si pensáramos en la manera tan similar como trabajan los poetas y los compositores: ambos creadores se ven impulsados a seguir una línea de dirección trazada por la Palabra. Dicha línea parte de la experiencia oral / auditiva, se asienta sobre la escritura y se fija en la memoria para desembocar en un plano mucho más elevado, íntimo y, si se quiere, espiritual.

La asociación de la respiración y la voz con la Palabra enfatiza la condición de esta como sonido, ya que "the word is not an inert record but a living something like sound, something going on", a la vez nos remite al campo de la comunicación oral, específicamente la del habla cotidiana, para así revelarnos la importancia que tiene el aspecto sonoro del lenguaje y su conexión con la música.

La poesía y la música, en cierto modo, parten de la comunicación oral/ auditiva, ya que ambas se apoyan en el poder del sonido. En la primera, se trata del sonido de las palabras y, en la segunda, del sonido en sí mismo. El sonido pasa a ser la "materia prima", por lo que tanto la creación poética como la musical estarán influidas, en gran medida, por las condiciones físicas y psicológicas del sonido. Es por esta razón que, en la composición de una obra poética o musical, el creador deberá tener en cuenta la importancia que tiene la expresión oral, específicamente la del habla común; puesto que es allí, en la comunicación oral cotidiana, donde radica la primera plataforma que impulsa a la interacción humana.

La traducción al español de todas las citas en inglés ha sido realizada por la autora del artículo: "La palabra no es un registro inerte sino algo vivo como el sonido, algo que está ocurriendo". Walter Ong, *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University, 1967, pág. 12.

En el campo de la música, un gran número de composiciones pertenecientes a diferentes períodos de la historia musical se asienta en las bases estructurales del lenguaje hablado; por ejemplo: el empleo de patrones rítmicos y giros melódicos derivados de las inflexiones naturales de la voz y de la expresión oral; además, tenemos el caso de la fraseología musical, la cual se puede determinar según el modelo de la respiración implícito en el lenguaje oral. En otros términos, el discurso hablado consta de párrafos, los cuales están constituidos por oraciones y éstas, a su vez, están formadas por palabras. La fraseología musical sigue el mismo esquema de la fraseología del lenguaje oral, porque el discurso de una obra musical puede estar constituido por secciones que se dividen en períodos musicales, los cuales, a su vez se subdividen en frases, semifrases y motivos.

En el campo de la poesía, el habla cotidiana, por su instantaneidad, nos ejercita en la aprehensión del instante presente y en la captación del devenir de la vida en un aquí y un ahora; nos inspira para recibir y dar afectos y expresar emociones de un modo inmediato y simultáneo y, lo más importante, nos incita a relacionarnos los unos con los otros en relación con el tiempo y con el espacio. En la poesía, la palabra hablada guía a la palabra escrita. En el sonido de las palabras es donde reside un gran porcentaje del poder de encantamiento del poema. El habla común es una fuente riquísima de inspiración para los poetas, porque del sonido del habla cotidiana surgen no solamente nuevos vocablos, interesantes estructuras sintácticas y atractivos ritmos, sino que también enseña al poeta a relacionarse más íntimamente con el *tempo*² de lo que quiere expresar. La palabra oral, por tratarse de sonidos que percibimos diacrónicamente, agiliza la percepción oral y favorece la atención en la comunicación. El oyente, a la vez que escucha, se ve obligado a entender el discurso y a responder a su interlocutor inmediatamente y en el mismo instante en que se efectúa la comunicación. Algo totalmente opuesto sucede en el lenguaje escrito, puesto que los límites de tiempo para recibir y responder a la información son muy diferentes a los del lenguaje oral. En el lenguaje escrito el receptor tiene más tiempo para discernir y para responder:

"The spoken word does have more power than the written to do what the word is meant to do, to communicate (...) The greater reality of words and sound is seen also in the further paradox that sound conveys meaning more powerfully and accurately than sight. If words are written, they are on the whole far more likely to be misunderstood than spoken words are"³.

² *Tempo*: es un término musical que se refiere a la velocidad en que se producen los sonidos.

³ "La palabra hablada tiene más poder que la escrita para hacer lo que está llamada a hacer, comunicar. La gran realidad de la palabra y el sonido la vemos también más allá de la paradoja de que el sonido conlleva un significado mucho más poderoso y certero que la vista. Si las palabras están escritas, se hacen más susceptibles a los malentendidos que la palabra hablada. Walter Ong, *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University, 1967, págs. 113-15.

La importancia del lenguaje oral se manifiesta con más peso en el momento de crear; especialmente cuando se trata de darle frescura, naturalidad e intimidad a un poema o composición musical. Esta opinión está sustentada por Abercrombie en su libro *Music and Meaning of Poetry*:

"The material, which the poet works in, to however elaborate the result, is the natural sound of living speech; and he would never achieve his purpose if he destroyed his material by making it unnatural"⁴.

El lenguaje oral, por su énfasis en lo auditivo de las palabras, favorece la cercanía de la poesía a la música; debido a que la expresión de emociones a través del habla común muchas veces incluye sólo sonidos expresivos, interjecciones y silencios que, aunque no son palabras, en el sentido estricto del término, están cargadas de significado. La opinión de T. S. Eliot, la cual está a favor de la influencia del habla común en la poesía, se extiende al punto de considerar la música de la poesía inmersa en el habla cotidiana:

"The poem means more, not less, than ordinary speech can communicate (...) Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself as, return to common speech (...) The music of poetry, then, must be a music latent in the common speech of its time"⁵.

Otro punto muy importante de la palabra hablada es el tránsito de una interioridad a otra. La comunicación de tú-a-tú aprendida del habla común y estimulada por efecto del sonido de las palabras, ayuda a crear más intimidad en el poema:

"Sound binds interiors to one another as interiors. (...) Because the spoken word moves from interior to interior, encounter between man and man is achieved largely through voice"⁶.

Tanto en la poesía como en la música, la captación del tiempo eterno en un aquí y un ahora, implica una percepción diacrónica de la obra. La aprehensión de estas artes en el tiempo requiere de un oyente atento y capaz de seguir fiel-

⁴"El material en el cual el poeta trabaja, sea cual fuere el resultado producido, es el sonido natural del discurso hablado; él nunca lograría su propósito si destruyera su material, haciéndolo artificial". Las calles Abercrombie, *Poetry: Its Music and Meaning*, London, Oxford University Press, pág. 17.

⁵"El poema significa más, y no menos, de lo que el discurso cotidiano puede comunicar (...) Cada revolución en poesía tiende a ser como un retorno al discurso cotidiano y, algunas veces, se anuncia a sí misma como tal (...). La música de la poesía, entonces, debe ser una música latente en el discurso cotidiano de su época". T. S. Eliot, *The Music of Poetry*, Glasgow, Jackson, Son and Company, 1942, págs. 16-17.

⁶"El sonido une las interioridades de los seres (...) ya que la palabra hablada se mueve de un interior a otro, el encuentro entre un ser y otro se logra mayormente a través de la voz". Walter Ong, *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University, 1967, pág. 125.

mente la línea de dirección a través de la cual la obra se conduce para alcanzar su plenitud de expresión. Si quisiéramos tener una percepción sinóptica de dichas artes de la misma manera como se puede hacer en la pintura y la arquitectura, tendríamos que acudir a la representación gráfica de la obra: el poema escrito o la partitura musical.

La poesía y la música se pueden representar gráficamente mediante la escritura, dándole de ese modo una dimensión visual-espacial a expresiones y efectos oral-auditivos. En el caso de la poesía, vemos que las letras del alfabeto son la representación visual de los sonidos del lenguaje hablado. Las letras se agrupan para crear las palabras, y luego éstas se ordenan de acuerdo a la gramática y la sintaxis. Tal como lo explica Balbín en su libro *Sistema de rítmica castellana*:

"La lengua castellana, como instrumento de comunicación oral, constituye una *cadena fónica* o sucesión de unidades sonoras en que fonemas, sílabas, vocablos y frases se eslabonan y articulan entre sí. La actividad locutiva del hablante construye libremente los eslabones fónicos, mediante fonemas que se agrupan en formas de estructura muy varia, pero dotados siempre de una perceptible unidad"⁷.

En el caso de la música, los sonidos musicales, mediante la notación musical, también se les asigna una representación espacial. La representación visual de la música conduce a crear nuevas maneras de estructurar los sonidos. La música es "vista" como melodía o sucesión de sonidos; armonía o superposición vertical de sonidos, y contrapunto o superposición de líneas melódicas. La representación visual de los sonidos en la escritura literaria o musical ayuda a preservar las obras en su aspecto físico en el tiempo, a la vez que establece una serie de leyes que regulan las condiciones expresivas de las obras abriendo, así, el camino para la creación de estructuras más complejas.

De la misma manera como por medio de la escritura se preserva un poema o pieza musical en el papel, el creador quiere que su obra se preserve en la memoria del receptor. Para lograr este objetivo es preciso que el creador establezca un sistema de relaciones en el poema o pieza musical, mediante el cual el lector u oyente pueda recordar el significado y la estructura de la obra.

La retención de una obra en la memoria es una necesidad común a la poesía y a la música. En ambos casos se opera un proceso diacrónico de transformación de los aspectos estructurales y las unidades de la obra. Expliquemos más detalladamente este proceso de transformación. Para que un poema o una composición musical se fije en la memoria, el creador puede acudir a la repetición, a la variación gradual o al cambio brusco de los aspectos estructurales y las unidades disponibles para la creación en una obra. Por ejemplo, el poeta puede crear, tanto con los aspectos estructurales (el sonido de las palabras, su grafía, el ritmo, la sintaxis, entre otros) como con las unidades (la palabra, el

⁷ Rafael de Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 1968, pág. 69.

verso y la estrofa), elementos composicionales, los cuales son transformados a lo largo del discurso del poema. Del mismo modo, el compositor cuenta tanto con los aspectos estructurales (el sonido, melodía, armonía, contrapunto, ritmo y textura) como con las unidades (motivos, frases, semifrases, períodos y secciones) para elaborar elementos composicionales que se transforman a lo largo del discurso musical.

La repetición exacta, si bien ayuda a retener los elementos composicionales en la memoria, crea la sensación de estancamiento en el desarrollo del tiempo. Para poder dar la sensación de movimiento en el tiempo, el creador se vale de la transformación gradual de los elementos composicionales utilizados en la obra. Es así como observamos que la transformación gradual de un elemento como, por ejemplo, el uso de un motivo musical o una palabra, puede partir de la repetición del mismo elemento y, a medida que se desarrolla la obra, se van introduciendo paulatinamente ciertas variantes, cada vez que se repita dicho elemento. En el caso del motivo musical dichas variantes pueden ser de tipo rítmico, melódico, armónico, etc. Las variantes que se pueden incorporar a una palabra son, por ejemplo, el uso de pausas, sinónimos o una disposición gráfica diferente, entre otras. Cuando el creador desea lograr un contraste en el movimiento, acude al cambio abrupto mediante la introducción de una nueva idea o un nuevo elemento en el discurso de la obra.

Observamos entonces que la realización misma de un poema o de una pieza musical se desarrolla balanceadamente dentro de esos dos extremos: la repetición exacta y el contraste abrupto. El proceso de transformación de los aspectos estructurales y las unidades en una obra exige el equilibrio de dichos extremos y el establecimiento de un sistema de relaciones que permita retener esas ideas, específicamente el significado y la estructura del poema o pieza musical, en la memoria. La meta de ese proceso es "decir" el tiempo o expresar su misterio. En dicho proceso el plano emocional juega un papel muy importante, ya que tanto la poesía como la música son artes temporales y auditivas, y su percepción se efectúa diacrónicamente y en el mismo momento en que la obra ocurre. Es por eso que los poetas y compositores, en su intención de expresar el tiempo, buscan tocar o conmover emocionalmente a sus receptores por medio de la poderosa capacidad de penetración emocional que tienen los sonidos. En este sentido, se podría decir que el fin de todo creador es captar ese tiempo eterno en el lapso de un instante único del momento presente.

LA ACENTUACIÓN Y LA METÁFORA

El que la Palabra sea aliento hace que la poesía y la música operen de acuerdo a leyes naturales de impulso y reposo producto de la respiración. Partiendo del esquema natural de la respiración, el creador tiende a organizar el tiempo en diferentes estratos y a ordenar los puntos de tensión y distensión en la obra. Esta operación se lleva a cabo, específicamente, a través de la acentuación. En este caso, la palabra acentuación está utilizada en un sentido muy amplio, ya

que no se refiere solamente a los acentos gramaticales o musicales que encontramos comúnmente en un poema o una pieza musical sino, también, al uso compositivo de la acentuación como recurso estructural, para construir la estructura de la obra y establecer un orden jerárquico de las tensiones y distensiones en la obra.

El que la Palabra sea expresión de la conciencia hace que tanto el poeta como el compositor desarrollen sistemas de relaciones entre los elementos compositivos de la obra, con los cuales hacen posible la retención de dichos elementos en la memoria. Para ello, el creador se vale de la metáfora, entendida como recurso estructural. La metáfora aplicada y desarrollada dentro del proceso de transformación de los aspectos estructurales y las unidades de una obra permite que, por analogía, todo se pueda traducir, ya que todo se convierte en lenguaje.

En cuanto a la música, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven es un buen ejemplo. Esta obra comienza con un motivo que, posteriormente, va a generar la obra en su totalidad, mediante sus numerosas transformaciones rítmicas, armónicas, melódicas. Dicho motivo, también por sus características, va a determinar la distribución de tensiones y distensiones de la pieza en su textura y su instrumentación. En el terreno de la composición musical se podría equiparar la metáfora con las transformaciones que involucran la transposición, inversión, retrogradación, prolongación, disminución y omisión de motivos musicales.

Veamos un ejemplo en la poesía: *Muerte sin fin*⁸, de José Gorostiza. En este poema hay un proceso transformador que se desenvuelve de diversas maneras en torno a la imagen del agua como símbolo de la vida. Este nivel de transformación de elementos se ubica concretamente en el uso de la metáfora. El equilibrio de las tensiones y distensiones se debe al uso estructural que hace el poeta de los acentos, tanto de verso como de la forma total del poema.

De acuerdo al escritor argentino H. A. Murena, la metáfora es de vital importancia en la composición artística porque:

"Es la operación básica del arte: en la metáfora se 'lleva' (fero) 'más allá' (meta) el sentido de los elementos concretos empleados para forjar la obra. ¿Se llevan más allá? Llevar más allá lo sensible y lo mundano significa traer más acá al Otro Mundo. La metáfora consiste en quebrar las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto en el cual —gracias a la súbita distancia que les confiere el desplazamiento— conquistan nueva vivacidad, componen otro mundo: al ser llevados más allá de su significado, acercan el universo allende los sentidos"⁹.

Por medio de la metáfora podemos transfigurar el mundo, ya que todo es sujeto y objeto de transformación. Con la metáfora nos trasladamos de una

⁸ José Gorostiza, *Muerte sin fin*, Austin, Texas, University of Texas Press, 1969.

⁹ H.A. Murena, *La metáfora y lo sagrado*, Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1973, págs. 65-66.

realidad a otra, de un lenguaje a otro. Así que la metáfora puede verse también como una traducción de elementos composicionales en la obra; puesto que al traducir estamos tejiendo una red de significados por analogía. Además, al traducir, estamos dándole un "cuerpo" al misterio del tiempo, desplegando visualmente, en la imaginación, un cambio que se efectúa en el tiempo. Dicho de otro modo:

"La traducción se cumple dentro del cambio, parece confundirse a veces con él, pero es activa,... Traducir: *trans-ducere*, llevar más allá. Llevar algo más allá de sí. Convertir una cosa en otra. Pero convertirla a fin de que sea más plenamente de lo que era, es"¹⁰.

En el campo de la composición musical, la metáfora o traducción son utilizadas en un sentido figurado, debido a que los sonidos no poseen un significado fijo como lo tienen las palabras; sin embargo, a los sonidos musicales sí se les atribuye un sentido con el cual es posible hablar de metáfora y de traducción en cuanto a la técnica de composición musical empleada por el compositor. Por ejemplo, *El arte de la fuga*, de Juan Sebastián Bach, comienza con un tema que va a recurrir varias veces a lo largo de toda la obra, mediante cambios que el compositor introduce al presentar el mismo tema invertido, retrogradado, fragmentado o transformado por el aumento o disminución de sus valores rítmicos. Cada una de estas operaciones composicionales ejerce una función similar a la función que la metáfora (o traducción) cumple en la poesía.

La acentuación y la metáfora (traducción) forman parte del proceso de composición tanto de un poema como de una pieza musical. Al estudiar la evolución de la poesía hispanoamericana por separado, observamos que hay razones históricas que explican la importancia de la acentuación y la metáfora en la formación y desarrollo de la creación poética hispanoamericana. Sobre este tema se recomienda a los lectores consultar el capítulo v: "Traducción y Metáfora", del libro *Los hijos del Limo*, de Octavio Paz. Según el análisis de Paz, la poesía hispanoamericana, a partir del modernismo, traza el camino para una nueva relación con la lengua castellana, basada en una manera innovadora de concebir la acentuación y la metáfora:

"Los nuevos ritmos de los modernistas provocaron la reaparición del principio rítmico original del idioma; a su vez, esa resurrección métrica coincidió con la aparición de una nueva sensibilidad que, finalmente, se reveló como una vuelta a la *otra* religión: la analogía. *Tout se tient*. El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo"¹¹.

¹⁰ E. A. Murena, *La metáfora y lo sagrado*, Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1973, págs. 83-84.

¹¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, pág. 135.

Al tener una visión analógica del mundo, el poeta modernista considera el universo como una red de lenguajes intercambiables y traducibles que él teje mediante el establecimiento de relaciones marcadas por el ritmo. Esta operación se inicia en la renovación del lenguaje a través de la versificación rítmica irregular, la versificación acentual y la analogía manifestada en el uso de la metáfora. Aún más, el poeta está llamado a decir el ritmo del universo, ya que:

"... si *oye* al universo como un lenguaje, también *dice* al universo. En las palabras del poeta oímos al mundo, al ritmo universal"¹².

La visión analógica del mundo no empieza ni se agota con los modernistas. Su repercusión continúa fortaleciéndose hasta nuestros días. Su acción ejerce cada vez más influencia en la manera de concebir el mundo, al punto de convertir la poesía en un campo donde todo es posible, donde todo se corresponde porque todo es ritmo y lenguaje. La poesía pasa a ser una especie de religión y el poeta un "pequeño dios". Tal como lo expresa Vicente Huidobro en la siguiente cita:

"La Poesía es lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del poeta, el universo busca su voz, una voz inmortal"¹³.

De acuerdo a lo dicho anteriormente, se puede decir que todo es ritmo y eso lo corrobora Paz al afirmar que "el modernismo se inició como una búsqueda del ritmo verbal y culminó en una visión del universo como ritmo"¹⁴. Los modernistas llegan a tal conclusión al darse cuenta de la necesidad de establecer un sistema de relaciones entre las cosas, sistema que sólo es posible en un mundo donde todo es lenguaje, todo se puede traducir porque todo es ritmo. Veamos el soneto "Ama tu ritmo", de Rubén Darío, perteneciente al libro *Prosas Profanas*. Este poema es un excelente ejemplo del extenso y profundo significado del ritmo en la poesía modernista:

*Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos,
y tu alma una fuente de canciones.*

*La celeste unidad que presuponas,
hará brotar en ti mundos diversos;
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.*

¹² *Ídem.*

¹³ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1986, pág. 212.

¹⁴ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, pág. 136.

*Escucha la retórica divina
del pájaro del aire y la nocturna
irradiación geométrica adivina;
Mata la indiferencia taciturna,
y engarza perla y perla cristalina
en donde la verdad vuelca su urna.*

La concepción numérica-rítmica del universo y de la vida que muestra Darío en este poema nos remite a la escuela pitagórica, para la cual el número es el principio del universo, su espíritu, su esencia. Por medio de números se construye un sistema rítmico que además de establecer orden en el caos, se convierte en el fundamento armónico de todas las cosas. La inclinación pitagórica de Darío en este soneto es profunda, no sólo por la alusión obvia y directa que él hace en los versos: "ritma tus acciones", "eres un universo de universos", "la celeste unidad", "al resonar tus números dispersos/pitagoriza en tus constelaciones", "adivina la nocturna irradiación geométrica", sino también, por el tono imperativo con que se expresa, lo cual nos hace pensar de un maestro aconsejando a su discípulo tal como lo habría hecho Pitágoras con alguno de sus seguidores.

Darío nos hace tomar conciencia de una condición fundamental del ritmo: la relación espacio-temporal que establecemos con el universo cuando caemos en cuenta de sus proporciones numéricas. La creación del ritmo en un poema coloca al poeta en una situación que sobrepasa la simple realización artesanal de poema y lo convoca al compromiso, casi místico, de reflejar en el poema los ritmos primarios del universo. Esto lo corrobora en el análisis que hace Guillermo Sucre de este soneto, en su libro *La máscara, la transparencia*:

"... si la palabra simboliza el universo, lo esencial en ella es el ritmo. Darío no es sólo un gran creador de ritmos poéticos, aun como otros modernistas, devolvió a la poesía castellana su carácter originalmente acentual (el 'fino verso de rítmicos pies'). Tuvo además conciencia del ritmo como transposición de los ritmos primordiales del universo"¹⁵.

El ritmo en este caso se entiende en toda la extensión de su significado tanto en lo relativo a la acentuación de las palabras como a la disposición rítmica de los versos y al sentido mismo del poema. Además, la atención que provocan los imperativos en el poema dibuja una línea de acciones, a manera de recomendaciones, las cuales conforman la esencia de la poesía, la música, el arte y la vida en general. Dicha línea nos inserta en los ritmos primordiales del universo al sugerir una dinámica ética, la cual, por su profundidad y veracidad, es válida para cualquier ser humano. Por ejemplo: con el verso "*Ama*"¹⁶

¹⁵ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pág. 30.

¹⁶ Las palabras en cursivas son énfasis de la autora del artículo.

tu ritmo", Darío insta al artista a ser honesto consigo mismo, a amar lo que tiene, a aceptarse a sí mismo. En "*ritma tus acciones bajo su ley*", el poeta invita a vivir en armonía con la naturaleza. En "*pitagoriza en sus constelaciones*", Darío favorece la posición de someter nuestra fantasía e imaginación creativa a la disciplina de la armonía y la simetría. El verso "*escucha la retórica divina*" es una exhortación al artista a escuchar y poner atención a la sabiduría divina. En "*adivina la nocturna irradiación geométrica*", Darío nos hace ver la condición visionaria del artista, su clarividencia, ya que éste puede ver luz en la oscuridad. El verso "*mata la indiferencia taciturna*" es una especie de prevención en contra del facilismo y de la mediocridad. Y finalmente el verso "*engarza perla y perla cristalina*", Darío anima a los creadores a valorar la perseverancia, la tenacidad en la disciplina.

Con esos verbos en imperativo, Darío nos alienta a vivir en armonía consigo mismo y con el universo:

"El ritmo es, pues, unidad múltiple a la vez que multiplicidad en la unidad; ritmo es concentración y expansión a un mismo tiempo (...) Hay, para Darío, un ritmo individual: acoplamiento del cuerpo y del alma; hay también un ritmo universal: acoplamiento de la unidad personal con el cosmos"¹⁷.

La exhortación que hace Darío en este poema nos ayuda a tomar conciencia de lo importante que es conocerse a sí mismo, ser uno mismo, a aceptarse a sí mismo; sólo así se podría entender la ubicación que uno tiene con relación al resto de las cosas; se llegaría a manejar las proporciones numéricas que componen la esencia del mundo; se acoplaría el cuerpo y el alma y, a su vez, éstos con la totalidad del universo. Tal conocimiento de sí mismo no puede ser posible sin el amor al ritmo propio y al ritmo universal. El sentido de la armonía desplegada en el poema se extiende a una dimensión que sobrepasa el poema mismo, puesto que el ritmo de este soneto nos induce a sentir la vida como algo que vibra, que suena, a ver el universo como un sistema de relaciones en donde todo está sujeto a cambios y transformaciones. Mediante el ritmo nos sumergimos en un mundo de asociaciones por analogía:

"Darío está defendiendo la música, del mundo o del poema, no sólo como un sistema de sonidos sino también como un sistema de relaciones o de combinaciones. Esto es, la naturaleza de la música vista en una doble manifestación: como hecho sensible y verbal, como hecho mental e ideal. Desde esta perspectiva, las sinestesias en que se funda tanto la poesía de Darío, y de todo el modernismo, constituyen un sistema rítmico"¹⁸.

Este sistema rítmico del que habla Sucre en la cita anterior constituye, tal vez, el punto más importante del estudio de la relación poesía-música, ya que

¹⁷ *Idem.* pág. 31.

¹⁸ *Idem.* pág. 32.

sólo por medio del ritmo es posible ver el universo como un sistema de relaciones. En el ritmo radica la esencia de estas dos artes tanto en la creación de la forma como en el sentido:

"While poetry and music are obviously different and therefore present reader-listeners with different rhythmic stimuli, both the cognitive representations that reader-listeners construct in response to these different stimuli and the relations between these cognitive representations and their phenomenal sources are based on *exactly the same* principles of rhythmic well-formedness and preference"¹⁹.

El sistema rítmico musical es mucho más estricto y elaborado que el de la poesía. El sonido musical, al no estar atado a un significado fijo, se presta a múltiples tipos de manipulación. Así lo confirma la siguiente cita de los teóricos musicales Jackendoff y Lerdhal, quienes han desarrollado un novedoso sistema de análisis musical basado en los principios de la lingüística:

"Music is not tied down to specific meanings and functions as language is. In essence, music is pure structure to be 'played with' within certain bounds"²⁰.

Por ejemplo, el sonido musical puede escucharse en sucesión (melodía) o en simultaneidad (armonía y contrapunto). Esa condición particular de la música permite la creación de estructuras rítmicas basadas en la jerarquización sucesiva y simultánea de sus partes.

El estudio de la relación poesía-música desde una perspectiva netamente musical se hace extremadamente necesario cuando queremos enriquecer la sensibilidad y la musicalidad poética. "Lugones afirmó en 1927 que la poesía es en esencia emoción y música"²¹. La teoría musical ha llegado a un punto tal de sofisticación y perfección que la aplicación de sus principios sería de gran provecho para el análisis de poesía contemporánea, específicamente.

El estudio del ritmo como tal, está más desarrollado en el área musical que en el área poética. Una aproximación al arte poético desde la perspectiva de la teoría y las técnicas de composición musical, por un lado, favorecería el sentido

¹⁹"Mientras la poesía y la música son obviamente diferentes y por ende le presentan al lector-oyente diferentes estímulos rítmicos, tanto las representaciones cognitivas que el lector-oyente construye en respuesta a dichos estímulos así como las relaciones de esas representaciones cognitivas y sus recursos fenomenales están basados exactamente en los mismos principios de buena formación y preferencia rítmicas". Richard Cureton, *Rhythmic Phrasing in English Verse*, New York, Dover Publications, 1966, pág. 435.

²⁰"La música no está atada a significados y funciones específicos como lo está el lenguaje. En esencia, la música es una estructura pura a ser ejecutada con y dentro de ciertos límites". Ray Jackendoff and Fred Lerdahl, *A Deep Parallel between Music and Language*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1980, pág. 3.

²¹César Fernández Moreno, Comp. *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI Edit., 1972, pág. 36.

del ritmo y de la estructura del poema. Ahora, más que en el tiempo pasado, se hace necesario estudiar cuidadosamente el ritmo como elemento esencial en la creación poética y la musical. Esto se debe a que el ritmo es como una especie de punto central en el que convergen todos los elementos que constituyen la relación poesía-música. Como dice T. S. Eliot:

"I think that a poet may gain much from the study of music (...) I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure"²².

Por otro lado, nos enseñaría una manera nueva de apreciar más profundamente el valor de la sonoridad y la musicalidad del poema. El análisis poético visto desde el ángulo de la teoría y las técnicas de la composición musical tiene mayor relevancia en la actualidad, debido a que el imperio de los medios de comunicación masiva y la era de la tecnología computarizada en que vivimos nos ha despertado, en cierto modo, un mayor interés por lo oral, lo auditivo, lo inmediato, lo instantáneo:

"Our new sensitivity to the media has brought with it a growing sense of the word as word, which is to say of the word as sound ... the word is originally, and in the last analysis irretrievably, a sound phenomenon"²³.

Para concluir este artículo podemos enfatizar los siguientes puntos: primero, la Palabra, por ser fundamentalmente sonido, hace que la poesía comparta con la música parámetros comunes en el proceso de composición. La poesía y la música están íntimamente relacionadas en cuanto a que: ambas artes parten de la comunicación oral/auditiva; ambas tienen una representación gráfica, la escritura, la cual establece una serie de leyes y abre el camino para la creación de estructuras mucho más complejas que las estructuras del habla común; ambas buscan decir y ordenar el "misterio" del tiempo; ambas se asientan hondamente en lo emocional; ambas, por medio de la memoria, se proyectan en una dimensión espiritual para trascender lo meramente terrenal.

Segundo, la poesía y la música son aprehendidas diacrónicamente y retenidas en la memoria. Para capturar la atención continua del receptor y, más aún, penetrar su interioridad emocional y retener imágenes en su memoria, estas artes desarrollan su discurso en el tiempo mediante un proceso de trans-

²² "Pienso que el poeta podría beneficiarse mucho del estudio de la música (...) Creo que las propiedades en las cuales la música concierne al poeta más cercanamente son el sentido de ritmo y el sentido de estructura". T. S. Eliot, *The Music of Poetry*, Glasgow, Jackson, Son and Company, 1942, pág. 28.

²³ "Nuestra nueva sensibilidad hacia los medios [de comunicación masiva] ha traído con ello un creciente sentido de la palabra como palabra; es decir, de la palabra como sonido (...) la palabra es originalmente, y en el último análisis irreparablemente, un fenómeno acústico". Walter Ong, *The Presence of the Word*, New Have, Yale University, 1967, pág. 18.

formación de los elementos composicionales empleados y del establecimiento de un sistema de relaciones en la obra. Vemos entonces que, en ambas artes, el creador parte de uno o más elementos, los cuales se van transformando, a medida que transcurre la obra. En dicho proceso el creador utiliza la acentuación y la metáfora como recursos estructurales.

Tercero, la acentuación y la metáfora forman parte de un largo y complejo proceso de formación que se inicia en la Palabra (vista como aliento y como expresión de la conciencia); se cristaliza en la creación del poema o pieza musical y se preserva en el tiempo por medio de la escritura y la memoria. Mediante el uso estructural de la acentuación, el creador distribuye las tensiones y distensiones de la obra. A través de la metáfora, desarrollada estructuralmente, el creador establece un sistema de relaciones. La metáfora se convierte en vehículo de traducción de los elementos composicionales por asociación o analogía.

Finalmente, la utilización de la acentuación y la metáfora en el proceso de composición tanto de una obra poética como musical convierte al ritmo en el punto clave de la relación poesía-música. En el ritmo, entendido a la vez como materia y forma, convergen todos los elementos composicionales de la obra y, a partir de él y para él, se establecen los demás elementos en un poema o pieza musical.