

POESÍA Y MÚSICA  
Estructura y forma musical en el poema

Luis Sanjuán

5 de abril de 2003

**Índice**

1. Copyright	II
2. Música y lenguaje poético	II
3. La duración de la frase como principio formal	1
4. Estructura en la gran dimensión	4
5. La articulación fónica y su repercusión formal	13
6. Crítica del arte	17

## 1. Copyright

Copyright © 2003 Luis Sanjuán Pernas.

Copyright © Julieta Casariego Ruiz de la Prada, para el “Manifiesto” de Pedro Casariego, reproducido en las pp. 18-19.

This work is licensed under the Creative Commons NonCommercial-ShareAlike License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/1.0/> or send a letter to Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

Dicha licencia será de aplicación al contenido de todo el documento CON LA EXCEPCIÓN DEL TEXTO CITADO AL FINAL DEL MISMO, que corresponde al “Manifiesto” de Pedro Casariego Córdoba y que está sujeto a su correspondiente copyright.

## 2. Música y lenguaje poético

En nuestra actividad cotidiana, las palabras ocupan un lugar privilegiado. Sin ellas no podríamos entendernos, no podríamos hablar siquiera con nosotros mismos. Sin embargo, a pesar de esa importancia que tienen, no nos fijamos en ellas cuando hablamos, lo único que nos interesa es comunicar, compartir nuestras ideas; lo único que nos interesa es ser entendidos. Qué tragedia si fuésemos a comprar el pan y nadie nos entendiera. Qué drama si pidiésemos socorro y nadie nos ayudase. Pero si nos entienden, si acuden cuando pedimos auxilio, si no nos dan gato por liebre, todo está bien. No hay nada más que hablar, porque esto es lo único que importa en la vida cotidiana: ser comprendido, y es indiferente el que empleemos unas palabras u otras para conseguir nuestro objetivo. Por eso, por eso precisamente, no nos fijamos en ellas. ¿A quién le importa que las palabras sean las que son, que suenen como suenan? Esto es totalmente secundario. El caso es que nos entiendan.

Bueno, pues resulta que hay una actividad para la que eso que la mayor parte del tiempo ni nos interesa ni es objeto de nuestra atención —el sonido de las palabras, el ritmo que se crea juntando unas con otras, etc.—, hay una actividad —digo— para la cual cosas así son tan importantes como el significado que las palabras tengan. Resulta que hay personas que están tan pendientes de ello, como nosotros de comprar el pan. Sí, sí —¡os lo juro!— hay algunos tipos raros para los que no es posible olvidarse del sonido, de la música de las palabras; tipos extraños para los cuales lo que nosotros hacemos habitualmente al hablar es un crimen: es como robarle el cuerpo a la persona que amamos, o peor, robarle el alma. Esos atrabiliarios personajes son los poetas y su actividad —extraña como ninguna— la poesía.

Seguro que hay alguien que piensa que exagero, que incluso en la poesía lo

más importante es el significado de las palabras del poema y no su música. “Lo que pasa —me dirá— es que los poetas utilizan palabras y combinaciones de palabras diferentes a las nuestras porque quieren decir cosas distintas de las que habitualmente decimos nosotros.”

— “Eso es lo que pasa, chaval, no te comas el coco, te montas tu solito este cacao porque te aburres y nos quieres camelar a todos con tus engañas, diciéndonos que la poesía es música. Sí, sí . . . ¡ja, eso no te lo crees ni tú!”

— “Pues, querido amigo, estoy aquí para demostrarte que eres tú el que no tienes razón. Te voy a demostrar que la poesía es música. Y que si esa música no te ha llegado de alguna manera —aunque no te hayas fijado en ello, tampoco hace falta—, en fin, que si no te ha tocado un poquito cuando has leído un poema, es que no te has enterado de nada, es que, en realidad, no has leído nunca un poema de la única forma que se puede leer.”

“Claro, que esto es muy difícil de demostrar sin más, porque estas cosas tienen que ver con lo que uno siente; y para gustos, para sentimientos no hay nada escrito. A ver quién te dice a ti, que eres tan sensible, lo qué sientes y cómo sé yo que sientes lo que sientes.”

“Como esto es imposible en el poco tiempo de que dispongo, la única forma de hacer mi demostración es un poco árida —lo reconozco—, es parecida a demostrar que en la música de Bach hay varias voces y que todas son de la misma importancia, y que Bach no las ha puesto así por azar, porque le ha dado la gana, sino porque lo ha trabajado, se lo ha currado y no veas cómo, majete.”

“¿Adivinas como se demuestran estas cosas que he dicho sobre Bach?”

— “Pues eso —¡qué pesao!— escuchando mil veces la obra, y concentrándose, no a lo bobo, que no hay otra manera, tío. ¡Habrás visto!”

— “Por una vez estoy de acuerdo contigo. Pero yo añadiría que, además, habría que echarle algún vistacito a la partitura para comprobar cómo el autor ha conseguido que las cosas suenen así, tal como nosotros las hemos percibido tras muchas escuchas concentradas. ¿No?”

— “Ok, te admito eso de analizar la partitura, pero después de oír ¡eh!, que si no es un tostón. Claro, que si por mí fuera . . . . A mí me vale con oír. Pero bueno, venga, paso por de la partitura, no me vayas a acusar de descerebrao. ¡A ver que te has creído!”

— “Pues eso mismo que dices que harías con Bach te digo yo que voy a hacer con dos poemas, uno del Siglo de Oro y otro actual. Lo malo es que ahora sólo tenemos tiempo para escucharlos una vez. ¡Es una lástima! Tendrás que releerlos en tu casa. Y, por eso, el resto del tiempo tendremos que estudiar la cosa. Reconozco que es algo artificial, pero no queda otro remedio. Aun así, la cosa —te advierto, os advierto— es muy interesante, aunque, dadas

las circunstancias, algo durilla.”

“Y como la cosa no es fácil, voy a cambiar de golpe el tono de mi exposición y voy a hablar como a mí me gusta hablar, en serio, y no voy a dejar de hablar en serio hasta que termine mi conferencia. Así que ahora es el momento de que quien no quiera hacer el esfuerzo que exige mi demostración se vaya y el resto se prepare para mantener durante un buen rato la mayor concentración posible en el asunto.”

Así pues, empiezo.

Una aclaración inicial. No pretendo agotar las posibilidades de interpretación de ninguno de los dos poemas que voy a comentar. Más bien, mi objetivo es destacar un aspecto particular de su construcción puramente musical, aspecto que en cada uno de los casos está planteado de un modo casi programático, de suerte que es fácil para el analista fijar los principios constructivos que rigen su elaboración y destacar, así, la peculiaridad del trabajo compositivo con una mayor nitidez y concisión que la que otra selección menos premeditada de los ejemplos hubiera permitido.

Y es que en estos ejemplos vamos a poder verificar con inesperada claridad cuán próximo es el parentesco que subsiste entre poesía y música. No en vano, ambas artes comparten la misma materia prima, si es que atendemos al hecho primordial de que la palabra es, antes que nada, sonido. Sonido que significa, sí, que es signo, signo lingüístico; pero sonido al cabo.

Es más, la poesía —como vamos a ver— es una prueba definitiva contra la supuesta “insignificancia” del signo en la significación, que tanto han querido subrayar lingüistas y filósofos. Es la prueba de que, junto a otros factores propiamente semánticos, que no vamos a tratar aquí, el aspecto físico, musical, corporal de la palabra tiene una relevancia absolutamente decisiva en la transmisión del significado, y, más exactamente —si me permitís que manifieste mi punto de vista— en la ampliación “ad infinitum” del significado, esto es, en la transfiguración del significado unívoco de la palabra cotidiana en una multiplicidad ilimitada de significaciones, que es lo que determina la riqueza, la indefinición y, en cierto modo, también la paradójica imposibilidad de la palabra poética. No hay, pues, para el poeta, opción que permita establecer una rígida distinción entre el signo y el sentido, entre el cuerpo de la palabra y su significado. La palabra es toda una, cuerpo indistinguible de su espíritu, sentido o plétora de sentido que no puede desprenderse de su lado carnal, que es, por tanto, cuerpo, música, materia sonora en su propia esencia, indisolublemente atada a su realidad física, sea esta unión fruto del azar o del destino, que eso no se discute.

Y puesto que música y poesía son, las dos, artes del sonido, no habrá de extrañar a nadie que la recepción de una obra poética comparta muchos atributos con la recepción de una obra musical. La forma en que la intuición auditiva capta el orden sonoro es semejante en ambas experiencias y, lógica-

mente, también lo es el tipo de procedimientos que el creador utiliza en cada caso para procurar ese orden.

En la escucha y el análisis de los poemas elegidos comprobaremos esta similitud, en relación con tres aspectos de la materia sonora:

1. La organización de la forma a partir de la duración; y, en el caso concreto seleccionado, de la duración de la frase. Tomado, aquí, el término “frase” en su acepción más general, esto es, en cuanto unidad de sentido, acepción que es la misma tanto para la música como para la poesía, aunque en cada arte lo que se entienda por “sentido” pueda ser diferente.
2. La planificación general de la estructura de la obra considerada como un todo. Si distinguimos varios niveles de organización formal, tendríamos siempre un orden discernible en la dimensión de mayor nivel. Un ejemplo musical: en una sinfonía clásica hay diversas dimensiones de estructuración, desde la más pequeña, como la referencia de todos los complejos melódicos a un único motivo; pasando por la mediana, la forma sonata o cuasi-sonata de cada uno de los movimientos que componen la sinfonía; hasta llegar a la dimensión mayor, el modo en que esos mismos movimientos están enlazados y relacionados entre sí. Resulta que el pensamiento formal que puede darse en la poesía en este nivel de la estructura no tiene nada de singular si lo comparamos con el que observamos continuamente en la música.
3. El significado formal de la cualidad del fenómeno acústico. Todo fenómeno acústico posee, en cuanto onda sonora, una cualidad característica; la duración, amplitud y frecuencia de esa onda pueden ser las mismas y variar, sin embargo, la forma de la onda, que, justamente por eso que denomino su “cualidad”, nunca es una onda sinusoidal simple. Esto que en música tiene que ver con lo que se llama “timbre”, está permanentemente presente en el sonido articulado producido por el aparato fonador humano y es el fundamento de la propia lengua. La abstracción que a partir de estos fenómenos sonoros obtiene el lingüista se denomina “fonema”. “Fonema” y “timbre” son, pues, conceptos emparentados, y, de la misma manera que el timbre puede ser objeto de un trabajo formal por parte del compositor, también puede llegar a serlo el “fonema” en manos del poeta.

### 3. La duración de la frase como principio formal

Entremos en materia con el primero de los poemas. Lo podéis encontrar entre las páginas que os han entregado al entrar en la sala.

#### AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra que me llevare el blanco día,  
y podrá desatar esta alma mía  
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, desotra parte, en la ribera,  
dejará la memoria, en donde ardía:  
nadar sabe mi llama la agua fría,  
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado.

“Polvo enamorado”. Estas palabras finales, que quedan retenidas en nuestra memoria de un modo indeleble, más allá de nuestra propia vida, que atraviesan las simas de un futuro seguro e insondable, como un puñal de luz, como un puñal de amor clavado en el rostro imperturbable de la muerte. Muerte y amor. Inmortalidad de lo que no debe, no puede perecer. Polvo, polvo enamorado.

En estas solas palabras se cifra toda la fuerza extraordinaria del poema. ¿Cómo ha logrado el autor tan completa y perfecta condensación del sentido?

No voy a detenerme en demostrar que estamos ante un soneto, que estamos ante una sucesión de endecasílabos estróficamente articulados de acuerdo con una determinada organización de la rima, justo la que prescribe esa forma canónica llamada “soneto”. Limitarse a una comprobación de esta clase resulta tan inútil como pretender comprender una sonata clásica por el mero hecho de advertir en ella la consabida articulación de exposición, desarrollo, reexposición, tema A, tema B, puente modulante, etc.; o como creer que en el análisis de una obra dodecafónica basta con descubrir todas las manifestaciones de la serie en sus múltiples transformaciones (serie original, retrogradación, inversión, etc.). Y es que este tipo de acercamientos mera-

mente descriptivos, que con indudable esfuerzo aprendimos en la escuela, son completamente insuficientes por sí solos. Es necesario remontarse por encima de ellos hasta alcanzar una comprensión de la verdadera forma. Y para ello hemos de recurrir, inevitablemente, a la intuición, pues sólo una intuición inteligente puede ser fiel a los fenómenos de la sensibilidad que acontecen en la recepción de un producto estético concreto, y sin esta decisiva intervención de la intuición, todos nuestros bien trabados y académicos conceptos se vuelven vacíos —como ya advirtiera, tan agudamente, el filósofo más importante de la Ilustración.

Pues, bien, el principio formal de este soneto, o, en otras palabras, la ley interna que, como en un organismo vivo, genera la forma del texto que acabamos de escuchar, es —expresado en términos musicales— el acortamiento progresivo de la duración de la frase, que provoca una concentración continua de la tensión rítmica hasta la cesura del último verso, tensión que se resuelve en las palabras finales del poema —“polvo enamorado” —, las cuales acaban, así, por constituirse en el núcleo absoluto del sentido, absolutamente cargado por toda la energía creada en este proceso, que, además —fijaos bien—, puede entenderse como una simbolización musical de la caída vertiginosa en el acontecimiento imparabile de la propia muerte.

En las páginas que os hemos entregado he señalado los momentos más significativos de la elaboración de este principio formal.

El primer cuarteto consta de dos frases, que comparten el mismo sujeto, unidas por la conjunción copulativa “y”. Tanto, por medio de esta coordinación, como por la identidad de la construcción sintáctica (nótese la expresión “podrá + infinitivo” dispuesta en forma de quiasmo al comienzo de los versos **1** y **3**) ambas frases se perciben como subfrases de una sola unidad. Pero, además, los dos versos por los que cada una está formada han sido contruidos de modo tal que el corte de los versos **1** y **3** está neutralizado, en primer lugar, por el encabalgamiento entre los versos **1 - 2** y **3 - 4**, y, después, reforzando la tendencia a la lectura continuada que promueve, sobre todo, el primero y muy violento de los encabalgamientos, por la identidad de la acentuación métrica de los versos pares y por el hipérbaton del verso **4**.

En el segundo cuarteto esta unidad de cuatro versos que caracteriza la primera estrofa, se rompe en dos unidades de dos versos cada una, la segunda de las cuales (esto es, la formada por los versos **7** y **8**) reproduce la coordinación copulativa de la primera estrofa, sólo que, ahora, en una escala reducida —“por disminución”, sería el término musical.

El primer terceto continúa el proceso de acortamiento de la frase: ahora cada frase está constituida por un solo verso. El efecto rítmico viene potenciado además por la acentuación tética de los dos primeros endecasílabos y por la desaparición de la construcción predicativa de los cuartetos —como se ve, se trata de tres oraciones sustantivas, cuya predicación aparecerá más tarde,

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

$2 + 2 = 4$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Cerrar podrá mis ojos la postrera}_ \\ \text{sombra que me llevare el blanco día, } \downarrow \\ \text{[y] podrá desatar esta alma mía}_ \\ \text{hora a su afán ansioso lisonjera; } \parallel \end{array} \right.$	<p><i>encabalgamiento</i> (ooo oo oo oo oo)</p> <p><i>quiasmo, encabalgamiento</i> (ooo oo oo oo oo), <i>hipérbaton</i></p>
$2$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{[mas] no, desotra parte, en la ribera}_ \\ \text{dejará la memoria, en donde ardía: } \parallel \end{array} \right.$	
$1 + 1 = 2$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{nadar sabe mi llama la agua fría, } \downarrow \\ \text{[y] perder el respeto a ley severa. } \parallel \end{array} \right.$	
$1$	{ Alma a quien todo un dios prisión ha sido,	(ooo oo oo oo oo)
$1$	{ venas que humor a tanto fuego han dado,	(ooo oo oo oo oo)
$1$	{ medulas que han gloriosamente ardido,	<i>hipérbaton</i>
$\frac{1}{2}(6) + \frac{1}{2}$	$\overbrace{\text{su cuerpo dejará,}}^{\text{[mas]}} \parallel \text{no su cuidado; } \parallel$	
$\frac{1}{2}(5) + \frac{1}{2}$	$\overbrace{\text{serán ceniza,}} \parallel \text{[mas] tendrá sentido; } \parallel$	
$\frac{1}{2}(4) + \frac{1}{2}$	$\overbrace{\text{polvo serán,}} \parallel \text{[mas] polvo enamorado. } \parallel$	<i>quiasmo</i>

Figura 1: Principio formal



verso a verso, en el terceto final. Fijaos, por otra parte, en que con el fuerte hipérbaton del verso **11** (la introducción del adverbio “gloriosamente” entre las dos partes del verbo compuesto) empiezan a hacerse explícitas las cesuras internas que determinarán la planificación del último terceto.

Efectivamente, es en este último terceto en donde el principio formal indicado se lleva a su extrema manifestación. Cada uno de los tres versos que lo componen queda dividido en dos frases separadas por la misma adversación —implícita en el primero de ellos— que vimos aparecer entre los dos cuartetos del comienzo. Se reproduce, también, en los dos últimos versos, “invertido” y “por disminución” el quiasmo del primer cuarteto. Pero hay más —y es en eso donde se demuestra la enorme maestría del autor—, la cesura que marca la división interna del verso, que es también la división de los dos miembros de la frase contenida en cada verso, se va desplazando progresivamente hacia su comienzo: así, en el verso **12**, aparece tras la sexta sílaba; en el **13**, tras la quinta y, finalmente en el **14**, tras la cuarta.

Hemos pasado, pues, de una frase constituida por cuatro endecasílabos (las 44 sílabas del primer cuarteto) a una constituida por 4 sílabas (la primera frase del último verso). Se ha aplicado, por tanto, a lo largo de un proceso de acortamiento progresivo de la frase, una reducción final de once veces la duración silábica inicial —la del primer cuarteto. Y para aquellos que gustéis de la numerología, os propongo este acertijo: ¿qué relación puede tener la aplicación del número 11 con un soneto? Lo habéis adivinado ya. Naturalmente, 11 es la longitud del endecasílabo, la unidad de longitud silábica fundamental del soneto. Pero, ya sabéis, no es recomendable dejarse llevar por estas coincidencias aritméticas: con los números es posible hacer cuadrar casi todo.

#### 4. Estructura en la gran dimensión

Dejemos los números y el Siglo de Oro y pasemos a considerar el segundo de los ejemplos.

IN MEMORIAM P.C.

---

Sch .....  
w .....  
ar .....ze .....

La cremación del viento  
los tobillos desnudos  
la ceniza

**Dein goldenes Haar  
Margarete**

Sobre el Mar de las Nubes  
estallan los narcisos

**Dein goldenes Haar**

Crepitan los astiles  
bajo las zanjas.

---

Schw .....  
a .....  
rz .....e .....

Los pólenes del hielo  
las lágrimas hialinas  
las agujas

**Dein aschenes Haar  
Sulamith**

Una espiga de alambre  
acribilla tus párpados

**Dein aschenes Haar**

Sobre el Mar de la Espuma  
las caléndulas  
manan.

---

Schwa .....  
r .....  
z .....e .....

Los lirios derramados  
la nieve  
la nieve y sus pupilas

Retiñe el terciopelo  
cruje voraz

la escarcha

Sobre el Golfo del Iris  
fulgen las amapolas

Sáciamme en ti

**Margarete**

Libe mi sed tu alma.

---

---

**Sch**

**war**

**ze**

**Milch**

La savia  
de la luna y la alondra  
la luna  
y sus dos almas

**Sulamith**

**Margarete**

Y el verdor de la sangre. . .

El súbito  
chasquido de las hoces  
tras las tórridas cámaras.

---

---

Schwa .....  
rz .....  
e .....

Los lirios derramados  
la nieve  
la nieve y sus pupilas  
Retiñe el terciopelo  
cruje impune  
la escarcha  
Sobre el Golfo del Iris  
fulgían las campánulas  
Sáciate en mí  
**Sulamith**  
Libe tu sed mi alma.

---

Schw .....  
arz .....

Los pólenes del hielo  
las lágrimas hialinas  
las agujas  
**Dein goldenes Haar**  
Un sépalo de esparto  
flagela tus mejillas  
**Dein goldenes Haar**  
Sobre el Mar de la Espuma  
las violetas  
aún manan.

---

Sch .....  
w .....

La cremación del viento  
los tobillos desnudos  
la ceniza  
Bajo el Mar de las Nubes  
**Dein aschenes Haar**  
crepitan las toberas  
**Margarete**  
**Sulamith**  
Libe tu sed  
mi alma.

---

De nuevo estamos aquí ante un poema de amor y de muerte. Desesperado amor al filo de todo lo extinto. No hay más que la brusca superposición de horror y esperanza, fragmentos del horror y de la esperanza, allí donde el propio tiempo quedó destruido por el mal absoluto. El genocidio nazi al que aluden este poema y el poema sobre el que éste se basa puso fin al tiempo de la historia pasada y a su futuro. Aniquiló el tiempo y nuestra idea del tiempo. La historia, si cabe alguna, sólo sería posible como un nuevo comienzo desde las ruinas. Comienzo que, como demuestran los terribles acontecimientos recientes, no ha empezado todavía. Vivimos, tal vez, ensordecidos por el eco de aquella demolición completa, empeñados vanamente en dar respuesta, en dar sentido, en continuar la trama falaz de la historia desde un olvido imperdonable. Pero no hay respuesta. Y es difícil, quizá imposible, comenzar sin respuesta, desde la plena lucidez.

Alguien dijo —al poco de terminar la Segunda Guerra Mundial, cuando el mundo entero conocía la verdad— que ya ni tan siquiera el arte era posible. Acaso estaba en lo cierto. Pero los artistas continuaron su tarea; unos, olvidando —y éstos son los que habrán de ser olvidados—; otros, recordando, en la paradójica situación de no querer y no poder dejar de hablar, siempre ante la posibilidad de un error, que ya no iba a ser solo un desliz estético.

En el poema, errado o no, posible o imposible, que voy a comentar —y, también, en el poema en que éste se basa— hay, cuando menos, una firme apuesta por evitar dar sentido, por evitar dar justificación. El movimiento en él está detenido, minuciosamente congelado. No hay desarrollo, porque un desarrollo implicaría una solución, una tentación de respuesta, donde no puede haberla. No hay reconstrucción de lo acontecido, porque toda reconstrucción de un sentido implica poseer la clave para la comprensión de los hechos, y aquí los hechos son, de suyo, inconcebibles.

Hay solo eso: fragmentos, imágenes y ecos, del horror y de la esperanza. Desesperado amor, pues, al filo de todo lo extinto.

El poema está constituido por siete fragmentos relativamente autónomos —pero fuertemente interrelacionados—, separados por una secuencia de fonemas aparentemente arbitraria, que se va construyendo y destruyendo en sus diversas apariciones.

Esta secuencia de sonidos es el resultado de una lectura total o parcial, pero siempre extraordinariamente ralentizada del comienzo de una de las creaciones más famosas y sobrecogedoras del siglo XX: “*Fuga de muerte*”. El texto comienza, en efecto, con las palabras “*Schwarze Milch*” que significan literalmente “negra leche”. Es crucial para la comprensión del poema que nos ocupa advertir que cualquier relación con la poesía fonética de moda en la mitad del siglo pasado, es puramente casual. La intención es claramente otra, casi, diríamos, opuesta: no se trata de producir la obra a partir de una sucesión determinada de fonemas que han sido despojados intencionadamente de sus

posibles improntas significativas, absueltos de toda su posible conexión con palabras conocidas de una lengua real. El objetivo es justo el contrario, a saber, la composición de un poema a partir de todo ese espacio de silencio que rodea a la palabra y que constituye, en cierto modo, su propia interioridad, aquel fondo o magma que, en su vibrante impresencia, le otorga la profundidad verdaderamente insondable que le caracteriza. El objetivo es, por tanto, en un sentido eminente, traducir el original alemán. Claro está, traducirlo poéticamente, que quizá sea ésta la forma más fiel de su traducción, habida cuenta de que toda poesía —y aquí expreso mi opinión personal sobre el asunto— es traducción, traducción de sí misma en el devenir de su manifestación histórica: cada poeta es, desde este punto de vista, un intérprete del legado que todos los demás intérpretes nos van dejando a lo largo de los siglos, escanciado en el recipiente de las palabras que aprendemos siendo niños y que recreamos continuamente en el transcurso de nuestras vidas.

Recreadas están, pues, aquí las palabras que pronunció el poeta. Recreadas, revividas: traducidas; e, incluso, pronunciadas de nuevo, ellas y su silencio. Pronunciadas están de nuevo las palabras que inician el canto —“*Schwarze Milch*”— y las palabras con que el canto se cierra: esos dos únicos nombres, nombres de mujer, que concluyen, a modo de invocación, la “*Fuga*”:

*dein goldenes Haar Margarete*  
*dein aschenes Haar Sulamith*

versos que, literalmente, significan:

tus cabellos de oro Margarete  
tus cabellos de ceniza Sulamita

Son también estos versos los que, en una elaborada reiteración, que procura explorar los recovecos de su íntimo latir, articulan cada uno de los fragmentos de los que consta el poema que estamos comentando.

Así pues, la cita textual, aunque poéticamente reconstruida, de las dos primeras palabras y de los dos últimos versos de “*Fuga de muerte*” secciona y articula todo el conjunto a la manera de un doble estribillo siempre presente y siempre transformado en sus sucesivas manifestaciones, que ejerce su función a un doble nivel de la dimensión estructural. Primero como contrapunto que da comienzo a cada una de las siete entidades poemáticas que configuran el poema, y después como motivo que va punteando rítmicamente la superficie estrófica de estas mismas entidades.

Pero no acaban aquí los fenómenos de repetición. Por el contrario, es en esa forma de sostenida reiteración, que se anuncia ya en la reexposición continua de los textos alemanes, donde se halla el rasgo fundamental que define el poema. Todo en él se repite, vuelve, regresa, cíclica, circularmente.

Veámoslo con algo más de detalle.

Tenemos para empezar una organización general bien definida: cada uno de los tres primeros fragmentos, tiene su correspondencia en uno de los tres últimos. El cuarto constituye un centro o un eje de esta planificación cuasiespacial de la materia poética. Pues, como podéis ver, estamos ante una estructura en forma de espejo.

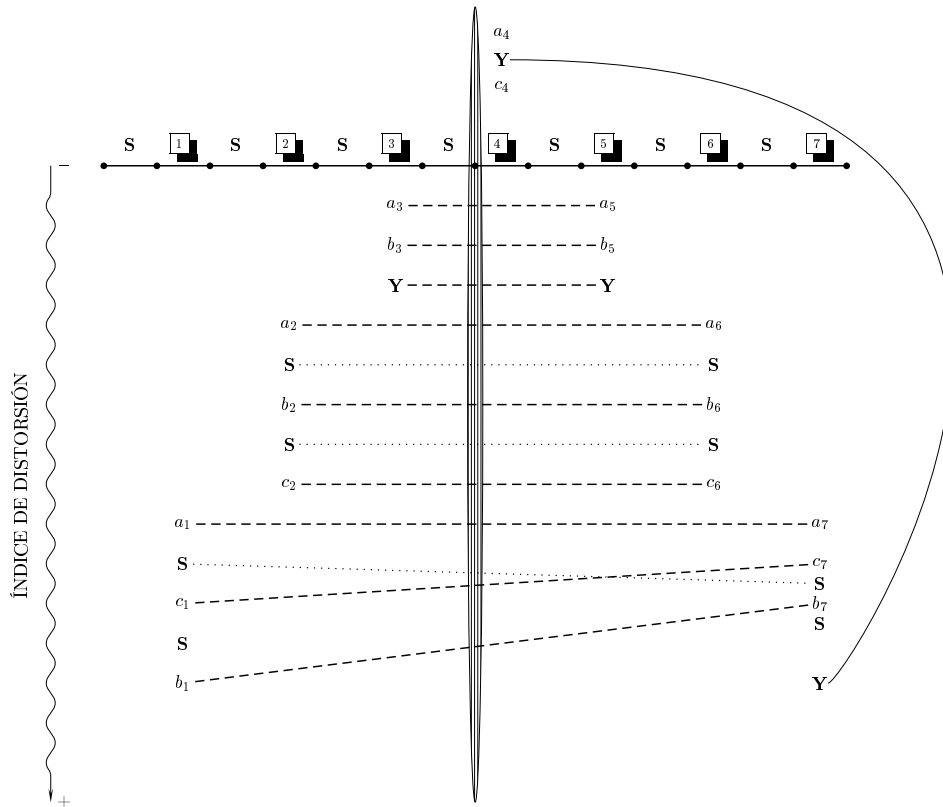


Figura 2: Estructura general

Dentro de esta estructura acontecen diversos juegos de relaciones superpuestos y basados, todos ellos, en la repetición.

Para ver con mayor claridad cómo se crean estas relaciones, me he tomado la libertad de dividir los materiales con los que está construido el poema en cinco capas (**a**, **b**, **c**, **Y**, **S**).

Consideremos primero las relaciones que tienen lugar entre los “dos lados del espejo”, es decir, entre los fragmentos **1-7**, **2-6** y **3-5**.

Las primeras estrofas ( $a_1$ ,  $a_2$  y  $a_3$ ) pertenecientes a la capa **a** de los fragmen-

<p>Sch ..... } s w ..... } ar ..... ze ..... }</p>	<p>1</p> <p><math>a_1</math> { La cremación del viento los tobillos desnudos la ceniza <b>Dein goldenes Haar</b> } s <b>Margarete</b></p> <p><math>c_1</math> { Sobre el Mar de las Nubes estallan los narcisos <b>Dein goldenes Haar</b> } s</p> <p><math>b_1</math> { Crepitan los astiles bajo las zanjías.</p>
<p>Schw ..... } s a ..... } rz ..... e ..... }</p>	<p>2</p> <p><math>a_2</math> { Los pólenes del hielo las lágrimas hialinas las agujas <b>Dein aschenes Haar</b> } s <b>Sulamith</b></p> <p><math>b_2</math> { Una espiga de alambre acribilla tus párpados <b>Dein aschenes Haar</b> } s</p> <p><math>c_2</math> { Sobre el Mar de la Espuma las caléndulas manan.</p>
<p>Schwa ..... } s r ..... } z ..... e ..... }</p>	<p>3</p> <p><math>a_3</math> { Los lirios derramados la nieve la nieve y sus pupilas</p> <p><math>b_3</math> { Retiñe el terciopelo cruje voraz la escarcha</p> <p><math>c_3</math> { Sobre el Golfo del Iris fulgen las amapolas</p> <p><math>Y</math> { Sáciate en ti <b>Margarete</b> } s Libe mi sed tu alma.</p>

<p>Sch ..... } s war ..... } ze ..... }</p> <p>Milch</p>	<p>4</p> <p><math>a_4</math> { La savia de la luna y la alondra la luna y sus dos almas <b>Sulamith</b> } s <b>Margarete</b></p> <p><math>b_4</math> { Y el verdor de la san- gre... El súbito chasquido de las hoces tras las tórridas cámaras.</p>
--	--

<p>Sch ..... } s w ..... } ar ..... ze ..... }</p>	<p>7</p> <p><math>a_7</math> { La cremación del viento los tobillos desnudos la ceniza <b>Dein aschenes Haar</b> } s <b>Margarete</b></p> <p><math>c_7</math> { Bajo el Mar de las Nubes <b>Dein aschenes Haar</b> } s crepitan las toberas <b>Sulamith</b> } s</p> <p><math>b_7</math> { Libe tu sed mi alma.</p>
<p>Schw ..... } s arz ..... e ..... }</p>	<p>6</p> <p><math>a_6</math> { Los pólenes del hielo las lágrimas hialinas las agujas <b>Dein goldenes Haar</b> } s</p> <p><math>b_6</math> { Un sépalo de espanto flagela tus mejillas <b>Dein goldenes Haar</b> } s</p> <p><math>c_6</math> { Sobre el Mar de la Espuma las violetas aún manan.</p>
<p>Schwa ..... } s rz ..... } e ..... }</p>	<p>5</p> <p><math>a_5</math> { Los lirios derramados la nieve la nieve y sus pupilas</p> <p><math>b_5</math> { Retiñe el terciopelo cruje impune la escarcha</p> <p><math>c_5</math> { Sobre el Golfo del Iris fulgían las campanulas</p> <p><math>Y</math> { Sáciate en mí <b>Sulamith</b> } s Libe tu sed mi alma.</p>

Figura 3: Estructura general. Vista ampliada



tos **1**, **2** y **3** se reproducen tal cual en los fragmentos **5**, **6** y **7**, respectivamente. En cuanto a las estrofas pertenecientes a la capa **b**, podemos verificar lo siguiente: en la zona próxima al eje del espejo ( $b_3 - b_5$ ), la reproducción es casi exacta, solo varía una palabra; en el plano siguiente ( $b_2 - b_6$ ) la identidad se rompe, pero se mantiene un grado de equivalencia todavía muy alto, en virtud del paralelismo de las estructuras sintácticas y de la similitud poética de la imagen; ya en la zona más alejada del eje ( $b_1 - b_7$ ), las cosas cambian considerablemente, sólo queda un rastro de semejanza, el comienzo “crepitan los astiles” / “crepitan las toberas”. Este incremento del índice de distorsión que se manifiesta a medida que nos alejamos del centro del espejo, se constata también en la capa **c**. Efectivamente, vemos que entre los planos próximos al eje ( $c_3 - c_5$  y  $c_2 - c_6$ ) hay, asimismo, un gran parecido: los primeros versos de las respectivas estrofas son iguales y en los segundos versos la significación verbal es la misma, aunque matizada por una diferencia en el tiempo y el aspecto (“fulgen” - “fulgian”; “manan” - “aún manan”). Ya en el plano de mayor lejanía se presenta, de nuevo, la diferencia más importante: sólo aparece reproducido el primer verso y ahora, además, con la novedad de cambiar (¡especularmente!) el propio sentido que confiere la preposición inicial (“*Sobre* el Mar de las Nubes” - “*Bajo* el Mar de las Nubes”). Esta última manera de trabajar la noción de especularidad, esto es, su transferencia desde el plano de lo puramente formal (estrófico, sintáctico) al plano de las significaciones ya está prefigurado en los versos alemanes intercalados en cada fragmento, pero se lleva a su máxima expresión en la elaboración de la capa **Y**, tal como tiene lugar entre los fragmentos **3** y **5**. Advertid cómo la estrofa “Sáciate en mí / Sulamith / Libe tu sed mi alma” es la equivalencia especular de la estrofa gemela “Sácíame en ti / Margarete / Libe mi sed tu alma”. Mágicamente, con la magia poética que subyace a la propia forma, se asimilan aquí el yo del poeta y el tú invocado; tú que, a su vez, va a contener la doble figura femenina (Margarete y Sulamith), como si de las dos caras de un mismo ser se tratase, esas dos almas, aquí en fusión con la del propio yo poético, que se nombran ya unidas en el fragmento **4** —el eje del espejo— y que aparecen definitivamente conciliadas, en el fragmento **7**, donde los dos personajes, hasta entonces separados por el perfil de la estructura, acaban siendo uno solo dentro de la propia estructura, al otro lado del espejo, como uno con ellas devine el yo del poeta en el anhelo con que concluye todo el poema —“Libe tu sed mi alma” —.

Podríamos seguir explorando otros vínculos de relación semejantes, como son los que se producen entre los miembros pertenecientes a una misma capa o, incluso, el peculiar desarrollo de construcción - destrucción de la palabra “*Schwarze*” en los fragmentos alemanes que abren cada sección.

Os dejo a vosotros que investiguéis, si así lo deseáis, la forma concreta que acaba adoptando este material y las consecuencias que ello pueda tener para su significado poético.

## 5. La articulación fónica y su repercusión formal

Sólo quería fijarme someramente, para terminar, en el plano fónico, con la intención de comprobar cómo también este nivel microscópico de la estructura acaba siendo afectado por el mismo principio de repetición y especularidad que hemos analizado en las dimensiones estructurales superiores.

Ya de entrada, salta a la vista —o sería mejor decir, al oído—, la profusión de aliteraciones que recorre el texto, aliteraciones que van surgiendo de acuerdo a secuencias rítmicas definidas, muchas veces apoyadas por el ritmo métrico. No merece la pena exponer este aspecto aquí; ello llevaría demasiado tiempo y es una tarea relativamente sencilla que cualquier lector puede acometer por su cuenta. Lo que sí quería destacar es el hecho particular de que todo este material acústico insistentemente repetido ha sido trabado para crear una textura en varias tramas altamente diferenciadas y conectadas por relaciones puramente acústicas de semejanza u oposición.

El motor de este proceso es, una vez más, el texto alemán y, en concreto, las palabras “*Schwarze Milch*” (que, ya en su violento oxímoron, contienen este principio de oposición). La lectura ralentizada de estas palabras obliga a desplazar toda la atención hacia el lado de su constitución acústica. Pues bien, el “reflejo” de esta constitución se va a dar, de un modo u otro, en todos los fragmentos que configuran el texto castellano —la traducción.

Para explicar muy sucintamente este hecho —es imposible abarcarlo con la profundidad que requeriría en el tiempo que nos resta— me voy a valer de los términos técnicos de la fonología, pero no sin antes advertir que mi intención no es sino la de describir el fenómeno puramente acústico implicado en la realización del sonido articulado producido por el aparato fonador humano. Desgraciadamente, no tenemos otro medio fácilmente disponible de acercarnos a este fenómeno “musical” que no sea esta forma indirecta de definir el sonido por el modo de su producción, que es, justamente, lo que significan los términos fonológicos habituales.

Pues bien, “*Schwarze Milch*” contiene los siguientes fonemas consonánticos:

- Fricativos: /ʃ/, /v/ y /ç/
- Africados (oclusión + fricación): /tʃ/
- Nasal: /m/
- Líquida: /l/
- Vibrante: /r/ (Fricativa con una cierta vibración, presente en la lectura ralentizada, aunque en la pronunciación alemana básica, frecuentemente se alarga la vocal precedente.)

Estos fonemas constituyen el semillero acústico de los fragmentos subsiguientes, donde van a ser reproducidos por fonemas castellanos equivalentes o afines desde el punto de vista acústico —aunque el grado de afinidad acústica varía dependiendo del contexto. El cuadro que os he entregado muestra las equivalencias fundamentales del texto que nos ocupa.

Cuadro 1: Equivalencias y afinidades acústicas

<i>Original</i>	s.aprox.	<i>Equival.</i>	s.aprox.	<i>Afines</i>	s.aprox.
<b>ʃ</b>	sh <sup>a</sup>			<b>s</b> <sup>b</sup>	s
<b>v</b>	f <sup>c</sup>	<b>f</b>	f	<b>θ</b> <sup>d</sup>	c
<b>ç</b>	j <sup>e</sup>	<b>x</b>	j		
<b>ʧ</b>	ts	<b>c</b>	ch	<b>ɲ, ʎ</b> <sup>f</sup>	ñ, ll
<b>ʁ</b>	r <sup>g</sup>			<b>kr</b> <sup>h</sup>	cr
<b>m</b>	m	<b>m</b>	m		
<b>n</b>	n	<b>n</b> <sup>i</sup>	n		
<b>l</b>	l	<b>l</b>	l		

<sup>a</sup>Tal como se pronuncian en inglés.

<sup>b</sup>Este fonema, que reproduce el primero de los fonemas alemanes —el punto de partida acústico del resto de la sonoridad—, atraviesa todo el texto castellano. Se puede decir que, en cierto modo, crea la “radiación de fondo” de la que emana el universo sonoro del poema. Ésta es quizá una de las explicaciones del uso tan abundante que se hace en él de los plurales. Evitaré comentarlo en los ejemplos que siguen para no caer en una excesiva redundancia. Pero en ningún momento se ha de olvidar su importancia y esta significación.

<sup>c</sup>Sonora, frente a la /f/ española que es sorda.

<sup>d</sup>La afinidad de este fonema con el original reside en la semejanza de fricación que produce la intervención de los dientes: labiodental - interdental.

<sup>e</sup>Palatal.

<sup>f</sup>Aquí el grado de afinidad es menor, pero todavía existe, por ser, también éstos, fonemas palatales como el equivalente castellano.

<sup>g</sup>Fricativa uvular sonora con una cierta vibración. Semejante a la “r” francesa.

<sup>h</sup>Afinidad lejana, pero existente, por la cercanía del punto de articulación del fonema /ʁ/ y el fonema /k/ (uvular - velar) y por la vibración que añade la /r/.

<sup>i</sup>Incluidos todos sus alófonos.

La sonoridad de los fragmentos castellanos se percibe, en virtud de estas equivalencias, como un “reflejo” o eco, más o menos fiel, más o menos distorsionado —recordad los grados de distorsión de que hablé antes—, de los fonemas alemanes iniciales. Ecos y ecos de ecos que multiplican y retienen en sus progresivas modificaciones el material fónico inicial y que acaban por cristalizar —esto es lo importante— en unas determinadas configuraciones de sentido —palabras, imágenes, imágenes de imágenes.

Observad, por ejemplo —y por seguir sólo una sección de un tramo de la

serie de transformaciones fónicas a que me refiero— la figura 4: cómo la serie de fonemas contenidos en “*Schwarze*” da lugar a distintas palabras claves del poema.

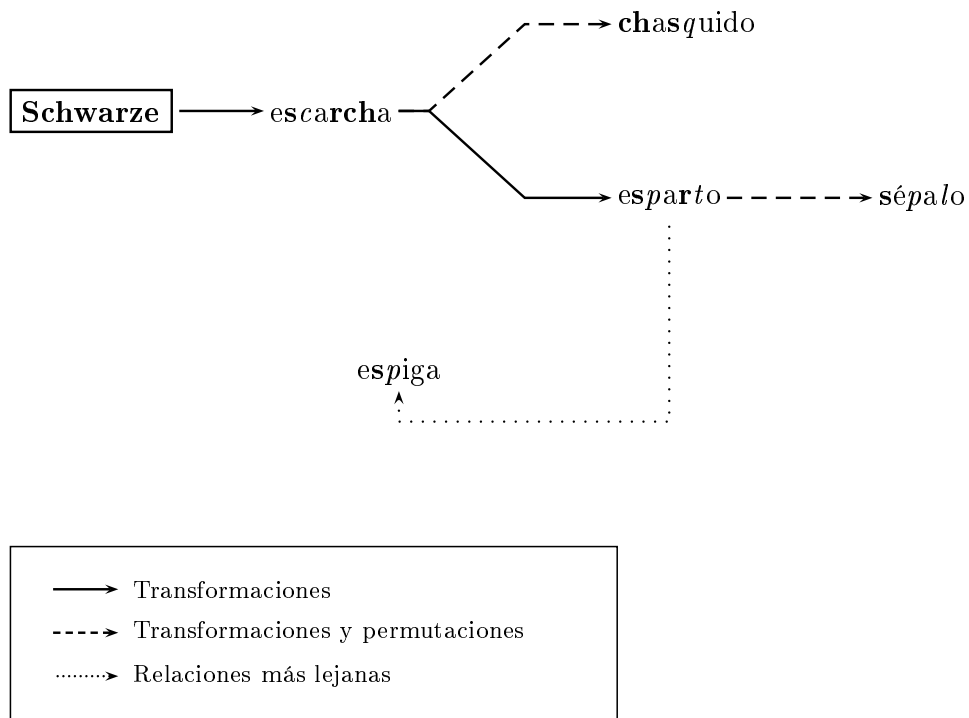


Figura 4: Transformaciones fónicas

Fijaos, también, en las figuraciones significativas que acaban surgiendo de los fonemas fricativos y africados anteriormente citados—incluidos sus más característicos fonemas afines— en los versos siguientes—. Elijo unos cuantos al azar, sin pretender ser exhaustivo:

**Ejemplo:** *flagela tus mejillas*

**Fonemas:** /f/, /x/, /ʎ/

**Ejemplo:** *cruje voraz la escarcha*

**Fonemas:** /kr/, /x/, /θ/, /c/,

**Ejemplo:** *el súbito / chasquido de las hoces*

**Fonemas:** /c/, /θ/

**Ejemplo:** *crepitan los astiles / entre las zanjas*

**Fonemas:** /kr/, /θ/, /x/

En todos los versos que, como éstos, pertenecen a lo que antes denominé la capa **b**, puede verse, además de la peculiar combinación de los fonemas fricativos y africados mencionada, un uso abundante de oclusivas sordas, por ejemplo —aparte de las que aparecen en los casos citados—:

**Ejemplo:** *tras las tórridas cámaras*

**Fonemas:** /t/, /k/

**Ejemplo:** *un sépalo de esparto*

**Fonemas:** /p/, /t/

**Ejemplo:** *retiñe el terciopelo*

**Fonemas:** /t/, /p/

**Ejemplo:** *una espiga de alambre / acribilla tus párpados*

**Fonemas:** /p/, /k/

La “dureza” de estas oclusivas sordas (/p/, /t/, /k/) —notad que la oclusiva /t/ está contenida ya en el sonido básico /tʃ/— viene aquí a acentuar la “dureza” que está presente en los fonemas /θ/, /x/, /c/.

Por el contrario, los versos de las capas **a** y **c** —como podéis comprobar fácilmente— están en su mayoría dominados por consonantes “suaves”, líquidas —muy abundantes—, nasales, bilabiales o interdentes sonoras, etc. —Naturalmente hay excepciones: presentimientos o huellas de los fonemas de la capa anterior o siguiente, pero se trata claramente de excepciones, de contaminaciones—. Dejo, de nuevo, que verifiquéis por vuestra cuenta estos hechos y que consideréis en qué medida ello afecta al significado global.

La confabulación de los procedimientos descritos, relacionados todos con la recepción auditiva de la articulación de los fonemas, suscita un tipo de percepción cuya influencia en la significación del conjunto es fundamental: vivimos el surgimiento de un mundo, o, más exactamente, de fragmentos,

de restos, de amplificadas reflejos de un mundo, a partir de una matriz puramente sonora. Como si un mundo, clausurado y destruido, aún pudiera emerger, en grumos plenos de sentido, desde su sola huella acústica. O dicho con otras palabras, como si en las ruinas sonoras abandonadas en el inmensurable desierto de su silencio aún pudiera leerse, escucharse, el rastro de su destino y, más allá de ese destino, el poder indestructible de su verdad.

## 6. Crítica del arte

Quiero finalizar agradeciendo vuestra atención y disculpándome por la torpeza en que haya podido incurrir a lo largo de mi exposición. Hablar de poesía no es siempre fácil. Desde luego, es menos fácil y mucho menos interesante que dejar que la poesía hable por sí misma. En cualquier caso, espero que haya sido capaz de mostrar de un modo suficientemente claro lo que para cualquier lector atento de un poema es un hecho, oscuramente intuido, pero indudable: que la poesía es una forma, una manifestación de la música.

No obstante, tampoco me quedaría satisfecho si, después de este acto, acabásemos todos o alguno de nosotros con una agradable y demasiado cómoda sensación de pasajera plenitud, o, lo que, aun no siendo peor, resulta más lamentable, con un bobalicón rictus de imperturbable veneración. Soy consciente de que es difícil evitar cualquiera de estas dos tentadoras soluciones. Tampoco el tono de mi disertación lo ha impedido, incluso ha podido fomentarlo en ocasiones; para empezar, cometiendo la insolencia de teneros aquí entretenidos en algo sobre lo que el propio ponente tiene sus serias dudas.

Por eso, quiero que, del mismo modo que en las postrimerías del siglo XX se ha tenido coraje para poner en cuestión las supuestas bondades de la ciencia y de la filosofía, hagamos ahora lo propio con ésas que nos promete la poesía y el arte, tal como es concebido por el hombre moderno.

No otro es el sentido que debéis dar al hecho de que haya silenciado sistemáticamente el nombre de los autores citados. Con ello no he pretendido sino frenar la intolerable tendencia a dar pábulo a la vanagloria del “artista exterior” —el autor público y reconocido— que impera desde hace ya demasiado en nuestro mundo. Sólo desde este premeditado olvido de los nombres propios es posible —así lo creo yo al menos— luchar contra la mendacidad de este carnaval de las vanidades, que es la cultura en general, y empezar a vislumbrar el surgimiento del “artista interior”, el único del que, tal vez, el hombre aún no pueda ni deba prescindir.

Y no otro es el sentido de que haya decidido poner fin a este acto con las siguientes palabras de un lúcido poeta, palabras que —atiéndase bien— tampoco son la última palabra, pero sí el necesario contrapunto dialéctico a esta cultura nuestra, que aúna grandeza e impotencia, hermosura y falsedad.

Cultura, pues, bicéfala sobre cuyo valor cada uno tendrá que decidir, con la mayor honestidad posible, por sí solo:

Santificamos a Dios, hicimos de Él un Santo; caminábamos campos en pos del cielo, cerrábamos campos con Iglesias. Luego, misteriosamente, bajó la cotización de las acciones de Dios en la Bolsa inmaterial de las almas: adiós a la religión de Dios, un adiós dubitativo porque el pañuelo aún se agita. Desnudos buscábamos cobijo para ocultar lo que veíamos, no éramos capaces de regalar nuestras llagas a la muerte, llagas envueltas en papel de renuncia altiva. El boxeador se desangraba, y nos resistíamos a arrojar la toalla. El árbitro del combate, el eterno hombre que pastorea, nos miraba, y su retina nos cubría con reproches que herían. Inventamos entonces la religión del Hombre, bautizamos con cultura nuestra sagrada ignorancia, ignorancia sabia, la única herencia de Dios. ¡No sabíamos que sólo nuestra ignorancia, la brutalidad celeste, nos hacía semejantes a Él! ¡Sólo alejándonos de las falsedades eruditas podríamos enfrentarnos a Él con una espada limpia!

Desolada quedó la piedra de las iglesias, y los hombres, que seguían sin ser hombres, trasladaron a los museos lo más vacío del espíritu de Dios. ¡Lentamente los artistas, la cojera de los corazones, ascendieron a los altares empujados por un aliento de sensibilidad vacía! ¡Desconocíamos tantas verdades! Los impíos artistas exteriores tomaron el relevo y la antorcha, cargando así aún más nuestras resignadas espaldas, y sus esclavos, los esclavos de los artistas exteriores, hablaron de sus amos con sucias bocas de miel, ayudaron a la propagación de la enfermedad de la cultura visible, construyeron museos para albergar monstruos que sustituyeran con ventaja a los decrepitos dragones, dictaron conferencias para menopáusicos y menopáusicas, encendieron eléctricas luces para alumbrar fósiles miserias, cometieron el grandísimo pecado de teorizar teorías: quemaron la huida de las almas rebeldes.

Estúpidamente negábamos, ciegos negábamos lo evidente: sólo existe el artista interior, sólo se puede ser artista secreto, la comunión todo lo mancha. ¡Estábamos canonizando a los más débiles, nombrábamos doctores a los incapaces. . . !

¡El artista debe crear dentro de sí mismo!

Si un Médico tomara la temperatura a los que creen ser hombres, diría que todos ellos albergan vana y terrible fiebre de homenajes y adulaciones.

Inventemos un termómetro de audacia; convirtámonos en hombres, aunque sea para desaparecer: os propongo entonar conmigo,

sin mí y en silencio, el primer y último canto, el canto de la digna  
y mortal soberbia.



## Índice de cuadros

1. Equivalencias y afinidades acústicas . . . . . 14

## Índice de figuras

1. Principio formal . . . . . 3
2. Estructura general . . . . . 10
3. Estructura general. Vista ampliada . . . . . 11
4. Transformaciones fónicas . . . . . 15