



# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO  
Y CENTROAMÉRICA**

**TESIS**

**MÚSICA Y SUBJETIVIDAD EN LA POESÍA DE  
SEIS AUTORES DE HABLA HISPANA**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**

**DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES  
Y HUMANÍSTICAS**

**PRESENTA**

**SLENII SÁNCHEZ GABRIEL**

**DIRECTORA DE TESIS**

**DRA. ANA ALEJANDRA ROBLES RUIZ**

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México

Octubre 2023





# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO  
Y CENTROAMÉRICA**

**TESIS**

**MÚSICA Y SUBJETIVIDAD EN LA POESÍA DE  
SEIS AUTORES DE HABLA HISPANA**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES  
Y HUMANÍSTICAS**

PRESENTA  
**SLENII SÁNCHEZ GABRIEL**

COMITÉ TUTORIAL

**DRA. MAGDA ESTRELLA ZÚÑIGA ZENTENO  
DRA. ANA ALEJANDRA ROBLES RUIZ  
DR. JESÚS MORALES BERMÚDEZ  
DR. VICENTE FRANCISCO TORRES  
DR. IGNACIO RUIZ PÉREZ**



San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México

Octubre 2023



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**  
**SECRETARÍA ACADÉMICA**  
**DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 25 de septiembre de 2023

Oficio No. SA/DIP/827/2023

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Silenii Sánchez Gabriel

CVU: 990930

Candidata al Grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

UNICACH

Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **Música y subjetividad en la poesía de seis autores de habla hispana**, cuya Directora de tesis es la Dra. Ana Alejandra Robles Ruiz (CVU: 493198) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el Grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

**Atentamente**  
**"Por la Cultura de mi Raza"**

**Dra. Carolina Orantes García**  
**Directora**



C.c.p. Dr. Amin Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.  
M.S.P. Claudia Cabrera Hernández, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.  
Archivo/minutario.

RJAG/COG/ps/igr

**2023 AÑO DE FRANCISCO VILLA**  
**EL REVOLUCIONARIO DEL PUEBLO**

**Dirección de**  
**Investigación**  
**y Posgrado**

Dirección de Investigación y Posgrado  
Libramiento Norte Poniente No. 1150  
Colonia Lajas Maciel C.P. 29039  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México  
Tel:(961)6170440 EXT.4360  
investigacionyposgrado@unicach.mx

Para ti que llegaste a mi vida mientras escribía esta tesis, Gabriel, gorrion, amor mio.

## AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Ana Alejandra Robles Ruiz, por creer en mi, por su paciencia y por acompañarme como maestra y como amiga;

a la Dra. Magda Estrella Zúñiga Zenteno por su valiosa dedicación, por leerme puntual y atenta y por enseñarme que la disciplina es indispensable en el camino de la investigación;

al Dr. Jesús Morales Bermúdez, por compartir sus historias y aprendizaje, y sobre todo su amor por la poesía.

Al Dr. Ignacio Ruiz Pérez por las observaciones y lecturas recomendadas que me abrieron nuevas perspectivas para dar mayor solidez a mi tesis.

Al Dr. Vicente Francisco Torres por su disposición generosa y amable para guiarme con sus observaciones para mejorar este trabajo.

A mis compañeros Lupita y Felipe, por acompañarme.

Al programa de Posgrado Doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas del CESMECA y al Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología, por apoyar y financiar el proyecto presentado;

A mis padres, Walfred y Magda cuenta cuentos, por su amor incondicional y por las canciones e historias que nunca faltaron en casa. A mis hermanos, Isabel, Biaani y Lalito, gracias por compartir y cantar conmigo en la vida.

A mi esposo, David, y a mis hijos Gabriel y Joshua, por ser la mejor banda sonora de mi vida.

# ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>Introducción.....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1. Música y subjetividad en la poesía desde las propuestas teóricas de Paul Valéry y Clément Rosset.....</b>	<b>15</b>
1.1. La musicalidad en el poema.....	25
1.2 El ritmo y la emoción en el poema.....	31
1.3 Platicidad y polisemia en el poema.....	45
1.3.1 Platicidad.....	47
1.3.2 Polisemia.....	50
<b>Capítulo 2. La musicalidad en poemas de Juana de Ibarborou y de Gabriela Mistral.....</b>	<b>54</b>
2.1 Características de la musicalidad.....	57
a) Duración.....	58
b) Tono y entonación.....	59
c) Intensidad (Principios de contraste en el poema).....	65
d) Timbres (rimas, figuras de dicción, imágenes sonoras y sinestesia.....	69
2.2 La musicalidad del texto en poemas de Juana de Ibarborou.....	72
2.2.1 El arullo del poema “La cuna”.....	84
2.2.2 La sensualidad del poema “El nido”.....	90
2.2.3 El poema “Otoño” y la melancolía.....	94
2.2.4 La humedad y lo erótico en el poema“Noche de lluvia”.....	97
2.3 La musicalidad en poemas de Gabriela Mistral.....	101
2.3.1 El sonido del miedo en el poema“La lluvia lenta”.....	114
2.3.2 El sueño como olvido en el poema“Canción de pescadoras.....	119
2.3.3 La pérdida y el duelo en el poema “Canción de la sangre”.....	122
<b>Capítulo 3. El ritmo y la emoción en poemas de Rafael Alberti y Federico García Lorca.....</b>	<b>126</b>
3.1 Características del ritmo y la emoción .....	127
3.2 El Ritmo y la emoción en los poemas de Rafael Alberti.....	145

3.2.1 Material emotivo: resonancia y evocación.....	147
3.2.2 Construcción rítmica: Materia fónica, ritmo y sintaxis.....	151
3.2.3 El ritmo de la memoria en el poema “Retornos del amor en una azotea”.....	156
3.2.4 El ritmo del mar en el poema “A un capitán de navío”.....	162
3.3 El ritmo y la emoción en poemas de Federico García Lorca.....	167
3.3.1 La seducción rítmica de la muerte en “Romance de la luna, luna”.....	170
3.3.2 El brío del deseo en “Preciosa y el aire”.....	176
3.3.3 El soneto de la dulce queja: el ritmo amargo de la imploración.....	181
<b>Capítulo 4.- Plasticidad y polisemia en poemas de Cristina Peri Rossi y Abigael Bohórquez.....</b>	<b>186</b>
4.1 Características de la plasticidad.....	187
4.1.1 Lo plástico: recibir y dar forma.....	188
4.1.2 La metamorfosis plástica.....	190
4.1.3 Polisemia: el lenguaje naciente.....	197
4.1.4 Poesía: modelización plástica de lo ausente.....	200
4.2 Plasticidad y polisemia en poemas de Cristina Peri Rossi.....	205
4.2.1 La palabra, apuntando hacia fuera (recibir y dar forma).....	206
4.2.2 La palabra, sobresaliendo del vestido.....	216
4.2.3 La palabra, empujando su brote.....	222
4.2.4 En las mansas corrientes de tus manos.....	224
4.2.5 La balsa de las palabras.....	227
4.3 Plasticidad y polisemia en poemas de Abigael Bohórquez.....	231
4.3.1 La palabra, cuchillo.....	232
4.3.2 El cuerpo lírico.....	238
4.3.3 La piel del poema: sensaciones y heridas.....	243
4.3.4 Jitanjáforas: el juego plástico de la poesía.....	252
<b>Conclusiones.....</b>	<b>256</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>264</b>

## INTRODUCCIÓN

El estudio que ahora presento se ha transformado a lo largo de los últimos casi cuatro años. En un principio se esbozaba como un acercamiento a las nanas y arrullos de las mujeres tojolabales, con intenciones situadas más bien en la antropología. Gracias al trabajo realizado en los seminarios el proyecto volvió a situarse en el campo de los estudios literarios. En todo el recorrido, la música y la poesía, que me han apasionado siempre, han estado presentes. Al haber partido desde las canciones de cuna íntimamente ligadas a la infancia, seguí la ruta escribiendo un protocolo sobre la *Música y la subjetividad en la poesía infantil de autores de habla hispana*. Durante el proceso me interesé por muchos aspectos que rodean a la música y a la poesía infantil, como la ensoñación, los procesos de aprendizaje y la fantasía.

Después de haber vuelto de los cantos a los poemas, mi pasión se deslizó al género poético desprendido del adjetivo infantil. Quizá porque había partido de un proyecto enfocado a la infancia me aferré por un tiempo a permanecer en la poesía dirigida específicamente a ese público pero gracias a las lecturas y a nuevos descubrimientos literarios el entonces protocolo de investigación y ahora tesis, quedó titulada como *Música y subjetividad en la poesía de seis autores de habla hispana*.

La selección de los poetas fue un proceso plástico que cambió a lo largo de los cuatro años en que escribí el trabajo de investigación. En un principio, de hecho, los cantos y nanas infantiles me llevaron a poemas de Mistral, de Ibarborou, de Lorca. Elegir qué autores trabajar no fue un ejercicio fácil, cada poeta me llevaba a otro distinto, a nuevos poemas. Algunos de los textos elegidos como corpus de análisis fueron nombrados por sus creadores como cantos y tienen claramente como destinatarios a niños, como es el caso del poema “La cuna” de Juana de Ibarborou o “Canción para pescadores” de Gabriela Mistral pero mi atención se enfocó en lo que, desde un principio, y ahora observo, se perfilaba como la cuestión de fondo en mi investigación: la experiencia musical en la poesía. Muchos de los cuestionamientos planteados desde el principio persistieron y fueron un anzuelo para seguir descubriendo hilos entre la musicalidad y las emociones, planteando a la musicalidad en la poesía como una experiencia que trasciende y que puede explicarse por otras vías además de la métrica.

El hilo conductor que unió mis intereses no estuvo forjado bajo alguna tendencia literaria por lo que contemplé autores de diferentes lugares y tiempos.

Aún así, en cada capítulo elegí parejas de autores hermanados por la época, por intereses literarios y por los temas punzantes en su poesía. En el segundo capítulo uní a Gabriela Mistral y a Juana de Ibarborou, poetisas que cuestionaron y evolucionaron la poesía hecha por mujeres, mucho más allá de una cuestión de género, dando fuerza y un lugar a las lenguas desenterradas.

En el tercer capítulo analizo a la luz del ritmo los poemas de Federico García Lorca y de Rafael Alberti, poetas españoles movidos por la melancolía y las reminiscencias del amor. Por último, en el cuarto capítulo el fuego transgresor en la poesía de Cristina Peri Rossi y Abigail Bohórquez, así como las pulsiones que vibran en sus poemas, fueron motivos para llegar a sus poemas con la lente de la plasticidad y la polisemia.

Además de la lengua, los seis autores reunidos en este trabajo, comparten la musicalidad propia de la poesía, vista desde diferentes planteamientos y perspectivas. A partir de esto se puede dar cuenta de cómo la música está presente en la poesía aunque en apariencia no la veamos o consideremos siempre. En el caso de García Lorca por ejemplo, se piensa en el vínculo y el referente inmediato con la música por los romances que escribió y su relación tan profunda con el cante jondo, pero usualmente no se habla de la musicalidad en la poesía de Bohórquez o de Peri Rossi. La selección de algunos de los poetas me permitió explorar lugares poco comunes en la lectura de lo musical porque son menos evidentes.

De la música se ha escrito bastante, ha fascinado al ser humano y lo sigue haciendo. De ese mar de disertaciones, en esta investigación he considerado lo que sobre ella propone Clément Rosset: “La música es significativa sin significado, no ofrece al oído más que una especie de significación en blanco” (Rosset 2007:90). La música es un ente que, en esencia, no busca comunicar nada, sólo existe. Aún así, siendo esta su naturaleza, es una de las artes que provoca más reacciones emotivas en los seres que la escuchan. La música toca y despierta. La música es, ante todo, una experiencia. Resuena en quien la oye igual que la poesía. Paul Valéry expresó sobre la resonancia en el poema: “Quería aludir a los efectos psíquicos que producen las agrupaciones de palabras y de fisonomías de palabras, independientemente de sus relaciones sintácticas y por las influencias recíprocas que generan sus proximidades” (2018: 68). Tal experiencia ciertamente no despierta las mismas emociones en todos. Como un instrumento musical, sólo podemos hacer sonar las notas que vibran en nuestro ser.

No es sólo el ámbito del sonido el que compete a la musicalidad que hay en el poema. Las palabras dichas a diario también suenan, pero no de la manera en la que renacen en la poesía, adquieren nuevos significados, formas misteriosas. Se transforman ante la mirada atónita de su

propio autor, moldeándose a sus deseos y a los de sus lectores. El poema respira a través de sus versos y de las emociones que le insuflan vida. El poema sensual va aumentando la intensidad en el ritmo de sus versos. La melancolía juega con el eco y hace que reverberen las palabras. Cuando se escucha por vez primera una melodía puede o no tocarnos. De ser así una voz que nos llama y una vez que la oímos nuestro ser se abre.

La poesía es musical porque revive o aflora emociones y explora no sólo las muchas posibilidades de significado, sino que hace explotar también los tintes acústicos de los fonemas para crear atmósferas que recrean un momento.

Para acercarme a la música y la subjetividad en los poemas de autores de habla hispana, construí vías de análisis hacia los textos poéticos, fusionando ideas acerca de la música desde Clément Rosset y de la poesía desde Paul Valéry. Estos dos autores son los pilares teóricos en los análisis de poemas y a partir de las lecturas de sus textos construí el primer capítulo de la tesis llamado “Música y subjetividad en la poesía desde las propuestas teóricas de Paul Valéry y Clément Rosset”, conformado como el marco teórico conceptual de la investigación. En el primer capítulo esbozo las tres maneras en que me acerco a la musicalidad de la poesía, desde las características que Clément Rosset enuncia de la música y que coinciden con las que plantea Paul Valéry en la poesía. La musicalidad, el ritmo y la emoción; y la polisemia y la plasticidad. Estas son las categorías de análisis que desarrollo en los tres capítulos siguientes.

En este capítulo también planteo que no hay un equivalente lingüístico de la música, en tanto que su naturaleza es inefable, pero sucede lo mismo con la poesía, no hay manera de explicarla y el simple intento desmoronaría el poema. El sentir en la música y en la poesía es imprescindible para vivir la experiencia musical porque éstas no se dirigen al intelecto, sino que van directo a la emoción. La diferencia reside en que el poema está hecho de palabras, y hace uso tanto de su significado como de su significante a manera de un pre lenguaje. En ese sentido es que Valéry afirma que la poesía es un *lenguaje dentro de un lenguaje*, y al igual que Rosset dice de la música, no busca comunicar, pero hace resonar algo en quien la escucha.

Construí una lente que se acercó desde una mirada distinta a los poemas desde los escritores que elegí para la tesis. Cuestioné las lecturas que hice anteriormente sobre el análisis de poesía, centrados en su mayoría en un enfoque técnico, y tuve que replantearme la manera para acercarme al poema desde una perspectiva diferente. Al principio pensé que mi trabajo se centraría en realizar comparaciones entre notas musicales y sílabas. Poco a poco y gracias a la formación recibida en el posgrado, he aprendido a hacer análisis y comprendí que sería un

proceso complejo. En efecto, conforme avanzaba en la investigación, me involucré cada vez más y me vi en la necesidad de indagar sobre las pasiones, deseos y miedos de los escritores como parte sustancial de la experiencia poética.

En el segundo capítulo realicé el análisis de la musicalidad de la poesía. Me acerqué a algunos poemas de Juana de Ibarborou y Gabriela Mistral tomando como referencia al músico Igor Stravinsky en su libro *Poética musical* de donde tomé los conceptos de los valores musicales como tono, duración, intensidad y timbre y los llevé a las figuras retóricas en el poema. También tomé en cuenta en estos análisis los planteamientos sobre poesía de Paul Valéry, quien define a la *poética* como cierta combinación de palabras que pueden producir una emoción que otras no. Haciendo uso de esos conocimientos analicé los tintes sonoros de los poemas y escribí acerca de cómo construyen una atmósfera emocional. En la poesía pueden enunciarse los tonos con una sensación o sentimiento.

En los poemas de Juana de Ibarborou, por ejemplo, la lluvia, y su campo semántico formado por la poetisa, connota no sólo la imagen sino la atmósfera recreada. El tono erótico inunda la poesía de la uruguaya. Ibarborou recrea por medio de lo sensorial la emoción del momento poético por medio de alusiones hacia los olores, los sabores y por supuesto, los sonidos. En su poesía el sonido de la lluvia como un rumor de fondo incita al goce sensual. La poesía como la música despiertan subjetividades distintas. Como ejemplo, en contraste con la lluvia en la poesía de Ibarborou, en los poemas analizados de Gabriela Mistral la lluvia connota atmósferas distintas. Para la poetisa chilena la lluvia es tristeza y angustia. Si para Ibarborou lo húmedo es sinónimo de fluidos corporales, para Mistral el agua es reminiscencia del llanto. Las dos creadoras usan los sonidos de las palabras para recrear una emoción, para darle forma a su sentir, y logran dejar esa fuerza creativa en sus textos.

El tercer capítulo se titula “El ritmo y la emoción en poemas de Rafael Alberti y Federico García Lorca”. El ritmo es un elemento clave al momento de acercarse a los versos de un poeta, pues su relación con las emociones puestas en el poema es una cuestión más compleja que la métrica, ya que toca un terreno completamente subjetivo. Para decir algo del ritmo desde una mirada diferente me acompañó de Henri Meschonnic y su *Teoría del ritmo*, que plantea la importancia del sujeto en el ritmo de su lenguaje, así como de Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética*, en donde aborda la relación directa entre el ritmo y lo emocional. Me acompañó también de Dámaso Alonso y lo que escribe respecto a los valores afectivos implícitos en el ritmo.

Como expresó Paz “El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga «algo»”. Henri Meschonnic como Paz han sido teóricos esenciales al esbozar un acercamiento diferente al ritmo en la poesía. Ambos están convencidos que medir no es suficiente. El ritmo está íntimamente ligado a las emociones del creador, por eso es subjetivo y libre en su comportamiento, difícil de encasillar o clasificar. El ritmo se mueve y se transforma constantemente. El acercamiento al ritmo no debería enfocarse únicamente desde lo cuantitativo sino también desde lo cualitativo. Meschonnic propone que acercarnos al ritmo es profundizar en el sujeto: “El lenguaje es un elemento del sujeto, el elemento más subjetivo, del cual a su vez lo más subjetivo es el ritmo” (Meschonnic, 2007: 71). El ritmo no se reduce a un nombre o a una medida, sino plantea cómo se relaciona su estructura sonora con la atmósfera emocional que recrea cuando está en contacto con otros elementos musicales y plásticos en el poema. La violencia tiene un ritmo que se suaviza si se nombra al objeto de amor del poeta, como lo muestra Bohórquez o Lorca. Lo secreto también tiene un ritmo que se va desvaneciendo cuando algo de ese misterio se revela.

La poesía, como escribió Amado Alonso es “construcción y creación de una estructura de sentimiento” (Alonso, 2011:115). Aquello intangible sobre lo que se detiene el poeta, lo inmaterial, tiene que tomar una forma. La poesía es plástica, como propone este trabajo, porque tiene la capacidad de ser moldeada y moldear a su vez a quien la escribe. Clément Rosset, en sus disertaciones sobre las características de la lengua y la música, dice de estas que son plásticas y polisémicas. Ocurre lo mismo con la poesía.

En el cuarto capítulo titulado “Plasticidad y polisemia en poemas de Cristina Peri Rossi y Abigael Bohórquez” analicé el poema desde la teoría sobre la plasticidad de la filósofa francesa Catherine Malabou, tomando en cuenta su planteamiento de que lo plástico “es susceptible tanto de recibir como de dar forma” (Malabou, 2013: 29). Hice uso también de otras nociones de la plasticidad de la filósofa francesa como la transformación a través del tiempo y la sorpresa, así como la polisemia. Estos tres momentos conformaron lo que nombré en el capítulo *La modelización plástica de lo ausente*.

La cualidad plástica no sólo se analizó en el poema. El papel del poeta como creador es trascendental para comprender el fenómeno plástico desde el complejo proceso de la creación. La transformación del escritor que sufre una metamorfosis mientras piensa y escribe sus versos es una manera de mirar la plasticidad. Los cambios acontecidos en el camino de la creación

literaria transmutan a tal grado el texto poético y al poeta, que un tiempo después de haber creado un poema, el escritor se extraña de aquello que ha escrito.

Las palabras de las que se ha valido el poeta no sólo se desarticulan en tanto que su significado en la poesía se ve opacado por sus sonidos, sino que también, una vez han salido del pensamiento de su creador, habitan a quien escucha o lee el poema, igual que con la música, y sus infinitas posibilidades de significación y sentido son como semillas que brotan en lo más fértil de la subjetividad de quien la recibe. La metáfora sublima el poder de la imaginación del ser humano, las palabras dichas de cierta manera, combinadas con otras, comparando sonidos o imágenes multiplica sus sentidos.

El tiempo en la poesía también es moldeable, plástico. El poeta juega con él. Va fácilmente del ayer al mañana, y en ese sentido, el poeta vive en el pasado, pero es también una especie de vidente que predice situaciones del futuro. Malabou plantea que la forma del pensamiento, puesta en el texto es “una infancia por venir” y que la infancia “es el futuro primitivo de los textos” (Malabou, 2010: 112).

La infancia está unida íntimamente al juego, y el poeta es un niño que experimenta y se divierte con las palabras. Juega a un “como si” en la creación del poema y da vida a todas esas posibilidades. El deseo, como muestra la poesía de Cristina Peri Rossi, es uno de los alicientes del universo poético, da pauta a un imaginario que construye aquello que anhelamos.

Abigael Bohórquez, es uno de los poetas que demuestra que, como en el juego del niño, todo se vale en el lenguaje de la poesía, tanto el tiempo, transformado en el poema, como la palabra misma. En su poesía, el poeta de Caborca enuncia su existencia desde el vientre de su madre en un poema y así también escribe sobre su osamenta.

La jitanjáfora, experimentada por Bohórquez en su poesía, es la muestra de que los sonidos en el poema son pre lingüísticos, y llevan consigo una carga que se comunica en un plano emocional. Jugar con la forma y con los sonidos de la lengua es también una manera plástica de acercarnos a la herida, la desgarradura que llamaba la poetisa Alejandra Pizarnik, y esbozar una especie de cirugía plástica que busque regenerar esa herida desde lo que construye la poesía.

Es a través de estas vías conformadas como capítulos que recorro el viaje que representa en sí cada poema. Para profundizar en la experiencia poético musical ahondo en el primer capítulo en lo sonoro que es, en primera instancia, lo que une a las dos expresiones del arte, exploro las connotaciones que los sonidos adquieren en la poesía de diferentes autores,

contrastando la diversidad de sentidos que tienen en los poemas. Otra de las vías es el ritmo, inseparable del sentido, esbozado como una extensión de la respiración. Lo mismo que un aliento agitado se desborda en el sentir y explota en cascadas de versos o pausa en suspiros entrecortados. El poema respira y como tal no permanece estático ante el tiempo. Se transforma y cambia a quienes toca con su aliento invisible. Es una de las razones por las cuales la poesía es plástica y a su vez polisémica y son estas dos cualidades las que se analizan en el último capítulo. Son parte de lo musical y lo poético en tanto que música y poema se transforman tomando la forma de quien los experimente. Como Paul Valéry expresó, resuenan en nuestro interior, haciendo eco también de nuestras vivencias y emociones más hondas.

Quignard fue preciso al expresar que ciertos sonidos nos dicen “qué antiguo tiempo hace hoy en nosotros”, porque como una nave que surca el inmenso mar del tiempo, el poema y sus sonoridades nos transportan a una memoria, seguramente inexacta en el acontecer de los hechos pasados, pero precisa en el sentir, de la misma forma que la experiencia ante la música. He ahí la musicalidad de la poesía.

Este trabajo me ha representado un viaje, hacia la musicalidad y hacia mí misma. Me ha sido difícil guardar las distancias. La curiosidad que me atrajo hacia lo musical en la poesía ha resonado en mí como si yo fuera también un instrumento sonoro, y las notas olvidadas, los momentos desafinados y las melodías amargas, también. Todos tenemos memorias que nos habitan, y una melancolía presta a despertarse cada vez que nos reconocemos al escuchar algo de nosotros mismos en la música de otros. Espero que mi investigación sirva para explorar en el poema esas posibilidades.

# CAPÍTULO 1. MÚSICA Y SUBJETIVIDAD EN LA POESÍA DESDE LAS PROPUESTAS TEÓRICAS DE PAUL VALÉRY Y CLEMENT ROSSET

Las siguientes líneas fueron construidas para desarrollar el primer objetivo específico de la tesis, el cual tiene como finalidad reflexionar conceptualmente y escribir sobre la música y la subjetividad en la poesía de autores de habla hispana, tomando como vía de análisis una propuesta creada a partir de las reflexiones teóricas de Clément Rosset y Paul Valéry sobre la música y la poesía.

La música, desde la concepción de Clément Rosset, es un objeto singular (2007). No expresa ni duplica la realidad, no es imitatoria ni representativa, de manera en que lo son otras expresiones de arte, puesto que es una forma de realidad, coexiste con ella y es absolutamente real en tanto que es extranjera a toda representación. Además de la propuesta de Rosset sobre el fenómeno musical, éste afirma que, si a algo se asemeja es al lenguaje, y comparten características.

Sin embargo, el lenguaje musical está regido por sus reglas, que no son las del lenguaje verbal, ya que “está provisto de una significación autónoma, autosuficiente, significación en blanco, ya que es muda en relación con las significaciones vehiculadas por el lenguaje articulado” (Rosset 2007:97). Así, Rosset considera que el error más grande y común que se ha cometido con el lenguaje musical, es que se ha intentado traducirlo por todos los medios: “Se trata aquí de un error de principio en la interpretación, que consiste en no tomar en cuenta el fenómeno musical más que a condición de retraducirlo a la lengua original de la que sería la expresión desviada” (Rosset 2007:96).

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche expresaba que “La música pura confía en sí misma y se basta a sí misma” (Nietzsche, 1871:27).

La música es un lenguaje universal, precisamente porque no necesita trasladarse a otro lenguaje, pues carece de sentido y de significado: “su significación, por omitir la referencia a un contenido significado, no tienen que ser traducida de la lengua en la que se inscribe a la lengua particular del auditorio” (Rosset 2017:97). La música prescinde de todo traductor porque es indiferentemente inteligible. Al respecto, George Steiner escribe en el ensayo “El abandono de la palabra” (2003), concordando con Rosset, que el arte y toda aquella expresión que lleva consigo sensaciones y sentimientos, no tiene cabida dentro del lenguaje, puesto que no hay una manera fiel de llevar un color o una forma presentes en una pintura, a la simple palabra. “Lo visto puede ponerse en palabras; lo sentido puede presentarse a algún nivel anterior o exterior al lenguaje. Hallará su expresión únicamente en el idioma específico del color y de la organización espacial. El arte abstracto y el no objetivo rechazan la mera posibilidad de un equivalente lingüístico” (Steiner 2003: 39). Steiner afirmaba también, que aunque vivimos dentro del acto del discurso, no quiere decir que la “matriz verbal” sea la única forma de concebir la articulación y la conducta del intelecto. “Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas como la imagen o la nota musical” (Steiner 2003: 29).

Si hay un lenguaje que fraterniza con la música es el de la poesía<sup>2</sup>. Desde la concepción de Paul Valéry (1990), el poema tiene dos apariencias: una es musical y la otra personal. La primera está relacionada con la forma, el ritmo y los sonidos; la segunda tiene que ver con las ideas, imágenes y pensamientos. Valéry asegura que no conoce material intelectual que no esté sometido al ritmo, al que plantea como una especie de exigencia divina o dictado místico. La apariencia musical del poema ha hecho que el poeta busque fervientemente igualar el misterio de la música. Poetas como Baudelaire la han invocado e interrogado para tomar su esencia y llevarla al verso, pero también ha sucedido el mismo fenómeno de manera inversa. Ciertos músicos quisieron “perseguir los efectos de la literatura” (Valéry 1990: 9). Paul Valéry afirma que músicos como Berlioz y Wagner, en vez de igualarla, la superaron:

---

<sup>2</sup> Una de las ideas que cuestiona Rosset a filósofos como Hegel y Schopenhauer, es aquella de que la música logra expresarse mejor que cualquier otro lenguaje. La batalla entre música y lenguaje, y cuál de las dos artes es más sublime y cercana a develar ciertos misterios, es un tema entre filósofos, poetas y músicos, así como la indagación acerca de cuál de las dos apareció primero; si el lenguaje poético busca algo en la música o la música existe ya en el lenguaje articulado, y en consecuencia, en la poesía.

Lo que es fácil de concebir, pues la violencia, si no el frenesí, la exageración de profundidad, de angustia, de brillo o de pureza que eran del gusto de aquellos tiempos, apenas se traducen en el lenguaje sin arrastrar con ellos un sinfín de necesidades y de ridículos insolubles en la duración, esos elementos de ruina son menos sensibles en los músicos que en los poetas (Valéry 1990: 9).

Los elementos de ruina de los que habla Valéry, se encuentran en el lenguaje, desde su perspectiva, productos de la traducción, pues las palabras no son exactas. Aquello que la música es capaz de transmitir de forma directa, es una tarea mucho más complicada para la poesía, puesto que se sirve de las palabras, imprecisas. El poeta entonces hace a un lado la convención entre sonido e imagen. El creador de *El cementerio marino* sostenía que el lenguaje es la costumbre más poderosa que existe y si se quiere hacer poesía es necesario desaprender a considerar todo partiendo desde él. “Hay que intentar detenerse en otros puntos que los indicados por las palabras, es decir, por los otros” (Valéry 1990:24).

Rosset se detiene en la musicalidad que existe en el lenguaje articulado, que es más visible cuando se resta importancia a la relación entre significante y significado y se prioriza la esencia musical en la aliteración y el ritmo. “Nos encontramos entonces con un lenguaje degradado en tanto que significante, pero también con una suerte de lenguaje original, que retorna a las fuentes de su pre- significación musical” (Rosset 2007:99). Esta disolución de las palabras en la música del lenguaje, es, en su teoría, el fundamento y el origen de toda significación, razón por la cual, las primeras palabras que balbucea un niño —carentes de cohesión como el farfalleo<sup>3</sup> de un adulto, son musicales. “En tales casos, la significación reducida a tan poco, es acaso porque se duda que nunca haga falta, en el fondo, mucho más para lograr hacerse comprender, porque lo esencial de lo que hay que decir, ya está ahí” (Rosset 2007: 101).

En este sentido, la poesía, hace un uso del lenguaje que se acerca más a la música, pues sus palabras van más allá de su significado inmediato que obedece al influjo del ritmo y a la sonoridad del lenguaje. El estudio preciso de estas características en el poema es importante, pero la “música de la poesía” sobre la que escribe Valéry para algunos es “imperceptible; para la mayoría desdeñable, y no basta con medir los versos y la frecuencia del ritmo para llegar a la raíz del encantamiento que es capaz de producir”(Valéry 1990: 38). Para profundizar en esa

---

<sup>3</sup> Farfalleo: Hablar muy deprisa y atropelladamente.

experiencia de encantamiento, la musicalidad, podemos hacer uso de las herramientas que la métrica ha creado, pero esta no define el fenómeno poético. Desde el terreno del sonido no existe una escisión entre los elementos sonoros de la lengua y los de la poesía ya que la base de ambos son las palabras. El ritmo, los tonos de la voz, la duración de los sonidos en las palabras son fundamentales para ambas, aunque en la poesía se magnifican.

Ahora bien, pensando en la musicalidad como experiencia, el poema es el que nos lleva al encantamiento que menciona Valéry, que en cierta ocasión, mientras caminaba, empezó a surgir en su pensamiento una melodía que fue creándose a partir de un ritmo que se imponía desarrollándose y haciéndose más complejo al mezclarse con otros ritmos. El poeta no recordaba haber oído antes tales sonidos que, pese a ser desconocidos, le resultaban armónicos. Le parecía que no era él quien los murmuraba, sino que ellos murmuraban a través de él. La creación de tal música lo dejó perplejo para después hacer que reflexionara sobre aquello que había provocado su creatividad musical:

En el caso del que les hablo sucedió que mi movimiento de marcha se propagó a mi conciencia por un sistema de ritmos bastante hábil, en vez de provocar en mí ese nacimiento de imágenes, de palabras interiores y de actos virtuales que llamamos ideas. En cuanto a las ideas, son cosas de una especie que me es familiar, son cosas que sé notar, provocar, maniobrar... Pero no puedo decir lo mismo de mis ritmos inesperados (Valéry 1990:77).

Estos ritmos inesperados de los que habla Valéry van directamente desde el ritmo de la sensación corporal hasta la creación de armonías musicales y va más allá de la reflexión intelectual. En algo se asemeja la creación poética con la experiencia que el poeta francés nos relata. Sin embargo, el mismo Valéry afirma que las palabras no permiten la fidelidad que le habría permitido saber escribir música, puesto que en la creación intervienen el mundo exterior, el cuerpo y el espíritu, pero no basta la sensibilidad para llevar a la obra la perfección de aquello que quiere ser transmitido. En este sentido a Valéry sólo le habría sido posible “rehacer” aquella melodía que parecía venida de lejos, como dictada por alguien ajeno, de haber sido capaz de escribir música. Sin embargo, recuerda que Mallarmé dijo que “No es con las ideas con lo que se hacen los versos, es con las palabras”. Cuando habla de ideas, se refiere a los conceptos o imágenes a las que aluden las palabras en el lenguaje, pero cuando habla de palabras, se refiere a

sus formas y sonidos. Porque al utilizar palabras diariamente, las acompañamos también de “un determinado tono, con un determinado timbre de voz, con una determinada inflexión y una determinada lentitud o una determinada precipitación” (Valéry 1990: 80). Lo anterior reafirma que las palabras no sólo transmiten ideas o conceptos, sino que al ser liberadas de estas funciones adquieren un valor y su significación deja de ser finita. Desde la teoría de Paul Valéry la poesía se convierte en un *no lenguaje*, en el que las reglas de significado convencional desaparecen para que el poema mismo establezca otras. La palabra toma fuerza y existe de una manera distinta. “Cuando algo nuevo se declara, estamos insensiblemente transformados y dispuestos a vivir, a respirar, a pensar de acuerdo con un régimen y bajo leyes que ya no son del orden práctico, es decir, que nada de lo que suceda en ese estado se resolverá, acabará o abolirá por un acto determinado. Entramos en el universo poético” (Valéry, 1990: 82).

Las palabras que escuchamos repetidas veces dejan de tener sentido, esto es, significado conceptual, para sensibilizar nuestro oído a la conformación de sus sonidos; es por eso que sentimos, después de un tiempo de escucharlas con atención (auditiva) que son extrañas (de la misma manera que se expresa Rosset sobre la música) y se revelan como nuevas, como si escucháramos palabras en una lengua desconocida. Cuando Valéry escribe respecto de los versos y de su comportamiento, lo que dice sobre ellos se asemeja en mucho a lo que dice Clément Rosset acerca de la naturaleza de la música:

Los versos, que están extrañamente ordenados, que no responden a ninguna necesidad, si no es la necesidad que deben crear ellos mismos; que nunca hablan más que de cosas ausentes o de cosas profundamente y secretamente sentidas; extraños discursos, que parecen hechos por otro personaje que el que los dice, y dirigirse a otro que el que los escucha. En suma, es un lenguaje dentro de un lenguaje (Valéry, 1990: 79).

Las palabras adquieren fuerza y sentido a través de los matices que toma la voz. Friedrich Nietzsche, en un artículo titulado “Sobre la música y la palabra” afirma que las tonalidades que ésta adquiere son capaces de mostrar “Todos los grados de placer y desplacer, manifestaciones de algo primordial que no podemos penetrar se simboliza en el tono del que habla, mientras que todas las demás representaciones son indicadas por la simbólica del gesto” (Nietzsche 1871:10).

La palabra guarda una relación íntima con su tono fundamental, que Nietzsche llama también llama tono emotivo, relacionado con las sensaciones y sentimientos agradables o

desagradables, coincidiendo con los planteamientos que Paul Valéry hace sobre el lenguaje: ciertas combinaciones de palabras pueden producir una emoción que otras no producen y es a lo que él llama *poética*. “Al bosque encantado del lenguaje, los poetas van expresamente a perderse, a embriagarse de extravío, buscando las encrucijadas de significado, los ecos imprevistos, los encuentros extraños, no temen ni los rodeos, ni las sorpresas, ni las tinieblas” (Paul Valéry 1990:9). Clément Rosset hace la misma observación :“Cuando se trata de lenguaje hablado, es la entonación la que comunica el sentido de lo que es dicho, a lo que se apunta y su valor. Cuando se trata de texto escrito, es sobre su invisible acentuación, es decir, sobre lo que podría ser su justa entonación, donde se sitúa la comprensión de la lengua” (Rosset, 2007:98). El lenguaje poético trasciende la función básica del lenguaje cotidiano. Las palabras están hechas de sonidos que se hace más notorios en el verso y en el canto.

Existe una diferencia fundamental entre el músico y el poeta, ya que el último “No tiene ante sí, dispuesto para un disfrute de belleza, un conjunto de medios hecho expresamente para su arte. Tiene que tomar el lenguaje: la voz pública, esa colección de términos y de reglas tradicionales e irracionales, caprichosamente creadas y transformadas, caprichosamente codificadas, y muy diversamente entendidas y pronunciadas” (Valéry 1990:84). Además que existen en el vocabulario fluctuaciones tanto fonéticas como semánticas “Una mezcla de excitaciones auditivas y psíquicas perfectamente incoherentes”. El poeta tiene que lidiar con los recovecos del lenguaje e intentar armonizar con las palabras, obedecer a su musicalidad, y al mismo tiempo no descuidar sus condiciones intelectuales y estéticas. Valéry cree que no es posible que lo haga de una manera consciente: el poeta es un mensajero que devela misterios por medio del poema.

Una de las características que Valéry confiere al poder del sonido de las palabras en la poesía, es que funciona como una fórmula mágica en la que las palabras pierden su significado a merced del encantamiento que producen. Aquellos que utilizan la forma poética, ya sea en versos o en sortilegios lingüísticos, deben creer en la palabra y en la eficacia de su pronunciamiento, que radica en la fuerza con la que es pronunciada, esto es, en su sonido, más que en su significado. “Las fórmulas mágicas están con frecuencia privadas de sentido; pero no se pensaba que su poder dependiera de su contenido intelectual” (Valéry 1990: 92). Nietzsche, a modo de metáfora plantea también en qué sentido la poesía es cercana a la música:

El lírico canta como canta el pájaro, por una necesidad interior, y enmudecerá si ante él se planta el oyente curioso. Por esto sería contrario a la naturaleza pedir del lírico que se preocupe de las palabras de su canción, lo que exigiría un oyente, lo que no puede pretenderse en modo alguno tratándose de la lírica (Nietzsche 1871: 20).

La voz y el pensamiento tienen que ver con la presencia y con la ausencia. La primera hace una especie de invocación al llamar no sólo a las cosas, con las cuales guarda evidentemente una relación simbólica, sino también con los pensamientos y emociones muy particulares de quien escucha ese llamado: “Lo que es propiamente pensamiento, imagen, sentimiento, es siempre, de alguna manera, *producción de cosas ausentes*. La memoria es la sustancia de todo pensamiento. La previsión y sus tanteos, el deseo, el proyecto, el esbozo de nuestras esperanzas, de nuestros temores, son la principal actividad interior de nuestros seres” (Valéry 1990: 90).

Música y poesía evocan invisibilidades: imágenes, recuerdos, sensaciones y emociones. Ambas son reales pero intangibles. La música sume al que la escucha en un estado del alma. Un buen poema logra el mismo resultado. Clément Rosset escribió sobre la impresión que T.S. Eliot tenía sobre la poesía:

Un poema logrado crea una posibilidad de conocer un nuevo afecto, un cierto estado del alma conveniente a la posición particular del poeta y de su eventual receptor: insistiendo justamente en el carácter nuevo de lo que evoca, más que en su aptitud ocasional para sugerir y reactivar una emoción antigua. Pero este nuevo estremecimiento [...] no será nunca tan nuevo como el que procura la emoción musical (Rosset 2007:74).

Aun cuando la música, desde el planteamiento que hace Rosset, en esencia no tiene intención alguna de llevar un mensaje, desencadena de cualquier modo una respuesta cuando ha captado la atención de un probable receptor. Tal reacción genera un efecto creativo en la imaginación de quien se ha prendado. La mente produce entonces imágenes, ideas y afectos que se desplazan atemporales del pasado al futuro.

Esta experiencia musical se vive también por medio del poema. Aunque el poeta tenga como su material máspreciado a las palabras y sea a través de ellas que crea sus versos, en estos no hay un mensaje preciso, sino más bien una emoción implícita que el poeta recrea con la

sonoridad de las palabras y también de las imágenes metaforizadas. Esta inexistencia de un mensaje con una simple finalidad referencial<sup>4</sup> es propia también del poema, tal como escribe Nietzsche: “¿No debemos pensar más bien en lo que el lírico es realmente, es decir, el hombre artista que piensa en la música por medio de la simbólica de imágenes y afectos, pero que no tiene que comunicar nada a ningún oyente; que en sus momentos de raptó olvida todo lo que pasa a su alrededor? (Nietzsche 1871: 12).

La lengua en el territorio poético es más cercana a la música en tanto que se aleja de la precisión y del orden que requiere la comunicación con fines prácticos para buscar el placer auditivo y estético que se encuentra en el ritmo y en la imagen. La poesía no busca hacerse comprender sino expresarse de manera sublime, para lo que tiene que llevar al lenguaje hasta sus límites.

De esto da cuenta Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales*, citado por Clément Rosset, quien hace una comparación entre la lengua y la música. Para lograrlo propuso cuatro fases. En la lengua la primera fase es escuchar hablar a alguien; la segunda, olvidar el sonido; la tercera es entender los fenómenos; y al final, comprender la palabra.

En la música el proceso es el siguiente. La primera fase también es escuchar, pero no a alguien sino a un instrumento musical; la segunda es oír una sonoridad; la tercera es entender valores; y en el último paso, a diferencia del proceso de la lengua, no hay absolutamente nada que comprender. Existe además una diferencia entre lengua y música que resulta crucial “El dominio sonoro propiamente dicho, accesorio en el caso de lenguaje, sería, al contrario, esencial en el caso de la música” (Rosset 2007:93). Al tomar en cuenta los criterios que utiliza Schaeffer para diferenciar a la lengua de la música, las características que corresponden a la música son las mismas que las de la poesía, en la que lo sonoro resulta esencial aún cuando no se la comprenda. Es por eso que un poema en una lengua desconocida nos mueve, no comprendemos pero sentimos. Si le quitamos la voz a las palabras puestas en el verso, que sirve a manera de instrumento musical, o instrumento de medida, como bien expresa Paul Valéry, sólo serían “esas sucesiones de palabras curiosamente reunidas, fabricaciones inexplicables” (Valéry 1999: 113).

---

<sup>4</sup> Consultar las funciones del lenguaje. Jakobson, R. (1984). Lingüística y poética. *Ensayos de lingüística general*. (347-395). Barcelona: Ariel.

Aunque la música y la poesía presentan similitudes en tanto que son lenguajes y se prestan a la equívocidad, la diferencia primordial es que la música no tiene un significado, a diferencia de las palabras que pueden tener más de uno. La música es "significante sin significado" no ofrece al oído más que una especie de significación en blanco" (Rosset 2007:90). Sin embargo, esa misma característica hace que la música sea vaga e insignificante, puesto que no remite a ningún significado específico, pero puede desencadenar ideas y emociones en el escucha. Por tal motivo "La escucha musical es una experiencia absolutamente singular y sin ejemplo" (Rosset 2007: 85). El lenguaje musical y el poético son polisémicos debido a circunstancias diferentes.

La música como lenguaje no busca una respuesta del escucha, no hay un circuito del habla como en el lenguaje verbal, es un circuito que se cumple en sí mismo. Por tal razón no se acompaña de sentimientos, lo que no quiere decir que escucharla no los provoque, pero tienen "una connotación psicológica y accidental, que varía con las circunstancias y el humor del momento (mientras que el valor de una partitura permanece estable, independiente de todo contexto psicológico)" (Rosset 2007:85). Nietzsche opinaba semejante: "La voluntad misma y los sentimientos [...] son completamente incapaces de engendrar la música [...] por otra parte la música es impotente para expresar sentimientos, tener por objeto sentimientos, porque su objeto propio es la voluntad" (Nietzsche 1971:16). Las emociones existen ya en quien es tocado por una melodía o un poema, y la fuerza de la creación las desencadenan. Lo cierto es que tanto la poesía como la música, intencionalmente o no, desencadena reacciones emotivas. Paul Valéry describió la sensación que era capaz de producirle la musicalidad:

¿Cuál es esta especie de emoción? La conozco en mí por ese carácter de todos los objetos posibles del mundo ordinario, exterior o interior, los seres, los acontecimientos, los sentimientos y los actos que, permaneciendo como son comunmente en cuanto a sus apariencias, se encuentran repentinamente en una relación indefinible, pero maravillosamente afinada con los modos de nuestra sensibilidad general [...] se asocian muy diferentemente a como lo hacen en las formas ordinarias, se encuentran (permítanme esta expresión) musicalizados, convertido en resonantes el uno por el otro y casi armónicamente correspondientes (Valéry 1990:74).

La afinación que menciona Valéry, es la capacidad que tiene un sonido, una palabra o una imagen de resonar en la sensibilidad humana. A manera de una llave que abre una cerradura, una nota

musical o una sonoridad pueden dar paso a un tiempo y una emoción. El arte en general se expresa por medio de lo sensible. En el caso que nos atañe, el oído es el sentido que prevalece invisible y poderoso. Aquella puerta que se abre posibilitándonos un viaje a través del tiempo no es semejante en un ser humano o en otro. Es aquí donde entra en juego nuestra propia subjetividad, lo interno, lo que es también etéreo, y la experiencia musical y poética será singular, única e irrepetible. Sobre esta característica de la percepción de la creación artística, el autor de *El cementerio marino*, apuntó:

Esta es una de las características más curiosas del arte, que nos proporciona un efecto sensible, pero no del mismo orden de sensibilidad que el de la sensación original. El arte nos da, por consiguiente, el medio de explorar a placer la parte de nuestra propia sensibilidad que permanece limitada del lado de lo real. Reaviva nuestras emociones, pero no toda su precisión individual en nosotros (Paul Valéry 1990:201).

## 1.1 LA MUSICALIDAD EN EL POEMA

La emoción es música metaforizada

George Steiner

El objetivo de este segundo apartado del primer capítulo de la tesis es reflexionar conceptualmente, analizar y escribir en torno a la musicalidad de la poesía que comparten la música y el lenguaje en la poesía de autores de habla hispana.

Para desarrollar este apartado me apoyo de las reflexiones sobre la musicalidad de la lengua de Pascal Quignard, George Steiner y Octavio Paz, siguiendo como eje los planteamientos teóricos de Clément Rosset y Paul Valéry. El hilo conductor de este apartado es el sonido, analizado en el poema desde la sonoridad y la sintaxis, haciendo énfasis en la particularidad de la poesía en contraste con la prosa y el lenguaje articulado.

Los seres humanos nacemos escuchando. Es probable que el sonido llegue al vientre materno antes de nacer;<sup>5</sup> es el sentido que nos abre la ventana al mundo, tanto interior, estando en el cuerpo de la madre, como del exterior. Pascal Quignard, filósofo, músico y novelista francés, en *El odio a la música*, escribe que nuestros oídos están desprotegidos ante todos los sonidos que nos rodean. A diferencia de la vista, no podemos simplemente cerrar los ojos, ya que nuestros oídos se encuentran expuestos, las orejas no tienen párpados.<sup>6</sup> Para protegernos entonces de los ruidos, dice Quignard: “Rodeamos de lienzos una desnudez sonora, extremosa, lastimada, infantil, que perdura sin expresión en lo más hondo de nosotros. Estos lienzos son de tres clases: las cantatas, las sonatas, los poemas. Lo que canta, lo que suena, lo que habla” (Quignard 1998: 8).

---

<sup>5</sup> Pascal Quignard lo expresa en el primer tratado de *El odio a la música*: El conocimiento de un mundo sonoro sin retroalimentación expresiva, sin capacidad de aprehensión ni rebotadura verbal, e incluso la entonación de la lengua en que vamos a nacer: estos conocimientos son varios meses anteriores a nosotros [...] Los Sonoros preceden nuestro nacimiento. Preceden nuestra edad. Estos sonidos preceden incluso el sonido del nombre que todavía no llevamos y que sólo llevamos bastante después que ha retumbado en torno de nuestra ausencia, en el aire y en el día que aún no contienen nuestro rostro e ignoran todavía la naturaleza de nuestro sexo (Quignard 1998:16).

<sup>6</sup> “Las orejas no tienen párpados” es el título del segundo tratado incluido en el libro *El odio a la música* de Pascal Quignard.

Paul Valéry, quien indaga profundamente sobre la musicalidad en la poesía, en *Teoría Poética y estética* escribe una idea semejante a la de Quignard, planteando que vivimos en el mundo de los ruidos a través del oído, y que, pese a que esta mezcla de sonidos es a menudo incoherente, el oído es capaz de interpretarlos a su manera, “separa de ese caos otro conjunto de ruidos particularmente relevantes y simples [...] Son los sonidos, y esas unidades sonoras están capacitadas para formar combinaciones claras, implicaciones sucesivas o simultáneas, encadenamientos y crecimientos que podemos llamar inteligibles, es la razón por la que en música existen las posibilidades abstractas” (Valéry 1990: 82).

Desde el planteamiento de filósofos como Clément Rosset y George Steiner, ningún lenguaje puede competir con la capacidad de la música para tener múltiples significados en quienes la escuchan, bajo formas que son intraducibles a la lengua. También destacan su facilidad de suscitar emociones en grupos grandes de personas y de manera privada, como una experiencia singular. Comparada con la ceguera, en la que se pueden leer libros en Braille para conocer las palabras de una lengua, la sordera “el ostracismo que expulsa de la música, es un exilio irremediable” (Steiner, 2012: 22). La experiencia de la música es opuesta a la lengua en cuanto que es inverbalizable. La música existe, se escucha y va directamente hacia las emociones, es, como plantea Steiner, pre lingüística, ya que no hay un filtro, como en el caso de la lengua, en el que las emociones intentan describirse a través del lenguaje articulado. Sin embargo, si hacemos una división estricta entre música y lenguaje articulado, la diferencia más notable es que a diferencia del segundo, lo musical no tiene como función decir algo, existe simplemente. Vamos ahora a la poesía, que crea por medio de las palabras pero con una función distinta. Claro está que el poema sí busca comunicar, aunque no de manera funcional e involucra una transformación de la palabra. En lo poético trasciende el cómo se dice eso que quiere expresarse, no buscando la eficacia del lenguaje en la precisión del significado, sino en el goce de su significante. Es ahí el punto de encuentro de lo musical en la poesía: lo sonoro.

La música y la poesía están hechas de sonidos y silencios que se encuentran organizados; en la música a través de escalas armónicas, tiempos de ejecución, notas musicales, y en la lengua a través de símbolos, de palabras y su organización sintáctica. Si no estuvieran organizados armónicamente se convertirían en ruido.

Además del sonido, el ritmo es una característica compartida por la música y la poesía y la más analizada en la literatura. La métrica se ha encargado de estudiar la musicalidad de los versos tomando en cuenta aspectos como el número de sílabas, el tipo de rima y la acentuación de las palabras. Aunque revela aspectos esenciales, no es la única manera de acercarse a la musicalidad del poema.

Desde el planteamiento que Clément Rosset hace sobre la música, su naturaleza y sus alcances, puede observarse la musicalidad desde la experiencia, en el poema. La música y el lenguaje poético comparten, además de sus alcances rítmicos y sonoros, la facilidad de evocar estados emocionales en los escuchas. No serán las mismas sensibilidades tocadas en uno y otro receptor, como difícilmente sabremos con precisión las subjetividades que crecían en el creador de la música o del poema. Aún siendo conscientes de estas premisas, es posible un acercamiento a la experiencia poético musical desde la conjunción del sonido y la subjetividad.

Las palabras surgidas de nuestro aliento forman cadenas, de manera semejante que las imágenes se concatenan en los sueños. Pascal Quignard planteaba que los seres humanos somos objetos de una “narración sonora” a la cual no hemos dado un nombre ni la importancia que sí le hemos dado al sueño, que es producto de una serie de imágenes. Es curioso que T.S. Eliot escribiera, hablando sobre la música de la poesía, que la intención evidente del poema es producir el efecto de un sueño y para gustar del poema no es necesario saber qué significa el sueño. Es trivial señalar, dice Eliot, que es imposible parafrasear el contenido de un poema, y esta regla puede aplicarse también en la música. Otra observación de Eliot sobre la poesía es que “el significado de un poema puede ser más amplio de lo que se propuso su autor, y algo remotamente alejado de sus orígenes” (Eliot 1999:93); tal idea también coincide con lo que de la recepción de la música propone Clément Rosset. Tanto la música como la poesía se prestan a las más diversas significaciones. Las narraciones sonoras se encuentran en la lengua, la música y también en la poesía.

Estas “narraciones sonoras” que menciona Pascal Quignard son melodías “Viejos cantos. Cánticos. Rondas infantiles y conjuradoras. Arrullos o canzonetas. Polcas o valsos. Canciones de salón y refranes populares” (Quignard, 1998: 32).

Pascal Quignard en *El odio a la música* escribe acerca de los sonidos de la voz. La respiración es capaz de reflejar con énfasis “las emociones que el cuerpo experimenta, los esfuerzos que intenta

para alejarlas o las sensaciones que lo animan. Los sonidos pactan con la necesidad de aire y de ventilación que constriñen a este instrumento tensado de piel y huesos que somos nosotros mismos” (Quignard,1998: 39). La lengua, hecha a través de palabras que se enuncian por medio de la voz, surge de nuestro cuerpo que emite sonidos gracias a la respiración, al aire que inhala y exhala. “Y construye con sus gritos la palabra griega psyché solo dice aliento su tono, su timbre, su voz, su cadencia, su silencio y su canto” (Quignard 1998: 46).

Las palabras son una especie de conjuro, porque nombran invisibilidades, y al romper el silencio, el sonido evoca y trae a la mente la imagen de aquello nombrado que viene a nuestra imaginación, y aunque intangible, existe. Clément Rosset, hablando sobre el lenguaje escribe:

El estatuto de lo no visible se aplica también a lo no perceptible en general [...] y lo que es cierto en el ámbito de las imágenes lo es más aún en el ámbito de las palabras y del lenguaje. El hecho de que invenciblemente seamos llevados a buscar, antes de lo que alguien dice o escribe, una intención de significar que se desdibuja y se corrompe en parte en aquello que el lenguaje expresa tratando de llegar a la roca dura que escaparía a lo aleatorio y fortuito del lenguaje es una ilusión (Rosset 2014:18).

Lo expresado por Rosset respecto a las invisibilidades que la lengua evoca e invoca, es dicho en un poema de Alejandra Pizarnik: “No/las palabras no hacen el amor/hacen la ausencia/ si digo agua ¿beberé?/si digo pan ¿comeré?/en esta noche en este mundo/extraordinario silencio el de esta noche/lo que pasa con el alma es que no se ve/lo que pasa con la mente es que no se ve/lo que pasa con el espíritu es que no se ve/ ¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?/ninguna palabra es visible”. Así, podemos decir que la lengua exterioriza todo lo que ocurre en la mente, hace visibles nuestros pensamientos a través de las palabras, pero también tiene el efecto inverso. Las palabras invocan invisibilidades que hacen visibles a través de la memoria o de la imaginación. Clément Rosset en un ensayo llamado *Poética de lo invisible* escribe que “la visión de lo invisible, o más bien la sugestión de tal visión, puede constituir no la materia de una ilusión, sino la materia de una creación de orden poético” (Rosset 2014: 67).

La música, por su parte, retarda lo inmediato, como el recuerdo, que es fugaz y que acompañado de música se intensifica en imágenes y en emociones. Quignard propone que *mnemosyné* y *mousiké* son lo mismo. Música y memoria. Por su parte, Rosset escribe que “La música no es entonces lo que cuenta, sino la naturaleza del recuerdo que despierta” (Rosset 2014: 24).

Quignard escribe que la armonía existente en el fenómeno musical tiene como una de sus características la capacidad de resucitar la curiosidad sonora “extinta desde que el lenguaje articulado y semántico se propaga en nosotros” (Quignard 1998: 13). Esa olvidada curiosidad sonora es el olvido en el que de alguna manera tenemos a las palabras, porque están hechas de diferentes sonidos a los que no prestamos atención más que por su significado inmediato, a diferencia de la música, en la que prestamos atención total a la armonía de las notas musicales.

En la poesía, las palabras recuperan su valor sonoro. El significado pasa a un segundo plano para dar el valor a los sonidos. En la aliteración, por ejemplo, el juego de palabras en un verso hace que una sílaba o una consonante adquieran más fuerza, al igual que en la anáfora, donde una palabra se usa constantemente y pierde sentido al ser repetida y hace que su sonido aflore ante la sorpresa del que escucha o lee el poema. Pero la musicalidad no sólo está implícita en la sonoridad, por tanto el significado sigue siendo importante, y la experiencia que nos brindan las palabras es también un elemento de lo musical. Tal como plantea Eliot, el poeta debe jugar con el lenguaje, con todas las palabras que ha aprendido de poemas pasados, pero también debe saber hacerlo con las palabras que su tiempo le tiende a la mano:

Sería un error, sin embargo, pensar que toda poesía tiene que ser melodiosa, o que la melodía es algo más que uno de los componentes de la música de las palabras. Ciertas poesías están escritas para ser cantadas; la mayor parte de las poesías, en nuestros tiempos, están compuestas para ser habladas (Eliot 1943: 257).

Octavio Paz, por su parte, con respecto a la poesía, escribió que esta nació aliada a la música, después se separaron y cada vez que se ha intentado volver a reunir las el resultado ha sido la oposición o la absorción de la palabra por el sonido, y es por eso que la alianza entre ambas es difícil. Sin embargo, también afirma que la poesía tiene su propia música, y esa música es la palabra: “No creo en el fin de la escritura, creo que cada vez más el poema tenderá a ser una partitura. La poesía volverá a ser palabra dicha” (Paz 2010: 86).

Sin el lenguaje, afirma Quignard, no podríamos decir la realidad que habita nuestro pensamiento. Pero antes del lenguaje existió, como sigue existiendo, el sonido, lo musical. Quignard escribe que existen sonos asemánticos que son capaces de turbar el pensamiento

racional al interior del cráneo y al hacerlo despiertan una memoria no lingüística. A estos sonos o melodías asemánticas los llama Tarabust.<sup>7</sup>

Busco el tarabustant sonoro anterior al lenguaje. Tarabust es un vocablo inestable. La obsesión sonora no logra separar, en lo que oye, aquello que anhela oír sin pausa de lo que no puede haber oído. Un ruido incomprensible y que machaca. Un ruido que no sabíamos si era querella o tamborileo, jadeo o golpes. Era muy rítmico. Venimos de aquel ruido. Es nuestra semilla (Quignard 1998:36).

Esa memoria no lingüística que plantea Pascal Quignard, es una memoria relacionada directamente con las emociones. Es una idea importante para acercarnos a la experiencia que brindan la música y la poesía, que se dirigen sin filtros hacia nuestras emociones expresadas también físicamente. Lo musical puede calmarnos, excitarnos e incluso provocarnos el llanto, sin que tengamos necesariamente que “entender” un mensaje. Es así como una canción en una lengua extranjera que no entendemos, logra conmovernos.

La musicalidad del poema deviene entonces no solamente de cuestiones acústicas, sino de la experiencia del ser humano y sus subjetividades ante la música y la poesía. La propuesta que se sigue en este trabajo es la del filósofo Clément Rosset, que propone una definición metafísica de la música, en la cual ésta no busca expresar nada, y sin embargo despierta memorias y emociones. Contrastando la propuesta sobre la naturaleza de la música, Valéry reflexionó profundamente sobre la poesía. Existen puntos de parte de los dos pensadores donde música y poesía coinciden. El más importante para este trabajo es que canción y poema, fuera del alcance de su creador son un ente que aunque no tiene como fin comunicar algo preciso, se presta a las más diversas interpretaciones.

La experiencia ante el poema es momentánea e, igual que la experiencia de la música, irreplicable: lo que nos revela o evoca, las sensaciones que causa. Estas serían algunas características musicales del poema, tomando como base las ideas de Clément Rosset.

---

<sup>7</sup> Hay un viejo verbo francés que dice ese tamborileo de la obsesión. Que designa ese grupo de sonos asemánticos que turban el pensamiento racional al interior del cráneo y al hacerlo despiertan una memoria no lingüística. *Tarabust*, más que melodía, es quizá la palabra que hay que proponer. De *Tarabustis* hay testimonio después de Chrétien de Troyes, en el siglo catorce. *Quelque chose me tarabuste*. Algo me tarabusta (Quignard 1998: 36).

Este trabajo analiza lo musical en la poesía desde dos perspectivas: Primero desde lo sonoro, tomando en cuenta elementos como el ritmo; y desde las subjetividades que ante la experiencia poético musical se despiertan, como la memoria y las emociones.

## 1.2 EL RITMO Y LA EMOCIÓN EN EL POEMA

Algunos sonidos, algunas melodías dicen qué "antiguo tiempo" hace hoy en nosotros

Pascal Quignard

Todo se transfigura, todo se desliza, danza o vuela, movido por unos cuantos acentos

Octavio Paz

El presente apartado tiene como propósito reflexionar conceptualmente, analizar y escribir en torno al ritmo y la emoción, siguiendo el planteamiento de Paul Valéry, quien sostiene que el universo poético es igual al universo musical, para construir una categoría analítica que permita una vertiente explicativa del ritmo, que compartan la música y el lenguaje en la poesía de autores de habla hispana. Para tal efecto, hago uso de planteamientos acerca del ritmo, de autores como Octavio Paz, Henri Meschonnic y el mismo Valéry; algunos recurren a la cuestión subjetiva del ritmo, y otros, a los terrenos de la métrica. Estas reflexiones tienen como denominador común la relación del ritmo con las emociones, así como el sentido inherente del ritmo lejano al signo, y sin embargo, hecho con palabras, material esencial del poeta.

El poeta roza los límites del lenguaje porque se arriesga no sólo a explorar los matices de sus sonidos, sino que también usa las palabras para expresar lo inexpresable y mostrar dónde radica lo poético. Eliot dice que “el poeta se ocupa de las fronteras de la conciencia más allá de las cuales faltan las palabras, aunque existan todavía significados” (Eliot 1943: 94). Los poetas son unos buscadores constantes de palabras que llegan al límite de lo indecible para intentar expresar lo inefable. Pascal Quignard dice que los seres humanos sufrimos por “las palabras que nos faltan, que están ausentes bajo la especie del sonido, que son las ausentes, que permanecen ausentes en la punta de la lengua (Quignard 1998: 33). Esas mismas palabras están acomodadas en frases que se convierten en versos, y el verso, según Paz, “dice lo indecible. Es un tartamudeo que lo dice todo sin decir nada, ardiente repetición de un pobre sonido: ritmo puro” (Paz 2010: 90).

El ritmo<sup>8</sup> no es una palabra que aluda únicamente al sonido, aunque es su territorio más amplio, es usada para designar cambios que forman una secuencia homogénea. Puede ser observado mediante una serie de luces que se prenden y se apagan siguiendo un patrón; ocurre también en el pulso que golpea al compás del latido del corazón, y la sensación que emite éste en las sienes, o al apretar cierta parte del cuerpo, asimismo pueden sentirse claramente a través del tacto. El ritmo es movimiento que perciben los sentidos.

La primera acepción del ritmo según la RAE, es el “Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas”. Tomando en cuenta tal definición, la palabra puede aplicarse no sólo al ámbito auditivo, sino también al acontecimiento de sucesos y está relacionado directamente con el tiempo. Es por esta razón que de ciertos fenómenos como la duración del día y la noche, y las fases lunares, que son sucesos que se repiten periódicamente, se dice que tienen un patrón rítmico, de la misma forma que en los sonidos que se repiten cada determinado tiempo, como sucede en la música y en la lengua.

La segunda acepción del ritmo de la RAE, alude a la lengua, define al ritmo como una “Sensación perceptiva producida por la combinación y sucesión regular de sílabas, acentos y pausas en el enunciado, especialmente en el de carácter poético”. Los mismos elementos a través de los cuales se analiza el ritmo de la lengua, son los que se toman en cuenta en el lenguaje de la poesía: sílabas, acentos y pausas. Dos de estos elementos son tomados en cuenta en la tercera y última acepción, en donde se alude específicamente a la música como la “Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical”. Estas dos últimas definiciones se centran en la percepción auditiva del ritmo, en su sonoridad. El ritmo musical regula los movimientos del cuerpo, como es el caso de la danza, la melodía<sup>9</sup> y la dicción; estos tres aspectos están íntimamente relacionados con el ser humano: la danza con los movimientos del cuerpo, la melodía con la elección y combinación de sonidos, y la dicción con la voz. Édgar Willems, en un libro que estudia el ritmo musical, escribe que debe considerarse:

---

<sup>8</sup> El ritmo, algo no exclusivo de la música o del lenguaje, sino connatural a todo proceso sonoro, motriz o temporal, ha sido siempre un concepto bastante problemático, en modo alguno fácil de encerrar dentro de los límites de una definición. Los términos con que se lo designa resultan a veces ambiguos y son objeto de empleos no siempre adecuados, hasta el punto de que incluso en diccionarios y en escritos técnicos se deja a veces sentir esta indefinición (Luque Moreno 2011: 101).

<sup>9</sup> 1. f. Dulzura y suavidad de la voz o del sonido de un instrumento musical. 2. f. Cualidad del canto por la cual agrada al oído.

El ritmo, así como la melodía y la armonía, como elementos de una síntesis musical-humana. Porque la música es un modo de expresión del ser humano y cada uno de los tres elementos fundamentales de la música representa un aspecto profundo, vital, del ser humano. Solo podemos, pues, captar el carácter real del ritmo al relacionarlo con el ser humano (Willems 1964: 12).

De hecho, desde la perspectiva de los poetas líricos en el siglo VII, se usó para definir “la forma individual y distintiva del carácter humano” y para Anacreonte significó también las formas particulares del humor o del carácter. Pero este enfoque humano, y por tanto subjetivo, se ha dejado de lado tanto en la música, como en la lengua, para más bien estudiar el ritmo desde un enfoque cualitativo. De hecho, desde la perspectiva del lingüista Émile Benveniste, el ritmo se encuentra presente en otras áreas del conocimiento humano:

La noción de «ritmo» es de aquellas que interesan a una gran porción de actividades humanas. Tal vez incluso serviría para caracterizar distintivamente los comportamientos humanos, individuales y colectivos, en la medida que tomamos consciencia de las duraciones y las sucesiones que los regulan, y también cuando, más allá del orden humano, proyectamos un ritmo en las cosas y en los acontecimientos (1966: 327-335)

Henri Meschonnic retoma la postura de Benveniste y afirma que “El ritmo, como el sentido del sujeto, es a la vez subjetivo y social, sentido e historia” (2007: 85). En los estudios que abordan el ritmo, ha pesado más el enfoque cuantitativo. La rítmica y la métrica han medido los ritmos, contando y midiendo su duración e intensidad para dejar una constancia de la objetividad de su existencia. En la literatura, específicamente en la poesía, para estudiar el ritmo, se ha medido el poema, desde antaño, para darle valor al trabajo del analista literario, lo que para poetas como Paz, es un atentado contra la poesía. Cada frase que conforma un poema, olvidando por un momento si está escrito en forma de verso o prosa (tema que toco en párrafos posteriores), es una totalidad autosuficiente: “Todo el lenguaje, como un microcosmo, vive en ella. A semejanza del átomo, es un organismo sólo separable por la violencia. Y, en efecto, sólo por la violencia del análisis gramatical la frase se descompone en palabras” (Paz 2010: 49). Mallarmé afirmó que veía en el verso una palabra total.

La frase o el enunciado, tiene la misma importancia tanto en el lenguaje como en el poema. “La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética” (Paz 2010: 51). Existe una

diferencia importante entre el discurso y la poesía. Si se quita al primero una de sus frases y se la aísla, ésta pierde toda coherencia, pues su unidad está constituida por el sentido y por su significación. Y en el caso de la frase poética, su propiedad más indispensable y lo que la constituye como tal, es el ritmo, por lo que aún separada del poema tendrá un sentido porque está regida por su propio ritmo. Esto nos lleva a afirmar entonces, que el ritmo no puede separarse de la frase; como afirma Paz “No está hecho de palabras sueltas, ni es sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido” (Paz 2010: 70).

Al respecto, Henri Meschonnic, quien dedicó su obra a estudiar y replantear el ritmo, tiene una postura semejante a la de Paz: “Una teoría del ritmo es una teoría del sentido, no porque el ritmo sea el sentido, sino porque el ritmo está en interacción con el sentido. El poema es el discurso donde esta interacción es la más visible, sin duda también aquel donde ella es la más específica” (Meschonnic 2007:90). Esta idea hace ver de una forma diferente los esquemas que se han impuesto acerca de la forma en los textos escritos, y la manera binaria en la que se ha formulado: prosa y verso, narrativa y poesía. La realidad es que no toda prosa se escapa del ritmo, y no en todo verso se encuentra la poesía. Bien decía Paz que a toda idea se le puede dar forma de endecasílabo, incluso a una receta de cocina, pero no queda más entonces que sólo un “casarón sonoro”, vacío de la gracia y la magia que inundan la poesía. Tomás Navarro, estudioso del verso español escribió: “La estimación del verso se funda justamente en la valoración de su sentido y su sonido. No basta la sustancia ideológica ni la excelencia del lenguaje. Tan deplorable es el verso musical vacío de sentido como el verso conceptual falto de ritmo y armonía” (Navarro 1972:9). Paul Valéry opinaba semejante:

Distinguir en el verso el fondo y la forma, un tema y un desarrollo, el sonido y el sentido; considerar la rítmica, la métrica, y la prosodia como naturalmente y fácilmente separables de la expresión verbal misma, de las palabras mismas y de la sintaxis, he ahí otros tantos síntomas de no comprensión o de insensibilidad en materia poética (Valéry 1990: 38).<sup>10</sup>

Octavio Paz, en *El arco y la lira* afirma que “Sostener que el ritmo es el núcleo del poema no quiere decir que éste sea un conjunto de metros” [...] Metro y ritmo no son la misma cosa. [...] El ritmo es inseparable de la frase; no está hecho de palabras sueltas, ni es sólo medida o

---

<sup>10</sup> También lo dice Lotman: No existe eso que nos enseñaron en las escuelas de los dos planos: plano del contenido y plano de la expresión, pues la expresión es contenido mismo, no hay una división tal cual (1970).

cantidad silábica” (Paz 1967: 70). Por tal razón el ritmo no es la única definición o elemento que une directamente a la música con la poesía, aunque bien es cierto que se presenta con más fuerza en los versos, existe también en otras obras escritas en prosa, además, la forma del verso no es particular del género poético. Los mitos llevados a través del canto, la filosofía y la historia han tenido el verso como forma. “Los metros son históricos, mientras que el ritmo se confunde con el lenguaje mismo” (Paz 1967: 72). George Steiner coincide con Paz en cuanto a que el ritmo y la fluidez que éste influye en la lengua no es asunto particular de la poesía: “Hay razón para creer que las enseñanzas presocráticas eran recitadas oralmente, quizá cantadas, como intuyó Nietzsche. Durante mucho tiempo, las fronteras entre los relatos de la creación, las ficciones mitológico-alegóricas, por una parte, y las máximas filosóficas con sus enunciados, por otra, fueron enteramente fluidas” (Steiner 2012: 29).

Según Octavio Paz el ritmo es inherente a la lengua misma. Los seres humanos, que al igual que los animales emitimos sonidos, a diferencia de ellos organizamos éstos a manera de orquesta, hicimos palabras y les dimos sentido. Al respecto, Pascal Quignard afirma que “La literatura es el lenguaje que separa del ladrido” (Quignard, 1998: 46). Pero la lengua, que permitió que la literatura escrita fuese posible, fue la que nos separó del simple sonido animal. Los sonidos adquirieron un significado, no fue más el sonido por sí mismo sino su relación con algo más, imágenes de objetos, ideas no tangibles. El hombre fue definido por los griegos como el animal que habla, que “habita las limitadas inmensidades de la palabra, de los instrumentos gramaticales. El logos equipara la razón en sus mismos fundamentos” (Steiner 2012: 10).

En las lenguas modernas los metros están compuestos por un determinado número de sílabas, duración cortada por acentos tónicos y sílabas. Los acentos y las pausas constituyen la porción más antigua y puramente rítmica del metro; están cerca aún del golpe del tambor, de la ceremonia ritual y del talón danzante que hiera la tierra. El acento es danza y ritmo (Paz 2010: 73).

Esta relación del ritmo con la danza también es propuesta por George Steiner. En el libro *La poesía del pensamiento* escribió “Donde existe per se, donde según Schopenhauer es más perdurable que el hombre, la música no es más ni menos que ella misma. El eco ontológico está al alcance de la mano, soy lo que soy. Su única traducción o paráfrasis significativa es la del movimiento corporal. La música se traduce a danza” (Steiner 2012: 16). Steiner retoma la idea de Valéry en

la que el poeta plantea que la única forma posible de traducción de la música, si es que tal existe, es la danza. Esta propuesta de Valéry se encuentra en *Teoría poética y estética* donde hace la analogía entre marcha y prosa, y danza y poesía.

La marcha, lo mismo que la prosa, apunta a un objeto concreto. Es un acto dirigido hacia algo que es nuestro fin alcanzar. Son circunstancias actuales, como la necesidad de un objeto, el impulso de mi deseo, el estado de mi cuerpo, de mi vista, del terreno, etc., los que ordenan su paso a la marcha, le prescriben su dirección, su velocidad, y le dan un término finito [...] La danza es algo muy distinto. Es, sin duda, un sistema de actos; pero que tienen su fin en sí mismos. No va a ninguna parte. Si persigue un objeto, no es más que un objeto ideal, un estado, un encantamiento, un fantasma de flor, un extremo de vida, una sonrisa, que se orma finalmente en el rostro de quien la solicitaba al espacio vacío (Valéry 1990: 88).

Pensando en la analogía que Valéry hace entre prosa y marcha, poesía y danza; la lengua pasa a la literatura de dos formas posibles: una en la que las palabras se forman de manera ordenada para conseguir un fin inmediato que es el de la comunicación. Al igual que soldados de distintas estaturas marchan al mismo compás para dirigirse a un lugar definido, las palabras se organizan sintácticamente para llevar un mensaje. La otra es la poesía donde todo sucede de manera diferente, las palabras danzan, y en la danza los movimientos no llevan un fin en sí mismo. Obedecen a un ritmo musical, y es por eso que a veces parecieran faltas de total sentido, tanto en su sintaxis como en su coherencia, pero es porque actúan de manera distinta. Este comportamiento de la lengua no es imaginable solamente a modo de palabras escritas, sino también del lenguaje oral.

El ritmo está íntima y profundamente ligado a la poesía. Los ejemplos más claros entre esta equivalencia de lenguaje oral y poesía, según Paz, se encuentran en el sueño, el delirio, la hipnosis y otros estados de relajación de la conciencia que favorecen la fluidez de las frases. “Tras el forcejeo de la razón que se abre paso, pisamos una zona armónica. Todo se vuelve fácil, todo es respuesta tácita, alusión esperada. Sentimos que las ideas riman. Entreveremos entonces que pensamientos y frases son también ritmos, llamadas, ecos. Pensar es dar la nota justa, vibrar apenas nos toca la onda luminosa”(Paz 2010: 52). Los enamorados, poseídos por la emoción, también intensifican el ritmo de la lengua por medio no sólo de los tonos de la voz, sino que las

pausas, las exclamaciones, las risas y los silencios, forman el ritmo necesario para expresarse. “El diálogo es más que un acuerdo: es un acorde. Y los enamorados mismos se sienten como dos rimas felices, pronunciadas por una boca invisible” (Paz 2010: 52).

Juan Rulfo, a través de las voces de Susana San Juan en *Pedro Páramo*, así como del protagonista enamorado, deja ver, por una parte, la fluidez rítmica que existe en la lengua en el diálogo cernido por la emoción, y por otro, que la poesía no es propiedad privada del verso:

Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.

—Me gusta bañarme en el mar —le dije.

Pero él no lo comprende. Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas. [...]

Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan (Rulfo 1955: 132).

Esta ligereza de palabra, y tal fluidez, existió antes que el signo, cuando, según expresa Meschonnic, confiábamos plenamente en el ritmo y la entonación de las palabras para exteriorizar nuestro sentir, sin la presión de las normas sintácticas de la lengua escrita. Es por eso que una vez que olvidamos tales reglas, en ciertos estados como el del sueño o la ebriedad que deshinibe el pensamiento, dejamos que la lengua vuelva a su estado rítmico y poético que le es natural. “El ritmo en un discurso puede tener más sentido que el sentido de las palabras. [...] Lo suprasegmental de la entonación, antiguamente excluido del sentido por los lingüistas, puede tener todo el sentido, más que las palabras” (Meschonnic 2007: 69).

Es por eso que estudiar el ritmo sólo en función de su medida es una manera limitada de acercarse al poema. El ritmo es un elemento clave de la enunciación, es referirse directamente a lo emocional, lo caótico y difícilmente encasillable o medible, todo lo subjetivo que conlleva el

sujeto y lo que enuncia a través de la lengua. El lenguaje es un elemento del sujeto, el elemento más subjetivo, del cual a su vez lo más subjetivo es el ritmo (Meschonnic 2007: 71).

El poema está hecho del lenguaje, que tiene como elemento primordial el ritmo, que no puede aislarse o desmenuzarse para llegar a la raíz de su significante, porque el ritmo es prelingüístico, anterior al signo, y por lo tanto no se presta a tales escisiones. El poema es una unidad, hecha de ritmo, imagen y sentido, tal como plantea Octavio Paz. La razón se opone, casi siempre, a la disposición, tanto del lenguaje, como del sentido, en la poesía, se escapa de sus definiciones porque no puede comprenderla. Quizá Meschonnic acierta en decir que es imposible que alguien entienda la poesía si no ha estado a punto, al menos, de escribirla.

Respecto a este particular uso del lenguaje, donde la lengua es libre, tanto en la lengua como en la poesía, Pascal Quignard alude a una palabra que desde su visión es común en ambas. La palabra es *suavitas*. “La suavitas. Suave, en latín, quiere decir dulce.[...] Que no se enfada. Que acaricia. Cuya voz es amante, fluida y cantarina como una pequeña corriente de nieves derretidas que baja del monte Tsi-chan” (Quignard 1998: 44).

Esta caricia de la que habla Quignard es buscar la experiencia, incluso corporal, que toque como una caricia a quien la escucha. Esta *suavitas* que existe en la lengua cuando expresamos emociones profundas es, en palabras del músico francés “La consecuencia sonora de lo lejano” (Quignard 1998: 45). La *suavitas*, dice Pascal Quignard, no es noción visual sino auditiva.

Esta noción auditiva del ritmo de la lengua es la fortaleza del poeta. A través del dinamismo del lenguaje, del conocimiento de la fuerza sonora de las palabras y de la armonía rítmica de los versos, el poeta seduce y también indaga en lo profundo de esa “sonoridad lejana” de la que escribe Quignard.

El ritmo de las frases poéticas comunica de manera profunda a través del ritmo de sus frases, la emoción. Como ejemplo, el sentimiento de desprecio hacia la vanidad de una mujer es llevado a través del ritmo y de la aliteración de manera excelsa, en un poema de Luis de Góngora:

Goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o viola troncada

se vuelva, más tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Esa reiteración de palabras en el último verso, la fluidez con la que se concatenan las frases poéticas y la fuerza de cada palabra, se asemeja en mucho a un conjuro. Góngora condena a través de las palabras a la mujer que enuncia, a manera de sortilegio. Esta es una de las razones por las cuales Paz compara al poeta con el mago: “La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia.[...] Las fuentes del poder mágico son dobles: las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza física del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos” (Paz 2010:53).

Esa afinidad entre ritmo y cosmos que plantea Paz, se ve reflejada en cada poema desde donde se enuncia el poeta. “Cada ritmo es una actitud, un sentido, una imagen del mundo, distinto y particular. Cada ritmo implica una visión concreta del mundo” (2010: 61). Para mostrar un ejemplo, Vicente Huidobro, en “Balada de lo que no vuelve”, se coloca como el poeta en el tiempo y el espacio de la poesía, y se nombra desde ese lugar:

Vuestro tiempo y vuestro espacio  
no son mi espacio ni mi tiempo  
¿Quién es el extranjero? ¿Reconocéis su andar?  
es el que vuelve con un sabor de eternidad en la garganta  
con un olor de olvido en los cabellos  
con un sonar de venas misteriosas  
es este que está llorando el universo  
que sobrepasó la muerte y el rumor de la selva secreta  
soy impalpable ahora como ciertas semillas  
que el viento mismo que las lleva no las siente  
Oh Poesía nuestro reino empieza.

Tal misticismo y fuerza de la frase poética es porque obedece y se acompaña de un ritmo, y porque esa ritmicidad presente en las palabras tiene un sentido por sí mismo, que también significa y expresa: “Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del

tallos” (Paz 2010: 58). Lo anterior no quiere decir que la frase poética precede al ritmo o de manera inversa. Los dos forman parte de la esencia del poema, y al emoción puesta en el verso se verá reflejada en su disposición rítmica. “Por eso hay metros heroicos y ligeros, danzantes y solemnes, alegres y fúnebres” (Paz 2010: 59).

Existen ritmos diferentes, diversas formas en que se comporta el sonido. La métrica se ha encargado de estudiar esos movimientos para darles un nombre. Octavio Paz define el metro como procedimiento y el ritmo como temporalidad concreta. El metro es una medida que ha sido utilizada para medir las sílabas que conforman los versos de un poema, territorio de la métrica. Sin embargo, Paz puntualiza en que dos versos pueden ser exactamente iguales en medida, como el caso de los endecasílabos en sonetos de dos escritores distintos, y empero, tener ritmos distintos.

En una entrevista, Meschonnic, hablando acerca de la pérdida rítmica y por tanto de sentido que ocurre en las traducciones, apunta: “La palabra ‘acento’ en hebreo se dice toam. Es muy importante pensar en el sentido real de esta palabra. Significa el gusto de lo que uno tiene en la boca, el gusto de lo que uno come. Es el sabor, y es también una metáfora bucal y corporal. Y, para mí, es una verdadera parábola de la relación entre el cuerpo y el lenguaje” (Meschonnic 2007: 35). Esta afirmación es reveladora, en el sentido en que el ritmo no es sólo una noción de medida, sino que está conectado con las sensaciones. Meschonnic habla sobre sensaciones, las palabras no son sólo imagen o concepto, las frases tienen un sabor que puede degustarse y rememorarse, “saben a algo”. Pensando en la sinestesia y haciendo una alegoría con las emociones, los sonidos también tienen un sabor que rememora sensaciones y sentimientos. Es por eso que ciertos ritmos pausados nos llevan a la melancolía, o aquellos más rápidos tienden a la exaltación y la alegría.

Las raíces hondas del acento, elemento primordial de los patrones rítmicos, están relacionadas con el ritmo por la gama de tonalidades que adquieren las palabras y su fuerza en la frase poética. Al ritmo se lo relaciona con las emociones, como observa incluso Tomás Navarro, teórico estricto de la métrica, y es usual que se le apliquen calificativos emocionales, sin embargo, no es propio solamente de las condiciones del acento sino del poema en su unidad. “Por su propia naturaleza el ritmo puede ser rápido, moderado o lento, según la extensión de sus periodos; fuerte, medio o débil, según la intensidad de sus apoyos, y uniforme o mixto según la condición

de sus cláusulas” (2014:17). Pero más que la forma de medirlo o nombrarlo, el ritmo es uno con el poema, y lleva ya un sentido que conecta con la emoción. Al respecto, Paz observa:

Sea como sea los acentos tónicos expresan nuestro amor por el garbo, el donaire, y más profundamente por el furor danzante. [...] Agudos, graves, esdrújulos, sobresdrújulos\_ golpes sobre el cuero del tambor, palmas, ayes, clarines: la poesía de lengua española es jarana y danza fúnebre, baile erótico y vuelo místico. Casi todos nuestros poemas sin excluir a los místicos se pueden cantar y bailar (Paz, 2010: 89).

Los poemas, tomando cuenta su métrica, también han sido clasificados poniendo énfasis en su naturaleza para suscitar emociones. La elegía, como ejemplo, es un poema de naturaleza triste, ya que se usaba para lamentar la muerte de una persona o un suceso desafortunado. Entre los griegos y latinos se escribían en versos hexámetros y pentámetros. Aunque las elegías posteriores no limitan sus versos a tal medida, el ritmo melancólico es notorio. A modo de ejemplo cito a Federico García Lorca.

Como un incensario lleno de deseos,  
pasas en la tarde luminosa y clara  
con la carne oscura de nardo marchito  
y el sexo potente sobre tu mirada.

Llevas en la boca tu melancolía  
de pureza muerta, y en la dionisiaca  
copa de tu vientre la araña que teje  
el velo infecundo que cubre la entraña  
nunca florecida con las vivas rosas  
fruto de los besos.

En el caso de otra composición lírica, como el madrigal, forma del poema en el que se escriben versos heptasílabos y endecasílabos ensalzando la belleza de la mujer, es de un ritmo diferente al poema anterior. Existió, a la par, un género musical llamado de igual forma que se usó para musicalizar poemas considerados profanos en Italia, y por esta razón una de las principales características que se observan de esta forma del poema: su musicalidad. Uno de los madrigales más bello y conocido también es el que ahora cito de Gutierre de Cetina:

Ojos claros, serenos,  
si de un dulce mirar sois alabados,  
¿por qué, si me miráis, miráis airados?  
Si cuanto más piadosos,  
más bellos parecéis a aquel que os mira,  
no me miréis con ira,  
porque no parezcáis menos hermosos.  
¡Ay tormentos rabiosos!  
Ojos claros, serenos,  
ya que así me miráis, miradme al menos.

Sin duda, la forma ha sido un modelo a seguir por los poetas, así como romper con ella ha sido otra de sus motivaciones, pero existe un elemento común, y no buscado, sino inherente a la poesía: el ritmo.

Lo anterior pone al ritmo como esa voz lejana que dicta, la inspiración o la musa, o la *suavitas* de la que escribe Quignard. Es el ritmo el que ordena el sentido de un poema, incluso si pareciera que hace lo contrario, al oponerse al signo. En el desorden que encontramos en el uso diferente de la sintaxis, hay un orden dictado por el ritmo y tiene un sentido. Nietzsche, hablando sobre la musicalidad del poema, escribió:

Para expresar en imágenes la experiencia de la música, el lírico necesita todos los movimientos de la pasión, desde los susurros del cariño hasta los truenos de la demencia; empujado a hablar de la música con símbolos apolíneos, el lírico concibe la naturaleza entera, y así mismo dentro de ella, tan sólo como lo eternamente volente, deseante, anhelante. Sin embargo, en la medida en que interpreta la música con imágenes, él mismo reposa en el mar sosegado y tranquilo de la contemplación apolínea, si bien todo lo que él ve a su alrededor a través del medium de la música se encuentra sometido a un movimiento impetuoso y agitado (Nietzsche 1973: 86).

Los autores hasta ahora citados no hablan sólo del ritmo, sino de que este se encuentra unido a un sentido y a las emociones humanas, y que es subjetivo en tanto que surge de un sujeto. Martínez Selva, experto en fisiología de las emociones, define a éstas como: “Reacciones

complejas y estructuradas, de carácter rápido, difícil de controlar, con un fuerte contenido subjetivo y fisiológico, que alteran el comportamiento que se está realizando en ese momento y que preparan para la acción” (Martínez-Selva 1995: 185). Existe una semejanza entre esta definición y lo que plantea Paz sobre el ritmo:

El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga algo. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo (Paz 2010:57).

Al igual que un tambor, o un sonido al que prestamos atención, nos quitará, por un momento (el tiempo que dure, al igual que un poema) de la realidad que en ese momento nos acontezca, y nos cobijará bajo su influjo, de la misma manera que la música. Claro está que el oficio del poeta debe hacerse con las palabras, acomodadas rítmicamente en la frase poética, y al estar hecha de palabras no puede separarse de la imagen y del sentido. Meschonnic, citando a Jules Huret, rescata su idea respecto a la palabra sugerir, que es opuesta a nombrar, que sería la forma en la que los poetas se acercan a las emociones "Evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de ánimo, o, inversamente, elegir un objeto y desprender de él un estado de ánimo, por una serie de desciframientos" (Meschonnic 2007: 60).

Esa evocación propia de la poesía tiene mucho que ver con la musicalidad, con el ritmo y su poder sonoro en la subjetividad humana. Didier Weill, en un ensayo llamado justamente *Invocaciones*, escribe acerca de la necesidad humana del canto y se cuestiona ¿Por qué el hombre no se conforma con hablar? Una de las diferencias fundamentales que plantea entre el canto y la lengua, es que el primero, al estar impregnado de música, se aleja del signo, por lo tanto no son ya las reglas del lenguaje por las que se guía, sino por el ritmo. Ese movimiento natural (el baile) como respuesta corporal a la música, y el arrullo que acompaña al canto, aunque pareciera no tener una dirección, sí la tiene, según Weill, y es una guía interior que empuja a alguna parte, y que él define como pulsión invocante que Lacán identificó como “La experiencia más cercana a lo inconsciente”.

Weill diferencia entonces, la invocación musical de la invocación significativa. Al igual que Meschonnic, considera que el signo domina a la musicalidad de la lengua, pero en la poesía triunfa ese sinsentido que genera la desorganización de las palabras en una frase, pero que tiene un sentido rítmico, musical:

En el instante en que suena la música, el sí mediante el cual el sujeto le responde instantáneamente significa que para él no se trata como para el yo de pensar. "Pienso, luego soy allí donde pienso" sino de advenir como un "Soy ahí donde no pienso" [...] Esta afirmación capaz de no pensar la causalidad de un "porque" se produce en la medida en que la música, al no desplegarse más que con el tiempo, no solicita la consistencia del yo [...] que al desbaratar su función denegadora, crea las condiciones de la acogedora posible del llamado significativo del tiempo de donde viene la música (Weill, 1998: 13).

Esta función que Weill adjudica a la música semeja en mucho a la función del ritmo en la poesía, sobre todo por la experiencia musical en el poema. No se piensa, se siente. Lo sonoro llega sin filtros hacia la emoción. Los signos desaparecen para darle el paso directo a las sensaciones que el ritmo evoca.

Es por eso que el ritmo es el significativo mayor. Engloba, con el enunciado, lo infranacional, lo infra-lingüístico. El ritmo no es un signo. Muestra que el discurso no está hecho únicamente de signos. Que la teoría del lenguaje desborda tanto más la teoría de la comunicación. Porque el lenguaje incluye la comunicación, los signos, pero también las acciones, las creaciones, las relaciones entre los cuerpos, lo mostrado-escondido del inconsciente, todo lo que no llega al signo y que hace que vayamos de esbozo en esbozo (Meschonnic 2007: 73).

Ahondar en el ritmo de la lengua es profundizar también en el sentir. Un cambio en el tono de la voz se dirige a un lugar del pensamiento que no tiene que ver con la comprensión sino con las sensaciones. La musicalidad de la poesía radica en cómo se comporta el sonido así como de sus evocaciones e invocaciones. El ritmo es la respiración de la lengua y es en el poema en donde explota todas sus posibilidades de expresión, es ahí donde el ritmo dice más que las palabras y logra desatar reacciones emotivas y también físicas: puede detenernos de un golpe, hacernos jadear o respirar a manera de un llanto entrecortado pues imita la función vital de nuestra vida, la manera en que se comporta nuestro aliento.

Cuando oímos al que canta o grita dentro del poema es posible que nos reconozcamos en esa voz. Ese llamado puede guiarnos a un lugar que existe dentro de nosotros, en la imaginación o en la memoria, donde es posible que nos descubramos en esa voz del otro.

### 1.3 PLASTICIDAD Y POLISEMIA EN EL POEMA

El objetivo de este apartado es reflexionar conceptualmente, analizar y escribir en torno a la plasticidad y polisemia en la poesía. La primera característica es planteada como la capacidad que tiene el lenguaje en el poema para transformar tanto su forma como su significado. La segunda característica es compartida por la música y la poesía, y planteada por Clément Rosset en el objeto singular como la capacidad adquirida tanto por la música como por el lenguaje para tener más de un significado.

Música y poesía son dos lenguajes, distintos y comunes a la vez. Ambos no son lenguajes ordinarios, se muestran reticentes a todas las definiciones, y son, quizá, los que han trastocado al ser humano de forma más sensible al ser capaces de llevarlos a experiencias poco comunes. Una melodía o la lectura de un poema pueden producir un estado peculiar de anonadamiento o descubrimiento. La experiencia musical y la experiencia poética comparten la capacidad de relacionarse de manera singular con la subjetividad de cada individuo.

Clément Rosset, en su ensayo *El objeto musical*, afirma que la música constituye un lenguaje universal ya que puede “comprenderse” por un sujeto que no conoce nada sobre el lenguaje que ésta utiliza y que no está preparado para escucharla, fenómeno que según Rosset, es casi imposible en el lenguaje ordinario. Pero la poesía no es un lenguaje ordinario, como la música, no cumple una función referencial en la lengua, sino que tiene una función emotiva. Cada lector de un poema verá proyectadas sus vivencias, deseos y sensaciones con los sonidos e imágenes dados en los versos. Al igual que la música carece de un mensaje concreto. Es un ente libre que se transforma en cada escucha. A decir de Paz en *El arco y la lira*:

Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. [...] Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. [...] Confesión, experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el mundo es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. [...] Lenguaje de los escogidos, palabra del solitario (Paz 2010: 13).

Suele decirse de la música y de la poesía que es imposible explicar de modo coherente aquello que significan, y justamente ahí radica aquello que las hace diferentes al lenguaje articulado, son prelingüísticas, puesto que no pasan por el filtro del pensamiento, no necesitan ser “entendidas” y tampoco explicadas. La musicalidad del poema es una experiencia sensorial. Las palabras, como expresó Paz, están hechas de color y de sonido, y al igual que las artes sonoras parten de la “no-significación” (Paz 2010: 19).

Rosset plantea que la significación musical aparece mucho más aguda y precisa que la que transmite el lenguaje y esta significación musical existe en el poema, de ahí que exista musicalidad en la poesía que también se aleja de las reglas gramaticales, ya sea revelándose contra la sintaxis, contra la semántica y todas las formas establecidas del discurso, y se constituya como un lenguaje diferente del articulado. De acuerdo a Lotman, el discurso poético representa una estructura de gran complejidad, es el más complicado respecto a la lengua natural pero permite transmitir información que sería inaccesible mediante la estructura elemental de la lengua. Es por eso que es imposible llevar el poema al habla cotidiana, no puede explicarse. (Lotman 1970: 21).

Al igual que el lenguaje musical es intraducible al lenguaje verbal, sucede lo mismo con el lenguaje poético; no puede explicarse a través del lenguaje articulado, porque las palabras abandonan el estado limitado de éste y dejan de significar lo que debieran, en términos de las reglas de la lengua, para explorar todas las posibilidades que la poesía le permite. Sin embargo, que no pueda traducirse, tomando el concepto de Rosset y del lenguaje musical, no quiere decir que no existan acercamientos que valgan la pena conocer. La riqueza de la poesía radica en la infinidad de miradas que existen hacia un poema. La traducción de un poema de una lengua a otra, es un trabajo de creación no sólo de palabras sino de ritmos, y no es una traducción de poema a lenguaje articulado, sino de poema a poema. Es por eso que la misma incertidumbre en la significación de los términos, así como la importancia del ritmo musical, que ya en sí mismo lleva uno o muchos sentidos, hace de la poesía un lenguaje moldeable, tanto por el que escribe como por el que lo experimenta:

Ninguna certidumbre, de no ser la de las fluctuaciones fonéticas y significativas del lenguaje. Ese lenguaje, además, no actúa como el sonido sobre un sentido único, sobre el oído, que es el sentido por excelencia de la espera y de la atención. Constituye, por el contrario, una mezcla de excitaciones sensoriales y físicas perfectamente incoherentes. Cada palabra es una reunión instantánea de efectos sin relación entre sí. Cada palabra

reúne un sonido y un sentido. Me equivoco: es a la vez varios sonidos y varios sentidos (Paz 2010).

### 1.3.1 PLASTICIDAD

Octavio Paz escribió que cualquier actividad hecha por el hombre transforma la materia prima, desde los metales, hasta las piedras y los colores. En el caso del poeta, las palabras; el músico trabaja con sonidos. Y esta operación es transmutadora en tanto que “los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones”.

La plasticidad de la lengua, esa propiedad bien expresada por Paul Valéry como el metal de los dioses, que puede moldearse, transformarse y expresar múltiples sentidos hasta llegar a la polisemia, son las palabras mágicas que permiten a la poesía atravesar los límites del lenguaje y acercarse más, a la presencia musical, pero también a la imagen, a la multiplicidad de imágenes que puede traer una palabra, a los colores, olores y sensaciones que evoca e invoca. “La palabra se niega a ser mero concepto, significado sin más. Cada palabra aparte de sus propiedades físicas encierra una pluralidad de sentidos” (Paz 2010: 21). Quizá es por eso que el canto, al que Nietzsche nombraba como la forma más antigua de la poesía y la más latente en todos los pueblos, es descrita por el filósofo de la siguiente manera:

La canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía. [...] La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla; no otra cosa es lo que quiere decirnos la forma estrófica de la canción popular. [...] Quien examine a la luz de esta teoría una colección de canciones populares [...] encontrará innumerables ejemplos de cómo la melodía, que continuamente está dando luz a cosas, lanza a su alrededor chispas- imágenes, las cuales revelan con su policromía, con sus cambios repentinos, más aún, con su loco atropellamiento, una fuerza absolutamente extraña a la apariencia épica y a su tranquilo discurrir (Nietzsche 1973: 83).

Desde la perspectiva de Rosset, una de las características que es esencial de todo lenguaje es su plasticidad, esto es, que puede moldearse y transformarse. La historia de las lenguas alrededor del mundo ha registrado cambios diversos en el léxico. Las palabras cambian con el tiempo,

algunas dejan de usarse, otras nuevas se crean. Pero estos cambios naturales en la lengua en la poesía son intencionados y en esto radica su arte. La palabra se transforma en la creación del poeta, quien juega con el material de las palabras para hacer algo que se encuentra en “estado naciente”: A decir de Paul Valéry:

El lenguaje es un instrumento, una herramienta, o mejor, una colección de herramientas y de operaciones formada por la práctica y sojuzgada a ella. Es por tanto, un medio necesariamente burdo, que cada cual utiliza, acomoda a sus necesidades actuales, deforma de acuerdo con las circunstancias, ajusta a su persona fisiológica, y a su historia psicológica. Ustedes saben a qué pruebas los sometemos a veces. Los valores, los sentidos de las palabras, las reglas de sus acordes, su emisión, su transcripción son para nosotros juguetes e instrumentos de tortura a un tiempo (Valéry 1990: 135).

En la creación poética, la palabra, material dúctil y maleable, se transforma. En el poema la palabra adquiere poderes mágicos. Una palabra puede transformar la imagen sobre un objeto, decir, por ejemplo, “mariposa, flor del aire”, evoca otra posibilidad de existencia de la palabra mariposa. Pero no consiste sólo en contraponer dos imágenes; tanto las palabras, como las frases, tienen la posibilidad también de cambiar completamente su sentido. La metáfora forma parte de la manera de aprehender la realidad por parte del ser humano. El mito, según Octavio Paz, al igual que el lenguaje son metáforas de la realidad, y su esencia es simbólica puesto que consisten en representar un elemento de la realidad por otro. “El lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; y el sol, a su vez, se vuelve un alimento luminoso” (Paz 2010: 34).

La plasticidad en la poesía no radica únicamente en los cambios morfológicos que el poeta pueda llevar a cabo con el lenguaje, como jugar con la sintaxis o con los sonidos de las palabras. La plasticidad también está implícita en la relación íntima que el poeta guarda con las palabras y la manera en que su mirada se posa sobre ellas para darles forma y entonces, transformarlas. No es necesario que el poeta recorte o agregue vocablos, la carga simbólica de que dota a las palabras dentro de un poema, las metáforas que transfiguran su sentido y la multiplicidad de formas a las que llega en el imaginario, así como las sensaciones provocadas, son parte de esas propiedad plástica de la poesía.

El tiempo en la poesía también es materia plástica. La manera en la que el poeta se desplaza de la memoria al presentimiento, del presente a un pasado que imagina distinto, hace del tiempo y del espacio material de transformación. Es así como el poeta viaja por medio del poema a tiempos que visibiliza a través de las palabras. Así como la memoria trae emociones e imágenes del pasado, el poeta puede ser una especie de profeta que presente el futuro. A modo de ejemplo un poema de César Vallejo:

Me moriré en París con aguacero,  
un día del cual tengo ya el recuerdo.  
Me moriré en París – y no me corro –  
tal vez un jueves, como es hoy de otoño.  
Jueves será, porque hoy, jueves, que proso  
estos versos, los húmeros me he puesto  
a la mala y,  
jamás como hoy, me he vuelto,  
con todo mi camino, a verme solo.

La realidad es un continuo cuyas fronteras traza arbitrariamente la lengua, expresó Jehan Cohen, acerca de la poesía. En efecto, Vallejo murió un jueves en París. A manera de profecía, el poema transportó a su creador a un futuro sospechado, y a manera de presagio escribió en sus versos cómo y en qué lugar había de perecer. Todorov escribió que “Las palabras no aparecen tras la realidad psíquica que han verbalizado, sino que están en el origen mismo de esa realidad: al principio era el verbo... las palabras crean las cosas en lugar de ser un pálido reflejo de ellas” (1967: 124). La poesía es pensamiento no dirigido, de la misma forma en que la música es un no mensaje sin destinatario. Las dos fluctúan en el tiempo y forman parte de la esencia del ser humano; son, paradójicamente, unitarias y también singulares, capaces de despertar emociones en quienes las experimentan, de manera única y diferente en cada sujeto, pero llevan en sí connotaciones que son comunes también a toda experiencia humana. Tal como expresó Paz sobre la poesía:

La palabra que inventa el poeta no la saca de sí. Tampoco le viene del exterior, como no hay un mundo frente a nosotros: desde que somos, somos en el mundo y el mundo es uno de los constituyentes de nuestro ser. Y otro tanto ocurre con las palabras; no están

ni dentro ni fuera, sino que son nosotros mismos, forman parte de nuestro ser, son nuestro propio ser (Paz 2010: 178).

### 1.3.2 POLISEMIA

La forma en que se acomodan las palabras, su combinación con otras, su fuerza o debilidad, así como las sensaciones que evocan, son el material con el que trabaja el poeta, pero no es sólo la capacidad de transformarlas lo que hace especial el acto poético, otra de las características propuestas por Clément Rosset en la música y en la poesía es la equívocidad o polisemia “Es decir, la aptitud que presentan sus elementos constitutivos para expresar, no un sentido fijo, sino una muy grande variedad de sentidos” (Rosset 2007:87). En la música, que es un ente libre sin intención alguna de llevar un mensaje ni de expresarlo, sucede que es equívoca en tanto que llega al que la escucha, y ésta puede tener una infinita gama de sentidos dependiendo del sujeto y del contexto musical:

Los elementos constitutivos de la música , o sea, la nota, la melodía (secuencia de notas que suenan según un cierto ritmo), el acorde (conjunto de notas que suenan simultáneamente) no presentan más valor sonoro fijo que los elementos constitutivos del lenguaje, que no están ligados a un sentido determinado. Aquí es el contexto, y sólo el contexto el que decide el sentido. Un mismo sonido puede ser cuarto grado de otra, si bemol o sostenido. Un mismo acorde, según sea seguido o precedido, por tal o cual acorde, toma una significación armónica totalmente diferente. Asimismo una secuencia melódica puede ser llamada polisémica en un sentido completamente análogo a lo que se entiende por polisemia en las secuencias del lenguaje articulado (Rosset 2007: 88).

En el caso de la lengua, “ni el sonido articulado elemental, ni un conjunto de sonidos (palabra), ni un conjunto de palabras (frase) son ligados a un sentido particular, pero pueden siempre designar un sentido u otro” (2007:87) y sólo el contexto, ya sea escrito, oral o gestual, permite desempatarlo. En el caso del lenguaje escrito, en el que el único contexto es sólo el texto en su conjunto, existe lo que Rosset llama *sensibilidad*, refiriéndose a la acentuación: “Acentuación invisible en la materialidad del texto escrito, y que sólo puede volver sensible el carácter ritmado de la frase, es decir, su carácter musical”. (2007: 88) En la lengua, tanto las palabras como las frases pueden tener diversos significados y también sentidos diferentes. En la poesía, particularmente, el poeta hace uso de esta equívocidad en la frase poética. Tal como Paul Valéry expresó en “Palabras sobre poesía” (1990):

Las cualidades más importantes del lenguaje para el poeta, que evidentemente son sus propiedades o posibilidades musicales, por una parte, y sus valores significativos ilimitados (los que dirigen la propagación de las ideas derivadas de una idea), por la otra también son las menos protegidas del capricho, las iniciativas, las acciones y las disposiciones de los individuos. La pronunciación de cada uno y su experiencia psicológica particular introducen en la transmisión mediante el lenguaje, una incertidumbre, posibilidades de error, y un imprevisto, del todo inevitables (1990: 135).

Paz opinaba que el poeta es el único que jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo, ya que sólo en el poema el lenguaje puede recobrar su originalidad primera, que ha sido mutilada por el lenguaje articulado. “La reconquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros y plásticos tanto como a los significativos. La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo” (Paz 2010: 22).

Rosset, al hablar sobre equivocidad respecto al lenguaje y a la música, marca una diferencia principal entre ambas. Las dos son equívocas, pero no de la misma forma ni por las mismas razones, y esto sucede porque, “en el caso de la equivocidad del lenguaje, estamos llevados a dudar con significante idéntico, entre varias eventualidades de significado” (2007: 91). Esto es, si una palabra es capaz de aludir a más de un significado, el receptor debe elegir entre alguna de las posibilidades, que no necesariamente se corresponderá con el significado original de quien la emitió. La diferencia fundamental con el lenguaje musical es diferente: “No se tiene que escoger y en consecuencia no se duda, el contexto musical dota infaliblemente a cada elemento de su valor justo”.

Podría decirse de la poesía, que ante una palabra tendríamos que elegir entre muchas posibilidades a qué se refiere el poeta cuando la nombra. Lo que hace musical al poema, tomando en cuenta el discurso de Rosset sobre la música, es precisamente que el significante, disfrutado en la poesía, llega como la música, directo a la emoción. No hay entonces necesidad de elegir un significado.

Esto es lo que hace que cada receptor perciba en ese mensaje invisible, que no existe, una infinidad de sensaciones, emociones y recuerdos que hacen de lo musical, un lenguaje polisémico: cada sonido evoca una emoción difícilmente expresable a través de un lenguaje ordinario.

Las palabras usualmente comunican, tienen un circuito en el que hay un mensaje, un emisor y un receptor: es un camino lineal. En el caso de la poesía, hay caminos (o ningún camino) diferentes e inciertos. Ya decía Paz que “La palabra posee varios significados latentes, es una cierta potencialidad de direcciones y sentidos”. Es posible, por ejemplo, que una melodía o un poema sean creados para el mismo que los escribió. Tal como expresa Yuri Lotman: “No son raros los casos en que un mismo individuo se presenta como remitente y como destinatario de un mensaje (notas «para no olvidar» diarios, agendas). En este caso la información no se transmite en el espacio, sino en el tiempo, y sirve como medio de autoorganización de la persona” (1970). Un poema es escrito, para alguien más, o para sí mismo y a manera de lo que enuncia Lotman, el mensaje más que viajar en el espacio, viaja en el tiempo, y tiene la posibilidad de volver al sujeto que lo enunció.

En este punto me detengo en el poema “Canción de cuna” de Rosario Castellanos para ejemplificar cómo el poema puede deslizarse en el tiempo para apaciguar al sujeto lírico desde sí mismo, desde su transformación en el desarrollo de los versos. En este poema en el que en soledad y a falta de alguien que alivie sus pensamientos, la creadora hace preguntas retóricas que son contestadas afirmativamente, haciendo metáforas con sensaciones que subliman la respuesta y hacen hincapié en las emociones:

¿Es grande el mundo? —Es grande. Del tamaño del miedo.

¿Es largo el tiempo? —Es largo. Largo como el olvido.

¿Es profunda la mar? —Pregúntaselo al náufrago.

(El Tentador sonrío. Me acaricia el cabello

y me dice que duerma.)

Lo desconocido la tienta. Es la voz que le dicta las dudas y la misma que responde. De cada pregunta a su respuesta hay una afirmación seguida de una metáfora. La transformación de la desazón a la calma se refleja también en el tamaño de los versos que se van reduciendo en medida y en ritmo también. Como una respiración que se va calmando cuando se acerca al sueño, el sujeto lírico va menguando de la inquietud a la calma. Ella misma se arrulla para el sueño.

Es por eso que el poema es una forma libre, en el sentido en que una vez creado no pertenece, ni lleva una intención concisa, sino que de manera muy semejante a lo planteado por Rosset acerca de la música, la poesía también es una materia flotante y casi etérea, que es capaz de

desplazarse en un sin fin de direcciones y cada una le brinda posibilidades infinitas. Ya que la poesía, vista como fenómeno, que puede surgir de la forma del poema o de una imagen o sensación, llega al sujeto, a diversos sujetos, y entonces, transmuta de acuerdo a quien la recibe. En esto se parece también al fenómeno musical, pues sus elementos constitutivos no están ligados a un sentido determinado. Yuri Lotman escribió al respecto que “el arte verbal, aunque se basa en la lengua natural, lo hace únicamente con el fin de transformarla en su propio lenguaje, secundario, lenguaje del arte. En cuanto a este «lenguaje del arte», se trata de una jerarquía compleja de lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Esto está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico” (Lotman 1970:36).

Aunque poesía y música son lenguajes inefables e invisibles, así como todo aquello que evocan, este estudio busca acercarse al lenguaje musical en el poema, tomando como uno de sus elementos la plasticidad del lenguaje en la poesía, su capacidad de transformación tanto de forma como de sentido, y la manera en que el poema resuena desde el poeta, que juega con las palabras, su forma, imágenes y emociones. Esas subjetividades forman parte de la construcción poética y logran resonar también en sus lectores.

Todos los conceptos esbozados desde Clément Rosset y Paul Valéry, así como los ejes de análisis planteados en este primer capítulo, son la base que sostiene el acercamiento que se hace a los poemas en los capítulos siguientes. La musicalidad del poema desde los sonidos y atmósferas emocionales que recrea, la subjetividad implícita en el ritmo, y la capacidad plástica y polisémica de la poesía me permiten llegar al poema para decir algo sobre la música que hay en él.

# CAPÍTULO 2. LA MUSICALIDAD EN POEMAS DE JUANA DE IBARBOROU Y GABRIELA MISTRAL

Porque no es arte lo que nos cae del cielo en el canto de un pájaro, y arte es, en cambio, sin duda alguna, la más sencilla modulación conducida correctamente

Igor Stravinsky

Los poetas son, en todas las épocas, quienes más han hablado de los sonidos

Michel Chion

Este capítulo busca reflexionar conceptualmente sobre el fenómeno de lo sonoro como punto de encuentro entre la música y la poesía, lo anterior para explorar la musicalidad en poemas de Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. Para conocer la musicalidad que existe en la poesía me acerco a los elementos musicales que están presentes también en el poema, para lo cual tomo el conocimiento de Igor Stravinsky, quien dictó una cátedra sobre poética musical; Michel Chion, quien *escribió* sobre el sonido en la poesía; y a Alba Agraz, que siguió la metodología de Brown (1987) y Scher (1970) para analizar musicalmente parte de la obra de Federico García Lorca. Esto me ha permitido conocer, elegir y proponer elementos, características y fenómenos comunes entre lo musical y lo poético, para posteriormente acercarme a los poemas de Gabriela Mistral y Juana de Ibarborou.

Música y poesía tejen sus redes con hilos invisibles y sonoros. Y aunque las dos tienen su manera de hacerse visibles, cada una en su propio lenguaje, ambas existen y se construyen a través del sonido. Sin la posibilidad de ser captadas a través de la escritura musical y de la palabra, seguirían siendo, como ya expresaba Alejandra Pizarnik, parte de “una constelación de invisibilidades”, porque el sentido del oído es, en cierto modo, inmaterial, y es el más cercano a la sensibilidad del cuerpo. Lo sonoro une a la música y a la poesía. Michel Chion en *El sonido* dice de éste que es difícil de “cosificar”, pero propone para un comienzo más certero definirlo desde el saber acústico:

En el nivel físico, lo que llamamos sonido es una onda que, tras el estremecimiento de una o varias fuentes llamadas «cuerpos sonoros», se propaga según unas leyes muy particulares y, de paso, afecta a lo que llamamos oreja, a la que proporciona materia para sensaciones auditivas, no sin afectar también a otras partes del cuerpo, en las que provoca choques, covibraciones, etc., más difusos y no cosificables (1998: 41).

Los sonidos están presentes en todo momento, incluso en aquellos en los que nos parece que existe un silencio absoluto. Nuestros oídos están prestos a todo cuerpo sonoro. Sin embargo existen diferencias en la naturaleza de los sonidos. El ruido, carente de armonía e inarticulado rompe el silencio de manera violenta o caótica. El ruido es desagradable al oído.

La música por el contrario está hecha de sonidos organizados. Existen sonidos que por sí solos son atractivos al sentido del oído y despiertan sensaciones como el sonido del viento, del agua o el trino de un ave, pero para llegar a ser música deben ser dispuestos en un espacio temporal por el compositor. Esta idea es explicada por Igor Stravinsky en un seminario sobre poética musical donde reconoce que existen sonoridades elementales que escuchadas diariamente y aun en un estado bruto son placenteras, pero la música se encuentra en un nivel más avanzado. Más allá del goce simple que cierto sonidos pueden proporcionar, gracias al hombre que es capaz de ordenar, vivificar y crear por medio de esos sonidos, es que existe la música. El fenómeno musical es una emanación del hombre que hace uso de todos sus sentidos, facultades psíquicas y de las facultades de su intelecto para armonizar a los sonidos y convertirlos en música.

Es menester que exista el hombre que recoja esas promesas. Un hombre sensible a todas las voces de la naturaleza, sin duda, pero que sienta por añadidura la necesidad de poner orden en las cosas y que esté dotado para ello de una capacidad muy especial. En sus manos, todo aquello que he dicho no ser música va a serlo. Deduzco, pues, que los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y que esta organización presupone una acción consciente del hombre (1946: 42).

Algo semejante ocurre en el terreno de la poesía. El poeta recurre a los sonidos para construir el poema, pero no basta con imitar la naturaleza a través de las onomatopeyas, usa a las palabras, a sus sonoridades, para ordenarlas en los versos y, logra, al igual que el músico, esa armonía entre los sonidos, que logre hacer al poema musical. Al respecto Paul Valéry escribió en *Teoría poética y estética*:

Pienso también que entre todas las artes, la nuestra es posiblemente la que coordina la mayor cantidad de partes o de factores independientes: el sonido, el sentido, lo real y lo imaginario, la lógica, la sintaxis y la doble invención del fondo y de la forma..., y todo ello por medio de ese medio esencialmente práctico, perpetuamente alterado, mancillado, que realiza todos los oficios, el *lenguaje común*, del que nosotros tenemos que sacar una voz pura, ideal, capaz de comunicar sin debilidades, sin esfuerzo aparente, sin herir el oído y sin romper la esfera instantáneamente de universo poético, una idea de algún yo maravillosamente superior a mí (Valéry, 1990: 99).

El músico y el poeta comparten al momento de la creación ciertos elementos que hacen a la poesía musical, como la temporalidad, porque la poesía y la música tienen como punto en común su desarrollo en el tiempo, a diferencia de las artes visuales que se desarrollan en el espacio; ya que ambas artes se expresan a través de lo sonoro, tienen elementos de análisis en común como el sonido, su duración y su intensidad, así como otros que se proponen en análisis musicales de poemas y que planteo en este capítulo para acercarme a poemas de Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral.

Los poemas que se analizarán en el caso de Juana de Ibarboroué serán “El nido”, “La cuna” “Otoño”, y de Gabriela Mistral “La lluvia lenta”, “Canción de la sangre”, “Canción de pescadoras” y “con tal que te duermas”. El interés del presente estudio se centra en encontrar elementos musicales en estos poemas, intentando no caer en el solo uso de la métrica para acercarse a su musicalidad, sin dejar de tomar en cuenta su importancia. La propuesta es abordar estos textos poéticos desde cuatro elementos musicales: Tono o altura, duración, intensidad y timbre, así como de conceptos tomados de Michel Chion y Paul Valéry que refuerzan la vena literaria del estudio.

## 2.1 CARACTERÍSTICAS DE LA MUSICALIDAD

### A) DURACIÓN

Stravinsky afirma que el fenómeno musical es un fenómeno de especulación<sup>11</sup> que está compuesto de dos elementos: el sonido y el tiempo. La música es inimaginable desvinculada de estos porque es un arte crónico que necesita la organización de los sonidos en el tiempo. Para ordenar y medir el tiempo musical se usa el metro, planteado como un elemento de la música por Stravinsky:

Las leyes que ordenan el movimiento de los sonidos requieren de la presencia de un valor mensurable y constante: el metro, elemento puramente material por medio del cual se compone el ritmo, elemento puramente formal. En otros términos, el metro nos enseña en cuántas partes iguales se divide la unidad musical que denominamos compás, y el ritmo resuelve la cuestión de cómo se agruparán estas partes iguales en un compás dado (Stravinsky, 1946: 49).

El metro es la unidad de medida que permite organizar los sonidos en el tiempo. Gracias a este elemento se puede estudiar cómo se comporta el ritmo.<sup>12</sup> Octavio Paz lo expresó claramente: “La pulsación del metro nos revela la presencia de la invención rítmica” (Paz, 2010). El ritmo da la pauta acústica y el metro la hace visible en una partitura. La métrica organiza visualmente al ritmo para llevarlo a su escritura musical indicando, entre otras cosas, la duración del sonido de cada nota así como también de sus silencios. Gracias a las notas musicales, compases y demás elementos de la escritura musical es que ésta se hace legible para su interpretación.

El metro posibilita asir al ritmo. En el poema el ritmo tiene un papel esencial, ya que a diferencia de la prosa, en la poesía es más importante el movimiento del sonido que su significado. Para mostrar cómo se comporta el sonido en el poema se estudia al verso por medio del metro, igual

---

<sup>11</sup> La especulación, desde la visión de Stravinsky, supone en la base de la creación musical, una búsqueda previa, una voluntad que se sitúa de antemano en un plano abstracto, con objeto de dar forma a una materia concreta.

<sup>12</sup> Del lat. *rhythmus*, y este del gr. ῥυθμός *rhythmós*, der. de ῥεῖν *reîn* 'fluir'.

1. m. Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas.

2. m. Sensación perceptiva producida por la combinación y sucesión regular de sílabas, acentos y pausas en el enunciado, especialmente en el de carácter poético.

3. m. Mús. Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical.

que en la música. Gracias a la métrica se han establecido patrones de comportamiento del ritmo a los que se ha dado nombre. El verso es la unidad musical del poema, estudiado y dividido a su vez por la métrica tomando en cuenta aspectos como la medida de sus sílabas y la constancia de sus acentos. El metro ha logrado explicar la organización del ritmo a través de la medida y ha sido parte importante en la creación de poemas tomando en cuenta formas poéticas como el soneto, la lira y los romances que han sido los protagonistas por años de una poesía que aún está viva y la historia nos ha legado de poetas maravillosos con una facilidad o disciplina que les permitió escribir cientos de versos con una métrica perfecta.

La armonía en los sonidos tanto en la música como en la poesía es un factor clave para la creación artística. El músico y el poeta toman los sonidos y los ordenan de acuerdo a un *ritmo interior*, tomando las palabras de Valéry. Sin embargo el misterio que envuelve a la experiencia poética no se resuelve sólo con fórmulas métricas. Construir un soneto perfecto no asegura la musicalidad del poema, porque la experiencia musical no radica solamente en la medida. La precisión en la construcción de una forma poética es sólo una parte de la esencia poética. Así lo afirmó Paz cuando escribió que es posible hacer un soneto de una receta de cocina, aunque este no tenga nada de poético.

Para reafirmar tal argumento podemos observar que el verso blanco carece de una métrica perfecta pero posee un ritmo. El hecho de que sus versos sean de diferentes medidas y de que no exista, en apariencia, una armonía porque no sigue una forma preestablecida, no descarta la existencia de una ritmicidad particular.

El verso puede o no estar sujeto a medida, pero existe un elemento en común entre el verso medido y el libre: la cadencia. La cadencia es el ritmo o repetición de determinados fenómenos, como sonidos o movimientos, que se suceden con cierta regularidad, y esa ritmicidad marca a modo de pulso<sup>13</sup>, como en la música, el momento en que una frase de un poema se interrumpirá para comenzar otro verso. Puede suceder, como en la poesía en Sor Juana Inés de la Cruz o Garcilaso de la Vega, poetas de una tradición donde las formas literarias imperaban, que los versos tuvieran como pulso sonoro una medida, bien un octosílabo o un

---

<sup>13</sup> Pulso es un término que deriva del latín *pulsus* y que tiene diversos usos. En el ámbito de la música el pulso es una unidad que permite realizar la medición del tiempo. El pulso musical, por lo tanto, consiste en una serie de pulsaciones repetidas de manera constante que dividen el tiempo en fragmentos idénticos.

endecasílabo. Sin embargo, como en la música, la métrica no hace al ritmo; es el segundo quien debe dar la pauta para el comportamiento musical del poema, y esto sucede también en el verso libre, en el que, aunque los versos tengan diferentes medidas (y el que escribe no se moleste en contar las sílabas) esté guiado por una especie de *ritmo interior*. Tanto Juana de Ibarborou como Gabriela Mistral hicieron uso del verso medido como del verso libre, razón por la que al analizar la duración en este trabajo no hago a un lado la importancia de la métrica y menciono tanto medidas como formas poéticas utilizadas para centrarme después en las connotaciones de los ritmos y sonidos usados por las poetas.

## **B) TONO Y ENTONACIÓN**

Denisse Levertov, en su ensayo “Técnica y entonación” escribe acerca del verso libre y su comportamiento, y afirma que no existe una herramienta del arte poética más importante y que proporcione efectos más sutiles que la ruptura del verso.

¿Cuál es la función de tales interrupciones? Su primera función es notar las minúsculas pausas no sintácticas que constantemente tienen lugar durante el proceso de pensar/sentir, pausas que pueden ocurrir ante cualquier otra parte del discurso y que, al no formar parte de la lógica de la sintaxis, no son indicadas por la puntuación ordinaria. [...] Las rupturas de verso (si bien puede ocurrir que coincidan con los signos de puntuación sintáctica, comas, punto, y coma o lo que sea) anotan esas hesitaciones infinitesimales (1991:54).

Estas pausas, que en la música tienen la misma importancia que la duración e intensidad de la nota musical, también son imprescindibles en la poesía. La lectura de un poema es una experiencia, al igual que la interpretación o la escucha de una partitura musical, y para poder acercarnos a la experiencia poética, podemos, como explica Lévertov, sentir/pensar ese contenido, tomando en cuenta e incorporando a la lectura poética la estructura rítmica del poema con sus pausas y descansos, y al hacerlo, se produce un efecto que es esencial: el modo tonal del poema cambia si se observan las rupturas del verso.

La forma en que se crea la melodía, no sólo por la interacción de las vocales dentro de los versos, sino por el patrón general de entonación registrado por la ruptura o la división de las palabras en los versos, o la división de las palabras en versos, y sobre cómo este

elemento melódico no es meramente un enlace ornamental, sino que, al derivar, como en verdad lo hace, de la mimesis del proceso mental, es fundamentalmente expresivo (Levertov,1991: 55).

Estas rupturas sobre las que escribe Levertov y su impacto en el tono del poema son importantes para acercarse al poema y a su entonación, que es el primer elemento tomado en cuenta en este trabajo.

Aunque no es una regla generalizada, el poema se aleja de la sintaxis, porque los movimientos de las palabras y la armonía que guardan en los versos, así como sus rupturas obedecen a un ritmo dictado interiormente. Esta característica de la poesía es muy importante porque comulga con la música y no sólo en un sentido acústico, sino también de ideales semejantes en las dos artes. Respecto a estas características en las que convergen música y poesía, María Victoria Utrera Torremocha, opina:

La ruptura con la sintaxis y el significado se relaciona con el ideal musical, importantísimo en la literatura moderna. Con la música, el poeta pretende escapar también de la linealidad, de la lógica, de la sintaxis, frente a lo que busca: la simultaneidad, la inmediatez, la libertad. Por eso el ideal máximo desde la sensibilidad romántica, simbolista y moderna es el arte de la música (Torremocha, 2010: 10).

En las pausas que el verso crea no siempre existe una lógica, como en la sintaxis de la prosa, y además las dubitaciones que la propia creación poética, causadas por los monólogos interiores, sentimientos y percepciones, no requieren de las herramientas básicas en la redacción en forma de prosa, y le brindan al poeta la libertad necesaria para expresarse a través del poema.

La musicalidad del poema no es sólo ritmo o métrica. La forma en que estos son cortados, según Levertov, afecta también a los modelos tonales, y esto ocurre tanto en el verso medido como en el blanco. Un poema es monótono cuando existe un único tono a través de los versos, pero la melodía “Es el resultado de modelos de tono combinados con modelos rítmicos”(1991:45). La melodía es entonces la combinación de varios tonos en un poema, como las notas musicales en una obra musical. El ejercicio propuesto por la autora es la lectura en voz alta. Si se modifican los versos, tanto el ritmo o los ritmos, así como las tonalidades que adquiere

la voz al leerlos, se ven modificados, y con ellos también las intenciones del poeta y la experiencia que desea exaltar a través también de la sonoridad de los versos.

La entonación, los ascensos y descensos de la voz, cambian involuntariamente al cambiar el ritmo (alterado por el lugar en que esta minúscula pausa o “descanso” musical ocurre). Estos cambios podrían ser registrados en forma gráfica por algún instrumento, como los latidos del corazón o las ondas del cerebro son plasmados gráficamente (1991:45).

Para ejemplificar lo que Denise Levertov propone, se propone aquí un ejercicio, de manera similar a la forma en que ella aborda en su ensayo algunos poemas; en este caso se realiza con los primeros versos del poema en español de Alfonsina Storni “Voy a dormir”:

Dientes de flores, cofia de rocío,  
manos de hierbas, tú, nodriza fina,  
tenme prestas las sábanas terrosas  
y el edredón de musgos encardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.  
Ponme una lámpara a la cabecera;  
una constelación; la que te guste;  
todas son buenas; bájala un poquito.

Si modificáramos los versos, haciendo énfasis en los signos de puntuación, por ejemplo, podría quedar de esta otra manera:

Dientes de flores,  
cofia de rocío, manos de hierbas,  
tú,  
nodriza fina. Tenme prestas  
las sábanas terrosas y el edredón  
de musgos encardados.

Al volver al ejercicio en voz alta con las modificaciones de los versos puede vislumbrarse tanto visual como acústicamente que el poema es otro. En su versión original, los versos al ser leídos, crean con sus palabras un vaivén a modo de arrullo. Por más fuerte que se lea el poema en voz alta, la voz de la autora recrea su desgano, sus ganas de dormir tranquila, de ser arropada por la nana. Ahora bien, al romper con los versos, se destruye también la experiencia emocional que Alfonsina Storni dicta en cada uno de ellos.

Hay un cambio tonal marcado del primer cuarteto al segundo. Si el primero es suave, con una sensación de adormilamiento, el segundo es más decidido, aún ligero, pero con un tono

de convicción al pedir a la nodriza que la acueste. Cada verso lleva una orden y el ritmo se hace más marcado. Estos cambios de intención son presentados a través de diferentes tonos, esto es por la melodía del poema y no sólo por el ritmo.

Denise Levertov propone que la musicalidad de un poema emerge de lo que ella llama “Fidelidad para con la experiencia”:

Del mismo modo que las vocales y las consonantes afectan la musicalidad de la poesía, no a través de la mera eufonía sino de una interrelación expresiva, significativa, los matices de significado comprendidos en las variaciones de tono, crean una melodía significativa, expresiva en la estrecha escala tonal del discurso, no simplemente una linda “tonada” (1991: 47).

Los elementos musicales presentes en el poema, deben ser fieles en el momento de su lectura tal como surgieron en su creación, porque esa musicalidad alude a la experiencia de las emociones del escritor que se desenvuelven a través de sus tonos, la duración de sus sílabas y versos, su intensidad y las figuras sonoras como la rima, la aliteración y la anáfora.

La melodía, según la RAE, tiene varias acepciones, una de ellas se relaciona con la fonética, que señala directamente a la entonación, de la que dicta: “Movimiento melódico con el que se pronuncian los enunciados, el cual implica variaciones en el tono, la duración y la intensidad del sonido, y refleja un significado determinado, una intención o una emoción”. Tal definición puede ser aplicada para el terreno musical tanto como para la poesía y el efecto melódico tiene que ver con elementos como el tono, la duración y la intensidad del sonido, que pueden analizarse por medio de los sonidos de las palabras en los versos.

De hecho el *méllos* está relacionado con la idea de modulación, que es la variación armonizada de un módulo musical a otro de forma continua. El Módulo, por su parte, significa “pequeña manera o medida”. En la poesía, la modulación va de verso a verso, sin importar si pertenece a alguna forma métrica o no, porque esas pequeñas variaciones acústicas, en donde el sonido como el silencio cobran una importancia vital para crear un efecto melódico, como en la música, son las que forman las pautas para su desarrollo.

La segunda acepción está vinculada con la música y dice de la melodía que es: “Parte de la música que trata del tiempo con relación al canto, y de la elección y número deson es conque han de formarse en cada género de composición los períodos musicales, ya sobre un tono dado, ya modulando para que el canto agrade al oído”. Esta definición hace hincapié en el canto dado, en la voz, y menciona al igual que la definición anterior, el tono y la modulación de ésta para generar sensaciones.

Igor Stravinsky, en su obra *Poética musical*, afirma que lo único que sobrevive a todos los cambios de régimen (musical) es la melodía, que debe ser considerada como la principal entre los elementos musicales, ya que es la más esencial, no porque sea más perceptible sino porque es la voz dominante de la sinfonía:

Melodía, en griego, es el canto del melos, que significa, miembro, trozo de frase. Son estas partes las que inducen al oído a notar una cierta acentuación. La melodía es, por consiguiente, el canto musical de una frase cadenciosa y entiendo el término cadencia en un sentido general, no en su acepción musical. La capacidad melódica es un don que no podemos desarrollar con estudios. Podemos, sin embargo, por lo menos, encaminar su evolución por medio de una crítica perspicaz. [...] De todos los elementos de la música, la melodía es el más accesible al oído y el menos susceptible de adquisición (Stravinsky, 1946: 61).

El mélos está conformado, a su vez, por tres elementos: armonía, ritmo y dicción. El último es uno de los más evidentes en la poesía. La dicción está directamente relacionada con la entonación. El nivel de energía sonora de un poema es diferente en todos, incluso adquiere distintos matices de un verso a otro. En la música como en la poesía están presentes los tonos.<sup>14</sup> En la música las notas musicales van de agudas a graves, y en la voz poética, la dicción implícita en el poema adquiere uno o diversos tonos. Denise Levertov escribe que “La entonación es algo que uno hace cuando siente que el poema está completo y con buena salud” (1991:58). Arístides Quintiliano, en un estudio titulado *Sobre la música* aborda el concepto de melos, y lo relaciona

---

<sup>14</sup> 1. m. Cualidad de los sonidos, dependiente de su frecuencia, que permite ordenarlos de graves a agudos.  
2. m. Inflexión de la voz y modo particular de decir algo, según la intención o el estado de ánimo de quien habla.

directamente con la voz y con otros elementos que pueden encontrarse en la poesía: el ritmo y la dicción.

La música se ocupa del mélos perfecto, pues para lograr la perfección del canto es necesario considerar no sólo a la melodía, sino también al ritmo y la dicción: respecto a la melodía, simplemente la voz en sí misma, respecto al ritmo, el movimiento de ésta, y respecto a la dicción, el metro. Lo que concierne al mélos perfecto es el movimiento, tanto de la voz como del cuerpo, y además, los tiempos y los ritmos derivados de ellos (Quintiliano, 1996: 43).

Los elementos musicales que se encuentran en la poesía basan su comportamiento en la recreación de un momento. El tiempo de la escritura y el de su lectura están conectados a través de su musicalidad, que es la que permite reproducir nuevamente una emoción por medio de la sonoridad de las palabras.

La rima, el timbre, el eco, la reiteración, no sólo sirven para tejer los elementos de una experiencia, sino que frecuentemente son los medios, los únicos medios, mediante los cuales la densidad de la textura y el retorno o el trayecto circular de la percepción pueden ser transmutados al lenguaje, de modo tan que el poeta se apercibe de ellos. A puede llevar a E directamente a través de B, C, y D: pero si luego hay un agudo recuerdo o revisión de A, este retorno debe encontrar su contrapartida métrica. Podría hacerlo mediante la repetición efectiva de las palabras que hablaron de A la primera vez (y si este retorno ocurre más de una vez, uno se encuentra con un estribillo, que no está puesto allí porque uno decidió escribir algo con un estribillo al final de cada estrofa, sino directamente por exigencia del contenido)(Denise Levertov, 1991: 47).

Estos elementos, que Levertov llama “De la experiencia” son valores necesarios en el análisis de elementos musicales que pueden ser llevados a la poesía, como la intensidad y el timbre, que forman parte importante para conformar la musicalidad del poema.

## C) INTENSIDAD (PRINCIPIOS DE CONTRASTE EN EL POEMA)

La creación musical, según Stravinsky, está fundada ante todo en una experiencia musical del tiempo, y el tiempo “Se desliza variablemente según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengán a afectar su conciencia” (1946:51). Para este músico las emociones generadas por la espera, el fastidio, la angustia, el placer o el dolor, son una especie de categorías en medio de las cuales transcurre nuestra vida, y cada una supone un proceso psicológico especial, un “tempo” particular.

Stravinsky recurre a Souvtchinsky para explicar la diferencia entre dos tipos de creación musical. “Toda música, en tanto se vincula al curso normal del tiempo o en tanto se desvincula de él, establece una relación particular, una especie de contrapunto entre el transcurrir del tiempo y su duración propia y los medios materiales y técnicos con la ayuda de los cuales tal música se manifiesta” (1946:52).

Estos dos tipos de creación musical generan entonces dos tipos de música: Una de ellas aparece de forma paralela al proceso del tiempo ontológico, de una forma imitativa; la otra no se ajusta al instante sonoro, se aparta y se establece en lo inestable, para así poder traducir los impulsos emocionales de su autor. En este tipo de música domina la voluntad de una expresión. Estos tipos de música se diferencian a partir de un asunto medular: el tiempo:

La música ligada al tiempo ontológico está generalmente dominada por el principio de similitud. La que se vincula al tiempo psicológico procede espontáneamente por contraste. A estos dos principios que dominan el proceso creador corresponden las nociones esenciales de variedad y de uniformidad. Todas las artes han recurrido a estos principios (Stravinsky, 1946: 53).

En la creación literaria existen muchos ejemplos que podemos comparar para aludir a su semejanza con estos dos tipos de composición musical que plantea Stravinsky porque también en la literatura se expresa una experiencia del tiempo, que algunas veces, sobre todo en la poesía, llega a ser musical.

La narrativa se asemeja más a la creación llevada por el principio de similitud, que se acerca al tiempo ontológico, pero la literatura no necesariamente se deja llevar por este camino. Aunque existen prosopopeyas, y descripciones exquisitas sobre el recuerdo de un sonido, me

parece que, en la Literatura, y sobre todo en la poesía, la creación es similar al principio de contraste llevado por el tiempo psicológico. “No se ajusta al instante sonoro. Se aparta de los centros de atracción y de gravedad y se establece en lo inestable, lo cual la hace propicia para traducir los impulsos emocionales de su autor” (Stravinsky, 1946: 52).

El contraste es un recurso de composición musical que consiste en un cambio de sonidos ante un fondo musical. Permite renovar el oído al presentar materiales sonoros nuevos que llaman rápidamente la atención. Este recurso también ha sido utilizado en obras literarias, como es en el caso de los poemas de Federico García Lorca, a los que Alba Agraz Ortiz se acerca para proponer la búsqueda de contrastes alternos de diversos tipos, que se tomará en cuenta en este trabajo para acercarnos al elemento de la intensidad a través de los contrastes en los versos. Alba Agraz plantea distintos tipos. El primero de ellos es el contraste discursivo en el que se encuentran versos narrados, esto es, que cuentan una historia a manera de relato, haciendo el contraste junto a otros versos completamente líricos. Un ejemplo de este contraste se encuentra en el poema “Arbolé, arbolé” de Federico García Lorca.

Arbolé, arbolé  
seco y verdé.

La niña del bello rostro  
está cogiendo aceituna.  
El viento, galán de torres,  
la prende por la cintura.  
Pasaron cuatro jinetes  
sobre jacas andaluzas  
con trajes de azul y verde,  
con largas capas oscuras.  
«Vente a Córdoba, muchacha».

Los primeros dos versos son líricos, así como el último de los versos citados, en el que el sujeto lírico hace un llamado que coloca entre signos como distintivos «Vente a Córdoba, muchacha». Los versos intermedios son narrativos y cuentan la historia de una niña a quienes muchos quieren llevarse, por su belleza. Es un contraste discursivo, que asemeja a uno musical. Los contrastes discursivos son un elemento a tomar en cuenta al analizar los poemas de Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral.

Otro tipo de contraste está relacionado con los puntos de vista distintos dentro de un mismo yo lírico, en el que se puede ir de la apelación exterior al monólogo interior en el cuerpo

del poema. Agraz Ortiz pone como ejemplo el poema “Canción del naranjo seco”<sup>15</sup>, en donde el contraste se da a partir del cuarto verso y pasa de ser una apelación a un monólogo interno. En el caso de Juana de Ibarboróu existe este tipo de contraste como parte de la intensidad del poema. Como ejemplo, en “Éxtasis”, pasa de la apelación exterior con Cristo a una reflexión interior, casi también a modo de monólogo. En su diálogo con el otro, la intensidad es de zozobra, para pasar al diálogo interno en el que la angustia se exalta.

Ahora, Cristo, bájame los párpados,  
pon en la boca escarcha,  
que están de sobra ya todas las horas  
y fueron dichas todas las palabras. [...]  
Después de esto, ¡lo sé!, ¡no queda nada!  
¡Nada! Ningún perfume que no sea  
Diluído al rodar sobre mi cara.

Por último,<sup>16</sup> Agraz plantea otro tipo de contraste que se encuentra en el uso contrastante de los paréntesis, los signos de exclamación y el uso de cursivas, Agraz lo nombra como la función difónica, que permite diferenciar dos voces o dos tonos de voz en el poema:

Despliegan un riquísimo abanico de matices en la focalización de la voz lírica: algunos son especies de acotaciones ambientales [...] y otros funcionan con sentido estructural [...] pero la mayoría, aún con otras funciones, establece dos tipos de discurso paralelos: uno objetivo exteriorista (a veces en forma de apelación a un interlocutor) y otro subjetivo, el parentético, que suele encerrar el fondo y sentido del poema (Agraz, 2016: 82).

Como ejemplo, en el caso de Gabriela Mistral, en el poema “Canción de Taurus”, la poetisa

---

15 Leñador./Córtame la sombra./Líbrame del suplicio/de verme sin toronjas/¿Por qué nací entre espejos?/El día me da vueltas./Y la noche me copia/En todas sus estrellas.

16 Alba Agraz también plantea el contraste a causa de la diversificación tímbrica a partir de la dramatización, así como el enfrentamiento de dos voces, pero son contrastes que no se tomarán en cuenta en este análisis.

hace uso de la letra cursiva para hacer notar dos voces en el poema, la primera narra en tercera persona describiendo observa una escena y la otra en primera persona, a modo de acertijo, da pistas sobre sí mismo.

El toro carga al niño,  
al hombre y la mujer,  
y el toro carga el mundo  
con tal que se lo den.

*Búscame por el cielo*

*y me verás pacer.*

Ahora no soy rojo  
como cuando era res.

Subí de un salto al cielo  
y aquí me puse a arder.

*A veces soy lechoso,*

*a veces color miel.*

Las imágenes giran en torno a la figura del toro y hacen referencias tanto a la mitología egipicia como a la griega centrándose en la constelación del zodiaco “Búscame por el cielo/ y me verás pacer”. Zeus, convertido en un toro blanco “lechoso” seduce a Europa, a quien rapta para llevarla a lo profundo del mar y hacerla suya. Después crea la constelación de tauro para demostrarle su amor y no ser olvidado.

Los cambios de voz marcan contrastes discursivos que van de lo narrativo a lo lírico, el segundo marcado por las cursivas, que si se unen forman una adivinanza. Esta función difónica señala también los cambios de voz dándole al poema la forma de una canción. Todo el poema se enuncia de manera enigmática. Mistral, quien se vio atraída por el misticismo religioso, une en este poema elementos que van desde la mitología clásica hasta el cristianismo dándole un carácter misterioso al poema.

## D) TIMBRES : (RIMAS, FIGURAS DE DICCIÓN, IMÁGENES SONORAS Y SINESTESIA)

Un signo lingüístico, está conformado por el significado y el significante, este último tiene que ver con la imagen acústica. En el mundo poético las palabras pueden llegar a liberarse del significado quedándose sólo con su vestidura sonora. Hugo Friedrich en *La estructura de la lírica moderna*, escribe al respecto:

La creación de un mundo poético autónomo en el que la forma, el significante por sí mismo, es capaz de “decir”, prescindiendo de las relaciones semánticas de la lengua, enlaza directamente con la cosmovisión simbolista. La concepción de un universo cifrado en el que la magia del lenguaje, su poder conjurador ilumina las correspondencias latentes en la naturaleza tiene su modelo cardinal en la música, tal y como propuso Verlaine (Friedrich, 1959:69).

En el poema, el sonido cobra un especial protagonismo que se sublima en el significante, y esa musicalidad es dada por la misma sonoridad de la conformación de las palabras y sobre todo, la combinación que se hace con ellas en los versos, y en el eco que desprenden a través de la rima; éstos serán más notorios o vibrantes dependiendo del tipo de rima, sea ésta consonante o asonante, así como de las consonantes o vocales involucradas en ellas.

Un ejemplo sencillo es la rima en el poema “caricia” de Gabriela Mistral, en el que la terminación “ar” al final de ciertos versos vibra en el poema, y tiene también rimas internas, con la terminación “eja”: “deja” y “abeja”.

Madre, madre, tú me besas  
pero yo te beso más,  
y el enjambre de mis besos  
no te *deja* ni *mirar*...  
Si la *abeja* se entra al lirio,  
no se siente su *aletear* .  
Cuando escondes a tu hijito  
ni se le oye *respirar*...

Aunque estas estrofas son parte de un poema corto, así como sus versos; los sonidos resaltan de manera especial, no sólo por las rimas, sino también por el uso constante de ciertos sonidos

durante el texto, así como la reiteración de palabras. La palabra “beso” y sus derivados son constantes, pero además, imitan el sonido de las abejas, porque junto a “besas, beso, besos” están otras palabras que aliteran esos sonidos: “más, mis”. El zumbido suena en el poema como un fondo musical.

Una de las características de la musicalidad en la poesía es la musicalización del universo a través de metáforas e imágenes sonoras de la naturaleza. En los poemas suelen aparecer objetos naturales que emiten sonidos como animales, ruidos ambientales y paisajísticos que “buscan reconstruir atmósferas y sugerir, activar las correspondencias secretas sin explicitar”, esto es, no son sólo las prosopopeyas las que imitan las sonoridades, sino las imágenes y objetos sonoros también (Agraz, 2016: 487). En el poema anterior por ejemplo, la sola palabra “enjambre” evoca sonoridades, y Mistral las refuerza por medio de otras palabras como “deja” y “abeja” a manera de eco.

Para evocar otro ejemplo, de la segunda de las autoras a analizar, Juana de Ibarborou, tomo una estrofa del poema “ El nido”, texto que se analizará más adelante.

Mi cama fue un roble  
y en sus ramas cantaban los pájaros.  
Mi cama fue un roble  
Y mordió la tormenta sus gajos.

En él la musicalidad se encuentra presente a través de metáforas e imágenes sonoras. “Y mordió la tormenta sus gajos”, hay aquí una aliteración de la m y la r que imita a la propia tormenta y sus sonidos; pero también en el sólo hecho de mencionar a los pájaros y a su canto ya hay una sonoridad implícita en el poema.

Las figuras de dicción forman parte importante en la musicalidad de un poema. La anáfora, por ejemplo, que consiste en la repetición de palabras o un conjunto de palabras al principio de un verso, se utiliza a veces para dar notoriedad a un elemento del poema, pero también para darle cierto ritmo o velocidad. En “Elogio de la canción”, Mistral pone especial énfasis a la palabra boca.

*¡Boca temblorosa,  
boca de canción:*

*boca, la de Teócrito  
y de Salomón!*

La aliteración es otra figura de dicción que exalta la musicalidad de los poemas, la repetición de sonidos en las sílabas o en algunas consonantes hace más notoria la sonoridad, que, en ocasiones imitan sonidos inmersos en el poema a manera similar de la onomatopeya pero más compleja y elaborada. Juana de Ibarborou en “Minerva” construye la siguiente, en la que la “m” y la “l” son constantes en la estrofa:

*Melancolía de ceniza pálida  
en medio de la luz mielada y cálida  
entre la azul riqueza de este día.*

Un último aspecto que puede analizarse en el poema es la visualización de la música, o la sonorización de la música. Esta idea proviene del simbolismo musical que tiene el afán de corporeizar y revelar lo irrevolvable. En los poemas se encuentra en la sinestesia, que se presenta en una figura retórica que consiste en la atribución de una sensación a un sentido que no le corresponde, puede ser de cualquier sentido a otro, pero en este trabajo interesa la presencia del sentido del oído en su combinación con cualquiera de los demás. Como ejemplo de sinestesia en la que interviene el sentido del oído, pongo un poema de Gloria Fuertes, poeta española:

La voz negra de la viuda,  
la voz blanca de la huérfana,  
la voz roja del obrero,  
la voz verde de la selva,  
la voz azul del amante,  
la voz ronca del poeta.

## 2.2 LA MUSICALIDAD EN POEMAS DE JUANA DE IBARBOROU

Feliciana, mi negra aya, con su querida habla, mezcla de portugués y castellano, me donó la oración, la fábula, el canto de cuna y la gracia invaluable del mimo, pan nutricio

Juana de Ibaroborou

El poema es la ejecución del poema

Paul Valéry

En el presente apartado se analiza y escribe sobre algunos poemas de Juana de Ibarborou, desde un análisis sonoro- musical para hallar la musicalidad que existe en estos. Para tal efecto, los valores se han tomado del arte musical, desde perspectivas como las de Michel Chion e Igor Stravinsky para llevarlos al terreno de la poesía y buscarlos en ésta, a través de elementos propios del análisis poético acompañándome de escritores como Paul Valéry y Octavio Paz.

El sonido y las sonoridades que éste crea y evoca, son compartidas por el poema y la música. En ambas manifestaciones artísticas la musicalidad se encuentra presente. El sonido y su organización temporal y armónica son las que dictan las pautas para que esta musicalidad sea posible. En la música existen valores respecto a los sonidos, estos son: la altura, la duración, la intensidad y el timbre. De estos elementos escriben Igor Stravinsky y Michel Chion. Tales valores también son reconocidos en diversos acercamientos musicales hacia la poesía, porque la palabra, la música e incluso el ruido pertenecen a lo sonoro.

Uno de los primeros valores que se analiza es La altura o tono, que es una percepción cualitativa de la frecuencia<sup>17</sup> y se designa bajo las notas de la gama tradicional occidental temperada: Do, re mi, etc. Es el único valor, de los mencionados anteriormente, que se puede anotar, describir y restituir como valor absoluto. En la poesía existe también el concepto de tonalidad o tono. Este existe como parte de la composición lingüística, que acompaña las actitudes hacia el sujeto. Los adjetivos que suelen utilizarse al hablar de tono son solemne, íntimo, melancólico, sombrío e incluso irónico, entre otros tantos. En el diccionario de la RAE, la palabra tiene varias acepciones<sup>18</sup>. La primera acepción se relaciona con la notación musical, al

---

<sup>17</sup> Fenómeno físico cuantitativo que mide la cantidad de veces que vibra un sonido por segundo.

<sup>18</sup> 1. m. Cualidad de los sonidos, dependiente de su frecuencia, que permite ordenarlos de graves a agudos. 2. m. Inflexión de la voz y modo particular de decir algo, según la intención o el estado de ánimo de quien habla. 5. m. Carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo

hablar sobre un orden de los tonos graves a agudos y la segunda está directamente relacionada con la voz y su inflexión, que refleja la intención o el estado de ánimo de la persona que habla y se relaciona con la acentuación que existe en algunas lenguas y otorga cierta musicalidad a las palabras. Jakobson hizo la siguiente observación:

Está fuera de duda que diversos medios fónicos tales como el tono y sus modulaciones, el acento de intensidad y de aspecto, los matices de articulación de los sonidos y de sus grupos, que estos diferentes medios nos permiten variar de manera absoluta cuantitativa y cualitativamente el valor emotivo de la palabra (Jakobson,1987:10).

También se habla de un tono poético que, a semejanza de los tonos musicales puede coincidir con lo grave o lo agudo. Generalmente se asocian los tonos graves a poemas que generan una emoción seria, sublime; y lo agudo con lo perspicaz, lo íntimo, lo ingenioso. Los tonos no solamente se inclinan a hacer semejanzas entre lo poético y lo musical en cuanto a conceptos técnicos de lo musical, sino más bien coinciden en lo que pueden generar en el escucha, como sensaciones y emociones. Blanca Alberta Rodríguez Vásquez, en un ensayo titulado “El tono en poesía” escribe respecto a la experiencia poética:

Leer poesía es entregarse, sumergirse en una cierta atmósfera, dejarse seducir, aceptar ser arrebatado por un temperamento. La poesía ambiciona no sólo comunicar la experiencia sensible que el poeta ha vivido, sino sobre todo suscitarla en nosotros los lectores. Semejante empresa exige, primero, dar forma a esa masa bruta de impresiones sensoriales que afectan al sujeto. Después, traducirlas en palabras que susciten nuevamente la experiencia sensible (Rodríguez Vásquez, 2020: 111).

En el lenguaje cotidiano utilizamos diferentes tonalidades en la voz para expresar aquello que comunicamos. Las inflexiones de la lengua, la entonación que se da a cada frase tiene ciertos tintes que refieren también a las emociones. Por eso la lengua tiene algo de musical. Friedrich Nietzsche en el ensayo “Sobre la música y la palabra” observa:

Las consonantes y las vocales sin el tono fundamental necesario no son más que posiciones del órgano del lenguaje [...] En el momento en que oímos la palabra que brota de los labios del hombre, nos imaginamos la raíz de esta palabra y [...] el tono

---

que pretende reflejar. 7. m. Energía, vigor, fuerza. 9. m. Orientación ideológica o moral. 10. m. Grado de coloración. 13. m. Ling. En algunas lenguas, acento musical de las palabras en algunas lenguas

fundamental, el tono emotivo como un eco de las sensaciones y sentimientos (Nietzsche, 1871: 11).

Un verso que hable sobre la muerte tendrá un tono bastante distinto a un poema que hable de amor, o de ternura. Incluso puede existir más de un tono en un mismo texto poético. Paul Valéry, de hecho, definía la poética como ciertas combinaciones de palabras capaces de recrear una emoción. Clément Rosset afirmó que así como en la música el ritmo crea la armonía y la melodía “Cuando se trata del lenguaje hablado, es la entonación la que comunica el sentido de lo que es dicho, a lo que se apunta y su valor. Cuando se trata de texto escrito, es sobre su invisible acentuación, es decir, sobre lo que podría ser su justa entonación, donde se sitúa la comprensión de la lengua” (Rosset, 2007: 98).

Spart Kung, investigador de la Universidad de Navarra, España, escribió en 2007 un artículo titulado “Acerca de los tonos en la literatura”, en donde analiza desde qué perspectivas puede hablarse de tono en la literatura. Una de ellas es el uso de las tonalidades de la voz a manera de instrumento, sobre todo en el ejercicio poético, pero también las intenciones y emociones generadas, tanto al momento de la creación literaria, como en su recepción.

Etimológicamente, tono se deriva del griego *tonos* y del latín *tonus* que originariamente significan tensión y también sonido (quizá en relación con la tensión de la cuerda de un instrumento). Acaso sea más natural la aplicación a la música en cuanto a las designaciones de tonalidades, de tonos graves y agudos, etc. No deja de ser significativo que, no obstante las interferencias entre sonidos y colores se revelan a través de la utilización de las mismas voces ya que en ambas es usual hablar de tonalidades de colores o cromatismo y de sonidos o en el canto donde se usa la voz (Spang Kurt, 2006: 188).

Juana Fernández Morales, conocida en el medio literario como Juana de Ibarborou, fue una poeta que exploró, junto a otras poetisas latinoamericanas contemporáneas<sup>19</sup> como Gabriela Mistral, nuevos tonos en la poesía de escritoras mujeres que, en ocasiones fueron rechazadas por atentar contra la imagen de “la mujer recatada y suave”.<sup>20</sup> El papel desempeñado por este

---

<sup>19</sup> Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, entre otras.

<sup>20</sup> Sin embargo, críticos de su obra hablan de que la figura pública de Juana de Ibarborou, que en algún momento fue nombrada como Juana de América, y el peso que esta fama ejercía sobre ella, no le permitieron quizá explorar más abiertamente los tonos eróticos de su poesía, y que intentó matizarlos para que la sensualidad de sus textos, que fue muy aplaudida, no cayese en lo que en ese momento podrían haber calificado de vulgar. Por otro lado, existen críticos como Gustavo Ledezma quien opina que su poesía fue abiertamente erótica, pero mostrada con guiños sutiles e inteligencia: Es evidente que Juana utilizó un sinnúmero de estrategias textuales (como los

grupo de poetisas se extiende más allá de nuevos tonos en la literatura hecha por mujeres. La feminidad en el poema trascendió de una cuestión de género a nuevas propuestas de transgredir las formas establecidas, desde ciertas corrientes literarias como el modernismo, del cual formaron parte en algún momento, pero que también lograron cuestionar y evolucionar. Hervé Le Corre en *Poesía Hispanoamericana Posmodernista* profundiza sobre las maneras en que las poetisas modificaron el poema desde su fondo hasta su forma, siendo parte del movimiento posmodernista en la poesía. Le Corre hace un recorrido por las diversas definiciones y estudios que se han hecho sobre el posmodernismo en la poesía Hispanoamericana haciendo notar que “dichas propuestas coinciden [...] con una renovación del lenguaje poético, característica de un periodo posvanguardista atento a lo coloquial y quizá menos necesitado de marcar sus divergencias con el modernismo” (2001: 39). En tales textos el autor observa la desestabilización y la fragmentación del sujeto poético, así como nuevas tensiones de lo culto y lo popular que permiten comprender la estética vanguardista como consecutiva y no antagónica al modernismo. Respecto al grupo formado por las poetisas puntualiza:

La poesía femenina, o la escritura en femenino, me parece cristalizar algunos elementos esenciales del proceso posmodernista. Las poetisas no actúan a la manera de los vanguardistas que muchas veces cortan (simbólica y culturalmente) los vínculos con la tradición —interrumpiendo, en cierto modo, la transmisión matrilinear— en una militancia que se afana también por ocupar el trono, coger el cetro, abrir frentes. Ellas se mueven en márgenes más estrechos, menos ostentosos, pero no dejan intacta la poesía. Su inscripción dentro o en zonas limítrofes de la tradición católica [...] suele coincidir con el cuestionamiento de dicha tradición y de sus interpretaciones simbólicas, aun cuando no siempre logran evitar los escollos del dolorismo sacrificial o de la piedad mariana. (Le Corre, 2001: 252).

Le Corre observa que tanto Juana de Ibarborou como Delmira Agustini, logran descomponer el código erótico tradicional. En una época en la que no era común que las mujeres exploraran las tonalidades eróticas desde las sensaciones femeninas, Ibarborou de formas a veces sutiles y en

---

estereotipos modernistas y los tonos bucólicos) y paratextuales (como la dedicatoria al cónyuge) con el fin de «neutralizar» los efectos sociales de tanto erotismo manifiesto. Pero aun así, que este poemario ubicara la voz de una mujer en el primer plano de la literatura nacional —incluso conquistando el mayor número de lectores de poesía hasta entonces— habla bien de la sociedad uruguaya (Lespada, 2019: 230).

otras ocasiones arriesgadas, escribió creando experiencias íntimas a través de su poesía. Le Corre también observa en la poesía de Ibarborou que la imagen fálica invade otros campos simbólicos, escribe sobre la castración con el símbolo de la lengua y usa de forma recurrente la imagen de la poda violenta.

María del Rocío Contreras Romo, en el ensayo “El placer de la palabra o la palabra del placer” apunta sobre la poesía de Juana:

La transparencia de sus versos no dejan duda sobre la poética de su juventud [...]Poemarios por donde los amantes y su pasión pasean libremente acompañados por la voluptuosa naturaleza, cómplice silenciosa de sus aventuras. En ella se eleva a los amantes a la categoría de dioses, que se regocijan y admiran mutuamente. En permanente diálogo estos intercambian emociones, fluidos, sensaciones, que exaltados por el amor se desbordan por los límites del cuerpo para mantenerse flotando en el aire que rodeará sin remedio a quien se ama (2002).

Otra estudiosa de las letras de Juana, María Inés de Torres, coincidiendo con los planteamientos de Hervé Le Corre, se centra en el erotismo planteado por Ibarborou, no desde la forma acostumbrada en la que se erotiza el cuerpo de la mujer desde la mirada masculina, sino desde una construcción del goce desde la subjetividad femenina. La mujer desea y posee: “Ay, quisiera llevarte conmigo/ a dormir una noche en el campo”. El sujeto lírico femenino ya no se esconde, sino por el contrario, como apunta Le Corre “La transgresión que implica ese uso heterodoxo de lo erótico- religioso en la poesía de Ibarborou aboga por una relación renovada, modernizada con el cuerpo y el sexo” (2001:247).

Lo verdaderamente novedoso y transgresor de este texto, en especial para su época, no es la exaltación de la naturaleza, sino la desenfadada exaltación del erotismo sensual de una mujer que disfruta y cultiva la sensualidad de su cuerpo y que reclama o invita al amado al encuentro carnal. Es decir, el tema central no es la exaltación de la naturaleza sino del erotismo de la poeta; toda otra exaltación está en función de éste (De Torres, 2012, 158).

El sujeto lírico en los versos de Ibarborou no es pasivo ante el encuentro amoroso. En el poema “Invitación” sugiere: “Si vieras que cama tan suave es el pasto”. En sus versos ensalza su propio placer desvelado de todo pudor: “Y yo que siempre estoy pálida y callada/ ¡ya verás entonces si me pongo loca!”. Como apunta Hervé Le Corre sobre su poesía “La hembra indómita recupera

la risa de Eulalia para mejor hysterizar el cuerpo lingüístico. Marca la irrupción de lo bárbaro (como en Mistral), mantenido a distancia por los discursos tradicionales (2001: 248).

En la poesía de Ibarborou existe una gama de tonos que van de lo sublime a lo oscuro, no todos apuntan a lo sensual, pero sí a lo sensitivo. En sus versos sabe recrear la experiencia sensorial de un momento. En el poema “Descanso” de Ibarborou, los versos inundan de calma, el ritmo lento recrea un instante pacífico, de ensoñación y el tono es sereno:

Delicia, delicia de la casa en sombra,  
de la casa fresca bajo la canícula,  
de la mecedora y el libro en la verde  
penumbra del patio techado de parras  
donde runrunean avispas glotonas  
y toda la siesta canta una chicharra.

Acompañando al ritmo del poema también están las alusiones sonoras como el runrunear de las avispas y el canto de la chicharra. La experiencia del poema deja sentir el alivio de la sombra, de la penumbra bajo el calor de la canícula. Es de notar que los versos son dodecasílabos<sup>21</sup>. Este tipo de verso fue muy utilizado por la tendencia de la poesía modernista. Aunque Juana fue más bien apartándose durante su producción poética de esta estética, bien es cierto que fue influenciada por este movimiento y se nota en su poesía por la importancia que da a los sentidos. Como ejemplo el poema “Como la primavera”, que por cierto está conformado también por versos de doce sílabas, el sentido del olfato es primordial y los versos giran en torno a los olores y a lo que cada uno de ellos evoca:

¿Duermes sobre piedras cubiertas de musgos?  
¿Con ramas de sauces te atas las trenzas?  
¿Tu almohada es de trébol? ¿Las tienes tan negras  
Porque acaso en ella exprimiste un zumo  
Retinto y espeso de moras silvestres?  
¡Qué fresca y extraña fragancia te envuelve!  
Hueles a arroyuelos, a tierra y a selvas.  
¿Qué perfume usas? Y riendo te dije:

---

<sup>21</sup> Versos conformados por doce sílabas.

-¡Ninguno, ninguno!

Te amo y soy joven, huelo a primavera.

Las sensaciones evocadas por medio de las palabras del poema se centran sobre todo en los olores. El zumo retinto y espeso de moras silvestres que el sujeto lírico ensalza de su propio cabello, evoca también al bosque, a la tierra. Esa extrañeza de la fragancia es porque esconde otros olores que no se dicen de manera explícita pero se sugieren. “Hueles a arroyuelos, a tierra y a selvas”, pero no son los lugares aquí los que cobran importancia, sino sus connotaciones. El perfume del que la mujer esconde el origen, tiene respuesta en la risa con la que acompaña el último verso, “huelo a primavera”. La fragancia a la que alude de manera lúdica la poetisa es a los olores corporales y a sus fluidos.

En otros poemas suyos ensalza otros sentidos, como la vista. Por ejemplo, en el poema “Toilette suprema”, los colores son el motivo principal que mueve a sus versos, las imágenes coloridas, y también, como es propio del modernismo, la exaltación de joyas y piedras preciosas.

Deja que el río me vista  
con sus largos pliegues lilas,  
y guarda en tus dos pupilas,  
junto al fondo de amatista,  
la visión loca y suprema,  
de mi cuerpo embellecido,  
por el oscuro vestido  
y la sombría diadema.

Las imágenes coloridas de las piedras preciosas se encuentran exaltadas en las metáforas. Los pliegues lilas del río son la imagen del fondo de amatista, un cuarzo de tonos violetas, que viste al sujeto lírico, sugiriendo su desnudez. “Por el oscuro vestido / y la sombría diadema”.

Otro de los elementos, y uno de los principales, que caracterizó a la poesía modernista fue poner de relieve la musicalidad de la poesía, que es lo que interesa a este trabajo. Esto es parte de la poesía de Juana de Ibarborou durante toda su producción poética, y no siempre por obedecer o imitar a una corriente literaria, sino porque en su evolución como escritora, fue descubriendo nuevas formas, sin que esto hiciera que perdiera la musicalidad de sus versos<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Al respecto, Gustavo Lespada, opina: no se trata estrictamente de una generación ni tampoco de una etapa previa a la vanguardia —de hecho muchos posmodernistas conviven con ella—, sino de una forma de renovación menos

La atracción que Juana sintió por la musicalidad que después se vio recreada en sus versos, comenzó desde pequeña con su afición al canto. En el libro *Chico Carlo*,<sup>23</sup> que es una especie de autobiografía de la autora, escribe sobre sus recuerdos:

¡Cómo me gustaba cantar! Sabía décimas y vidalitas, lo único que una niña puede aprender espontáneamente en un pueblo del interior del Uruguay. La décima es nuestro romance. Yo amaba estas canciones y las repetía hasta cansarme, arrullandome con su ritmo, viviendo en el amor y la epopeya de sus héroes, sin entenderlos, pero sintiéndolos ya en la adivinación de mis sueños del porvenir. De todos lados me mandaban buscar para que las repitiese en las fiestas familiares. Yo acudía con esa audacia inconsciente que da la manifestación artística precoz [...] Por cantar, yo desdeñaba hasta el juego con los otros chicos. Era una felicidad que no comprendía, pero que me embriagaba (Ibarborou,1944:1).

El segundo de los valores musicales que propongo analizar en los poemas de Ibarborou es la duración y está relacionada con las vibraciones de los sonidos, que se pueden distinguir en largos y cortos. Este valor puede verse materializado en la escritura musical por medio de su representación a través de las corcheas<sup>24</sup>. Michel Chion, escribe respecto a ésta:

La duración (percepción cualitativa de la duración cronométrica) se empezó a poder anotar como valor absoluto, en la música tradicional, con la invención del metrónomo a principios del siglo xix. Lo que se anota, efectivamente, no son las duraciones, sino las estructuras de duración, o mejor, de espaciado temporal entre los sonidos (Chion,1996: 207).

Respecto a las herramientas de las que se ha valido la composición musical para conocer más “objetivamente” los elementos que la conforman, Paul Valéry escribe que en el espacio poético la musicalidad no es medible, porque está compuesta de un doble lenguaje: el sonido y el sentido:

---

radical y virulenta. Sin romper con el Modernismo, incluso profundizando muchas de sus formulaciones, como la secularización del pensamiento, el idealismo antiburgués o la profanación del misticismo lírico, se comienza a expandirlo explorando otras vertientes como la incorporación de coloquialismos, liberando paulatinamente el verso de la rima y regularidades métricas en la búsqueda de otros ritmos. (Lespada, 2019: 205)

<sup>23</sup> Chico Carlo es una obra que relata y revive la infancia de la escritora uruguaya Juana de Ibarbourou. Se trata de un libro publicado en 1944 por Editorial Kapelusz de Buenos Aires, compuesto de diecisiete cuentos, donde la autora rememora su niñez y los primeros años de su adolescencia.

<sup>24</sup> La corchea es una nota musical que ocupa un espacio de medio tiempo. Dos corcheas completarán un tiempo musical.

Aquí, ni físico que haya determinado las relaciones de esos elementos, ni diapasones, ni metrónomos, ni constructores de gamas o teóricos de la armonía. Por el contrario, las fluctuaciones fonéticas y semánticas del vocabulario. Nada puro, sino una mezcla de excitaciones auditivas y psíquicas perfectamente incoherentes. Cada palabra es una reunión instantánea de un sonido y de un sentido que no tienen relación entre sí. Cada frase es un acto tan complejo que nadie, creo, ha podido hasta ahora dar una definición que resista (Valéry, 1990: 84).

Sin embargo, tanto en la música como en la poesía existen estructuras sonoras, audibles, que dan pauta al ritmo. En la música éste se refiere a la frecuencia de repetición de sonidos que pueden ser fuertes, débiles, largos, breves y altos o bajos, dentro de una composición musical. El ritmo organiza en el tiempo a los pulsos y acentos que se perciben como una estructura. Es una sucesión temporal de sonidos.

En la poesía, el ritmo se contempla a través de las estructuras sonoras que están formadas por los acentos que existen en la lengua. El verso está sujeto a una segmentación rítmica, a diferencia de la prosa que obedece a una sintaxis lógica. Tal como menciona Octavio Paz en *El arco y la lira* “La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo” (Paz, 2010: 51).

Ahora bien, de la misma forma que en la composición musical, los sonidos y los silencios conforman estructuras, sucede de manera semejante en la frase poética. La diferencia estriba en que en el poema la estructura rítmica está creada (con sonidos y silencios también) por medio de los acentos de la lengua, y de la duración del sonido de las palabras.

Paz apunta que el poeta escucha aquel ritmo y lo reproduce a través de los versos:

El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca las palabras. A la esterilidad sucede un estado de abundancia verbal; abiertas las esclusas interiores, las frases brotan como chorros o surtidores. (Paz, 2010: 30)

Todos estos medios del cual se sirven los poetas para recrear el ritmo están relacionados con el sonido. Así como en la música las corcheas, los compases y la altura de las notas van creando la

melodía; en el poema las figuras de dicción, el ritmo y el tono permiten que su lectura en la voz del que escribe o lee, funcionen igual que una partitura musical y un instrumento, que en este caso son el poema y la voz.

El ritmo se encuentra presente en el verso, obedezca o no éste a una medida, como el metro o a una forma poética, como el soneto. En el caso de la escritura de Ibarborou, dada la época, sus poemas fueron creados influenciada por tales formas poético musicales, como el madrigal<sup>25</sup> en el poema “Noche de lluvia”, que está conformado por versos heptasílabos y endecasílabos:

Espera, no te duermas. Escuchemos  
el ritmo de la lluvia.  
Apoya entre mis senos  
tu frente taciturna.  
Yo sentiré el latir de tus dos sienes  
palpitantes y tibias  
como si fueran dos martillos vivos  
que golpearan mi carne.

Juana de Ibarborou hizo uso del metro en varios poemas, pero también utilizó el verso blanco. Libres o medidos, sus versos eran melodiosos. Octavio Paz acentuó respecto a este tema que lo que realmente importa en la poesía es el ritmo, y este no es sinónimo de metro.

Metro y ritmo no son la misma cosa. Los antiguos retóricos decían que el ritmo es el padre del metro. Cuando un metro se vacía de contenido y se convierte en forma inerte, mera cáscara sonora, el ritmo continúa engendrando nuevos metros. El ritmo es inseparable de la frase; no está hecho de palabras sueltas, ni es sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido. Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente (Paz, 2010: 70).

El ritmo está directamente relacionado con la duración de los sonidos y con las estructuras sonoras que forma. Lo musical tiene como base la ritmicidad. Tanto en la lengua, como en la música, el ritmo es la pauta de la musicalidad. Clément Rosset escribió al respecto:

---

<sup>25</sup> El madrigal es una composición lírica donde combinan versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, generalmente de tema amoroso. Tuvo su origen en Italia y fue especialmente cultivado en el Renacimiento.

No hay significación musical sin el apoyo del ritmo: la melodía y la armonía perderían todo su efecto si no tomaran un lugar determinado en el orden del devenir instaurado por la potencia del ritmo, si no se situaran en función de sus tiempos fuertes y de sus tiempos débiles. Pero debe decirse lo mismo de la importancia del ritmo en el lenguaje articulado. (Rosset, 2007:98).

El ritmo y los tipos de estructuras sonoras que crea, han dado pauta a diversas clasificaciones en la lírica, tomando como base sobre todo el metro. Sin embargo como apunta Paz, el ritmo no es un ente estático, y no por la sencilla razón de dar un nombre a los patrones sonoros y clasificarlos, se detendrán los nuevos ritmos que pueden surgir, lejanos a la métrica, plurirítmicos, que cada creador de versos pueda traer con su poesía. El oído puede imitar o acostumbrarse a los ritmos, a las rimas, a las medidas, porque tienen la capacidad musical para hacerlo. Ya decía Gabriela Mistral que lo difícil no era encontrar la rima, sino apartarse de ella.

El ritmo se logra a través de la sonoridad que existe en las palabras. El verso obedece a un orden musical que va dictando las pausas, las palabras fuertes, otras débiles; el uso de las vocales, de las consonantes. Aunque es cierto que un nombre no define a un ritmo, no por eso deja de ser interesante la forma en que se construyen y pueden visualizarse ciertos patrones sonoros.

Para poner un ejemplo de un ritmo logrado a partir de sonidos fuertes y débiles en algunos versos de Juana, tomaré un fragmento del poema “Silencio”:

Dar el cuerpo a los vientos sin nombre  
bajo el arco del cielo profundo  
y ser toda una noche, silencio  
en el hueco ruidoso del mundo

Cabe notar que los versos son decasílabos, según el tipo de ritmo de cantidad que es el más usado para analizar versos, pero lo que se desea resaltar sobre la ritmicidad de estos versos, es que forman un patrón sonoro en el que algunas sílabas son más intensas que otras, formando una secuencia rítmica que se construye por dos sonidos débiles y uno más intenso. En el primer verso, los sustantivos son palabras graves “cuerpo, “vientos”, “nombre” acompañadas por monosílabos. Lo mismo sucede en la segunda sílaba, donde dos sustantivos y un adjetivo también son palabras graves, al igual que los dos versos que siguen. No es una condición para la musicalidad del poema que el ritmo sea perfecto en cada uno de los versos, porque puede

cambiar de un verso a otro y convertirse en polirítmico. Lo anterior se hace con la finalidad de explicar y demostrar que los ritmos son patrones de comportamiento del sonido.

El siguiente elemento de la música que llevamos al análisis del poema es la intensidad, y es también uno de los elementos que conforman el sonido. Permite distinguir entre sonidos suaves y fuertes y depende de la fuerza con la que es ejecutado el cuerpo sonoro. En el terreno del sonido, en términos de la física, Michel Chion trae una descripción sobre ésta:

La intensidad (percepción cualitativa de la amplitud, fija o variable, de la señal física) es un dato del sonido cuya notación en la música tradicional, es decir, cuya manera de describirla, de «leerla» y de restituirla, es todavía más borrosa y relativa. Lo que cuenta, ante todo, es el *contraste* y el *contexto* (Chion,1996: 207).

Llevada al terreno de la poesía, este análisis se centra en la intensidad de los poemas por medio de uno de los principios musicales de este valor del sonido: el contraste, que es un principio compositivo. Tomando como modelo el análisis músico literario de Alba Agraz Ortiz, explicado en páginas anteriores.

El último de los valores llevados de la música a la poesía es el timbre, que en la creación musical es difícilmente descriptible, puesto que al hablar sobre éste se alude al sonido especial y específico de algún instrumento musical, como el timbre de la flauta o del violín. Miguel Chion escribe respecto al timbre como elemento sonoro:

Durante mucho tiempo se consideró que el timbre era la percepción cualitativa del espectro armónico del sonido. Luego, se advirtió que representaba la síntesis auditiva de elementos que, en el plano físico, estaban mucho más compuestos: variaciones del espectro y de la intensidad en el transcurso del sonido, detalles de textura, etc. El timbre se denomina con frecuencia como el «color del sonido», o «color sonoro» (Chion,1996: 207).

En la creación lírica se reconoce un ritmo de timbre que es perceptible de forma sonora a través de la rima. Ésta logra intensificar el sentido del poema, cuando es utilizada crea expectación acústica, lo que fortalece el ritmo versal, aunque a veces tiene como consecuencia forzar el sentido del poema y atender más al sonido que al sentido.

Juana de Ibarboró utilizó en muchos de sus textos la rima, en versos largos y cortos, en poemas de distintos tonos, algunas veces de forma estricta, otras de manera desigual, pero formó

parte de su poética. Utilizó en sus composiciones tanto con la rima consonante, como en el poema “Rebelde”, como la asonante:

Caronte: Yo seré un escándalo en tu barca  
mientras las otras sombras recen, giman o lloren  
y bajo de tus miradas de siniestro patriarca  
las tímidas y tristes, en bajo acento, oren.

### 2.2.1 EL ARRULLO DEL POEMA “LA CUNA”

El primer poema de Juana al que nos acercamos para iniciar el análisis es “La cuna”. Fue publicado en su libro *Raíz salvaje* en 1922. Un poema escrito con versos en su mayoría endecasílabos. El tono de este texto es sublime, en tanto que profundiza en lo que, en la imaginación del sujeto lírico, fue la vida de un árbol de donde se tomó la madera para construir la cuna de un niño. Los versos ensalzan la grandeza de un ser que se transformó en un objeto, pero no de menos importancia. En el movimiento modernista de la literatura fue uno de los símbolos más utilizados como metáfora para la comunión con la naturaleza.

Si yo supiera de qué selva vino  
el árbol vigoroso que dio el cedro  
para tornear la cuna de mi hijo...  
Quisiera bendecir su nombre exótico.  
Quisiera adivinar bajo qué cielo,  
bajo qué brisa fue creciendo lento  
el árbol que nació con el destino  
de ser tan puro y diminuto lecho.

Los primeros ocho versos subliman la existencia de vida pasada de este árbol ensalzado a lo largo de todo el poema y los sonidos graves abren desde el primer verso con palabras como “supiera”, “selva”, “vino” y sigue en el segundo con “árbol”, “vigoroso”, “cedro”. Tales adjetivos denotan vigor y fortaleza, asociados de manera sugerente con lo masculino. En el tercer verso la palabra “tornear”, aguda, timbra con el cuarto y quinto verso al existir una rima en la segunda palabra de cada uno de los versos: “Tornear”, “bendecir” y “adivinar”. Hay además una reiteración de

la palabra “quisiera” que da mayor sonoridad a los verbos bendecir y adivinar, que buscan la gratitud y exaltación de aquel árbol. Viene después otra reiteración con el final del quinto verso y el principio del sexto “Bajo qué cielo/ Bajo qué brisa” la intensidad del sonido va creciendo a manera de plegaria por indagar su pasado selvático. Casi al terminar la primera estrofa hay un cambio de tono del penúltimo al último verso, pasa de afirmar casi proféticamente que el árbol tenía como destino ser, y es aquí donde cambia el tono, a ser un “puro” y “diminuto” “lecho”, adjetivos, que usan consonantes como la m y la l, consideradas suaves y dulces, pero también de un significado que alude a la ternura.

Yo elegí esta cunita  
una mañana cálida de Enero.  
Mi compañero la quería de mimbre,  
blanca y pequeña como un lindo cesto.  
Pero hubo un cedro que nació hace años  
con el sino de ser para mi hijo  
y preferí la de madera rica  
con adornos de bronce. ¡Estaba escrito!

La segunda estrofa que Juana marca a través de un espacio visual, tiene también un sentido sonoro. Esta organización del espacio forma parte de una exploración diferente del ritmo. Hervé Le Corre observa en el grupo de los poetas posmodernistas, dentro del cual considera a Juana de Ibarborou que los poetas apuntan “igualmente a otra rítmica, una sinopsis en relación, pues con el espacio gráfico e imaginario. La imagen sintética, la metáfora audaz suponen un ritmo basado en otras categorías que las cronológicas de la versificación (Le Corre, 2001:267).

Los siguientes ocho versos tienen un tono descendente, las palabras son menos graves, además hay también un cambio de intensidad, marcado por un contraste de tipo discursivo. El primero de ellos va de la primera a la segunda estrofa; la primera es marcadamente lírica, mientras la segunda es narrativa. Cuenta, haciendo una separación visible entre estrofa y estrofa al comenzar con un heptasílabo, su elección de la cuna y sus deseos, distintos. Por un lado, los adjetivos con los que se describe a la cuna, deseo de su compañero, es una cuna pequeña, blanca, de mimbre. Pero el sujeto lírico no quiere sino la grandeza, lo sublime de un árbol que tuvo la misión de convertirse en cuna. La mujer enuncia y decide. En este poema, Ibarborou pone de por medio el valor de la voz femenina y aunque no calla de manera directa al sujeto masculino,

claramente manifiesta: “y preferí la de madera rica/ con adornos de bronce. ¡Estaba escrito!”. Le Corre observa que desde su primer poemario, *Las lenguas de diamante* publicado en 1919, hay un juego evidente con símbolos que mediatizan la toma de la palabra por la mujer, en el que incluso en uno de los poemas, la protagonista acalla violentamente al amante (2001: 246). En este poema y en “El nido” analizado posteriormente, esta construcción de peso en la palabra femenina es notoria:

Esas poetas que comparten obviamente algunos símbolos o actitudes, como la fidelidad exigente a la realidad material del cuerpo, a la gravedad de la palabra, elaboran sin embargo poéticas y estrategias muy diversas que hacen que su poesía no responda a una imagen única del sujeto, de la sujeta, sino a una inscripción histórica en las prácticas textuales y simbólicas de la época. Es esa cualidad literaria la que hace que su poesía ser intergenérica, que comparta el espacio de la escritura masculina (2001: 253).

Siguiendo con el análisis del poema es interesante notar la aliteración del tercer verso de esta estrofa: “mi compañero la quería de mimbre”, la repetición de sonidos como la m y la r, pareciera imitar lo ordinario que puede existir en tener una cuna común. En contraste con tal idea, se contraponen la idea de un cedro, que es alto, grande, longevo y fuerte. En ciertas culturas es signo de inmortalidad y de perdurabilidad, y se ha usado en rituales de curación y limpieza espiritual. No es gratuito que pese a que el título del poema sea “la cuna”, el protagonista sea el cedro. El árbol nació “con el sino de ser para mi hijo”, este verso es sumamente importante, colocándose casi justo en medio del poema. La palabra “sino”, cercana a la palabra “ser” es reiterativa y sonora, pero dejan ver que aquellas características del cedro que Juana destaca una y otra vez en el poema, son las que se desean para el hijo. En el verso la palabra ser pareciera ser posesiva, pero también es entendida como el “ser” la persona, sobre todo porque escribe la palabra sino<sup>26</sup>, que es una manera de presagio, de destino, pero también tiene una connotación de signo a manera de representación de la vida del hijo del sujeto lírico. Resuelta termina la estrofa: “Y preferí la de madera rica” con un timbre peculiar, de sílabas terminadas en rí, como “preferí”, el final de la palabra “madera” junto a la palabra “rica”, que continúa en la última sílaba con el

---

<sup>26</sup> Del lat. *signum* 'señal', 'presagio'.

sonido “r” como protagonista: “adornos”, “bronce”, “escrito”, además de que los “adornos de bronce” potencian el sentido de fortaleza. La “r” es considerada una consonante fuerte y áspera.

A veces mientras duerme el pequeñuelo  
yo me doy a forjar bellas historias:  
Tal vez bajo su copa cobriza  
madre venía a amamantar su niño  
todas las tardecitas, a la hora  
en que este cedro aparador de nidos  
Se llenaba de pájaros con sueño,  
de música de arrullos y de píos.  
¡Debió de ser tan alto y tan erguido,  
Tan fuerte contra el cierzo y la borrasca,  
que jamás el granizo le hizo mella  
ni nunca el viento dobló sus ramas!

La siguiente estrofa continúa con el contraste narrativo, con un ritmo suave, afinado con el momento narrado: el niño duerme. El segundo verso alitera el sonido “ll”: “Yo me doy a forjar bellas historias” a manera de arrullo. El siguiente verso también tiene una aliteración marcada con la sílaba “co”: “Tal vez bajo su copa cobriza”, el adjetivo utilizado alude a un color de follaje, sin embargo, acústicamente imita también, desde el inicio del verso, al usar la consonante z, un sonido al principio y al fin que termina en “briza”, que bien podría aludir al sonido de la brisa entre el follaje del árbol.

Una sensación que prevalece desde el principio del poema es la de fortaleza y seguridad. La madre misma es también un árbol. Hay una personificación que no es del todo explícita, pero en el imaginario de la poetisa, bajo esa copa cobriza que enuncia el sujeto lírico, el poema menciona a una madre, curiosamente sin artículo, al igual que después del verbo amamantar no existe preposición que la una al sujeto. Fonológicamente pudo haberlo hecho con la intención de mantener el ritmo de los versos anteriores, y el verso endecasílabo, pero también le da presencia a la palabra, no escribe “una madre” o “la madre”. Existe también en esta frase poética la aliteración de la consonante “m” y de la vocal “a”. “Madre” y “amamantar” son las protagonistas sonoras del verso que continúa porque hay encabalgamiento. Esto también lleva al imaginario del sujeto lírico una metáfora entre el árbol y la madre que amamantaba, y el sujeto

lirico que se encuentra junto a la cuna junto al niño. Por eso el cedro es “aparador de nidos”. El poema también tiene objetos sonoros como la música misma que menciona, al decir que el cedro “se llenaba de pájaros con sueño”, el pájaro siempre ha sido relacionado con su canto “de música, de arrullos y de píos”, todos objetos sonoros que recrean el paisaje sonoro del árbol. La maternidad es un árbol, el sujeto lírico también lo es. La metáfora del árbol convertido en cuna es la transformación del deseo de permanencia y cuidado de la madre, que desea ser fuerte, vigorosa, longeva, y aún después de perecer servir de abrigo, de bienestar a su crío.

Los siguientes versos cambian su entonación al hacer uso de los signos exclamativos, aunque la autora sigue narrando a través de los versos; la exaltación además de visual también es sonora, al existir la anáfora con la palabra “tan”: “tan alto y tan erguido”, “tan fuerte contra el cierzo y la borrasca”. Cabe destacar que las palabras “cierzo” y “borrasca” que aluden a vientos fuertes, secos y fríos, pudieron haberse enunciado con palabras más sencillas o conocidas, sin embargo, es de notar que son palabras ásperas, tienen un sonido fuerte y las consonantes “r”, “c”, “z” y “s” intensifican la sonoridad de las palabras, pero también su aliteración rememora el sonido de vientos fuertes azotando los árboles. Existe en el penúltimo verso un timbre logrado con una rima interna “el granizo le hizo”, y en la última línea la “n” se torna la protagonista sonora “ni nunca el viento”; al ser la n una consonante suave; aquí sí utiliza la palabra viento, en contraste con las palabras “cierzo” y “borrasca” usadas en líneas anteriores, porque usa consonantes suaves como la “v” y la “n”.

Él, en las primaveras retoñaba  
primero que ninguno. ¡Era tan sano!  
Tenía el aspecto de un gigante bueno  
con su gran tronco y su ramaje amplio.

La penúltima estrofa se mantiene en la narración, haciendo uso de consonantes suaves, generando una pausa intermedia por el uso del encabalgamiento; sólo en el segundo verso la entonación varía un poco al hacer uso de signos exclamativos: ¡Era tan sano!

Árbol inmenso, que te hiciste humilde  
para acunar a un niño entre tus gajos:  
¡Has de mecer los hijos de mis hijos!  
¡Toda mi raza dormirá en tus brazos!

La aliteración que sigue en el poema es marcada con las consonantes n y r, y sobre todo la vocal a: “para acunar a un niño entre”. La repetición constante de sonidos pareciera imitar el movimiento al mecer una cuna.

La última estrofa hace un contraste discursivo con el resto del poema puesto que el sujeto se dirige al árbol, de manera lírica, enaltecándolo con un tono poético grave desde el principio del verso usando la palabra inmenso, cuyas primeras vocales, la i y la e, riman y consiguen un timbre peculiar con las dos últimas palabras del verso: hiciste humilde. El tono de exaltación cierra el poema con los dos últimos versos a manera de profecía: “has de mecer los hijos de mis hijos/ toda mi raza dormirá en tus brazos!

Todo este encuentro de sonoridades en el poema permite recrear el momento que la poetisa enuncia, en cualquier instante al momento de su lectura, y si la autora a modo de profecía lleva esa misma experiencia hacia el futuro, es porque como escribió Michel Chion: “La poesía es con frecuencia una manera de permitir que el «festín recogido, tan pronto acabado» del sonido se prolongue, o se eternice. Nos dice el placer de la anticipación de los sonidos que podemos prever, y que sólo durarán el tiempo de dejar en la memoria una huella a la vez ligera e imborrable, casi soñada” (Chion,1996: 197).

El poema de Ibarbourou, que es también un canto, permanece, como el árbol del poema. Al leer los versos se murmura un arrullo que es suave pero da la idea de fortaleza, de una maternidad poderosa que busca para el hijo el reposo más seguro. Juana dio a su canto sonidos fuertes para transmitir en ellos su sentir.

## 2.2.2 LA SENSUALIDAD DEL POEMA “EL NIDO”

El presente poema como el de “La cuna” tiene como uno de sus elementos a un árbol, en este caso un roble<sup>27</sup>. De manera sutil y lúdica, la poetisa hace que se deslicen connotaciones de palabras que bordean el límite de un universo infantil como una cuna y un nido hasta moldearlas por medio del poema en un instante erótico. En este poema de forma más notoria al enunciar la cama desde el primer verso fortalece la metáfora con el nido. La poetisa, que toma elementos de la naturaleza influenciada también por el modernismo, a su vez, los libera de símiles ya comunes para renovarlos a través de las sensaciones dirigidas a lo erótico. “La poesía de Mistral o de Ibarborou [...] es contemporánea de las vanguardias hispanoamericanas y [...] se mantiene exteriormente —por lo menos al principio— en los límites de la versificación modernista, pero no por ello deja de modificar desde dentro la expresión, el ritmo y los símbolos” (Le Corre, 2001: 245).

En sus versos, combinaciones de sextasílabos, decasílabos y endecasílabos, la repetición de la palabra roble sugiere el vigor del cuerpo masculino.

Mi cama fue un roble  
y en sus ramas cantaban los pájaros  
mi cama fue un roble  
y mordió la tormenta sus gajos.

---

<sup>27</sup> Ambos poemas, tanto “El nido” como “La cuna” tienen como protagonista a un árbol. En estos, Juana de Ibarborou establece un diálogo con el canto XXIII de la Odisea, cuando Odiseo regresa a Ítaca, pero Penélope no se fía de que sea él, así que, como prueba, pide sacar la cama de su aposento a lo que Odiseo responde: «Mujer, esta palabra que has dicho es dolorosa para mi corazón. ¿Quién me ha puesto la cama en otro sitio? Sería difícil incluso para uno muy hábil si no viniera un dios en persona y lo pusiera fácilmente en otro lugar; que, de los hombres, ningún mortal viviente, ni aun en la flor de la edad, lo cambiaría fácilmente, pues hay una señal en el labrado lecho, y lo construí yo y nadie más. Había crecido dentro del patio un tronco de olivo de extensas hojas, robusto y floreciente, ancho como una columna. Edifiqué el dormitorio en torno a él, hasta acabarlo, con piedras espesas, y lo cubrí bien con un techo y le añadí puertas bien ajustadas, habilidosamente trabadas. Fue entonces cuando corté el follaje del olivo de extensas hojas; empecé a podar el tronco desde la raíz, lo pulí bien y habilidosamente con el bronce y lo igualé con la plumada, convirtiéndolo en pie de la cama, y luego lo taladré todo con el berbiquí. Comenzando por aquí lo pulimenté, hasta acabarlo, lo adorné con oro, plata y marfil y tensé dentro unas correas de piel de buey que brillaban de púrpura. «Esta es la señal que te manifiesto, aunque no sé si mi lecho está todavía intacto, mujer, o si ya lo ha puesto algún hombre en otro sitio, cortando la base del olivo.» (Consultado en <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>) En el caso de los poemas de Juana, la que elige la cuna y con qué madera y adornos será construida, será la mujer, el sujeto lírico, contrario a los deseos de su pareja que deseaba la cuna de mimbre, quien decide los detalles de la cuna de su hijo. Por otra parte, en el poema “El nido”, al hablar de la cama nupcial, Ibarborou rememora el pasado de árbol que tuvo el nido, dialogando también con este canto de la Odisea.

La afirmación del primer verso es una anáfora colocada en el primer, el tercer y noveno verso: “Mi cama fue un roble”, es una metáfora de la solidez, y por eso la idea es reiterada; pero no de una fortaleza protectora como en el poema “La cuna”, sino de un tono más bien erótico que se descubre a lo largo del texto. El roble es un árbol firme

Acompañando a esta metáfora, se alude al sonido a través de objetos sonoros como el canto de los pájaros, y la aliteración “y mordió la tormenta”, donde el uso de las consonantes m, y r imitan a los sonidos de la tempestad. La lluvia, nombrada como tormenta o borrasca como en el poema anterior es un elemento clave en la creación de la atmósfera sensitiva del poema. Ha sido un tema constante en la poesía, denotando melancolía, contemplación, gozo. Sin embargo en este poema la lluvia es motivo de gozo.

Los sonidos del poema de Ibarborou no sólo evocan el agua y el viento, sino la vulnerabilidad a la que se expone quien se encuentra sin hogar, desprotegido, y la sensación de bienestar al cubrirse de ella. Tanto “La cuna” como “El nido” tienen como protagonista a un árbol, que se ha transformado en lecho. El primero es el recinto de un niño, y el segundo es el espacio de encuentro de una pareja de amantes. En esos espacios, la tormenta es sólo un rumor que acompasa el instante del poema.

Deslizo mis manos  
por sus claros maderos pulidos,  
y pienso que acaso toco el mismo tronco  
donde estuvo aferrado algún nido.

La siguiente estrofa conformada, al igual que la anterior, por cuatro versos, tiene en los primeros dos una clara resonancia de la s al final de todas las palabras: “Deslizo mis manos/ por sus claros maderos pulidos/ y pienso que acaso”; hasta la mitad del tercer verso donde “toco” y “tronco” se diferencian apenas por la n, y que suenan sólidamente, aludiendo también a la dureza del árbol. Como observó sobre el comportamiento de esta consonante Cáscales en sus tablas poéticas “La T se dexa bien oír, como tuba, tumulto, tanto. Las cuales juntas con otras consonantes cobran más fuerza y aliento; porque más suena tumba que no tuba y más suena canto que no cato”.

La suavidad de la s y su reiteración en el poema hablan sobre la caricia. El sujeto lírico no sólo se refiere a la madera por la cual desliza sus manos, ni toca sólo a un tronco que surge en su imaginario. En “La cuna”, la figura del árbol se disuelve en una metáfora lenta con el cuerpo del amado. La caricia por “sus claros maderos pulidos” alude a la piel del amante,

mientras el sujeto lírico piensa en algún nido que estuvo aferrado antes, otros amores que buscaron protección en su cuerpo antes que ella.

Las metáforas son de una naturaleza sensitiva, además de que el ritmo pasa a ser más lento que en la estrofa anterior. La última línea de la estrofa repite las consonante d y n en “donde”, “aferrado” “algún” y “nido”. Combinados estos sonidos con la reiteración de la s anterior, pareciera deletrear la palabra sensualidad. María Inés de Torres, estudiosa de su obra, escribió:

El erotismo, la sensualidad y la exaltación del cuerpo femenino como sujeto de deseo sexual expresados en *Las lenguas de diamante* (y también en *Raíz salvaje*), pueden equipararse por momentos, más allá de diferencias de estéticas, a la osadía de la expresión poética de Delmira<sup>28</sup>. Quizás tantas flores, ríos, gotas de lluvia y hojas de árboles han impedido muchas veces ver la fuerza de esta expresión y su desenfadado en el contexto de su época (De Torres, 2012:158).

Mi cama fue un roble.  
Yo duermo en un árbol.  
en un árbol amigo del agua,  
del sol y la brisa del cielo y el musgo,  
de lagartos de ojuelos dorados  
y de las orugas, de un verde esmeralda.

En las siguientes estrofas Juana vuelve a usar la figura fónica de la anáfora, esta vez con el verso “yo duermo en un árbol”, el tercer verso repite a manera de eco las tres últimas palabras “en un árbol”. Es interesante también notar cómo introduce particularmente en esta estrofa, desde la aliteración “amigo del agua” la constancia de la g. Musgo, lagartos, orugas, y agua, por supuesto, no sólo tienen que ver con esa consonante en particular, sino con la humedad, que connota a la sensualidad del goce femenino, y casualmente a otras palabras con g. La textura y el olor del musgo también remiten a la piel de los amantes.

En la poesía de Ibarboroué está presente la resonancia. Este elemento de la musicalidad fue descrito por Paul Valéry como los efectos psíquicos de los cuales son capaces de lograr una agrupación de palabras, una especie de atmósfera, un tono poético. Esta es capaz de recrear

---

<sup>28</sup> Delmira Agustini

sensaciones pero también emociones (Valéry, 1990:206). Esto sucede con la poesía de Juana de Ibarborou, la resonancia sonora en este caso, produce cierta impresión erótica. Cualquiera que no leyera su poesía como la experiencia musical que implica, pasaría de ella pensando en su sencillez e incluso creyendo que es una poesía ingenua, pero como escribió Valéry:

Estas palabras actúan sobre nosotros (al menos sobre algunos de nosotros) sin enseñarnos gran cosa. Nos enseñan quizá que no tienen nada que enseñarnos; que ejercen, con los mismos medios que, en general, nos enseñan algo, una función muy distinta. Actúan sobre nosotros a la manera de un acorde musical. La impresión producida depende ampliamente de la resonancia, del ritmo, del número de las sílabas; pero resulta también de la simple aproximación de los significados (Valéry, 1990: 92).

Siguiendo con el poema de Ibarborou, este presenta un cambio de intensidad al existir un cambio de tipo discursivo.

Yo duermo *en un árbol*.

¡Oh, amado!, *en un árbol* dormimos.

Acaso por *eso* me parece el lecho

Esta noche, *blando* y *hondo* cual *nido*

En los versos anteriores el sujeto lírico hace uso de la primera persona para narrar, pero en las dos últimas estrofas se vuelve un diálogo en donde se dirige a su amado, y se ve reflejado en la figura con la que comienza al jugar con la sintaxis: “Yo duermo en un árbol/¡oh, amado! en un árbol dormimos”, para reiterar el cambio de discurso y enfatizar que en la cama duermen dos: el sujeto lírico y su amado.

Hay en las últimas dos líneas una dominación sonora de la “o”, al principio enfatizada por la consonante “s” con la que terminan “acaso” y “por eso”; este timbre dado por la rima interna se mantiene por la vocal “o” acompañada de la “d” con las palabras “blando”, “hondo” y “nido”. La blandura y lo hondo, impactan sensitiva y corporalmente. Los cuerpos se abandonan a la sensualidad.

Y en ti me *acurrusco* como una *avecilla*

Que *busca* el reparo de su *compañero*.

¡Que rezongue el viento, que gruña la lluvia!

Contigo en el nido, no sé lo que es miedo.

La entrada de la última estrofa suena “me acurruco co”. Lo que en un texto en prosa sonaría a cacofonía, aquí es una aliteración que bien puede estar imitando el canto de un ave. Sigue en las palabras “busca”, “compañero”, con un ritmo que se exalta hacia el final y cambia de tonalidad al hacer uso de la exclamación. “Rezongue” y “gruña” son palabras de una sonoridad también exaltada, y además, verbos que aluden a sonidos humanos. El nido además es un refugio pero la poetisa no alude solamente al espacio habitado sino al cuerpo habitado, el sujeto lírico aquí es capaz de poseer al hombre. Estas connotaciones lanzadas en el verso a modo de espejo dan cuenta de la lucidez y del manejo agudo del lenguaje figurado en Ibaroborou. El cierre del poema cambia rápidamente la intensidad, primero, al quitar los signos de exclamación, y segundo, porque la rima interna “contigo en el nido”, denota unidad, del sujeto lírico y del amante, en la alcoba- nido.

## 2.2.3 EL POEMA “OTOÑO” Y LA MELANCOLÍA

El poema siguiente, “Otoño”, a diferencia de los dos poemas analizados anteriormente, hace uso de eneasílabos y decasílabos, lo que acústicamente se traduce en un ritmo más rápido.

Otoño de oro molido  
y de aire pasado por filtros;  
violetas de mar y de tierra  
deshilan sus pétalos finos.

El verso con el que abre el poema hace énfasis en la vocal “o”, y el único momento en el que se presenta una vocal diferente es al final del verso con la “i” en “molido”, que presenta un timbre al rimar con las últimas palabras de los versos tercero y cuarto: “filtros” y “finos” al tener la combinación vocálica “io”. Esta rima de tipo asonante “io, io, io” suena como una prosopopeya “del aire pasado por filtros”. El tono poético que domina el poema es la melancolía. Oro, aire, mar, tienen una r que es suave, no agresiva. Son palabras ligeras, de una sonoridad leve. La contemplación del sujeto lírico aborda por medio de palabras frágiles, acústicamente, el mismo adjetivo. Las violetas y sus pétalos que ya siendo finos, todavía se deshilan, dejan la sensación de que el otoño del que Juana habla se va esparciendo casi de forma invisible, como

el oro molido del que escribe. Además el otoño y sus colores ocres, en la poesía son sinónimo también de melancolía, de contemplación y de tristeza. La imagen concurrida de las hojas secas que caen y son arrastradas por el viento es traída por Juana a través del sonido.

Ensueño de plata pulida,  
abeja de nueva esperanza.  
Las aguas saladas me piden  
un verso con forma de barca.

La segunda estrofa comienza con una rima que timbra con el motivo del poema “Ensueño” es similar a “otoño”. La plata pulida, que alude a los tonos grisáceos comparte también consonantes como la p y la l. La primera, como escribe Francisco Cascales (1975) en sus tablas poéticas<sup>29</sup> “es soberbia e hinchada”, hace de la sonoridad de las palabras un efecto de solidez, como el mismo elemento de la plata, que es también un color opaco, relacionado con la tristeza.

En el segundo verso, hay una reiteración de palabras en las que van juntas las vocales “ea”. Abeja, nueva y esperanza tienen la misma sonoridad en sus vocales, haciéndolo a modo de eco. “Las aguas saladas” tiene como aliteración la combinación de la consonante s y la vocal a, imitando el sonido del agua. El sonido de la s es constante desde la primera estrofa y continúa en la segunda, a manera de prosopopeya de los vientos de otoño. El sujeto lírico enuncia que estas aguas que suenan por medio de los sonidos de las palabras usadas en el poema, le piden “un verso con forma de barca”. Para empezar, puede notarse la similitud sonora entre verso y barca, pero también habla de un verso, que navegue esas aguas saladas, lentamente como una barca. La contemplación del sujeto lírico desea lentitud, cierta pasividad en el ritmo del poema.

---

<sup>29</sup> Tiene, no poco, por lo que dize Aristóteles [...] dize que difieren las letras en muchas cosas, y que la consideración de ellas toca al poeta, el qual ha de tener conocimiento de las virtudes de las letras: qual es llena, y sonora, qual humilde, y qual áspera, qual agradable, qual larga, qual grave, qual aguda, qual grave, qual blanda, qual dura, qual ligera, qual tardía. La A es sonora y clara. La O llena y grave. La I aguda y humilde. La U sutil y lánguida. La E de mediano sonido. En las consonantes se considera espíritu y sonido; el espíritu dize en sí estridor y rechinamiento; el sonido sacudimiento, aspereza, retintín, y bramido. La F y S son espirituosas, como se ve en sylvo, sale, saeta, furibundo, fiera, facundo. Y también la H, la qual casi siempre trae su descendencia de F [...]. Entre hombres doctos poco o casi nada se pronuncia, si no es en las aspiraciones como Hay cuando nos dolemos, ha, ha, ha cuando reímos; halo, hola cuando llamamos. L, M, N son blandas, como leve, luna, lirio, mexilla, amor, médico, iuno, cano, hermano; aunque la M suele tener un sonido lleno cambio, rom po. C y G hacen no poco sonido, como Caco, gigante. La D es humilde, como Dido, dado, dedo. La P es soberbia y hinchada, como púpito, trompa, La R suena áspera- mente, como acérrimo, parra, carro. La T se dexa bien oír, como tuba, tumulto, tanto. Las cuales juntas con otras consonantes cobran más fuerza y aliento; porque más suena tumba que no tuba y más suena canto que no cato; la Z significa un sordo ruido como zona, zumbido, zoroaste» (Cascales, 1975).

Otoño de vientos crinados  
y el sol de la barba ligera.  
Un celeste jazmín de horizontes  
en la red de mi ansia se queda.

Este tono melancólico<sup>30</sup>, que si pudiésemos colocar en una gama de colores, a manera de sinestesia, nos traería a lo que enuncia Juana. Ella tiñe al viento con la palabra crinado<sup>31</sup> y sigue evocando tonalidades en las metáforas como el sol de la barba ligera aludiendo a su halo, así como al color azul de los jazmines en el horizonte. Todo lo evocado por Ibarborou en el poema es una experiencia, y no sólo se sirve de la simple descripción, ni de las imágenes. Este es un poema que a diferencia de los anteriores que han sido analizados carece de una sintaxis del todo lógica, y esto es porque obedece a un ritmo musical, que en este caso es marcado por una cuestión silábica, para lograr la métrica. Después de hilar sustantivos y metáforas que parecieran estar dispersas sin nexos lógicos aparece “la red de mi ansia”, y es esta misma emoción que da cierto tono a los versos, y también el desorden. La red, que es el poema va echando en ella todo lo que ha enunciado.

Almohada de luna en el sueño,  
manzana de miel en el día,  
mañana, mañana la tarde  
vendrá vestida de lila.

---

<sup>30</sup> Este poema, dialoga con uno de Antonio Machado llamado “Amanecer de Otoño”. En ambos, existe influencia del simbolismo, así como imágenes coloridas de un amanecer, y de un atardecer, en el que el cielo toma tonalidades violetas y doradas:

Una larga carretera  
entre grises peñascales,  
y alguna humilde pradera  
donde pacen negros toros. Zarzas, malezas, jarales.  
Está la tierra mojada  
por las gotas del rocío,  
y la alameda dorada,  
hacia la curva del río.  
Tras los montes de violeta  
quebrado el primer albor:  
a la espalda la escopeta,  
entre sus galgos agudos, caminando un cazador.

<sup>31</sup> La crin es el pelo que crece a los caballos.

La última estrofa pareciera dejar atrás la sensación de ansiedad, lo que permite un cambio de intensidad en el poema a manera de contraste. Anuncia el paso del día hacia la noche con palabras de consonantes suaves como “almohada”, “luna” “miel”, y la anáfora con la palabra mañana en contraste con la palabra tarde, da paso al verso de cierre con un encabalgamiento en el que las palabras forman una pequeña melodía al jugar con las vocales: vendrá vestida de lila, “ea, eia, eia”.

Esta musicalidad del poema, como apunta Michel Chion, tiene que ver con el goce de lo sonoro.

Lo musical es lo que permite saborear lo sonoro (lo que no se incluye como tal) con toda tranquilidad y con toda claridad de percepción. La fuente del placer musical, sobre todo cuando se trata de *bel canto* o de belleza instrumental, sólo se halla parcialmente en la partitura. Unos sonidos vocales de los que no gozaríamos, si se nos propusieran uno a uno, adquieren así un sentido diferente (Chion,1996: 223).

## 2.2.4 LA HUMEDAD Y LO ERÓTICO EN EL POEMA “NOCHE DE LLUVIA”

Este poema de Juana de Ibarbourou se encuentra en el libro *Raíz Salvaje*. Sus versos son una combinación de heptasílabos y endecasílabos. Los tonos de este poema se mueven en una atmósfera sensual conformada sobre todo por sonidos.

Llueve... Espera, no duermas,  
estáte atento a lo que dice el viento  
y a lo que dice el agua que golpea  
con sus dedos menudos en los vidrios.

La lluvia, es una notación sonora, pues la sola palabra es capaz de evocar no sólo su sonido, sino el ambiente que puede recrear. La lluvia crea una atmósfera propicia para el deleite de los sentidos, es lo que el sujeto lírico desea despertar en su destinatario poético. El verbo en presente y el llamado del sujeto lírico para que su acompañante no se duerma, se convierte en el primer sonido que irrumpe la lluvia que marca el poema. Tanto el viento como el agua adquieren voz por medio de la personificación. “Dice el viento”, “El agua que golpea con sus dedos menudos

en los vidrios”, esta última, es una metáfora sonora que alude tanto al sonido de la lluvia en los cristales como a una imagen del agua teniendo manos para golpear en los vidrios.

Todo mi corazón se vuelve oídos  
para escuchar a la hechizada hermana,  
que ha dormido en el cielo,  
que ha visto el sol de cerca,  
y baja ahora elástica y alegre  
de la mano del viento,  
igual que una viajera  
que torna a un país de maravilla.

La estrofa abre con una metáfora de tipo sinestésica “Todo mi corazón se vuelve oídos”, el cuerpo del sujeto lírico, el pulso vital, se concentra en los sonidos de la lluvia. He aquí la musicalidad del poema, no sólo por la cuestión acústica, sino porque el corazón es el que representa la emoción. El corazón de la poetisa se vuelve oídos. El agua personificada es “la hechizada hermana que ha dormido en el cielo”. La exaltación del sujeto lírico hacia las imágenes de lo que ocurre fuera del espacio desde el que escucha la lluvia son evocaciones de lo que ocurre fuera del espacio que habita en el poema. El contraste marcado por los signos de exclamación marcan la diferencia entre el estado de adormilamiento y calma por una exaltación hacia el mundo que se encuentra fuera.

¡Cómo estará de alegre el trigo ondeante!  
¡Con qué avidez se esponjará la hierba!  
¡Cuántos diamantes colgarán ahora  
del ramaje profundo de los pinos!

Cada palabra con la que comienzan los tres primeros versos, funcionan a modo de anáfora, no por la repetición de la misma palabra, sino por el énfasis a modo de cuestionamientos: ¡Cómo!, ¡Con qué!, ¡cuántos!, que dan al texto cierta expectación. Existe además una rima interna que recae en los verbos: “Estará”, “esponjará”, “colgarán”, que refuerzan esta sensación.

Espera, no te duermas. Escuchemos  
el ritmo de la lluvia.

Apoya entre mis senos  
tu frente taciturna.

Yo sentiré el latir de tus dos sienes  
palpitantes y tibias,  
como si fueran dos martillos vivos  
que golpearan mi carne.

Los siguientes versos están llenos de notaciones sonoras. El tono de expectación que venía del verso anterior se mantiene latente en el poema. El sujeto lírico posa su atención, no sólo en el sonido sino que menciona “El ritmo de la lluvia”. Las dos sienes “palpitantes y tibias” combinan a manera de sinestesia, el sonido y el tacto “como si fueran dos martillos vivos/ que golpearan mi carne”. Es esta una metáfora sonora.

Espera, no te duermas. Esta noche  
somos los dos un mundo,  
aislado por el viento y por la lluvia  
entre la cuenca tibia de una alcoba.

Espera, no te duermas. Esta noche  
somos acaso la raíz suprema  
de donde debe germinar mañana  
el tronco bello de una raza nueva.

Al principio de cada estrofa se encuentra como anáfora la frase “Espera, no te duermas” reiterando la invitación a compartir una atmósfera íntima que la poetisa va creando por medio de los sonidos y las sensaciones que evoca: “Somos los dos un mundo/ aislados por el viento y

la lluvia”. Existe entre cuenca y alcoba cierta aliteración que profundiza la sensación de cobijo y tibieza, que la poetisa ensalza.

En tres de los poemas analizados, “La cuna”, “El nido” y “Noche de lluvia”, el espacio aislado en el que llegan sólo rumores sonoros del espacio exterior alude significativamente al susurro secreto de lo prohibido, de lo íntimo, lo secreto. El erotismo en la poesía de Ibarborou se expresa de la misma forma, sugiriendo de maneras sutiles, rozando la ternura en la sensualidad esbozada. Es así como lo que roza a los sentidos, como el oído y el tacto, despierta la sensualidad de “la cuenca tibia de una alcoba”, donde el sujeto lírico invita a su amante a no dormir para germinar “el tronco bello de una nueva raza”. Para Ibarborou, el tronco de un árbol remite al cuerpo humano. En reiteradas ocasiones el árbol es cuerpo y casa.

## 2.3 LA MUSICALIDAD EN POEMAS DE GABRIELA MISTRAL

No es un ritmo natural de la forma; no es un ritmo métrico; es una cosa que va por dentro, es una corriente subterránea, es casi un elemento mágico

Gabriela Mistral

Siguiendo la ruta del apartado anterior en el que se analizaron poemas de Juana de Ibarbóroú, el presente, retoma los mismos elementos propuestos, tomados de la música para llevarlos al campo de la poesía, a saber: altura o tono, duración, intensidad y timbre. Todos conceptos tomados de textos de Igor Stravinsky y Michel Chion, acompañados por reflexiones de Octavio Paz, Clément Rosset y Paul Valéry, acerca de la musicalidad en la poesía, llevando el discurso de la mano de los elementos mencionados. Sumando a esta reflexión se toma en cuenta también las reflexiones de Dámaso Alonso centradas en la poesía española, específicamente en los elementos acústicos, que coinciden con los planteamientos de los autores mencionados. En las siguientes líneas, el análisis será llevado a la poesía de Gabriela Mistral.

En la poesía, al igual que en la música, pueden percibirse distintas tonalidades. En una, el instrumento musical es la voz —que claro está puede educarse de manera tal que es capaz de reproducir los sonidos de la escala musical que producen otros instrumentos, el más claro ejemplo es la ópera —pero que se encuentra en la literatura porque su escritura es a través de la palabra escrita y no de la nota musical. La música, y en gran parte la poesía, existen gracias al fenómeno sonoro, y ambas son capaces de generar significados a partir de estas sonoridades. Hay ciertas melodías en las que las notas predominantes que pertenecen a tonos graves o agudos son capaces de crear una atmósfera que genera sensaciones que, para cada escucha, significan algo particular. Es probable que coincida con el efecto que imprimió su creador, o que sean sensaciones diferentes. El punto aquí es que los sonidos por sí mismos, aún fuera de una relación directa, como en el lenguaje articulado de significado y significante, son capaces de generar una carga semántica. Blanca Alberta Rodríguez Vásquez en el artículo “El tono en poesía” escribe al respecto:

Toda configuración semántica produce no sólo efectos de sentido sino también afectos. [...] La poesía, al operar sobre el plano de la expresión de las lenguas naturales, se constituye como una semiótica secundaria. Por tal razón es capaz de proponer vínculos

motivados entre el significante y el significado; ello es propiamente su trabajo. En consecuencia, el significante cobra un valor inusitado, que no tiene, o al menos no en el mismo grado, en la lengua natural (Rodríguez Vásquez, 2020: 113).

Esta es uno de los motivos por los cuales Paul Valéry sostenía que entrar en el universo poético era entrar en el universo musical. Los sonidos de las palabras se encuentran por decirlo de alguna manera “libres”, a modo de notas musicales, relacionándose con otras palabras, jugando con la sintaxis para obedecer a motivos sonoros como el ritmo o el timbre. Es esta una de las razones principales para entender que la poesía sublima todo tipo de significados, no sólo conceptuales, por medio del sonido. Al igual que un conjunto de notas graves puede suscitar tensión o expectación, la manera en la que se comporten las sonoridades que existen en la palabra, también podrán provocar estados de ánimo o cierta “atmósfera” como la planteada por Valéry. Esto no quiere decir que en toda la poesía el signo esté anulado, sino que los significantes pueden ser un material moldeable. Dámaso Alonso en su libro *Poesía Española*, plantea:

Los significantes no producen conceptos, sino delicados complejos funcionales. Un “significante” (una imagen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto (en algunos casos, por varios conceptos; en determinadas condiciones por ninguno), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (visuales, táctiles, auditivas): correspondientemente, ese sólo “significante” moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe ésta la carga contenida en la imagen acústica (Dámaso Alonso, 1962: 22).

Dámaso Alonso plantea que el significado está determinado también por lo que él llama “significantes parciales”. Algunos de éstos coinciden con los que se proponen en este análisis poético musical.<sup>32</sup> Los elementos que plantea como significantes parciales son “el tono fundamental (grave o agudo), su variación a lo largo de la frase (entonación), la velocidad (acelerada o retardada)<sup>33</sup>, los altibajos de la velocidad (ritardandos, pausas entre palabras o entre

---

<sup>32</sup> La madre dice ¡Javier!, llamando a su hijo: a) cariñosamente, b) airadamente; c) aterrada porque el niño cruza la calle en el momento en que un camión se le echa encima, etc., etc. ¡Qué escaso lo conceptual en Javier! Es sólo una llamada, ya como de un teléfono afectivo, ya como las horribles sirenas de los bombardeos, etcétera. Se trata, pues, de una serie de señales distintas que responden a otras tantas querencias diferentes. ¿Qué es ahí lo esencialmente significante? El tono, la intensidad, la velocidad, el matiz vocálico, la tensión articulatoria, etc. (Dámaso Alonso, 1962: 24)

<sup>33</sup> Que en el planteamiento de este trabajo coincide con el elemento musical de la duración.

sílabas), la prolongación de una o varias sílabas [...] la intensidad media de la frase, los cambios de intensidad (tensión articuladora)”(Dámaso Alonso, 1962: 25).

Reparando en el discurso de Dámaso Alonso, comenzaremos el apartado con el tono, y la entonación, que en su planteamiento es la variación de los primeros en una frase. Partiendo de esta premisa, en el lenguaje poético pueden existir diversos tonos, que pueden apreciarse desde todo el poema, hasta en las variaciones que pueden existir dentro de un mismo verso.

Es común que la crítica literaria englobe la obra de un autor encasillándola, ya sea dentro de un género, de una temática específica, y en este caso, de ciertos tonos poéticos. Este es el caso de la escritora chilena, Gabriela Mistral<sup>34</sup>, premio Nobel de Literatura en 1945. Pese a que su poesía fue evolucionando desde que hizo su primera publicación *Sonetos de la muerte*, pasando por libros como *Ternura*, *Tala* y *Lagar*, y que Gabriela Mistral se atrevió a escribir sus poemas en diversos tonos que fueron desde la desolación, como el título de su primer libro, hasta la interrogación o la acusación, la ternura de sus poemas de cuna, o el misticismo, se la limitó a aparecer en la mayoría de los estudios sobre su obra como la maestra rural que sólo se dedicó a escribir poemas para niños, encadenando su poesía a ser analizada desde el lente de su vida privada. Era como si su poesía tuviese que ser explicada por los sucesos relevantes de su vida, como el suicidio de su primer amor<sup>35</sup>, o el hecho de que no fue madre biológica<sup>36</sup>, cuando la obra no puede justificarse ni menos analizarse desde esta perspectiva Hervé Le Corre enfatiza la riqueza de la poesía de Mistral fuera de los discursos centrados en su biografía y la coloca como una de las voces de la poesía Hispanoamericana posmodernista esenciales en el desarrollo de ciertas características en el poema como el proceso de despojamiento del lenguaje y el alejamiento de la dicotomía entre carnalidad y espiritualidad. “La poesía de Mistral oscilará [...] como lo hacen

---

<sup>34</sup> Este en realidad fue su seudónimo literario. Su nombre era Lucila de María Godoy Alcáyaga.

<sup>35</sup> En esos años conocerá a Romelio Ureta, un empleado de ferrocarriles con quien tendrá un romance. Tiempo después de terminado el amorío, el joven se quita la vida por no poder cumplir con una deuda contraída. En uno de sus bolsillos se encuentra una vieja tarjeta o carta de Gabriela Mistral. De esto se hará una leyenda. Durante décadas el ferroviario suicida figurará en las biografías de la poeta, como su único e inolvidable amor, el inspirador de sus versos, a quien ella se consagraría fielmente hasta su propia muerte (Reyes García: 22).

<sup>36</sup> En 1928 Adopta a su sobrino Juan Miguel Godoy Mendoza (Yin Yin), hijo de su medio hermano Carlos Miguel Godoy, nacido en Barcelona en 1925, quien fallece en 1943 a los 17 años de edad.

vaticinar sus juveniles *Sonetos de la muerte*, entre el silencio, el grito y el arrullo, es un cadáver sacado y devuelto a la tierra, un verbo enquistado en la matriz” (2001: 251).

Gabriela Mistral abrió para otras poetisas un sinfín de posibilidades y formas en las que escribir un poema. Los versos no son más una simple exaltación con los temas esperados. La poesía de la poetisa chilena exploró lugares no comunes. Además de cantos sus poemas eran ruegos, órdenes, expresaban odio, mostraban rechazo. “Llamado, nombre, plegaria, rumor, conminación, réplica severa, parloteo dolorido e incansable, blasfemia, signo de rencor, y por último, verso sonriente” (Blume, 2001:105). Junto a Ibarborou, Storni y Agustini le da un sitio a la voz de la mujer :“Los posmodernistas, en general, trabajan con una lengua heredada, pero la mutilan, la podan, la cruzan y la mestizan, mezclando lo culto con elementos populares, el alto lenguaje con el habla cotidiana, abriéndose espacios donde quepan voces tradicionalmente calladas”(2001: 253).

La última directriz que permite corroborar la modernidad del posmodernismo [...] es la asunción progresiva y parcial de otras voces hasta ahora silenciadas. La poesía femenina, reducida antes a unas pocas voces, apagadas a veces antes de tiempo [...] empieza a situarse en el nuevo mapa deslindado por el modernismo. Al mismo tiempo lo modifican: apoderándose de su semiosis simbólica, subvirtiéndola, creando su propio sistema simbólico, que genera obras de gran magnitud (*Las lenguas de diamante* o *Desolación*). La poesía femenina en términos generales, y ampliándola a la poesía escrita por hombres desde una perspectiva diferenciadora, significa *in fine* una heterogeneización del sujeto de/ en la escritura, un desplazamiento simbólico y político del discurso (2001: 276)

En el poema “Interrogaciones”, por ejemplo, el tono del poema es de desesperación, de duda, de un hambre inquebrantable de respuestas.<sup>37</sup> Los alientos largos que deben tomarse cada vez que una interrogación nueva surge, sin pausas para la posible respuesta, generan en el lector una sensación de angustia. El ritmo acelerado de los versos es capaz también de acelerar el pulso. Los versos además tienen como destinatario a un ente divino al que cuestiona sin cansancio, verso tras verso, pregunta tras pregunta. Como observa Le Corre, la textualización de la muerte en la poetisa es de una precisión naturalista.

---

<sup>37</sup> Este poema, mantiene un diálogo con las “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique.

¿Cómo quedan señor, durmiendo los suicidas?  
¿Un cuajo entre la boca, las dos sienas vaciadas,  
las lunas de los ojos albas y engrandecidas,  
hacia un ancla invisible las manos orientadas?

¿O tú llegas después que los hombres se han ido,  
y les bajas el párpado sobre el ojo cegado,  
acomodas las visceras sin dolor y sin ruido  
y entrecruzas las manos sobre el pecho callado? [...]

Y responde, Señor: Cuando se fuga el alma,  
por la mojada puerta de las largas heridas  
¿Entra en la zona tuya hendiendo el aire en calma  
o se oye un crepitar de alas enloquecidas? (Mistral, 2006:30)

Sobre la palabra hecha pregunta en la obra de Gabriela Mistral, Jaime Blume, en el artículo “Gabriela Mistral: temas y lenguajes constitutivos de identidad” escribe acerca de este tono marcado en los versos de la poetisa:

La palabra-pregunta: Lugar aparte merece la palabra hecha pregunta. La pregunta tiene por misión primera acotar el horizonte de lo cognoscible. En el caso de Gabriela Mistral, especialmente en *Desolación*, las preguntas se refieren, de preferencia, a la suerte del amado muerto. El mundo entero se concentra en la persona del suicida, quien llena con su presencia (o ausencia) el universo de la poetisa. No hay lugar en su corazón para otra criatura, pues su recuerdo del difunto se convierte en la razón de su existencia. Lo que a la Mistral le interesa es resolver la incógnita de lo desconocido, respuesta más que nunca necesaria en atención a que la muerte viene acompañada de un séquito de espanto, vértigo y aspereza (Jaime Blume, 2001:105).

Otro de los poemas que evidencia uno de sus momentos en el tono opaco de la tristeza, no melancólica, sino pasiva, es en los versos de “La espera inútil”, en el que el sujeto lírico, acepta, después de una evocación al sujeto de su amor, que éste no volverá y que su llamado es vacío.

Yo me olvidé que se hizo  
ceniza tu pie ligero

y, como en los buenos tiempos,  
salí a encontrarte al sendero.  
Pasé valle, llano y río  
Y el cantar se me hizo triste.  
La tarde volcó su vaso  
De luz ¡y tú no viniste!  
El sol fue desmenuzando  
Su ardida y muerta amapola;  
Flecos de niebla temblaron  
Sobre el campo ¡estaba sola!

Los verbos del poema son palabras agudas que enfatizan, entre todas las tonalidades graves de las demás palabras, la acción que se distingue del resto: “olvidé”, “pie”, “salí”, “pasé”. Es a lo que Dámaso Alonso llamaba entonación. Los signos de exclamación parecieran, al igual que los versos agudos, despertar al sujeto lírico de tal olvido: ¡Y tú no viniste!, ¡estaba sola!. El poema pasa de la ensoñación a la amargura, y los ecos opacos de las palabras se encuentran en su gravedad tónica.

“La desvelada” es uno de los poemas que se encuentra en un tono bastante apartado de la melancolía:

En cuanto engruesa la noche  
Y lo erguido se recuesta,  
Y se endereza lo rendido,  
Le oigo subir las escaleras.  
Nada importa que no le oigan  
Y solamente yo lo sienta.  
¡A qué había de escucharlo  
El desvelo de otra cierva!  
En un aliento mío sube  
Y yo padezco hasta que llega  
—cascada loca que su destino  
una vez baja y otras repecha  
y loco espino calenturiento  
castañeando contra mi puerta —.

Cierto erotismo sutil recorre los versos del poema. El ritmo es pausado como lo noctámbulo de la atmósfera recreada, del silencio, y la entonación cambia de la expectativa al éxtasis. Respecto a esta atmósfera nocturna, en su prólogo *Colofón con cara de excusa*, del libro *Ternura*, escribe respecto a ésta:

Los que han velado enfermos, o pernoctado en el campo, y las que conocen la espera del marido o hermano, todos los que viven la vela, saben bien que la noche es persona plural y activa. [...] Tal vez nos engañamos creyendo que la luz multiplica las cosas y que la noche las unifica. La verdad sería el que la tiniebla, fruto enorme y vago, se parte en gajos de rumores. Al agrandarlo todo, ella estira el ruido breve y engruesa el bulto pequeño, por lo cual vienen a ser muy ricas las tinieblas (Mistral, 2017: 106).

El silencio que se encuentra de fondo en todo el poema, pareciera sugerir el susurro, sin embargo, la palabra de Mistral es segura de una espera que será fructífera<sup>38</sup>.

Otra de las tonalidades marcadas en su poesía fue la ternura, título de su segunda publicación, pero no sólo la ternura de un poema hecho para un niño: su poesía abarcaba tonalidades profundas y subtonos dentro de éste. Fuera de las críticas lejanas y generales a su obra, que sólo la observaron desde una mirada limitante, ella exploró una gama variada de emociones llevadas a sus poemas. Como observó Guillén de Nicolau: “Pero los extremos en que vivió (Gabriela Mistral) son muy variados y por eso mismo lo es tanto su poesía. Por esta razón hay que procurar hacer “tabla rasa” y borrar imágenes y comentarios a fin de encarar la obra con los ojos limpios, lo mismo de lágrimas, aunque sean cristalinas y puras, que de lagañas (Guillén de Nicolau, 1973: XI).

La música fue una de las artes que más sedujo a Gabriela Mistral además de la poesía. El ritmo marcado de sus textos logró que gran parte de su obra fuera musicalizada. Ella recuerda que de no haber ejercido el oficio literario, probablemente se hubiese entregado a la ejecución de un instrumento musical. En el libro *Páginas perdidas de la vida mía*, escribió:

---

<sup>38</sup> El ritmo tonal se genera por la reiteración de uno o varios esquemas melódicos, es decir, se basa en el hecho de que la oración se compone generalmente de dos o más unidades” ascendentes y descendentes. La inflexión tonal depende de las diferentes actitudes mentales adoptadas a lo largo del discurso y manifiesta las tensiones y distensiones orgánicas: el tonema ascendente es el que anuncia algo y por tanto mantiene la tensión, mientras que el tonema descendente será el que satisface la espera y concluye la oración (García Carcedo, 1995:35).

Pero también las «horas libres» pudieron haberme atrapado con la música. No me conozco para ella ninguna habilidad, pero sí un apetito fallido; una tremenda avidez. El órgano, el violonchelo, el arpa, me habrían hecho señas, desde la sala de música que tendrán y ofrecerán las «horas libres» a los amantes pobres de la musa mayor. ¡Cuánta cargazón de amargura me hubiese aliviado cualquiera de los tres graves y dulces instrumentos! Un alma más aplacada y más rítmica, es decir más «acordada» pudo ser la mía por obra y gracia de esos tubos, esas cuerdas y esas cajas musicales (Mistral, 2015: 19).

Pese a sus disertaciones sobre la supuesta falta de ritmo en su alma, es notorio que este espíritu musical persistió en su poesía, y gran parte de su obra fue componer también canciones y arrullos. Algunos, aún con una supuesta sencillez en su léxico, profundizan en sus ecos y reflejos acústicos, ciertas angustias lejanas. En una de sus reflexiones sobre su propia obra literaria escribió: “Sigo escribiendo arrullos con largas pausas; tal vez me moriré haciéndome dormir, vuelta madre de mí misma”.

En uno de esos poemas, “yo no tengo soledad”, el sujeto lírico que entona el arrullo para adormecer al niño pareciera más bien intentar darse calma así mismo:

En la noche desamparo  
De las sierras hasta el mar.  
Pero yo, la que te mece,  
¡Yo no tengo soledad!  
En el cielo desamparo  
Si la luna cae al mar.  
Pero yo, la que te estrecha  
¡Yo no tengo soledad!  
Es el mundo desamparo  
Y la carne triste va.  
Pero yo, la que te oprime,  
¡Yo no tengo soledad!

La repetición de la palabra desamparo al principio de cada estrofa marca el tono principal del poema. El sujeto lírico escribe en una atmósfera de desamparo y desolación. El mundo y sus imágenes llevadas al poema “sierra”, “mar”, “cielo” no parecen un lugar seguro. El bienestar

buscado a través del canto del poema se realiza a modo de encantamiento a través de la aliteración del verso ¡Yo no tengo soledad!, reafirmado por la inscripción del yo, con verbos que buscan seguridad: ¡Yo, la que te mece!, Yo, la que te estrecha, ¡Yo, la que te oprime!.

Aún cuando ciertos textos como el anterior, que no llevan como parte de su título los adjetivos de canción o arrullo para ser nombrados, es evidente al hacer su lectura, que ese ritmo lento da las pautas para cantarlo. Esto observó Guillén de Nicolau en su prólogo a sus poemas de *Ternura*:

La poesía\_ Horacio como Saint John Perse\_ exige calma, pausa, recogimiento. Para entrar en un libro de poesía hay que hacer en el alma como una cueva de silencio. Entonces la poesía, si la oímos y la repetimos “cantándola” dentro de nosotros o fuera de nosotros, si la leemos o la decimos, ya en voz alta, ya en voz baja, se vuelve lo que nosotros somos o nos vuelve lo que ella es (Guillén de Nicolau, 1973: XII).

Esta plasticidad sonora de las palabras, que las hace sonar más fuertes o suaves, débiles o casi hechas un grito, que se alargan o se dicen de pronto más rápido, son parte de su duración. Si pudiésemos llevar la sonoridad de las palabras de manera exacta a un papel, podríamos obtener algún patrón sonoro a manera de una partitura musical. En el poema es el verso, que intensifica estas diferencias de sonido en las palabras, marcando su duración en el vaivén de las sílabas, del corte de sus frases, del uso de interjecciones, signos, y de la conciencia del poeta, de que las más pequeñas variaciones de sonido, presentes en los acentos aún invisibles, van formando la melodía que se teje en el poema. Gabriela Mistral observó este elemento de la musicalidad en la lengua. En uno de sus viajes escuchó detenidamente la forma acústica de las palabras en el habla de las personas que se dedicaban a la minería. Sobre esto escribió:

El minero habla en su vejez con un ritmo que no tenemos los de arriba, con las subidas y bajadas de la barreta salvaje y musical, y a mí me parecían sus hablas unos «arrorros» y unas «nanas» muy extraños cuando los oía en las noches de Elquí, a la orilla de la fogata. La barreta les «pena» en la garganta diez años después de que la dejaron (Mistral, 2015: 33).

Es claro que la lengua cambia en cada ser que la pronuncia. Estos vaivenes sonoros de las palabras no son gratuitos, sobre todo en la poesía, que es una explosión de emociones que vibran

a través del sonido; y entonces el sonido deja de ser un simple concepto y se ramifica en infinidad de sentidos para quien la escribe y para quien la escucha. Henri Meschonnic observó al respecto:

El ritmo es organización del sentido en el discurso. Si es una organización del sentido, ya no es un nivel distinto, yuxtapuesto. El sentido se hace en y por todos los elementos del discurso. La jerarquía del significado no es más que una variable de él, según los discursos, las situaciones. El ritmo en un discurso puede tener más sentido que el sentido de las palabras, u otro sentido. Lo "suprasegmental" de la entonación, antiguamente excluido del sentido por lingüistas, puede tener todo el sentido, más que las palabras (Meschonnic, 2007: 69).

Existen en la lengua patrones sonoros formados por medio de la duración acústica de los sonidos en las palabras y en las frases. Como apuntó Octavio Paz en *El arco y la lira*:

El ritmo no es solamente es el elemento más antiguo y permanente del lenguaje, sino que no es difícil que sea anterior al habla misma. En cierto sentido puede decirse que el lenguaje nace del ritmo; o al menos, que todo ritmo implica o prefigura un lenguaje. Así, todas las expresiones verbales son ritmo (Paz, 2010: 68).

Aunque bien es cierto, como afirma Paz, que todas las expresiones de la lengua tienen como matriz acústica el ritmo, esta libertad se da a sus anchas en la poesía. Es una manera de dejarse llevar por esa corriente rítmica de la lengua, sin detenerse mucho en el signo, el ser se abandona a lo que las palabras tienen que decirnos además de su significado obligado. "El lenguaje por propia inclinación, tiende a ser ritmo. Como si obedeciesen a una misteriosa ley de gravedad, las palabras vuelven a la poesía espontáneamente" (Paz, 2010: 68). Gabriela Mistral, en una de sus reflexiones acerca del oficio poético, escribió, coincidiendo con los planteamientos de Paz:

Escribir es un menester como otro cualquiera, es nada más que una vocación obedecida por una voluntad fiel. Hacer poesía es entretenimiento bastante egoísta; es seguir el gusto de su alma, soltarse de los cantos cuadrados de la realidad y darse al viento del antojo o del delirio voluntario, en una escapada maliciosa y risueña; es soltar a lo rapaz una cometa o echar los patines al azar por los espejos del hielo (Mistral, 2015: 37).

Los ritmos por los que navegó la poesía de Gabriela Mistral exploraron las posibilidades del verso medido como del libre. En aquellos cuya métrica fue exacta puede observarse más de cerca el comportamiento del ritmo de intensidad, marcado por sus acentos. El poema "Canciones de

Solveig<sup>39</sup> como ejemplo, tiene versos endecasílabos con una intensidad marcada en la cuarta y en la penúltima sílaba:

La tierra es **dulce** cual humano **labio**,  
como era **dulce** cuando te **tenía**  
y toda **está** ceñida de **caminos**...  
Eterno **amor**, te espero **todavía**.  
miro **correr** las aguas de los **años**,  
miro **pasar** las aguas del **destino**.  
Antiguo **amor**, te espero **todavía**:  
la tierra **está** ceñida de **caminos**.

Mistral reitera con intención dos versos en el poema “Eterno amor, te espero todavía” “Antiguo amor, te espero todavía. La seguridad con la que la poetisa ensalza la espera es grave y los endecasílabos se prestan al tono severo que en ocasiones adquiere. Los versos van de una melancolía dulce a las afirmaciones serias “La tierra está ceñida de caminos”. Estos cambios a manera de olas que se estrellan y retroceden forman su ritmo. Los momentos de más intensidad

---

<sup>39</sup> Este poema dialoga con “La canción de Solveig” que fue compuesta como acompañamiento musical para la puesta en escena de una obra de teatro del mismo nombre compuesta por Henrik Ibsen. La protagonista espera el retorno de su amado. El tono melancólico, como puede observarse al leer ambos poemas, es el mismo: *Puede pasar el invierno y desaparecer la primavera, desaparecer la primavera el verano también se irá y después el año entero Pero lo que se seguro es que volverás de nuevo volverás otra vez y que como prometí entonces me encontrarás esperándote me encontrarás esperándote Ob-ob-ob ....*

*Que Dios te ayude cuando deambules por tu camino a solas por tu camino a solas Que dios te garantice su fuerza mientras te arrodillas ante su trono mientras te arrodillas ante su trono si estás ahora en el cielo esperándome esperándome en el cielo Y podremos encontrarnos de nuevo y no separarnos jamás Y no separarnos jamás Ob-ob-ob ....*

sobresalen por su firmeza y contrastan con las pausas alargadas de los versos melancólicos a modo de balada. Esta intensidad acústica del poema surge del poeta y enmarca el momento de su creación con todas las implicaciones sensoriales y pasionales que puede contener, por eso esa experiencia puede recrearse al momento de su lectura.

Como escribió Palma Guillén de Nicolau respecto a su obra:

Su diferencia con otros poetas no está, por tanto, en los temas, sino en la forma absolutamente personal con que dichos temas son tratados y en la intensidad del acento que los anima. Su vocabulario tiene un realismo, una fuerza —a veces una dureza—y una novedad, sorprendentes. Esa dureza y esa violencia son voluntarias: quiere decir con la misma intensidad con la que siente y trata de que sus palabras quemem o hielen y se hincen y hieran y lo logra (Guillén de Nicolau,1973: XIV).

El ritmo en el caso del poema “Árbol muerto”, dedicado a Alberto Guillén, la poeta, conjuga durante todo el poema versos de siete y once sílabas a modo de silva<sup>40</sup>.

En el **medio** del **llano**,  
un **árbol seco** su blasfemia **alarga**;  
un **árbol blanco, roto**  
y **mordido** de **llagas**,  
en el que el **viento, vuelto**  
mi desesperación, **aúlla** y **pasa**.<sup>41</sup>

En este poema, por ejemplo, todos los versos, aún cuando algunos son heptasílabos y otros endecasílabos, caen con la misma fuerza de tono severo. Dada la intensidad en cada corte de verso, el poema tiene una respiración (un ritmo) acelerada. Todas las palabras en las que reace el acento de intensidad sonora son palabras llanas, a excepción de la palabra desesperación, emoción que enmarca el poema.

---

<sup>40</sup> La silva es una estrofa, o más bien una métrica, compuesta por versos endecasílabos (11 sílabas) y heptasílabos (7 sílabas), de rima consonante libre hasta el punto que incluso se pueden mejorar versos juntos de rima.

<sup>41</sup> El resaltado en negritas es mío.

En el poema “El ruego”, como ejemplo, Mistral haciendo uso de la súplica, en momentos benevolente, para luego tomar tonos oscuros de desolación y amargura, sublima el desasosiego a través de un poema que llega a ser un exhorto. Es este un poema- rezo, una plegaria elevada con un ímpetu sonoro:

Señor, tú sabes cómo, con encendido brío,  
por los seres extraños mi palabra te invoca.  
Vengo ahora a pedirte por uno que era mío,  
mi vaso de frescura, el panal de mi boca,

cal de mis huesos, dulce razón de la jornada,  
gorjeo de mi oído, ceñidor de mi veste.  
Me cuido hasta de aquellos en que no puse nada;  
¡no tengas ojos torvos si te pido por éste<sup>42</sup>

La maestría con la que Mistral pone en un mismo espacio lo sacro con lo sensual no podría escindir因为 está ligado por el ritmo. Escuchar el ruego es entrar a un espacio que no puede ser profanado aun cuando la misma autora sacraliza emociones que en otro espacio podrían considerarse mundanas. La marcada resonancia que existe en los acentos, en palabras que resuenan, tanto fonéticamente como en su intención, hacen del poema una experiencia que pasa de ser íntima, a resonar con toda su fuerza como una oración gritada. El dolor que la hiere lastima también a quien se encuentra con su poesía, porque la intensidad del ritmo que hace el poema, permite la experiencia poética. Le Corre menciona que las alusiones crísticas en su poesía “siguen encerrando la imagen del sacrificio, pero llegan a superar, en cierto sentido, la repartición sexual habitual por una imagen dual que mezcla el nombre del padre y la llaga femenina. (2001:247)

En esta tarde, Cristo del Calvario,  
vine a rogarte por mi carne enferma;  
pero, al verte, mis ojos van y vienen  
de tu cuerpo a mi cuerpo con vergüenza.

¿Cómo quejarme de mis pies cansados,  
cuando veo los tuyos destrozados?

---

<sup>42</sup> El resaltado en negritas es mío.

¿Cómo mostrarte mis manos vacías,  
cuando las tuyas están llenas de heridas

La necesidad poética que se expresa en la poesía de Mistral, como apuntó Le Corre, es “expresar la presencia de lo otro/ la otra, fragmentando el sujeto/ el texto poético. Esa fragmentación es parcial, histórica, se produce dentro de un marco (sus condiciones de posibilidad). Ese marco no es sólo un límite, mide la amplitud del vuelo. (2001: 257)

### 2.3.1 EL SONIDO DEL MIEDO EN EL POEMA “LA LLUVIA LENTA”

El primer poema a analizar “La lluvia lenta”, incluido en su primer libro, *Desolación*, en el apartado “Naturaleza”. Es interesante apuntar que este poema, como los demás incluidos en el libro, están teñidos, como la palabra que nombra la publicación, por cierta sensación de tristeza y angustia. A diferencia de Ibarborou, en la que la lluvia está impregnada de una sensualidad erótica, en Mistral tiene connotaciones melancólicas. El agua, en diferentes poemas está tocada por emociones distintas. En este poema el agua es abandono, tristeza. Es más fuerte la sensación de una lluvia que acecha fuera, como una presencia fantasmal que logra una atmósfera tensa y de pesadumbre.

Esta agua medrosa y triste,  
como un niño que padece,  
antes de tocar la tierra  
desfallece.

La personificación del agua en este poema de Mistral, comienza con dos adjetivos de una tonalidad sumamente sombría: “Esta agua medrosa y triste”. Lo medroso es aquello que siente temor, que se asusta fácilmente, aunado al sentimiento de tristeza connota fragilidad, y el verso “como un niño que padece”, es un símil desgarrador, pues un niño que sufre es frágil, y evocar esta imagen, sintiéndola o pensándola, también nos lleva a una atmósfera del mismo tenor. El sujeto lírico puede estarse refiriendo a cualquier infante, o al recuerdo de su padecer propio, cualquiera de las dos posibilidades reitera la desolación. El agua de la lluvia representa también el llanto.

Ahora bien, después de esta comparación, el sujeto lírico vuelve al agua que “antes de tocar la tierra, desfallece”. El agua, como un humano, caerá rendida, sin fuerza, a la tierra, pero

el verbo desfallecer no sólo alude a la debilidad física, sino moral. Es un ánimo abatido. Al principio del poema las palabras que sobresalen fonéticamente son “medrosa” y “triste”, por la combinación de las vocales d y t, junto con la r, que las hacen vibrar más.

“Triste”, “padece” y “desfallece” timbran por medio de la rima, acrecentando esta tonalidad oscura. “Antes de tocar la tierra”, dicta el tercer verso que tiene un uso constante de la “t” y de la “r”, a modo de aliteración, y suena como las gotas de agua que caen sobre la tierra seca, con fuerza. Es de notar que la estrofa, al igual que las siguientes, está compuesta por tres versos octosílabos, y el último rompe la estructura métrica, para ser un verso más corto<sup>43</sup>, en este caso es la palabra desfallece, que irrumpe con fuerza, para anunciar el desmayo del agua, del ánimo.

Quieto el **á**rbol, quieto el **v**iento,  
y en el **s**ilencio estup**e**ndo,  
este fino **l**lanto **a**margo  
cay**e**ndo!

La siguiente estrofa, juega con las gamas sutiles de este tono sombrío. El adjetivo “quieto” con el que abre el verso y hace la anáfora al final de éste “quieto el árbol, quieto el viento”, reitera también el silencio. A la quietud del viento, todo calla, ni siquiera el ruido de éste interrumpe “el silencio estupendo”. Los adjetivos que rodean al sustantivo llanto, “fino” y “amargo”, como el mismo sustantivo, riman por su última vocal, pero, además, es notorio que durante toda esta estrofa sólo existen palabras graves, y este juego de palabras que timbran: “fino llanto amargo”, caen, acústicamente, como lo indica el último verso. La lluvia es “fino llanto amargo”. La lluvia es para Mistral sinónimo de tristeza.

El cielo es como un inmenso

---

<sup>43</sup> Se denomina el pie o metro “quebrado” al verso que se queda a la mitad, partido. En otras palabras, consiste en una estrofa en las que los versos son de 8 y 4 sílabas. Pueden ser versos de tres sílabas, si la rima es aguda, pues se establece una compensación métrica y cuentan como tetrasílabos. La copla de pie quebrado puede tener muchas variantes en cuanto a su forma. En otras palabras, la estrofa podía tener muchas variantes en la distribución de las rimas y en la situación del pie quebrado.

corazón que se abre, amargo.

No llueve: es un sangrar lento

y largo.

En la metáfora que abre la estrofa, los ojos del sujeto lírico se elevan para ver que “el cielo es como un inmenso corazón”. En este salto de verso en el que se separan adjetivo y sustantivo hay un encabalgamiento, que obedece tanto a la estructura métrica del poema, como a la resonancia tímbrica de “cielo” e “inmenso”, que tienen ordenadas las mismas vocales “ieo”, “ieo”. El cielo es un corazón, y la lluvia deja de ser agua para ser sangre. Las palabras “abre”, “amargo”, “sangrar lento y largo” son de una densidad sonora, como la densidad de la sangre cuando fluye, lenta, como nos hace sentir el poema. Ese sangrar del que escribe Mistral es metáfora del sufrimiento, porque la atmósfera que la lluvia recrea tiene que ver con algo ya acontecido, y su presencia evoca emociones. Tal como Borges escribe en su poema lluvia: “Bruscamente la tarde se ha aclarado/porque ya cae la lluvia minuciosa./

Cae o cayó. La lluvia es una cosa/ que sin duda sucede en el pasado”. El poema de Mistral, como la lluvia tienen la capacidad de desplazar el pensamiento en el tiempo.

Dentro del hogar, los hombres

no sienten esta amargura,

este envío de agua triste

de la altura.

Esa amargura que se presiente desde la estrofa anterior, viene personificada en el agua. Es el agua quien tiene sentimientos y adjetivos humanos, es en este elemento en quien el sujeto lírico ha puesto la amargura “este envío de agua triste de la altura”. En esta estrofa Mistral hace un cambio de tono sutil, pero evidente, que contrasta con la primera estrofa. Por un lado, es el agua quien es frágil y miedosa, pero “dentro del hogar los hombres no sienten esta amargura”. Pareciera ser que el sujeto lírico no se siente, como los demás hombres, protegido. Los demás hombres no pueden sentir tal amargura, porque quien la enuncia es la única que lo siente.

Este largo y fatigante

descender de aguas vencidas,

hacia la Tierra yacente

y transida.

Los verbos y sustantivos que conforman los siguientes versos continúan dando un tono de cansancio, de rendición. “Largo”, “fatigante”, “aguas vencidas”. La tierra es “yacente” a modo de un hombre que ha caído, que “yace”, incluso con connotaciones de muerte. Aunado a este adjetivo se suma transida, que denota angustia por algo que causa dolor, físico o moral.

Llueve... y como un chacal trágico

la noche acecha en la sierra.

¿Qué va a surgir, en la sombra,

de la Tierra?

Esta penúltima estrofa, es, en el escenario sonoro, cierta tonada macabra, lúgubre. Para comenzar, en el poema iba anunciándose un precipitar de agua que comienza por ser gotas, después “un fino llanto amargo”, una llovizna, para convertirse, en toda plenitud en este anuncio del verso el verbo en presente: “Llueve”. La figura del chacal, como un animal pardo, peligroso, que vive en las sombras, al cual se le teme, y además Mistral añade el adjetivo “trágico”, marca un tono esencial en el poema, al encarnar el miedo que ronda los versos, y que es sentido sólo por el sujeto lírico personificado en el agua. La composición fonética de la palabra “chacal”, timbra con las palabras “noche” y “acecha”, que leídas así juntas en la estrofa, suenan igual que la onomatopeya utilizada para silenciar, muchas veces cuando quiere escucharse algo lejano, algo que viene de las sombras. “shhhh”. Además la palabra acecho anuncia que alguien observa con atención y con cautela a otro, sin ser visto, para atacarlo o hacerle algún daño. Eso sombrío que ronda el poema, se esconde en la sierra, palabra que timbra con sombra, reforzando la sensación de amenaza constante: ¿Qué va a surgir en la sombra de la tierra? La oscuridad es otro elemento que sobresale en el poema, la lluvia acontece en la noche, lo que para Mistral representa lo oscuro, lo opuesto a lo vital.

¿Dormiréis, mientras afuera

cae, sufriendo, esta agua inerte,

esta agua letal, hermana

de la Muerte?

Al igual que los dos últimos versos de la estrofa anterior, los últimos que cierran el poema son una pregunta de aliento largo en el que la angustia se desborda, al indagar sobre la indiferencia de los que duermen, ante el sufrimiento del agua/sujeto lírico, que ve y presiente lo que otros no. Aunque el ritmo se mantiene constante durante todo el poema, los cambios en las tonalidades acompañan cierta tensión sonora que se mantiene hasta el final. El agua inerte, sin vida, es cercana a la muerte. La emoción primera que da atmósfera al poema es la tristeza, para ir tomando otras tonalidades como el miedo, la oscuridad. Hay una constante en las preguntas que se forman en los versos de Mistral ¿Cómo es que los demás no pueden notar la atmósfera sombría que la lluvia deja? Ella, con su creación poética transforma a la lluvia en esa sensación lúgubre, que al leerla se impregna. En uno de sus diarios, deja también en su narrativa esta sensación oscura:

La vida ya fue para mí demasiado madrastra. Y me dejó este miedo, casi terror, de las gentes. Este pueblo andino en que a nadie conozco, es propicio a mi resolución de aislarme con mis heridas y con mis desengaños. Soy tan huraña, tan fierecita de la montaña, hablando lengua, no otra, que la primitiva mía (1914).

Sobre estos tonos sombríos en la poesía, Dámaso Alonso, escribió sobre la oscuridad fonética, analizando versos de Góngora<sup>44</sup>, y se ve expresivamente representado en interjecciones y palabras expresivas:

La función imaginativa está en la base de todo el idioma humano, y de ningún modo ha de irse a buscar la sucesión de sílabas : muchos de los significantes parciales mencionados (entonación, velocidad, intensidad) son fundamentalmente pictóricos (el salto tonal de la exclamación pinta el salto psíquico de la sorpresa; la tristeza de mi amigo está bien expresada en la lentitud y las pausas de su elocución; el gozo infantil de este niño le amontona en un borboteo las palabras en la boca; la enorme tensión muscular con la que aquel hombre lanza a su enemigo un insulto me representa inmediatamente la intensidad de su indignación. La función pictórica del lenguaje es tan continua como la afectiva o la conceptual (Dámaso Alonso, 1957:28).

---

<sup>44</sup>Tomemos un endecasílabo de Góngora que aún hemos de estudiar más tarde: *Infame turba de nocturnas aves*, veremos como las dos sílabas tur (turbas y nocturnas) evocan en nosotros especiales sensaciones de oscuridad fonética, que nuestra psique transporta enseguida al campo visual. Esas sílabas tur son significantes parciales, con especial valor dentro de las palabras turba y nocturna, y despiertan en nosotros una respuesta, un significado especial, montado sobre el de turba y nocturna, y exterior, sin embargo, al significado conceptual de estas palabras, porque esa sensación de oscuridad se propaga a todo el verso (Dámaso Alonso, 1957: 29).

### 2.3.2 EL SUEÑO COMO OLVIDO EN EL POEMA “CANCIÓN DE PESCADORAS”

El poema siguiente a analizar es “Canción de pescadoras”, incluido en el libro *Ternura*<sup>45</sup>, en el que la autora escribió todo tipo de cantos y arrullos, que, aunque han sido dirigidos a niños, muchos de ellos alcanzan otras tonalidades más profundas que sólo la ternura y tocan la sensibilidad de cualquier edad. Este poema en especial, además de la musicalidad que destaca más ávidamente en sus poemas llamados canciones, arrorros o arrullos, tiene también imágenes de una belleza a la par que de la de sus sonidos.

Niñita de pescadores  
que con viento y olas puedes,  
duerme pintada de conchas,  
garabateada de redes.

El ambiente marino que persiste desde un inicio, se escucha en las últimas palabras de los versos de la primera estrofa. “Pescadores, olas, puedes, conchas, redes”. Además de ser imágenes del mar, las palabras evocan a través de la aliteración de “es, as, es” el rumor que hacen las olas al estrellarse en las rocas o en la arena”. Las olas y el viento son los que mecen a la “niñita de pescadores”. Los dos últimos versos son una metáfora de una piel marcada por las redes, quizá donde dormía, y “duerme pintada de conchas” porque esas marcas asemejan la textura de las conchas de mar, y al decir que se encuentra “garabateada de redes”, personifica a éstas con el poder humano de garabatear, de hacer dibujos sobre la niña.

El agua se presenta en este poema en forma de mar, como en el poema anterior en forma de lluvia. A diferencia del primero, la atmósfera que cubre el poema no es melancólico ni triste. La emoción que persiste en los versos desde el principio es la ternura. El poema es contemplativo, se observa la calma de una niña que duerme arrullada por el ambiente marino. Usualmente el mar en la poesía representa la fuerza, el desenfreno o la nostalgia, pero en este poema Mistral

---

<sup>45</sup> *Ternura* fue para Gabriela Mistral un libro, sin duda, muy querido, y que anduvo siempre formando parte de toda su obra. Ninguno de sus libros fundamentales, de *Desolación a Lagar*, de *Tala a Poema de Chile*, están exentos de varios poemas que son las jugarretas y las ternuras mismas (Jaime Quezada, 1989:111).

hace un arrullo, y el mar es “la mar nodriza”, personificada maternalmente, adormece por medio de las sensaciones que transmiten calma: el viento, el movimiento del mar a modo de cuna.

**Duerme encima de la duna**

que te **alza** y que te **crece**,

oyendo la **mar-nodriza**

que a **más** loca mejor **mece**.

Todo el poema está creado con versos octasílabos. En la primera y la última palabra del verso “Duerme encima de la duna”, reitera la sílaba “du”, como un movimiento de balance de un lado a otro, sensación que vuelve a producirse en el siguiente verso, “que te alza y que te crece” en el que la repetición de la frase es un modo de vaivén sonoro, en el que la niña del poema oye a la mar, que a modo de nodriza, mece. Pero no es sólo el verbo mecer el que hace el arrullo del poema, sino la forma en que Mistral acomoda cada una de las palabras para que el ritmo, y sus sonidos, refuercen la sensación de estar en ese contoneo que producen las olas cuando se está sobre ellas.

La red me llena la falda

y no me deja tenerte,

porque si rompo los nudos

será que rompo tu suerte...

En esta estrofa el sujeto lírico se hace más presente, como parte de la función imaginativa planteada por Dámaso Alonso. Se recrea la imagen de una mujer sentada “La red me llena la falda/ y no me deja tenerte”. El verbo romper en presente se encuentra a modo de anáfora en medio de dos versos, enfatizando las palabras nudos y suerte, puesto que en el lenguaje de los marineros, crecen supersticiones acerca de la buena o mala suerte que éstos pueden traer.

**Duérmete mejor** que lo **hacen**

las que en la **cuna** se **mecen**,

la **boca** llena de **sal**

y el **sueño** lleno de **peces**.

Dos peces en las rodillas,  
uno plateado en la frente  
y en el pecho, bate y bate,  
otro pez incandescente...

Hay en esta estrofa una red de palabras que aluden al adormecimiento como una sensación: “Duérmete, cuna, mecen, sueño”. Mistral hace uso también de la sinestesia, a través de la combinación de sentidos. Por un lado se encuentra el sentido del gusto, el sabor a mar “la boca llena de sal” y la repetición de la palabra lleno, hace casi táctil la sensación de los peces, llenando el sueño.

A partir de esta última palabra del verso “peces”, los versos finales del poema se llenan de palabras con la consonante “p” y la vocal “e”: “peces”, “plateado”, “pecho”, “pez”, que van marcando las pautas del ritmo al principio de cada verso, sólo la última palabra “pez” es aguda, y resalta acústicamente más que las anteriores. Justo para dar más vida a la última metáfora en donde música e imagen se exaltan mutuamente para hacer estallar ambos sentidos en los dos últimos versos. “Y en el pecho, bate y bate, /otro pez incandescente”. Primero la repetición “bate y bate”, una onomatopeya que tiene que ver con golpear, justamente en el pecho, un corazón, que es un “pez incandescente”, vivo, deslizándose inquieto, y al mismo tiempo rojo, al fuego vivo, como ciertos metales.

### 2.3.3 LA PÉRDIDA Y EL DUELO EN EL POEMA “CANCIÓN DE LA SANGRE”

Siguiendo con los poemas cantos<sup>46</sup> incluidos en el libro *Ternura*, y para dar cuenta que el adjetivo canto o arrullo no denota ingenuidad o simpleza en la poesía de la poetisa chilena, se incluye en este trabajo “Canción de la sangre”.

Duerme, mi sangre única  
que así te doblaste,  
vida mía, que se mece  
en rama de sangre.

Musgo de los sueños míos  
en que te cuajaste,  
duerme así, con tus sabores  
de leche y de sangre.

Desde el primer verso pareciera que se trata de un poema, por comenzar con el verbo “Duerme”, que llevará el tono tierno y protector de una canción de cuna, pero no es así. Mistral expresó sobre su poesía “sé arrullar y rugir”. La palabra sangre se planta desde el primer verso, y se repite con fuerza durante todo el poema. La primera mirada hace pensar en la palabra sangre como una manera de llamar a un hijo, pero después sus connotaciones se vuelven más profundas.

La palabra sangre, acústicamente es una palabra grave, la combinación de la s, la g y la r, tienen una vibración sugerente, además de los muchos significados y atmósferas que es capaz de crear. “Vida mía que se mece en rama de sangre”, al igual que el verbo dormir en el primer verso, en éste el verbo mece, en otro contexto sugeriría el simple vaivén para lograr el sueño, pero aquí,

---

<sup>46</sup> O poemas cante jondo. El **cante jondo** es la manifestación original de la expresión flamenca, de la cual surgieron más tarde las otras formas, como el baile y el toque. Es posible que se haya originado en antiguos cánticos gitanos o, tal vez, en melodías árabes o hebreas que habían llegado al sur de España con los gitanos. No se conoce con certeza el origen del nombre cante jondo, pues si bien no existen dudas con respecto a la fuente latina de **cante**, no está tan claro de dónde proviene la palabra **jondo**, que la mayor parte de las personas consideran derivada de *hondo*, en alusión a la profundidad de los sentimientos que esa música evoca. Consultado en <https://www.elcastellano.org/palabra/cante-jondo>

la imagen de una rama de sangre sugiere dolor, porque unas líneas atrás Mistral escribe “sangre única que así te doblaste”. Una rama además es una parte de las plantas que crece a partir del tallo. El sujeto lírico es el árbol del cual se desprende el hijo, “la rama”.

Existe una aliteración de la m y la s que comienza en el verso “Musgo de los sueños míos” y continúa en el tercer verso “duerme así”. El musgo es una planta aterciopelada, sin raíces, que sólo crece superficialmente; y aquí la autora habla que nace de sus sueños, más intangibles aún. El siguiente verso que continúa la imagen sonora contiene un verbo peculiar: “en que te cuajaste”, tal verbo alude a la formación de una sustancia densa o pastosa a partir de un líquido. La leche cuaja, la sangre se coagula. “Duerme así con tus sabores de leche y sangre”. La insistencia de la palabra a modo de un eco persistente en el poema mantiene un tono de lamentación. Hay en sus palabras una determinación por nombrar lo más profundo de la vida, como los fluidos humanos.

Hijo mío, todavía  
sin piñas ni agaves,  
y volteando en mi pecho  
granadas de sangre,  
  
sin sangre tuya, latiendo  
de las que tomaste,  
durmiendo así tan completo  
de leche y de sangre.

A partir del tercer cuarteto, el sujeto lírico ya no nombra al destinatario como “sangre”. En el verso escribe “Hijo mío, todavía/ sin piñas ni agaves”. Esta metáfora alude a la tierra, a un fruto que aún está resguardado bajo ella. La piña es la que se encuentra a más profundidad, y el agave se muestra sobre la tierra, pero Mistral canta que aún de su hijo, nada de eso existe. “Volteando en mi pecho/ granadas de sangre”; la palabra granada aquí bien puede aludir al fruto rojo que simula la sangre, o una bomba explotando en su pecho. El sonido de la v aquí es constante: “todavía”, “agaves” y “volteando” dan a las palabras cierta consistencia de viscosidad, de lentitud, como la densidad de la sangre. Continúa en la siguiente estrofa acudiendo a la anáfora

irregular y constante de mencionar a la leche y a la sangre “sin sangre tuya”/ “durmiendo así tan completo/ de leche y de sangre”.

Cristal dando unos traslucos  
y luces, de sangre;  
fanal que alumbra y me alumbra  
con mi propia sangre.

Los siguientes versos, inundados siempre por la palabra que marca el poema desde el título se deslizan hacia el sentido de la vista, y durante un momento del texto la luz se vuelve el centro del poema, acústicamente, desde el primer verso “cristal”, “traslucos” “y luces”, que tienen un doble significado, porque traslucir tiene que ver con cierta transparencia, y lucir con mostrarse, pero también con despedir una luz propia. “Fanal<sup>47</sup> que alumbra y me alumbra”. La reiteración de alumbra junto al sustantivo que indica una luz gigante en medio de una gran oscuridad, como lo es un faro en medio del mar, acrecenta el tono sombrío del poema.

Mi semillón soterrado  
que te levantaste;  
estandarte en que se para  
y cae mi sangre;  
camina, se aleja y vuelve  
a recuperarme.  
Juega con la duna, echa  
sombra y es mi sangre.

En el verso “mi semillón soterrado” las dos palabras, acústicamente timbran con la palabra tierra, así como en su significado, que aunque no está presente en el texto, si lo está en el imaginario del poema, porque algunos versos después aparece una duna “echa sombra y es mi sangre”. Al final del poema la sangre que tiñó cada verso es a manera de un imán, la que atraerá el hijo

---

<sup>47</sup> Farol grande empleado a bordo de los barcos como insignia de mando y en los puertos como señal nocturna.

perdido, y este llamado se hace grito o gemido y el tono de todo el poema se concentra en los últimos versos que son exclamativos.

¡En la noche, si me pierde,  
lo trae mi sangre!  
¡Y en la noche, si lo pierdo,  
lo hallo por su sangre!

La sangre, líquido vital del cuerpo une a la madre con el hijo. La emoción que tiñe al poema es de pérdida: “Cae mi sangre”. La sangre del ser perdido, que como enuncia el sujeto lírico, es la misma sangre de quien sufre la pérdida, une a los dos seres. La sangre se convierte entonces en la unión simbólica. También prevalecen en el poema metáforas de algo secreto u oculto. “Hijo mío, sin piñas ni agaves”, “mi semillón soterrado”. Los versos de Mistral parecieran conjurar una permanencia del hijo aún cuando no terminó de formarse, cierta valentía para enunciar un momento doloroso. En uno de sus diarios *Cuaderno de la serena* (1905) escribió:

Tengo un corazón grande y en el que solo germinan grandezas: inmensos odios, amores y dolores. Son bestiales los primeros, divinos los segundos, sublimes los últimos. Hay una firmeza asombrosa bajo mi debilidad de mujer. Como el cristal de roca es fuerte, a pesar de ser cristal; yo lo soy a pesar de ser mujer (Mistral,2019:35).

Este poema es un ejemplo de cómo las emociones son materia de transformación en el creador poético. Una pérdida, un dolor, se convierten en un arrullo que invoca invisibilidades, y así como las palabras se transforman, también lo que el poeta vierte en ellas, lo subjetivo, lo invisible, cambia de forma.

# CAPÍTULO 3. EL RITMO Y LA EMOCIÓN EN POEMAS DE RAFAEL ALBERTI Y FEDERICO GARCÍA LORCA

Los efectos poéticos son instantáneos, como todos los efectos estéticos, como todos los efectos sensoriales

Paul Valéry

El sentido poético de una realidad es siempre de naturaleza sentimental, no racional, y consiste simplemente en una coherencia necesaria entre ella, tal como es presentada, y el modo de sentimiento de que es expresión

Amado Alonso

En la poesía, el ritmo es el hilo sonoro que da vivacidad a las palabras para que estas se erijan por medio del sonido y marquen un instante en el tiempo. La palabra, se sabe, es poderosa y, en su forma poética, lo es aún más. Los sortilegios, las oraciones y los mantras se elevan por encima del lenguaje común, ya que, aunque el habla cotidiana también tiene sus matices rítmicos, es en la poesía en donde son más perceptibles. Lo que significan es sin duda importante, pero lo que antecede a ese significado, el sonido y su valor que es pre lingüístico, es transcendental.

No hay que olvidar que la forma poética ha estado destinada durante siglos al servicio de los encantamientos. Los que se dedicaban a esas extrañas operaciones debían necesariamente creer en el poder de la palabra, y bastante más en la eficacia del sonido de esta palabra que en su significado. Las fórmulas mágicas están con frecuencia privadas de sentido; pero no se pensaba que su poder dependiera de su contenido intelectual (Valéry, 1990:92).

Paul Valéry estableció un paralelismo entre la danza y la poesía. En ambas, a diferencia de la marcha y la prosa, no existe un fin determinado, sino que son en sí mismas su propio fin. Dice, el poeta sobre la poesía que “No va a ninguna parte. Si persigue un objeto no es más que un objeto ideal, un estado, un encantamiento” (Valery, 1990: 87).

La idea anterior es planteada por el poeta en *La invención estética* en donde escribe sobre el proceso de la creación artística, en la que diferencia dos tipos de constituyentes; los primeros surgen de *formaciones espontáneas*, no se concibe su generación y no pueden expresarse en actos; y los segundos son *actos conscientes*, están articulados y han podido ser pensados. “Deliberaciones, apriorismos, tanteos”, aparecen en esta fase que llamó ‘articulada’. Las nociones de ‘inicio’ y de ‘fin’, que son ajenas a la producción espontánea, intervienen igualmente sólo en el momento en que la creación estética asume los rasgos de la fabricación” (Valéry, 2018: 67).

El instante poético es logrado no sólo por medio de la sonoridad de las palabras sino también por la rapidez o lentitud con la que estas son enunciadas en determinado tiempo y espacio. El comportamiento de las palabras en el poema, así como su organización, al igual que el movimiento en la danza, y siendo también, en los términos propuestos por Valéry, una formación espontánea, carece de un objetivo, y por tanto de un inicio y de un fin. Esta idea es pulida en *Teoría poética y estética*, donde escribió:

No se trata, por tanto, de efectuar una operación acabada, cuyo fin está situado en alguna parte en el medio que nos rodea, sino de crear, y de entretener exaltándolo, un cierto estado, mediante un movimiento periódico que puede ejecutarse en el lugar; movimiento que se desinteresa casi enteramente de la vista, pero que se excita y se regula por los ritmos auditivos (Valery, 1990: 88).

### **3.1 CARACTERÍSTICAS DEL RITMO Y LA EMOCIÓN**

El concepto de ritmo ha sido utilizado no sólo en el ámbito de la poesía, sus raíces brotaron desde la filosofía y se remontan a la idea de movimiento o flujo en los filósofos presocráticos. Heráclito, por ejemplo, concebía a la experiencia del ritmo como un continuo devenir. Drina Hocevar, en un ensayo titulado “Filosofía, semiótica y ritmo” acude a Émile Benveniste para llegar a las palabras de esquema y ritmo, que se encuentran etimológicamente relacionadas, pero existe una diferencia entre ellas: “La palabra *esquema* se define como una forma fija dada como objeto, mientras que *rhythmos* se refiere a la forma en el instante en que es asumida por aquello que se mueve y fluye. Es la forma espontánea siempre sujeta a cambio” (Hocevar, 2003: 53).

El ritmo es entonces, por decirlo de alguna manera, el comportamiento, en este caso del sonido, que en ocasiones puede llegar a formar patrones. La métrica se ha dedicado a estudiarlo en los versos, acercándose al fenómeno desde la medida de las sílabas, los acentos, las pausas y las rimas. Se han dado nombres específicos a los tipos de versos y ritmos que existen de acuerdo a la cantidad de sus sílabas, así como a los diversos tipos de ritmos que pueden surgir tomando como base el pie. Ossip Brik, escritor que perteneció a la escuela de Formalistas Rusos, en un ensayo titulado “Ritmo y sintaxis” escribió respecto al concepto:

Por lo general se llama ritmo a toda alternancia regular, independientemente de la naturaleza de lo que alterna. El ritmo musical es la alternancia de los sonidos en el tiempo. El ritmo poético, la alternancia de las sílabas en el tiempo; el ritmo coreográfico, la alternancia de los movimientos en el tiempo. [...] En síntesis, se habla del ritmo siempre que se pueda encontrar una repetición periódica de los elementos en el tiempo o en el espacio (Brik, 1978:107).

Sin embargo, y aunque durante siglos se ha insistido en igualar los términos; ritmo y metro no son lo mismo, como tampoco tienen que estar vinculados para que el primero tome importancia. Si el ritmo dependiera del metro, y no a la inversa, éste no existiría. El ritmo es un proceso natural, que ha podido estudiarse y organizarse justamente gracias al metro.

Víctor Zirmunskij plantea que el metro no debe ser identificado con el ritmo, porque la medida encasilla ritmos que al ser medidos parecieran normarse de forma idéntica, cuando en realidad pueden ser bastante distintos en diferentes poemas. Para afirmar por medio de un ejemplo, lo que Zirmunskij propone, usaré dos extractos de poemas de García Lorca con la misma medida métrica, el verso octosílabo:

Tus muslos como la tarde  
van de la luz a la sombra.  
Los azabaches recónditos  
oscurecen tus magnolias.  
Aquí estoy, Lucía Martínez.  
Vengo a consumir tu boca  
y arrastrarte del cabello

en madrugada de conchas.  
Porque quiero, y porque puedo.  
Umbría de seda roja.

En este primer poema, los versos conformados por ocho sílabas parecieran irse acelerando conforme avanza la intención erótica del autor. Las metáforas aluden constantemente al misterio: “sombra”, “oscurecen”, “recóndito”, “madrugada”, “umbría”. Las palabras llenan de sensualidad al poema, y el ritmo, aunque los versos tengan la misma cantidad de sílabas, parecieran ir *en crescendo* conforme avanza el texto. En contraste con el poema “Nido”, construido también con versos octosílabos, este, a diferencia del anterior, tiene un ritmo que está ligado a la indignación y a la tristeza.

¿Qué es lo que guardo en estos  
momentos de tristeza?  
¡Ay, quién tala mis bosques  
dorados y floridos!  
¿Qué leo en el espejo  
de plata conmovida  
que la aurora me ofrece  
sobre el agua del río?  
¿Qué gran olmo de idea  
se ha tronchado en mi bosque?  
¿Qué lluvia de silencio  
me deja estremecido?

El tono interrogativo de los versos tensa constantemente el poema, y causa expectación, porque a cada pregunta le sigue otra, y no existe del todo un momento de distensión, ya que no hay respuesta. A diferencia del poema anterior en el que el sujeto poético se afirma “porque quiero y porque puedo”.

Aunque la métrica en ambos poemas sea la misma, no es lo único que conforma el ritmo y la resonancia que el poema es capaz de producir. Cada texto es construido con emociones

distintas que están configuradas de acuerdo a un impulso rítmico que conforma en sí mismo un sentido.

Siguiendo con el planteamiento de Zirmunskij, el lingüista ruso afirma que para poder alcanzar una libertad rítmica debe existir una desviación con respecto al concepto de metro. El metro es una especie de ley ideal que gobierna la alternancia de sonidos fuertes y débiles en el verso, pero el ritmo puede comportarse de maneras muy diversas. Para este autor, el ritmo poético tiene dos principios. Al primero lo llama unidad y al segundo multiformidad. “La unidad es mantenida a través del ordenamiento del metro, mientras que la multiformidad es provista por las variaciones fonéticas; y finalmente, el momentum del pensamiento y de las imágenes poéticas”. Esto es, el metro o también llamado música del verso se identifica con la unidad, y el ritmo con “la multiformidad del material lingüístico caótico”.

Deseo volver en este momento a Paul Valéry y al símil que establece entre la danza y la poesía. El cuerpo en el baile se mueve sin un fin determinado más que el goce, la experiencia de ese instante sonoro, y no tiene una meta establecida como en el caso de una marcha Brick en “Ritmo y sintaxis” recurre a una comparación similar para explicar cómo se comporta el ritmo, para lo cual compara la danza puesta en escena y la que fluye naturalmente en el cuerpo como consecuencia del sonido:

La danza presentada en la escena trata de reemplazar el impulso rítmico por una combinación de movimientos coreográficos. La diferencia entre las danzas llamadas populares y sus representaciones en escena se reduce al hecho de que las primeras se bailan, siguiendo un impulso rítmico puro, mientras que las segundas están construidas en base a la combinación de movimientos coreográficos. Las primeras tienen un comienzo pero no un fin establecido. Las segundas están fijadas desde el comienzo hasta el final (Brik, 1978:109).

Si sucede lo mismo con la poesía que juega con el sonido y su duración, sus tonos, sus silencios, sería contradecirla pidiéndole que se comporte de determinada manera para satisfacer ciertas medidas. Es cierto que los grandes poetas han gozado también de un espléndido oído y esto les ha facilitado crear versos perfectos llevados por las pautas métricas de su época, pero el verso libre ha mostrado también con creces que no es necesaria la medida para que el ritmo fluya libre e independiente del metro. Tomashevski dice respecto al metro que éste “representa, en el marco de una escuela poética, la norma a la que obedece la lengua poética. [...] Pero las normas métricas son inestables. [...] Se abandonan ciertos esquemas métricos y se canonizan otros (1978:117).

Brik, coincidiendo en la libertad rítmica con Valéry, escribió que el ritmo es un movimiento mostrado de una manera particular, pero no es sólo la mirada cuantitativa la que debe importar en su estudio:

Es necesario distinguir rigurosamente el movimiento y el resultado del movimiento. Si una persona salta en un terreno pantanoso y deja sus huellas, aunque esa sucesión de huellas sea regular, no es un ritmo. Los saltos tienen lugar siguiendo un ritmo, pero las huellas que dejan en el suelo no son más que datos que sirven para juzgarlas. Hablando científicamente, no se puede decir que la disposición de las huellas constituye un ritmo. De igual manera, el poema impreso en un libro no ofrece más que las huellas del movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico (Brik, : 1978:108).

La metáfora planteada por Brik ilustra la importancia que tiene el ritmo en sí mismo y no sólo como la muestra de un patrón sonoro que puede ser medido. Uno es consecuencia del otro y no basta con nombrar las medidas ya sea de sílabas o acentos para profundizar en el fenómeno rítmico. “El movimiento rítmico es anterior al verso. No se puede comprender el ritmo a partir de la línea de los versos; por el contrario, se comprenderá el verso a partir del movimiento rítmico” (Brik, 1978: 108). Tomachevski, de la misma escuela que Brik afirmó también que “Ningún estudio visual, ni aún fotográfico podrá aclararnos un dominio constituido por actos puramente psíquicos de percepción rítmica” (Tomachevski, 1978: 126).

Siguiendo con esta idea, Henri Meschonnic, quien ha desarrollado una teoría sobre el ritmo, plantea la necesidad de que exista una poética del discurso que analice el poema como revelador del funcionamiento del ritmo en el discurso. Un acercamiento cualitativo que se aleje un tanto de la métrica, de las huellas (pensando en la metáfora de Brik) para profundizar en su naturaleza subjetiva.

En los análisis que se han realizado al poema, se separa su estudio por niveles<sup>48</sup>, unos se disponen a estudiar la sintaxis, otros la semántica y otros más la métrica, pero siempre marcando límites claros en los que se mencionan nombres, patrones y medidas, pero no dicen más, no profundizan en ello. Meschonnic, cree que justamente no debe existir esa separación. “Si el ritmo

---

<sup>48</sup> Para un conocimiento general, se puede consultar a Beristáin, Helena. (2004). *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, unam.

está en el lenguaje, en un discurso, es una organización (disposición, configuración) del discurso. Y como el discurso no es separable de su sentido, el ritmo es inseparable del sentido de ese discurso” (Meschonnic, 2007: 69). Ossip Brik opina también que “Todo se deriva del ritmo poético; la distribución en líneas y sílabas es su consecuencia” (1978:108).

Se ha estudiado al fenómeno rítmico desde su unidad de medida, el metro. Esto ha permitido organizar y clasificar la forma en que se escribe el verso en el poema. Sin embargo se ha establecido una línea divisoria entre el análisis métrico del poema y el análisis para estudiar el sentido del poema. Es esta división la que debe disolverse. El ritmo tiene un sentido en sí mismo, que se relaciona a su vez con las emociones y dice algo con una carga semántica anterior a las palabras. Meschonnic sostiene que el ritmo en un discurso puede tener más sentido que el sentido de las palabras u otro sentido, y se atreve a afirmar que es éste y no el signo el que tiene la premisa en la lengua.

El ritmo es el significante mayor. Engloba, con el enunciado, lo infra-nocional, lo infra-lingüístico. El ritmo no es un signo. Muestra que el discurso no está hecho únicamente de signos. Que la teoría del lenguaje desborda tanto más la teoría de la comunicación. Porque el lenguaje incluye la comunicación, los signos, pero también las acciones, las creaciones, las relaciones entre los cuerpos, lo mostrado- escondido del inconsciente, todo lo que no llega al signo y que hace que vayamos de esbozo en esbozo. [...] Muestra que el poema no está hecho de signos, aunque lingüísticamente sólo esté compuesto de signos (Meschonnic, 2007: 73).

Meschonnic deja abierta una pregunta. Si el poema no está hecho de signos ¿De qué está hecho entonces? El presente trabajo propone, desde la mirada de los formalistas rusos y del filólogo español, Dámaso Alonso que el poeta trabaja con dos tipos de materiales: Por un lado con el material emotivo y por el otro con el proceso de construcción rítmica, para lo que el creador utiliza elementos como la materia fónica expresiva y la semántica que son imprescindibles para lograr la percepción sensorial del poema.

El poema es una unidad integrada por palabras, imágenes y sonidos. Los elementos constitutivos del poema han sido separados para facilitar su estudio lo que ha dado pauta a pensar el ritmo con un elemento separado, cuando es el más importante para llegar a la profundidad del sentido en el poema.

Paz lo expresa claramente en *El arco y la lira*:

La palabra suelta no es, propiamente, lenguaje; tampoco lo es la sucesión de vocablos dispuestos al azar. Para que el lenguaje se produzca es menester que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido. La frase es una totalidad autosuficiente; todo el lenguaje, como en un microcosmo, vive en ella. A semejanza del átomo, es un organismo sólo separable por la violencia. Y en efecto, sólo por la violencia del análisis gramatical la frase se descompone en palabras (Paz, 2010:49).

Zirmunskij, mencionado por Drina Hocevar en “Lengua y habla” afirma que en la poesía la estructura semántica toma el lugar de un ritmo puramente musical. Esto es, el concepto de musicalidad se reduce a un sinsentido, o un simple significante separado de su significado. Drina Hocevar, por su parte, propone que la estructura semántica o nivel de contenido en el poema también es musical y no sólo conceptual. “No toma el lugar de un ritmo puramente musical, sino que es musical en sí” (2005:98).

Las palabras, las sonoridades que suscita y su acomodo en el verso, esto es, su ritmo como significante, no son lo único que da vida al poema, todos estos elementos van de la mano con la subjetividad tanto del que escribe como del que lee o escucha el poema. El ritmo y las ideas van juntas. “El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo” (Paz, 2010:56).

Brik dedica un apartado en su ensayo sobre ritmo y sintaxis a algo que él llama la semántica rítmica, haciendo énfasis en la separación tan marcada que a lo largo del estudio del verso se ha realizado. “Esta actitud que aísla la serie rítmica de la serie semántica, provoca luego como reacción el refuerzo de las entonaciones de la lengua hablada. De allí que todas las épocas conozcan dos actitudes posibles frente a la poesía: se acentúa el aspecto rítmico, o se privilegia el aspecto semántico” (Brik, 1978: 109). Precisamente, haciendo contraparte a esta postura, está la idea puntualizada de forma constante por Meschonnic “Una teoría del ritmo es una teoría del lenguaje no porque el ritmo sea el sentido, sino porque el ritmo está en interacción con el sentido. El poema es el discurso donde esta interacción es la más visible. Sin duda también es aquel donde ella es más específica” (Meschonnic, 2017: 90).

La musicalidad del poema no se encuentra, por tanto, solamente en los sonidos y en la disposición rítmica de estos, sino también en el sentido, que es también rítmico y que se mueve con el poema. La armonía entre el ritmo y su sentido desencadenan reacciones en el lector del

poema. Puede suceder que el poeta se haya dejado “poseer” por los “ritmos interiores” de los que escribía Paul Valéry, o bien, que haya ajustado su sentir a ciertos parámetros métricos; pero un poema hecho a pedido, sin que la emoción o el sentido vayan de la mano con los versos, no será más que una especie de verso vacío, bien decía Paz que puede hacerse una receta de cocina en perfectos versos endecasílabos. Drina Hocevar, llevando la importancia del sentido o significativo como un valor musical escribió que:

La transcripción de la musicalidad de la palabra puede sonarle anti-musical a un músico, si él o ella pretende sostener la visión inorgánica de la música, como la única válida. Sin embargo, sería posible considerar la musicalidad del discurso poético como lo “musicalmente lógico o significativo”, es decir, “lo musicalmente orgánico”, que no debe ser reducido al tiempo regular o medida (Hocevar, 2005:111).

Existe entonces una comunión entre el ritmo y las emociones y significados que guarda. La forma en que se acomodan los elementos que han sido estudiados minuciosamente para ser clasificados, esto es, los acentos, las sílabas, la rima, los silencios, son esas huellas de las que hablaba Brik, y que a manera de partitura, plasman la voz del que escribe, pero esta voz no es mero significante, tiene un sentido. La voz tiene movimiento, que se ve reflejado también corporalmente. El acomodo de los signos de puntuación, los cortes en el verso, los encabalgamientos, todo permite que la voz sea lenta o casi jadeante. Y este movimiento desencadenado por el uso del ritmo en el verso está adherido a su significado emocional. Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* aborda la relación directa entre el ritmo del poema y los estados de ánimo:

¿Por qué el poeta utiliza como tema la lentitud? [...] Esa lentitud es meramente simbólica, es la traducción de otra tácita realidad: la melancolía del poeta. ¿Qué es la melancolía sino una cierta inmovilidad del alma que hasta se traduce en inmovilidad corporal? Cuando estamos abatidos tendemos a permanecer quietos, con la mirada fija en un punto del espacio, y como hipnotizado todo nuestro ser; la expresión del rostro se congela y el cuerpo aspira a una suerte de estatismo. Pues bien: la poesía, basándose en esta reacción humana, acostumbra, como nuestro cuerpo, a simbolizar la tristeza por medio de la lentitud (Bousoño, 1962: 210).

El cuerpo, o el sujeto, como menciona Meschonnic, son también su lenguaje. “El lenguaje es un elemento del sujeto, el elemento más subjetivo, del cual a su vez lo más subjetivo es el ritmo” (Meschonnic, 2007: 71). El ritmo se comporta de maneras tan diversas que sobrepasan a los cánones métricos. Las primeras pruebas respecto a la independencia del fenómeno rítmico fuera de las modas literarias es el verso libre: “¿Por qué el poeta utiliza cuando trabaja con el verso libre, tan pronto un ritmo como otro distinto, para dar un nuevo barquinazo luego, una curva después, o un repliegue musical no tardando? Nada hace el poeta genuino por capricho, la poesía verdadera es, en ese sentido, fatal, como multitud de veces, con verdad, se ha afirmado” (Bousoño, 1962: 129).

Tomachevski afirma que “El impulso rítmico es diferente del metro” (1970) porque el poeta es motivado a organizar la voz de su aliento de manera tal que el impacto del sonido de las palabras se quede impregnado en los versos. Es de esta manera que la complejidad del ritmo da vida a una emoción acomodando las palabras y sus sonidos, no con la meticulosidad de contar sílabas, sino con ese impulso cercano al delirio:

El impulso rítmico no rige solamente los fenómenos situados en un campo iluminado de la conciencia y así objetivados en la métrica tradicional, sino también todo el complejo de fenómenos que, aunque sentidos confusamente, tienen un valor estético potencial. Por último, al obedecer el impulso rítmico, lo que hace un poeta es no tanto respetar las reglas tradicionales, sino más bien organizar el discurso siguiendo las leyes del ritmo del habla, leyes que son mucho más interesantes para el observador que el análisis de normas métricas definitivamente establecidas y fijadas (Tomachevski, 1970: 124).

Ya que ritmo y sentido no pueden ser escindidos, toda frase, incluidas ciertas palabras, son además imágenes que, al igual que los sonidos están impregnados de emociones. Dámaso Alonso apunta lo mismo respecto a los valores afectivos que están implícitos en los conceptos.

Lo que hay en el fondo de todo es que estos valores que llamamos afectivos no son separables de los conceptuales: no son, como imaginaríamos a primera vista, una especie de brisa o temperatura que impregna el concepto, sino que forman parte de él. Porque no hay, no pasa por la mente del hombre ni un solo concepto que no sea afectivo, en grado mínimo o en grado sumo. Al imitar una realidad cualquiera, nuestra querencia está

implícita en nuestra comprensión, la querencia es en sí misma, una manera de comprender (Dámaso Alonso, 1962: 27).

El ritmo y su habilidad para crear la resonancia planteada por Valéry es complejo y la capacidad del poeta para lograr un efecto emocional está condicionado por ciertas herramientas que permiten la unidad del poema. Ha sido importante hasta aquí insistir en las diferencias entre el ritmo y el metro. Una vez llegados a este punto este trabajo se centra en el ritmo como un organizador de sentido y se encuentra ligado a la experiencia emocional, por lo tanto en este capítulo todo se estudiará desde una visión conjunta y no por medio de escisiones porque el poema se entiende como un instante, resultado de una construcción que le permite dar sentido a la emoción por medio de las palabras, su sintaxis y su ritmo que forman la percepción sensorial. Junto a esto no puede tampoco desligarse de una parte que es conceptual y la afectiva, que envuelve la experiencia poética.

Paul Valéry afirmaba que la poesía sólo puede ser esencialmente “In actu”, esto es, en el momento que sucede. Para el poeta francés “Un poema existe sólo en el momento de su dicción, y su verdadero valor es inseparable de esta condición de ejecución” (2018: 69). Esto ocurre porque la poesía es un arte del lenguaje, y éste es sumamente complejo, ya que está conformado por muchas variables independientes y factores indeterminados como la pronunciación, el tono, el ritmo de la voz, la elección de las palabras, y las reacciones psíquicas suscitadas. Estos elementos, así como sus virtudes estéticas como las sonoridades, ritmos, y asociación de imágenes “son constantemente descuidadas y acaban siendo imperceptibles” (2018: 67). Es por eso que la poesía no puede ser reducida a un significado conceptual, como tampoco puede ser sólo signifiicante. Valéry resalta dentro de las dificultades que existen en la poesía que:

El poeta se ve obligado a crear, en cada creación, el universo de la poesía es decir: el estado psíquico y afectivo en el que el lenguaje puede cumplir una función muy diferente que la de significar lo que es, fue o va a ser. [...] Significación no es por tanto para el poeta el elemento esencial, y por último único, del lenguaje: sólo es uno de los constituyentes. La operación del poeta se ejerce por medio del valor complejo de las palabras, es decir, componiendo a la vez sonido y sentido (Valéry, 2018: 68).

Además de las reflexiones anteriores, Valéry también trae a su discurso sobre la poesía, la idea de que la simple noción de sentido no es suficiente para esta, y escribe acerca de la resonancia como figura: “Quería aludir a los efectos psíquicos que producen las agrupaciones de palabras y de fisonomías de palabras, independientemente de sus relaciones sintácticas y por las influencias recíprocas que generan sus proximidades” (2018: 68).

La resonancia es una forma de evocar e invocar sensaciones, y emociones, pero a la vez también lleva a la imagen. Al igual que la música, la poesía tiene el poder de evocar e invocar experiencias emocionales imaginativas. El primer contacto que tiene el humano con la música y con la poesía es el canto, el arrullo. Son los primeros esbozos rítmicos que permiten al niño imaginar al ritmo de la música las imágenes que la acompañan. De igual forma, la pulsión rítmica que impulsa un poema, al momento de su lectura mece una emoción por medio del ritmo, de la proximidad de las palabras. Carlos Bosouño escribió al respecto:

Pensemos en un poema cualquiera. Veremos que su tema contiene, casi siempre, una representación fluyente, sucesiva, e incluso emociones cambiantes y hasta dispares. El ritmo del poema, si ha de ser idóneo —esto es, eficaz—. Necesita poseer esa misma fluencia. No es lo mismo cantar el huracán veloz que la inmóvil montaña. [...] El ritmo en el segundo caso ha de ser lento y majestuoso; en el segundo rápido, impulsado, acosante, volador (Bosouño, 1966: 129).

Para ilustrar las palabras del párrafo anterior, respecto a de qué manera el ritmo en el poema representa el fluir de lo que enuncia, traeré algunos versos de Federico García Lorca, uno de los poetas con los que se trabajará en el capítulo:

Las cosas que se van no vuelven nunca,  
todo el mundo lo sabe,  
y entre el claro gentío de los vientos  
es inútil quejarse.  
¿Verdad, chopo, maestro de la brisa?  
¡Es inútil quejarse!  
¡hazme caso!  
gira, corazón;  
gira, corazón.

Aunque es notorio que la combinación de endecasílabos y heptasílabos al principio, juega con un aliento que va del arrebató al reparo, de la queja a la resignación, no basta con nombrar cuántas sílabas conforman cada verso, sino observar también esa representación, en el caso del comportamiento del viento, de la brisa, de su sonido en el momento en que un verso termina y otro empieza. No deja de ser esencial la sonoridad que Lorca imprime en las palabras y que son necesarias para la conformación del ritmo. Como ejemplo la pregunta hecha en el quinto verso “¿verdad, chopo, maestro de la brisa? En las últimas tres palabras la s resuena como protagonista acústica en representación del viento, y aunque la reiteración en el verso anterior y en el posterior afirman que ¡Es inútil quejarse!, la voz del poeta detiene la queja para romper con un verso corto y consistente: ¡hazme caso!. Lorca no sólo está adhiriendo en el ritmo de los versos el fluir del viento, sino que se impulsa rítmicamente de emociones que van del desespero a la frustración. Esto es de lo que escribía Paul Valéry cuando hablaba de resonancia. No sólo hace eco lo sonoro en los versos, sino que resuena musicalmente el sentido emocional que comunica el poema. Para contrastar el ejemplo anterior con un ritmo distinto, traigo al texto otros versos del mismo autor español.

La lluvia tiene un vago secreto de ternura,  
algo de soñolencia resignada y amable,  
una música humilde se despierta con ella  
que hace vibrar el alma dormida del paisaje. [...]  
El amor se despierta en el gris de su ritmo,  
nuestro cielo interior tiene un triunfo de sangre,  
pero nuestro optimismo se convierte en tristeza  
al contemplar las gotas muertas en los cristales.

Estos, al contrario del juego que el poeta realiza en el poema anterior, tienen la misma cadencia porque no hay cambios de un verso a otro. Lorca hace uso de los versos alejandrinos, esto es, de catorce sílabas, para darle un ritmo acorde con la lentitud que requiere el poema. Un aliento largo que se va pausando dentro de cada verso, y es lento incluso en el fluir. La soñolencia mencionada, la melancolía que desprende el poema son una con el ritmo. No hay sorpresa, ni quebranto. La tristeza se enuncia desde el principio y camina al lento son del mismo ritmo.

Además de la resonancia, que es similar en la música y en la poesía, también existe otro fenómeno que es semejante en ambas artes: la expectación. Hay una cierta intención en el acomodo de las palabras y sus sonidos en el verso, así como en las notas y compases en la música: algo viene, y en ese preámbulo existe tensión, todo vibra. Sixto J. Castro, en un ensayo titulado “Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos” explora también que música y poesía se experimentan de forma semejante no tanto por los sonidos que comparten sino más bien por ciertos sentimientos de expectación que son comunes a ambos “En los dos casos hay secuencias de fenómenos que están relacionados apropiadamente con lo que les precedió, lo cual [...] hace surgir expectativas sobre lo que vendrá después, a la par que despierta sentimientos de tensión o frustración, dependiendo de si las continuaciones apropiadas son retardadas o eliminadas” (Castro,2010). Por su parte, Octavio Paz, en *El arco y la Lira* explica detalladamente en qué consiste el ritmo:

El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga «algo». Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido (Paz, 2010:32).

Ahora bien, se supone que el poeta crea estimulado por un impulso rítmico que lo lleva a escribir de cierta forma, de alguna manera “poseído” por una emoción que desencadena el poema. Sin embargo, pareciera que esta descripción simple del proceso de escritura hiciera ver la creación poética como un simple alivio emocional, cuando no lo es. La poesía es arte, y como tal, requiere de una construcción hecha con diversos elementos como la materia fónica, el ritmo y la sintaxis, que juntos ayudan a lograr cierta percepción sensorial. Esta idea es mencionada por Amado Alonso “La poesía no es un desahogo ni mera efusión de sentimiento, sino construcción y creación de una estructura de sentimiento”(Alonso, 2011:115). Carlos Bousoño desarrolló también esta idea cuando escribió que:

Las emociones son, entonces, desde el punto de vista puramente racional algo así como “eminencias grises”, cuyo secreto mandato organiza y dispone el entramado lógico o argumental de las composiciones. Diríamos, abultando un poco la cosa, que no es el tema quien busca ahora la adecuada emoción, como tradicionalmente sucedía, sino que, al revés, es la emoción la que “se echa a la calle”, en busca del tema adecuado (1962:154).

La literatura, y en especial la poesía trabaja con un material inefable que son las emociones humanas, labor poco sencilla, ya que no basta con la simple narración o descripción, sino que busca la trascendencia de lo emocional a través del ritmo de las palabras y también del sentido que construyen. El poema parte de un estado anímico que se ve reflejado en los elementos que lo conforman, tanto fonéticos como sintácticos y semánticos que juntos conforman una unidad; sin embargo, el material que moldean es completamente subjetivo. Amado Alonso en *Materia y forma en poesía*, escribe respecto a la naturaleza no racional de las emociones como causa de que no puedan comunicarse directamente. La forma de hacerlo de manera indirecta es a través de un término que el autor propone: el contagio sugestivo. “Este contagio sugestivo se obtiene por medio de los juegos rítmicos propios del lenguaje poético, gracias a las claras o vagas asociaciones adheridas a las palabras empleadas, por la elección de ciertas fórmulas sintácticas que presentan movimientos del ánimo” (Alonso, 2011: 20).

Las fórmulas sintácticas sobre las que escribe el poeta son necesarias en la construcción de los versos y tienen que ver con el cambio de las palabras en el verso, que obedecen al impulso rítmico antes mencionado. “La labor poética consiste en modificar la lengua: el poeta ha de trastornar la significación de los signos o las relaciones entre los signos de la lengua porque esa modificación es condición necesaria de la poesía” (2011:63).

Habla también Amado Alonso acerca del movimiento del alma en el ritmo. Lo que puede interpretarse como que el ritmo es una emoción que se descarga en movimientos del sonido de las palabras y de su comportamiento.

Tales ideas del filólogo español parecieran mostrar al poema como un constructo ponderado que tiene como fin contagiar una emoción y para esto se sirve de herramientas claves que pueden analizarse fácilmente; idea que choca con el planteamiento de Paul Valéry, de Octavio Paz y de Brik respecto a la libertad rítmica, y al alejamiento de las normas métricas que encasillan al ritmo. Sin embargo, Amado Alonso da la prioridad necesaria no sólo al ritmo, al que considera como uno de los constituyentes más importantes en los versos, sino que, además,

parte del material vital que son las emociones y no lo hace de manera superficial, sino que ahonda en lo trascendental que resulta ocuparse del sentimiento como una creación de tipo estético poético.

La emoción o los estados anímicos, son, desde el punto de vista de este autor, una realidad, que al pasar al terreno de la creación poética se convierten en una realidad intencionalmente estructurada, esto es, una realidad formada. El contagio sugestivo no es gratuito, sino que el poeta hace uso del ritmo como sentido para recrear por medio de las palabras ese instante poético.

La forma de realidad es expresión contagiosa de la forma del sentimiento, y forma poética de lo real o imaginado no quiere decir simple coherencia, verosimilitud y, en general satisfacción al sentido prosódico del lector, sino que cuanto de objetivo figure allí está henchido de intención poético\_ sentimental, que tenga un insondable sentido (Alonso,2011: 41).

La sintaxis de las palabras en el verso tiene un papel fundamental en la formación del ritmo poético, ya que la forma en que se disponen las palabras está directamente relacionada también con los momentos en los que el sonido recaerá más fuerte en el acento. Más que nombrar los tipos de ritmo que pueden surgir dependiendo de la acentuación de las palabras y su acomodo en la frase poética, es necesario mencionar por qué es tan importante su papel en la formación rítmica. Amado Alonso escribió:

El acento es también un impulso energético unitario que abarca la palabra entera y que tiene su cresta de intensidad en la sílaba que se llama acentuada. Los acentos van marcando las unidades de sentido. En este aspecto las palabras sin acento son como sílabas inacentuadas de la palabra con acento con la que forman un grupo sintáctico. [...] Por esta razón el ritmo del verso alcanza a todas sus sílabas: el impulso dinámico impulsa a las inacentuadas sobre las con acento y forma con el grupo un diseño rítmico (2011: 269).

Además de la importancia de la sintaxis en el verso como formador de ritmos, así como los acentos de cada lengua, la fuerza sonora que existe en las palabras y la disposición de estas en el verso también es constructora de ritmos, puesto que la repetición de ciertos fonemas contribuye a la sugestión planteada por Dámaso Alonso:

Pero la intuición del poeta opera sobre campos más amplios aún. No sólo sobre la musicalidad del verso, sino también sobre los sonidos mismos de cada palabra usada. En la lengua española tenemos vocablos agrios, dulces, susurrantes. Sonidos que evocan el poder, la nostalgia, la delicadeza y hasta el furor. Una sucesión de sibilantes puede producir la sensación de un céfiro que corre. Un verso cargado de erres puede dar la impresión de la ira de la fuerza (1966: 137).

Como ejemplo de la fuerza sonora y emocional de que son capaces las palabras en el poema cito unos versos de Rafael Alberti, el segundo de los poetas que en este capítulo nos ocupa.

Cómo es asible, musical, vibradora,  
alta Altair, lejana de sonidos,  
sabrosa a caracolas celestes, negras alas,  
a salados suspiros, a rumores.  
Se pueden escalar las luces que se yerguen  
en sus dulces colinas, resbalando  
por sus lentas caderas hacia el valle  
con cadencia de río y aire en calma.  
Así es Altair, si se la pulsa.

Además de las evocaciones sonoras que contiene el poema como “musical”, “vibradora” “sonidos” “suspiros”, “rumores”, “cadencia”, su materia fónica, el juego semántico que hace Alberti y su combinación tímbrica como “sabrosa a caracolas celestes”, junto al ritmo, forman la percepción sensorial del poema, porque el ritmo es una organización dinámica de elementos sensibles, y el verso como unidad rítmica no tiene que ser, necesariamente unidad sintáctica, sino que la sintaxis se presta al poder del poeta que la transgrede para poder construir la figura rítmica y llegar a construir como menciona Bousoño “La arquitectura de sentido emocional que es el poema”. Las tensiones y distensiones sentidas en el poema son también movimientos de afección emocionales. Aún cuando la mayoría de versos son endecasílabos, el poeta va jugando con el ritmo para poder crear las subidas emocionales que tienden al éxtasis, porque el poema se erotiza por medio de la combinación y la misma elección de las palabras usadas.

Estos elementos: la sintaxis, los acentos, los sonidos, son los que acompañan a la construcción del ritmo y sirven para dar forma al material de la emoción, al sentido del poema. Brik escribió que el verso no sólo obedece a las leyes sintácticas, sino también a las de la sintaxis rítmica, esto es, a la sintaxis que enriquece sus leyes con exigencias rítmicas. “En poesía, el grupo

primordial de palabras es el verso. En él a su vez, las palabras se combinan según las leyes de la sintaxis prosaica. Este hecho de coexistencia de dos leyes que actúan sobre las mismas palabras es la particularidad distintiva de la lengua poética” (Brik,1978: 111).

Respecto al material emotivo, Carlos Bousoño profundizó sobre su composición en el poema. Plantea que un contenido anímico, esto es, una emoción, está compuesta por tres vetas: la conceptual, la sensorial y la afectiva, y siempre estarán juntas dado que no puede ser separadas.” Las realidades anímicas son tres veces únicas: únicas en su enorme *complejidad*: únicas también en cuanto a la *intensidad* de sus elementos afectivos y en cuanto a la *nitidez* de sus elementos sensoriales” (1962:61). En los poemas existe un material emotivo con el que el poeta crea. Esta resonancia sobre la que escribe Valéry es observada por Amado Alonso como una recreación de esta atmósfera emocional por medio de elementos que se estructuran rítmicamente:

Ningún objeto tiene cabida en el ámbito del poema sino es por la emoción con que el poeta lo envuelve. [...] La poesía de los grandes poetas consiste y se manifiesta en la objetivación perdurable y fiel de esta atmósfera emocional y del mundo creado que en ella se sumerge; en la creación de una estructura de sentido, de una construcción en donde los elementos estructurales son el sentido emocional de las cosas y no las cosas mismas (2011: 114).

De las tres vetas propuestas por Bousoño como integradoras de una emoción o un estado anímico, la sensorial está construida bajo el influjo de la materia fónica, el ritmo y la sintaxis en el poema, según el autor, y estos deben ser nítidos. En cuanto a la veta afectiva que está relacionada directamente con las sensaciones que despiertan experiencias en el creador y posteriormente en el lector, esto es, los sentimientos, deben ser intensos y la rama conceptual, como es de esperarse, compleja. De estos elementos propuestos, algunos pueden encontrarse más presentes en el poema, pero jamás el concepto se encontrará solo, pues entonces dejará de ser poesía, y para que el texto sea poético, debe estar siempre acompañado de lo afectivo y lo sensorial. Bousoño aclaró que “La poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones. Lo que se comunica no es pues, un contenido anímico real sino su contemplación” (1962:21).

Este trabajo se acerca a la par al material emotivo, así como a la construcción rítmica del poema, tomando en cuenta que estos dos aspectos del poema se encuentran juntos y no deben estudiarse por separado, ya que uno depende del otro. Los planteamientos de diferentes autores reunidos hasta el momento han puesto de por medio la idea de que el ritmo como los contenidos

anímicos, esto es, las emociones y los sentimientos, se comportan de manera semejante: ambos necesitan fluir, cambian constantemente y son la esencia fundamental del instante poético, de la experiencia emocional y estética del poema. Hace falta una mirada que se acerque a ellos para observar cómo ritmo y emoción funcionan juntos, intentando no caer en la métrica convencional o en un estudio de nivel léxico semántico, si juntos no trascienden el análisis para profundizar en su relación y en su sentido estético.

El gozo de estar creando la construcción de sentido emocional es constitutivo de la poesía misma [...] también son contenido poético y esencial en la expresión poética los juegos musicales de todo orden, y muy en especial, esa solidaridad del organismo mortal con el alma en el acompañamiento de movimientos regulados que llamamos ritmo (2011:120).

## 3.2 EL RITMO Y LA EMOCIÓN EN POEMAS DE RAFAEL ALBERTI

¿Por qué el hombre no se conforma con hablar? ¿Por qué también es preciso que cante?

Alain Didier Weill

Mi voz viva con eco  
capaz de alzar el mar a cimas de oleaje

Rafael Alberti

Desde el planteamiento del formalismo ruso, explícitamente de J. Tinianov, existen en el arte literario dos momentos: El primero es el material que está directamente relacionado con el habla y la palabra, y el segundo es el principio de construcción. Aunque se considera que el material está vinculado con lo práctico, el escritor ruso hace hincapié en que se ha hecho a un lado el carácter heterogéneo y polisémico de tal material, y éste existe. Respecto al segundo momento, la noción de material tiene que ver con la forma.

Ambos conceptos conforman la unidad de la obra. Tinianov insiste constantemente en que la obra no es “una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración” (Tinianov,1970: 87).

Traigo al texto tales consideraciones respecto a la obra literaria, porque he partido desde la concepción de la poesía por Paul Valéry, quien bosquejó siempre un paralelismo con la danza, como una forma literaria que se encuentra en perpetuo movimiento, sin un determinado fin en sí mismo más que la experiencia poética misma, en comparación con la prosa y su comparación con la marcha.

Ya que en el análisis se desarrollan las relaciones que existen entre el ritmo y las emociones, parto desde este planteamiento de Tinianov en tanto que el escritor afirma que la forma de la obra literaria debe ser sentida como dinámica. Este movimiento es importante para

el trabajo puesto que los dos conceptos, tanto ritmo<sup>49</sup> como emoción, etimológicamente están relacionados con el movimiento<sup>50</sup>.

El metro, por ejemplo, puede desaparecer cuando se fusiona en forma completa y natural con el sistema acentual de la frase y con ciertos elementos lexicales. Si ponemos ese metro en contacto con nuevos factores y lo renovamos, despertamos en él nuevas posibilidades constructivas. Éste es el papel histórico de la imitación poética (Tinianov, 1970: 88).

Para acercarme al ritmo y a las emociones en la poesía de Rafael Alberti y Federico García Lorca, propongo como categorías de análisis dos apartados, tomando como referencia los conceptos de J. Tinianov sobre el material literario, pero adecuándolos a las necesidades del presente trabajo, uniendo a los conceptos anteriores los que me interesa trabajar. Por un lado, está el material emotivo del que parto al centrarme en el estudio de los poemas, ocupándome de la emoción en el instante poético como resultado de una evocación sonora, basada en los conceptos propuestos por Paul Valéry y otros autores como Michel Chion sobre la resonancia y la experiencia, así como del contagio sugestivo, la atmósfera emocional y las experiencias emocionales imaginativas.

Como segunda categoría, se encuentra la construcción rítmica. Para complementar tal categoría de análisis recurro a Carlos Bousoño, crítico literario español, que en su libro *Teoría de la expresión poética* (1962) escribe respecto al contenido anímico presente en el poema. Bousoño plantea que una emoción está conformada por tres ejes: la percepción sensorial, la conceptual y la afectiva. Gracias a estos tres tipos de percepciones se puede edificar una estructura de sentido en el poema. Aunque para este análisis las tres son importantes; la percepción sensorial lo es más

---

<sup>49</sup> Benveniste encontró que la etimología usual en la primera mitad siglo XX describía el surgimiento del concepto de ritmo de la observación por los griegos del movimiento de las olas en las orillas del mar Egeo. Para Benveniste esta etimología no tenía sentido dado que la palabra “ritmo” se forma en griego a partir de una raíz que significa “fluir”, y él observó que el movimiento de las olas en las playas no “fluye” de manera alguna. A partir de esta observación recurrió a los textos griegos para ver de qué manera usaban la palabra “rhythmos”, y encontró que era una de las palabras con las cuales se denominaba la “forma”. Se aplicaba para nombrar la forma de los objetos que cambiaban con el paso del tiempo, como las formas reflejadas en un espejo, la forma de las instituciones políticas, la forma de las letras del alfabeto, la forma de las emociones y los sentimientos humanos, entre otros objetos, “...la forma que adopta en un momento aquello que está en movimiento, lo que fluye, lo cambiante” (Benveniste, 1966).

<sup>50</sup> A las reacciones psicofisiológicas frente a los estímulos sensoriales se les denomina emociones\_ del latín *emotio*, del verbo *emovere*, que significa “aquello que te mueve hacia” \_ y son provocadas, en principio, por los mismos atributos físicos de la materia sonora tales como la intensidad, el volumen, la frecuencia o el timbre (Domínguez Ruíz, 2015: 101).

en tanto que Carlos Bousoño se detiene a hacer una edificación más certera de cómo esta se conforma. La percepción sensorial, entonces, está compuesta a su vez por tres elementos que son esenciales: La materia fónica, el ritmo y la sintaxis.

### **3.2.1 MATERIAL EMOTIVO: RESONANCIA Y EVOCACIÓN**

Para acercarme al poema, primero, tomo en cuenta la parte emocional que es la que resuena, según términos de Paul Valéry, comienzo por mencionar el concepto de resonancia que está relacionado con la capacidad sonora que tiene un poema para lograr que la emoción o las emociones que están implícitas en el poema lleguen a experimentarse por el que escucha o lee el poema, de tal manera que experimente la sensación emotiva de la cual está impregnado el texto poético.

El concepto de resonancia, proviene en principio, del ámbito musical, y tiene que ver con un aspecto físico del sonido, ya que genera ondas que son capaces de lograr que otro objeto cercano obtenga movimiento. Un ejemplo es cuando se toca la cuerda de una guitarra, y esta vibra: si hay otra guitarra o un instrumento de cuerdas también vibrará sin necesidad que una mano la ponga en movimiento, puesto que la vibración de la primera cuerda será la que “resuene” en el instrumento y permita el sonido.

Algo similar se busca en la poesía, pero esta resonancia va de un ser humano a otro, teniendo como vehículo sonoro el poema. Es por eso que la eufonía que existe en los versos es imprescindible para lograr que éste resuene, porque lleva en esa sonoridad las sensaciones y emociones a partir de las que fueron construidas. El impulso del cual parten y con el que se escribe el texto, es el ritmo, que implica movimiento, al igual que las emociones.

El sonido funciona de manera semejante, en el oído y también en el tacto. Es por eso que las comparaciones entre la danza y la poesía son constantes. El sonido hace vibrar tanto la piel como las sensaciones. Existe un poder vinculante en el sonido, puede tocar nuestro cuerpo y también nuestras emociones. Ana Lidia Magdalena Domínguez Ruiz, en el artículo “El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro” (2015) menciona lo planteado al respecto por Michel Chion:

Michel Chion describe al oído como un sentido bisensorial, refiriéndose a que el sonido como dato se procesa a través de dos vías: el oído y el tacto. La primera vía corresponde al acto de escuchar, entendiendo por éste no sólo una función fisiológica que nos permite

captar sonidos, sino como la facultad psicológica y cultural de interpretar —percibir— un sonido como materia inteligible. La segunda vía deriva de la naturaleza vibrátil del sonido a través de la cual éste adquiere la capacidad de “tocarnos”, este efecto se produce gracias a los resonadores que hay en todo nuestro cuerpo mediante los cuales viaja el sonido (Domínguez Ruiz, 2015: 99).

Al fenómeno en el cual el cuerpo de otro responde de manera “simpática” como efecto del sonido, es conocido como resonancia, pero Chion lo nombra covibración. Maurice Merleau Ponty, por su parte, escribe sobre la existencia de dos tipos de procesamiento del sonido. En ambos casos el sonido llega a convertirse en símbolo, o como él lo llama “un condensador de sentidos”. Existe entonces el simbolismo convencional en el que el significado del sonido es atribuido por convenciones sociales y el simbolismo natural en el que la experiencia sonora se vincula al cuerpo, y en su proceso de significación no operan procesos racionales sino emotivos: “Un sonido significa porque emociona y emociona porque la escucha hace emerger diversas asociaciones relacionadas con este” (2005:100).

Esta experiencia sonora está conformada en el poema por medio de la eufonía<sup>51</sup>, y el ritmo de los versos. Tanto los sonidos como el ritmo, provienen de un impulso emocional que al desembocar en el sentido auditivo y corporal permite que el escucha experimente la resonancia de la que escribe Valéry, puesto que el lenguaje utilizado en la poesía no es solamente concepto, sino que su vocación explora otros niveles de la palabra como el sonoro, que se desprende del mero simbolismo convencional para penetrar por medio del ritmo y del sonido como un efecto vibratorio hacia las emociones.

La eficacia simbólica por la vía emotiva radica en la necesaria copresencia y enunciación unísona, pues es en los terrenos de la piel y las emociones donde se fragua la naturaleza agregativa del sonido. Así lo corroboran los llamados sonidos primordiales o mantras, utilizados como método para inducir trances mediante la repetición hipnótica de una sílaba, de una frase o de una palabra, hasta gastar su significado lógico y reducirlo a vibración pura (2015:100).

---

<sup>51</sup> Efecto acústico agradable que resulta de la combinación de sonidos en una palabra o en una frase.

Ahora bien, el poeta logrará transmitir estas emociones por medio de la resonancia sonora conformada con las palabras y su construcción en los versos y su distribución rítmica. La emoción, el pensamiento y el ritmo están unidos en el poema. En el instante poético que es revivido por medio de la escucha o la lectura, el efecto de resonancia llevará hacia la evocación, que “revive” una experiencia de tipo emocional y no como una serie de hechos narrados o de imágenes:

La fuerza emotiva del símbolo sonoro también actúa por mecanismo de la evocación, que consiste en la posibilidad de reconstruir, por medio de la escucha y bajo forma de vivencia, escenas primordiales o momentos muy significativos de nuestra vida. La evocación, a diferencia de la memoria, no se trata de recuerdos que aparecen bajo la forma de imágenes, sino de sensaciones puras asociadas al valor emocional del sonido (2015: 101).

Como si de un golpe, o una caricia se tratara, la pulsión del ritmo suena, o dicho en términos poéticos, resuena en el poema y llega hasta el lector. Carlos Bousoño habla sobre este fenómeno en la poesía como contagio sugestivo, o atmósfera emocional. “Poesía es la comunicación establecida con meras palabras, de un conocimiento psíquico tal como es: o sea, de un contenido psíquico como un todo particular, como síntesis única de lo conceptual- sensorial-afectivo” (Bousoño, 1962: 18). Para Bousoño, la palabra conocimiento utilizada en esta definición es sinónimo de “percepción”, “recuerdo tranquilo” o “distancia psíquica”.

Para ejemplificar este fenómeno poético, tomo como ejemplo un poema de Antonio Machado, en el que el sujeto lírico por medio de versos hechos a manera de preguntas sobre el recuerdo de un momento específico, busca evocar no los objetos, como pareciera a simple vista en el poema, sino revivir una emoción. Lo ferviente del signo interrogativo que comienza y cierra en cada estrofa, sin dar pautas para las respuestas, es porque lo que desea el poeta es hacer resonar cierta atmósfera emocional. Lo que el poeta busca que recuerde su amada, no son específicamente los juncos, sino la ternura; no la amapola, sino el calor que la calcinó; no el negro crespón del campo, sino lo que pudo haber allí sucedido, así como la claridad de esa emoción temblorosa puesta en la metáfora del sol temblando roto en una fuente helada.

¿Mi amor?... ¿Recuerdas, dime,

aquellos juncos tiernos,  
lánguidos y amarillos  
que hay en el cauce seco?...

¿Recuerdas la amapola  
que calcinó el verano,  
la amapola marchita,  
negro crespón del campo?...

¿Te acuerdas del Sol yerto  
y humilde, en la mañana,  
que brilla y tiembla roto  
sobre una fuente helada?...

Johannes Pfeiffer, en su libro, *La poesía*, indaga también sobre esta vibración que el poema puede provocar en el lector. Pensando en el poema de Machado, y en el paisaje lleno de imágenes se puede reivindicar que la poesía no es mera descripción, ni de objetos y mucho menos de estados anímicos, sino la experimentación misma a través de los versos de quienes se acercan a ella. “La poesía logra algo que el impresionismo pictórico jamás podría ni siquiera intentar: logra abarcar de un aletazo la totalidad de lo existente, conjurar de golpe lo más cercano y lejano. Aquello que para nuestra experiencia está y permanecerá siempre rígidamente separado se une y mezcla en virtud del hechizo poético (Pfeiffer, 1951:40).

### 3.2.2 CONSTRUCCIÓN RÍTMICA: MATERIA FÓNICA, RITMO Y SINTAXIS

Ahora bien, ese material emotivo que está plasmado en los poemas requiere de una construcción que permita que tales emociones estén conformadas de tal manera que al ser leídas o escuchadas recreen por medio de las palabras y de sus sonidos, así como del impulso rítmico impregnado en cada verso ese sentir. Bousoño, siguiendo a Dámaso Alonso<sup>52</sup> propone que un contenido anímico está conformado por elementos sensoriales, conceptuales y afectivos, que ya se encuentran naturalmente en la representación interior del hablante, pero cuando logran permanecer en forma de unidad, por medios puramente verbales, es entonces cuando se manifiestan como poesía.

Para Bousoño, esta unidad funciona en la poesía por medio de los tres elementos (sensoriales, conceptuales y afectivos), incluso es válido que sólo permanezcan dos elementos como los sensoriales y los afectivos, o los conceptuales junto a estos últimos. Lo único no válido en la construcción del estado anímico es que lo conceptual se encuentre solo, pues en ese momento deja de pertenecer al estado poético.

De los tres constructores de los estados anímicos en la poesía, el análisis nos centramos en el aspecto sensorial. La segunda categoría de análisis planteada aquí, es la de construcción rítmica. La primera es el material emotivo, detallado en párrafos anteriores. Para dar una estructura de sentido al material emocional, el poeta trabaja con ciertos elementos, entre los cuales el que compete más al presente análisis es el ritmo. Sin embargo, tomando en cuenta el planteamiento de Bousoño, la percepción sensorial está compuesta por la materia fónica, el ritmo, y la sintaxis. Cada uno de estos elementos se encuentran ligados entre sí, puesto que cada uno afecta el desarrollo del otro. Los sonidos son capaces de modificar el ritmo, de la misma forma que la sintaxis. La construcción rítmica requiere entonces de estos elementos para lograr el contagio sugestivo o la atmósfera emocional de la que es capaz el poema.

La materia fónica, compuesta por todos los elementos sonoros que se encuentran en el poema como los sonidos de las vocales, de las consonantes, las aliteraciones, las anáforas, la

---

<sup>52</sup> Bousoño, retoma conceptos de Dámaso Alonso respecto a nuestro modo de registrar la realidad, tomando en cuenta: a) Las diferencias individualizadoras de esa realidad (recibidas sensorialmente); la adscripción a un género (operada intelectualmente); la actitud del hablante ante esa realidad (descargada afectivamente).

rima, tienen el poder evocativo y resonador para dar arquitectura al material emotivo. Johannes Pfeiffer, escribió al respecto:

En cada uno de los sonidos y en cada onda de tensión, en la forma musical del conjunto, en ese todo que vibra de ritmo y resuena de melodía, va fundido, íntima e inseparablemente, un adentro, un contenido, un clima espiritual; imaginar una alteración en la forma, aunque sólo fuera en la minucia más insignificante, es imaginar alterado también el contenido (Pfeiffer,1951: 24).

Para ejemplificar la importancia del material eufónico en el poema, traigo un texto de Gloria Fuertes, poeta española, llamado “Al borde”, en el cual, la figura retórica de la anáfora es protagonista. La repetición de la palabra borde al principio de cada verso es esencial en la construcción rítmica del poema, pero además sin ella, la sensación de vértigo de la cual está impregnado el poema no hubiese sido posible, no de la manera en que Fuertes lo logra, dejándonos la sensación de que, en cada corte de verso, esto es, en cada borde, estamos a punto de caer, como ella:

Soy alta;  
en la guerra  
llegué a pesar cuarenta kilos.  
He estado al borde de la tuberculosis,  
al borde de la cárcel,  
al borde de la amistad,  
al borde del arte,  
al borde del suicidio,  
al borde de la misericordia,  
al borde de la envidia,  
al borde de la fama,  
al borde del amor,  
al borde de la playa,  
y, poco a poco, me fue dando sueño,  
y aquí estoy durmiendo al borde,

al borde de despertar.

Esta percepción sensorial lograda por la poetisa española es un conjunto de elementos que provienen de un material emotivo cercano a sentirse rendido y encontrarse en los límites, donde el cuerpo teme a caer. La palabra borde, repetida así, por un lado, exalta su contenido conceptual, pero por otro, lo lleva a su significante emocional, el borde es vértigo, es incertidumbre. Johannes Pfeiffer escribió que:

En la medida en que la poesía es masa de sonido, lo esencial en ella es su fuerza plasmadora rítmico- melódica; en cuanto masa de sentido proteica. La vibración rítmica y la resonancia melódica dan al lenguaje poético la posibilidad de expresar cierto hondo temple de ánimo; su articulación sintáctica y su significado objetivo le confieren la virtud de conjurar una configuración dinámicamente atemperada por un temple de ánimo (Pfeiffer, 1951: 31).

En tal explicación de Pfeiffer, va implícito otro de los elementos contemplados por Bousoño en la construcción de la percepción sensorial, que es la sintaxis. Ya que esta tiene que ver con la organización de las palabras en los versos, esto es, la forma. Y la sintaxis va junto al ritmo, puesto que ese acomodo de los sonidos conforma el ritmo. El poeta juega con la sintaxis no por el mero placer de desacomodar o reacomodar las palabras, sino porque el ritmo y la musicalidad del poema se ven directamente afectados. Los versos tienen un porqué sonoro. Esas pequeñas o grandes pausas donde se corta una frase para caer en otra, construyen no sólo el ritmo, sino que dan forma al sentir, al material emotivo. Denise Levertov, estudiando la complejidad del verso, y haciendo comparaciones entre la métrica clásica y el verso libre, cuestiona la causa de ciertas pausas en el poema, para llegar a la conclusión de que la entonación, los ascensos y descensos de la voz, cambian involuntariamente al cambiar el ritmo, que se altera cuando una pequeña pausa o descanso musical sucede. Esto tiene una lógica, que es la recreación no sólo del ritmo, sino también de la experiencia sensorial y emocional:

¿Cuál es la naturaleza de las pausas alógicas que registra la ruptura del verso? [...] Incorporar estas pausas en la estructura rítmica de un poema puede hacer varias cosas: por ejemplo, permite al lector compartir más íntimamente la experiencia que está haciendo articulada; e introduciendo un contrarritmo alógico en un ritmo lógico de

sintaxis causa, al interactuar ambos, un efecto más cercano a la canción que a la afirmación, a la danza, que al caminar. De esta manera la experiencia de empatía emocional o de identificación aunada a la complejidad acústica de la estructura del lenguaje se resume en un orden estético intenso que es diferente de aquel que se recibe de un poema en el que las formas métricas están combinadas con la sola sintaxis lógica (Levertov, 1991:44).

La forma en que se acomodan las palabras en el verso, no son mero capricho del poeta. Reflejan a través de los cortes de los versos, la configuración no sólo espacial, sino además rítmica y conjuntamente sensorial de las palabras en el poema. La sintaxis importa, está ligada tanto al ritmo como a las sensaciones y emociones construidas. En los versos siguientes extraídos de un poema de Vicente Aleixandre, que justamente lleva por título “Vals”, el movimiento percibido en los versos imita a este tipo de composición musical, que es de origen austriaco, que deriva del concepto alemán *walzen*, que significa girar, rodar; y tal baile se caracteriza por las vueltas que dan las parejas. En el poema de Aleixandre, los cortes hechos en los versos, parecieran no sólo imitar un movimiento revoltoso, sino que, además, los sonidos y el acomodo de las palabras, eso es, su sintaxis, evocan el sonido y los movimientos del mar:

Unas olas de afrecho,  
un poco de serrín en los ojos,  
o si acaso en las sienes,  
o acaso adornando las cabelleras;  
unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos;  
unas lenguas o unas sonrisas hechas con caparazones de cangrejos.  
Todo lo que está suficientemente visto  
no puede sorprender a nadie.  
Las damas aguardan su momento sentadas sobre una lágrima,  
disimulando la humedad a fuerza de abanico insistente.  
Y los caballeros abandonados de sus traseros  
quieren atraer todas las miradas a la fuerza hacia sus bigotes.  
Pero el vals ha llegado.  
Es una playa sin ondas,

es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas o de dentaduras postizas.

Es todo lo revuelto que arriba.

Vayamos ahora al elemento más importante en la construcción rítmica. He explicado en líneas anteriores que este acercamiento en particular, toma al ritmo desde lo subjetivo de la interioridad de la poesía. Para reiterar esta postura tomo unas líneas de Johannes Pfiffer donde aclara que “El metro es lo exterior, el ritmo es lo interior, el metro es la regla abstracta, el ritmo la vibración que confiere vida; el metro es el siempre, el ritmo el aquí y el hoy, el metro es la medida transferible, el ritmo la animación intransferible e inconmensurable (Pfeiffer,1951: 22).

Para trabajar el ritmo en los poemas, comienzo por hacer notar la diferencia que existe entre cadencia métrica y ritmo. Tomando en cuenta el planteamiento de Johannes Pfiffer, la cadencia métrica existe, es relevante y ha sido estudiada con ahínco para conocer los diferentes patrones métricos que se observan en los versos, a los cuales se les ha dado nombres en virtud tanto de su medida como de su regularidad en los acentos.

En el presente análisis se buscan elementos rítmicos del texto verbal como la capacidad evocadora de las estructuras, esto es, de qué manera evocan los valores afectivos en la organización de las palabras en los versos y cómo construyen un puente de experiencia de empatía emocional por medio de las recurrencias de sonidos, su simbolismo fonético, las anticipaciones, las antítesis, los contrastes, las pausas; los ritmos y contrarritmos lógicos y alógicos en la sintaxis.

Se busca también poner énfasis en las tensiones, las vibraciones, los movimientos del ritmo dentro del verso, ya sea de forma ascendente, descendente o estancado; y haciendo uso de adjetivos que aludan al movimiento, tanto del ritmo como de las emociones: tenso, relajado, impetuoso, apagado, tranquilo, de ondas profundas o superficiales, palabras tomadas de la terminología usada por Johannes Pfiffer en su ensayo “Ritmo y melodía”.

El ritmo, al ser movimiento, puede arrastrarse, detenerse, palpar; es una perspectiva del efecto también llamada emoción. Pfiffer afirma que “Tras todo poema logrado es como si hubiera un movimiento en círculo: primero una vibración total inconsciente (temple de ánimo, ánimo atemperado, sintonizado), en seguida una consciencia plasmadora y, finalmente, un retorno a lo inconsciente (Pfeiffer,1951: 84).

### 3.2.3 EL RITMO DE LA MEMORIA EN EL POEMA “RETORNOS DEL AMOR EN UNA AZOTEA”

Rafael Alberti Merello, poeta español, perteneció a la generación del 27<sup>53</sup>. Su poesía va evolucionando en cada uno de los poemarios publicados, escribiendo sobre la melancolía, sobre el amor, el erotismo, los recuerdos. El mar es un hito en su vida y en su construcción poética. El mar de Cádiz fue el que bañó su infancia, y cuando adolescente tuvo que partir con su familia a Madrid, después de la muerte de su padre, se refugió en la poesía y en la pintura para transformar en arte su nostalgia marina:

Cuando hablo del mar hablo de toda mi vida, porque el mar no tiene una fisonomía determinada para mí, ni tiene tampoco un símbolo concreto; puede simbolizar todas las cosas, la alegría y la tristeza, el desastre y el amor. Lo manejo sin querer, siempre actúa sin querer, y en este libro está todo el mar, bueno, la mitad del mar (Alberti:1994).

Esta melancolía es constante en su poesía. Cuando escribe sobre el mar o el recuerdo, el viaje en el tiempo es la atmósfera que cubre muchos de sus versos. Uno de los libros que aluden más a la nostalgia y justamente a la evocación es *Retornos* donde está incluido el poema que ahora nos ocupa. López Castro en un ensayo titulado “El discurso elegíaco de Rafael Alberti”, escribe sobre el libro del poeta español:

La memoria de lo ya vivido, que vuelve a través de la evocación, genera un estado melancólico, propio del ser incompleto, una experiencia compartida de participación íntima en el concierto cósmico. Esta comunión profunda con el mundo alcanza su máxima intensidad en *Retornos*, sobre todo en los poemas amorosos de la segunda parte, donde el amor aparece como energía cósmica que penetra en los cuerpos, como totalidad que engloba las particularidades (López Castro, 2005: 128).

---

<sup>53</sup> Para un poeta como Rafael Alberti, nacido en el Puerto de Santa María el 16 de diciembre de 1902, la evocación nostálgica de la bahía gaditana, de la que tuvo que separarse cuando su familia marchó a Madrid en 1917, constituye el núcleo de su escritura y con ella vive el poeta como llama encendida, porque el nostálgico no pierde nunca la esperanza de encontrar en el futuro el bien perdido (López Castro,2005: 120).

El título tanto del libro como de los poemas en particular dice ya mucho sobre la evocación. Retornos es una palabra que lleva hacia un momento del pasado. Para volver a esa experiencia, y no como un concepto de espacio- tiempo, sino como la evocación de la emoción original que vuelve, Alberti construye por medio de los versos la resonancia planteada por Paul Valéry. El prefijo Re, que significa “de nuevo”, se encuentra en muchas palabras que aluden a vivir de nuevo una experiencia. Recordar, recuerdo, retornos y resonancia tienen en común volver a ser nuevas. La poesía busca esto.

Los versos del poema “Retornos del amor en una azotea”, iguales en cadencia métrica, endecasílabos todos, tienen un ritmo que comienza lentamente, pese a que en el primer verso un punto detiene de golpe la enunciación con la que abre el poema: “Poblado estoy de muchas azoteas”. El sujeto lírico tiene en su memoria muchas azoteas, pero no es el simple recuerdo, como tampoco sólo las imágenes nombradas. Está poblado por las azoteas porque estas lo habitan, y lo que importa del verso es que el poeta enuncia que viven en él, no como lugares u objetos, sino como memoria emocional. Las palabras juntas “muchas azoteas” hacen una aliteración para hacer sonar como golpes sonoros marcando el instante, como invocando el recuerdo: “as, as”.

Poblado estoy de much**as** azote**as**.

Sobre la mar se tienden las más blancas,  
dispuestas a zarpar al sol, llevando  
como velas las sábanas tendidas.

Otras dan a los campos, pero hay una  
que solo da al amor, cara a los montes.

Y es la que siempre vuelve.

Alberti está poblado por azoteas, que son sinónimos de recuerdos amorosos, representan para el poeta la evocación de instantes. En el capítulo de “El amor y el mar” del libro *Sólo la mar*, María Asunción Mateo refiere a un antiguo amor de Alberti, Milagritos Sancho, a la que nombra en algunos de sus poemas como “La niña de las azoteas” es “la imagen de la muchachita siempre recordada que irrumpirá en sus versos como un relámpago que iluminará el invierno de su vida, y volverá a invocarla, como en una esperanzada y melancólica búsqueda de su infancia” (Mateo: 149)

Al nombrar las azoteas, el lector pensaría en los techos más altos de las casas, sin embargo, Rafael Alberti comienza a construir un movimiento interior en el poema desde el

segundo verso. La sensación al hablar de una azotea se asemeja a la cubierta de un barco. Nos lleva casi vertiginosamente de un lugar alto como una azotea para de pronto llegar hasta la mar “sobre la mar se tienden las **más** blancas/ dispuest**as** a zarpar al sol, llevando/ como vel**as** las **sábanas** tendid**as**”. De pronto, las azoteas son barcos blancos que van a zarpar, y las sábanas que usualmente se tienden a secar al sol en las terrazas son ahora velas de un navío. En entrevista Alberti expresó que “ha sentido una fascinación erótica muy grande” por el mar y sus símbolos. No es de extrañar que en sus poemas, incluso los que no están ambientados o hablan directamente del mar, exista la presencia marina. Los versos aquí, como ejemplo, se comportan rítmicamente con la ligereza que podríamos encontrar en el movimiento de una sábana o de una vela al viento; hay un impulso que las va alejando. Emilia de Zuleta, en un ensayo sobre el poeta escribió: “Mar y tierra, realidades enfrentadas a veces, otras, superpuestas; la ribera, el balcón, la terraza, la balaustrada, como plataforma estática desde donde se dispara dinámicamente el deseo del mar, del cambio, de la aventura”(Zuleta, 1971: 294). Alberti mismo escribe sobre el tema:

El mar cabe en una sola ola, y no hace falta pensar en el océano sin límites para sentirlo recogido, íntimo y completo, en una sola de los millones de olas que se expanden por las arenas de las playas. Cuando yo digo 'Todo el mar', puedo verme, sentirme, encerrado, pero con toda su infinitud, en mi bahía de Cádiz, que dentro de los ojos de mi memoria puede ser reducida a un solo espacio azul y redondo en movimiento, punteado de espumas”.

Siguiendo con el análisis del poema, en el verso “como vel**as** las **sábanas** tendid**as**”, el juego de “as” que se reitera es constante desde el primer hasta el cuarto verso<sup>54</sup>, pero de pronto dejan de ser golpes para convertirse en el sonido de la brisa marina. Los siguientes tres versos, al igual que navíos, cambian de pronto su ruta para hablar sobre las azoteas que dan al campo, al monte, al amor. Es interesante notar como Rafael Alberti hace del amor un lugar “pero hay una/ que sólo da al amor, cara a los montes/ y es la que siempre vuelve”. El poeta enuncia aquí un instante, el amor, que no tiene espacio pero que puede evocarse, porque es el más persistente emocionalmente, y es lo que resuena más porque siempre vuelve. Como escribe López Castro “En el fondo, los poemas de Alberti no se circunscriben a fragmentos aislados, sino que muestran un distanciamiento desde el que es posible recomponer la emoción originaria con

---

<sup>54</sup> Los subrayados son míos.

mayor objetividad. La escritura [...] surgida de un pacto de disponibilidad recíproca, mira al entrelazamiento de los recuerdos, a la arquitectura de su composición” (2005:135).

En la estrofa siguiente, el amor se personifica, puesto que adquiere vida como un ente: “Allí el amor peinaba sus geranios,/ conducía las rosas y jazmines/ por las barandas y en la ardiente noche/ se deshacía en una fresca lluvia”. La *s* es protagonista de estos versos, escondida en la *c* y la *z* también, su sonido va propagándose como una llovizna.

Allí el amor peinaba sus geranios,  
conducía las rosas y jazmines  
por las barandas y en la ardiente noche  
se deshacía en una fresca lluvia.

Desde el adverbio de lugar, *allí*, nombra un espacio que, temporalmente puede encontrarse en cualquier tiempo, sin embargo la conjugación de los verbos *peinaba*, *conducía* y *deshacía* resultan en evocaciones. Rosas, jazmines y geranios, compartiendo un campo semántico floral, además del sonido insistente de la *s*, “se conducían por las barandas”, enuncia Alberti, quizá ocultando lo que el poeta llama amor, en una evocación que resulta en resonancia erótica al enunciar que “se deshacía en una fresca lluvia”.

Lejos, las cumbres, soportando el peso  
de las grandes estrellas, lo velaban.  
¿Cuándo el amor vivió más venturoso  
ni cuándo entre las flores  
recién regadas fuera  
con más alma en la sangre poseído?

En los siguientes dos versos persiste el endecasílabo, al igual que la repetición de la consonante *s* “Lejos, las cumbres, soportando el peso”, para seguir con un encabalgamiento, y un juego con la sintaxis entre los sustantivos de las estrellas y el verbo “lo velaban”, alejado de las cumbres, sustantivo correspondiente. Los versos largos, como en este caso, dan parsimonia al poema, lejanía, como el recuerdo; sin embargo, Rafael Alberti juega entonces con el ritmo y de pronto corta ese ritmo casi hecho eco para colocar una evocación en forma de pregunta haciendo uso en la estrofa de dos versos heptasílabos. La reiteración de la palabra *cuándo*, que forma parte, claro está, de una pregunta retórica, no busca un momento certero en el tiempo, sino que indaga respecto a una sensación que no tiene comparativa con ningún otro momento, dado el fervor con el que cierra el último verso “con más alma en la sangre poseído”. El poeta alude a una

pasión que lo poseyó y a la que retorna o desea retornar por medio del poema. Como escribe López Castro sobre Rafael Alberti y su poética:

El deseo de recuperar un tiempo que sólo sostiene la nostalgia, a la vez dulce y amarga, toma la forma de un mantenerse en la distancia, la tensión de una cierta experiencia. Esta es la singularidad más destacable de la poesía de Alberti, haber sabido esperar, desde una situación adversa, el advenimiento de la palabra originaria, de aquello que todavía está vivo y el paso del tiempo no marchita (López Castro, 2005: 135).

Aunque la cadencia métrica es casi la misma en todos los versos, los sonidos, así como los paisajes sonoros van cambiando vertiginosamente con el ritmo. Después de cierta tensión erótica que se percibe en los versos anteriores, junto a estas sensaciones de un ritmo casi silencioso, hecho de rumores, como la llovizna; viene después el sonido que sube: el silbo de los trenes, el temblor de los farolillos, la música de los quioscos. Se percibe también una sinestesia lograda por la mezcla de sonidos y colores<sup>55</sup>.

Subía el silbo de los trenes. Tiemblos  
de farolillos de verbena y músicas  
de los quioscos y encendidos árboles  
remontaban y súbitos diluvios  
de cometas veloces que vertían  
en sus ojos fugaces resplandores.

El temblor de farolillos de verbena<sup>56</sup> alude también a una cuestión visual, como los “encendidos árboles” y los “súbitos diluvios de cometas veloces que vertían/ en sus ojos fugaces resplandores”. Esta estrofa hecha de seis versos lleva un ritmo que se acelera. Cada suceso traído al poema es parte de un cierto desorden, de un caos de sensaciones que busca precisamente el alboroto, la agitación. Alberti no usa más que un signo de puntuación en el primer verso para lograr esta aceleración. García Montero escribió que “No hace falta mucho conocer su obra para comprender que la melancolía es un elemento imprescindible en la poética de Rafael Alberti, y la melancolía no suele responder por principio a un orden superficial, sino a un desorden que afecta a las raíces” (García Montero, 2010: 38). El verso que cierra la estrofa “vertían en sus ojos

---

<sup>55</sup> Rafael Alberti se inclinó también hacia la pintura y las artes visuales.

<sup>56</sup> Farol de papel, celofán o plástico de colores que se cuelga como adorno en fiestas y verbenas.

fugaces resplandores” es un remolino de sensaciones evocadas desde lo sonoro y lo visual para terminar en una imagen de alguien que es observada mirando al cielo.

Fue la más bella edad del corazón. Retorna  
hoy tan distante en que la estoy soñando  
sobre este viejo tronco, en un camino  
que no me lleva ya a ninguna parte.

Después del éxtasis al que llega el ritmo en el poema, éste vuelve a ser calmo, puesto que Alberti retorna de la misma experiencia sensorial que ofrece el poema, para afirmar que “Fue la más bella edad del corazón” y seguir el siguiente verso con un encabalgamiento que da espesor a la palabra retorna así como al sueño, y llevar al lector a un espacio tiempo indefinido desde el cual el sujeto lírico evoca una experiencia. “La pretensión de la vuelta natural es imposible, nada nos espera, todo cambia, todo está en proceso de transformación, nos rodean las ausencias. La verdad última de la nostalgia es que se trata de un sentimiento sin objeto” (García Montero, 2010: 41).

### 3.2.4 EL RITMO DEL MAR EN EL POEMA “A UN CAPITÁN DE NAVÍO”

El poema siguiente pertenece al libro *Marinero en tierra*<sup>57</sup> con el que Rafael Alberti ganó a sus veintidós años el premio nacional de poesía de España<sup>58</sup>. Aunque algunos estudios apuntan que en sus inicios, Alberti fue marcadamente ultraísta<sup>59</sup>, este poemario está especialmente influenciado por otros escritores que seguían las pautas de un renovado popularismo en la poesía como Federico García Lorca con la publicación de su *Romancero Gitano*, Gil Vicente y Pedro Espinosa. Estos, con la particular musicalidad impresa en su poesía así como el corte popular incidieron en su escritura. El poemario que en un principio Alberti tituló como *Mar y Tierra*, recrea una atmósfera sobre todo de nostalgia del mar, pues aún en la parte en la que evoca los paisajes terrestres, existe de fondo su continua evocación. Si existe un tópico que tiñe la poética del poeta gatidano es la remembranza del mar y su pasión proyectada en metáforas marinas, comparando olores y fluidos corporales con la consistencia salina del agua oceánica. El ritmo presente en su poesía es la construcción poética de una emoción que el poeta creó a la par de la imagen añorada de las olas.

La mar, femenina, lúbrica, hecha de espumas o el mar agitado y bravío son personificaciones que Alberti dio respiración con por medio del ritmo “Hay momentos en que el intercambio amoroso llega a tal clímax que parece imposible que el ritmo del verso resista el ardiente significado sin destruir la magia creada. Y sin embargo, el prodigio es posible gracias al espectacular despliegue de recursos literarios bajo los que se dulcifica la primaria atracción de la pareja” (Mateo: 150)

La melancolía marina está presente no sólo en este libro, sino también en textos y poemarios posteriores. Su infancia se vio rodeada de mar, y esta continua evocación en su

---

<sup>57</sup> La lectura de *Marinero en tierra* nos descubre que [...] estamos frente a una poesía nueva y personalísima cuya originalidad no radica tanto en la forma y en la novedad evidente de temas y motivos, como en el tono, en el sentimiento y en el modo de tratar la realidad. *Marinero en tierra* trae un nuevo tono: el goce de los sentidos ávidamente lanzados en todas direcciones; la curiosidad juvenil, que indaga toda la realidad; el espíritu lúdico que transtorna las jerarquías y con mirada infantil asocia irreverentemente lo serio con lo jocoso. Trae también un nuevo sentimiento: la alegría, por momentos plena hasta el delirio, en ocasiones teñida de nostalgia o de presentimientos (Zuleta, 1971:91).

<sup>58</sup> 1924- 1925 con un jurado compuesto por José Moreno Villa, Gabriel Miró, Carlos Arniches, Antonio Machado, Menéndez Pidal y Gabriel Maura.

<sup>59</sup> El ultraísmo literario fue un movimiento español e hispanoamericano que se desarrolló después de la Primera Guerra Mundial. Estuvo caracterizado por proponer complicadas innovaciones como el verso libre, imágenes atrevidas y simbolismo como desafío a los esquemas literarios tradicionales. Rafael Cansinos Assens, Juan Larrea y Jorge Luis Borges fueron algunos de los escritores más sobresalientes.

escritura es muy importante porque de alguna forma, su primera experiencia con las letras, como aprender a leer, se mezcla con los recuerdos de su niñez. En su libro de memorias *La arboleda perdida* alude respecto a ese momento:

De muchos azules está llena y hecha mi infancia en aquel Puerto de Santa María. Mas ya los repetí, hasta perder la voz, en las canciones de mis primeros libros. Pero ahora se me resucitan, bañándome de nuevo. Entre aquellos azules de delantales, blusas marineras, cielos, río, bahía, isla, barcas, aires, abrí los ojos y aprendí a leer [...] Yo no puedo precisar ahora en qué momento las letras se me juntan formando palabras, ni en qué instante estas palabras se asocian y encadenan revelándome un sentido [...] ¡Día de asombro, hora de maravilla en que el silencio rompe a hablar, del viento salen sílabas, uniéndose en palabras que ruedan de los montes a los valles y, del mar, himnos que se deshacen en arenas y espumas! (Alberti,1975:5).

La misma descripción que Rafael Alberti hace sobre la lectura, parece revelar cómo se conduce su poesía. Cuando escribe sobre el viento o sobre el mar, la arena o la espuma, cada uno tiene su ritmo, sus sonoridades que evocan. Uno de los poemas del libro es “A un capitán de navío”, poema hecho de versos alejandrinos<sup>60</sup>, conformados en dos cuartetos y dos tercetos a modo de soneto.

Sobre tu nave —un plinto verde de algas marinas,  
de moluscos, de conchas, de esmeralda estelar,  
capitán de los vientos y de las golondrinas,  
fuiste condecorado por un golpe de mar.

La primera estrofa comienza con una imagen que pone de un golpe certero al mar como atmósfera en una embarcación. El plinto<sup>61</sup>verde, lleno de elementos marinos como las algas, los moluscos, las conchas y las golondrinas, se erige al centro de la nave como una insignia hacia ese capitán de navío hacia el que se dirige el poeta también como capitán de los vientos. En los tres primeros versos, el sonido de la s es constante, haciendo énfasis desde la primera palabra y conjugándola con las vocales a, o y e. Esta aliteración es usualmente utilizada por Alberti para

---

<sup>60</sup> Versos de catorce sílabas

<sup>61</sup> Elemento cuadrangular de poca altura sobre el cual se asienta la base de una columna arquitectónica.

evocar la brisa o el sonido del agua rompiendo en la arena. El poeta hace también juegos de palabras en los que no sólo está implícita la repetición de ciertas sílabas y la rima interna como en el caso de “algas marinas —golondrinas” en el primer y tercer verso y “esmeralda estelar” en el segundo producen cierta resonancia por medio de la vibración conjunta de las vocales, en este caso, del mar.

Por ti los litorales de frentes serpentinadas  
desenrollan, al paso de tu arado, un cantar:  
—Marinero, hombre libre que los mares declinas,  
dinos los radiogramas de tu estrella Polar.

El primer verso de la segunda estrofa, fluye en un ritmo más rápido, comenzando con una aliteración de la t en conjunto con otras vocales, en su mayoría la i “Por **ti** los **li**torales de frentes serpen**ti**nas” al mismo tiempo que la insistencia de la s, siguen en la evocación de una atmósfera marina. El segundo verso se abre paso con un encabalgamiento que se cierra con una coma después de la primera palabra, para dividir las pausas del mismo verso en tres momentos “desenrollan, al paso de tu arado, un cantar:” El ritmo, tomando el vocabulario de Pfiffer, y aprovechando la evocación marina, comienza a moverse en olas más profundas, porque estos respiros en el verso, dan más peso sonoro a ciertas palabras como “arado” y “cantar”, que comparten la r y la a como sonidos que provocan un timbre interno a manera de eco, y que continúa hasta el último verso con la palabra “polar”. Las palabras “desenrollan”, “declinas”, “radiogramas” y “estrellas”, tienen en común, además de ser palabras graves, una marcada cadencia, porque son palabras largas que dan hondura rítmica a los versos y hacen que el ritmo se vuelva más lento. A manera de olas gigantes como las frentes serpentinadas que Alberti menciona, la combinación de palabras cortas y agudas con otras largas y de entonación grave, fluctúan al igual que el movimiento del mar.

Es fácil no sólo imaginar, sino sentir esa densidad de agua marina que el marinero “ara” en las oceánicas aguas. Como el marinero, protagonista del poema, Alberti creó otros tantos que le evocaban el mar: “El marinero, la doncella de los breves poemas dialogados; el niño o el animalito doméstico de las nanas infantiles, aparecen dominados por esa nostalgia del mar, por ese deseo de irse con las olas, de fundirse con su ritmo fundamental” (Zuleta,1971:294).

Buen marinero, hijo de los llantos del norte,  
limón del mediodía, bandera de la corte  
espumosa del agua, cazador de sirenas;

En el primer terceto del soneto, la n es la protagonista sonora: “Bu**en** mar**in**ero, hijo de los ll**an**tos del **n**orte”. La n denota profundidad, y en el caso de estos versos, tal profundidad no es lograda sólo a través de la eufonía o la repetición. Esta constante rítmica y sonora continúa en el segundo verso: “Lim**ón** del mediodía, ban**d**era de la corte”. La metáfora conformada en los siguientes versos refuerza esta sensación. Primero, hablar de la corte espumosa del agua es pensar en la hendidura causada por una división de las aguas marinas llenas de espuma, junto al encabalgamiento que es construido también con el propósito de un corte del verso. “Todos los litorales amarrados”, además de la aliteración del sonido “os”, la m, que es notoria también, en amarrados y mundo tensan el fluir rítmico del poema a manera de estancamiento, por la idea de sujetamiento de los litorales, para desembocar luego en la ruptura, en la liberación de esa tensión. Como menciona Zuleta respecto a la obra de Rafael Alberti:

En todo momento obra la voluntad estética; aunque no lo haga siempre caprichosamente, selecciona o reinventa realidades perfectas, a través de imágenes pictóricas de extremada belleza, con palabra musical, situada en el poema, con esa difícil facilidad que pone secretamente en juego el dominio del vocabulario, de la sintaxis, del verso, del ritmo, de la rima, de los encabalgamientos, de las aliteraciones (Zuleta, 1971:292).

todos los litorales amarrados del mundo  
pedimos que nos lleves en el surco profundo  
de tu nave, a la mar, rotas nuestras cadenas.

La segunda son los litorales, que son la zona de transición entre el mar y la tierra, se encuentran amarrados y piden que por medio de ese arar, que deja de ser sólo acuático para llegar a la tierra, sean llevados en el “surco profundo” de la nave “a la mar, rotas nuestras cadenas. Esa unión de lo terrestre con lo marino construye también un ritmo que se mueve ondulatoriamente no sólo

a través del sonido, sino que la idea misma provoca una evocación. El litoral es una metáfora de sí mismo, el sujeto lírico también encuentra que es un mar y está cautivo. El marinero representa la libertad<sup>62</sup>, es el que navega el mar inmenso. Emilia De Zuleta, en su análisis sobre la obra de Alberti, reflexiona:

El mar como nostalgia y la ciudad como destierro, dictan su vaivén a la expresión directa y simple, de exclamaciones reiteradas, a las imágenes fugaces y sucesivas, con toda la ambigüedad y polivalencia de su forma abierta, y siempre con el persistente propósito de obtener una resonancia emotiva (Zuleta,1971: 296).

---

<sup>62</sup> Que el mar simboliza por su infinitud, por su brava independencia, la libertad, no es ningún hallazgo literario, ya que parece ser el símbolo más antiguo y universal ante el que el ser humano es consciente de su limitación, de sus precisos límites tan bien delineados [...] Toda la obra de Rafael Alberti es un canto a la libertad humana, pero cuando su verso enlaza con el mar es cuando parece que ese deseo de desligarse de cualquier atadura que lo limite se desliza con mayor ímpetu y adquiere mayor grandeza.

### 3.3 EL RITMO Y LA EMOCIÓN EN POEMAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Las canciones son criaturas, delicadas criaturas, a las que hay que cuidar para que no se altere en nada su ritmo. Cada canción es una maravilla de equilibrio, que puede romperse con facilidad: es como una onza que se mantiene sobre la punta de la aguja

Federico García Lorca

Federico García Lorca creía firmemente en “el poder del duende<sup>63</sup>”. Esta especie de magia que rodea al artista que se sumerge en las profundidades de las emociones para llevarlas a flor de piel a través del canto o de la poesía, según palabras de Lorca, no es un encantamiento fortuito, como tampoco resultado de seguir reglas específicas o de ser diestro en cualquier disciplina artística, sino un don que, si el artista posee, es capaz de tocar las fibras más sensibles del ser humano. Respecto al sonido, escribió recordando las palabras de Manuel Torres:

“Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”. Y no hay verdad más grande. Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” (Lorca, 2003: 2).

La sensibilidad que Federico García Lorca tuvo en el arte, y la atracción que en él ejerció, tanto la música como la literatura, ha dejado huellas profundas en el mundo literario, sobre todo en el teatro y la poesía. Su encantamiento, “el duende”, que claramente poseía, logra, por medio de la palabra, construir mundos imaginarios, pero no sólo a través de la imagen, sino que tiene el poder de evocar sensaciones y emociones a través de los juegos rítmicos y sonoros de sus versos. Ian Gibson escribió: “La actividad más importante en la vida de Federico García Lorca, fuera de la literaria, fue la musical. Las dos están estrechamente unidas, y la poesía lírica o dramática de

---

<sup>63</sup> Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo [...] Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Ellos engañan a la gente y pueden dar sensación de duende sin haberlo, como os engañan todos los días autores o pintores o modistas literarios sin duende; pero basta fijarse un poco, y no dejarse llevar por la indiferencia, para descubrir la trampa y hacerles huir con su burdo artificio (Lorca, 2003: 4).

Federico García Lorca está llena de inspiración musical, no sólo en los temas y en las formas de expresión, sino en la estructura, el estilo y la emoción” (Gibson, 1985: 86).

Lorca venía de una familia de músicos<sup>64</sup>. Su padre, así como sus hermanos se dedicaron a la música. Él mismo se vio envuelto en ella desde pequeño. El duende del que hablaba, lo sumergió en ensoñaciones y metáforas sonoras desde pequeño. Lorca narra en una de sus memorias:

Siendo niño, viví en pleno ambiente de naturaleza. Como todos los niños, adjudicaba a cada cosa, mueble, objeto, árbol, piedra, su personalidad. Conversaba con ellos y los amaba. En el patio de mi casa había unos chopos. Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. El viento, al pasar por entre sus ramas, producía un ruido variado de tonos, que a mí se me antojó musical. Y yo solía pasarme las horas acompañando con mi voz la canción de los chopos (Lorca, 1996: 523).

Su poesía está influenciada en gran parte por el canto popular, lo cual es más visible en una de sus primeras publicaciones, *El romancero gitano*<sup>65</sup> en el que usa el romance como forma poética para sus textos<sup>66</sup>. Los conceptos e incluso las palabras tienen un origen gitano, pese a que el mismo Lorca había declarado huir del modelo de escritores que buscaban imitar ese folclor; sin embargo, lo que el poeta hizo en realidad fue dar una luz nueva sobre estos. José Luis Ferris, en su introducción a *Antología Poética* de Lorca, escribió al respecto:

Lorca había partido del modelo del romance para ampliar el mundo simbólico andaluz que venía explorando en su poesía. El romance se prestaba a la dramatización, a la

---

<sup>64</sup> Federico García Lorca, nació pues, con música en la sangre, y, desde los primeros momentos, oía cantar y tocar constantemente a su alrededor. Años después Vicenta Lorca recordaría que su hijo tarareaba canciones populares antes de hablar —y habló precozmente —, y que “se entusiasmaba” desde una edad tempranísima con la guitarra. Durante los once años de su infancia en la Vega de Granada, Federico asimiló una larga y rica tradición popular, a la vez musical y poética (Gibson,1985: 81).

<sup>65</sup> Entre 1924 y 1927 se fraga este libro de romances que supuso la consagración de García Lorca. Diez de los dieciocho poemas que lo componen se publicaron individualmente algunos años antes de la aparición impresa de la obra en julio de 1928, en Madrid, con el prestigioso sello editorial de *Revista de Occidente*, y con el título en la portadilla interior, de *Primer romancero gitano* (Ferris, 2019:185).

<sup>66</sup> Federico García Lorca retoma de la tradición literaria la forma del romance, de naturaleza narrativa, compuesta de versos octosílabos. Los romances son característicos de la tradición oral medieval, y se derivaban de los Cantares de Gesta y de los poemas épicos; tuvieron su periodo de auge durante el siglo XV. En el Romancero gitano, compuesto por dieciocho romances, Lorca conserva parte de la estructura métrica original para escribir sobre el mundo misterioso de los gitanos, al que da vida en una época en la que estos eran desprestigiados. Los elementos míticos alrededor de esta cultura como la luna, el toro, el caballo, los cuchillos y las navajas son usados por Lorca para escribir sobre la pasión, el dolor, la bravura, la muerte. Cada uno de los poemas cuenta una historia de amor o de muerte.

inserción de rápidos diálogos, a la unión de lírica y narración, a la fusión de la fuerza del símbolo y el desarrollo del relato, al encuentro entre lo mitológico y lo vulgar. El poeta había partido del romancero tradicional, de la vieja estrofa, para conducirla hacia la cima de la estilización, hacia una dimensión profunda, nunca explícita, de la realidad (Ferris,2019: 47).

Antes del romancero gitano, García Lorca mostró especial interés por uno de los géneros de canto popular llamado Cante Jondo<sup>67</sup>, al cual le acercó un músico, maestro del poeta, Manuel de Falla<sup>68</sup>. Durante un concurso de Cante Jondo realizado en Granada en 1922, Lorca dicta una conferencia respecto a los orígenes de éste y su importancia:

El «cante jondo» se acerca al trino del pájaro y a las músicas naturales del chopo y la ola; es simple a fuerza de vejez y de estilización. Es, pues, un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, donde la ruina histórica, el fragmento lírico comido por la arena, aparecen vivos como en la primera mañana de su vida (Lorca, 2010:37).

Influenciado por estos cantos, y movido también tanto por su pasión musical como por su vocación literaria, Lorca escribe un poema llamado también *Cante Jondo* y, posteriormente nace *El romancero gitano*, que como anuncia su nombre está hecho de romances. Respecto a esta forma poética, el mismo Lorca escribe en una conferencia previa a la presentación del libro:

Desde el año 1919, época de mis primeros pasos poéticos, estaba yo preocupado con la forma del romance porque me daba cuenta que era el vaso donde mejor se amoldaba mi sensibilidad. [...] El romance típico había sido siempre una narración y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del

---

<sup>67</sup> Antes de 1922, año en que el músico Manuel de Falla y Federico García Lorca organizaran el concurso de Cante Jondo En el libro *Colección de cantes flamencos*, Demófilo atribuye el flamenco a los gitanos que habitan la zona de Andalucía. Una de las razones por las cuales el autor adjudica el Cante jondo a los gitanos es porque estos, a diferencia de los andaluces no producen música alegre y risueña, sino más bien lúgubre, tétrica y misteriosa, en la que predominan sentimientos melancólicos y tristes. Demófilo la llama “poética de lo jondo”. La atmósfera creada por estos cantos son de emociones profundas (hondas) como penas de amor, muerte, abandono o celos. Demófilo utiliza la expresión “por too lo jondo” para referirse a la manera de interpretar este tipo de coplas cuando cantan (Pérez Giralde, 2015, 103-104).

<sup>68</sup> Al respecto opina Gibson: De todo lo que le aportó Falla a Lorca, creo que lo más significativo fue el acercamiento al Cante Jondo. Cabe pensar, claro, que antes de conocer a Falla ya le atraía a Lorca el cante. Pero es un hecho que no hay influencia de esta tradición en *Libro de poemas* (1921), cuyas composiciones corresponden a los años anteriores a la amistad con el maestro gatidano, ni rastro de ella en los inéditos de la adolescencia que conocemos (Gibson,1986:85).

Romancero [...] donde hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático y nadie sabe lo que pasa ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora (Lorca, 2010:122).

Lorca se identifica con el sentir profundo del canto de los gitanos, con su pasión, su fuerza y bravura a la hora de sentir y de cantar. La pena cantada en los versos octosílabos, que en momentos hace que las palabras se alarguen o se corten, o se vean interrumpidas por un quejido, mezcla de gozo y de dolor, prevalece en la poesía Lorquiana. Federico García Lorca la explora y le da nuevos aires en *El romancero gitano*, en el que prevalecen las pasiones prohibidas que tienen como destino la tragedia, pero las retoma en la poesía escrita posteriormente, porque el desgarró que es notable en los primeros romances, tiñe toda su poesía, que es, muchas veces una queja cantada.

### **3.3.1 LA SEDUCCIÓN RÍTMICA DE LA MUERTE EN “ROMANCE DE LA LUNA, LUNA”**

Uno de los romances, que abre el libro de poemas, y que ha sido uno de los más comentados por la crítica literaria es “El romance de la luna, luna”, es también uno de los textos en donde puede notarse con claridad ese duende que desde niño se le aparecía al poeta cuando éste observaba la naturaleza, sus sonidos, y daba personalidad a cada uno de ellos, como él mismo narra. En el romance, la luna y el niño son protagonistas, la luna a manera de prosopopeya, con movimientos y actitudes humanas, dialoga en este poema en el que existen contrastes narrativos y líricos. Los versos, octosílabos, juegan con las anáforas que se presentan al final de los versos. Este tipo de versos son usados en el cante Jondo y en el romance. Respecto al uso de este tipo de verso por parte de García Lorca, Tomás Navarro escribió:

A simple vista, los octosílabos del autor no parecen tener otro enlace que el de la rima asonante; por debajo de ella, dibujan su movimiento las variadas líneas del ritmo. No se registran estas combinaciones con tanta frecuencia en otros autores. Hay que rechazar la idea de que en García Lorca se den casualmente y no en intuitiva relación con su sentido musical. Su intuitiva sensibilidad penetró el secreto mecanismo del octosílabo y aprovechó sus recursos con refinado acierto. Ni alteró el sistema del metro ni atribuyó a sus modalidades otro simbolismo que el que naturalmente sugieren (Navarro, 1973: 377)

El título del poema, repite la última palabra, con un fin sonoro a modo de eco, pero también como imagen reiterativa de la luna, que es “luna”, a manera de hipérbole<sup>69</sup>. La luna que ha sido símbolo e imagen de la belleza y de la melancolía, así como de la contemplación, no sólo es personaje en el poema, sino que su nombre evoca ya un estado emocional que coloca al lector en suspenso, la luna es también misterio. Los versos del romance, pese a ser de arte menor, no tienen un ritmo agitado, al menos no en todo el poema. La cadencia con la que comienza el poema es pausada, y la repetición a modo de anáfora al final de algunos versos dan la densidad necesaria para que el ritmo se acelere o se haga más lento. El juego que hace Lorca con los verbos, además de la repetición, es el cambio en la conjugación de tiempo. “El niño la mira mira/ el niño la está mirando”, esta reiteración, además de sonora, suaviza el ritmo para después golpear de forma brusca, reivindicando la mirada del niño, al hacer timbrar este verso con el segundo: “con su polisón de nardos”. La imagen de la luna vestida con un camisón, la convierten en un objeto de deseo. El niño desea llegar a ella, y la luna lo seduce.

### **Romance de la luna, luna**

La luna vino a la fragua  
con su polisón de nardos.

El niño la mira mira.

El niño la está mirando.

En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña, lúbrica y pura,  
sus senos de duro estaño.

La luna representa el deseo. El poema es un canto que seduce a través de su encanto. Es por eso que, a modo de palabras mágicas, en varios momentos del poema, Lorca hace énfasis por medio de la anáfora: “Huye luna, luna, luna”. Además de la repetición y su efecto musical, es como una especie de conjuro que cubre todo el poema. La luna, danza como una mujer gitana, moviendo

---

<sup>69</sup> Figura retórica de pensamiento que consiste en aumentar o disminuir de forma exagerada lo que se dice.

sensualmente los brazos y muestra su belleza sin tener reparos como dictan el sexto y séptimo verso “mueve la luna sus brazos/ y enseña lúbrica y pura/ sus senos de duro estaño”. La luna seduce al niño. La danza de la luna en el aire mostrando “sus senos de duro estaño” mantiene la mirada del niño. La cadencia de estos primeros versos que abren el poema es lenta y abre, rítmicamente hablando, los movimientos que tendrá durante el poema. Este elemento, es uno de los que Lorca manejó de forma bastante intuitiva de acuerdo a las emociones predominantes en sus versos. Tomás Navarro, analizando su poesía, escribió:

Entre los elementos musicales del verso, el que desempeñaba papel principal en sus recitaciones era el ritmo. Otro de sus amigos, Guillermo de Torre, pondera la variedad de ritmos que se apreciaban en sus lecturas, según los poemas que presentaba. No concedió especial atención ni a la rima plena o consonante ni a la estrofa articulada y orgánica, fuera de su obligado empleo en los pocos sonetos y décimas que compuso [...] Sus versos sugieren sobre todo efectos dinámicos de rapidez y lentitud, de energía y suavidad y de movilidad de giros, cadencias e inflexiones (Navarro,1973: 358).

La agitación rítmica comienza en el tercer cuarteto. La palabra “huye”, plantea la idea de la prisa, aunada a la reiteración de la palabra luna, acelera el ritmo del poema. En el diálogo construido en los tres cuartetos, los versos en los que está la voz del niño, tienen un ritmo agitado, previniendo con temor el probable destino de la luna, haciendo uso de los verbos en pretérito imperfecto: “vinieran”, “harían”, que funcionan sonoramente de modo tímbrico. Existe también una aliteración de los fonemas “ll” y “s” en el doceavo verso: “collares y anillos blancos” que pareciera evocar el sonido de las joyas, de las cuales son adeptos los gitanos, y el sonido que estos hacen durante los movimientos del cuerpo en la danza.

El niño teme a su deseo. En los romances hay una relación fatídica entre el deseo prohibido y la satisfacción alcanzada, entre ambos se tiende la tragedia. Lo que harían los gitanos con la luna es servirse de ella, tomarla. Pero la figura de la luna tiene como fin ensalzar su belleza y atraer al niño por medio del embeleso. En esa relación de seducción y placer, la muerte se impone. “Te encontrarán sobre el yunque/ con los ojillos cerrados”.

Huye luna, luna, luna.  
Si vinieran los gitanos,  
harían con tu corazón

collares y anillos blancos.

Niño déjame que baile.  
Cuando vengan los gitanos,  
te encontrarán sobre el yunque  
con los ojillos cerrados.  
Huye luna, luna, luna,  
que ya siento sus caballos.  
Niño déjame, no pises,  
mi blancor almidonado.

Justamente después, en el verso siguiente la luna pide al niño que la deje bailar. En el momento medio del poema hay un juego rítmico, resultado del diálogo entre el niño y la luna. Los versos en los que tiene voz el niño son rápidos, pues el miedo urgente hace que el ritmo de la voz se acelere. Por el contrario, cuando la luna habla en el verso, ignorando los avisos del niño, desacelera el ritmo, y con una cadencia lenta y misteriosa, revela el destino fatal que le espera: “Cuando vengan los gitanos/ te encontrarán sobre el yunque/ con los ojillos cerrados”. En la reiteración del verso “Huye, luna, luna, luna”, hay un cambio en los versos que los acompañan. La primera vez que aparece, el verso está en pasado imperfecto “Si vinieran los gitanos”. La segunda vez, el verso dice “que ya siento sus caballos”. El niño teme al daño que pudieran hacerle a la luna, y ésta a su vez, dice con seguridad lo que sucederá inevitablemente. La incertidumbre, por un lado, y la seguridad por el otro, se ven reflejadas en el ritmo que va cambiando incluso de verso a verso. Como contraposición del verso “Huye, luna, luna, luna”, está “Niño, déjame”, cada verso tiene su propio ritmo, pese a ser octosílabos todos.

La imploración del niño a la luna para que huya es también una advertencia sobre su propio deseo. Siente a los caballos porque estos son un símbolo de la pasión desenfrenada, salvaje, del instinto, pero es también presagio de muerte. La luna, en un juego perverso, cuando el infante está por alcanzarle, le rehuye. “Niño déjame, no pises,/ mi blancor almidonado”.

El jinete se acercaba  
tocando el tambor del llano.

Dentro de la fragua el niño,  
tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,  
bronce y sueño, los gitanos.  
Las cabezas levantadas  
y los ojos entornados.

El sexto cuarteto es un momento de máxima tensión rítmica, pues se comporta como una gran pausa, ya que son los versos decisivos que anuncian la muerte inminente del niño. La evocación sonora del jinete, hace casi escuchar a través del mismo ritmo de los versos el cabalgar de los caballos por medio de un timbre sonoro con el siguiente verso y la aliteración “tocando el tambor”. Como un ritmo fúnebre aparece también el tambor, tocado por el jinete que representa a la muerte. Después de este nudo de tensión, el ritmo adquiere más movimiento junto a la anunciación de los gitanos. “Bronce y sueño, los gitanos” una aposición de sustantivos, como la utilizada versos atrás con la luna “Lúbrica y pura” pero con adjetivos.

¡Cómo canta la zumaya,  
ay como canta en el árbol!  
Por el cielo va la luna  
con el niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,  
dando gritos, los gitanos.  
El aire la vela, vela.  
el aire la está velando.

Las últimas dos estrofas son especialmente musicales. Desde la palabra “canta” que se reitera en el segundo verso y que hace aliteración en el primero “cómo canta la zumaya”; seguida por la expresión ¡ay! que supone un quejido. En estos versos se mezclan los sonidos; el canto del ave que presagia la muerte, y los llantos y gritos de los gitanos dentro de la fragua, son una especie

de clímax sonoro, así como la alternancia que hace con el ritmo Lorca, que va de la exaltación a la medida, cada dos versos, como si fuese un coro<sup>70</sup>, y existe también a manera de juego un contraste<sup>71</sup>, primero de los versos líricos a los narrativos y después a la inversa. Los dos últimos versos están formados con una sensibilidad musical tan fina, que incluso las palabras parecieran flotar o deslizarse como el aire. La constancia de la l, fonema ligero, junto a la “v” y su aliteración en “vela, vela” y “velando”, dan un matiz lúgubre que da al poema una atmósfera funesta que queda impregnada en el aire. Esta resonancia lograda por García Lorca en sus lectores, no sólo de las imágenes tan nítidas de las que está lleno el poema, sino en las sensaciones y emociones provocadas por personajes y lugares ficticios, son parte de un trabajo literario, hecho no sólo de duende, sino de una agudeza musical con la que el poeta supo construir sus versos. Sobre esto opinó Tomás Navarro: “La identificación de verso y música, que era tan patente en sus recitaciones, respondía a su propio temperamento de poeta oral, autor de una poesía sentida con resonancia viva. Sus versos evocan en su ritmo e inflexiones la imagen sonora con que se dibujarían en su mente. Son versos elaborados con detenimiento y exigente esmero, aunque parezcan hechos sin esfuerzo”(Navarro,1973: 376).

Al respecto opina Ferris:

Hay autores que con su vida y su escritura levantan un mundo propio, único, que apenas cuesta identificar en medio de un mar de palabras, de imágenes y de emociones. Son creadores que, más allá de la sobrevalorada originalidad, tienen el misterioso don de involucrar al lector en ese universo particular; poseen la capacidad de lograr que nosotros, también desde nuestro silencio, nos reconozcamos en sus versos y compartamos, con una escalofriante complicidad, sus mismas preguntas, sus dudas, sus miedos, sus pasiones, sus sueños, su dolor o su pura alegría. El caso de Federico García Lorca cumple todos los preceptos para que su poesía alcance las dimensiones que, sin duda, ha logrado (Ferris,2019: 17).

---

<sup>70</sup> ¡Cómo canta la zumaya,/ay como canta en el árbol! y Dentro de la fragua lloran, /dando gritos, los gitanos”, son versos en donde hay una exaltación rítmica y sonora. Por otra parte, los versos “Por el cielo va la luna con el niño de la mano” y “El aire la vela, vela /el aire la está velando”, son más cadenciosos, y su ritmo es visiblemente más lento, aunque no menos musical, claro está.

<sup>71</sup> Los versos ¡Cómo canta la zumaya, ay como canta en el árbol! y “El aire la vela, vela/ el aire la está velando” son predominantemente líricos. En cambio, los versos “Por el cielo va la luna / con un niño de la mano” y “Dentro de la fragua lloran, /dando gritos los gitanos”, son narrativos, lo que supone un contraste parecido al utilizado en la composición musical.

### 3.3.2 EL BRÍO DEL DESEO EN “PRECIOSA Y EL AIRE”

El presente romance es el segundo en el *Romancero Gitano* de Lorca. Uno de los personajes principales del poema es preciosa, personaje, al parecer, inspirado en la protagonista de la novela *La gitanilla* de Miguel de Cervantes Saavedra<sup>72</sup>. El poema de García Lorca es especialmente musical, pues todo alude a lo sonoro, desde las palabras hasta los símbolos que en él se encuentran.

Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene,  
por un anfibio sendero  
de cristales y laureles.

Desde el primer verso, el objeto aludido es una metáfora de un instrumento musical que se devela más adelante en el poema: un pandero. El símil no se centra sólo en la imagen comparativa entre la luna y el pandero, pensando en su redondez, su color amarillo y las pequeñas manchas que en ella se vislumbran, sino que también el material con el que está construido el instrumento musical de la gitana que permite que sea sonoro, es a la vista semejante al astro. Preciosa va tocando un pandero, por un sendero que Lorca llama anfibio, lo cual puede aludir a su forma, o al hecho de que en él se encuentran conviviendo la tierra y el agua, que es la forma en la que vive esta clase de animales, por lo que nombra que en él hay cristales, aludiendo al brillo del agua, y a los laureles, árboles que en este poema tienen especial importancia porque aluden al mito de Dafne y Apolo<sup>73</sup>, que asemeja en mucho al encuentro que sucede en el poema entre Preciosa y el aire.

El silencio sin estrellas,  
huyendo del sonsonete,  
cae donde el mar bate y canta  
su noche llena de peces.  
En los picos de la sierra

---

<sup>72</sup> Miguel de Cervantes Saavedra escribió en *La gitanilla* (1613) “Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama”.

<sup>73</sup> En este mito griego, Apolo es castigado por Eros por haberse burlado de él, por lo que lo flecha para que éste se enamore perdidamente de Dafne, pero esta no le corresponde. Por lo que Apolo la persigue para conseguir su amor. Dafne corre desesperada y en su angustia, cuando Apolo está casi por alcanzarla, la ninfa llega al río, y le pide a su padre, que es el dios de los ríos, que la ayude. Lo único que puede hacer el dios es convertirla en un árbol, precisamente en un Laurel. Apolo, afectado por lo sucedido, pero aún enamorado, promete que será un símbolo de triunfo y victoria, por lo que es usado para coronar las cabezas de poetas, cantores, guerreros y atletas.

los carabineros duermen  
guardando las blancas torres  
donde viven los ingleses.  
Y los gitanos del agua  
levantan por distraerse,  
glorietas de caracolas  
y ramas de pino verde.

El quinto verso que empieza la segunda estrofa conformada por cinco, a diferencia de la primera, hecha de cuatro, comienza con una aliteración con el fonema s “El silencio sin estrellas”. La importancia que Lorca da a lo sonoro puede notarse en este verso en el que la noche se nombra con la palabra silencio, aunado además a la sensación de oscuridad, puesto que no hay estrellas, pero también es una sinestesia, ya que se mezclan el sentido del oído y de la vista. El sexto verso se une a las sensaciones sonoras, con la palabra “sonsonete”, que alude a un sonido repetitivo y continuo. La misma palabra es una especie de onomatopeya. El mar, personificado, bate, como arrullando y canta a los peces. Desde el sexto hasta el decimosexto verso, el ritmo del poema, además de pausado, tiene palabras suaves, y una persistencia del fonema s, aludiendo al silencio. Las actividades que enuncian los versos son rumores que vienen de lejos del camino donde Preciosa se encuentra: el rumor del mar, el sueño de los carabineros, los gitanos trabajando en la oscuridad, todo tiene un sonido a lejanía. Una de las metáforas de estos versos “los gitanos del agua” alude a ellos como olas del mar, que al rozar con la costa arrojan caracolas y ramas de pino, con lo que construyen glorietas. Los gitanos, que como las olas se dispersan por el mundo, dejan también un rumor marino y van construyendo hogares temporales a su paso.

Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene.  
Al verla se ha levantado  
el viento que nunca duerme.  
San Cristobalón desnudo,  
lleno de lenguas celestes,  
mira la niña tocando  
una dulce gaita ausente.

Niña, deja que levante

tu vestido para verte.  
Abre en mis dedos antiguos  
la rosa azul de tu vientre.

En el conjunto de versos que va del 25 al 28, el ritmo se tensa, poniendo fin a la calma sonora que acompañaba las primeras estrofas. La anáfora de los primeros dos versos “su luna de pergamino / preciosa tocando viene”, que son los mismos versos con los que abre el poema, rompe el silencio, y es el sonido del pandero el que parece despertar “el viento que nunca duerme”. Las evocaciones sonoras son constantes, el viento, al que Lorca nombra San Cristobalón, está “lleno de lenguas celestes” que alude a los rayos, que anuncian la tormenta, pero nombra a las lenguas, porque los rayos vienen acompañados por el sonido del trueno. La gitana lo mira “tocando una dulce gaita ausente”. La metáfora es tanto sonora como visual. El sonido del viento suena suave como una gaita, que el aire toca, pero visualmente alude también a una imagen fálica.

En la estrofa siguiente, la presencia del viento, como una atmósfera que cubre el momento del poema, se presenta constante por medio del fonema v. Levante, vestido, verde y vientre, mantienen el sonido suave, pero dan a los versos de esta estrofa un ritmo voluptuoso, marcado, podría decirse varonil. La palabra “levante”, que funciona como verbo y que alude a la capacidad del viento de alzar la falda de la gitana, es también el nombre que se le da al viento procedente del este. La fuerza con la que el aire pide a Preciosa “Abre en mis dedos antiguos/ la rosa azul de tu vientre”, se encuentra en la voz de quien emite el diálogo, el aire, y también en los nombres con los que García Lorca lo nombra: “San Cristobalón”, y en estrofas posteriores “viento- hombrón”. Es una fuerza invisible la que se encuentra en sus “dedos antiguos”, dedos invisibles.

Preciosa tira el pandero  
y corre sin detenerse.  
El viento-hombrón la persigue  
con una espada caliente.

Frunce su rumor el mar.  
Los olivos palidecen.  
Cantan las flautas de umbría  
y el liso gong de la nieve.

¡Preciosa, corre, Preciosa,  
que te coge el viento verdel!  
¡Preciosa, corre, Preciosa!  
¡Míralo por dónde viene!  
Sátiro de estrellas bajas  
con sus lenguas relucientes.

En las siguientes estrofas se desata la tormenta, y puede escucharse a través del ritmo que se acelera al igual que Preciosa. A la par, las alusiones sonoras como el rumor del mar, las flautas de umbría, y el “liso gong de la nieve”, que es un instrumento musical chino de percusión, que aquí hace una metáfora sonora con el sonido de la nieve, acompañan la dramática huida de la gitana. Después del ritmo pausado, casi susurrante, se desata una tormenta sonora. El ritmo se acelera aún más junto al contraste entre las estrofas narrativas y el verso marcadamente lírico, donde la voz del sujeto lírico pone en aviso a Preciosa del peligro, que las intenciones del aire representan. El viento verde, desde la mirada de Francisca Franco tiene diferentes connotaciones:

El color verde, en principio, no tiene por qué ser negativo. Puede asociarse con vida (verdes ramas), con naturaleza en su esplendor. La negatividad, en todo caso, iría levemente insinuada por ese desplazamiento calificativo (como sucede en muchas ocasiones) que hallamos en el segundo verso: verde viento. El viento es (desde nuestra experiencia teórica), un simbolizador bastante negativo, y un buen representante de la nada. Cuando no hay vida, cuando todo desaparece, sólo el viento prosigue con su triste e interminable canción (Franco, 1989: 1772).

El párrafo siguiente está lleno de exclamaciones, las que dan brío a los versos, en tanto que alientan al personaje de Preciosa a que corra, el mismo ritmo se acelera. El verso “corre, preciosa, corre” con una reiteración del verbo corre, y su repetición a modo de anáfora como primer y tercer verso, son también una aliteración que imita, rítmicamente, el sonido de los rápidos pasos de la gitana. La emoción que persiste es de miedo ante la agresividad de las órdenes que da en el diálogo el aire. El peligro está latente.

Preciosa, llena de miedo,

entra en la casa que tiene,  
más arriba de los pinos,  
el cónsul de los ingleses.

Asustados por los gritos  
tres carabineros vienen,  
sus negras capas ceñidas  
y los gorros en las sienas.

El inglés da a la gitana  
un vaso de tibia leche,  
y una copa de ginebra  
que Preciosa no se bebe.

Y mientras cuenta, llorando,  
su aventura a aquella gente,  
en las tejas de pizarra  
el viento, furioso, muerde.

Las últimas tres estrofas son el desenlace de la historia del poema. El ritmo vuelve a ser notoriamente más lento, pero no de la misma forma que en los primeros versos del texto poético, aún se tensan, y se percibe el miedo. Los gritos que se menciona que escucharon los carabineros, el llanto de la gitana contando lo acontecido, y por último, el viento, furioso, mordiendo las tejas de pizarra, son sonidos que no alivian del todo las sensaciones de la persecución; hay una calma aparente y una atmósfera, aún de peligro (el inglés ofrece una copa de ginebra y Preciosa no lo bebe por alguna razón) queda suspendida. Sobre el poder de García Lorca para evocar emociones en los poemas del Romancero Gitano, escribió Francisca Franco Carrilero:

A veces es la propia narración del romance la que habla de luchas, reyertas o «emplazamientos». Pero otras son, de modo muy particular, los distintos elementos visionarios o simbólicos los encargados de transmitir al lector el choque emotivo, la fúnebre sensación, o aquellos otros sentimientos a los que suele ir asociada: dolor, temor,

presagios, obsesión, ira, desesperación o esa pena, la «negra pena» que traspasa toda la obra (Franco, 1989: 1771).

Sin embargo, aun poseyendo el duende, García Lorca fue consciente e hizo visible que el trabajo poético no se sirve sólo de la inspiración momentánea, de la misma manera en que lo subrayó Paul Valéry, requiere de un esfuerzo constante para lograr tener los elementos sonoros para lograr su musicalidad. En una entrevista declaró:

En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema (Lorca, 1932:99).

### **3.3.3 SONETO DE LA DULCE QUEJA: EL RITMO AMARGO DE LA IMPLORACIÓN**

Este poema fue incluido en el libro *Sonetos del amor oscuro*, del poeta. El conjunto de sonetos ha sido, al contrario del *Romancero gitano*, uno de los más ignorados por la crítica literaria. Alberto Acereda, en un ensayo titulado “Federico García Lorca manda su amor a una paloma”, sostiene que, aún siendo uno de los poemarios más profundos y complejos de Lorca, muchos críticos temieron hablar sobre él, porque evidenciaba un tema al que no deseaban acercarse.<sup>74</sup>

Aunque Lorca fue adepto del verso libre y de experimentar nuevas formas en el arte poético, también fue un ferviente admirador de las formas clásicas del verso, de su ritmo marcado métricamente, de sus acentos y rimas. Una de las formas en las que escribió menos, pero admiró en muchos poetas clásicos fue el soneto, que estaba renaciendo entre muchos escritores de su época con nuevos temas y emociones:

---

<sup>74</sup> Alberto Acereda escribe al respecto: ¿por que no aparecen estudios sobre estos sonetos?, ¿hay acaso cierto reparo a meterse en su análisis a tenor del contenido de algunos de ellos? Pese a quien pese, todavía hoy en España se ve con malos ojos al homosexual y por eso parece negativo para la imagen de Lorca reconocer su innegable homosexualidad. Los "Sonetos del amor oscuro" son oscuros, y Lorca bien que lo sabía, porque iban dirigidos a un hombre, a Rafael Rodríguez Rapun. Ese matiz homosexual del adjetivo "oscuro" está claro en Lorca sobre todo si pensamos que ese mismo fue el calificativo que el poeta empleó al recordar en una de sus conferencias los "amores oscuros" del conde de Villamediana, aristócrata asesinado por motivos de homosexualidad (Acereda, 1989).

El dolorido sentir de los pastores y los amantes garcilasianos, que el lento endecasílabo –el “de los pies de plomo”, según una célebre expresión del viejo Castillejo– acompañaba como un largo y calculado suspiro, se convirtió en amargado desengaño en los poetas barrocos, agudizándose sensiblemente, en las creaciones de éstos, el contraste entre la melodía del canto y la calidad plástica de la emoción. En el siglo XX, con la hondura de visión y autopercepción adquirida por los poetas románticos y post-románticos, el discurso lírico se abre a una gama mucho más amplia de estados emocionales, desde el delirio surrealista a la angustia metafísica, a la “ponderada frustración” (Frattale, 2005: 2).

El soneto que fue, por excelencia, la forma en la que grandes poetas como Góngora y Garcilaso vertieron emociones pasionales que se desbordaban en sus versos, fue el elegido por García Lorca para escribir estos sonetos oscuros, que tienen como común denominador una lucha entre el desborde sentimental y el control. La energía de este sentir es clara en uno de sus poemas más icónicos “Soneto de la dulce queja”.

Tengo miedo a perder la maravilla  
de tus ojos de estatua y el acento  
que de noche me pone en la mejilla  
la solitaria rosa de tu aliento.

Como el título expresa, los versos son un canto en el que el sujeto lírico se desborda en quejas continuas, en las que deja sentir un gran dolor, pero al mismo tiempo un goce exacerbado. Esta paradoja se reitera en el primer verso: todo lo que tiene el sujeto lírico es miedo a perder una serie de eventos por parte del ser amado, que tienden, por un lado, a la imposibilidad y a la frustración de un disfrute pleno de una sensualidad que es notoria en el poema; y por otro, una fidelidad a esa serie de emociones que permanecen casi en la expectación. Del primer al segundo verso hay un encabalgamiento, y la palabra “maravilla” resalta no sólo acústicamente, sino que adjetiva todo lo que del ser amado se nombra, aunque no sean emociones que resulten de un amor pleno. La voz que emite la “dulce queja” es de una melancolía pasional por aquello que, no ha perdido, pero no representan, en realidad, una ganancia afectiva. Los cambios en el tono de los versos, así como los cambios drásticos de ritmo, aunque, siendo un soneto, se trate de endecasílabos, muestran la relación íntima que existe entre estos movimientos sonoro musicales

y las emociones. Loretta Frattale, en un estudio sobre Lorca titulado “Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca” escribe:

Tanto la poesía como la condición melancólica mantienen una relación dinámica y hasta paradigmática con la voz: la poesía por ser un arte fundamentalmente verbal, la melancolía porque es una enfermedad que afecta sensiblemente a la expresividad del sujeto, tradicionalmente representado como desentendido del mundo, ensimismado, callado, aunque entregado a una frenética actividad fantasmática y meditativa. El segundo elemento es la emoción, en el sentido de tensión, tonalidad anímica, vibración psíquica, pero también “vocación” [...] ideal soplo de aire (“inspiración” diría Lorca), atmósfera en la que se difumina, sublimándose, la fisicidad de la voz por efecto de la emoción (Frattale, 2005: 1).

Los ojos de estatua, hacen pensar en la piedra. La misma palabra estatua suena a estático. Las sensaciones son de frialdad, de incapacidad de sentir, de insensibilidad, pero la palabra maravilla, nos hace pensar en una mirada aguda, estéticamente perfecta. El segundo encabalgamiento da fuerza a la palabra acento, y justamente éste tiene que ver con la intensidad. Lorca escribe con una metáfora, por demás bella, “la solitaria rosa de tu aliento” para hablar de un beso, que antes acompaña con el verso “que de noche me pone en la mejilla”. La fuerza erótica de estos cuatro versos, se logra en el ritmo por medio del timbre a través de las rimas; la rima de maravilla y mejilla, deja una sensación de una sensualidad suave, apenas susurrada, esto porque además del sonido aliterado de la sílaba “lla”, susurrante, decir que el beso fue en la mejilla y no en la boca, aligera la intensidad del tono del poema y que sea justamente en la noche, es sugerente. La rima anterior alterna con acento y aliento, que son de un erotismo más marcado, pasional. La sílaba “to” tiene una fuerza de percusión, que logra dar matices sonoros, casi podría decirse de tipo masculinos, en el ritmo, a diferencia de la anterior. El juego tímbrico se mantiene también en la segunda estrofa, también de cuatro versos, como en el clásico soneto. “Orilla” y “arcilla”, su sonido, como las sensaciones que dejan sus imágenes, son suaves; sólo con pensar en la arcilla podemos sentirla desvanecerse entre los dedos. La misma vocal a, al final de las palabras es femenina, en contraste con el timbre de “siento” y “sufrimiento”, que desbordan una angustia que, por la solidez sonora de las palabras, su dureza casi puede tocarse.

Tengo pena de ser en esta orilla  
tronco sin ramas; y lo que más siento  
es no tener la flor, pulpa o arcilla,  
para el gusano de mi sufrimiento.

La estrofa comienza con una anáfora de la primera, “tengo”, pero ahora la emoción cambia, al miedo se suma la pena. De ser un tronco sin ramas para poder anclarse en la orilla de la vida del ser amado, porque la misma palabra, además de dar la sensación de un árbol incompleto, alude también a un cuerpo sin extremidades, inmóvil. “Y lo que más siento” escribe Lorca, reiterando a través del ritmo, una sensibilidad que se desborda. El encabalgamiento resalta la palabra “siento”. El siguiente verso muestra una paradoja con el primero que abre el soneto, “tengo miedo a perder”, pero en éste expresa que siente “no tener la flor, pulpa o arcilla, /para el gusano de mi sufrimiento”. Estas tres imágenes tienen un ritmo de gradación descendiente. Comienza con la flor, para irse desvaneciendo en pulpa, que hace pensar en la carne de un fruto, para terminar en arcilla, lodo. Tanto la sensación táctil va pasando de lo sólido a lo casi intangible, como también la idea de lo bello, lo vivo como una flor, se convierte en polvo. La flor, que representa la fertilidad pasa a ser estéril. El ritmo, se va degradando, igual que las emociones del sujeto lírico del poema. “El gusano de mi sufrimiento” es a quien desea seguir alimentando para crecer ese “amor oscuro” como el de los sonetos. María Franco escribió sobre esta forma de escritura en Lorca:

Observamos la finura de Lorca, su modo único de captar el ambiente y reflejar los sentimientos más recónditos mediante los sentidos, mediante los recursos de tipo visionario, una de cuyas características como sabemos, en el conferir a la materia poética opacidad o plasticidad, belleza, en suma. Intenta, y consigue impresionar nuestra sensibilidad y lo hace mediante las sensaciones que refleja en sus versos. Estas sensaciones suscitan en el lector, una vez objetivadas unas determinadas emociones, que son las que, en definitiva, quería el poeta comunicar (Franco, 1989: 1779).

Siguiendo con el poema, la tercera estrofa, formada por tres versos, empieza a acelerar el ritmo. La queja se torna en una súplica en la que el sujeto lírico enuncia motivos, a manera de oración, con esa misma devoción con que religiosamente se rezan.

Si tú eres el tesoro oculto mío,  
si eres mi cruz y mi dolor mojado,  
si soy el perro de tu señorío,

La anáfora presente al comienzo de cada verso, ese “si” marcado, que sintácticamente debería tener una consecuencia, pero en el poema no la tiene, logra que el ritmo se torne ansioso, como un aliento a punto de romperse en llanto. El sujeto amado representa un tesoro, pero a la vez, el hecho de mantenerse oculto representa una carga, una cruz. El dolor mojado sobre el que escribe Lorca, bien puede hablar sobre el llanto, como algunos autores coinciden, pero es posible también que tenga tonalidades eróticas. En contraste con los valores dados al ser amado, el sujeto lírico se degrada con la misma intensidad con la que al otro enaltece, y la idea se refuerza en el siguiente verso con las palabras “perro” y “señorío”. La “r” adquiere aquí una energía casi obsesiva, en la que el autor reitera su fidelidad y su mansedumbre.

no me dejes perder lo que he ganado  
y decora las aguas de tu río  
con hojas de mi otoño enajenado.

En los últimos versos, el ritmo sigue siendo el de un ruego, pero con la firmeza de una demanda: “No me dejes perder lo que he ganado”, como un derecho por el cual puede ordenar en vez de implorar que el sujeto amado, que por la metáfora de los dos últimos versos “y decora las aguas de tu río / con hojas de mi otoño enajenado” tiene la vitalidad y la lozanía para moverse y fluir, a diferencia del sujeto lírico que se encuentra ya casi declinando como el otoño, y como todo el poema expresa, con un amor, como adjetiva con la última palabra, que lo enajena.

# CAPÍTULO 4.- PLASTICIDAD Y POLISEMIA EN POEMAS DE CRISTINA PERI ROSSI Y ABIGAEL BOHÓRQUEZ

*La belleza es algo tan radicalmente cierto que resplandece aún a pesar de los obstáculos que se le opongan. Y yo quedé deslumbrada sin saber la causa, el porqué. Ignoraba (y era una gran ventaja) lo que quería decir el autor con vocablos tan inesperados [...] Pero éste era el velo tras el cual yacía una sustancia más misteriosa y compleja. Yo la sentía debajo y por encima de los signos, musical, absoluta, perfecta. No hubiera podido nombrar su esencia, identificar la aguda punta con la que hería mis nervios. No hubiera podido decir: aquí está y señalarla en el espacio. Pero allí estaba, invisible y vital como la soledad y como el aire. Era la poesía.*

*Rosario Castellanos*

Una vez más he de volver a la comparación usada en capítulos anteriores de este trabajo y repetida por Paul Valéry en varios de sus libros, agregando siempre una nueva mirada hacia ella: La marcha se asemeja a la prosa y la danza a la poesía. En la poesía, la libertad es la “desorganización” de los sentidos. A diferencia del rigor que pudiese exigir narrar o describir con las palabras, la poesía supone justamente la imprecisión, y, además, la fructífera imaginación, tanto del poeta que construye el poema, como del que lo encuentra, lo lee y lo reinventa. “Los versos no son sino eso, un estado de invención establecido por ellos mismos y la regla del juego consiste en que lo inventado no tenga ningún valor” (Valéry, 2015: 40).

Este capítulo reflexiona sobre los conceptos de plasticidad y de polisemia en la poesía, acompañándome de las disertaciones de Paul Valéry, sobre el fenómeno de la creación poética, desde las observaciones que Clément Rosset hace acerca de la música y las características que considero comparte con la poesía. Parto desde la plasticidad, tomando como referente la teoría de Catherine Malabou, en diálogo con los escritores mencionados.

En el libro *El objeto singular*, Rosset escribe:

Una de las características esenciales de todo lenguaje es, se sabe, su plasticidad, o incluso su equívocidad; es decir, la aptitud que presentan sus elementos constitutivos

para expresar no un sentido fijo, sino una muy grande variedad de sentidos. Ni el sonido articulado elemental, ni un conjunto de sonidos (palabra), ni un conjunto de palabras (frase) son ligados a un sentido particular, pero pueden siempre designar un sentido u otro, incluso dos sentidos opuestos (Rosset,2007:87).

Aunque en esta afirmación Rosset habla de plasticidad como sinónimo de polisemia, así como de equívocidad, en el presente estudio se analiza la plasticidad del poema partiendo desde el concepto, tomando la teoría de la filósofa francesa Catherine Malabou<sup>75</sup>, para llevarlo hacia el proceso creativo del poema. De estas disertaciones acerca del fenómeno plástico en la poesía se desprende también el fenómeno de la polisemia, sobre el cual escribió Valéry y también lo hizo Rosset pero en lo tocante a la música.

## 4.1 CARACTERÍSTICAS DE LA PLASTICIDAD

Respecto a la forma, imprescindible en este capítulo, no es sólo un nombre dado a una estructura, llámese soneto o verso endecasílabo. La forma es la manera en la que el artista moldea su obra. El poeta forja\_ con el fuego del pensamiento\_ la palabra, por eso en la poesía, las palabras se transforman, morfológica y metafóricamente.

Sumando a esta construcción sobre la forma, haré énfasis en la relación dinámica que existe entre la obra artística y el creador, como una fuerza invisible que está en juego, y a la que el artista busca darle una forma para poder exteriorizar tal energía creadora<sup>76</sup>. Para tal efecto, traigo también al capítulo algunas reflexiones de Massimo Recalcatti, Didier Anzieu y J.D. Nasio.

La forma, es el cimiento principal sobre el que se sustenta la plasticidad, sobre esta última, escribe Malabou que “Designa el carácter de lo que es plástico, es decir, de lo que es susceptible tanto de recibir como de dar forma” (Malabou, 2013: 29). La base conceptual parece simple, sin embargo, Malabou construye con ella toda una teoría en la filosofía, aplicada en la actualidad.

---

<sup>75</sup> Catherine Malabou, estudiosa de la filosofía alemana contemporánea, con Hegel y Heidegger, como principales exponentes. Su tesis doctoral *El porvenir de Hegel: plasticidad, temporalidad y dialéctica* fue dirigida por Jaques Derrida.

<sup>76</sup> Respecto a la forma, Massimo Recalcatti, reflexionando sobre el proceso creador en Van Gogh, escribe: La noción freudiana de sublimación se vuelve aquí decisiva para captar cómo la obra es llamada a efectuar el anudamiento singular entre lo real de la pulsión (fuerza) y su plasticidad (forma). En Van Gogh podemos ver cómo la energía de la pulsión —su fuerza acéfala— no devasta nunca el cuadro, no lo hace imposible, no lo destruye, sino que lo genera, lo produce y lo vitaliza porque encuentra cada vez, precisamente en el movimiento sublimatorio del trabajo artístico, su forma. En todos los grandes artistas encontramos siempre en curso este conflicto áspero, irreductible, permanente e ineludible entre la fuerza (real) de la pulsión y la plasticidad (simbólico-imaginaria) de la forma (Recalcatti, 2014:12).

Además, transita por varios caminos desde lo que significa lo plástico. En este trabajo viajamos por tres de ellos: El primero es la noción más cercana del término plasticidad; el segundo tiene que ver con la transformación en el tiempo y la sorpresa; y el tercero con la polisemia. Juntos logran, en la poesía, la modelización plástica de lo ausente.

#### 4.1.1 LO PLÁSTICO: RECIBIR Y DAR FORMA

*No se entiende lo que es la forma en el arte si no se ha comprendido que ella da (o debería dar) tantos pensamientos como el fondo; que ella es tan fecunda en ideas como la idea\_madre, que la forma puede ser ella misma... una idea- madre, y que lo inverso del problema ingenuo (expresar su pensamiento) también existe y vale*

*Paul Valéry*

La primera categoría se plantea desde el término de plasticidad y su significado:

Catherine Malabou en *El porvenir de Hegel*, escribe:

Hay que señalar primero que los significados corrientes de la plasticidad no han dejado y no dejan de evolucionar, lo que de por sí ya es sintomático [...] La "plástica" significa el arte de la elaboración de las formas, en particular la escultura; ella también nombra el equilibrio y la belleza de las formas. El adjetivo plástico tiene dos significados opuestos: Por una parte 'susceptible de cambiar de forma', maleable; se llama plásticas a la cera, la greda, la arcilla; por otra parte, 'susceptible de dar la forma' como las artes plásticas o la cirugía plástica. Generalmente se denomina plástico al soporte susceptible de conservar la forma que se le imprime. En este sentido, plástico se opone a elástico, a viscoso, e incluso también, a polimorfo (Malabou, 2010: 86).

"El país natal de la plasticidad es el arte", afirma Malabou, ya que es por medio de la creación que puede darse la forma, buscando la belleza. La creación artística, en este caso, la creación poética, busca también la forma bella en las palabras, no sólo por medio de los juegos que se logran a través de la sintaxis y los cambios que el verso exige, musicalmente, sino que, en la palabra misma, el poeta hace cambios, que pueden suceder dividiendo de forma diferente a la palabra, suprimiendo o añadiendo fonemas, tal como haría un escultor con su obra. Sobre esto reflexionó Valéry:

El trabajo habitual del verso, el manoseo que lleva a la perfección, conduce a habituarse a los cambios de palabras, a las supresiones, a las sustituciones, que por un feliz acierto — bastante frecuente — desplazan el punto de vista del escritor y le hacen pensar, legítimamente, que el objeto inicial, el bosquejo primitivo de su poema, no son esenciales;

que se los puede y se los debe abandonar si se presenta una ocasión favorable que lo aleje de aquellos—ya que son sólo condiciones del comienzo—, una primera jugada, y que es posible ubicar en el acto modificador del lenguaje, y aun en el lenguaje mismo, el interés principal de la atención (Valéry, 2015: 22).

Pero, como indica Malabou en su búsqueda de la definición de la plasticidad, no sólo el poema es plástico en tanto su creador manipula a las palabras, sino que existe un efecto contrario. Una vez escrito el poema, éste también tiene la capacidad de dar forma al poeta que lo escribió. Pero, ¿cómo es esto posible?

Para dar respuesta a esta pregunta y seguir con los planteamientos sobre la plasticidad, deseo traer una reflexión de Paul Valéry respecto a la creación poética: “El verdadero poeta nunca sabe exactamente el sentido de aquello que tuvo la felicidad de escribir, pues, desde su punto de vista, él se convierte en un simple lector, un instante después” (Valéry, 2015: 41). En una de sus notas sobre poesía, Valéry recuerda sobre sus conversaciones con Mallarmé y escribe:

Con frecuencia escuché hablar a Mallarmé del poder de la página en blanco, de su fuerza generadora. Uno se sienta delante de la hoja vacía, y algo escribe, algo hace [...] Quizá no entendamos nada de la vista, ni del oído, hasta tanto no comprendamos que sus células foto o fonopsíquicas dan y reciben indivisiblemente. Producen, originan un doble efecto (Valéry, 2015:34).

Malabou es clara al expresar que plástico, aunque es opuesto a rígido o fijo, no quiere decir que necesariamente sea polimorfo. Lo plástico, enfatiza, es lo que guarda la forma sin recuperar su forma inicial. Plástico designa a lo que cede a la forma resistiendo la deformación. Como es el caso de su uso en la histología para designar la capacidad de los tejidos para regenerarse, o reformarse, después de haber sido lesionados. (Malabou, 2015: 30).

Lo plástico puede cambiar de forma sin deformarse, sino que, mediante su capacidad de transformación, se reforma. Respecto a esta cualidad plástica reflexionó Valéry también, haciendo una comparación de ciertos materiales con la poesía:

Como una estatua de bronce o un vaso de vidrio que no se explican sino por un estado, por una temperatura, en virtud de la cual lo que ahora es sólido antes fue fluido o líquido, así también ciertas relaciones, ciertas figuras y construcciones del lenguaje, inversiones,

imágenes, coincidencias, requieren, para ser admiradas, comprendidas, consentidas, un estado, una temperatura alejada de la temperatura ordinaria de nuestro espíritu, un estado en el cual el recorrido medio de los elementos excitados en la producción mental sea bastante superior al habitual (Valéry, 2015: 24).

Esa temperatura extraordinaria de la que escribe Valéry, tiene que ver también con las emociones con las cuales trabaja el poeta, pero también con las probables temperaturas de sus lectores, del mismo poeta leyendo el poema momentos después, que pueden moldear el poema, hacerlo líquido, o sólido, como indica el autor de *El cementerio marino*. La poesía es así, siguiendo las características de este ámbito de la plasticidad —plástica— en tanto que puede cambiar de forma y también es capaz de moldear, a su escritor y a sus lectores.

#### 4.1.2 LA METAMORFOSIS PLÁSTICA

No hay inconvertible. La convertibilidad absoluta es la situación infranqueable del juego del mundo

Catherine Malabou

Señor, la jaula se ha vuelto pájaro

Alejandra Pizarnik

Paul Valéry afirmó que la poesía es alcanzar el estado de invención perpetua. El poema no será el mismo, siempre estará renovándose. La necesidad de cambio, surge, desde la perspectiva de Catherine Malabou, desde lo que ella llama *La imposibilidad de huir*. Ahí donde se torna imposible permanecer por determinadas circunstancias es necesario moverse; sin embargo, puede suceder que no exista manera de hacerlo. Es entonces cuando la plasticidad se torna necesaria, y está directamente relacionada con la capacidad de transformarse, específicamente de renovarse continuamente. En *Plasticidad en espera*, Malabou plantea:

Abordaré el problema a partir de la imposibilidad de huir. Imposibilidad de huir ahí donde la huida se impondría no obstante como la única solución. Por la imposibilidad de huir en aquellos momentos en que una tensión extrema, un dolor, un malestar empujan hacia un afuera que no existe. Algo que se constituye como imposibilidad de huir y como necesidad de esa imposibilidad [...] La única salida posible a la imposibilidad de huir es la transformación [...] La plasticidad designa entonces el movimiento de

constitución de una salida ahí mismo donde ninguna salida es posible (Malabou, 2010: 8).

Paul Valéry observa, así como la regeneración de los tejidos de la piel, una regeneración en los elementos del lenguaje: “Un poema es aquello que está constituido por bellos elementos, y sólo por ellos [...] pero ¿Qué son esos elementos? Son elementos del lenguaje que se regeneran por sí mismos y son reestimulados por su propio efecto (Valéry, 2015:42).

En el poema también se generan tensiones, y el poeta busca en el lugar de su creación las herramientas que, no permitiéndole huir, lo transforman. El poeta también es plástico, como lo es su poema. Para que el poema sea plástico debe ser capaz de transformarse, ser el lugar de la metamorfosis y, ésta, necesariamente tiene que ver con la forma.

Ahora bien, Malabou afirma que la plasticidad misma del término plasticidad la lleva a los extremos, a una figura sensible que es la toma de la forma [...] y a una aniquilación de toda forma [...] (Malabou, 2013: 30). Valéry afirma en el terreno de la poesía que “La trascendencia necesariamente perfora la forma”. Tales pensamientos coinciden en que la forma debe modificarse para avanzar y trascender, como un proceso de renovaciones continuas, en las que la plasticidad no es un hecho en sí, sino una transformación infinita que se renueva cada vez. Valéry observaba que la “Filosofía es el estudio (ignorándolo) de las transformaciones de los puntos de vista y de las modificaciones verbales que los acompañan. Y poesía es el estudio (más consciente) de las transformaciones verbales que conservan los impulsos iniciales (Valéry, 2015: 34).

Malabou, estudiosa de la filosofía de Hegel, interpreta que para el filósofo alemán, el tiempo es la superposición de los cambios que va teniendo la forma. Catherine Malabou (como ella misma afirma) interpreta la filosofía Hegeliana como filosofía del remplazamiento, o en términos más generales, como una filosofía de la plasticidad (Malabou, 2010:95).

Todas las formas que el sujeto reclama para dar su cuerpo al tiempo, todas sus devociones con el porvenir, todos los accidentes de su plástica, tanto orgánica como psíquica, se inscriben originariamente en una lógica de la sustitución, y es también esto lo que hace posible a la situación votiva en su principio. No hay más que sustituto: una forma por otra, una sanación por una enfermedad, una pierna de cera por una pierna real, un pasado por un presente, un síntoma o un porvenir por otro. Y de este modo

toda la vida no sería más que una serie de deflagraciones consagradas a la forma, y formas consagradas a la deflagración. Este diferimiento, nacido de la sustitución, sería precisamente *lo que hace pasar el tiempo* (Malabou, 2010:94).

En el universo poético son las palabras las que pasan por tal proceso de sustitución. De la intención primera de su creador a una lectura posterior del mismo poeta que lo escribió habrá ya una transformación. No es que las palabras cambien físicamente, los signos serán los mismos. El proceso de deflagración tendrá que ver con lo que significan las palabras. Una imagen sustituirá a otra, una memoria cambiará de forma. Porque la palabra se renueva en el poema. Nunca será la misma. Después de la lectura de su propio poema, el poeta siente que se encuentra ante algo que de repente, aunque no le es ajeno, pareciera serlo, y se sorprende. Las palabras que dan cuerpo a las ideas, se presentan ante el poeta, momentos después, para su redescubrimiento. Como Valéry observó:

El milagro al fin es reconocido, admitido, y luego nace el sentimiento melancólico de que aquel instante ya pertenece al pasado. La perla incuestionable ha llegado a ser, por la certeza alcanzada, una cosa exterior. Es el estado naciente, en tanto que es todavía capaz de renacer, lo que resulta tan extraordinario (Valéry, 2015: 27).

Antonio Machado, por ejemplo, afirmaba que el pasado es materia de infinita plasticidad, y esto lo puso en práctica en sus poemas. En tal planteamiento quiere decir que la palabra es capaz de moldear al tiempo, una y otra vez, porque como se propuso al principio de el capítulo, el lenguaje es plástico porque es susceptible tanto de recibir como de dar forma y, especialmente, el lenguaje en la poesía juega con el tiempo. Como ejemplo, un poema de Antonio Machado nos muestra cómo el poeta se desliza a través del lenguaje por el tiempo, que va de la vida de su padre antes de su existencia y se transforma en un padre que puede observar a su hijo, ya canoso: “Ya escapan de su ayer a su mañana/ ya miran en el tiempo”.

Esta luz de Sevilla... Es el palacio  
donde nací, con su rumor de fuente.  
Mi padre, en su despacho. —La alta frente,  
la breve mosca, y el bigote lacio—.

Mi padre, aun joven. Lee, escribe, hojea  
sus libros y medita. Se levanta;  
va hacia la puerta del jardín. Pasea.  
A veces habla solo, a veces canta.  
Sus grandes ojos de mirar inquieto  
ahora vagar parecen, sin objeto  
donde puedan posar, en el vacío.  
Ya escapan de su ayer a su mañana;  
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,  
piadosamente mi cabeza cana.

Hay en la poesía expresiones temporales que en la prosa resultarían extrañas aún para el más experimentado y arriesgado narrador. Sobre esto apunta Juan de Mairena, seudónimo de Machado:

Cierto que lo pasado es, como tal pasado, inmodificable; quiero decir que, si he nacido en viernes, ya es imposible de toda imposibilidad que haya venido al mundo en cualquier otro día de la semana. Pero esto es una verdad estéril de puro lógica, aunque nos sirva para hombrearnos con los dioses, los cuales fracasarían como nosotros si intentasen cambiar la fecha de nuestro natalicio. ¿Algo más? Que siempre es interesante averiguar lo que fue. Conformes. Mas, para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente y en constante función de porvenir. Visto así - y no es ningún absurdo que así lo veamos - , lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas (Caparrós, s.f.: 324).

Pero no sólo es el pasado lo que la poesía modifica, ella se arriesga y se lanza tanto al futuro, como en un estado premonitorio, así, como a desempolvar memorias y emociones para verlos nacer, y renacer en el instante poético, esa palabra no dicha, aún en estado naciente sobre la que tanto reflexionó Paul Valéry. En un estudio sobre la poética de Antonio Machado, Luis Caparrós Esperante, apunta: “Para la luz, para la razón, no hay camino de vuelta hacia el ayer, nos despeñamos inevitablemente hacia el futuro. Pero el sentimiento, en cambio, ofrece esperanza -

y la poesía es sentimiento para Machado [...] La poesía es camino de reencuentro - vital, cordial, físico - con el ayer” (Caparrós: 338). Juan Gelman, poeta argentino, escribió, como ejemplo:

Yo no me voy a avergonzar de mis tristezas, mis nostalgias. Extraño la callecita donde mataron a mi perro, y yo lloré junto a su muerte, y estoy pegado al empedrado con sangre donde mi perro se murió, existo todavía a partir de eso, existo de eso, soy eso, a nadie pediré permiso para tener nostalgia de eso [...] Ninguno me sacó de la calle donde estoy llorando junto a mi perro (Gelman, 2013:16).

La última línea del poema es reveladora “Ninguno me sacó de la calle donde estoy llorando junto a mi perro”. Hace pensar en la sentencia de Malabou respecto a la *imposibilidad de huir* y la necesidad de transformar, en este caso, el pasado. Además, el juego de temporalidad que crea, haciendo uso de verbos en diferentes tiempos, denota que en el momento poético el tiempo se funde, como lo haría un plástico. Como expresa Caparrós en un estudio sobre la plasticidad del ayer: “Comienzo y final absolutos, de imposible concurrencia en el plano de la experiencia real, aparecen así unidos irónicamente en el verso, gracias exclusivamente a la poesía”. En el proceso de escritura en esa vuelta a ciertos momentos ya existe la plasticidad, en sus diferentes caminos. Malabou, en “Sobre un nuevo método de lectura” escribió que:

La estructura o la forma de un pensamiento [...] es a la vez el espectro de su historia y el esbozo de algo, en ella, que *no ha nacido todavía*; algo innato, en el sentido propio. *Una infancia por venir* en el texto, la promesa de un estadio primitivo del texto. La infancia es una edad que no pertenece ni a la metafísica, ni a lo que rebasa la metafísica, y que, como la metamorfosis, está a la vez antes y después de la historia. La infancia es el *futuro* primitivo de los textos (Malabou, 2010: 112).

Cuando Catherine habla de la infancia, primero, como un estadio primitivo del texto, hace pensar en los espacios que nos interesan que son los de la poesía en el retorno y en la remodelización que el poeta hace del pasado, real o imaginario (si es que existen diferencias), al volver, por medio del conjuro de las palabras, a un momento, para transformarlo. También en que la poesía, justamente, es el texto por excelencia que representa ese estadio primitivo, el poema es un infante, es un niño infinito. Pero, en segundo lugar, es también como plantea Malabou, un futuro

primitivo, en tanto, que, aún reinventándose, y naciendo a cada momento, el poema también transita el futuro.

Al deslizarse por el tiempo, el poeta pareciera estar en la búsqueda, no sólo de palabras, sino de momentos y de experiencias. Y es que el poema, al ser plástico, además de haber sido creado y moldeado por el poeta, también cumplirá un proceso de escultor. El creador, ante su poema, en el cual pone una energía vigorosa e invisible hasta ese momento, una maraña confusa de imágenes y sensaciones, toma forma. En ese momento, el escritor encontrará que puede sorprenderse con sus hallazgos, al leer sus propios versos. Por esta razón, Valéry creía firmemente que el placer literario no consiste en expresar el propio pensamiento, sino en encontrar en uno mismo algo que no se esperaba:

¡Encontrar! Encontrar lo que satisface, al punto de provocar, para siempre, el reencuentro con el instante de este hallazgo. No soportar la afluencia de energía liberada por el hecho de aprehender, de tocar, de poseer aquello que es distinta u oscuramente esperado. Expansión brusca del ser y luego estremecimiento oscilatorio, con retorno y redescubrimiento (Valéry, 2015).

Clarice Lispector, escribía en uno de sus artículos: “Escribir es tantas veces recordar lo que nunca existió. ¿Cómo lograré saber lo que ni siquiera sé? Así: como si lo recordara. Con un esfuerzo de memoria, como si yo nunca hubiera nacido. Nunca nací, nunca viví: pero recuerdo, y el recuerdo es en carne viva”(Lispector, 2008: 298). Ese recordar de lo que nunca existió del que Clarice escribe, es lo imprevisible que existe en la creación literaria y, sobre todo, su plasticidad. También, el lector encontrará más adelante en el texto cómo Cristina Peri Rossi plantea esto como la memoria, y cómo el lenguaje le permite que sea plástica.

Abigael Bohórquez, autor de quien se analizará su obra a la luz de la plasticidad, escribió en uno de sus textos, hablando del poema:

Entonces apareces.

Llegas.

Y la palabra gira

adentro,

desde donde

dolía y me dolía,  
zumba,  
zarpa,  
se retuerce,  
atraca.  
Me miras.  
Las sílabas desamarran su resplandor;  
la lengua ahonda  
toda cabalgadura,  
sube el sonido,  
escala,  
rema nervaduras y pulpa;  
la palabra no arriba,  
pende.

La palabra, que Bohórquez deja en el poema, está viva, adentro del poeta como queriendo salir, y él la escucha y la siente. Los verbos que utiliza son de movimiento, como si las palabras en el poema viajaran. La palabra escala, rema, atraca, pero lo más revelador es el último verso. La palabra no arriba, “pende”, dice Bohórquez. Como la plasticidad plantea, no hay un momento de llegada, porque todo se encuentra en transformación, y por eso el verbo pender, mantenerse en suspenso, es revelador<sup>77</sup>.

En esa eterna transición se encuentra también el escritor, y es por eso que el poema, como la música puede llegar a ser un extranjero para su propio creador.

“La importancia de una obra, para el autor, está en relación directa con lo que de imprevisible le aporta en el proceso de su elaboración. Se produce entonces un momento de efusión y de bendición general. De idolatría naciente. Es posible que..., etcétera! Y el sujeto se palpa, se pellizca: ¿Soy realmente yo...? Pero los vestigios del hecho, el testimonio material, lo escrito, están allí...” (Valéry, 2015: 20).

---

<sup>77</sup> Esta idea está relacionada con una frase de Pascal Quignard citada en la página 27 referente al primer capítulo. Como escribía Pascal Quignard :”sufrimos por las palabras que nos faltan, que están ausentes bajo la especie del sonido, que son las ausentes, que permanecen ausentes en la punta de la lengua”.

### 4.1.3 POLISEMIA: EL LENGUAJE NACIENTE

Poesía es el arte de hablar sin decir nada, pero para sugerirlo todo

Paul Valéry

La música de las palabras puede suficientemente hacer las veces de lenguaje, cada vez que se habla sin tener algo en particular que decir

Clément Rosset

De la transformación de la forma que supone la plasticidad, en el caso de la poesía, se desprende su polisemia. Aunque Malabou aclara que plástico no necesariamente significa polimorfo<sup>78</sup> (en el sentido de que tiene que tomar varias formas al mismo tiempo; sino que plástico se refiere a una transformación en la forma, que suple a la anterior y, este proceso de cambio, sería lo que conocemos como tiempo) en la poesía existe la polisemia en todas y cada una de las facetas de su plasticidad.

En la poesía, no sólo es la forma la que se transforma, sino, como apunta Valéry, también el fondo es susceptible de infinidad de cambios. Los sonidos, imágenes y las sensaciones que los poemas son capaces de generar, van a renovarse infinitamente, hasta el punto de convertirse en una experiencia distinta de lectura para su propio creador. Además de la creación y recreación que existe en la escritura del poema, la lectura es también un aspecto trascendental en su plasticidad.

Siguiendo a Jean- Francois Lyotard, Malabou, reflexiona sobre una expresión del filósofo francés: “un ojo al borde del discurso”, con ella, Lyotard explica que existe “un dispositivo óptico que el lenguaje, en su estructura, muestra en su borde, de tal manera que hablar hace surgir la visibilidad de aquello de lo que se habla. No hay en sí una separación entre la forma y el fondo, sino que ambas, fundidas, porque ambas son plásticas, forman *El relieve del lenguaje*. Como la misma Malabou concluye: “la plasticidad es la condición de existencia de la significación por cuanto le confiere su visibilidad, la cual no se confunde con su presencia” (Malabou, 2010: 115).

La figura [artística], añade Lyotard, es una deformación que impone otra forma a la disposición de las unidades lingüísticas. Esta otra forma es una pura energía que pliega, que arruga el texto y lo convierte en una obra, una diferencia. ¿No es precisamente

---

<sup>78</sup> Esta aclaración entre plástico y poliformo se encuentra citada en las páginas 185, 186.

esa energía, que se declina al infinito en la pintura, la ficción, la música o la poesía, la forma de la escritura? (Malabou, 2010: 115).

Estos pliegues del texto de los que habla Catherine, son, para imaginarlos visualmente, un relieve que se forma como las rocas, que van cambiando por el roce del viento y del tiempo. Están tallados por su creador y por todos los ojos que lo miran, por todas las voces que lo leen e imaginan, que sienten.

Pocas personas aceptan que se pueda hacer una obra, especialmente una obra escrita no para dar algo al lector, sino, por el contrario, con miras a recibir de él. Ofrecer al lector la oportunidad de un placer—trabajo activo— en lugar de proponerle un goce pasivo. Un escrito hecho expresamente para recibir un sentido\_ y no sólo uno, sino tantos cuantos pueda hacerle producir la acción del espíritu sobre un texto (Valéry, 2015: 28).

Hay una fuerza transparente que explota en la poesía, que va directo a la emoción, y está conectada con la música. Clément Rosset tiene una visión del arte musical, casi como un ente fuera de este mundo, que toma vida propia, una vez que su invisible sonido nace de una voz o de algún instrumento. Esta musicalidad de la poesía no sienta sus bases únicamente en las figuras retóricas que se centran en el juego de los sonidos, como las aliteraciones y las rimas, va más allá. La musicalidad en el poema —tomando como referencia las reflexiones filosóficas de Rosset— existe, al ser semejante en la experiencia ante su escucha.

Sobre la música, expresa Clément Rosset, que, aunque “no evoca nada de nada”, eso no le resta expresividad y quizá, de todas las artes es la que la posee en mayor grado, precisamente porque no tiene necesidad de imitar a la realidad, porque la lleva en sí misma, y cada vez que es escuchada por alguien, éste es una especie de albergue vacío en el que ella se hospedará. “Lo hace resonar por primera vez incluso, naturalmente, cuando se trata de una segunda o tercera audición: afecto nuevo sobre el mercado de las emociones” (Rosset, 2007:74).

La polisemia es efecto y compañía de la plasticidad, en tanto que ella misma es plástica, porque al pensar en el concepto, en que es moldeable y que es capaz de moldear, y aplicado en el poema, se pueden modelar las palabras, o no (lo que pone en juego en primer lugar a la forma) esto es, hay un proceso lúdico, no sólo al quitar o poner sílabas, letras o desacomodarlas sintácticamente, sino que, aún no haciendo cambios en la forma, la polisemia es inevitable, y la plasticidad también.

Como ejemplo, Xavier Villaurrutia, en el poema “Nocturno en que nada se oye” que ha sobresalido justamente por la manera en que el poeta hace uso de los fonemas, explorando cada una de sus posibilidades fonéticas y de significado, modificando la forma y el significado. El mismo proceso plástico está involucrado en ambos. Para explicar más detalladamente lo planteado, tomo unos versos del poema mencionado:

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro  
cae mi voz  
y mi voz que madura  
y mi voz quemadura  
y mi bosque madura  
y mi voz quema dura

En estos versos, los fonemas se igualan, no así en las palabras escritas, que visualmente contrastan las diferencias. En cada verso que va cambiando tras otro, existe una infinidad de posibilidades, de sentido, de interpretación y de emoción. Escribir o leer “mi bosque” tiene tantas connotaciones como lectores posibles. Basta preguntarse ¿Qué sensación acompaña a la palabra bosque para el que la escribió? ¿Qué imagen evoca, qué emociones?

Algo parecido ocurre con la música. Ésta, conformada por sonidos, se presta con más intensidad a la polisemia, y no necesariamente como lenguaje, como es el caso de la poesía, sino que va directo a la emoción: resuena en quien la oye. Por eso la poesía es musical, porque da intensidad a lo sonoro, que da una experiencia ante el poema como el escucha ante la música. Las palabras tienen presencia, no sólo por lo que, reglamentariamente significan, entendiendo que la poesía justamente desata esos lazos de significado, sino porque son, y cambian en manos de quien las nombra y de quien las lee. “El gran arte muestra siempre la multiplicidad intrínseca del valor de las partes o elementos de una obra. Las palabras en poesía son polivalentes. Ellas tienen fuerza mítica” (Valéry, 2015:32).

Esta polivalencia que plantea Valéry, pertenece a la naturaleza del lenguaje, y es moldeada, en mayor parte, por el contexto, así como por las tonalidades melódicas que existen en la voz. Esto también es planteado por Rosset en “Música y lenguaje”, pero esta propiedad del lenguaje se exalta en la poesía, porque además de la metáfora, que es trascendental en la transformación del sentido, los juegos sonoros, como los versos de Villaurrutia mostrados antes, permiten la misma operación de la imaginación.

Ahora bien, el poema lleva a las palabras al límite de lo indecible, hasta hacerlas explotar. Hay tanto que expresar con ellas, que a veces el poeta tiene que moldearlas: recortarlas, agregar sílabas, cambiar letras, moverlas como en un rompecabezas. Y es que una vez que la palabra explota, debe cambiar. Es esto lo que plantea Catherine Malabou respecto a lo plástico:

El surgimiento de una forma, es decir, de un accidente o de un modo de ser, es al mismo tiempo, el surgimiento de la posibilidad de aniquilación de dicha forma. Como si la toma de forma y la donación de la forma —operación plástica— fuesen originariamente contemporáneas de la explosión de la forma, de la operación de hacer explotar (Malabou, 2010: 93).

Ya que el poeta recrea la palabra, tiene que terminar con su forma, en la que implícitamente, se guarda el fondo. Una vez realizada esa modelización entre el creador y el poema, éste, seguirá transformándose en sus múltiples sentidos y significados.

#### **4.1.4 POESÍA: MODELIZACIÓN PLÁSTICA DE LO AUSENTE**

Cuando pronuncio la palabra Futuro,  
la primera sílaba pertenece ya al pasado.  
Cuando pronuncio la palabra Silencio,  
lo destruyo.  
Cuando pronuncio la palabra Nada,  
creo algo que no cabe en ninguna no-existencia.  
Wyslawa Symborska

El poema es una máquina del tiempo. Puede ir y llevar en sus versos a quien los escribe y a quien los lee. Viaja a las reminiscencias del pasado y logra ir hacia la intuición del futuro.

La lírica se instala en el instante.

Es interesante, al volver a Rosset y sus observaciones acerca del fenómeno musical, encontrar más semejanzas en la experiencia ante la música y el poema. Pensando en esto, la plasticidad vuelca sus pasos sobre la misma experiencia. Esa resonancia que menciona Rosset, también es planteada por Valéry. En el primero, no sólo indica una cuestión física y vibratoria, sino una respuesta del que escucha, que funciona también a manera de metáfora, como una caja de resonancia, una guitarra, ciertamente; pero Rosset no piensa sólo en el sonido, sino en todo el contenido subjetivo del que emite, como del que recibe. No es la melodía, como tampoco el poema, el contenido, o el fondo; todo se vuelve una casa deshabitada y, entonces, el poema o la

música tomarán la forma y el fondo, ese relieve del lenguaje, de esa casa, de quien la habita. En palabras de Malabou: “La plasticidad es la condición de existencia de la significación por cuanto le confiere su visibilidad, la cual no se confunde con su presencia”. Al respecto, Valéry escribió:

El sentimiento, o aquello que vagamente se denomina con esta palabra, no interviene para nada en la invención o en los hallazgos del poeta o músico. Los verdaderos hallazgos son el resultado de una especie de cristalización brusca o semibrusca [...] Este ordenamiento tiene mucha semejanza con los fenómenos de la memoria, o de la resonancia generalizada. Así, el ruido o el sonido tenue de un choque metálico puede producir bruscamente una disposición cerebral favorable a una jugada feliz (Valéry, 2015: 19).

Rosset se expresa sobre la música como si fuese una extranjera. Una presencia venida de lejos, capaz de deslizarse, casi transparente, como un fantasma que posee a los cuerpos que la escuchan. El filósofo francés es enfático, al plantear que la música no busca expresar nada, ya que es “significante sin significado”; sin embargo, cualquiera que haya experimentado el placer de la experiencia musical sabrá que, en efecto, pareciera “despertar” algo en nosotros, pero no es propiedad de la música, sino de lo que ya habita en nosotros, y plásticos, como somos, también le damos forma.

Ahora bien, la experiencia poética, aunque es parecida en cuanto a esa manera de poseer al otro en el que “resuena” el poema, no es que necesariamente nos haga recordar afectos o emociones, sino que nos permite darle, justamente, forma. El pensamiento, a veces, cuando no casi todo el tiempo, es una especie de bruma (que nos abrume). Valéry decía que escribir es resolver una nebulosa interior, y supone también una organización del espíritu. Clément Rosset, en sus disertaciones sobre el fenómeno musical, dedica unas líneas a la poesía:

T.S. Eliot tiene razón al decir que un poema logrado crea una posibilidad de conocer un nuevo afecto, un cierto estado del alma conveniente a la posición particular del poeta y de su eventual receptor; insistiendo justamente en el carácter nuevo de lo que evoca, más que en su aptitud ocasional para sugerir y reactivar una emoción antigua (Rosset, 2017: 74).

Aún cuando el poeta se instale en el pasado y en lo que muchas veces pensamos como melancolía, lo que de trascendente tiene la poesía, además de la belleza, es su capacidad para hacer que todo renazca, sobre todo, lo que está ausente. En el instante poético cada palabra devuelve la vida a algo.

Con lo ausente no me refiero sólo a lo que se instala en el pasado, sino también lo que aún está por venir (porvenir). La poesía moldea no sólo a las palabras, sino lo que ellas construyen, que es precisamente, el tiempo. Malabou sostiene que la plasticidad es el cuerpo del tiempo o el tiempo convertido en cuerpo. En el caso de la experiencia poética (experiencia del tiempo), el poema es el cuerpo. Y el cuerpo del poema es capaz de deslizarse de un momento a otro, para darle forma y dejarse dar forma, también. Una característica del romance<sup>79</sup>, como ejemplo, son los juegos que existen con los verbos y su conjugación en el tiempo. En el mismo verso pueden existir dos modos temporales, esto es, hay alternancias verbales entre el pasado y el presente. A modo de ejemplo tomo unos versos del romancero sonámbulo de García Lorca:

¿Dónde está tu niña amarga?  
¡Cuántas veces te esperó!  
¡Cuántas veces te esperara,  
cara fresca, negro pelo,  
en esta verde baranda!  
Sobre el rostro del aljibe  
se mecía la gitana.

Otra de sus características es la repetición de palabras, o frases (anáfora), como ejemplo el verso de Lorca: “Oye, luna, luna, luna”. Esta figura retórica visibiliza, mucho de lo que, en esencia, hace plástico al poema. Es como visualizar las ondas del eco de las palabras: su pasado, su presente y su futuro. Cada vez que la palabra suena, algo en ella cambia. No siempre en la forma, como es este el caso, pero sí en sus posibles (infinitos) significados.

El poema, narre o no algún suceso, se instala en un instante, que es moldeado por el escritor. Pero lo único moldeable no es sólo el pasado o el futuro, sino que es posible regresar a un momento, retornar y rehacerlo. Por eso la poesía es un estado siempre naciente. En esto se asimila a la experiencia musical. Es por eso que la poesía, es en este sentido, musical. Ya Clément Rosset observaba que:

La composición musical está dominada por la temática del retorno. Pero hay que añadir que el ritornelo musical es misterioso y paradójico en tanto que no repite nada estrictamente hablando, en tanto que *no vuelve a decir* nunca otra cosa que lo que dice en el momento mismo en que lo dice: pues es en el momento mismo en que se enuncia por

---

<sup>79</sup> El romance es una composición lírica de origen español. Se compone por una serie indefinida de versos generalmente octosílabos con rima asonante en los versos pares, no así en los impares.

primera vez que interviene como efecto de redicho, de repetición de algo que no ha sido enunciado. Entonces bien sugiere un retorno y un encuentro, pero de un tipo particular e inclasificable; a saber, un retorno sin ida, un reencuentro sin separación previa (Rosset, 2007: 105).

Entonces, la poesía, ¿cómo lleva a cabo esta modelización plástica de lo ausente? Para empezar, lo ausente suele ser invisible, pero no siempre silencioso, aún más, el silencio también sugiere. Estas invisibilidades, de las que habló Alejandra Pizarnik en el poema “En esta noche, en este mundo”<sup>80</sup>, citado capítulos antes, renacen en el poema por un instante. George Steiner escribió que “La poesía es una venganza contra el tiempo”.

El tiempo, transparente, puede verse, como planteó Malabou, a través de las transformaciones. En la poesía, lo que hace metamorfosis, son los versos, el poema y quien los

---

80

En esta noche en este mundo  
las palabras del sueño de la infancia de la muerta  
nunca es eso lo que uno quiere decir  
la lengua natal castra  
la lengua es un órgano de conocimiento  
del fracaso de todo poema  
castrado por su propia lengua  
que es el órgano de la re-creación  
del re-conocimiento  
pero no el de la re-surrección  
de algo a modo de negación  
de mi horizonte de maldoror con su perro  
y nada es promesa  
entre lo decible  
que equivale a mentir  
(todo lo que se puede decir es mentira)  
el resto es silencio  
sólo que el silencio no existe  
no  
las palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia  
si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré?  
en esta noche en este mundo  
extraordinario silencio el de esta noche  
lo que pasa con el alma es que no se ve  
lo que pasa con la mente es que no se ve  
lo que pasa con el espíritu es que no se ve  
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?  
ninguna palabra es visible.

escribe. Es interesante preguntarse ¿a qué viene la necesidad de transformación? Catherine planteaba, como cité en un inicio, que ante una situación de la cual se es imposible escapar no hay otra salida que el cambio. No es el objetivo de este trabajo indagar en la vida de los escritores, o qué los llevó a escribir tal o cual verso, pero el imaginario poético que habita sus creaciones puede revelarnos pensamientos más profundos. Respecto a este punto, Malabou planteó también que la plasticidad es la forma tras la cual el Yo se protege y de ese modo resiste a su desnudez, a su fragilidad (Malabou, 2010: 98). No es afán de esta investigación desnudar al poeta, ni al poema. Quizá sí conocer algunas de las telas que los cubren.

## 4.2 PLASTICIDAD Y POLISEMIA EN POEMAS DE CRISTINA PERI ROSSI

Escribimos porque los objetos de lo que queremos hablar no están.

Cristina Peri Rossi

Es bueno recordar- frente a tanto olvido-  
que la poesía nos separa de las cosas  
por la capacidad que tiene la palabra de ser música y evocación,  
además de significado,  
cosa que permite amar la palabra infeliz  
y no el estado de desdicha.

Cristina Peri Rossi

En el presente apartado, para mostrar lo que he esbozado hasta el momento, me acerco a la poética de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, y me permito poner algunos fragmentos de sus poemas, así como reflexiones de su narrativa, a dialogar con autores como Catherine Malabou, para analizar qué de plástico hay en su poesía; así como con J. D. Nasio, Anzieu y Massimo Recalcati, para encontrar luces en la relación que existe entre la energía creativa y la forma, y cómo esta puede verse reflejada en la obra literaria de la autora. También traigo para analizar dos poemas completos de nuestra escritora insumisa, en las últimas páginas de este trabajo.

Escribía líneas atrás que el poema es una máquina del tiempo. Para acercarme a la poesía de Peri Rossi, hablaré de barcos y de viajes, largos, como los que ha navegado (y lleva a navegar) con su poemas, y así hablar de la forma, de la transformación, la sorpresa y la polisemia, destinos todos de la plasticidad.

#### 4.2.1 LA PALABRA, APUNTANDO HACIA FUERA (RECIBIR Y DAR FORMA)

La poesía, como he planteado en el apartado anterior, siguiendo a Catherine Malabou, es plástica, en tanto que es capaz de recibir y de dar forma. Como creación artística, el poema antes de ver la luz, es una maraña de sensaciones, sonidos e imágenes a las que el escritor busca darles forma. Valéry pensaba en un caos que había que ordenar: “El arte de escribir supone una organización del espíritu que permita retomar de mil modos la idea y volver a pensarla hasta encontrar un diseño de palabras que le sea favorable”(2015). Antes de eso, tales pensamientos son invisibles, no así inexistentes en la psique del poeta. Como observa Massimo Recalcatti “La obra, más bien, debe ser comprendida como impulso para ofrecer visibilidad a lo que es invisible” (2014: 11).

La página en blanco<sup>81</sup>, tan sufrida por los creadores literarios, es el espacio donde el poeta moldeará las fuerzas que habitan su pensamiento, pero, a diferencia del narrador, no es sólo la descripción de una serie de sucesos acaecidos en un tiempo determinado en el texto, sino la inscripción de las sensaciones y emociones en un instante: “La Naturaleza no se puede alcanzar a través de la «exhibición de ideas», sino sólo reproduciendo su fuerza, la oscura potencia expresiva” (Recalcatti, 2014: 168).

Para lograr expresar, con una fidelidad sensorial más que descriptiva, el poeta toma de las palabras lo más profundo, como si pudiera expresar sus significados posibles para llegar a la raíz de aquella fuerza que quiere lograr con ellas: su deseo. Eso que construye con las palabras es un anhelo, al que, por medio de la función poética del lenguaje, le da cuerpo.

Didier Anzieu<sup>82</sup>, en el libro *El cuerpo de la obra, ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo del creador*, escribe sobre el proceso creador, y se detiene en lo que él plantea como “dar cuerpo a lo que

---

<sup>81</sup> Didier Anzieu en *El cuerpo de la obra*, escribe al respecto: Es la página en blanco en la que fija su mirada el poeta, guardando silencio en su mente, evitando la tentación surrealista [...] de llenarla con el flujo sobreabundante de representaciones de cosas y palabras sosteniendo esa espera hasta la renuncia, y la interrupción de un afecto durante mucho tiempo neutralizado que resurge, más presente que cuando había estado allí pero entonces sin haber podido ser plenamente vivido. El poema, debido a sus sonoridades, escansiones, melodía, consonancias, rupturas de armonía, por la inmediatez y lo inesperado de sus evocaciones, junto con la música o la pintura, es uno de los medios más idóneos para traducir ese afecto y esos estados psíquicos que le están ligados (Anzieu,1981: 125)

<sup>82</sup> Psicólogo, filósofo y psicoanalista francés (1923-1999) conocido por sus estudios sobre el autoanálisis de Freud. Es representante de la escuela llamada Francesa.

descubre la mirada". De las cinco fases propuestas por el psicoanalista<sup>83</sup>, en la tercera fase, el artista instituye un código y hace que tome cuerpo.

Este núcleo psíquico, de origen arcaico desempeña la función de código. Le queda la tarea de engendrar la obra, que requiere la elección de un material sonoro, plástico, verbal, etcétera, susceptible de ser manejado por el creador y organizado según el código. Mientras las potencialidades no están materializadas en una novela, en un cuadro, en una sinfonía, el código permanece como una abstracción inoperante, una virtualidad que la mente se contenta con encontrar graciosa o temible. El código tan sólo puede realizarse recibiendo un cuerpo por parte del creador, cuya función es modelarlo, animarlo, dotarlo de una forma (Anzieu,1981: 132).

Para modelizar el poema, el poeta dará, como plantea Anzieu, un cuerpo a lo que ha descubierto su mirada.

Peri Rossi da un cuerpo metafórico a sus invisibilidades para transformarlas por medio del lenguaje. Es así como ciertas palabras e imágenes son clave para entender mejor sus construcciones literarias. Los barcos, por ejemplo, además de buques y embarcaciones, son una constante en su poesía. No es coincidencia que le guste coleccionarlos. Fue un barco el que trajo a sus abuelos desde Europa, y el que la llevó a sus treinta y tres años, como exiliada, de vuelta a ese continente. Ir al puerto los domingos a observar cómo llegaban los enormes barcos, es un recuerdo vivo de la infancia en la memoria de Peri Rossi, e invitar a sus grandes amores, tiempo después a revivir esos momentos dan cuenta de la importancia que los barcos tienen en su vida y en su obra.

Cristina Peri Rossi<sup>84</sup>, autora de quien se analiza la poesía en este trabajo, pone su mirada, en muchos de sus poemas, sobre la función y el comportamiento de las palabras. Siendo una poeta transgresora<sup>85</sup>, recuerda en mucho, en cuanto a la construcción de su poesía, una de las

---

<sup>83</sup> El sobrecogimiento, la toma de conciencia de las representaciones inconscientes, la institución de un código y su concreción, la composición de la obra y la presentación al público.

<sup>84</sup> Cristina Peri Rossi (Montevideo,1941) Es profesora de Literatura, traductora y periodista. Es considerada una de las escritoras más importantes de habla castellana. Su obra literaria abarca todos los géneros: poesía, relato, novela, ensayo y artículos periodísticos, y ha sido traducida a más de veinte lenguas. Su obra *La nave de los locos* (1948) es considerada la novela hispanoamericana más importante después del boom. En el año 2021 obtuvo el premio Miguel de Cervantes.

<sup>85</sup> Cristina Peri Rossi [...] reside en Barcelona, España, desde el 1972, país al que se vio forzada a emigrar debido a su militancia política, a su constante denuncia y protesta ante los males eco-socio-políticos que afectaban la vida nacional del Uruguay durante los últimos años de la década del 60, y debido además al carácter disidente, a la postura

características esenciales de la plasticidad en la propuesta de Catherine Malabou: la explosión, la destrucción de la forma. “La plasticidad misma del término *plasticidad* la lleva a los extremos, a una figura sensible que es la toma de forma (la escultura) y a una aniquilación de toda forma (el explosivo)”(2013: 30). Al mismo tiempo que la poetisa construye el poema, está dejando atrás otros sentidos, y también otras formas para poder avanzar en ese proceso. En palabras de Malabou: “El proceso de la plasticidad es dialéctico, en cuanto las operaciones que lo constituyen son contradictorias: la toma de forma y la aniquilación de toda forma, la emergencia y la explosión” (2013: 37).

Esta emergencia explosiva es una parte esencial en la poética de Peri Rossi. Además de explotar las formas sociales, en su labor poética aniquila las formas para revitalizarlas. Por eso en su poética, tanto el significado como el significante son modelados, no sin antes pasar por el fuego de la poetisa uruguaya.

En el libro *La insumisa* (2020), que ha causado mucha curiosidad entre la crítica literaria, al ser un texto que diluye las fronteras entre novela y autobiografía<sup>86</sup>, en sus primeras páginas, que hablan sobre la infancia, narra cómo siendo niña, expuesta a las discusiones constantes de sus padres, y a escuchar a menudo la palabra divorcio, se propone, segura, comprometerse con su madre. Ésta, inteligente y serena, le explica con paciencia, por qué aquello es imposible:

—¿No hay otra manera de cambiar las leyes? [...]

La ley, pues, impedía nuestro matrimonio. Lo acepté con entereza pero, secretamente dispuesta a realizar todos los esfuerzos para cambiarla, dado que la ley vedaba el cumplimiento de los deseos de las personas. Recuerdo que esa tarde (la de la revelación de la ley como obstáculo del deseo) no me dediqué frenéticamente a excavar la tierra, ni a clasificar insectos ni plantas, como solía hacer. Me dediqué a reflexionar muy concentradamente en este nuevo conocimiento acerca de la vida, que mi madre me había

---

de combate que asume en sus textos, la cual se intensifica a partir de la publicación de su colección de cuentos *Los museos abandonados* en 1969. Podría decirse grosso modo, que la obra global de Cristina Peri Rossi constituye una empresa de liberación absoluta contra todas las normas estatuidas, tanto las sociales, como las culturales y políticas, que subordinan y enajenan al hombre contemporáneo. Es un corpus literario iconoclasta que arremete específicamente contra los sistemas políticos opresivos y contra las rígidas y arbitrarias fórmulas lingüísticas, morales, codificadas y perpetuadas por la tradición y la costumbre (Narvaez, 1988:27)

<sup>86</sup> En este trabajo se hacen referencias a la vida de la autora, siempre dando el lugar primero que merece la obra literaria. Como lo expresa Massimo Recalcatti, a propósito de un análisis de la obra de Van Gogh: “No se trata, pues, de negar que exista un nexo profundo entre la biografía y la obra, sino de rechazar concebir la obra como el resultado determinista de la biografía o como su representación fantasmática. La relación entre la biografía del artista y su obra debe ser modulada de nuevo, del mismo modo en que necesita ser reformulada, en términos psicoanalíticos, la relación entre el inconsciente y el texto artístico (Recalcatti, 2014: 9).

aportado: los deseos—aún aquellos que me parecen los más justos y nobles— pueden chocar con la ley, y esta es muy difícil de cambiar. Este conocimiento adquirido a edad temprana, fue una de las revelaciones más decisivas de mi infancia, y sus consecuencias duraron toda la vida (Peri Rossi, 2020: 13).

La poetisa uruguaya ha querido cambiar “las formas”, tanto en el ámbito político como en el literario. La poética de Peri Rossi se ha distinguido, justamente, por ser una especie de incendio, que calcina los esquemas, tanto literarios, como de género, para juntar la cenizas y darles una vida nueva, una nueva forma, como si sus palabras, sus poemas, fueran pequeñas aves de fénix. Respecto a esta flama en su poesía, María Cecilia Graña, en su artículo “Barloventear y singlar: la poética compleja de Cristina Peri Rossi”, escribió:

Hay en su obra un constante anhelo por transgredir todo orden canónico, autoritario o establecido, y especialmente, hacerlo como mujer [...] Ese intento constante de apertura y transgresión se concreta en modos diversos y con él se confirma la clásica definición de poesía lírica entendida como antidiscurso por su vocación y capacidad para la transgresión de cualquier esquema genérico, descriptivo, narrativo, argumentativo, temporal, algo que en la praxis retórica de Peri Rossi se concreta en la dimensión metafórica y metaléptica (Graña, 2021:176).

En los poemarios de Cristina Peri Rossi, especialmente en *Lingüística general*, la palabra poética es la protagonista. Cristina observa la creación poética a cierta distancia para decir algo de ella. Cada poema reflexiona sobre la poesía, a la que se la personaliza como una mujer. Como una cita de Collingwood, traída a uno de los ensayos de George Steiner (2012) sobre poesía: “Si el lenguaje no puede explicarse a sí mismo, ninguna otra cosa puede explicarlo”. Peri Rossi dice de la poesía:

Eludir el nombre directo de las cosas  
es convocarlas de manera más elocuente.  
Por eso cuando hablo de ti  
te llamo Amaranta, Lanceolada  
Himenea y Yocasta.  
Como sabiéndolo

tú respondes desde el fondo de la lengua,  
allí donde el nombre de las cosas  
es todavía viscera profunda  
antes que acuerdo y convención

En el poema, Peri Rossi deja ver que la función principal de la poesía se aleja de las normas sociales del lenguaje, por eso es que elude “el nombre directo de las cosas” y acude a lo visceral que hay en la palabra poética. Cristina tiene primero que hacer explotar a las palabras, para renovar su significado. Peri Rossi elude a través del artificio, y a la vez construye, con un lenguaje anterior al lenguaje, desde la “viscera profunda”, antes que del acuerdo y la convención que implica la lengua. En *La insumisa*, rememora también un aspecto revelador, en su manera metafórica de construir su visión ante el mundo. Siendo niña, era muy difícil que aceptara comer, y pasaba largos periodos sin probar bocado. Una tía suya, intentando comprender su actitud, toma una libreta y comienza a hacer notas sobre la comida que le disgustaba, y porque<sup>87</sup>. La razón estribaba en lo sugerente que le resultaban ciertos adjetivos de los alimentos. Pequeña descubre la fuerza secreta que encierran las palabras, su infinita capacidad de evocación. En poemas como el que a continuación cito, este poder modelador ante las palabras, la fascinación de poder ante ellas y frente a ellas, es notorio:

### Leyendo el diccionario

---

<sup>87</sup> Carne, porque tiene sangre y nervios.

Huevos, porque tienen clara.

Leche, porque tiene nata. (—¿Y si se le quita la nata? —Igual siempre tiene.)

Naranjas, porque tienen pelos blancos.

Plátanos, porque tienen pelos amarillos

Manzanas, porque se ponen marrones, como la caca.

Patatas, porque tienen ojos.

Choclos, porque tienen barbas.

Gofio, porque me ahogo.

Mantequilla, porque tiene grasa.

Pollos y gallinas, porque son mis amigos, lo cual se aplicaba además a los conejos, a los cerdos, a las perdices y a los corderos.

Pescado, porque no cierran los ojos y siempre me miran. [...] En eso entró mi tío, y escuchó muy atentamente toda la conversación, con gran respeto hacia mí. Entonces mi tía lo miró y le dijo: <<La niña le tiene asco a la comida por las metáforas>>. Él no parecía entender. Mi tía leyó en el cuaderno: <<Ojos, pieles, pelos, barbas, grasa: ha escuchado la descripción de alimentos y está horrorizada, cree que come cosas humanas, cree que come sangre y huesos, como los canibales>>. Entonces yo intervine. Dije <<La carne tiene *sangre y nervios*, no es una mefatora>>. <<Metáfora>>, corrigió mi tía (Peri Rossi, 2020:24).

he encontrado una palabra nueva:  
con gusto, con sarcasmo la pronuncio;  
la palpo, la apalabro, la manto, la calco, la pulso,  
la digo, la encierro, la lamo, la toco con la yema de los  
dedos,  
le tomo el peso, la mojo, la entibio entre las manos,  
la acaricio, le cuento cosas, la cerco, la acorralo,  
le clavo un alfiler, la lleno de espuma (Peri Rossi, 2020:6)

Esta relación sensual con las palabras que tiene Cristina Peri Rossi, la ha expresado fervientemente no sólo en su poesía; tanto en ensayos como en entrevistas habla acerca de la fuerza que la mueve a escribir y a tener un acercamiento íntimo con lo que estas significan, pero también con lo que sugieren, lo que les es próximo, a lo que se parecen, y sobre todo a la sorpresa que significa conocer una nueva palabra. En una entrevista, narra:

Tengo una relación completamente sensual con el lenguaje, como si fuera una criatura viva; mujeres, además, porque el género es femenino. Me peleo, discuto, las amo, las abrazo, las entibio, las paladeo: son mi pecho bueno y también mi aliciente, mi estímulo, mi juego. A veces me despierto con una de ellas rondándome, como si fuera una amante con la que he hecho el amor. El otro día me desperté con la palabra *delicuescente* y sentí un asombro maravilloso. Qué fino, qué sensible, qué sutil, qué inteligente hay que ser para inventar la palabra *delicuescente* que por otra parte, es difícilísima de definir. Anduve media mañana dándole vueltas, sin consultar el diccionario, y canturreaba: "*delicuescente, delicuescente*"(Peri Rossi, entrevista Pérez, 14).

Leer con cuanto encanto descubre el material con el que construye su poesía, nos lleva inevitablemente a buscar ¿Qué significa la palabra *delicuescente*? La definición, tiene, en su primera concepción como adjetivo, precisamente de un cuerpo. 1. [cuerpo] Que tiene la propiedad de absorber la humedad del aire y disolverse en ella. Es una palabra que nos remite, nuevamente, a lo plástico. Un cuerpo que puede cambiar de forma, que se disuelve en la humedad del aire, y deja ahí la forma de su cuerpo para transformarse en otra (forma). Pero no sólo es eso, Peri Rossi cuenta que canturrea la palabra, porque no es sólo aquello que significa

de acuerdo al diccionario, sino al sonido, así como a su forma, y lo que puede lograr con ella. Cómo va a hacerla explotar, cómo va a llevarla al límite de lo indecible para expresar su deseo. María Cecilia Graña, apunta respecto a la autora:

Con la reiteración, tematización y configuración de imágenes, campos semánticos y sujetos poéticos que invaden o se dejan invadir por otros, la autora uruguaya perfila con vigor el fundamento de su obra [...]el deseo, como ella misma lo declara en el «Prólogo» a su Poesía reunida: «podría decir que el tema más frecuente [de mi obra] es el deseo, como pulsión de vida o de muerte». Pulsión o energía vital que impulsa a buscar lo que no está, que implica tratar de compensar con la escritura una ausencia o expresar con el lenguaje lo que, en última instancia y desgraciadamente, es inefable (Graña, 2021:177).

Escribía párrafos atrás que la distancia es un tema importante para la poética Perirrosiana. Toma distancia incluso de su propia creación para reflexionar sobre ésta. La memoria, para Cristina, es mucho más que el simple recuerdo. Se puede, desde su visión, incluso tener memoria de aquello que no se ha vivido. En *La insumisa*, escribe:

El médico fue terminante: la lesión renal de mi bisabuelo había degenerado en cáncer, pocos días de vida le quedaban [...] Puedo imaginar el estupor de mi bisabuela Marcela, aunque ya han pasado muchos años de aquello, tantos años que nadie, excepto yo, lo recuerda. (Pero tú no puedes recordarlo porque no habías nacido, ni siquiera tu nacimiento estaba previsto, entonces. No puedes recordarlo. Sólo puedes imaginarlo, que es la manera que tenemos los humanos de recordar lo que no hemos vivido) (Peri Rossi, 2020: 73).

Esta distancia que se reconstruye por medio de la imaginación tiene que ver con la memoria, que trae consigo también las emociones. Ahora bien, la distancia está relacionada también con su propio proceso creativo. La carga emocional al momento de escribir cambia cuando se la hace a un lado por un tiempo y se vuelve a ella.

Valéry, por ejemplo, también dedicó una parte importante de su escritura para observar y analizar cómo funcionaba el proceso creativo en la poesía, pero Cristina explora esto en su propia creación poética. González de León observa respecto a la forma en la poesía de la poetisa uruguaya:

en la medida que el *logos* surge como el gran organizador de la experiencia, estamos necesariamente en el reino de las formas. El lenguaje es forma. El trabajo con esa forma dará lugar a la poesía, como lugar del goce, como artificio, con su potencia creativa disminuye la distancia sin eliminarla, porque son la distancia y el silencio —que es otra forma de la distancia—, los garantes de la poesía y del deseo. Ni la poesía ni el deseo buscan la verdad como el *logos*, marchan detrás del goce. El poema es declaración y goce, ofrenda sin más (González de León: s.f.209).

Hay dos poemas de Peri Rossi que llevan por título “Distancia”. Ambos sugieren ideas sobre el amor entre dos cuerpos<sup>88</sup>, y también sobre la relación entre el poeta y su poesía, que es también, una relación de dos cuerpos dándose forma mutuamente, como la plasticidad planteada por Malabou. Vayamos al primero de ellos, del que tomaremos sólo un fragmento:

Leí: “Amor es la reducción mínima del abismo que hay  
entre dos personas”  
y la definición me pareció justa: eso era  
lo que yo estaba intentando hacer desde que  
[nos conocíamos: reducir al mínimo  
la distancia entre mi cuerpo y el tuyo,  
entre mis horarios y los tuyos, entre mi pensamiento  
y el tuyo, entre mis opiniones y las tuyas.  
Un esfuerzo titánico, y otras, en cambio  
[parecía posible, cercano.

Como puede leerse, el poema comienza con una sentencia de cercanía física entre dos cuerpos, dos formas diferentes. Es también una alusión que puede compararse a la relación existente entre el poeta y la palabra. En otro de sus poemas escribe: “Enséñame , dices, desde tus veintiún años/

---

<sup>88</sup> Estos planteamientos de Peri Rossi recuerdan al dilema del erizo de Schopenhauer. En un día muy helado, un grupo de erizos que se encuentran cerca sienten simultáneamente la necesidad de juntarse para darse calor y no morir congelados. Cuando se aproximan mucho, sienten el dolor que les causan las púas de los otros puercoespines, lo que les impulsa a alejarse de nuevo. Sin embargo, como el hecho de alejarse va acompañado de un frío insoportable, se ven en el dilema de elegir: herirse con la cercanía de los otros o morir. Por ello, van cambiando la distancia que les separa hasta que encuentran una óptima, en la que no se hacen demasiado daño ni mueren de frío. Adaptado de Arthur Schopenhauer (1788-1860)

ávidos, creyendo, todavía, que se puede enseñar/ [alguna cosa/ y yo que pasé de los sesenta/ te miro con amor/ es decir, con lejanía/ (todo amor es amor a las diferencias/ al espacio vacío entre dos cuerpos/ al espacio vacío entre dos mentes/ al horrible presentimiento de no morir de a dos”. Esa fuerza, esa mirada a la que se la da forma busca también la cercanía entre lo que desea expresar y las palabras de las que se valdrá para hacerlo. De esta intimidad y cercanía, viene después el efecto contrario. Una vez creado el poema, y existiendo cierta distancia nuevamente, existe la sorpresa del creador ante lo escrito. En el segundo poema llamado “Distancia justa”, Cristina Peri Rossi escribe:

En el amor, y en el boxeo  
todo es cuestión de distancia  
Si te acercas demasiado me excito  
me asusto  
me obnubilo           digo tonterías  
me echo a temblar  
pero si estás lejos  
sufro entristezco  
me desvelo  
y escribo poemas.  
(Peri Rossi, 1994)

Existe un proceso de transformación entre dos puntos entre los que se interpone una lejanía: o más, entre los cuerpos, las formas en las que esa distancia, a través del paso del tiempo, enfrenta a dos momentos: *El cuerpo del tiempo* como expresa Catherine Malabou, o en versos de la escritora insumisa: “En la nostálgica distancia que va/ del sueño a lo real/ se instala la alquimia del poema/ y del amor”. Y en ese encuentro de dos seres, entre el poeta que escribió el poema, y el que tiempo después se encuentra ante él, hay un extrañamiento, porque esa distancia permitió la metamorfosis. Como reflexiona Recalcatti “En efecto, la forma, a la luz del psicoanálisis, no es el continente del contenido, no es la película superficial, la corteza insignificante o gloriosa que envuelve el plato fuerte o inexistente del contenido, sino que es el producto de una transformación, es el efecto de una *generación productiva de la fuerza* (2014: 165).

La plasticidad del poema, que le permitió ser moldeado por quien lo creó, también transformará algo de su creador. Didier Anzieu, también desde el psicoanálisis, analiza sobre esta característica del proceso creador:

La obra no deja de ser baladí si el código que la produce opera en un cuerpo en el que es natural que funcione. Entre otras cosas, la originalidad reside en el efecto de distancia (y de sorpresa consecutiva) entre el cuerpo de la obra y el código. Un cuerpo con el que el lector, el usuario, está familiarizado revela estar movido, de manera inquietante, por un código tanto más implacable cuanto su presencia allí es extraña: éste es uno de los resortes de lo fantástico (Anzieu,1981: 133).

Peri Rossi, es precisa en las observaciones que hace sobre su propio proceso creador, y opinando acerca de las etiquetas que han intentado ponerle respecto a lo que escribe, tomando distancia sobre su obra, reflexiona:

Quiero mantener el terreno de la escritura muy limpio de teoría porque escribo con el inconsciente y quiero seguir haciéndolo. Además, como Cortázar, creo que el azar escribe muy bien. Si estoy atenta a ello y utilizo la intuición no necesito la teoría: voy a la teoría después para ver si yo llegué por otro camino a lo que otros llegaron [...] Yo creo que tengo la capacidad de llegar a las cosas a través de la experiencia y de la intuición. Para mí, primero se siente y después se sabe (Pérez, 2005: 190).

## 4.2.2 LA PALABRA, SOBRESALIENDO DEL VESTIDO

Cualquier metáfora que erija  
como un vestido sobre la epidermis  
será artificio  
Cristina Peri Rossi

Alejandra Pizarnik, una de las grandes influencias en la obra de Peri Rossi, a quien escribe también una serie de poemas, escribió la siguiente sentencia: “Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos”. Es probable que en respuesta a esta teoría poética de Pizarnik, Cristina escribió “Escoriación” uno de sus más bellos poemas, que habla de heridas causadas por la ausencias:

Herida que queda, luego del amor, al costado del cuerpo.  
Tajo profundo, lleno de peces y bocas rojas,  
donde la sal duele, y arde el yodo,  
que corre todo a lo largo del buque,  
que deja pasar la espuma,  
que tiene un ojo triste en el centro.  
En la actividad de navegar,  
como en el ejercicio del amor,  
ningún marino, ningún capitán,  
ningún armador, ningún amante,  
han podido evitar esa suerte de heridas,  
escoriaciones profundas, que tienen el largo del cuerpo  
y la profundidad del mar,  
cuya cicatriz no desaparece nunca,  
y llevamos como estigmas de pasadas navegaciones,  
de otras travesías. Por el número de escoriaciones  
del buque, conocemos la cantidad de sus viajes;  
por las escoriaciones de nuestra piel,  
cuántas veces hemos amado.

Llegados a este punto, vuelvo mis pasos a Catherine Malabou, para traer su planteamiento acerca de la *imposibilidad de huir*. El impulso inicial que lleva a la transformación, desde la perspectiva de la teórica francesa, es encontrarse en una situación de la cual es imposible salir, cuando no hay sitio para refugiarse, entonces es cuando el cambio es imprescindible. Y Malabou no habla necesariamente de una situación tangible, sino también de estados emocionales, de fuerzas que

operan a nivel de la psique, de invisibilidades. Existe una relación entre esta idea de transformación de Catherine Malabou, y la reflexión desde el psicoanálisis de Massimo Recalcati sobre ciertas características en el artista, quien menciona también el aspecto plástico, como uno de los elementos de la sublimación<sup>89</sup>

En efecto, como afirma Recalcati “la forma nunca se convierte en la mera captura disciplinaria de la fuerza”, sino por el contrario, se escapa una y otra vez de las manos del poeta, porque cada vez que cree haber encontrado la forma exacta para dar cuerpo a lo que descubrió su mirada, el poema escapa de sus manos para transformarse por sí mismo, y en la mirada de otros. Es por esto también que la obra trasciende y sobrepasa a su creador<sup>90</sup>. Ahora bien, esta regeneración de la creación, en este caso hecha con palabras, es a modo metafórico, la que repararía la herida de la que hablaba Pizarnik: “Reconstituir, por medio del proyecto de componer la obra, una piel semimaterial, semipsíquica que reparará la fractura” (Anzieu, 1981: 115). Malabou, siguiendo esta línea de reflexión, analizaba que:

Si hay sufrimiento, si hay síntoma, es porque la información y su aniquilación no pueden reunirse en un mismo concepto. Dado que tiene en sí misma todos los significados del trabajo de la forma, la plasticidad aparece como una instancia demasiado sintética, demasiado integrativa, demasiado "cicatrizante": sería ya, en virtud misma de su nombre, una curación para el sufrimiento que está encargada de expresar (Malabou, 2014:97)

La palabra poética es, a manera de una cirugía plástica, una piel regenerada, que queda como cicatriz de la herida. Esta capacidad de expresarse que permite la cicatrización de la herida (porque todos estamos heridos) surge como una especie de paracaídas, ante la caída vertiginosa

---

<sup>89</sup> En psicoanálisis, transformación de los impulsos instintivos en actos más aceptados desde el punto de vista moral o social.

<sup>90</sup> Después de la lección estructuralista, el texto artístico ya no puede ser considerado como el efecto de la vida y la enfermedad de su autor, según un nexo determinista que anula la autonomía de la obra, sino el lugar donde se manifiesta el inconsciente como un corte en curso, como lo que resiste a la significación, como barra que separa el significante del significado produciendo un efecto de enigma, realizando una presencia irreductible al sentido ya visto y ya conocido. Esta presencia no está desvinculada de la vida del artista —surge indudablemente de esa vida particular—, pero también la sobrepasa. En este sentido, la obra realiza siempre una desproporción, un desfase, una excedencia entre el yo del autor y su misma existencia que, como tal, escapa al yo, sobrepasa sus intenciones, se revela como extranjero de quien la ha generado. Esta excedencia de la obra respecto de la vida significa que la biografía del artista no explica la obra, pero encuentra en la obra su última escritura. Lo cual invierte la relación ingenua establecida por la patografía psicoanalítica entre vida y obra: la obra no es un efecto determinista de la vida, sino lo que reescribe la vida retroactivamente (Recalcati, 2014:8).

que implica escribir. Aunque como manifestara en una entrevista, Cristina dijo de sí misma ser una trapecionista sin red. Cuenta también, en una de sus entrevistas, el momento previo a la creación de uno de sus poemas. Había una *imposibilidad de buir*, que ella transformó en arte:

Escribí el poema “Mi casa es la escritura” que, además, es el título de una antología, un día, en Santander, luego de dar una conferencia en la Universidad. Eran los cursos de verano, y todo el mundo tenía algún lugar adonde ir de vacaciones: su pueblo, su ciudad, su casa. Yo me di cuenta de que no tenía adonde ir, de modo que para no angustiarme, me senté en los jardines de la Universidad y escribí el poema, pensando que en realidad, mi única casa es la escritura<sup>91</sup> (Pérez, 2014: 14).

El poema, del cual elegí sólo unos fragmentos, versa:

En los últimos años  
he vivido en más de cien hoteles diferentes  
en casas transitorias como días  
fugaces como la memoria  
¿cuál es mi casa?  
¿dónde vivo?  
Mi casa es la escritura  
la habito como el hogar  
de la hija descarriada  
la pródiga  
la que siempre vuelve para encontrar los rostros conocidos  
el único fuego que no se extingue  
Mi casa es la escritura  
casa de cien puertas y ventanas  
que se cierran y se abren alternadamente  
Cuando pierdo una llave  
encuentro otra  
cuando se cierra una ventana

---

<sup>91</sup> En poemas como «Mi casa la escritura» [...] se aborda otro aspecto del tema de la creación poética. En el primero se plantea el tránsito del lenguaje a la escritura, este último es el hogar, el sitio donde distenderse y desear es el orden personal mediante el cual el lenguaje se trasmuta, como en la alquimia, para convertirse en el espacio del goce, la casa, el retorno al principio, al nacimiento (González de León: 212).

violo una puerta  
[...]  
sus salones sus rellanos  
sus altillos sus puertas que se abren a otras puertas  
sus pasillos que conducen a recámaras  
llenas de espejos  
donde yacer  
con la única compañía que no falla  
Las palabras

Además de que Peri Rossi lleva consigo una historia de exilio, al haber salido de Uruguay a sus treinta años en un barco que tenía como destino Génova (lugar natal de sus bisabuelos maternos, emigrantes también) para desembarcar en la ciudad de Barcelona; el sentimiento que expresa en líneas anteriores, de sentirse fuera de lugar, de no pertenecer, es persistente en su poesía. El efecto se refleja en su obra, en la relación cuerpo- palabra: “Es quizás este dinamismo el que hace [...] logre mantener [...] su intensa carga erótica[...] al deslizarse del cuerpo a la palabra y viceversa, dotando a ambos, alternadamente, del mismo valor semántico, revela que la situación de habla en el poemario no le interesa obtener un efecto de realidad, sino más bien un efecto de extrañamiento” (Graña, 2021:182).

Ser extranjera toma en sus poemas connotaciones que no aluden sólo a una cuestión de nacionalidad, sino a la nostalgia por la imposibilidad de retornar a la forma primigenia<sup>92</sup>. Las fronteras, por ejemplo, han sido un tópico tratado por quienes se han acercado a su obra poética, y es que éstas, están relacionadas con la forma y sus límites, geográficos y que tienen que ver con la transgresión, con la explosión de los límites de las formas. “Es que, en realidad, tanto la frontera como el deseo implican movimiento y tránsito”(Graña, 177) Expresa María Cecilia Graña, en un artículo sobre la poesía perirrosiana, y coincidiendo con la idea anterior, González de León , en un ensayo sobre nuestra autora, escribe:

---

<sup>92</sup> El vínculo entre el inconsciente, de orden personal, y el lenguaje, de orden social, es un eje fundamental en el pensamiento lacaniano ya que el deseo se constituye a partir de la falta y se inscribe como lenguaje en el inconsciente cuando otro otorga las palabras que organizan y definen las primeras sensaciones. La literatura ha representado el deseo de retornar a ese momento inicial que consiste en perseguir algo que no hace más que huir sin dejarse atrapar jamás (González de León,s.f: 208).

El poema es el espacio donde se juega el deseo de quien escribe retornando a su objeto perdido por medio de la palabra. Esta constituye un antídoto contra el olvido, permite *re-cordar* (volver a pasar por el corazón). Pero también se juega el deseo de quien lee, porque evocar es también recordar: volver al pasado mediante la memoria y la imaginación. El poema, también desde su forma, es una especie de abrazo que recuerda *aquel abrazo* o *ille tempore*, restituido a la poeta y al lector o lectora (González de León s.f.: 208).

Malabou plantea que el principio de la plástica se inscribe en una lógica de la sustitución. “La vida no sería más que una serie de deflagraciones<sup>93</sup>”, observa la filósofa francesa. El fuego representa para Cristina Peri Rossi la luz que alumbra, que devela las sombras y encuentra en él la sensualidad de las revelaciones. En *La insumisa* escribe:

Siento un enorme respeto por la penumbra. La luz achata, aplana los objetos, al iluminarlos, curiosamente los desdibuja [...] en la oscuridad, solo iluminada por la luz de las velas, el espacio adquiere solemnidad, la liturgia conmueve, nos hace más sensibles, más vulnerables y propicia la fantasía, la magia [...] Hacer el amor en la sabia penumbra de las velas engrandece el acto, lo sacraliza, lo profundiza, perseguimos la sombra de nuestro deseo, que es, por otra parte, lo único que podemos perseguir, estamos en permanente acecho de aquello que se escapa con la luz que titila (Peri Rossi, 2020: 60).

Esta metáfora nos hace pensar en la concepción de la plasticidad como continua transformación. A cada explosión con la luz desprendida, una nueva forma se revela para dar paso a otra. Lo mismo con las palabras. Existen, suenan, evocan, explotan: una flama devela un nuevo significado. Hay un desplazamiento del deseo. La libido psicologizada se desplaza de un significante a otro libremente, a este desplazamiento se le conoce con el nombre de metonimia<sup>94</sup>. En el psicoanálisis la función de la metonimia<sup>95</sup> puede ser entendida desde el

---

<sup>93</sup> Deflagración es el proceso y el resultado de deflagrar. Este verbo, que deriva del vocablo latino deflagrāre, refiere a lo que hace una sustancia cuando arde de manera súbita, sin explosión pero con llama.

<sup>94</sup> La metonimia es definida como una figura retórica de pensamiento que consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que existe una relación de contigüidad espacial, temporal o lógica por la que se designa el efecto con el nombre de la causa.

<sup>95</sup> A este desplazamiento de un significante a otro, que se fija momentáneamente en una palabra considerada representante del objeto deseable, Lacan lo llama metonimia (Chemama:1995: 90).

fenómeno de desplazamiento.<sup>96</sup> Hago referencia a estos términos psicoanalíticos en tanto que son importantes para este planteamiento. Peri Rossi no es indiferente a estos conocimientos. Ya sea por medio de la intuición o del juego sugerente, sus poemas son a veces construcciones que van directo a este tipo de reflexiones sobre la psique. Por ejemplo en el poema “La vida sexual de las palabras”:

Saxo y sexo: jazz  
celo y cielo: paraíso  
Trieste y Dostoievsky: jugador  
voz ma—tierna: mimo  
la tuba turba  
la loba al lupanar  
y el muerto al hoyo  
la musa es la suma  
meterle al fósil metamorfosis  
por amor se escoge el amo  
lamo la mano que amo  
el texto atesta  
pero la palabra  
abracadabra  
abre las casas  
las cosas  
sin las cuales  
osar hablar  
es de poetas.

---

<sup>96</sup> desplazamiento s. m. (fr. *déplacement*; ingl. *displacement*; al. *Verschiebung*). Operación característica de los procesos primarios por la cual una cantidad de afectos se desprenden de la representación inconciente a la que están ligados y se ligan con otra que tiene con la precedente lazos de asociación poco intensos o incluso contingentes. Esta última representación recibe entonces una intensidad de interés psíquico sin común medida con la que normalmente debería tener, en tanto la primera, desafectada, queda así como reprimida. Tal proceso se vuelve a encontrar en todas las formaciones del inconciente. Retomando indicaciones de R. Jakobson, J. Lacan ha asimilado el desplazamiento a la metonimia (Chemama: 1995: 97).

El escritor, tiene en común algo con el psicoanalista: ambos están interesados en las palabras, en su lenguaje más profundo. Quieren desnudarlas, develar aquello que esconden, que sugieren. Nasio lo explica en su libro *Arte y psicoanálisis*:

De nuestras emociones no llegamos a atrapar más que su expresión social, banal, la que el lenguaje fija de una vez por todas y para todos. Indiscutiblemente, la verdad en bruto de nuestros sentimientos no la conocemos nunca. Pues bien, aquel que violenta el lenguaje, que desdeñe el uso práctico de las cosas y se esfuerce por ver virginalmente la realidad, sin intercalar nada entre él y ella, ese será un artista. Pero también será un psicoanalista, aunque con una diferencia: el psicoanalista se dirige únicamente a un ser singular, mientras que el artista se dirige a una multitud de personas, a todos nosotros, para hacernos sentir sensaciones y emociones que, somnolientas en nuestro inconsciente, esperaban el momento de brotar (Nasio, 2015:32).

Cristina Peri Rossi señala, en entrevistas, que sus amigos psicoanalistas le han dicho que ella sería una excelente psicoanalista, a lo que ella responde, divertida, que ella no quiere ser psicoanalista, que los que desean ser escritores son ellos.

### **4.2.3 LA PALABRA, EMPUJANDO SU BROTE**

Para la autora de *Otra vez el deseo*, las cualidades imprescindibles de la poesía, es tener la mayor cantidad de significados en la menor cantidad de palabras. “Los poemas a veces son como las ciudades de Troya construidas unas sobre otras y hay que ir despejando las capas y descubrir las que están debajo. Se puede quedar también en la superficie, pero para mí la poesía mejor es la que tiene ese plus de significados que arranca ya desde el título”. (Peri Rossi, entrevista)

Peri Rossi usa además del recurso de la metonimia, también la metáfora. Ambas, la primera por medio de la transformación del significante, y la segunda de la imagen, tienen un proceso de plasticidad, en los términos que hemos expuesto de acuerdo al discurso de Catherine Malabou. Estas figuras del discurso se prestan al fenómeno polisémico. Este proceso de eterna metamorfosis, señalaba antes, no ocurre sólo a los ojos del creador del poema, sino que cambia también para sus lectores: “El lector o el interlocutor filosófico ciertamente reciben la forma, pero a su vez son conducidos a dar forma a lo que entienden o leen [...] El individuo se convierte

así en el ser-ahí o en la traducción sensible de lo espiritual. A partir de ello, la plasticidad aparece como un proceso de información mutua de lo universal y lo particular” (Malabou, 2014).

Planteaba también en el apartado anterior, que la poesía como la música “resuenan” en quien las escucha. Las palabras ocupan el lugar de una falta, evocan lo que no se encuentra presente. La palabra deseo sobresale en la obra de la escritora uruguaya, y es necesario pensarla (en términos psicoanalíticos) como una “Falta inscrita en la palabra y efecto de la marca del significante en el ser hablante” (Chemama,1995: 89).

Además de que la lengua castellana, es una de las lenguas que más palabras tiene para cada objeto, sensación o emoción evocada; quien recibe la obra literaria cuenta ya con una relación propia entre su realidad, sus vivencias y la manera en que cada palabra evoca emociones. Por eso es que cada uno de los posibles lectores es, por decirlo de una manera, un instrumento musical que leerá las palabras, a manera de notas musicales, y dará sus tonos de acuerdo a sus propios afectos.

En el caso del escritor, Anzieu plantea que tiene un lector ideal, que es a quien se dirige al escribir su obra:

Para limitarme al caso del escritor, señalaré que cuando uno escribe se dirige silenciosamente a un ser ideal, a una madre, a una hermana a la que se hubiera querido seducir, a un padre al que se hubiera querido convencer del valor propio. Concebir una obra es decir a ese ser real interiorizado: “te das cuenta, confíesalo, de que fuiste injusto conmigo, reconoce mis deseos, mis capacidades, sé testigo de lo que siento que realmente soy”(Anzieu,1981: 130).

Hay entonces, tanto en el imaginario del poeta como de los probables lectores, diferencias en las connotaciones de cada palabra. En el caso de Peri Rossi, el goce ante las palabras es uno de los motores de su poesía. Hay en la construcción de las formas que crea, un aspecto lúdico. “Para la narrativa el objeto es la experiencia representada; para la poesía es el descubrimiento compartido. En efecto, Peri Rossi se acerca a la materia poética con la intención última de sorprender al lector y sorprenderse escribiendo algo portador de un nuevo conocimiento y una nueva forma de escritura”(Graña, 2021:181).

#### 4.2.4 EN LAS MANSAS CORRIENTES DE TUS MANOS

En las mansas corrientes de tus manos  
y en tus manos que son tormenta  
en la nave divagante de tus ojos  
que tienen rumbo seguro  
en la redondez de tu vientre  
como una esfera perpetuamente inacabada  
en la morosidad de tus palabras  
veloces como fieras fugitivas  
en la suavidad de tu piel  
ardiendo en ciudades incendiadas  
en el lunar único de tu brazo  
anclé la nave.

Navegaríamos,  
si el tiempo hubiera sido favorable.

La nave, es para Cristina, el medio de viaje al que más alude. Además de decir que es un alma porteña, y que la travesía que cambió su vida al ser exiliada a otro continente fue hecha en un barco, en su poesía es una metáfora constante de los cuerpos. Ella o ciertos sujetos de su deseo son, en sus versos, buques, botes, o barcos. La construcción metafórica de su melancolía, de su deseo y de su memoria se encuentra en ellos. Los campos semánticos de la navegación (el verbo navegar en sus poemas es metáfora de la escritura y también de lo erótico) aluden al movimiento suave, que puede estar relacionado también con la ensoñación. El viaje que implica navegar es también llevar a la mente de un espacio a otro, por medio de la imaginación. Los sujetos líricos de sus poemas se deslizan como barcos, y las sensaciones que la navegación trae consigo se personifican.

Como ejemplo, en el primer verso del poema “en las mansas corrientes de tus manos”, además de una aliteración, juega con la semejanza de los significantes “mansas” y “manos”. Las manos se convierten en un lugar líquido, donde puede navegarse; dóciles, se dejan tomar. Después de la sensación de calma, las manos son además tormenta, porque sugieren sobre todo,

la caricia. Una sensación que es primero suave para convertirse después en algo más violento, que arrasa, que agita el mar, que emociona el cuerpo acariciado. Pero además sugiere que aquellas manos tienen, en su poder, al sujeto poético, no sólo de manera corporal. Las corrientes de tus manos son también metáfora de las líneas que las surcan, como si fuesen ríos, por los que navega el sujeto poético, además de que se sabe que en ciertas culturas se pueden “leer las manos”, puede verse algo de la vida del que se deja leer y de aquellos que se encuentran en ella; por eso es que el sujeto poético “navegaría” en esas corrientes. El cuerpo se navega a través del tacto, de las caricias. Como el mar puede estar en calma o agitarse. La navegación en la poética de Peri Rossi es también metáfora de la vida, y en este poema el sujeto lírico navega en la vida del destinatario, en sus manos.

Los siguientes dos versos forman una paradoja nuevamente con un barco: los ojos son una nave divagante, esto es, que transita sin un rumbo definido; sin embargo, el siguiente verso afirma “que tienen rumbo seguro”, aluden a la seguridad de la mirada como al destino del deseo. Pero, como afirma Clément Rosset en *Lo invisible*:

No existe un objeto de amor; no hay rostro o cuerpo de los que uno se pueda enamorar, sino una infinidad de rostros y de cuerpos que revolotean en torno a la persona amada [...] también por eso el deseo amoroso, que es el deseo de poseer un rostro y un cuerpo es por definición insaciable, es decir, imposibilitado de satisfacción. El amor es *vulgivagus* como dice Lucrecio en el *De rerum natura* (y como ya lo decía Platón en el Banquete): “Vaga por todas partes” sin encontrar nunca nada (Rosset, 2014:17).

Tal reflexión de Clément Rosset, está también en diálogo con el poema “Aquella noche” de Cristina Peri Rossi, en donde la poetisa uruguaya escribe sobre el deseo, que, invisible, se deja ver a través de los accidentes que en su cuerpo despierta la turbación. El deseo del destinatario poético pareciera, como en el poema anterior de Peri Rossi, y como en el análisis de Clément Rosset, tener un destino en el sujeto lírico; sin embargo, la fuerza del deseo sobrepasa el momento y sigue, igual que una nave que navega.

La noche en que nos conocimos  
yo empecé a perder

La cerilla explotó  
y me quemó los dedos  
manché mi blusa con el vino  
Olvidé por completo el nombre  
del mes y del día.  
Tanta turbación  
sólo podía ser la prueba  
de un deseo muy grande  
tan grande  
que ni tú misma  
podías satisfacer.

Cuando escribe sobre el vientre, además del símil con una esfera, a la que da plasticidad, al decir que es “perpetuamente inacabada”, nos remite a la forma, que como he esbozado desde la teoría de Catherine Malabou, tiene que ver con el cambio constante: “La plasticidad aparece entonces como el centro de las metamorfosis de la filosofía hegeliana”. (Malabou, 38), porque al hablar de la caricia, las manos del sujeto lírico son las que la construyen una y otra vez la misma forma en el imaginario del cuerpo evocado.

El verso “en la morosidad de tus palabras” es sugestivo respecto a la inefabilidad del momento evocado, puesto que las palabras le deben algo, por eso son morosas, porque en ausencia de esa memoria, las palabras (al menos las del sujeto que evoca el sujeto poético) no llegarán nunca a plasmar, como la poesía, cierta fidelidad con el deseo. Las palabras son entonces, veloces, como la tormenta, como “fieras fugitivas”, salvajes, no domesticadas, libres.

El fuego puesto en el poema, además de hablar de una sensualidad en momentos explosiva, “la suavidad de tu piel/ ardiendo en ciudades incendiadas”, alude también a la explosión de las formas. Lo que el sujeto poético enuncia son lugares, partes del cuerpo del sujeto deseado, metaforizado. “Anclé la nave”, dice Peri Rossi, después de enunciar los lugares del cuerpo del destinatario poético donde pudo haberlo hecho: en sus manos, en sus ojos, en su vientre, en un lunar, como una embarcación que se sujeta a las aguas profundas, el sujeto poético quiere detener el tiempo. La nave es la noción de tiempo, de momento, la nave es el cuerpo del sujeto lírico, él ancla su deseo. Los dos últimos versos son reveladores: “Navegaríamos/ si el tiempo hubiera sido favorable”. El verbo navegar conjugado en tiempo pospretérito, indica una posibilidad que ha terminado. Hay en este poema, la transición implícita en la plasticidad. Existe un salto de tiempo del “navegaríamos” al “hubiera”, un sendero que se bifurca, en el que aquella navegación amorosa, habría seguido deslizándose. Como afirma Malabou "Plástico", en todos sus casos, claramente significa "que tiene el carácter de la movilidad" (Malabou, 2014: 38).

El poema es tan logrado por la autora, en tanto su plasticidad y su polisemia, que en cada lectura hay un pequeño viaje, encerrado en los mismos versos. Navegaciones en mares tranquilos o furiosos. Una travesía realizada y una que se queda suspendida en el deseo.

#### 4.2.5 LA Balsa de las Palabras

Fui tu Scherazade.  
En delicadas noches de pasión  
por retenerte  
desgranaba historias ebrias de palabras  
convocadas por el miedo y el deseo  
que nacen del mismo embrión  
el embrión del amor  
y tú las escuchabas con los ojos cerrados  
para imaginar mejor  
las criaturas que yo convocaba  
la perla húmeda del clítoris  
que se tragó un pez peregrino  
los faros de los senos enhiestos de Alejandría  
la barca de las palabras que trasladaba  
criaturas enfermas, las palabras,  
a nuestro lecho,  
para que mi voz sedosa y lánguida de deseo  
las restaurara  
y en tus oídos hicieran residencia.  
Fui tu Scherazade  
y en amaneceres rojos de deseo  
salvé el amor solo para que tú lo despeñaras  
por el precipicio de la fugacidad  
mi sultana  
y yo aprendiera a sobrevivir sola

en la barca de las palabras  
que mecen mi soledad  
animalitas tiernas o severas  
dulces o imperiosas  
tan huidizas como tú  
y que atrapo con el cepo de la memoria.

Siguiendo la travesía de la plasticidad, Peri Rossi navega con un mapa ya comenzado, en el ámbito de la literatura. Al nombrarse Scherezade<sup>97</sup>, entra en un diálogo intertextual con una historia que teje mil historias que va transformando para darles nueva forma. Todos los relatos citados en los versos aluden al mar: la perla, el pez, los faros. Cada uno metaforizado con el cuerpo del deseo: el clítoris y la humedad, los senos enhiestos.

La nave, en este poema, tiene que ver con la memoria, hecha de palabras. Las palabras permiten imaginar y trasladarse a otros lugares, son criaturas porque son creadas por el autor y porque crean en la imaginación.

Siendo el sujeto lírico una nueva Scherezade, nombra lo que la relaciona con el personaje evocado. Como éste, “en delicadas noches de pasión/ por retenerte/ desgranaba historias ebrias de palabras”. Como siempre, la polisemia de la poesía es sorprendente. Quizá, no sé para el lector, pero el verbo “desgranar” hace pensar, como en la primera definición del diccionario, en quitar las semillas a un fruto, y claro está, es una bellísima metáfora para pensar en cómo se narran las historias, sobre todo en el contexto de *Las mil y una noches*. Pero hay una segunda definición, que ya es en sí misma una metáfora: “Pasar entre los dedos las cuentas del rosario, mientras se reza”.

La poesía es una forma de oración, se reza con fervor cuando se desea algo, también cuando se teme. Hay aquí, por parte de Peri Rossi una alusión al poema “convocadas por el miedo y el deseo/ que nacen del mismo embrión/ el embrión del amor”, pensando en las palabras, y también en la historia del sultán, que temiendo ser traicionado (y deseando ser amado) mataba a sus esposas antes de que saliera el alba. Pensando en el creador literario Anzieú escribió: “Una de las paradojas del trabajo creador reside en la esperanza de ser amado un día, si no por

---

<sup>97</sup> Joven esposa del sultán Shariar, es el personaje que sirve como nexo de unión en el famoso libro popular de narraciones árabes, *Las mil y una noches*, cuya primera recopilación parece datar del siglo IX. Hija de un visir, es un personaje de ficción sobre una bella y astuta princesa que, bajo amenaza de muerte, consigue distraer al sultán Schariar narrándole cuentos.

su superyó, por lo menos por uno de los personajes interiorizados que componen a éste (Anzieu, 1981: 130).

Las palabras convocan invisibilidades, les dan forma. Por eso Rossi versa “tú las escuchabas con los ojos cerrados/ para imaginar mejor/ las criaturas que yo convocaba”. La palabra convoca, hace de una ausencia una presencia en el pensamiento. Aquí, la poeta, juega con los personajes y eventos de algunas historias de la obra literaria árabe, para transformarlas en metáforas: “la perla húmeda del clítoris/ que se tragó un pez peregrino”, “los faros de los senos enhiestos de Alejandría”.

El sujeto lírico es “la balsa de las palabras”, la balsa, que navega, que se mueve de lugar y que lleva, para transportarse, para transformarse, a las palabras “criaturas enfermas”, que son restauradas por la “voz sedosa y lánguida de deseo”. Como se ha observado durante este capítulo, la navegación en Peri Rossi es viaje y transformación. La palabra es el motor que la guía hacia el deseo. Los significantes sedosa y deseo aparecen semejantes no sólo en el sonido. La seda, se sabe, es una tela, que por su suavidad y por lo fino de su material, evoca también la sensualidad. La voz, como Rossi escribe en el poema, restaura, cambia a las palabras, las transforma para que “en tus oídos hicieran residencia”, para darle forma también al imaginario del sujeto evocado<sup>98</sup>.

En el poema de Peri Rossi, no hay un sultan, sino una sultana, para la que el sujeto lírico “salva el amor” por medio de las palabras: “Salvé el amor/ sólo para que tú lo despeñaras/ por el precipicio de la fugacidad” Porque el amor, también es una invisibilidad que es convocada por el lenguaje, y con las palabras el poeta busca darle una forma: el poema. Pero el momento del amor, del acto que se consuma, arroja a la fugacidad todo lo formado.

Las palabras, en efecto, mecen la soledad. Porque estamos suspendidos en el tiempo, y son ellas las que nos mueven, de un lado a otro, de la memoria a la intuición. Ese movimiento rítmico que nos vuelve a llevar a la sensación de estar o ser un barco en medio del mar, adormeciéndonos. “Animalitas tiernas o severas/ dulces o imperiosas/ tan huidizas como tú”. Estos versos dan mucha luz, respecto a la relación tan íntima que guardan las palabras, el ritmo

---

<sup>98</sup> Al principio de la vida de cada uno el mundo es un universo de manchas, sonidos... y ritmos. Ritmos de luz y oscuridad, ritmos de hambre y saciedad [...]Algunos de esos sonidos vienen de las cosas y del ambiente, y serán ruido. Otros vienen de la gente, y serán voces. Y entre todas las voces hay una que se reconoce y desea, y luego serán más. Y, poco a poco, los sonidos que se hicieron voz se irán ligando a experiencias y entonces son palabras y esas palabras empiezan a querer decir algo (Isod,2009:29)

y los sonidos con las emociones y también con los afectos. Peri Rossi hace femeninas todas las palabras al decir que son “animalitas” y sigue con una serie de adjetivos que se contraponen. Las palabras huyen, y dejan a su paso estelas. La única forma de atraparlas, como afirma Peri Rossi, es con el cepo de la memoria, esto es, con sus trampas, con sus *Estrategias del deseo*, como el título de uno de sus poemas:

Las palabras no pueden decir la verdad  
la verdad no es *decible*  
la verdad no es lenguaje hablado  
la verdad no es un dicho  
la verdad no es un relato  
en el diván del psicoanalista  
o en las páginas de un libro.  
Considera, pues, todo lo que hemos hablado tú y yo  
en noches en vela  
en apasionadas tardes de café  
–*London, Astoria, Arlequín*–  
sólo como seducción  
en el mismo lugar que las medias negras  
y el ligero de encaje:  
estrategias del deseo.

## 4.3 PLASTICIDAD Y POLISEMIA EN POEMAS DE ABIGAEL BOHÓRQUEZ

Con mi voz interior prendo candiles  
de nostalgia en la sed de los rincones  
Abigael Bohórquez

Durante este apartado haremos un recorrido por algunos fragmentos de la poesía del poeta sonorese Abigael Bohórquez, tomando como linterna a la plasticidad, esbozada desde la teoría de Catherine Malabou, sobre la forma en la creación literaria, así como su relación con la energía creativa, alumbrándonos con las reflexiones de Massimo Recalcatti, J. D. Nasio y Didier Anzieu. Lo anterior para profundizar en las similitudes ante la experiencia musical y poética, desde los creadores, y desde quienes viven y sienten la música en la poesía.

A lo largo de este último capítulo sobre Plasticidad y polisemia, el concepto de *forma* ha sido trascendental para dar orden y modelar esta propuesta de análisis poético. Así como Paul Valéry pensaba en la poesía como en un (bello) desorden de ideas y palabras; desde la plasticidad puede plantearse a la poesía como una *deformación*, sin la carga negativa que la palabra trae consigo, sino vista desde la plasticidad, como un cambio constante en la forma que le permite transformarse.

El apartado está dividido en tres momentos: El primero, para hablar sobre la forma en la palabra de Bohórquez: **La palabra, cuchillo**, partiendo desde la premisa de la plasticidad que plantea al arte, en este caso la poesía, como plástica, en tanto que es capaz de *recibir y dar forma*. Un segundo momento se esboza desde lo que plantea Malabou, sobre la *imposibilidad de huir* para reflexionar sobre **El cuerpo lírico** y para cerrar el apartado en **La piel del poema: sensaciones y heridas**, haciendo hincapié en lo que deja el poeta en el poema.

En este recorrido por la poética de Bohórquez, tomo fragmentos de diferentes momentos de su producción poética para dejar fe de lo planteado.

### 4.3.1 LA PALABRA, CUCHILLO

Es preciso ensuciarse las manos para hacer algo  
Didier Anzieu

Poesía, horádame,  
ancla en mí [...]  
tengo hambre de tu lanza en mi costado  
Abigael Bohórquez

Abigael Bohórquez<sup>99</sup>, había estado por largo tiempo en las orillas de la crítica literaria, pues como anuncia el título de este apartado, su poesía, siempre afilada se instaura desde la verdad, aquella que no pide permiso y explota; sus poemas no se cubrieron con más de un velo para suavizar el rostro de su palabra, sino que, por el contrario, los mostró sin medias luces, incendiados, sin miedos. Una poesía valiente la suya, a la que Efraín Huerta llamó “poeta de poderosa y macha poesía”. El poeta cocodrilo, en un poema dedicado a Bohórquez, dicta:

En el agrio corazón, en los secos pulmones de la vieja ciudad, [...]  
un poeta toma el látigo y fustiga sin decir agua va,  
sangre viene, cicatrices abiertas, catástrofe infinita;  
el látigo puede ser una cadena de nardos,  
una guirnalda de palabrotas,  
una bella sucesión de ayes, de lástimas,  
de deslumbrantes adioses, de nuncas,  
de parasiempres;  
tal vez sea solamente un verso del poeta:  
eldeseoeldeseoeldeseoeldeseoeldeseoeldeseo...

La poética de Bohórquez además de tener el poder de transgredir al lector a un nivel muy íntimo, también fue capaz de horadar las frágiles convenciones sociales, razón por la cual,

---

<sup>99</sup> La biografía de Abigael Bohórquez es accidentada, extensa y apasionante. Nace en la ciudad de Caborca, Sonora, México, el 12 de marzo de 1936 y muere en Hermosillo en noviembre de 1995. Bohórquez fue poeta, dramaturgo, actor, promotor cultural, editor, director de revistas, funcionario de cultura, periodista y director de teatro. Publicó 12 libros de poesía y dejó inéditas una gran cantidad de piezas teatrales. Lo que si queda claro es que su vida se corresponde con su obra, toda vez que fue un activo escritor y poeta que vivió con intensidad y trashumancia, con alegría y dolor, con beligerancia y humildad, cada uno de sus momentos existenciales. Su figura personal y artística es inseparable (Manríquez,2005:8)

probablemente fue en ocasiones ignorado — y no es para menos — siendo un creador que hacía, que hace temblar con su poesía. A diferencia de otros poetas, no cubrió con sutiles máscaras lo que habitaba lo profundo de su poesía, sino que se mostró, vertiginosamente<sup>100</sup>.

La poesía de Bohórquez se concentra en el hacer, su poesía no hiende porque éste la haya escrito con tal fines; tiene esas consecuencias porque el poeta dejó en su poesía tirones de su piel, porque para poder crear tales poemas tuvo que poner su propio cuerpo<sup>101</sup>, su dolor y hacer a un lado el miedo, para ser lo más libre que pudo, más que como compromiso con el lector, como un voto consigo mismo. Hay un poema en especial, que desde el nombre se anuncia como una especie de poética de la honestidad. Se llama “declaración previa”, del cual traigo a este texto los primeros versos:

si me callara;  
si me pusiera serio;  
si dejara  
que el sacrosanto pudor  
recatara esta dulce merced;  
si me fuera quedando como de aquí al olvido;  
si decayera mi semblante y me apesadumbrara,  
y sosegadamente contenido  
no revelara la inesperada gracia;  
si lo ocultara;  
si me fuera de bruces sobre mí mismo  
y me diera contra mi nombre  
y fuera la desmemoria de la flor;  
si anoheciera,  
y ninguna palabra mía diera fe del prodigio,  
por tan callando el trance de morir;

---

<sup>100</sup> Crear una obra ya no se reduce a una actividad intelectual o a un ejercicio espiritual, es arrancarse las tripas, establecer una continuidad entre lo que se recibe y asimila en un extremo, y lo que se produce y rechaza en el otro. Este tubo imaginario ofrece la primera presimbolización de un generador de transformaciones (Anzieu, 1993: 38).

<sup>101</sup> Jean Guillamin, citado por Didier Anzieu, propone la siguiente hipótesis: “El cuerpo de la obra es extraído por el autor de su propio cuerpo (vivido y fantasmático) al que voltea como si se tratase de un guante y al que, invirtiendo lo de adentro y lo de afuera, proyecta como fondo, marco, escenografía, paisaje, soporte material y vivo de la obra” (Anzieu, 1993: 133).

si me opusiera a declarar;  
si me cerrara en negar  
que nada, nada es cierto, sino yo,  
dulcemente yo, puntual con mi esqueleto,  
y sí aceptara este resplandeciente temor  
a confesar:  
¿qué soy, quién soy entonces,  
qué he sido sino el de siempre, el mismo,  
aquel que sólo ha dicho la verdad  
y nada más que la más crudelísima  
verdad?  
[...]

Respecto a este poder desgarrador en la poética de Bohórquez, Ismael Lares en *La creación como catarsis* opinó:

El poema es una esquirla que viaja con dirección precisa. Tal vez dañe o no, pero ése no es el fin primordial de la poesía bohorquiiana, sino la pura libertad. La libertad de sentir el cauce del verso que denuncia. Porque en la verdad, el poeta encuentra su propia realidad. No se puede separar la poesía del compromiso. Se es poeta, no hay más. Así, Abigael se entrega al fuego abierto con la poesía y el compromiso que implica para él ser abierto sin permiso. Pero, ¿quién necesita permiso para ser invadido por el hecho poético? (Lares, 2012: 33).

La metáfora de Esquirla, que Lares usó para referirse a la poética Bohorquiiana, es bastante didáctica para este trabajo. Esquirla, que significa “Astilla o fragmento alargado y puntiagudo desprendido de un hueso fracturado, un vidrio, una piedra u otro material duro” es, a manera de dar un cuerpo a sus poemas, un objeto que puede abrir una herida y que surge de una explosión. A propósito de la imagen, en el poema *Carta abierta a Langston Hughes*, escrito a un poeta estadounidense afroamericano, poema con tintes irónicos, completamente visceral y sentido, el poeta sonorenses escribe: “se te obliga a llevar una bomba de tiempo/dentro del corazón? /Estallará. /Que estalle. Ya. Júralo que estallará.” En efecto, aunque no con intención (no siempre), la poesía del poeta de Caborca, es sumamente desgarradora. Como todo lo oscuro, lo

desconocido, asusta. Descubrir-lo, y descubrir-se ante su obra, no es sólo colocarse como un lector ante ella, sino de la manera en la que uso ahora la conjugación de estos verbos, hay una desnudez, ante la misma vulnerabilidad a la que se expone y nos expone. Como expresó Ochoa en un estudio sobre su obra: “Los temas duros y escabrosos se escriben rigurosamente con anverso y torso desnudos, como obvia referencia de vida, para subsanar las letras alreversadas del monigote (Ochoa, 2009: 8).

Bohórquez, viaja entonces por sus heridas. Como ejemplo y a modo de intuición, viaja hacia su propia gestación en el cuerpo de su madre, en el poema *Madre, ya he crecido*, donde habla de su propio destino poético, de su sensibilidad temprana, y de la herida:

[...]  
en tu grito  
mordido y necesario me tuviste,  
pero calladamente, porque temías despertarme;  
ya que miraste mi fealdad minúscula,  
habituaste a tus brazos con mi peso,  
meciste en el impulso de besarme  
la formamuerte de mi cuerpo amargo,  
y en el vaivén del ritmo señalado  
me miraste hacia adentro, estremecida,  
y presentiste mi semblante breve,  
mi destino poeta,  
la dura suerte de sufrir temprano.

[...]  
Sé que no tengo noches venideras ni esperanza posible,  
sé que el poema es vuelo subterráneo  
a la espera de luz que lo rescate;  
ya he crecido,  
pero sé que la herida sigue abriéndose

Leerlo hiere, profundamente. Su poesía puede pensarse como un objeto filoso, y no es casualidad que en sus versos las metáforas con cuchillos y objetos punzocortantes son constantes porque se sabe poseedor de una palabra afilada. Abigael confronta, a todos y a sí mismo.

En “Exordio”, por ejemplo, la poesía es una especie de verdugo al cual, Bohórquez se encuentra sometido. Su cuerpo, puesto en el poema, pide de la poesía violencia física. Los verbos, constantes, ordenan: “desuéllame”, “asesta el golpe”, “quebrántame”. Hay un grito que busca el castigo corporal, buscando también la inocencia de la infancia, memorias perdidas. Las palabras que aquí usa el poeta, adquieren fuerza no sólo por su significado. Cada verso y el salto a otro, el ritmo acelerado, punzan, hieren.

es preciso, poesía,  
pertúrbame, combáteme,  
mira mi corazón, préndele fuego,  
deste derrumbe amante amasa el trino,  
no hay tiempo que perder,  
el sitio es éste, el corazón, oh, sed;  
desuéllame, poesía,  
asesta el golpe que debe abrir el surtidor,  
quebrántame;  
y en esta carne admonitoria,  
carne de dar, devuélveme el niño aquel,  
el niño aquel escarnecido y dulce  
que lamía tus manos.

Además de la manera de dirigirse hacia la poesía, como de un ente vivo que hace mella en el sujeto lírico, como lo plasticidad plantea, hay en este fragmento de su poesía un verso en el que el poeta se dirige a su propia voz “deste derrumbe amante amasa el trino”. Pide a la poesía que transforme su canto: “amasa el trino” escribe. La masa, se sabe, es moldeable, plástica, como su creación poética. Los verbos que utiliza en nombre de su deseo, ante lo que representa la poesía son todos de frente: “pertúrbame”, “combáteme”, “desuéllame”, “asesta el golpe”, “quebrántame”. Su poesía no es consuelo ni es suave. Es una poesía sumamente sensitiva, pero no ligera. Incluso en sus versos eróticos, la sugestión va siempre acompañada de una punsión dolorosa y placentera.

Al escribir por ejemplo sobre la carne “carne admonitoria/ carne de dar”, además de la sensualidad, guarda también una relación oscura con su deseo. El adjetivo “admonitoria” dado a la carne, tiene que ver con la amonestación, con el castigo<sup>102</sup>, campo semántico que nos lleva nuevamente a la herida. Es curioso que en los últimos tres versos del poema, el sujeto lírico pida a su destinatario, la poesía, que le devuelva al niño “escarnecido”, que fue burlado cruelmente, pero también “dulce”. Saberse herido, le permitió intentar suturar esa herida, abriéndola primero. Por eso es que en sus poemas puede escucharse claramente el grito visceral, mezcla de queja, de reclamo, pero también una reafirmación de sí mismo, por medio de la palabra: con ella hiere y al mismo tiempo, cura.

[...]

digamos que la poesía está de más,  
que sirve solamente para elogiar al viento,  
para diseccionar a Dios,  
para abrir las guitarras y perseguir en ellas  
a la música,  
que el poema  
no puede hablar del hombre y contra el hombre,  
que el poema no puede ser mordisco gigantesco,  
un espléndido rifle,  
un puñetazo directo.

---

<sup>102</sup> La desgarradura, la herida en el cuerpo, bien puede ser una representación de la acción defensiva de la represión. J.D. Nasio en *Arte y Psicoanálisis* escribe: “ En lo que concierne a las pulsiones de autoconservación [...] son muy importantes para explicar la acción defensiva de la represión. En efecto, considero que la represión es la expresión más elocuente de las pulsiones de autoconservación cuando están movilizadas por un yo que se siente amenazado y quiere protegerse contra un ello sexual y agresivo. El rol protector de la represión [...] puede resumirse en una fórmula: la represión busca ante todo preservar el amor de sí? (Nasio,1993:120). Para explicar después la sublimación como otra forma de defensa ante las pulsiones.

### 4.3.2 EL CUERPO LÍRICO

Es preciso recordar lo que Catherine Malabou propone ante lo que ella nombra *La imposibilidad de huir*. Al igual que otros poetas, como William Shakespeare y Federico García Lorca, Bohórquez se encontró terriblemente preso de sus propios pensamientos y emociones, debido al lugar y al tiempo que le tocó vivir.

¿Cómo huir de aquello que no le permitía ser? Sólo con una máquina del tiempo: el poema. Más que cualquier otro género literario, la poesía es un ente omnipresente. El cuerpo puesto en el poema, y el poema hecho cuerpo, están en todos lados y en todo tiempo, ahí radica gran parte de su plasticidad. Por eso en la lectura del poema, el momento evocado revive, ya sea la melancolía del pasado, o la intuición del futuro. Bohórquez habla sobre su experiencia creativa con la poesía en un fragmento del poema *canción de Laura que viene cuando la sueño y de la noche como niña negra*, donde puede observarse esta múltiple presencia de la poesía, nombrada como “Laura”, tanto en el espacio como en el tiempo:

[...]

Laura.

Laura de todo el mundo,

Laura insólita norte,

Laura imprevista sur,

Laura imposible este,

Laura impúber oeste.

Oh, Laura en cualquier sitio,

en todas partes Laura,

amada aérea, amada subterránea,

amada subcutánea, amada terrenal,

infernial y celeste,

Laura inaudita mía que estás en los espacios,

niña, mujer, amante, santa, víbora,

adolescente, virgen, solterona, macho,

de verdad es tu mano la que tengo solitaria

en las mías. [...]

Esta imposibilidad de huir de su realidad lo paraliza físicamente—de alguna manera— pero lo transforma y lo reivindica en su poesía. Es también, sobre todo, una imposibilidad de huida en el que poeta va hacia sí mismo, como a un espacio atemporal, donde se refugia y emprende una búsqueda. En un fragmento de *Canciones deliberadamente elementales*, escribe:

Y, ¿ahora qué?  
dónde sino lejos,  
mutilado de ti regreso adentro,  
viaje en flor que no sé,  
caminata hacia el fondo  
de que no entiendo nada.  
Pero aquí voy.

En 1992, gana el premio internacional de poesía organizado por conasida , con el poemario *Poesida*. Su poesía, ya entonces trastocadora, tomó más brío al hablar con toda libertad de un tema cargado de complejos y tabúes para la sociedad de su tiempo. Sus versos fluyen de forma desbordada, apasionante. Pensando en esta enfermedad que había tocado a personas cercanas del poeta, y habiendo convivido de cerca con su desgaste y con la muerte, una pregunta de enorme aliento se lanza, como un cuchillo, levantando la “costra antigua” de sus propias heridas:

¿Por qué este mal de muerte en esta playa vieja  
ya de sí moridero y desamores,  
en esta costra antigua  
a diario levantada y revivida,  
en esta pobre hombruna  
de suyo empobrecida y extenuada  
por la raza baldía?

. Como bien escribe Lares: “Cabe mencionar la soledad extrema y desilusión que habita en la obra de Abigael, donde se hacen patentes la angustia, la pasión ardiente, la pesadez de la vida, pero que a su vez le dan una maduración poética inmejorable” (Lares, 2012: 12).

La vejez es para Bohórquez el certero desgaste corporal y anímico de su ser. Lo observa no sólo en sí mismo, sino también en los amigos. En un poema dirigido a su madre, muerte que experimentó y que marcó su existencia, escribe:

Ay, madre,  
qué jodidos están ya todos los cuates,  
los vi  
irresistiblemente desteñidos;  
pero siquiera ellos viven de estarse viendo el alma  
más seguido, hijo,  
aspirándose.

La cercanía de la vejez con su consecuente desenlace, hace que crezca su conciencia corporal así como sus sensaciones, más que nunca; y en pos de esa transformación física que ve cada vez más pronta, se desboca escribiendo. Uno de los poemas más sentidos y certero es “Carta” en donde cada estrofa que abre a manera de anáfora con el verso “mi calavera” refuerza la imagen de su cuerpo en un futuro. Cito algunos fragmentos iniciales:

Mi calavera es amplia de mandíbula;  
me la palpo, la quiero,  
sobre la piel marchita que la enfunda,  
la cubre o la contiene,  
donde ocurre la vida  
y el ojo, enamorado  
de lo que da la sencillez terrestre,  
y la oreja  
que alguna vez no escuchará a la vida,  
y el olfato avizor,  
y la lengua, -sobre todo, ay, la lengua  
a la que llega Dios magnánimo y provee-,  
me pongo a recordarme,  
a recordarte

a muerte; [...]

Esta modelación de su ansiedad, de su angustia, de la desesperanza, es, una nueva forma dada al tiempo: puesto en el papel, su sentir, se transforma. Cada parte de su cuerpo que enuncia, es la entrada de un sentido, de una sensación. El ojo, la oreja, el olfato, la lengua—en esencia—su sensualidad. Como planteó Malabou en *El porvenir de la plasticidad*: “Quisiera mostrar por mi parte que la plasticidad tiene siempre, originariamente, un valor temporal. Por otro lado, el proceso plástico quizá no es más que el doble movimiento del *porvenir orgánico del tiempo* y del *porvenir temporal de lo orgánico*” (2010: 87). El arte es la materialización de una promesa o de un destino<sup>103</sup>, y Bohórquez juega con el cruel destino que le aqueja:

Mi calavera  
que ya sostengo entre mis manos, casi,  
qué leve, qué amarilla, qué cualesquiera  
osamenta de amor  
desprestigiada de amor,  
hueso de todos,  
pobre,  
haciendo resonar entre tus cosas  
la huesera  
que pudo todavía  
escribirte esta carta.

La imagen del esqueleto, con la que Bohórquez construye irónicamente cada uno de los versos, es su intuición hecha cuerpo (osamenta) en el futuro “Mi calavera/ que ya sostengo entre mis manos, casi”. Además de la consciencia de lo orgánico de su cuerpo, que tiene una temporalidad que poco a poco reduce el tiempo de lo corpóreo vital y sensible, su poesía da paso a una

---

<sup>103</sup> Catherine Malabou plantea: El valor temporal de la plasticidad. ¿Qué significa el hecho de que la subjetividad sea receptiva y donadora de forma? [...] El sujeto hace en cierta medida voto de forma, él llama -a la vez anticipándolos y precipitándolos- a sus determinaciones, sus modos de ser, sus posiciones o posturas; llama a todo aquello que, en una palabra, forma su historia. El sujeto, originariamente, hace votos de porvenir y al hacer esto, modela lo que propiamente constituye su horizonte de espera (Malabou, 2010: 91).

intuición de la muerte, con la que se codea hablando de su propio esqueleto. El sujeto lírico es entonces una “huesera que pudo todavía/ escribirte esta carta”

Ramírez Arballo, en un acercamiento a la obra del poeta sonoreño, acerca de la sensualidad, afirma:

Al transformar la experiencia en poesía la convertimos en otra cosa y hacemos del acontecimiento carnal un mero referente; la palabra instauro un orden distinto. Lo que pensamos, es decir, lo que verbalizamos, pasa por nuestros sentidos, alimenta y orienta el mundo interior y abstracto de nuestras cavilaciones. La reflexión sobre el mundo material entraña un trasunto sensual que organiza el pensamiento que creamos en torno a un objeto experimentado (Ramírez Arballo, 2020:16),

Según Malabou, la plasticidad caracteriza precisamente la relación que el sujeto mantiene con el accidente, es decir, con lo que le sucede. “Hegel juega con los dos significados de la palabra accidente: el predicado lógico, accidente de una sustancia, y el predicado cronológico, el acontecimiento. De este modo, la plasticidad enuncia el lugar más sensible, lo vivo, de la subjetividad, la relación que ésta última trama con el acontecimiento”(Malabou,2010: 91).

La poesía es el hilo de Ariadna en la realidad sensible de Bohórquez, los acontecimientos de su cotidianidad, o sus accidentes, como los plantea Malabou, son los laberintos en los que la poesía funciona a modo de hilo conductor, que va tomando distintas formas. En ocasiones el camino va hacia adentro del sujeto lírico, hacia la memoria del recuerdo; otras señala un futuro presentido. A donde vaya el poema, está rodeado de invisibilidades sensibles, fantasmas que sienten. La palabra poética les da un cuerpo.

### 4.3.3 LA PIEL DEL POEMA: SENSACIONES Y HERIDAS

A Abigael le duele el esqueleto cuando escribe

Efraín Huerta

Retomo aquí la poética de Bohórquez, para ahondar en cómo la poesía no es sólo plástica en cuanto a la forma del corpus del texto, sino que es plástico también el efecto en el cuerpo del sujeto lírico, en su “yo” poético, y también en lo que el poeta nombra. Para que el escritor pueda crear, pone el ser completo sobre el papel, en la palabra. Nasio en *Arte y psicoanálisis* plantea:

El yo es la imagen mental de mi cuerpo tal como yo lo siento. Freud califica al yo como corporal, no porque esté hecho de carne sino porque está hecho de la representación mental de la carne [...] el yo corporal es la imagen inconsciente o consciente, no figurativa, fragmentada, de las sensaciones corporales, que sí son conscientes. Y bien, esta imagen mental del cuerpo sentido constituye la matriz original de la obra creada (Nasio, 2015:113).

Pensando entonces en las sensaciones plasmadas en la poética, en la obra Bohorquiana, uno de los elementos más usados son las sensaciones, no sólo las nombradas directamente, sino también las producidas por el sonido de las palabras, más que por lo que significan. Además de que la vibración del sonido de las palabras, esto es, su significante, nos provocan sensaciones corporales, también y con la misma fuerza su significado, sugerido, o relacionado con ciertas emociones, también desencadenan reacciones físicas.

El sentir, se manifiesta en las más inexpresadas e inefables formas con las que se construye la poesía Bohorquiana. Además de que sus versos están contruidos con una riqueza léxica abismal, en la que se descubren palabras nuevas, que en sí mismas, y para el lector, en su descubrimiento, son también una experiencia sensorial. Unir palabras, por ejemplo.

J. D.Nasio, plantea: “Creación significa, ante todo, emoción. No la emoción provocada por la creación, sino la emoción que es fuente de creación, capaz de hacer surgir lo que todavía no existe” (Nasio, 2015:40). Al respecto, analizando la obra del poeta sonoreño, Ramírez Arballo anota:

Bohórquez construye un yo poético que enuncia desde los sentidos, privilegiando sobre todo una vida que se siente, que pasa por la propia carne y que despierta en los deleites que el encuentro con el amado le provee. Al mismo tiempo, es un yo crítico, acérrimo, contumaz, que denuncia la hipocresía social, la incongruencia de un estado de cosas evidentemente injusto; por ejemplo, es capaz de montar el artificio satírico, lo que presupone la existencia de una inteligencia aguda y un compromiso explícito con el escarnio reivindicativo. Ciertamente, en el enunciante coexisten la inteligencia y la sensibilidad, la agudeza de ingenio y el disfrute absoluto de los sentidos (Ramírez Arballo,2020:12).

Una de las posibilidades en el escritor, para dar forma a su obra es la proyección de las sensaciones corporales del autor. La palabra en la poesía Bohorquiana toma fuerza no sólo por su significado, sino por la reiteración sonora y de una presencia casi física, al dirigirse a un destinatario y ordenarle acciones que tienen que ver con lo corpóreo, y en donde la violencia toma parte de un despertar del sentir, tanto físico como emocional. En las siguientes líneas se muestra en algunos versos de la poesía Bohorquiana, sensaciones proyectadas en el destinatario poético, que en suscitadas veces es el amado, el amante, o a quien se dirige en su erótica poesía. Como ejemplo, en el poema “Primera ceremonia”, escribe:

Tómame,  
deshónrate, sométeme, contrístate, obedéceme,  
enloquece, avergüénzate, desúnete, arrodíllate,  
violéntame, vuelve otra vez, apártate, regresa,  
miserable, amor mío, lagarto, imbécil, maravilla,  
precipítate, aúlla.

Hay en estos versos un juego verbal, en el que cambia los sufijos dativos, del “te” al “me”, en el que el sujeto lírico dirige el verbo o la acción desde su deseo hacia lo que quiere que haga su destinatario poético, y lo que desea que haga con él mismo. Esta reiteración de mandatos que se infligen sobre el otro, sobre su cuerpo y también sobre sus emociones, con esa precipitación de palabras que aceleran desbocadamente el ritmo, semeja también al acto carnal, con sus estremecimientos e incoherencias en el lenguaje. En el poema el cuerpo, el “yo” del escritor está

hecho con las palabras, se forma, se moldea, se vuelve plástico. Su cuerpo “físico” por nombrarlo de una manera, se hace a un lado y se transfiere al lenguaje, que es el que lo nombra y lo modela. Al respecto escribe Anzieu:

El funcionamiento psíquico está subordinado por completo al funcionamiento corporal. Pero el cuerpo propio del escritor, abandonado para el acto de escritura, no se deja abolir durante mucho tiempo y la cenestesia acentuada por la fatiga de la acción verbal que ha suscitado, retoma posesión—dolorosamente, deliciosamente— del hombre pluma. Tal escritor se sirve de lo que en su cuerpo le incomoda, para dar un cuerpo a sus ideas (Anzieu,1993: 134).

Esta cenestesia de la que escribe Anzieu, es una mezcla de sensaciones. Desde los sabores, pasando por los sonidos, olores y el tacto. Qué mejor lugar que las palabras en el poema para provocar sensaciones que tocan. Porque la palabra es sonido e imagen, pero ambas, juntas, hacen explotar otras evocaciones y efectos corporales. En “reincidencia”, por ejemplo, sugerente desde el título, hace pensar en la caída hacia sensaciones prohibidas a través de un medio, negado también, el poeta de Caborca escribió:

Éste es mi cuerpo, laberinto, avena,  
maduro grano que arderá en tus dientes,  
esquila, choza, baladora oveja,  
tecórbito y aceite, paja y lumbre;  
baja a llamarme, a reprenderme, a herirme,  
a serenar turbadas hendiduras;

Bohórquez nombra su cuerpo haciendo uso de metáforas, cada una con una fuerza sobre los sentidos. Laberinto es una imagen, pero también remite a una encrucijada de emociones. La palabra avena resuena en el gusto, y también en la sensación táctil de la lengua; pero su color y su ligereza nos remiten a la piel. Su cuerpo es un grano (maduro), que tiene como destino ser devorado por el otro. Su poema es un llamado, una señal para que el amante vaya a su cuerpo. Por eso nombra esquila a su deseo, que es la campana que cuelga de las ovejas, pero es también una guarida, es una oveja baladora porque como una de ellas, bala, grita “baja a llamarme, a

reprenderme”. Es un llamado del deseo que se proyecta a modo de metáforas que nombran al amado, del que se desea que llame al sujeto lírico, para reprenderlo, para serenar en ese cuerpo, turbadas hendiduras, heridas que aún molestan. Porque la herida, de la que ya hablábamos desde la noción de la poética de Alejandra Pizarnik, es un lugar de ausencia, y éste poema de Bohórquez es claro en ese grito de dolor desde el que se alzan sus versos, porque con sus palabras raspa la costra de sus grietas corporales, pero también sutura. Palabras como “arderá”, “aceite”, “paja”, “lumbre”, nos remiten al fuego y a sus propiedades transformadoras, y, claro está, a la plasticidad de su poesía. Tal como se expresa Ismael Lares sobre su poética: “Abigael Bohórquez no está de humor para reconciliar a la poesía con el escarnio social, al homosexual con el homofóbico, al negro con el blanco. El poema es una bomba de tiempo dentro del corazón. Para Bohórquez la metáfora es incendio: “Que arda la palabra / y que prendan su fósforo los ojos” (Lares, 2012: 24).

Respecto a la hendidura, que recuerda a la herida, pero es sobre todo una puerta del cuerpo hacia lo sensorial, Massimo Recalcatti, hace una pregunta importante en su obra sobre *Melancolía y Creación* : ¿Cómo transformar la herida del ser en una poesía? Desde su visión, Recalcatti cree que hay maneras subjetivas de responder a heridas originarias (Recalcatti, 2009: 10). Malabou, en coincidencia con este planteamiento, escribe:

Precisamente la subjetividad nunca es pasiva; esa es la afirmación dominante de la filosofía de Hegel. Ella no es, dice, "una instancia fija y sólida", sino una instancia plástica. En cierto sentido, ella efectivamente recibe sus predicados, recibe su forma, como una cera, como una bola de greda: ella es esto, esto y también después es aquello... Pero ella participa fundamental y paradójicamente de esta recepción y, en este sentido, conjura la pasividad. Ella es espontánea en su receptividad misma. Hegel va a mostrar que la subjetividad da forma a aquello mismo que recibe. La subjetividad, y por consiguiente toda identidad, toda individualidad es siempre a la vez receptiva y donadora de su propia forma (Malabou, 2010:91).

La poesía es una de estas maneras subjetivas de responder a las heridas, que como creación artística, sublima la fuerza, le da un cuerpo. “La fuerza productiva del inconsciente no

puede prescindir de la posibilidad de encontrar una forma también, cuando [...] la fuerza se manifiesta como incendiaria, brutal, caótica y desbordante”(Recalcatti, 2009: 12).

El campo semántico del fuego, expresándose justamente como una fuerza inmensa y pasional, es uno de los que se presenta, como analizamos párrafos antes, con más intensidad en la poesía de Bohórquez. Dice en “Envío”:

comprobarse  
que se es de verdad y continuarse  
de sí mismo a sí mismo, ardientemente.

Estos versos plasman de forma transparente, cómo la plasticidad es un fenómeno poético que se encarna. Por eso el poeta piensa en cuerpos que se transforman dentro de él mismo para continuar un proceso metamórfico infinito. Pensando en la propuesta de Anzieu respecto a la proyección de las sensaciones del escritor hacia sus creaciones, traigo al texto un fragmento del poema “saudade”, en el que el cuerpo del sujeto lírico, tomando distancia del cuerpo deseado, plantea una transformación de ambos sujetos, por medio de metáforas que aluden a la noche, desde tres distintos, posibles, significados.

Tú tan desnudo ahora y no te toco.  
Tan dolorido yo y no te acongojas.  
Te me robas y en vano te convoco.  
Quédate así, amor mío. Si guardeces  
noche para la noche a que me arrojas  
de ti anocheceré, tú que amaneces.

La “noche” como un sustantivo que en el ámbito poético viene cargada ya de connotaciones y que usa dos veces en el mismo verso “si guardeces/ noche para la noche a que me arrojas”, relacionadas con la oscuridad, la soledad o el misterio; pero cuando el poeta escribe “de ti anocheceré”, hace de la conjugación del verbo, algo completamente distinto a lo que en el lenguaje referencial se utilizaría, para crear una metáfora dentro de otra. Anocheceré es entonces un destino que terminará oscuro, un envejecimiento del cuerpo, que, ante otro cuerpo, joven,

frente al contraste escribe “de ti anocheceré, tú que amaneces”. La sensualidad esbozada en estos versos, reiteran la importancia que hay en la distancia que va del escritor a su creación, así como del sujeto lírico hacia su deseo. Massimo Recalcatti, recordando a Lacan, reflexiona: “Como diría Lacan: la obra bordea<sup>104</sup> lo real incandescente de la Cosa evitando sumergirse en ella, pero evitando igualmente un excesivo alejamiento protector que rebajaría su tensión y fuerza” (Recalcatti, 2009: 13)

Otra de las maneras propuestas por Anzieu para dar cuerpo a la obra, es extraer del código organizador del texto el mismo cuerpo, el corpus. En este caso, apunta el psicoanalista, el escritor mantiene aparte su cuerpo, tanto real como imaginario, e intenta deducir el propio cuerpo del texto del código que lo organiza. Al abordar la polisemia, aprovechando el acercamiento que hace Anzieu desde el uso de los homónimos con sentidos diferentes “En esta concepción preestructuralista de la obra, el juego de acercamientos y de deslizamientos de forma y de sentidos de las palabras es considerado como necesario y suficiente para producir un texto (Anzieu,1993: 136).

Para retomar la polisemia, desde la plasticidad, en los deslizamientos de sentido en las palabras, traigo a este texto el fragmento VII del poema “Las canciones por Alexis”. A manera de nota o verso preliminar, Bohórquez escribe —Sobre la égloga segunda de Virgilio—, haciendo referencia a la intertextualidad, plástica también, de su creación poética. Gerardo Bustamante, que ha realizado diversos estudios sobre la poesía Bohorquiana, observó sobre este poema, en particular:

Para hablar sobre el amor y el deseo entre hombres, el poeta tiene presente la Égloga Segunda de Virgilio, que versa sobre la evocación y pasión que tiene el pastor Coridón, enamorado y desdeñado por el joven Alexis. En el relato virgiliano, el campo es el espacio idóneo para que Coridón se lamente por el desdeñoso Alexis; ha sido el dios Amor el encargado de que el pastor experimente desdicha y celos, al grado de que está dispuesto

---

<sup>104</sup> Al respecto Anzieu reflexiona: “Así, en el aparato psíquico el retorno requiere del rodeo; el retorno de lo reprimido es un objetivo a la vez necesario e imposible para el inconsciente; los rodeos en cambio son innumerables; esto es ilustrado tanto por el carácter proteiforme del fantasma como por la inagotable diversidad de las cadenas del pensamiento. Si es verdad que el retorno de lo reprimido es el objetivo del inconsciente, el genio de ese inconsciente reside en la invención del infinito de rodeos posibles para realizar ese objetivo único e imposible. La obra de arte o de pensamiento extrae de ahí su marco y su lógica (Anzieu,1993: 151).

a entregarle al mancebo un canasto colmado de azucenas. En el caso del poema de Bohórquez, son las miradas moralistas y otros factores no especificados, los que imposibilitan el encuentro. A la voz lírica le queda el deseo y la añoranza por el joven (Bustamante, 20, poesía reunida)

Pasemos entonces, al fragmento propuesto:

VII

Honda,  
honda la soledad como una noria,  
helada como el pánico,  
raja, profunda,  
profundamente más mi noche bárbara.

Los primeros versos del poema cavan, y lo hacen con palabras que aluden a lo insondable<sup>105</sup>. La anáfora de la palabra *honda* dota de una pesadez la soledad que se anuncia después, y que tiene como símil a una noria, un pozo de aguas profundas, subterráneas. Lo hondo tiene que ver también con lo profundo, con las emociones más sentidas. La soledad, de forma sinestésica, es helada como el pánico, y este verso llega directo a la piel, a lo corpóreo. La soledad es honda, y si tuviese que darle una forma, sería la de una hendidura, por eso es que el sujeto lírico dice de ella que *raja* (abre una herida), y ésta es nombrada a manera de hipérbole: *profunda, profundamente más*, mi noche bárbara. La emoción de esta cadencia aletargada pareciera tener consistencia por medio de la constancia en el fonema *n*, y la repetición de las sensaciones a través de palabras como *honda* y *profunda*.

—Alada edad la mía, con sed y sol al lado,  
pero qué soledad salada y sola  
y sólo edad de sal y sol sediento—.

---

<sup>105</sup> La obra de Bohórquez y específicamente este poema, hace pensar en lo planteado por Susan Sontag “Las mejores obras son las que se dedican a escarbar infiernos, más que públicos privados”.

Estos tres versos, como notará el lector en el análisis de los versos que siguen después de ellos, son como el corazón del poema: laten constantes durante todo su cuerpo. Los fonemas que forman la palabra soledad, se derriten para convertirse en otras palabras, otros cuerpos, a los que Bohórquez modela con su mirada y con su pluma. Decir de la soledad, que está sola, es un hipérbolo devastadora. Hay en los adjetivos que la describen, sensaciones de todo tipo. La sed, para comenzar, la sed de la edad, que remite al brío, al ansia del deseo voraz, con el *sol al lado*. El calor, además de ser el clima desértico, donde nuestro escritor creó, es una sensación corporal también de deseo. Siguiendo con estas palabras, ardientes como la poética de Bohórquez, la sal, se sabe tiene distintas connotaciones, pero a lo primero que remite es al sudor, y a ese sabor que se impregna en la piel cuando se está en lugares calientes. Todo Bohórquez amaba acercarse a lo inefable. Estas palabras que a modo de plastilina (a propósito del texto) el autor les quita, o les agrega, no sólo mudan de piel en tanto su forma, sino que el campo semántico que construyen, acrecentan la sensación de soledad, así como la necesidad de huida. Los cambios de forma, unidos a los deslizamientos de sentido, son procesos plásticos, de transformación, que al hacer explotar las posibilidades de la palabra, cumplen también con un proceso de cambio del sujeto lírico.

Ahora te recuerdo,  
sólo tú, sólo yo,  
solos estábamos,  
sólo solos al sol y a la salmuera,  
sólo un sol sin edad, de sal y solo,  
sólo la brisa solamente alada,  
al lado de mi edad sólo con alas.  
Ahora lo recuerdo,  
ahora al verme aquí, hueco y sin nadie.  
Te llamabas...  
No sé,  
No lo sabías.

La anáfora que acompaña a estos versos, y la manera en que el autor hace uso de ella, unas veces acentuada y en otra sin acento, da cuenta de su significado pero también de sus posibilidades: En el segundo verso, escribe: *sólo tú, sólo yo*, pareciera hablar sobre un acercamiento entre dos

seres, solos, esto es, juntos; sin embargo tanto la acentuación como la coma interpuesta, a propósito entre el *tú* y el *yo* alude a la soledad, que es siempre una, solitaria. *Sólo solos al sol y a la salmuera*. La salmuera, además de ser agua profundamente salada, también es un modo de conserva de ciertos alimentos. Bohórquez juega aquí con la palabra, para deslizarse al campo semántico del recuerdo. Menciona sus días pasados, en los que el vacío se siente entrañable, esto es, profundo: *traje mi nunca nadie de estudiante[...] traje sin nadie el traje [...]te llamabas sin nombre [...]*, en todos el vacío fantasmal<sup>106</sup> del recuerdo, que no existe a menos que se lo nombre, que a sus invisibilidades se les de un cuerpo, como el poema. Por eso Bohórquez escribe *te llamabas recuerdo/ y no estoy solo* para inmediatamente después formar una paradoja: *sólo que ahora estoy llorando. Solo*. Ante lo invisible y lo mudo, Bohórquez como escudo, escribe sobre fantasmas, su mirada los vuelve corpóreos. Como latidos, rítmicos, entre los versos, el poeta de Caborca, coloca los versos analizados líneas atrás, que saltan también a la vista, ya que se encuentran, como marcapasos, entre guiones: *—pero qué soledad salada y sola—; [...] —alada edad la mía con sed y sol al lado—. [...] —y sólo edad de sal y sol sediento—*.

Yo venía del mundo:  
 ciudad de soledades  
 y a tu salud de tierra  
 traje mi nunca nadie de estudiante:  
 —pero qué soledad salada y sola—;  
 traje sin nadie el traje  
 una mañana;  
 —alada edad la mía con sed y sol al lado—.

Te llamabas sin nombre:  
 —y sólo edad de sal y sol sediento—

Te llamabas recuerdo.  
 Y no estoy solo.  
 Sólo que ahora estoy llorando.  
 Solo.

---

<sup>106</sup> El fantasma es uno de los conceptos claves del psicoanálisis.

#### 4.3.4 JITANJÁFORAS: EL JUEGO PLÁSTICO DE LA POESÍA

¿Qué hacer si la palabra no es suficiente para decir nuestro deseo? Además del recurso de la transfiguración metafórica, el cuerpo de las palabras, proyectadas desde la corporalidad misma del sujeto lírico, puede modelarse igual que la cera. Bohórquez sentía fascinación por este ejercicio.

Además de ser un explorador del lenguaje, haciendo uso de palabras arcaicas, de llevar a sus poemas a otras épocas y usar formas clásicas, siempre con un guiño irónico; a su poesía también llevó palabras en náhuatl, en inglés, nombres científicos de aves, de flores. Palabras que usó tanto por su significado como por la belleza en su significante: la sensación de sus sonidos. Bohórquez jugó con el lenguaje como un niño. Escuchó, saboreó y palpó los sonidos, sus texturas y las imágenes que evocaban, por eso su poesía es tan sensual. En ese juego de descubrir palabras también estaba el crear. Como si el lenguaje fuese plastilina, separó, mezcló y unió palabras. Pero más de una vez las palabras no fueron suficientes para darle cuerpo a su mirada, y en esa búsqueda creó neologismos poéticos. Palabras formadas por dos distintas palabras, cambios en las consonantes, o en las vocales; la conjugación de adjetivos o sustantivos lograban la sensación o el significado que el poeta deseaba. En el desborde poético, las emociones sobrepasaban su poesía, y hubo de inventar palabras nuevas: *naufragancias*, *cachóndima*, *maristerro*.

Gabriela Mistral, en uno de sus diarios, aludiendo al lenguaje poético escribió: Cuando el adulto hace disparates es que se vuelve niño y lo mejor que puede pasarnos es, precisamente, encandilarse y desvariar como los niños que se arrebatan de sol corriendo a la hora de la siesta (Mistral, 2015: 234).

Sigmund Freud escribió en 1908 un ensayo llamado *El creador literario y el fantaseo*, en el que compara la relación del niño y el juego y del poeta con sus creaciones literarias tomando como denominador a la fantasía:

¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético? [...] Todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. [...] El niño diferencia muy bien de la realidad su mundo del juego, a pesar de toda su investidura afectiva: y tiende a apuntalar sus objetos y situaciones imaginados en cosas palpables y visibles del mundo real. Ahora bien, el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos

de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva. Y el lenguaje ha recogido este parentesco entre juego infantil y creación poética (Freud,1908: 128).

En efecto, en la obra de Bohórquez es tal la explosión de descubrimientos en la lengua, que se va del diccionario a la sorpresa. Adverbios, adjetivos y sustantivos son material para jugar, y pierden su función referencial para convertirse en sensaciones y afectos.

[...]Coyocali;  
memoria en la alta milpa:  
juguedecen los élitros;  
y en el diuturno corazón del barro  
el tiempo logra concreciones;  
mira  
cómo la tierra cántara rebosa  
los jugos persistentes del maguey;  
cómo del peñascal  
polifonízase el zumbo del aroma,  
la solana entremedias del alminar,  
el jilguero haciendo serenata;  
y el maíz paternósteros  
subibajando  
ese paisaje tuyo,  
irrebatible amor [...]

Es así como en el juego del lenguaje de la poesía, Bohórquez puede escribir “juguedecen”, “polifonízase” y traer palabras, que aún siendo de un lenguaje especializado, se transforman en el poema. “Élitros”, “diuturno”, son más un significante que un significado, porque el sonido de la lengua no es sólo su primera evocación, sino todo lo que puede traer consigo. Didier Anzieu, lo expresa de la siguiente manera:

Un texto bien escrito posibilita ver a través de las palabras; por otras cualidades de esas mismas palabras y de sus encadenamientos, posibilita escuchar el ruido, el ritmo, la

armonía, la melodía, la entonación; a través de un adjetivo, de una figura, de una aliteración, permite tocar la lisura, lo suave, lo frío, lo rugoso, también aspirar y gustar. La escritura reintroduce incesantemente datos del cuerpo en los resultados de las operaciones efectuadas a partir de un código (el código lingüístico) que se ha abstraído de él (Anzieu, 1981: 204).

Como puede notarse, hay en sus versos palabras de uso poco común, dando cuenta no sólo del conocimiento que el poeta tenía del idioma español, sino además de ser un verdadero artesano de la palabra. Como ejemplo de esta riqueza, la *jitanjáfora*<sup>107</sup>, protagonista en varios poemas del poeta Caborquense, fue una de las formas que prefirió el poeta para crear, deleitándose con la sonoridad de las palabras.

[...] Lolalucila  
Así te nombra el viento Lucilóforo  
Alolado de luz inusilúcila  
De la voz que sale al paso lucilímpida [...]

Estos juegos de sonidos, a manera de palabras mágicas, o pequeñas canciones son distintivas en su poesía. Como claro ejemplo, en su largo poema *Lola. Esdrújulas y Jitanjáforas*, escribió:

Pedacerías de gracias que no parecen de este mundo, meros impulsos rítmicos, luz del oído de los poetas, ruidos de oro del folklore infantil, pausas, sonsonetes, salmodias, suertes, burlas, anatomía [interna del poema superviviente a través de los añisimos] raíz viva, primitiva raíz de la poesía, a la que ningún poeta que se enorgullezca de serlo, podrá ser insensible a su seducción. *Jitanjáfora*, última gloria del idioma nuestro (Bohórquez, 2005:15).

---

<sup>107</sup> Este concepto es planteado por Alfonso Reyes, quien escribe en el libro *La experiencia literaria*, inspirado por la poesía de Bruno Brull, un capítulo titulado “Las jitanjáforas” en el que plantea: “Hay horas en que las palabras se alejan, dejando en su lugar unas sombras que las imitan. Los rumores articulados acuden a beber un poco de vida, y se agarran a nuestra pulpa espiritual con voracidad de sanguijuelas. Sedientas formas transparentes, como las evocadas por Odiseo en el reino de los cimerios, rondan nuestro pozo de sangre y emiten voces en sordina. Quien nunca ha escuchado estas voces no es poeta (Reyes, 1962:233).

Todas y cada una de estas formas con las que experimentó Bohórquez funcionan a modo de venda, de sutura, un pedazo de piel para subsanar heridas, todas ellas, plásticas. La alquimia en la poética del poeta Sonorense, su quehacer como forjador de versos a fuego vivo está presente en diferentes facetas de su poesía. El acercamiento de este trabajo a algunos de sus poemas desde la plasticidad y la polisemia, es sólo una mirada con la que se puede vislumbrar la poesía de Bohórquez.

## CONCLUSIONES

Ten siempre a Ítaca en tu mente.  
llegar allí es tu destino.  
mas no apresures nunca el viaje.  
Constantino Kavafis

Los sonidos como los recuerdos son incorpóreos, pero a manera de una posesión se encarnan en nuestro ser y con una precisión punzante tocan nervios abiertos. Lo más profundo, lo más secreto de nuestras vivencias es insondable y a su vez, inefable. La música es también un misterio que a manera de llave abre espacios nuevos cada vez que suena y la voz es una vía para hacer que suene aquellos que sentimos. Los sollozos, los gemidos, los suspiros que la acompañan. La respiración, nuestros ritmos.

Una melodía representa un viaje, un poema también. Son la travesía y el barco. Permiten desplazarse en el pensamiento hacia un momento lejano o hacia uno imaginario del deseo. La travesía es hacia dentro y sólo puede ser recorrida desde nuestras vivencias. “Para recordar tuve que partir” canta en uno de sus versos, la poeta Cristina Peri Rossi. La autora no se refiere sólo al espacio físico, sino que alude también a la memoria que se va tiñendo, que toma forma cuando se está lejos, a esa distancia que nos permite observarnos con una mirada distinta y reveladora.

Una vez escrito el poema queda en libertad para decir de sí mismo y de quienes lo leen. Inmaterial, se transforma. La creación es un proceso metamórfico que no termina. Por eso tenemos la sensación en cada lectura de que ha nacido el poema y hemos renacido nosotros. Es el mismo efecto con la música, hace que una semilla desconocida, oscura y profunda, germine. Cuando volvemos a aquello que creamos, tiempo después, nos descubrimos.

Al comenzar la travesía de la presente investigación, cuando decidí postularme para estudiar un posgrado, me encontraba en la sierra de Chiapas, en la frontera con Guatemala, impartiendo clases de literatura en Bachillerato. Mi amor por las letras compartía un lugar con la curiosidad por la lengua tojolabal. La belleza sonora de esa lengua avivó mi afán de saber más cuando en una de las visitas a casa de mis alumnos, en una cocina enorme olorosa a encino y a humo, escuché que una mujer cantaba a su hijo mientras le mecía en la hamaca.

Convencida de que deseaba investigar sobre el encanto misterioso que envuelve a las canciones de cuna, escribí un proyecto que presenté para postularme al doctorado sobre esos

cantos, su efecto en la niñez, y la poesía que podría encontrar en ellos. Durante los primeros seminarios del programa comencé a explorar distintas rutas buscando la que me llevase de vuelta al campo de los estudios literarios, porque aunque bien es cierto que estaba situada en intenciones antropológicas lo que me movía en aquellos cantos era todo lo que decían aún sin que yo pudiera entenderlo y sin embargo me conmovía. Me dirigí entonces a los poemas infantiles, pero permanecer ahí me limitaba. Aquello que yo buscaba tenía que ver con la musicalidad en la poesía, en su esencia, apartada de una clasificación.

Volver a la poesía fuera del influjo que representaba la lengua tojalabal en ese momento de mi vida, me permitió ir nuevamente hacia mi pasión inicial, la poesía en lengua hispana. Poco después el trabajo dejó de lado la poesía infantil. Aunque el inicio de la investigación fue una especie de guía hacia poetisas como Juana de Ibarborou y Gabriela Mistral, estas autoras, igual que escribieron poemas tiernos, versaron también sobre la amargura y el deseo. Si algo no ha cambiado en este viaje de investigación es ir a la raíz de mis propias inquietudes. Durante ese proceso, los faros que me han alumbrado todo el trayecto han sido siempre la música y la poesía, expresiones artísticas que logran una experiencia singular en el ser humano, y las que son también el ancla que sostiene a esta investigación, que en este momento está situada en el campo de los estudios literarios.

Antes de comenzar a explorar sobre música y poesía, mi formación como estudiante y también como docente de literatura estaba apegada a una forma de análisis hacia el poema, en la que su división era una parte necesaria para su comprensión. El fondo escindido de la forma. No existe una manera “correcta” de analizar un poema, existen formas que vislumbran el poema desde lentes distintas, y habiendo realizado análisis de poesía en dos trabajos académicos anteriores siguiendo esta forma de trabajo tenía la sensación de que no profundizaba lo suficiente. Si bien es cierto que la complejidad del poema exige orden para acercarnos, no permanece estático. Las reflexiones de filósofos y poetisas sobre la creación misma me permiten sustentar la idea de que el poema es un ente vivo que se encuentra en estado de invención perpetua, en proceso de constante transformación, y es imposible asirlo. Como a un pájaro que intenta enjaularse y asustado dejaría de cantar, sucede lo mismo con el poema. Hay que observarlo a una distancia prudente.

El poema está vivo, y así como la piel se regenera en un tejido corporal, las palabras se transforman convirtiéndose en símbolo, en metáfora. Hay una fuerza puesta en la creación poética. El escritor descubre algo y comienza a dar forma a eso que ha descubierto su mirada,

moldea sus deseos. La energía hecha de emociones toma un cuerpo. Es así como la melancolía y el destierro toman forma de barcos en la poesía de Cristina Peri Rossi, la tristeza se convierte en lluvia para Gabriela Mistral, y el árbol en erótico refugio para Ibarborou.

No es casualidad que la cuestión de la forma sea una parte modular de este trabajo. El mismo camino recorrido como investigadora se ha bifurcado en muchas ocasiones modificando la ruta. Habría sido más fácil, quizá, simplemente elegir a un autor que tuviera una propuesta de análisis poético y seguirla puntualmente, pero como este mismo trabajo me ha hecho descubrir, la poesía cambia. Lo mismo ha sucedido en esta investigación.

Saltar a la aventura de proponer otra mirada no ha sido sencillo. La poesía que es al mismo tiempo es caótica y armónica difumina sus líneas entre la teoría y las disertaciones. Afortunadamente en el mismo trayecto aparecieron voces acompañándome para avanzar. Clément Rosset con un enfoque ontológico de la música como un objeto singular en el ser humano me llevó a compararla con el fenómeno poético. Las reflexiones de Paul Valéry sobre los ritmos interiores puestos en el poema, sobre los elementos musicales que hay en ella y la resonancia reforzaron el planteamiento de que la musicalidad no es sólo la combinación de sonidos en sí mismos, sino también aquello que provocan. Sumé después a Henri Meschonnic afirmando que el ritmo connota más que las palabras. Cada lectura fue una revelación para poder anclar la idea de que las subjetividades avivadas por la musicalidad de la poesía no son una obviedad sino una nebulosidad, como la llama Valéry, que puede ordenarse por medio de las palabras. Descubrí también que la poesía es libertad en todas las formas; para transformar las palabras, para explorar las posibilidades del lenguaje y también para llegar a ella. El poema es autónomo como la música, atemporal y lleno de invocaciones que poseen al que la crea y al que la escucha. Permitirme decir algo ha sido también un desafío y una práctica de libertad y de confianza.

Durante los años que dicté clase a mis estudiantes de preparatoria, parecía tener una fórmula exacta para hacerlos llegar a “lo que quería decir el poema”, viendo en las figuras retóricas y en la sintaxis una especie de lenguaje encriptado que tenían que descifrar, como si el poeta quisiera esconder algo en el poema. Aunque es importante, el misterio del lenguaje poético trasciende el análisis sintáctico o retórico, porque es una experiencia que va más allá de la simple comprensión. Quizá durante esos años, las preguntas de reflexión que quedaban al final y a las que, aunque prestaba atención no daba tanto valor académico, son la columna vertebral del poema: ¿Qué te hizo sentir el poema?

Esa misma pregunta volvió a mí mientras leía e intentaba profundizar en la poesía con una lente que ya no me era suficiente, y cuestionarme sobre las emociones me hizo volver mi atención hacia lo subjetivo en la experiencia poética.

Aquello que di por sentado como parte esencial de la experiencia poética aún tiene mucho campo por explorar, y el sonido es una de los caminos para estudiar al poema y sus connotaciones.

La velocidad de las palabras muestra el ahínco de la ira, la fuerza con la que resuenan ciertos fonemas revela el enojo. Nuestras pasiones tienen un sonido y también un ritmo. La sensualidad con la que se escribe un poema se paladea despacio, y mientras se lee, esa calma suave se transmite en cada sonido y en el corte de cada verso. Leer a los poetas de este trabajo se convirtió en un acercamiento en el que fue necesario profundizar en el sentir desde quienes escribieron los poemas. La experiencia del ser humano es vital, ya sea como receptor del poema o como su creador. Es por eso que en el trabajo de análisis me acerqué a los poetas contextualizando pasajes de su vida relatados por ellos mismos o por terceros. No para explicar el poema, sino para ofrecer una lectura compleja. La memoria como las emociones son invisibilidades evocadas por lo musical que existe en la poesía. El sonido es una de las vías hacia estas invisibilidades nombradas por la palabra.

En esta travesía llegué a los poemas con preconociones propias de la formación que tenía en las cuales me acompañaba una mirada de alguna manera técnica. Pronto me di cuenta que era un análisis algo limitado, y la propia investigación me hizo ir más allá. Entendí entonces que para comprender la musicalidad del poema necesitaba algo más que me permitiera llegar a lo subjetivo.

Ahora que vuelvo a pensar en la palabra análisis, queda lejana la idea de un bisturí examinando la palabra, dividiéndola para poder nombrarla. Pienso ahora en el poema como en un cuerpo, al que no se le puede diseccionar sin antes ver la belleza de su totalidad, con todo y sus heridas. Para poder decir algo acerca de la musicalidad, del ritmo y de la plasticidad fui planteando diferentes categorías. En un principio estas categorías se perfilaban para ir hacia una lectura reducida que ciertamente no fue suficiente. El mismo desarrollo de la investigación me exigió ir a lo complejo, a lo subjetivo de la experiencia poética y musical que atraviesa al ser humano. Para ir de manera profunda hacia el ritmo y su relación con las emociones me vi obligada a cambiar la ruta.

Después de este recorrido he reafirmado la idea de que para acercarse a la musicalidad del poema no es suficiente con la métrica. Aunque su importancia es incuestionable, este trabajo propone un acercamiento a la musicalidad de los versos desde lo subjetivo. Existe una memoria que no es lingüística sino emocional, y esa es la que la musicalidad de la poesía logra tocar. Hay música en el poema no sólo por una cuestión acústica, sino en la manera en que esos sonidos mueven algo, en que nos tocan y despiertan lo que puebla nuestro interior.

Este trabajo aporta una mirada al poema desde lo emocional, una parte poco abordada en el ámbito de los estudios literarios. Se aproxima a la musicalidad de la poesía partiendo no sólo desde un análisis acústico sino estudiando a los sonidos en su relación con la experiencia singular y subjetiva del creador. Hay en los análisis de los poemas un acercamiento desde la musicalidad planteada ésta como el cúmulo de sonoridades, imágenes y emociones puestas en el poema, así como en lo que el poeta expresa a través del ritmo de sus versos, siendo éste la respiración del poema, y también como la capacidad de transformación de la palabra, lo que hace plástica a la poesía, y por tanto musical, porque la música es plástica también.

El ritmo de los poemas en Federico García nos canta el dolor, y así como un verso octosílabo puede estar hablando de goce, también un verso de la misma medida puede ser de melancolía, y no tendrán el mismo ritmo. Para poder analizar los ritmos que habitan la poesía de los autores estudiados fue necesario leer otros textos suyos fuera del poema como novelas, diarios y entrevistas, para vislumbrar las atmósferas emocionales en las que fueron escritos.

Una parte importante en la magia de la poesía está en su creación misma. Esta fue una de las razones por las que elegí guiarme de los textos de Paul Valéry, puesto que dedicó gran parte de su escritura para reflexionar sobre este proceso. Observaba a distancia el momento de la creación poética y se observaba también a sí mismo como poeta. Didier Anzieu fue también una luz respecto a este tema con su libro *El cuerpo de la obra*.

El marco de la experiencia del autor es trascendental puesto que nos permite encontrar elementos que nos den pautas para comprender su fascinación por ciertos sonidos, imágenes y metáforas. El poema se comporta como la música planteada por Rosset, habita a quien lo escucha. La experiencia poética, como la musical, es singular y única para cada persona que la experimenta. Los barcos, la lluvia y el árbol, fuera de las manos de las poetisas, seguirán habitando, resonando y transformándose en todos sus posibles lectores.

El poema refleja el mundo con sus sensaciones desde sus autores. Del mismo modo en que funciona la vibración, éste se va recreando, y cada vez que vuelve a sonar, el cúmulo de

vivencias y sensaciones de su creador “resuena” en el otro. He usado en varias ocasiones el verbo “tocar” al escribir sobre el efecto de la poesía porque el cuerpo del poeta está en el poema, y el poeta construye desde su interioridad “algo” a lo que da forma desde sí mismo.

El poema no es ni significa lo mismo para sus creadores, al igual que la música es un objeto singular construido sobre sus propias experiencias de vida. Para Cristina Peri Rossi el poema es su hogar, y para tener más claridad sobre porqué representa un refugio para la autora hay que acercarse a su literatura y también a sus propias memorias de su exilio, de su familia de inmigrantes, de su amor por los barcos y su navegar por el mundo. Para leer con menos ingenuidad los poemas de cuna de Gabriela Mistral es vital conocer su historia como hija, como hermana y como madre, saber sobre el contacto constante con el suicidio y la muerte de su amado y de su hijo. Sus arrullos son bellos y también oscuros, cantan un dolor maternal, pueblan un vacío. No es que la vida del autor explique o de sentido al poema, pero tiende un puente hacia el interior de quien escribe.

Mistral canta a la vida y a la ternura desde un conocimiento de su propia herida como si su canto la aliviara. Su interés por la poesía mística se reflejaba en el afán con el que rezaba en sus propios poemas, unas veces cuestionando los actos de su vida, otras abandonándose con una fe plena.

Para aproximarme al ritmo de la poesía de Lorca y al duende indudable que había en él y en sus poemas fue necesario acercarme a su vida, a sus propios conflictos y pesares, para poder tocar un dolor propio al sentir el suyo en sus versos, y ahondar en la sonoridad de sus quejas, el ¡ay! constante en su poesía. Lorca se regocijaba en el sentir. En el sufrimiento de sus versos también había gozo porque enaltecía la sensualidad corporal como etérea. Si en el tiempo en que vivió buscaban silenciarlo, Federico usó el grito como estandarte. El sentir puede escucharse más allá de la palabra, en el sonido puro.

Ahora, casi al final de este proyecto que comenzó hace unos años puedo observarme y notar que, como el proceso de creación poética y el poema mismo, también soy un ser plástico que ha cambiado junto con este trabajo. La pasión que me ha movido hasta llegar a este posgrado es la poesía y su poder para evocar y sentir. He aprendido a ser más mesurada, paciente y disciplinada, y un poco menos ingenua para llegar a lo que anhelo. Así como he ido escribiendo esta investigación, recortando, corrigiendo y agregando, ha sucedido lo mismo conmigo como una investigadora en formación.

Cuando era niña y escuchaba música, había ciertas melodías que movían algo en mí que en ese momento no podía nombrar, pero me emocionaban hasta el llanto. Lo inefable ya me provocaba, así como la sensualidad del sonido en la música, que descubrí más tarde en la poesía.

Al sumergirme en la investigación sobre el proceso de la creación poética, puedo afirmar desde mi experiencia que nos mueven nuestros más grandes deseos y pasiones. Al crecer parecíamos olvidar aquello que nos descubrió el placer del juego: la transparente creación de nuestras fantasías. El poeta no abandona nunca el juego, moldea las palabras, aviva sus sonidos, modifica su fondo y su forma para construir nuevas realidades, modificar recuerdos e imaginar el futuro. En sus manos es fácil convertir una azotea en un mástil, un árbol en un lecho,

Tenía cinco años cuando supe de la seducción. Había un libro viejo y roto en el patio de una vecina, se llamaba *Juguemos a leer*. Dentro había una historia en especial que me interesaba, se titulaba “Esa casa”. Tenía una ilustración con una casita curiosa con sus puertas y sus ventanas en la cima de una montaña. Era la única ilustración acompañada de muchas palabras. No sabía leer entonces. Yo deseaba ver qué había dentro de esa casa, cómo era por dentro, que tan pequeñitos serían los muebles, saber quién vivía ahí. Pero no había más imágenes. Algo en mí sabía que las letras que estaban ahí me lo dirían, que era como un secreto que yo tenía que descifrar. No me di por vencida y molesté a mi madre día y noche para que me enseñara cómo sonaban cada una de las letras, sus sonidos escondidos. El placer que me provocó poder por fin leer aquellas páginas no ha terminado. No olvidaré jamás el momento en que logré leer. Estaba perpleja. En el papel las letras despertaban a través de mi voz, me hablaban, y las imágenes se extendían más allá del papel en un espacio aparte que me pertenecía solo a mí.

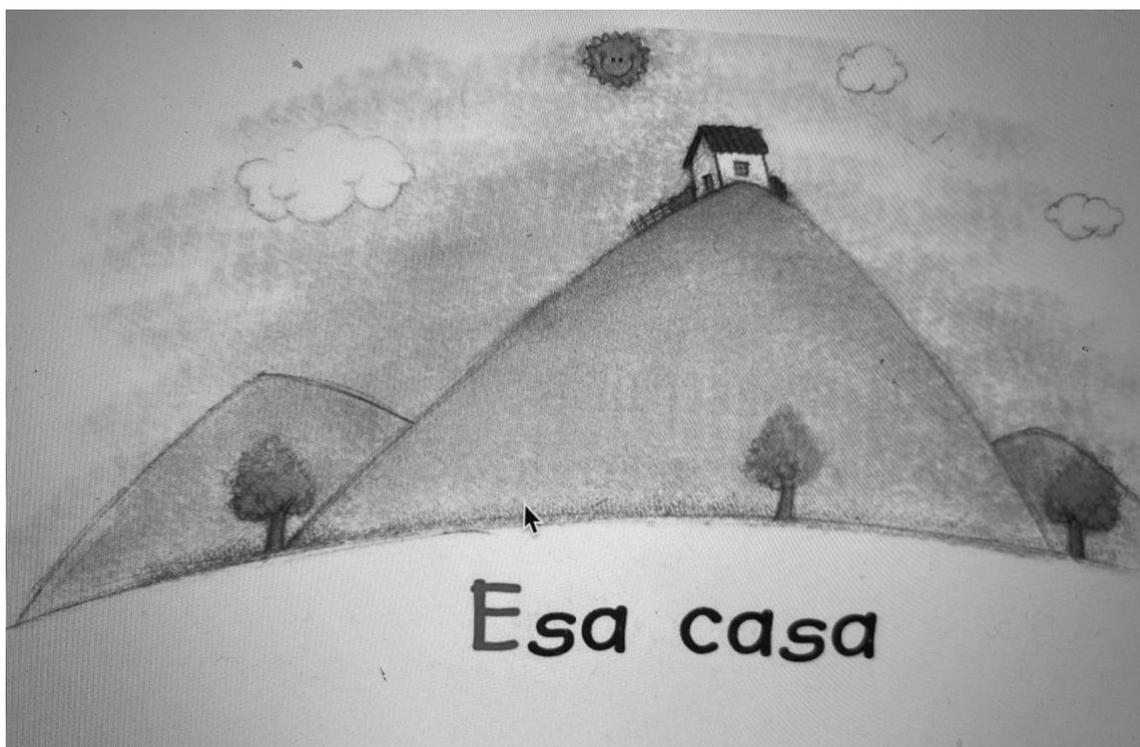
Busqué hace poco por curiosidad si aún existía aquel libro. Lo encontré y cuando empecé a hojearlo sentí la misma impresión de la infancia. Lo mejor fue encontrar aquel pequeño texto que mi memoria anhelaba sin recordar del todo. La primera línea dice “Esa casa que ves arriba de la montaña tiene un misterio. Todos hemos escuchado ruidos raros, pero nunca hemos visto a nadie”.

El deseo de desentrañar aquello que se esconde, crece cuando está rodeado por un velo. Las palabras del poema seducen porque no dicen aquello que parecieran decir, nos susurran algo. Nos dicen que quieren decirnos algo más, se nos insinúan. A manera de un amante escurridizo prometen que van a desnudarse, pero nunca lo hacen del todo. Por el contrario, hipnotizados por su efecto, vamos despojándonos de nuestras corazas, muchas veces con dolor, porque exponemos nuestras desgarraduras. El poema fascina porque punza con su canto.

El poema promete decirte algo que crees querer saber pero ya sabes. Escuchar decir sonidos sobre nosotros haciendo eco en el poema que escribió otro es una resonancia de lo que nos puebla. Decir lo que sentimos no es fácil, somos enigma de nuestros propios deseos y miedos. Como un Ulises que navega fervientemente hacia Ítaca nos atacan las dudas, las inseguridades, queremos tapar nuestros oídos con cera para no escuchar a las sirenas, pero cada contratiempo nos enseña rutas hacia nosotros mismos para luego poder encontrar el camino.

Aquella primera lectura me acercó a la literatura y a la fantasía, a crear ensueños a través de los sonidos. La imagen decía algo a medias, lo demás me lo dirían las letras. Quizá por eso me atrajeron los libros, porque encierran secretos. Entonces no lo sabía y lo he descubierto de a poco: las voces puestas en las letras quieren develarse sin perder nunca la sensualidad del misterio. Esa casa es el poema y mi anhelo de saber qué la habita está en el análisis realizado.

La poesía y su música son un lenguaje misterioso del cual querré saber siempre un poco más y la investigación literaria un viaje que deseo seguir navegando.



## BIBLIOGRAFÍA

- Acereda, Alberto (1989) “Federico García Lorca manda su amor a una paloma” en la revista *Ariel*, México. Volúmen 6. Número 1. Artículo 7. Págs. 33-42.
- Agraz Ortíz, Alba “La poética musical de canciones de Federico García Lorca” en Revista de Literatura, 2016, julio-diciembre, vol. LXXVIII, n.o 156, págs. 473-497.
- Alberti, Rafael (1975) *La arboleda perdida*. Madrid: Seix Barral.
- Alberti, Rafael (1994) *Sólo la mar*. España: Gaez.
- Alonso, Amado (2011) *Materia y forma en poesía*. España: Editorial Gredos.
- Anzieu, Didier (1993) *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el proceso creador*. Siglo XXI: México.
- Benveniste, Émile (1966) “Journal de psychologie” en *Problèmes de Linguistique Générale*. París: Gallimard. Traducción al castellano por Felipe Konz Aránguiz.
- Blume, Jaime (2001) “Gabriela Mistral: Temas y lenguajes constitutivos de identidad” en *Abistesis*, Revista de la Pontífice Universidad Católica de Chile. No. 34. Págs. 101-117.
- Bohórquez, Abigael (2005) *Heredad. Antología provisional (1956-1978)*. Presentación de Miguel Manríquez Durán. México: Instituto Sonorense de Cultura\_ El colegio de Sonora.
- Bohórquez, Abigael (2009) *Poesida*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- Bohórquez, Abigael (2005) *Poesía inédita. Antología de Lecturas Sonorenses*. Número 9. Universidad de Sonora.
- Bousoño, Carlos (1962) *Teoría de la expresión poética*. España: Editorial Gredos.
- Bousoño, Carlos (1966) *La poesía de Vicente Aleixandre*. España: Editorial Gredos.
- Brick, Ossip “Ritmo y sintaxis” en Todorov, Tzvetan (1970) *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

- Bustamante Bermúdez, Gerardo (2016) De amor echele un oxo. Fablele y allegueme”. Parodia de algunos tópicos medievales y renacentistas en *Navegación en Yoremito* de Abigael Bohórquez en revista de Literatura Mexicana. No. XXVIII. Págs. 117-138.
- Cascales, Francisco (1975) *Tablas poéticas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Chemama, Roland (1995) *Diccionario del Psicoanálisis*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Chion, Michel (1998) *El sonido: Música, cine, literatura*, Barcelona: Paidós.
- Contreras Romo, María del Rosario (2002) “El placer de la palabra o la palabra del placer” en *Espéculo. Revista de estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Caparrós, Esperante Luis (s.f.) *Hoy es siempre todavía. La plasticidad del ayer en los poemas de Antonio Machado*. Universidad de la Coruña: España.
- Dámaso, Alonso (1962) *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Didier Weill, Alain (1998) *Invocaciones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.  
B. Tomachevski. “Sobre el verso” en Todorov, Tzvetan (1970) *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Domínguez, Ruiz Ana Lidia Magdalena (2015) “El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro” en *Alteridades*. Ciudad de México .Vol. 25. Número 50.
- Eliot, T.S. (1999) *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets.
- Eliot, T.S. (1943) “La música de la poesía” en *Atenea*, año XX, tomo LXXIII, número 219, septiembre de 1943.
- Fishcer, Diego (2009) *Al encuentro de las Tres Marías. Juana de Ibarbouroú más allá del mito*. Montevideo: Aguilar.
- Franco Carrilero, María Francisca (1989) “Elementos visionarios en El Romancero Gitano” en *AIH. Actas X*. Universidad de Murcia. Págs. 1771-1779.
- Freud, Sigmund (1908) “El creador literario y el fantaseo” en *Obras Completas*. Tomo XXIII. Argentina: Amorrortu Ediciones.

- Friedrich, Hugo (1959) *La estructura de la Lírica Moderna*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Frattale, Loretta (2005) “Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca” en Actas XVI. Congreso AIH. Universidad de Roma.
- Gálvez, Manuel (1919) *Prólogo a Las lenguas de diamante*. Buenos Aires: Ed. Buenos Aires.
- García, Carcedo Pilar (1995) El ritmo en la poesía de Blss de Otero. Tesis de doctorado. Departamento de Filología Española II. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid.
- García Lorca, Federico (2019) *Antología poética*. Barcelona: Editorial Planeta.
- García Lorca, Federico (2010) *Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano. Conferencias y poemas*. EUA: Stockcero.
- García Lorca, Federico. Prosa, 1. Obras, VI. Edición de Miguel García-Posada. Madrid, Akal, 1994. pps. 328-339.
- García Lorca, Federico (1932) “Poética. (De viva voz a G.D.)” en *Poesía Española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo.
- García Montero, Luis (2010) “Las lecciones de Rafael Alberti” en Cuadernos Hispanoamericanos. Número 719. Mayo 2010. Págs. 31- 49.
- Gelman, Juan (2013) *Juan Gelman*. Selección y nota introductoria de Marco Antonio Campos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gibson, Ian (1985) *Federico García Lorca*. Barcelona: Editorial Crítica.
- González León, María del Carmen “Eros, logos y distancia en la poética de Cristina Peri Rossi” Consultado en: [rossihttp://jornadas.fhuce.edu.uy/GT\\_20\\_-\\_Gonzalez](http://jornadas.fhuce.edu.uy/GT_20_-_Gonzalez)
- Gomila, Antoni “Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona” en Alcaraz, José María (2010) Significado, emoción y valor. *Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: La bolsa de la medusa.

- Graña, María Cecilia (2021) “Barloventear y singlar: la poética compleja de Cristina Peri Rossi”. Consultado en <https://doi.org/10.1515/9783110736274-010>
- Hocevar, Drina (2003) “Música y lenguaje”. Venezuela: Escuela de idiomas modernos. Universidad de los Andes.
- Hocevar, Drina (2005) “Ritmo y metro”. Venezuela: Escuela de idiomas modernos. Universidad de los Andes.
- Ibarborou, Juana de (1922) *Raíz Salvaje*, Montevideo: Maximino García.
- Ibarborou, Juana de (1944) *Chico Carlo*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Isod, Carlos (2009) “El carácter ominoso de la voz humana. (Voz y palabra. Sustancia y forma)” en *La peste de Tebas*. Publicación psicoanalítica. Año 13. Número 44. Págs. 21-30.
- Jankévitch, Vladimir (1961) *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay.
- Jakobson, Román (1987) *La forma sonora de la lengua*. México: FCE.
- J. Castro, Sixto “Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos” en Alcaraz, José María (2010) Significado, emoción y valor. *Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: La bolsa de la medusa.
- Kung, Spart (2006) “Acerca de los tonos en la literatura” en *Revista de Literatura*. LXVIII, Número 136. Págs. 387-404.
- Lares, Ismael (2012) *Abigael Bobórquez: La creación como catarsis*. México: Fondo editorial Tierra Adentro.
- Le Corre, Hervé (2001) *Poesía Hispanoamericana Posmodernista*. Barcelona: Gredos.
- Lotman, Yuri (1970) *Estructura del texto artístico*. Moscú: Editorial Iskusstvo.
- López, Castro Armando (2005) El discurso elegiaco de Rafael Alberti. Universidad de León.
- Lespada, Gustavo (2019) “La otra Juana” en *Revista de la Academia Nacional de Letras*. Cien años de Las Lenguas de Diamante. Universidad de Buenos Aires. Págs. 205-231.

- Levertov, Denisse (1991) *Poesía y poética. Número especial dedicado a Denise Levertov* Revista de la universidad Iberoamericana. Número 7.
- Lispector, Clarice (2008) *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Luque Moreno, Jesús (2011) *El ritmo del lenguaje*. Granada: Rhytmica.
- Malabou, Catherine (2010) *La plasticidad en espera*. Palinodia: Chile.
- Malabou, Catherine (2013) *El porvenir de Hegel. Plasticidad, temporalidad, dialéctica*. Palinodia: Buenos Aires.
- Martínez Selva, J.L. (1995) *Psicofisiología*. Madrid: Síntesis.
- Meschonnic, Henri (2007) *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Marmol- Izquierdo Editores.
- Mistral, Gabriela (2017) *Desolación, Ternura, Lagar, Tala*, México: Porrúa.
- Mistral, Gabriel (2015) *Páginas perdidas de la vida mía*. Compilación, notas y referencias de Jaime Quezada. Chile: Editorial Mago.
- Mistral, Gabriela (2019) *Bendita sea mi lengua*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Nasio, J.D (2015) *Arte y psicoanálisis*. Paidós: Argentina.
- Navarro, Tomás (1972) *Métrica Española*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Navarro, Tomás (1973) *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Nicolau, Paula Guillén de (1973) Prólogo a la Obra poética de Gabriela Mistral. México: Porrúa.
- Nietzsche, Friedrich (1871) *Sobre la música y la palabra*. Argentina: El Cid editor.
- Nietzsche, Friedrich (1973) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ochoa, Jorge (2009) “A cierto mayor” en *Poesida*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- Paz, Octavio (2010) *El arco y la lira*. México: FCE.
- Pérez, Fondevila Aida (2005) “Del deseo y sus accesos: Una entrevista a Cristina Peri Rossi” en *Lectora*. Número 11. Universidad de Barcelona. Págs. 181- 193.

- Pérez Giralde, Mari Carmen (2015) “El significado de Cante Jondo antes de 1922” en *Música Oral del Sur. Revista Internacional*. Número 12. Año 2015. Centro de documentación musical de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Pérez, Claudia (2014) “Allá en Barcelona. Entrevista a Cristina Peri Rossi” en *Revista Arbitraria de los Profesores de Literatura del Uruguay*. Págs. 13-19.
- Peri Rossi, Cristina (2020) *La insumisa*. Casa Editorial HUM: Montevideo.
- Peri Rossi, Cristina (2019) *Arqueología amorosa*. Estuario Editorial: Montevideo.
- Pfeiffer, Johanes (1951) *La poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quezada, Jaime (1989) “Gabriela Mistral: Algunas referencias a Ternura. En *Acta Literaria* no. 14, *Revista de la Universidad Austral de Chile*: 109-119.
- Quezada, Jaime (2015) *Gabriela Mistral. Páginas perdidas de la vida mía*. Chile: Mago Editores.
- Quignard Pascal (1998) *El odio a la música*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Quintiliano, Arístides (1996) *Sobre la música*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ramírez Arballo, Alejandro (2020) “Sabores y saberes: de la carne a la palabra. Una relectura de *Digo lo que amo* (1976) de Abigael Bohórquez” en *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. Número 20. Págs. 9-29.
- Recalcatti, Massimo (2009) *Melancolía y creación en Vincent Van Gogh*. NED editorial: Barcelona.
- Reyes, Alfonso (1962) “La experiencia literaria” en *Obras Completas*. Tomo XIV. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Vásquez, Blanca Alberta (2020) “El tono en poesía”. En *Rhythmica XVIII*, *Revista de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*: 109-27.
- Romiti, Elena. “Juana de Ibarbourou y la autoficción”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, números 4-5, pp. 215-228. 2011
- Rosset, Clément (2007) *El objeto singular*. España: Sexto piso.
- Rosset, Clément (2014) *Lo invisible*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Rulfo, Juan (1955) *Pedro Páramo*. México: Fundación Juan Rulfo.
- Steiner, George (2012) *La poesía del pensamiento*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Steiner, George (2003) *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Editorial Gedisa.

- Stravinsky, Igor (1946) *Poética musical*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- Tinianov, Juri “La noción de construcción” en Todorov, Tzvetan (1970) *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Todorov, Tsvetan (1967) *Literatura y significación*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Tomachevski, Boris “Sobre el verso” en Todorov, Tzvetan (1970) *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Torres, María Inés de. “La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el Centenario uruguayo”. *Revista de la Biblioteca Nacional* 6-7, Montevideo (2012): 157-169.
- Torres, María Inés. “Una poeta para América: hipótesis de lectura sobre la obra de Juana de Ibarbourou en la década de 1920” en *Cuadernos de Literatura*, vol. XVII, n. 34, jul./dic., 2013, pp. 202-216.
- Utrera Torremocha, María Victoria (2010) “Estructura y teoría del verso libre” en Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: Instituto de Lengua, Literatura y Antropología.
- Valéry, Paul (1990) *Teoría poética y estética*. España: Visor.
- Valéry, Paul (2015) *Notas sobre poesía*. Selección, traducción y prólogo por Hugo Gola. Hilos editora: Buenos Aires.
- Valéry Paul (2018) *La invención estética y otros escritos sobre arte*. Madrid: Casimiro.
- Weill, Didier (1998) *Invocaciones. Dionisos, Moisés, San Pablo y Freud*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Willems, Édgar (1964) *El ritmo musical*. Buenos Aires: La escuela en el tiempo.
- Zambrano, María (2006) *Filosofía y poesía*. México: FCE.
- Zuleta, Emilia de (1971) “La poesía de Rafael Alberti” *Cinco poetas españoles*, Madrid, Editorial Gredos.