

Sintaxis de la música de los límites

SANDRA LUCÍA DÍAZ GAMBOA
maestria.lingüística@uptc.edu.co

Recepción: 13 de abril de 2009
Aprobación: 13 de abril de 2009

* Este artículo pertenece al Grupo de Investigación "Si Mañana Despierto", en la línea de Investigación Tradición Oral.

RESUMEN

Este artículo trata de la relación entre música y poesía, específicamente sobre la melodía y el ritmo que tiene un poema. De acuerdo con la autora, los poemas tienen la capacidad de transportarse de igual manera que las ondas musicales. A través del artículo se evidencia cómo las letras tienen una nota, una armonía un cuerpo y una longitud que pueden ser analizadas en estrecha relación entre fonética y música. Se presentan los signos utilizados en las melodías, y cómo éstos signos pueden relacionarse ampliamente con las letras de un poema. Finalmente se aportan definiciones de conceptos relacionados con la música y la manera en que se aplican a la poesía.

Palabras clave: poesía, música, musicalidad, melodía, trascendencia, ondas, límites, notas, escritura, ritmo.

ABSTRACT

This article is about the relationship between music and poetry, the melody and rhythm that has a poem. According to the author, the poems have the ability to be transported in the same way that musical wave. Throughout the article is evident that the words have a note, a harmonious body and a length according to musical concepts and theories, in the same way there are a close relationship between phonetics and music. The author shows to the reader some signs that are used in the melody, and how these signs can interact extensively with the words of a poem. Finally, the author gives definitions of concepts related to music and how they can be applied to poetry.

Key words: Poetry, music, musicianship, melody, transcendence, wave, limits, notes, writing, rhythm.

“La voz debe nacer, acabar y renacer con más intensidad. . . .
Es hacer sentir cada vez el intervalo de la nota inicial, su lugar en el registro,
y hacer prever la distancia que debe cubrir en un solo movimiento”.

Paul Valéry.

Las palabras de los poemas espacializan y horadan. Tienen la singularidad sorprendente de ser inalcanzables, trans-idas¹. Reflejan la propiedad trans del lenguaje que transe continuamente todas las palabras, las transforma intensamente y las hace sobrepasarse y sobrepasar el tiempo y acceder a una especie de resonancia allende las resonancias.

Las palabras de la gran poesía fluctúan en una sola que llamaremos "trans-ida", porque atrae el silencio, la dimensión en que este se muestra después o en un tránsito o trans de percepción, intelección, comprensión espontáneas que nos transen a otro plano antes imperceptible. Es el momento transicional, transitivo.

Trans-ida: palabra irreconocible que sólo vive en los límites, en la lejanía, que sólo respira en lo trascendente. Trans-ida nacida de una música inaudita por la que ella, como palabra, hace infinivertir los ritmos hacia el origen.

La palabra "trans-ida" es una palabra tardía y temprana, irreconocible, inmemorial e indecible. Una sola música que está detrás de todo, eso es lo que comprendemos de ella. Melodía de la translejanía, modulación de umbrales, subtonos expectrovertidos, intensidad. Rescaldos de lo trascendente.

Se ritma en el interior de la materia. Desde su evanescencia el sonido es impulsado, oscilado, rotado. Torbellino en la voz y en la creación. Lo que retrae y resuena. Sumerge y emerge. El ritmo infinivertido se vierte a contraluz, cantando germinal, y el ritmo expectrovertido tensa los límites ondulantes. Difracta las palabras y las funde, sintetiza. Traza la figura del poema cuando la contemplamos como un cuadro, en su simultaneidad. Vemos las líneas de sombra, los umbrales, los hilos de ámbar, los laberintos de humo, todo, en la simultaneidad en la que circulan los contornos.

¹ Los conceptos de trans-ida, infiniversión, expectroversión, transe, etc., han sido creados por la autora del presente ensayo.

Los dos ritmos dibujan los diagramas límites de lo poético: el de la materia ilimitada y el de los umbrales de luz.

La palabra poética resultaría un filamento cuyo cuerpo sería una cuerda, en el sentido de la teoría de cuerdas que afirma que todos los tipos de materia son en realidad expresiones de un objeto básico extendido llamado "cuerda", que vibra en dimensiones extras, las cuales se encuentran ocultas a la percepción. Estas "cuerdas" tienen forma de lazo, y a diferencia de los puntos que sólo se mueven en un espacio tridimensional, ellas pueden oscilar de diferentes maneras² en otras dimensiones.

Cuerda, palabra hueca y lejana, infinitamente vasta. Trans-ida transe y transparente la pura luz del fondo. Soma sonoro de sombras que se concentra por eliminación en un momento que cristaliza el universo.

El historial musical en que están inmersas las palabras nos permite definir su "cuerpo" por su longitud (modulación de la velocidad y la lentitud) y su latitud (potencia) más allá de sus formas y funciones. Y aquel historial nos permite oír en las palabras, las letras, como formas arquetípicas del espesor y de la transparencia de la materia.

Queremos promover la tesis de una "corporalidad profunda de las palabras", cuyos límites nos permiten imaginar sus "contornos" o resortes universales (sondas, fotodetectores, etc.), el orden de sus oquedades (pasadizos, ranuras, etc.), destellos y fases de fundido (memoria musical).

Estos rasgos funcionan en un nivel muy profundo y resultan menos fáciles de registrar que los de la semántica o de la fonética. Contemplemos un poema de José Ángel Valente:

“QUIERO quedarme así, solo, lejano,
sin ninguno, sin nadie,
pájaro que en la infinitud del aire vuela,
en el vacío del aire,
hacia el horizonte que jamás se alcanza
y nunca ya poder -quedarme así-
regresar al origen para siempre borrado”. (1996, p. 52).

² Si oscila de cierta manera, entonces, macroscópicamente veríamos un electrón; pero si oscila de otra manera, entonces veríamos un fotón, o un quark, o cualquier otra partícula del modelo estándar.

Entre la energía tectónica de la palabra trans - ida "oimos y tocamos" una musicalidad universal en la cual podemos seguir las modulaciones remotas del Grupo N (nunca, nada, nadie).

Nunca: hacia el horizonte que jamás se alcanza/y nunca ya poder -quedarme así-/regresar al origen para siempre borrado.

Nada: pájaro que en la infinitud del aire vuela, en el vacío del aire.

Nadie: sin ninguno, sin nadie.

El Grupo N sería el "grupo" de límites más general que configura la poética de la modernidad, al cual lo podemos representar, por un sistema formal, de este modo:

----- N -----

en donde los guiones representan un orden de oquedades, distancias, lejanías, y la N simboliza las isotopías de nunca, nada y nadie. Y, además, las posiciones de esta letra en el volumen del texto hacen del poema un cifrado cilíndrico, ya que las iteraciones de la letra N lo circundan y permiten reconstruirlo desde el plegado de sus radiaciones.

Con estas hipótesis proponemos los límites de nunca, nada y nadie como notas o melodías de la palabra trans-ida. Límites que están ligados con un fondo inefable que aquí designamos como Haz Ad (alteridad, ausencia, deseo infinito, Dios, decir). Este haz constituye la isotopía del ansia de lejanía: QUIERO quedarme así, solo, lejano, /sin ninguno, sin nadie,/ pájaro que en la infinitud del aire vuela,/en el vacío del aire,/hacia el horizonte que jamás se alcanza.

Este horizonte que jamás se alcanza es el límite ilimitado o fuga del Haz Ad. Ahora bien, quizás logremos escuchar esta sola vasta fuga en la superficie del texto, en sus contrastes rítmicos, armónicos y melódicos. Para ello suponemos que existe una relación recursiva entre el fondo del poema (trasmundo) y las figuras musicales de sus signos, y por virtud de esta potencia trascendente comprenderíamos varios procesos transformativos: la misteriosa simplicidad de las palabras por las que éstas se musicalizan a sí mismas, como luz áspera o luz quebrada. La invasión musical de la sombra sobre todos los signos del poema, con acordes expectrovertidos entre las líneas de los versos, entre el viento de los dos puntos, el precipicio del punto final y los pasadizos de las comas. Estamos en un desierto, la tensión del fondo se exilia entre la sombra de las comas, esa rara música oscura del silencio, vertida entre ellas, por lo que escuchamos allí, en sus ranuras, el rumor de lo informe. Y en una

escala más alta, en el terreno más semántico, encontraríamos que las ideas superficialmente vinculadas no lo están a mayor profundidad; en cambio, las ideas que son armónicamente distantes sólo están vinculadas en la profundidad. Y en una escala más alta aún asistiríamos a la posibilidad de que en un poema coexistan varios modelos musicales distintos.

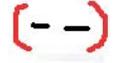
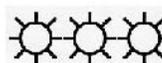
Con esta experiencia aportaríamos un modelo de la sintaxis de la música de los límites inspirados en la poética de Valente. Una hermenéutica en la que podamos contemplar el poder de los signos, la vida libre que estos cobran. Pensar las interacciones diagramáticas o interacciones semióticas³, en las cuales los sistemas de signos trabajan directamente con las realidades a las cuales ellos se refieren. En el caer del aire escuchamos la música del Haz Ad de la trascendencia, el sonar desamaneado, el sonar desertizado, el Haz Ad en que se levanta la modulación potencialmente infinita de lo otro.

Con este paisaje musical vamos a construir el modelo de la sola vasta fuga del Haz Ad (alteridad, ausencia, deseo infinito, decir) con los siguientes elementos:

1. Una sucesión de versos resonantes del Grupo N
2. Dos operadores límites que nos permitan viajar al centro del sonido: operador de infiniversión y de expectroversión.
3. Un proceso = **el silenciamiento**.
4. Unas propiedades: adentramiento, fuga, vaciamiento, incompletitud, indecidibilidad y continuo.
5. Y una lista de signos abstractos que pueden irse completando:

Ahora mostraremos cómo podrían ser en un poema las relaciones abstractas de un modelo sintáctico de la música de los límites, para lo cual vamos a diagramar el poema y visualizar los bloques horizontales y movimientos transversales. Este movimiento de lo imaginario, como sucede en las matemáticas, nos llevará simultáneamente a sus proyecciones semánticas:

³ Libres de las redundancias semiológicas.

	SILENCIO		FLUXIÓN
	VACÍO		MODULACIÓN
	BANDAS FLOTANTES		ITERACIÓN
	HORIZONTE ILIMITADO		DESITERACIÓN
	SOMBRAS Y UMBRALES		INTERVALO
	LÍMITE EXPECTROVERTIDO		TRANSPARENCIA
	LÍMITE INFINIVERTIDO		ORDEN ANÁFORICO
	VIBRACIONES		ALITERACIÓN
	RESTOS, RESIDUOS.		IRIDISCENCIAS CÓSMICAS
	SUBTONOS		VECTORES
	NADA		TONO
	NADIE		
	NUNCA		
	INDECIDIBILIDAD		
	INCOMPLETITUD		
			

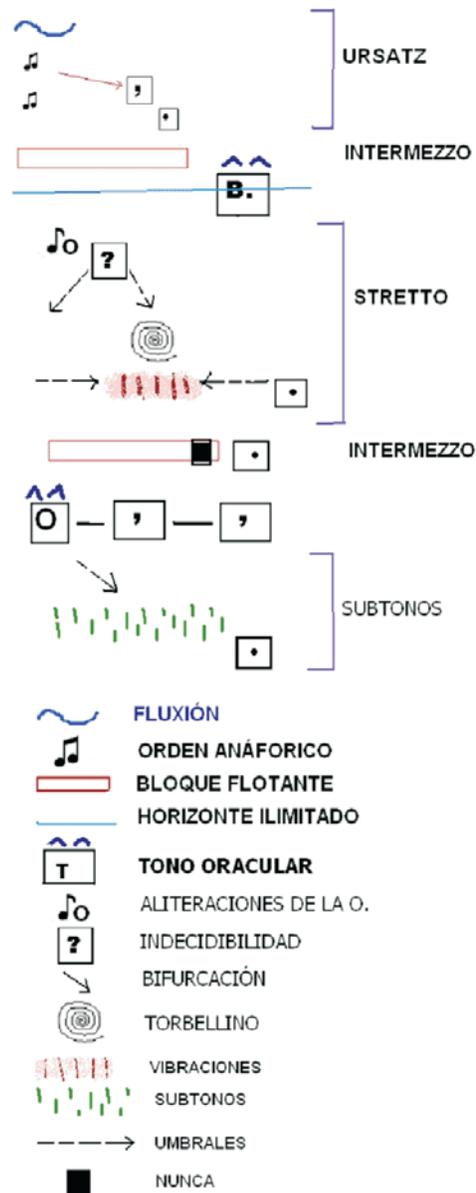
Llevo
tal cantidad de vidas no narradas
debajo de mi falsa cabellera,
tal cantidad de fechas incumplidas.
No me digas jamás ni siempre.

Búscame.

Pues cómo de otro modo
iba a saber si estoy o si no he vuelto
o cómo si he llegado o cómo cuándo
si el que ha llegado soy o el que me espera.

No encadenes a nadie al pie de nunca.
Ocúltame, solapa,
bajo el llanto tardío. (Valente, 2001, p. 179).

El diagrama "sintáctico" musical de los límites de este poema podría ser el siguiente: para tener una mejor comprensión de los movimientos musicales del Ursatz, Intermezzo y Stretto, primero vamos a analizar algunas sonoridades locales dentro de la "sintaxis" constructiva del poema:



- En el bloque que hemos llamado Ursatz encontramos:

La aislada fluición de Llevo como germen musical que horada el poema de memorias pre-composicionales.

Tras el amplio silencio de este primer verso sigue un orden anafórico (tal cantidad de...). Dicho orden acumula la tensión de la espera.

La expresividad fónica aumenta con la aliteración y la rima interna: Llevo, cabellera; cantidad, cabellera, cantidad, incumplida; falsa, fechas.

La abundancia de fonemas velares produce una sensación de concavidad lkl. La aliteración y la rima interna asocian fónica y semánticamente términos con un mismo contenido grave.

La inmersión de la coma del tercer verso cava el espacio del bloque y abisma su temporalidad. La coma se encuentra entre la memoria de lo inconmensurable y el imposible testimonio ubicuo. La coma traza un lugar clave de ocultamiento en el laberinto del poema.

Un punto cierra el primer bloque. El sonar del punto es el sonar de lo incumplido.

- Sigue un bloque flotante que hace de intermezzo entre lo imposible del nunca.
- Ahora encontramos el centro desértico del poema (Búscame), que marca el tono oracular de todo el poema y coincide con el horizonte de lo ilimitado.

La centralidad de Búscame está implicada en el ritmo infinivertido del poema que crece hacia adentro, hacia abajo (debajo, bajo) y hacia atrás (Llevo).

- Sigue el bloque del stretto. Stretto porque se mueve musicalmente en lo indecible, en las bifurcaciones, torbellinos y en las aliteraciones del fonema o.

Este bloque está compuesto por versos de once sílabas divididos en hemistiquios:

“Pues cómo de otro modo
iba a saber si estoy / o si no he vuelto
o cómo si he llegado / o cómo cuándo
si el que ha llegado soy / o el que me espera”.

En el último verso encontramos un juego de simetrías:

Condicional (Si) [pronombre (nominal) verbo] (soy) (o) [pronombre (nominal) verbo]

Y un juego de monosílabos:

i e e a e a e á o o o e e e e e a

La espectralidad y las vibraciones de estos monosílabos nos indican el carácter metonímico de los sonidos dentro del continuo del ritmo expectrovertido de los giros de nadie y entre dos extremos semánticos, el hecho de llegar y la espera.

- Sigue un intermezzo simétrico en el anterior filtrado por los límites abisales del Grupo N, nadie, nunca: No encadenes a nadie al pie de nunca.
- Finaliza el poema con el progreso de la sombra: los umbrales de dos comas extienden sus rejas en el ocultamiento del encuentro y el vector del subtono de lo bajo (simétrico con debajo en la primera estrofa) deslinda la cita tardía.

El tono exhortativo de Ocúltame retrae la música al centro del poema, a su reflejo en Búscame. La reiteración de estas formas verbales exhortativas, por aparecer en posiciones extremas y tener afinidad semántica, sirve para destacar la participación en la misma experiencia laberíntica.

Búscame es el acorde expectrovertido del Grupo N (nada, nunca, nadie).

El timbre de Búscame hila todo el poema como lo podemos ver en los movimientos transversales de las isotopías equívocas del Grupo N. Los contrastes rítmicos, armónicos y melódicos del Grupo N configuran el arquetipo que podríamos llamar de la "cita desértica": llevo, no narradas, incumplidas, siempre, búscame, de otro modo, no he vuelto, cómo cuándo, espera, nunca, ocúltame, tardío.

La fluctuación de lo temprano y lo tardío suenan en la música conjurada del tono del Búscame. Por fin, el hilo musical de la "búsqueda" corresponde a la sola vasta fuga del Haz Ad (alteridad, ausencia, deseo infinito, decir).

Para percibir la resonancia de esta vasta fuga de lo trascendente, que como tal, indica su potencial infinito, seguiremos los vectores de los dos bloques llamados *Ursatz* y *Stretto*.

El primer bloque lo llamamos *Ursatz*⁴ porque el poema puede ser visto como meditación de un solo movimiento musical inicial (Llevo...), que se va conformando laberínticamente

⁴ De acuerdo con la concepción del teórico musical de comienzos del siglo XX Heinrich Schenker, que desarrollaremos en este apartado.

en la espera compositiva de su creación y en consonancia con los movimientos abisales, universales y estrechos del Grupo N (nadie, nunca, nada).

- El Ursatz es un principio abstracto, pre-composicional⁵ y siempre presente en las composiciones musicales, que traslada la importancia de lo temporal por la de lo espacial. Imaginamos que en el citado poema aparecería como principio iniciador subyacente a su musicalidad.

Siguiendo la concepción de Heinrich Schenker⁶ podemos decir que, también en el poema, el Ursatz se presenta como un espacio musical en el cual tenemos un despliegue lineal de un acorde vertical. En este espacio los sonidos tienen cualidades de densidad y volumen, es decir, texturas. Y podríamos decir que estos diseños evolucionan en conceptos.

El nivel más básico del despliegue lineal, que Schenker llamó Ursatz, es un patrón breve y fundamentalmente abstracto que contiene sólo el movimiento más simple y directo a través del espacio tonal. Al permitir las rutas más directas de movimiento tonal, el Ursatz presenta un número de formas posibles estrechamente relacionadas. La potencia de la representación del espacio musical en la tradición tonal reside en los atributos "gramaticales" de este sistema musical subyacente. El espacio único de la composición concreta toma su significado y se hace comprensible sólo a partir del plano de fondo.

La impresión espacial se experimenta en la transformación elusiva y en la evolución constante de los acontecimientos sonoros de la composición. En ella se percibe su relación con una base más fundamental y estructurada. Esta base, esta estructura fija, subyace "silenciosa" en la superficie y proporciona un sistema de coordenadas que guía la dirección de la música, dando coherencia incluso a los sonidos en apariencia más complejos y rapsódicos.

La dimensión vertical se expande por medio de una serie de estratos escritos unos sobre otros y que representan diferentes niveles de importancia estructural, desde el plano de fondo de la composición hasta el plano superficial. Los estratos existen simultáneamente y sus interconexiones son puramente lógicas y formales. Objetivas, anónimas.

⁵ Dicho de otra manera: "existen ciertas relaciones convencionales que son "precomposicionales", que existen in abstracto, en una configuración sincrónica y siempre presente. Es cierto que sólo pueden convertirse en música por medio del proceso concreto de la composición -equivalente castellano del término alemán Auskomponierung, acuñado por el teórico austriaco de comienzos del siglo XX Heinrich Schenker-. (<http://www.revistaculturales.com/articulos/106/quodlibet-revista-de-especializacion-musical/126/3/tiempo-musical-espacio-musical.html>).

⁶ El Ursatz tiene una estructura jerárquica de naturaleza sistemática y atemporal, dentro de la cual Schenker desarrolla un método analítico capaz de revelar "cómo la estructura temporal específica de una obra musical dada se refiere a la estructura simultánea, precomposicional, en la que se basa y de la que derivan su significado y su justificación". (Ibíd).

En nuestro poema, además, todas las relaciones derivan del espacio de fondo; tienen un ritmo invertido y por esto las letras arrastran formas inmemoriales. El poema se desprende y se va formando de una forma universal, *Ursatz*.

El eje vertical busca el cumplimiento de la totalidad del lenguaje, la posibilidad de otros mundos y el eje horizontal sigue el movimiento de la soledad y el llanto.

En los poemas de Valente podemos presentar un plasma sonoro, una proposición primitiva, *Ursatz* (protoforma musical), original y originante de lo poético, como su condición necesaria fundamental, elemento mínimo y potencial que resuena con las leyes matemáticas del fondo del universo.

- *Stretto* es el término técnico musical para el lugar de la fuga donde las entradas del motivo y la contestación se suceden a menor distancia de tiempo que en la primera exposición. (Celan, 1999, p. 144)⁷.

La angostura del *stretto* es propia del ritmo expectovertido de los poemas de Valente; es la música de las sombras que desprenden las palabras, el deslizamiento del sí y el no, lo indecible, la infinitud de lo intermedio. El *stretto* es el movimiento por el que convergen intertextualmente Valente y Celan. Escuchemos:

“Trasladado al
terreno
del vestigio inequívoco:
Hierba, separadamente escrita. Las piedras, blancas,
con las sombras de los tallos:
¡No leas más - mira!
¡No mires más - anda”
.....
“En ninguna parte
se pregunta por ti
El lugar donde yacían, tiene
un nombre - no tiene
ninguno. No yacían allí. Algo
yacía entre ellos. No
veían a través. (Celan, 1994, p. 144).

⁷ Definición citada en nota del traductor.

Ver o leer a través de un cifrado cilíndrico de cristal, prisma musical expectrovertido entre los intersticios.

En resonancia con Celan, y para cerrar este ensayo, diremos que el ritmo expectrovertido de la poética de Valente deslinda la transparencia y procede como el prisma de un ritornelo: "Actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones". (Deleuze y Guattari, 1997, p. 351).

El ritornelo del ritmo expectrovertido constituiría un cristal de espacio-tiempo que explica las variantes textuales. De tal modo que el poema arriba citado puede ser considerado modelo de otros que vendrán luego, en los que se activan conjuntamente los símbolos de la cita desértica y la búsqueda laberíntica, como en el siguiente:

EL CENTRO es un lugar desierto. El centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrado. ¿Para eso has venido hasta aquí? ¿Con quién era la cita? El centro es como un círculo, como un tiiovivo de pintados caballos. Entre las crines verdes y amarillas, el viento hace volar tu infancia. - Detenla, dices. Nadie puede escucharte. Músicas y banderas. El centro se ha borrado. Estaba aquí, en donde tú estuviste. Veloz el dardo hace blanco en su centro. Queda la vibración. ¿La sientes todavía? (Valente, 1999, p. 254).

Encontramos, en lo que hemos descubierto, que la Idea poética, en sentido mallarmeano, es una idea a la deriva que se confunde con sus trayectos, en sus proliferaciones lineales que se bifurcan y crean bloques flotantes de simultaneidad.

La Idea aparece como una "variedad"⁸, (Deleuze, 1988, p. 299), "una multiplicidad definida y continua, de n dimensiones"⁹ (p. 300). Diremos que la multiplicidad de la Idea aparece expectrovertida en cuanto configura el volumen de una red de espirales musicales. Como en la misteriosa organización de la poesía en Mallarmé la multiplicidad designa "una organización propia de lo múltiple en tanto que tal"¹⁰ (p. 299). En las espirales de la Idea, en sus entornos cósmicos, en su devenir mundos con sus "zonas de indiscernibilidad", "cada cosa es una multiplicidad en tanto que encarna a la Idea"¹¹ (p. 300).

⁸ "Las Ideas son multiplicidades", afirma Deleuze, "Cada Idea es una multiplicidad, una variedad".

⁹ Deleuze retoma el empleo riemaniano de la palabra 'multiplicidad' e insiste en que "Una Idea es una multiplicidad definida y continua, de n dimensiones".

¹⁰ Destaca Deleuze que se debe otorgar la mayor importancia a la forma sustantiva de la multiplicidad, "no debe designar una combinación de lo múltiple y lo uno, sino, por el contrario, una organización propia de lo múltiple en tanto que tal, que en modo alguno tiene necesidad de la unidad para formar sistema".

¹¹ Especifica Deleuze que "La multiplicidad variable es el cómo, el cuándo y el en cada caso. Cada cosa es una multiplicidad en tanto que encarna a la Idea. Hasta lo múltiple es una multiplicidad; hasta lo uno es una multiplicidad... No hay más que la variedad de la multiplicidad, es decir, la diferencia, en vez de la enorme oposición de lo uno y lo múltiple. Y tal vez sea una ironía decir: todo es multiplicidad, hasta lo múltiple".

Esta noción de multiplicidad es quizás el modo más amplio para comprender las transformaciones que implican la "Idea", en el sentido que le da Mallarmé desde la experiencia poética como "musicalidad total":

[...]en el trayecto [...]de las sinuosas y movedizas variaciones de la Idea[...]trae reminiscencia de orquesta: en la que, a internadas en zonas de penumbra, tras inquietantes remolinos, le sucede, de golpe, el eruptivo y múltiple sobresalto de la claridad, como si se tratara de las cercanas irradiaciones de un amanecer (Mallarmé, 1987, p. 226).

Referencias bibliográficas

Celán, P. (1999). *Obras completas*. Madrid: Trotta.

Deleuze, G., y Guattari, F. (1997). *Capitalismo y esquizofrenias*. Madrid: Alianza.

Valente, J. (2001). *El fulgor*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Valente, J. (1999). *Obra poética II*. Madrid: Alianza.

Valente, J. (1996). *Cántigas de Alén*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

* Socióloga, Universidad Nacional de Colombia. Doctora en Filología, Universidad Nacional Estudios a Distancia, Madrid España.