

## La secreta música de la poesía

*Manuel Marín Oconitrillo*

8-10 minutes

---

Lo primero fue el ritmo... luego vinieron la palabra y la música, y desde siempre han sido inseparables. El simple hecho de hablar implica ritmo y entonación, elementos fundamentales de la música, por lo que su separación es imposible.

Analicemos como ejemplo y desde la perspectiva del músico, la musicalidad existente en la obra poética de [Luis Alberto Ambroggio](#).

Una lectura de *El cuerpo y la letra*, antología poética del poeta de marras, propició el fermento en mí de un tema que había surgido años atrás entre veladas y desvelos: la música en la poesía. Naturalmente que hay poemas musicalizados, pero no es esa música a la que nos referimos, sino a la del poema en sí, que puede ser visto como una canción cuya música está discretamente oculta, o por lo menos no tan evidente como en una canción con notación musical. Y esta música propia es una parte inseparable del poema, algo sin lo cual, no sería lo que es. Así que, veamos estos poemas como un músico que se enfrenta a una partitura.

Pero antes de este encuentro con la «música intrínseca», dediquemos algunas palabras a otra música, mucho más indefinida y al mismo tiempo, más íntima, a la que llamaremos

«música evocada». Ésta, a diferencia de la música propia del poema, es aquella que el poema nos evoca, pues es injusto decir que un poema evoca solo imágenes, como si éstas fueran parte de una película del cine mudo, y además en blanco y negro. Sabemos que no es cierto, que cada evocación está compuesta de elementos que apelan a nuestros cinco sentidos, o más, en quien dispone de otros...

Consideremos entonces el siguiente poema tomado de *El cuerpo y la letra*:

### **La desnudez del asombro**

(a Claribel Alegría)

Los pies, las manos,  
las manos de la mano,  
los sudores del vientre enamorado  
lo que puebla el reino de los ojos,  
las nubes de rayos húmedos  
adentro de los cuerpos,  
la liturgia de los tactos,  
la piel en el surco del silencio  
a las una de la noche de mi noche  
las criaturas de los tiempos,  
las creaciones sin tiempos,  
esas que sobreviven plagas,  
cruces, sables, campanas y cristales,  
ellos, ellas, todos  
somos un secreto de amor  
a ser descubiertos  
con lento asombro.

Vemos aquí un poema de gran limpidez estilística, de

cristalino discurrir, lleno de pequeños asombros a cada paso (*las manos de la mano, la piel en el surco del silencio...*). Un poema pleno de imágenes liberadas, fruto de la imaginación pura y el osado acercamiento a la esencia de las cosas (al noúmeno, a lo inconmensurable, a lo sublime), que produce nuestra catarsis, (en donde las evocaciones no son más que lo reconocible de nuestra purga de pasiones), y con ella se libera la música evocada, y aún más, la música imaginada, esa para la cual no tenemos recuerdos y nace de la catarsis pura. En cada lector reside ese poder evocador, a veces demasiado dormido, por lo que, amén de la voluntad, la creatividad e imaginación de cada lector, podemos afirmar que el nivel de evocación está en relación directa al poder evocador del poema. Es este el caso de la poesía de Luis Alberto Ambroggio, que a cada paso nos sorprende, precisamente cuando creíamos haber, por adelantado, aprehendido la totalidad del poema.

Para hablar de la música propia, primeramente, esbochemos los elementos de trabajo, que nos permitirán posteriormente «escuchar» la música propia de la poesía ambroggiana.

Comencemos con lo que llamaremos musicalidad intrínseca o melodía del poema, que es la música que el poema posee por sus características gramaticales: distribución de fonemas, métrica, etc. Pero no solamente es posible apreciar esta música desde la perspectiva filológica, y como muestra, he aquí una de las redondillas más famosas de Sor Juana Inés de la Cruz, de la que bastará un fragmento para ilustrar el tema:

Hombres necios que acusáis (8a)  
a la mujer, sin razón (8b)

sin ver que sois la ocasión (8b)  
de lo mismo que culpáis (8a).

La métrica del poema es la que en primera instancia determina su ritmo melódico, y con ella entran en juego la sinalefa, la dialefa, la sinéresis, etc, que aquí obviaremos, para concentrarnos en aspectos propiamente musicales. Baste decir que se trata de un poema isosilábico de ocho sílabas por verso (octasílabos).

Una de las primeras cosas que se observa en una melodía es la dirección de la música: ¿hacia dónde va la frase? Así que marquemos las frases musicales.

Si agrupamos como sigue:

Hombres necios que acusáis a la mujer, sin razón,  
sin ver que sois la ocasión de lo mismo que culpáis.

tenemos varios posibles fraseos. Los más evidentes son:

**Ternario:**

Hombres necios / que acusáis a la mujer, / sin razón,  
sin ver / que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis.

**Binario:**

Hombres necios que acusáis / a la mujer, sin razón,  
sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis.

Las divisiones hechas corresponden a la separación de las oraciones subordinadas, intencionalidad, inflexiones de la voz o respiraciones. Ahora, si se combinan, tendríamos:

Hombres necios que acusáis / a la mujer, sin razón.

que es la división original de los versos, en donde la coma puede ser señalada por una inflexión.

{sin ver / que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis.

Aquí, que sois la ocasión, al acentuarse con un color diferente en la voz (por ejemplo u otra velocidad de lectura), resaltará la ironía de la frase. Hay, desde luego, muchos otros posibles fraseos, pero es el fraseo natural, que respeta la naturaleza de las palabras y la respiración natural del hablante. De lo contrario tenemos cosas como:

{tata-tata-tata-tá  
tata-tata-tata-tá  
tata-tata-tata-tá  
tata-tata-tata-tá...

y así más o menos todo el poema. ¿En dónde están las intenciones, la ironía, la malicia, el doble sentido? ¿Cuántas lecturas así cercenan por doquier la música de los poemas? El lector podrá ahondar en el tema rítmico en la poesía en *El lugar del encuentro*, de Mauricio Rosenmann Taub; Pfau Verlag.

Ahora bien, el tema del fraseo nos lleva por nuevos caminos hasta desembocar en el verso libre, y aquí, uno de las primeras herramientas fue la silva, que combina la métrica endecasílabo y heptasílabo. La silva confiere un aire realmente moderno, y durante el siglo de oro, poetas como Luis de Góngora y Argote la utilizaron en su afán de impugnar las formas dominantes. Así, *Las soledades* nos ilustran este y otros aspectos que posteriormente veremos en la poesía ambroggiana, que plantea, más que una completa inmersión en el verso libre (a pesar de que sí posee poemas de versificación libre), una ampliación de la métrica, siendo su poesía más bien anisilábica, que completamente libre. Con

ello, Luis Alberto Ambroggio mantiene un vivo vínculo con la poesía popular y las predominancias naturales de la lengua española: moderno, pero siempre hispano.

Veamos pues un fragmento de *Soledad primera*:

Del siempre en la montaña opuesto pino (11A)  
al enemigo Noto (7B)  
piadoso miembro roto (7B)  
breve tabla, delfín no fue pequeño (11C)  
al inconsiderado peregrino (11D)  
que a una Libia de ondas su camino (11D)  
fió, y su vida a un leño (7C).

El alternar de las métricas, aunque limitadas, le confiere un aire de inquietud al poema, de constante movimiento. Nótese además como el verso, que a una Libia de ondas su camino, contrariamente a los versos de Sor Juana antes vistos, en donde todos eran frases completas, aquí se fragmenta para sostener la rima, y el verbo se agrega en el verso siguiente, con la consecuente fragmentación de la frase. Esta prolongación de la frase hasta el siguiente verso, en la poesía anisilábica, pero no necesariamente de verso libre, tiene el efecto que produce en la música la hemiola o la síncopa entre dos compases.

Este fenómeno también está presente en la poética de Luis Alberto Ambroggio, por ejemplo, veamos un fragmento de *Los tres esposos de la noche*.

Habla la leyenda  
de una mujer morena apetecida,  
Noche. Seduce los espíritus  
con sus joyas profundas y brillantes.

En otro fragmento de mismo poema tenemos:

(Y de la Noche (de su vientre hermoso)  
y el Otro, nace una hija, que llaman Tierra.

En la poesía contemporánea conviven naturalmente las métricas tradicionales con la versificación libre. Walt Whitman fue uno de los primeros en abrazar la libre versificación, y al respecto, Mallarmé dijo:

(Asistimos ahora a un espectáculo verdaderamente extraordinario, único, en la historia de la poesía: cada poeta puede esconderse en su retiro para tocar con su propia flauta las tonadillas que le gustan; por primera vez, desde siempre, los poetas no cantan atados al atril. Hasta ahora –estará usted de acuerdo– era preciso el acompañamiento de los grandes órganos de la métrica oficial. ¡Pues bien! Los hemos tocado en demasía, y nos hemos cansado de ellos.

Luego, Luis Cernuda agregará:

(Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la «música callada» del mismo.