

UNA LECTURA MUSICAL DE
REGISTRO
DE ROBERTO PICCIOTTO

Marianella Machado
Eastern Kentucky University

Desde una primera lectura de la poesía de Roberto Picciotto es posible darse cuenta de la intensa y profunda carga musical que habita en sus poemas. En el caso específico de su libro *Registros*, la presencia de la música se invoca constantemente a través del uso referencial de términos musicales, de la utilización de imágenes auditivas, del tratamiento musical de las palabras y del empleo de procedimientos propios de la composición musical.

En *Registros* hay abundancia de términos musicales que funcionan como referentes para ubicarnos en un espacio poético determinado. El primer ejemplo de esto lo hallamos en el título mismo de la obra; es decir, la palabra “registros” nos coloca frente a la idea de un instrumento musical como el órgano, el piano o el clavecín. Otros ejemplos los encontramos en el poema número uno, “Apogeo de Juan Sebastián”, el cual no es simplemente una alusión directa a la pieza musical, *El Arte de la fuga* de ese gran compositor alemán, sino que, ya desde el principio, Picciotto nos introduce en el espacio poético que ha de recorrer el hablante lírico a lo largo de toda la obra. Otra muestra de la referencialidad musical es el poema, “Ensayo sobre la inteligencia artificial”, en donde el poeta emplea frases que nos remiten a un concierto musical: “el músico de levita y/ corbata negra de moño. ..”. También en “Evolución de payaso”, él hace referencia musical con expresiones como: “siete tonos lentos”. El mismo procedimiento lo vemos en “Anécdota del músico y el muro”, donde menciona el nombre de una nota musical: “hasta el fa sostenido final”.

En *Registros*, Picciotto construye imágenes auditivas destinadas a evocar, por un lado, un sonido o ambiente musical. Por ejemplo, en los versos siguientes, el poeta nos sugiere la imagen auditiva de un teclado y el sonido de cuatro notas en movimiento:

HPR/2

. . . el jardín bajo sus dedos
y un raciocinio de cuatro
intervalos se entrelaza
en su desquicio marcando
el compás. . . (Poema 1)

Y también en tres versos de “Evolución de Payaso” vemos un ejemplo de una imagen auditiva que nos evoca sonidos agudos en movimiento:

. . . le hicieron silbar
siete tonos lentos
en un ascenso espiral (Poema 3)

Por el otro lado, Picciotto utiliza imágenes auditivas para producir un efecto sonoro en el poema. Para ilustrar ese caso, observemos la primera parte del poema doce, “Tres respuestas”, en donde el poeta, por medio del sonido __aislado o agrupado __ de algunas letras y sílabas, logra efectos musicales a nivel de la imagen:

Al no oír ninguna música
Arlequín
se creyó difunto:
hasta escuchar
 el r
ui
 do
 de
 s
u
 s
n o
 e r n
 u a s sssshhhhhh...

HPR/3

Registros presenta un cuidadoso tratamiento musical de las palabras. En cada poema se nota una meticulosa selección de los vocablos, así como también, una disposición precisa y calculada de los mismos. Además, en la elección de las palabras, prevalece la sencillez y la economía de signos; sin embargo, el poeta pareciera darle más importancia al aspecto auditivo que al aspecto semántico y visual de las palabras. Por ejemplo, a lo largo de *Registros* se puede ver el uso reiterado de un pequeño grupo de signos -“notas”, “tonos”, “otoño”, “máquina”, “Arlequín”, “azul”, “silencio”, “ojos”, “pies”, “lengua”, “neuronas”, “letras”, “sílabas”, “árbol”, “conciencia”, “hojas”- los cuales, debido a la repetición, funcionan como elementos unificadores del ritmo tanto a nivel del poema particular en el que el signo se halle, como a nivel global de toda la obra.

Con igual cuidado, Picciotto estructura la disposición de las palabras en el poema. Dicho de otro modo, la colocación de cada vocablo atiende a una construcción planificada finamente con precisión y esmero para hacer del poema una entidad balanceada y completa en sí misma. Más aun, las palabras están jerarquizadas de acuerdo a su función; es decir, algunas palabras funcionan como elementos unificadores a lo largo de la obra; otras funcionan como entidades de apoyo sonoro, semántico o gráfico. De este modo se aprecia que ciertos vocablos están desatinados a ser como puntos claves que conectan las partes integrales de la estructura general. Es así como se explica el uso repetitivo de algunas palabras tales como “Arlequín” (dicho en términos musicales, esta palabra funciona como una especie de “tónica” o “centro tonal”, alrededor del cual, gravitan otros elementos de la estructura), “notas”, “tonos”, “máquina”, “silencio”, “viento”, “mar”, “cielo”, “azul”, “árbol” y “otoño”.

La ubicación de las palabras en el poema también está determinada por el resultado musical que surge al relacionar fonéticamente las palabras de acuerdo a la clase de vocales y consonantes que las integran. Este aspecto desempeña un papel estructural importante, ya que, por la aglomeración sonora producida mediante la combinación de vocales abiertas y/o cerradas, así como también, por la repetición de una consonante en particular, el poeta logra crear puntos de tensión o

HPR/4

distensión en el poema. En los cuatro primeros versos del poema “Anamorfosis”, el énfasis sobre las consonantes “rr”, “r” y “t” genera cierta tensión, la cual es inmediatamente relajada con el predominio de la consonante “s”, “b” y “l” en los tres versos que le siguen:

Relamiéndose sin vergüenza
ancestral el héroe
primus inter pares
se retuerce en contorsiones
siente sobre la lengua
su sabor salado
y aún sabiendo (Poema 4)

Dentro de esta categoría de efectos sonoros que forman las palabras fonéticamente, cabe mencionar también la rima interna que surge por la correlación de vocales y consonantes; tal es el caso del poema, “Un pájaro picotea las uvas”:

. . . reflejo de un reflejo
no es más que el viejo
cojear entre gemidos
del que consiste el viaje:
los ojos del lector. . . (Poema 15)

El tratamiento musical de las palabras en *Registros* tiene otra característica peculiar: la distribución de los acentos y las pausas en el poema sigue una línea de orientación estructural. Se observa claramente que, a lo largo de todo poema, hay una acentuación propia de cada palabra, pero los acentos que el poeta enfatiza son los acentos que conforman la estructura fundamental del poema. Un ejemplo de ello lo tenemos en el poema, “Percepción belga sin paraguas”, en el cual se percibe una acentuación para cada palabra y una acentuación diferente para cada estrofa; puesto que los acentos de las palabras en la primera estrofa recaen sobre la primera sílaba, los de la segunda estrofa se

HPR/5

producen sobre la segunda sílaba, y los de la tercera estrofa sobre la tercera sílaba:

Músculo y pluma irisada,
Húmedas las alas del arcángel
Bajo la lluvia gris
Y todos los faroles
Derraman urbanos su luz.
El mundo duerme.
Es así que dentro del marco
cada marca del pincel
no-ha de ser más que la ocasión (Poema 16)

Otro ejemplo de este tipo de acentuación estructural lo vemos en la segunda parte del poema, “Kore en las tinieblas”, donde la acentuación no sólo está dada por el acento de las palabras sino también por la intervención del color vocal de las mismas:

Sócrates de carámbano
con bonete de bachiller,
docto, Arlequín dicta: (Poema 14)

Al hacer una representación gráfica reducida del efecto sonoro de las vocales en la estrofa anterior, nos podemos dar cuenta que el énfasis acentual sobre las vocales “o”, “a” es compensado con vocales las vocales “e”, “i”:

Sócrates de carámbano [o-a-e-a-o]
con bonete de bachiller, [o-e-a-i-e]
docto, Arlequín dicta: (Poema 14) [o-a-e-i-i-a]

La distribución de las pausas también obedece a una razón estructural cuyo propósito, si bien se establece a partir del sentido de las palabras, es básicamente musical. Cada poema en sí es un buen ejemplo

HPR/6

para ilustrar este aspecto; no obstante, el caso más auténtico de la función estructural de las pausas lo localizamos específicamente en el siguiente fragmento del poema diez, “Contemplación de Arlequín contemplando un árbol”, en el cual las pausas representadas por los espacios en blanco, no solamente sirven para articular el sentido y sonido de las palabras sino también para darle cuerpo y presencia a la expresión del poema en el tiempo y en el espacio:

El árbol es explicación del árbol
explicación del árbol el árbol es
del árbol el árbol es explicación
dice Arlequín res cogitans que tiembla
res cogitans que tiembla dice Arlequín
que tiembla dice Arlequín res cogitans
mensajes del viento susurra
del viento susurra mensajes
susurra mensajes del viento
el incesante sonsonete
de la conciencia habla
no entiendo su idioma e
s
no llego a separar t
e
las palabras
retrato
bronce en fundido ser de ha es como tal

Nótese que en las tres primeras estrofas del poema, Picciotto utiliza los espacios como pausas, distribuyendo las palabras en tres renglones, los cuales pueden ser leídos vertical y horizontalmente sin perder el sentido de las palabras. Además, por la repetición alternada de las palabras, se crea una sonoridad diferente en cada renglón de la estrofa, lo que en cierta manera nos recuerda a las diferentes combinaciones que se pueden hacer en la armonía musical cuando se combinan los acordes.

HPR/7

Observemos de nuevo, la primera estrofa:

El árbol es explicación del árbol
explicación del árbol el árbol es
del árbol el árbol es explicación

Por la disposición gráfica, sonora y semántica de cada renglón, podríamos comparar esta estrofa con una tríada o acorde de tres sonidos; por ejemplo, en un acorde de do mayor, la disposición vertical de los sonidos puede estar en una posición fundamental, DO – MI – SOL (teniendo al DO como base del acorde); pero también se puede leer en otras inversiones del mismo acorde, de donde la primera inversión es, MI – SOL – DO, y la segunda, SOL – DO – MI. Tal procedimiento de la armonía musical se refleja en el juego sonoro, semántico y gráfico que hace el poeta de las palabras en las tres primeras estrofas del poema; ya que, como lo vemos en la primera estrofa, las palabras están agrupadas en renglones de tres entidades cada uno y cuyo orden aparece invertido de tres formas diferentes.

Al observar detenidamente la íntima relación que guarda la poesía de Roberto Picciotto con la música, a nivel de los elementos estructurales del poema, vale la pena indagar más profundamente en el ámbito formal de *Registros* para ver si existe una conexión directa con una determinada técnica de composición musical; más específicamente en este caso, con la obra de J. S. Bach, *El arte de la fuga*.

La búsqueda de elementos comunes entre los procedimientos de composición en *Registros* y la mencionada pieza de Bach, descarta totalmente, cualquier posibilidad de hacer un paralelo entre ambas obras o de someter los poemas a un análisis forzado. Simplemente, existe la curiosidad de descubrir, mediante la guía de las palabras “registros” y “fuga”, ese cuerpo musical escondido, pero perceptible de *Registros*, el cual pareciera emanar de una idea influida por procedimientos de la composición musical.

Un primer indicio de elementos propios de la composición musical en *Registros* es el mismo título. La palabra “registros” tiene una

HPR/8

doble significación: por un lado, nos señala el ámbito de un espacio sonoro “ a part of the range or compas of an instrument, singing voice or composition”¹; y por el otro nos sugiere datos que se registran en un tiempo al referirse también a la “acción de registrar. . .(y) pieza del reloj para modificar su movimiento”².

Otro indicio de la influencia de la composición musical en *Registros* es la referencia que hace el poeta de la *fuga*, específicamente en el primer poema de este libro, “Apogeo de Juan Sebastián”:

En su desquicio
de clavecín y peluca quiere
incluir las letras de su nombre
en una fuga inconclusa das ist
die Kunst dice embrigado de notas

La *fuga* “es una composición polifónica, escrita contrapuntísticamente y basada sobre un tema que le sirve de fundamento.”³ Si observáramos, por un momento, la partitura de una *fuga* podríamos darnos cuenta que esta técnica de composición es en sí, un despliegue de elementos ordenados sobre un espacio musical de acuerdo a diferentes planos o registros y en donde se llevan a cabo, en el tiempo, los episodios de un sujeto y un contra-sujeto dados. En el caso específico de *El arte de la fuga*, se trata de un sólo tema, el cual Bach ha manipulado en todas sus posibles transformaciones, tales como la aparición del tema en diferentes

¹ La traducción al español de todas las citas en inglés ha sido realizada por la autora del artículo: “una parte del rango o ámbito de un instrumento, voz cantante o composición”. The New Grove: Dictionary of Music and Musicians, V15. Ed Stanley Sadie. London: McMillan Publishers, 1980, pag. 683-84.

² Martín Alonso, Diccionario del español moderno, Madrid: Aguilar, 1969, pág.1096.

³ Joaquín Turina, Tratado de Composición Musical, Vol. 1, Madrid: Unión Musical Española, 1946, pág. 64.

HPR/9

registros del instrumento, el aumento y la disminución de los valores rítmicos para crear diferentes efectos de aceleración y desaceleración del tempo musical, etc.. En *Registros* podemos decir que el “tema” que sufre todas las posibles transformaciones es el espacio poético mismo. Picciotto convierte el espacio poético en un objeto, el cual es enfocado desde diferentes ángulos: primero, el espacio físico del poema en el papel, la diferentes disposiciones gráficas de las palabras, los versos y las estrofas; segundo, el espacio sonoro de poema, el cual presenta diversas combinaciones de los sonidos desde letras aisladas o agrupadas, pasando por sílabas, palabras, versos, estrofas, hasta abarcar a cada poema y el libro completo, como un variado espacio sonoro; tercero, el espacio semántico, en el que el poeta juega con el sentido de las palabras, mezclando los niveles de reflexión profunda con los de una especie de atención superficial a la realidad; y por último, el espacio digamos “virtual” de *Registros* constituido por las asociaciones espontáneas e impredecibles que se producen en el lector durante la lectura de estos poemas.

Una lectura musical de *Registros* como la que hemos realizado anteriormente nos nos lleva a descubrir la influencia de una determinada técnica de composición musical en la creación esta obra específicamente, así como también nos invita a ampliar y profundizar nuestra percepción auditiva en la apreciación poética.

Bibliografía

- Alonso, Martín. *Diccionario del español moderno*. Madrid: Aguilar. 1969.
- Bach, J.S. *Kunst der Fuge = Art of the Fugue*. New Cork: E.Edulenburg. 1986.
- Picciotto, Roberto. *Registros*. Caracas: Pequeña Venecia. 1991
- Sadie, Satnley, Editor. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, Vol 15. London: McMillan Publishers. 1980
- Turina, Joaquín. *Tratado de Composición Musical*, Vol.1. Madrid: Unión Musical Española. 1946.