

TRANSMUSICALIDAD POÉTICA: LECTURAS MUSICALES DEL POEMA

Juan Carlos Ureña
Stephen F. Austin State University

La canción, bajo diversos nombres y variedades genéricas, representa una de las expresiones más antiguas del lenguaje poético. Etimológicamente “canción”, así como “cantar”, se vinculan con verbos como “engatusar”, “chantajear”, “vaticinar”, “encantar”, “hechizar” (Roberts y Pastor 74), lo cual revela una larga y sensual complicidad entre la capacidad lírica del ser humano y la seducción; seducir no solamente para enamorar, sino para sobrevivir a lo desconocido, para agradar a la providencia y convencerse a sí mismo de que no se está solo en la inmensidad de las noches cósmicas. Sin embargo, existe un término que expresa con mayor precisión el acto de poetizar cantando: “trovar”, proveniente del latín medieval *tropare* y *tropatore*, y del verbo provenzal *trobar*, el cual significa encontrar, hallar, y luego llegó a significar “crear literariamente” (Riquer 20). Por lo tanto, el trovar constituye una práctica poética antiquísima, la cual continúa vigente nutriéndose de la contemporaneidad, así como de las diversas corrientes estéticas que dirigen la creación artística.

No obstante, este artículo no estudia la obra de cantautores, quienes han creado textos poéticos para sus canciones, sino la musicalización de textos que fueron concebidos estrictamente como poemas (sin música en términos literales), para ser leídos, pero los cuales han sido musicalizados por diversos compositores y trovadores.¹ Así, el producto generado por este proceso recreativo y en cierta forma

¹ La musicalización de textos poéticos ha sido estudiada muy poco desde la perspectiva literaria. El estudio de la *canción poética* se ha mantenido dentro de la academia musical, pero su estudio se ha concentrado en los aspectos musicales, tal es el caso del *lied* alemán. En mi libro *Trovar. Memoria poética de la canción hispanoamericana* (2013) abordo esta temática, sin embargo, es hasta ahora que utilizo el término “transmusicalidad poética” como un intento de profundizar más en este fenómeno recreativo e interpretativo de la poesía en interacción dinámica con la música, o viceversa.

crítico, tiende a distanciarse de los conceptos de “canción” y “poesía”, aun cuando forma parte de ambos. En este sentido, más que la acción de “musicalizar”, la lectura musical del poema implica un proceso de “transmusicalidad poética”,² entendiendo esto como el trasplante o *injerto* recreativo –recurriendo a un término de Derrida– de la musicalidad del poema en una forma o género musical, en donde se absorben e incrementan todas las estructuras internas del texto escrito – las formales y las que se mueven en dimensiones subjetivas.

Si se consideran canciones como “La poesía es un arma cargada de futuro”, de Paco Ibáñez y Gabriel Celaya; “Menos tu vientre”, de Joan Manuel Serrat y Miguel Hernández; o “Take this Waltz” (“Pequeño vals vienés”),³ de Leonard Cohen y Federico García Lorca, para citar solamente tres ejemplos, intuitivamente surge la tendencia en algunos oyentes a separar estos objetos estéticos de las definiciones convencionales (y a veces comerciales) de canción y poesía. Esto resulta curioso, primero porque la canción debería implicar la existencia de un texto poético y, segundo, porque componer música para poesía no representa una actividad nueva o exclusiva de artistas como los mencionados anteriormente, sino una práctica que ocupa un lugar preponderante en la historia de la música.

Por ejemplo, después de un período de crisis y poca producción musical, en 1816 Ludwig Van Beethoven compuso un ciclo de cinco canciones, cuyos textos fueron escritos por Alois Isidor Jeitteles, un joven poeta de 22 años, modestamente reconocido en su época y en la actual. *A die ferne Geliebte (A la amada lejana)* es el título de esta composición, la cual, por una parte, se distancia de los esquemas de la música del Clasicismo (mediados del siglo XVIII y las primeras dos décadas del XIX), de donde proviene la mayor parte de la

² Los términos más comunes usados para referirse a la composición de música para poesía son “musicalizar”, “musicalizar” y “musicalización”. El término “transmusicalidad” (originado a partir del concepto de *transtextualidad* de Gerard Genette, pero enfocándose en el proceso de transformación del hipotexto –el poema– en otro género artístico –la canción) representa un intento por comprender, en la mayor extensión posible, el resultado –el objeto estético– de la fusión de dos artes vinculadas y al mismo tiempo desvinculadas a través de la historia.

³ Estas canciones se encuentran disponibles en YouTube en una gran variedad de versiones.

obra de Beethoven, y por la otra, influye a la primera generación de compositores románticos, adelantándose a la obra de Franz Schubert y Robert Schuman, dos de los grandes representantes del *lied* alemán (Rosen 402), una forma de canción para piano y voz, cuyo texto es un poema, por lo general de Goethe, Schiller, Eichendorf, Heine, e incluso amigos personales de los compositores, mientras el piano desarrolla un acompañamiento de gran elaboración musical, el cual, además, ilustra la significación del texto. De esta manera, Jeitteles pasó a la historia, porque un día inexplicable Beethoven le pidió unos poemas para componerle algunas canciones a la mujer que amaba. Así, en la actualidad se conoce a este poeta, en particular, porque sus poemas forman parte de la obra de uno de los genios musicales de todos los tiempos; pero se debe tomar en cuenta que el compositor los necesitaba y, por lo visto, prefirió usar textos escritos por su joven amigo. En el proceso de composición, el autor musical los trasplantó al lenguaje de la música, en donde adquirieron la forma que les permitió trascender su idioma, su época y, quizá lo más importante en el contexto de este artículo, a sí mismos. Que el poeta haya estado o no a la altura del autor musical ya no tiene importancia.

Aunque se menciona *A die ferne Geliebte* como un ejemplo artístico donde se combinan poesía y música en forma de canción, este artículo se ocupa particularmente de obras de carácter popular y trovadoresco, más que de la labor de compositores de la llamada “música clásica”.⁴ En especial, se estudian las posibilidades interpretativas, así como la multivocidad –en contraposición a la univocidad– que se producen al musicalizar un texto poético. Un poema musicalizado, aun cuando no ha dejado de ser un texto escrito, recibe una nueva enunciación y pasa a formar parte de un encadenamiento de signos que no existía en su versión original. La

⁴ Resulta común encontrar en enciclopedias y libros sobre la historia y la teoría musical, términos como “canción artística” (“art song” en inglés) para referirse a formas de canción como el *lied* alemán. Estos conceptos se usan para diferenciar estas canciones de las populares y folclóricas. Aunque efectivamente se trata de canciones artísticas, se hace necesario aclarar que para el autor de este artículo, las canciones aquí analizadas se consideran artísticas, aun cuando no formen parte de los cánones musicales “cultos” o “académicos”.

acción de injertar un poema, o un fragmento de este, en un nuevo código comunicativo, en este caso la música, amplía las posibilidades de funcionamiento del texto; además, como en sus orígenes, la poesía vuelve literalmente a cantar. Esto no implica que la versión escrita posea menos valor, pues en ella se concentra la fuente primaria de significación; además, téngase en cuenta que un nuevo objeto estético ha sido creado. Sin embargo, en muchos casos, una musicalización logra potenciar las cualidades del poema y su presencia en los receptores, quienes, sin dejar de ser lectores, se convierten en oyentes,⁵ modificándose así la percepción visual de lo escrito, la sonoridad de las palabras y la enunciación del texto en su totalidad.

En cuanto a lo musical, la composición no podría existir sin la injerencia del poema. De tal modo, la acción de injerir o intervenir puede verse como una actitud provocadora (metafóricamente agresiva) del texto, la cual incita al compositor a dar una respuesta y a establecer un diálogo con lo escrito. Esta relación mutua entre poesía escrita e imaginación musical genera también tensión y ruptura en ambas direcciones, las cuales se manifiestan en todas las estructuras orgánicas del poema. Sin embargo, como toda creación artística, no toda musicalización logra el mismo impacto en la audiencia. Por ejemplo, cuando un compositor no comprende la complejidad de elementos que se mueven al interior de la poesía, la musicalización fracasa, pues el autor musical no trasciende el estrato superficial y formal del texto, limitándose a asignarle una melodía a las frases. Por el contrario, aquel compositor quien logra transmusicalizar el poema, recogiendo todos los sustratos que conforman su densidad interna, crea un producto artístico, el cual viene a superar obstrucciones y barreras comunicativas, desde las ideológicas y de concepción estética, hasta las idiomáticas.

En la segunda mitad del siglo XX, algunos trovadores, entre ellos Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat y Alberto Cortez, empezaron a musicalizar la poesía de poetas de distintas épocas, incluyendo la Edad Media y el Siglo de Oro. Esta nueva corriente creativa produjo un tipo de canción que se diferenciaba de otros géneros populares, los cuales,

⁵ Recuérdese que muchas formas medievales de poesía, como por ejemplo la canción trovadoresca, fueron creadas para ser escuchadas, lo cual no significa que no cumplieran una función poética.

sin dejar de ser artísticos, no prestaban la misma atención a la elaboración poética de las letras. Desde el siglo XIX, el nacionalismo musical europeo había empezado a ejercer su influencia en Latinoamérica, la cual se prolongó hasta el siglo XX. Uno de los grandes exponentes del nacionalismo latinoamericano es el compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000), quien en 1941 realizó la primera musicalización latinoamericana de un poeta español en el exilio. La música de “La paloma”, de Rafael Alberti (1902-1999), fue originalmente compuesta para piano y voz, y posteriormente orquestada por el mismo compositor. Alberti logra una síntesis poética de la confrontación entre añoranza y pérdida; la trágica contradicción de la España desangrada y dividida se manifiesta en la metáfora de una paloma que no logra hallar su destino. Su búsqueda la conduce inevitablemente al extravío y a la muerte. El leitmotiv musical y literario se encuentra en el verso “Se equivocaba”. Esta repetición (en el poema original el verso solamente aparece al principio: “Se equivocó la paloma. / Se equivocaba.”) refuerza la sensación de desarraigo en la versión musicalizada y marca la idea melódica y poética en la mente del oyente. En este caso el compositor utilizó una sección del mismo texto para injertar una variante que la música le pedía: “Se equivocaba, se equivocaba...”, consistentemente repetida cada dos versos. La popularidad de la versión musical modificó el poema al punto que en muchas antologías, así como en las recitaciones del poeta,⁶ este aparece con las repeticiones incluidas por Guastavino:

Se equivocó la paloma.
 Se equivocaba.
 Por ir al norte fue al sur.
 Creyó que el trigo era agua.
 Se equivocaba.
 Creyó que el mar era el cielo;
 que la noche, la mañana.
 Se equivocaba. ... (Prieto 424)

⁶ Rafael Alberti, “La paloma”, Sitio Oficial de Rafael Alberti, fonoteca, 27 de noviembre de 2009. Web. 29 de junio de 2012.

<<http://www.rafaelalberti.es/ESP/BibliotecaVirtual/Fonoteca/Audio.php>>.

De esta manera, la lectura y percepción que Guastavino tuvo del poema, originó una canción que se diferenciaba de las corrientes populares de la música de su época, pero por otra parte no se limitaba a la exclusividad de la música “erudita”, pues logró adaptarse al gusto de públicos diversos en voces como la de Joan Manuel Serrat, Mercedes Sosa y Ana Belén (193).

A partir de lo anterior se puede observar que la musicalización de un poema transmuta, para bien o para mal, lo escrito. En muchas composiciones, esta transformación contiene momentáneamente la necesidad del receptor de encontrar en todo texto poético un posible “contenido” y un “qué significa”, algo difícil de establecer de manera definitiva. Esto no quiere decir que la música diluya las estructuras internas del poema (dichas estructuras no se limitan a lo formal); por el contrario, en muchas ocasiones facilita el proceso comunicativo y, al mismo tiempo, abre la funcionalidad del texto. Así, en su nueva forma, el poema se une al entorno sonoro percibido por el oyente como un paisaje musical, como un cúmulo de impresiones cayendo sobre el receptor, en donde la significación, la sintaxis, el lenguaje y, en muchos casos el idioma, no requieren ser “comprendidos” de inmediato. Se debe recordar, además, que las buenas canciones siempre imponen la necesidad en el oyente de regresar constantemente a ellas, y cada retorno conduce a nuevos descubrimientos.

En esta dinámica entre el creador y la audiencia, el proceso de la comunicación puede asumir formas diversas, las cuales no necesariamente se enmarcan dentro del modelo comunicativo propuesto por Roman Jakobson o, al menos, extienden los límites de este. Por ejemplo, en literatura, tanto el contexto como el código sufren rupturas constantes entre el emisor y el receptor; asimismo, la presencia de estos en la comunicación escrita, de acuerdo con Derrida en “Signature Event Context” (1971), es relativa en lo que al funcionamiento de la escritura se refiere. Derrida lo explica de esta manera:

In order for my “written communication” to retain its function as writing, ie., its readability, it must remain readable despite of the absolute disappearance of any receiver, determined in general. My communication must be repeatable –iterable– in

the absolute absence of the receiver or of any empirically determine collectivity of receivers. ... What holds for the receiver holds also, for the same reasons, for the sender or producer. To write is to produce a mark that will constitute a sort of machine which is productive in turn, and which my future disappearance will not, in principle, hinder in its functioning, offering things and itself to be read and to be rewritten. (7-8)

Para comprender mejor lo anterior se puede utilizar una canción del trovador medieval Guilhem de Peitieu (1071-1126), cuyo primer verso dice: “Haré una poesía sobre absolutamente nada...”. La última estrofa de la canción mantiene la misma indeterminación: “Ya he hecho la poesía no sé de qué; / la enviaré a aquel / que por medio de otro me la transmitirá / al Poitieu, / para que mi dama me envíe la contrallave / de su estuche” (Alvar 81-83). Existen muchas interpretaciones (por lo general de carácter erótico) de estos versos y aún no se puede determinar exactamente “qué quiso decir” el trovador. Sin embargo, lo que está escrito es una *marca* legible, independientemente de que exista un simbolismo desconocido por los lectores del siglo XXI; se trata de una marca que se ha desgarrado del contexto “real” en que fue producida. Esto ocurre, en términos de Derrida, porque “... a written sign carries with it a force that breaks with its context, that is, with the collectivity of the presences organizing the moment of its inscription” (9). Por lo tanto, aun cuando el contexto original o “real” estuviera completamente perdido y aunque hubiera existido un código secreto entre el trovador y su supuesta dama (en este caso el código es lingüístico, aunque Derrida menciona la posibilidad de que los códigos sean no lingüísticos, como señas, gestos o sonidos), mientras la canción se pueda cantar, reiterar, releer, e incluso reescribir, seguirá comunicando mensajes y produciendo significados diferentes y renovados. Con respecto al contexto semiótico interno de la escritura, Derrida plantea que la fuerza de ruptura también continúa presente:

... by virtue of its essential iterability, a written syntagma can always be detached of the chain in which it is inserted or given without causing it to lose all possibility of functioning, if not

HPR/87

all possibility of “communicating,” precisely. One can perhaps come to recognize other possibilities in it by inscribing it or *grafting* it onto other chains. No context can entirely enclose it. (9)

En este caso Derrida habla de un sintagma, es decir, de una pequeña unidad de palabras que pudiera haberse desligado de la oración o el contexto. No obstante, esto también puede aplicarse a unos versos, a una estrofa o a todo un poema; así, si se injerta un texto en un nuevo encadenamiento de signos, en otro idioma, en otro contexto, o en otra forma de expresión artística, este obtendrá nuevas posibilidades expresivas. Si se piensa en el contexto histórico, una obra escrita hace quinientos años, o más, ¿podría tener un impacto importante en la sociedad del siglo XX o el XXI? Paco Ibáñez⁷ (1934), por ejemplo, fue censurado en la España de Franco por cantar canciones con textos como el siguiente:

Hace mucho el dinero, mucho se le ha de amar,
al torpe hace discreto y hombre de respetar,
hace correr al cojo y al mudo le hace hablar.
el que no tiene manos bien lo quiere tomar.
.....
Y si tienes dinero tendrás consolación
placeres y alegrías y del Papa ración,
comprarás paraíso, ganarás la salvación,
donde hay mucho dinero hay mucha bendición. (Ibáñez, 2002)

El texto anterior, “Lo que puede el dinero”, es un fragmento del *Libro de buen amor* (siglo XIV) de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. En su nueva forma, esta poesía confrontaba los dogmas impuestos por el régimen de Francisco Franco. Ante esto, se puede argüir que el *Libro de buen amor*, desde sus orígenes, fue polémico y entró en conflicto

⁷Paco Ibáñez marcó un hito en la musicalización de la poesía hispánica desde la perspectiva popular. Hijo de valencianos exiliados, vivió parte de su vida en Francia, donde descubrió, en los años cincuenta, la música del francés Georges Brassens (1921-1981) y del argentino Atahualpa Yupanqui (1908-1992). Ambos trovadores ejercieron una gran influencia en su trabajo.

con la autoridad. No obstante, la versión de Ibáñez, al ser inscrita en el marco de la España franquista, rescató el carácter polémico del texto original, provocando de nuevo la censura de la autoridad; en otras palabras, el trovador no solo actualizó el texto, sino también sus efectos socio-políticos. De tal manera, Ibáñez heredó de Juan Ruiz su poesía y, con ella, la reprimenda de los gobernantes.

Otro caso similar se encuentra en “Don Dinero”, el famoso personaje utilizado por Juan Ruiz e incluso por los goliardos para denunciar toda la avaricia y corruptela típica de la iglesia, y el cual también se encuentra en la *Letrilla satírica de don Dinero* de Francisco de Quevedo. En este caso, “... la música jocosa de Ibáñez revivió la sátira social de Quevedo, no solamente durante la época del franquismo, sino también en la actualidad, donde el culto al dinero y la corrupción producidos por este, continúan siendo la norma que rige las sociedades...” (Ureña 198). En el contexto de la actual crisis económica de España y el resto de Europa, estos versos, y en particular la versión musical de Ibáñez, han sido parte de las protestas de miles de jóvenes —muchos de ellos desempleados— autodenominados “Indignados”:

Madre, yo al oro me humillo;
él es mi amante y mi amado,
pues, de puro enamorado,
de continuo anda amarillo;
que pues doblón o sencillo,
hace todo cuanto quiero,
poderoso caballero
es don Dinero.

.....
Por importar en los tratos
y dar tan buenos consejos,
en las casas de los viejos
gatos le guardan de gatos.
Y pues él rompe recatos
y ablanda al juez más severo,
poderoso caballero
es don dinero. (Ibáñez, 1975)

La enseñanza que deja el trabajo de trovadores y compositores como Ibáñez, Serrat, Leonard Cohen, Guastavino, Alberto Cortez, entre otros, radica, por una parte, en que la musicalización amplía los marcos interpretativos de un poema y, por la otra, en que estos artistas lograron extender a públicos más amplios la poesía que, en su forma original, solamente habría llegado a un público reducido. No obstante, esta labor es sumamente delicada porque no puede ni debe realizarse en detrimento de la obra escrita. Cuando Paco Ibáñez canta su versión del poema “La poesía es un arma cargada de futuro” de Gabriel Celaya, sobrepasa los límites de una idea política, de una tendencia estética, o de un lineamiento partidista supuestamente artístico:

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,
como un pulso que golpea las tinieblas ...

cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades ... (Ibáñez, 1975)

El poema pertenece a *Cantos íberos* de 1955, ubicado en una etapa donde Celaya se vuelca hacia las temáticas sociales. De acuerdo con Sharon Keefe Ugalde, para algunos críticos, lo que podría parecer “prosaico” debido a la ausencia de algunos mecanismos poéticos tradicionales, contiene una estrategia en donde el impacto emocional no es el resultado de la casualidad, sino una modificación intencional del uso corriente del lenguaje. ¿Cómo se logra esto? La autora lo explica así: “System breakage, repetition, and parallelism combine with syntactic contrast to achieve the effect” (90). Efectivamente el poeta proclama la necesidad de crear una poesía “para todos” (“Poesía para el pobre, poesía necesaria / como el pan de cada día...”), y, como lo expresa Ugalde, el contraste que establece entre lo que la poesía “no debe ser” (“No es una poesía gota a gota pensada. / No es un bello producto. No es un fruto perfecto.”) y lo que “debe ser” (“Es algo como

HPR/90

el aire que todos respiramos / y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos”), le permite a Celaya expresar enérgicamente su intuición poética (Ibid.). Esta fuerza emotiva se expande al ser cantado por Ibáñez, quien logra enaltecer el poema, manteniendo, al mismo tiempo, su carácter contestatario:

Porque vivimos a golpes, porque a penas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo ...

La interpretación musical del trovador logra entrar en las estructuras internas del poema, recoge su musicalidad y la traslada a su canción por medio de un proceso intuitivo de transmusicalidad, donde se potencia la rebeldía contenida en el lenguaje. Este fenómeno también se manifiesta en la música de “Aceituneros” de Miguel Hernández (“Andaluces de Jaén” en la versión de Ibáñez). En este caso, Hernández arma su discurso sobre una estructura poética sólida, a través de la cual se dirige al campesino andaluz: “Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos...”. De esta manera, al imborrable apóstrofe le siguen las preguntas ineludibles: “¿...quién levantó los olivos?”, “¿...de quién son estos olivos?”. Su respuesta desafía los dogmas religiosos, denuncia al sistema latifundista de la España de principios del siglo XX y, desafortunadamente, coloca al poeta en la lista negra de los falangistas: “No los levantó la nada, / ni el dinero, ni el señor...”.

“Aceituneros” se lee, indiscutiblemente, como un poema político, con una fuerte carga ideológica propia de los ideales abrazados por el poeta; característica que logra equilibrarse gracias al dominio que Hernández poseía de las estructuras y estrategias poéticas tradicionales. Por su parte, la voz de Ibáñez se mueve sobre una melodía más íntima y sublime que de agitación política, ampliando la efectividad del texto y reforzando, como en el poema de Celaya, su impacto emotivo. Aunque la canción no incluye todas las estrofas del poema original, Ibáñez reúne los puntos álgidos, los momentos de gran altura poética, así como los de interpelación política:

¡Cuántos siglos de aceituna,

HPR/91

los pies y las manos presos,
sol a sol y luna a luna,
pesan sobre vuestros huesos!

.....

Jaén, levántate brava
sobre tus piedras lunares,
no vayas a ser esclava
con todos tus olivares. (Ibáñez, 1975)

Por lo general, el lenguaje estrictamente musical (piénsese únicamente en notas musicales, sonoridades, armonías, sonidos percusivos e incluso silencios, y no en composiciones específicas) tiende a ser más abierto que los signos lingüísticos de un idioma, y si bien, los sonidos musicales generan reacciones y pensamientos, no son palabras, las cuales, a pesar de su arbitrariedad intrínseca, dicen algo determinado, estén dentro o fuera de un contexto. Quizá por esta razón, las canciones son obras abiertas, donde los componentes sonoros y literarios generan reacciones y pensamientos de una manera abierta y no cerrada; los expanden pero nunca los limitan. De tal manera, cuando la naturaleza abierta de un poema se une a la música, por excelencia también abierta, la canción crece, se transforma, se adapta a las circunstancias geográficas, culturales e históricas, y además, el público la asume como propia (Ureña 197).

La canción, en general, posee una cualidad extraordinaria de multivocidad y su constante transformación, sobre todo en la música folclórica, al igual que su sobrevivencia a través de la historia se debe, en especial, al fenómeno de la transmisión oral, de la repetición (la *iterabilidad*, en términos derridianos) y de la recreación permanente. De esta manera, las canciones nunca se limitaron a un contexto único. Por ejemplo, al arribar al Nuevo Mundo, cientos de cantos, así como muchos rituales que incorporaban música, se adaptaron al medio geográfico y social, se mezclaron con otros cantos nativos y se transformaron para mantener su vigencia, acompañando al ser humano en sus diásporas -en la guerra y en la paz- y reproduciendo las perspectivas que los pueblos poseen de sí mismos, del otro y del medio circundante.

HPR/92

El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer explica: “La multivocidad de la palabra poética tiene su auténtica dignidad en que corresponde plenamente a la multivocidad del ser humano” (863). Tal diversidad expresiva, contenida, de acuerdo con Gadamer, en la palabra poética, se manifiesta en otro poema de Miguel Hernández con música de Joan Manuel Serrat, “Menos tu vientre”, del poemario *Cancionero y romancero de ausencia* (1938-1941), escrito por el poeta en la cárcel:

Menos tu vientre,
todo es confuso.
Menos tu vientre,
todo es futuro
fugaz, pasado
baldío, turbio.
.....
Menos tu vientre,
todo es oscuro,
menos tu vientre
claro y profundo. (Serrat, 2000)

Hernández encuentra un refugio imaginario en el vientre de su esposa, el cual, además, alberga al hijo que viene a un mundo que se ha vuelto inhabitable para muchos; este refugio existe únicamente en lo interno de la poesía. Lo externo se derrumba y con esto caen también los ideales y las utopías; se trata de un medio agresivo, difuso e inseguro, donde todo termina. La lectura musical de Serrat remarca ese anhelo de paz y seguridad que se confronta violentamente con la realidad circundante. Anteriormente analicé este poema en mi libro *Trovar. Memoria poética de la canción hispanoamericana* (2013), donde comenté la confrontación de conceptos en las dualidades del poema:

La relación de opuestos entre “todo” (el medio externo) y “menos tu vientre” (el espacio poético), la confrontación de un “futuro / fugaz” con el “pasado / baldío”, lo oscuro y lo turbio contra lo claro y profundo, el choque de sensaciones e ideas que reflejan la historia de la cual el poeta es protagonista, se

mantienen tanto en la versión escrita como en la cantada. Esto se reafirma con el arreglo de Francesc Burrull, el cual se inicia solamente con la voz de Serrat y un instrumento musical, incorporando lentamente al resto de la orquesta; un proceso de crecimiento como el hijo que crece en el vientre materno. Esa misma mujer, la añoranza de su amor y su cuerpo y el hijo recién nacido, se convierten en nuevas isotopías en la poesía de Hernández hasta el final de su vida en 1942. (Ureña 208)

En su versión, Serrat utiliza la conjunción “y” en el verso “baldío, turbio” (“baldío y turbio”), eliminando el asíndeton del texto original. Esta licencia poética quizá tenga como objetivo conectarlo con la última línea, “claro y profundo”, o simplemente pudo haber sido un error intuitivo, la necesidad coloquial de unir las dos palabras. Podría cantarse sin la “y”, pero así se ha popularizado (207). En muchos casos un autor musical puede establecer una relación personal con el poeta, facilitándose de esta manera los problemas que a veces provocan las licencias poéticas. Sin embargo, esto no siempre es posible, debido, entre otras cosas, a la ausencia temporal o permanente del emisor o el receptor, lo cual obliga a una de las partes a realizar modificaciones. Esto se vuelve aún más difícil cuando se entra en el campo de la traducción, pues si dentro de una misma lengua no existen reglas científicas que determinen lo que un escritor “quiso decir”, aun en las frases más obvias, mucho menos existen al pasar de un sistema lingüístico a otro diferente. Para ilustrar esto, se puede recurrir a la versión del escritor y trovador canadiense Leonard Cohen de “Pequeño vals vienés” de Lorca (“Take This Waltz”), cantado por el artista en inglés. Como los *cantes de ida y vuelta*, el texto de Lorca se transformó en un *poema de ida y vuelta*: nació en América en español como parte de *Poeta en Nueva York* (escrito en el corazón de la Gran Depresión) y, décadas más tarde, regresó a España con música y en inglés, generando versiones en español de artistas como Enrique Morente y Ana Belén.

Cohen descubrió a muy temprana edad la poesía de Lorca. Años más tarde, decidió musicalizar “Pequeño vals vienés”, y aunque existían buenas traducciones del poema, no podía utilizarlas porque la música que imaginaba no se lo permitía. Debido a esto, el cantautor se abocó a la tarea de realizar su propia traducción, en la cual invirtió una

enorme cantidad de tiempo, amalgamando el poema con la música, tratando de mantener el efecto de las ideas, las imágenes y, lo que resulta aún más difícil, conservando un ritmo prosódico similar al del poema en español, razón por la cual este también puede cantarse con la misma música en su idioma original. Eso no es posible con el resto de traducciones existentes del mismo poema. De manera que Cohen no hubiera podido seguir lo que Vladimir Nobokov llama “the servil path”⁸ donde el traductor debe limitarse a emular al autor traducido, agregando notas al pie de página que expliquen al lector aquellos aspectos del texto que podrían parecer extraños, sin sentido, o bien, porque existen palabras para las cuales no se encuentran traducciones literales (Schogt 105-106). Inevitablemente su traducción debía seguir un camino creativo y no servil, lo cual condujo a la canción por un sendero de contraste, de juego y contrapunto con el poema.

Por su parte, el texto original también conservó –retomando la idea de Derrida– su fuerza de ruptura con el contexto y con sí mismo. ¿Cómo se manifiesta esto en la lectura musical de Cohen? Primero, se debe recordar que Lorca también era músico, tocaba muy bien el piano y, además, componía canciones. Cuando el poeta decide llamar a su poema “vals vienés”, probablemente estaba imaginando un vals, el cual, por antonomasia, se ubica en Viena. Obviamente esto no es más que una suposición; no obstante, desde el punto de vista musical, el texto avanza en un ritmo ternario, es decir, en compases de tres tiempos (un-dos-tres, un-dos-tres...), como todos los vales. El “Ay, ay, ay, ay”, representa una voz popular, común en muchos géneros cancionísticos. Igualmente se marca el ritmo musical en repeticiones como “Este vals, este vals, este vals...” y “Te quiero, te quiero, te quiero...”, este último traducido por Cohen como “And I want you, I want you, I want you...”, diferenciándose de las traducciones del libro donde se lee “And I love you, I love you, I love you...”, lo cual resulta muy significativo porque, aunque en español ambas traducciones son correctas, la interpretación de Cohen proyecta un deseo de posesión física, una necesidad corporal y hasta una confrontación.

⁸ “The Servile Path” (1959) es un artículo de Vladimir Novokov que se concentra en la importancia de la precisión en la traducción de nombres de plantas. Esto es aplicable a la literatura, pues muchos poemas y otros textos literarios incluyen este tipo de vocabulario.

HPR/95

Para comprender, entonces, la importancia de la lectura del compositor y su interpretación, se puede observar la primera parte de ambas versiones:

En Viena hay diez muchachas,
un hombro donde solloza la muerte
y un bosque de palomas disecadas.
Hay un fragmento de la mañana
en el museo de la escarcha.
Hay un salón con mil ventanas.

¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals con la boca cerrada. (Lorca 143)

*Now in Vienna there are ten pretty women.
There's a shoulder where death comes to cry.
There's a lobby with nine hundred windows.
There's a tree where the doves go to die.
There's a piece that was torn from the morning,
and it hangs in the Gallery of Frost –*

*Ay, ay ay ay
Take this waltz with the clamp on its jaws. (Cohen, 1997)*

Empezando por el tiempo, Cohen se ubica en el presente: “Now in Vienna...”. Tratándose de la versión de Cohen, se puede asumir que la canción se refiere a su presente y no al de Lorca. Sin embargo, este presente existe para cualquier lector u oyente, aun cuando el poeta haya muerto y el texto haya sido escrito -y musicalizado- hace muchos años. Así, la canción adquiere vigencia desde la primera palabra y, más aún, desde el cambio de título: “Toma este vals” *ahora*; lo cual implica un mandato, un ofrecimiento o una invitación a la acción. En este nuevo contexto, *ahora*, en Viena hay diez mujeres guapas, un hombro donde viene a llorar la muerte, un salón con novecientas ventanas (no mil), hay un árbol adonde van a morir las palomas; en otras palabras, aunque ambos textos mantienen efectos surrealistas interactuando en un espacio frío tomado por la

muerte, en la versión de Cohen sobrevive un movimiento provocado por la transformación que experimentan las imágenes: aun cuando van a morir, las palomas vuelan. Esta característica se manifiesta también en la música, la cual, sin abandonar la medida del vals, no deja de tener un aire de tiovivo y feria tradicional. El “fragmento de la mañana”, pasivo en el texto original, se transforma en un pedazo arrancado de la mañana; un desgarramiento. Finalmente viene la ofrenda del poeta: un regalo muerto para un amor muerto, un vals que no canta (“... con la boca cerrada”), lo cual, para Cohen, de una manera mucho más dramática, implica la acción de amordazar o inmovilizar, a la fuerza, las mandíbulas (“Take this waltz with the clamp on its jaws.”). En este sentido, se percibe un acto de resistencia en la traducción de Cohen, reafirmada también en la música y en su típica manera de cantar, en su forma de dejar caer la voz al final de las frases, imprimiéndole la ironía propia de quien hace mofa de la muerte o de la pérdida amorosa.

De este modo, la versión de Cohen, así como el texto original, guardan un carácter de desterritorialización y se ubican de manera surrealista en Austria, lo cual adquiere más sentido si se piensa que Lorca se encuentra en América y en el video Leonard Cohen canta su vals en Granada, España. Considerando lo anterior, y ante la imposibilidad real de recuperar lo perdido, el poema se afirma en el ensueño; el surrealismo se confabula con la “huida” y el lenguaje da a luz una canción de amor bipolar, es decir, que salta constantemente a polos opuestos, viaja en dos direcciones como un *cante de ida y vuelta*, en negativo y en positivo, y desde las perspectivas del que se queda y del que se aleja. La relación que se establece entre canción y poema se asemeja a una controversia poética, a un duelo de imágenes que se enfrentan por encima de los códigos lingüísticos del español y el inglés. Así, mientras Lorca escribe: “...en nuestra cama de la luna / y en la danza que sueña la tortuga”, Cohen responde: “On a bed where the Moon has been sweating, / in a cry filled with footstep and sand...”. Si Loca canta: “Hay una muerte para piano / que pinta de azul a los muchachos.”, Cohen responde: “There’s a bar where the boys have stopped talking, / they’ve been sentenced to death by the blues.” Por lo tanto, si en la canción desaparece la tortuga, queda su rastro grabado en la arena. Si se revisa *Poeta en Nueva York*, se observa que, aparentemente, Lorca escribe este poema viajando en barco rumbo a

Cuba (“Huida de Nueva York”), donde el mar Caribe se transforma en habitaad común para diversas especies de tortugas marinas, las cuales suelen dejar sus huellas de tractor en la arena de las playas. Si bien no se puede afirmar que Cohen tuviera esta idea en mente, no resulta nada extraño para el oyente sustituir “la danza que sueña la tortuga”, por un llanto que, como la huella del gran reptil marino, ha quedado inscrito en la arena. En el texto original, la muerte es una forma musical (“muerte para piano”), mientras para Cohen, es el *blues*, un género musical creado por los negros como canto de tristeza y protesta, quien declara una sentencia de muerte. Esta interacción dinámica entre los dos artistas solo ha sido posible en el contexto de un trasplante lingüístico y formal, en el paso del español al inglés y del poema a la canción.

Históricamente, la canción se ha impuesto como un medio de enunciar la poesía. En sus formas tradicionales y en diversos géneros contemporáneos, contiene un lenguaje poético, a pesar de haber sido una y otra vez desvirtuada por la superficialidad abrumadora que domina los mercados de la música. La idea de estudiar su *literaturidad musical* o su *musicalidad literaria*, se presenta como propuesta de investigación y análisis, pues esta forma popular tiende a regresar a sus raíces naturales, al origen de la voz poética. La variable que afecta tanto a la canción como a cualquier otra expresión artística en la actualidad, radica en que también existen leyes mercantiles que rigen el mundo de la cultura y el arte, las cuales también determinan los gustos y las actitudes de los públicos. De manera que el ojo crítico del investigador, así como del creador, deberá rescatarla, algunas veces de lo interno y otras de la periferia de la industria cultural.

Bibliografía

- Alvar, Carlos. *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Print.
- Cohen, Leonard. *More Best of Leonard Cohen*. Columbia, 1997. CD.
- Derrida, Jacques. “Signature Event Context.” *Limited Inc*. Jacques Derrida. Evanston: Northwestern UP, 1988. 1-23. Print.

HPR/98

- Eco, Umberto. "La poética de la obra abierta." *Teorías literarias del siglo XX*. Eds. José Manuel Cuesta Abad and Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Ediciones Akal S. A., 2005. 894-900. Print.
- Gadamer, Hans-Georg. "Poetizar e interpretar." *Teorías literarias del siglo XX*. Eds. José Manuel Cuesta Abad and Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Ediciones Akal S. A., 2005. 858-865. Print.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Espasa Calpe, S. A., 2006. Print.
- Ibáñez, Paco. *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora*. Polydor, 1967. LP.
- . *Paco Ibáñez La poesía española de ahora y de siempre*. Polydor, 1975. LP.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores: Historia literaria y textos*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1975. Print.
- Roberts, Edward A. y Bárbara Pastor. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Print.
- Rosen, Charles. *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton & Company, 1998. Print.
- Schogt, Henry. *Linguistics, Literary Analysis, and Literary Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 1988. Print.
- Serrat, Joan Manuel. *Miguel Hernández*. BMG Music Spain. S. A., 2000. CD.
- Ugalde, Sharon Keefe. *Gabriel Celaya*. Boston: Twayne Publishers, 1978. Print.
- Ureña, Juan Carlos. *Trovar. Memoria poética de la canción hispanoamericana*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2013. Print.