

Eduardo Nicol
Edición conmemorativa
Cien años

Revisión de
JOSU LANDA

Eduardo Nicol

Formas de hablar sublimes
Poesía y filosofía



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO, 2007

CAPÍTULO CUARTO

MUSICALIDAD DE LA POESÍA EL ORIGEN SONORO DEL HOMBRE

En el principio fue el verbo. Verbo es pensamiento y palabra. Pero también es voz. El principio del hombre es sonoro.

El verbo enmudece en la escritura. La representación gráfica de la palabra es el paso decisivo hacia la universalidad extensiva del pensamiento. Ya no se requiere entonces la presencia del oyente. El mensaje verbal conserva su actualidad en un lugar y un tiempo distintos de aquellos en que fue pronunciado. Y lo que se registra por escrito, para que conste (es decir, para que tenga constancia, y no sea volátil como la palabra sonora) es algo que “vale la pena”. Con esta pena y esta constancia se crea una cultura en la que el hombre adquiere una nueva dimensión de ser: trasciende lo efímero de aquello mismo que lo define, que es la palabra oral. El sentido logra entonces primacía sobre el sonido.

La *vox populi* no era *vox dei* sino cuando coincidía unánimemente en una opinión. La unanimidad era decisiva. Sabemos, sin embargo, que ni metafóricamente alcanzaba esa voz una jerarquía equiparable a la autoridad divina. La *vox populi* era muchas veces voz de la plebe: un mero rumor, o una maledicencia, o la expresión de un estado de ánimo pasajero. Ni siquiera la unanimidad, si se lograra, daría permanencia a las opiniones populares. El hombre buscó la permanencia en la palabra escrita.

Verba volant, scripta manent [Las palabras vuelan, las escritas permanecen]. Lo cual indicaría que las auténticas palabras son, en sí, volátiles, y se distinguen de los escritos porque éstos no son sonoros. La búsqueda de una permanencia es bien intencionada, pero fallida. Ciertamente, los escritos comprometen, pues pueden ser citados sin

ambigüedades, sin fiar en la memoria. Pero si el escrito queda, lo que él declara y la intención que lo inspiró pueden volar tanto como los sonidos.

Pueden volar también porque tengan poco peso. Una palabra de peso como la normativa, que tiene autoridad en sí, y puede ser hablada o escrita, empieza a reforzar desde Grecia esa autoridad con la escritura. La primacía del sentido se acentúa, a costa de la musicalidad; pero el poder de lo ordenado por ley nunca es total o excluyente. La ley escrita cambia el curso de la historia. Sin embargo, aunque ella tiene, como dicen los juriconsultos, “fuerza de obligar”, quedan a su margen otras posibilidades de conducta. Entre ellas, la desobediencia. La infracción prevista está regulada. La fuerza de la ley queda reforzada por la palabra escrita. Con ella disminuye, hasta donde cabe, la ambigüedad inherente a los actos humanos.

También la poesía adquiere un nuevo rango de autoridad cuando se comunica por escrito. Es una autoridad perdurable, como se comprueba en la vigencia actual de la poesía de Homero. Nuevas leyes pueden cambiar las leyes. Ningún poeta puede cambiar la poesía homérica.

Pero la escritura se forma con signos gráficos, y éstos no pueden representar directamente las cosas y los pensamientos. No hay ninguna comunidad real, ninguna relación de ser a ser, entre el verbo y las cinco letras que componen esta palabra. Lo que representan estos signos gráficos son los sonidos de la palabra. El texto escrito es como una partitura. Cada letra es el signo de una nota musical. La lectura silenciosa reproduce *in pectore* [dentro de uno] los sonidos. Leer no es sólo captar significados: es saber cómo se pronuncia el vocablo.

Antes que la política, que con la ley escrita transforma la constitución de la comunidad humana, la sapiencia recibe entre los griegos la consagración de la escritura. El mensaje ya no se transmite de padres a hijos por la voz; adquiere una forma más inequívoca y estable que la tradición oral. La sapiencia escrita no es la voz del pueblo, sino la voz de un hombre sabio a la que el pueblo atiende. La tradición compartida implica entonces la lectura. La transmisión del sentido queda asegurada, después de la muerte de los doctos, por el texto fidedigno, que es término de invocación y de apelación, como la ley en la socie-

dad civil. Todavía hoy, en derecho, “la opinión de los doctos” se integra, junto con las sentencias de los tribunales, en el cuerpo de lo que llamamos jurisprudencia.

La sapiencia no es musical. Tampoco lo es el amor de la sapiencia que se conocerá como filosofía, o sea la ciencia. La ciencia presta atención al sentido de la palabra, que es lo traducible a otro lenguaje. Su sonido importa casi nada, a pesar de que la filosofía sigue siendo oral, además de escrita, hasta nuestros días. En la Edad Media, los profesores son “lectores”; sus enseñanzas son “lecciones”, o sea lecturas en voz alta. Pero en dos momentos sobresalientes de su historia, la filosofía requiere el oído y no la vista: el momento inicial milenario y el momento definitorio socrático. En Tales y en Sócrates la filosofía es pura voz. Esta filosofía es ciencia, pero se transmite como la primitiva sapiencia (así como la enseñanza pitagórica: *magister dixit* [el maestro dice]). Es literalmente ilegible: una lección sin lectura.

La voz es nominativa. El sistema simbólico de la palabra comienza sustantivamente, dando nombre a las cosas. Dar nombre es dar razón: *logon didonai*. Esta es una “sustantivación” del ente que se da en y con la palabra. Hablar de las cosas es una manera privilegiada de relacionarse con ellas. Y también con los demás. Mediante el sonido con sentido, el prójimo ya no es un mero ser-ahí (*Dasein*), sino el interlocutor. Antes del lenguaje hablado, el pre-hombre podía identificar la cosa, señalada y ofrecerla con el gesto. La palabra es el ofrecimiento sonoro del ser. Y el sonido transforma a su vez el ser de quien habla: *le da* el ser esencialmente humano.

Dar razón, dar el ser, dar-se el ser. Esto es compartir la realidad sin tocarla: un grado de posesión más alto que el simple verla juntos. Lo que cambia es este “juntos”, pues se trata de una experiencia de mayor intimidad y complejidad que el ser-juntos (*Mitsein*). También la mano, que parece tan posesiva cuando toca y apresa la cosa, queda transformada por la voz. El contacto ya no es sólo físico, sino meta-físico, porque se convierte en una prolongación auxiliar del verbo, y el verbo tiene su propia physis, pero no es ser físico. El pensar, el hablar y el tocar quedan integrados. Nos dice el psicólogo que, en el niño, la manipulación forma la noción. Pero esto ocurre cuando el niño todavía no habla: emite sonidos que no son articulados. La mano es

verdaderamente poseedora cuando adquiere un saber sustantivo. Confirma entonces la posesión que brindan el sonido y el sentido. La mano empieza a saber: el toque ya es docto.

La palabra es lenguaje articulado. La articulación se refiere a la mecánica de los órganos de fonación y también a la sintaxis, o sea, literalmente, al orden conjunto de los vocablos. Articulación es composición. Pero cada una de las oraciones compuestas, incluso cada palabra, es susceptible de variados tonos y acentos en la dicción. Cada voz personal tiene su propio timbre y tesitura, como el instrumento musical; es capaz, lo mismo que éste, de producir diversas inflexiones. De suerte que el sentido no se define aparte, por pura lógica, sino que puede alterarlo el sonido. Hay infinitas maneras de decir la misma cosa con las mismas palabras: de poseer y de ofrecer la cosa, según las inflexiones orales. La sonoridad se integra en la personalidad.

Lo común o constante es la forma del acto verbal; y su resultado, pues la voz establece una distancia, y a la vez un mayor acercamiento. Nos permite acercarnos a lo que está separado del aquí y el ahora, marcando la distancia en el acto mismo de acortarla. Así pronunciamos la palabra *árbol*, para que nos entiendan, cuando no hay ningún árbol a la vista. De este modo, por el sonido, adquiere el hombre el señorío sobre todo lo no humano.

No hay pensamiento sin sustantivos, que son el germen de los conceptos. Nombrar es hablar; conceptuar es hablar bien: decir lo que las cosas son en sí, y no sólo para mí. Pero los conceptos se piensan porque las cosas se dicen. Esto significa que el pensamiento es esencial comunicación; que la primera comunicación es sonora y crea su propio ámbito de resonancia. Este es el ámbito humano, distinto del espacio físico donde se producen los ruidos y sonidos mundanos, desde el trueno hasta el pío de las aves.

La filosofía habla bien. Es pensar conceptual, y por tanto le importa el sentido de la palabra, no su sonido, y ni siquiera, al parecer, el interlocutor. Los mismos filósofos nos han acostumbrado a prescindir de un oyente, en la relación cognoscitiva; han enseñado que lo único importante es la relación del logos con el ser, olvidando que todo pensamiento es dialógico. Así nació la lógica muda, como

si el concepto fuera puramente mental, y no vocal; o sólo vocal *per accidens*: por accidente didáctico, pero no desde la gestación.

La palabra, que con su sistema fonético eleva la comunicación desde el nivel de la mímica al nivel del logos, luego queda con las formalizaciones desprovista de su musicalidad. Lo cual sería una manera legítima de depurarla, si lo eliminado fuera la simple música subjetiva; o sea, si el sonido no fuese el vehículo primario de la comunicación. Pero no hay pensamiento sin expresión. Que quiere decir: nadie piensa a solas. El tú está presente lo mismo que la cosa. En suma: es la unión de la semántica con la fonética la que engendrará el concepto. La comunicación escrita implica esta unión.

La filosofía, como toda ciencia, es un lenguaje especial; inteligible, pero diferente del habla común. Su especialidad consiste en comunicar la verdad verdadera. Esto la obliga a consignar por escrito lo pensado. No ha lugar a equivocarse, y la vista es menos infiel que el oído. La lectura puede repetirse a voluntad, mientras que la repetición del mensaje oral tiene que solicitarse. El texto es una comunicación segura, aunque mediata. La mediación es temporal, además de espacial. Sin embargo, el filósofo que escribe permanece disponible ante el eventual destinatario de su mensaje: se encuentra siempre *textualmente* presente.

El texto escrito alivia el quehacer de la memoria. La filosofía escrita no hizo sino aprovechar la experiencia antigua de la comunicación epistolar. Pues ella es una manera tardía de hablar, y aprende de las anteriores. Cuando nace, ya existe la escritura; quiere decir que cuenta desde el inicio con un público de lectores posibles. Antes de la filosofía vino la poesía, que al principio sólo tenía oyentes. La épica se dirige a un público de analfabetos. Pero ya tiene lectores en la época de los filósofos milesios. Sabemos del gran Anaximandro fidedignamente porque fue escritor.

También la poesía es un lenguaje especial, y resulta insensato, como hace Platón, juzgarla con el criterio posterior que establece la filosofía; pues lo que en ésta importa es la verdad, mientras que la poesía es una forma de musicalidad nueva en la cual la verdad es lo que no importa. La novedad del lenguaje poético respecto del común es justamente el incremento de esa musicalidad. El mundo poético lo crea

el poeta pensando en sonidos, tanto como en imágenes. Por esto nadie pretende que la poesía exponga el ser, como la filosofía. Las cosas son como el poeta decide libremente que sean. La arbitrariedad común del “a mí me parece” se convierte en la soberana libertad del “yo creo”. Crear, en griego, es *poiéin*.

La musicalidad es por tanto prominente en la génesis del acto poético. Y también en lo que pudiéramos llamar, como cuando hablamos de música, en su “ejecución”. La poesía debe ser, y de hecho es desde el origen, recitada o cantada. Y aunque no hay expresión verbal sin sentido, el sentido común de la palabra queda subordinado al arte del sonido y transformado por él. Claro está que la poesía es inteligible, y que por tanto el sentido transformado no se convierte en un sinsentido. El oyente entiende: se encuentra en la misma base real que el poeta. Pero el poeta revela al profano la comprensibilidad de la fantasía. Lo que él procura sobre todo es que lo dicho “suene bien”. El buen sonido es cualidad independiente de lo dicho, y posee la virtud específica de una verdad estética. Hablar bien en filosofía es algo (de hecho, aunque no en el ideal) ajeno al buen sonido. Es afinar la consonancia de la palabra conceptual con la cosa. En poesía esta relación de consonancia se afina entre las mismas palabras, musicalmente. Por esto es legítimo que el concepto ceda ante la metáfora: los labios *son* claveles, el cabello *es* áureo. Esta afirmación de un ser que no es, sería inválida, o sea prosaica, sin el arte de la voz. Hablar bien poéticamente es hacer buena música con las palabras.

Los amantes de la filosofía todavía hoy son oyentes. Esta es una ciencia-sapiencia que se expone oralmente en conferencias y cursos académicos. Incluso, alguna vez, los oyentes usan grabadoras, cuando pudieran esperar la eventual publicación de la lección oral; como si quisieran retener el decir, y no sólo lo dicho, roban la voz ajena para reproducirla a voluntad, sin la voluntad del dueño y señor de esa voz. En cambio, salvo en el teatro, la poesía que nació musicalmente es hoy en día objeto de lectura. Casi nunca se recita en voz alta. En sus formas originales, no hay poesía sin un público presente y oyente.

La poesía se dirige al pueblo, dirá Platón. El poeta, el intérprete de su obra, son cantores. Aparte de otras conexiones, la que existe entre la épica y la tragedia aparece en la vocalidad, en la solidaridad del

auditorio con la obra. En el teatro, esa presencia de los oyentes es esencial. Pero aquí el actor cumple la misma función que el rapsoda: interpreta un texto escrito, en cuanto al sonido y al sentido. El lector hará lo mismo, aunque su interpretación del sonido habrá de hacerla mentalmente, adoptando el texto como partitura musical, por sí solo, sin la ayuda del recuerdo de la voz de un actor, o de un juglar, que conserva quien presencié la ejecución actual. Esta voz interior de los lectores, no es la de nadie; es apenas un eco de la voz propia.

En nuestro tiempo ha decaído la poesía épica (y la trágica). Tal vez por esto, sólo prestan atención al hecho de la musicalidad inherente a la poesía los eruditos que estudian sus primeras manifestaciones, en Grecia y en las literaturas medievales. Pero la estudian como simple hecho histórico, y no como componente esencial de la poesía misma. Corresponde más bien a la filosofía advertir que la obra poética es voz con arte musical. De suerte que esta música no hace sino acentuar la musicalidad *natural* de la palabra. El logos es sonoro, además de ser lógico. O mejor aún: tiene sentido *porque* tiene sonido.

Esta evidencia es principal en una filosofía que pretenda dilucidar cuál es “la esencia de la poesía”, para lo cual es necesario investigar la génesis del logos. Con esto la cuestión queda transferida a la filosofía en sentido estricto. No se trata ya de un tema monográfico. Ninguna abstracción metodológica podrá eliminar el hecho de que el concepto es palabra, y de que, por consiguiente, el pensamiento comienza como comunicación oral. Hablando, como es tan común actualmente, de los “medios de comunicación”, conviene olvidar por un momento los medios artificiales, y reconocer que la palabra oral es el común, el más efectivo y primitivo de ellos. Todo lo demás surge de ahí, y ahí tiene su base natural. La abstracción del puro concepto que llevan a cabo los filósofos sólo fue posible por la invención de la escritura, que es anterior a la filosofía, y posterior al nacimiento de la poesía.

La decadencia de “la gran poesía” puede haber contribuido a ofuscarnos respecto de su génesis musical, y por ende de sus formalidades sonoras. La poesía tiene su propio tono y acento. Es melódica, y resulta incongruente reducida a la naturalidad prosaica, olvidando la naturalidad artística del verbo poético. Mucha obra poética

contemporánea nace mermada, pues nunca podría ser recitada; y si lo fuera, su musicalidad sería sobrepuesta y de artificio, más que de arte. El abandono de las formas (del ritmo, la métrica y la rima) da origen a una composición literaria que sólo es poética por la idea, o por la tipografía, pero no por el sonido.

Otra consecuencia de lo mismo es la interpretación naturalista del teatro en verso, según la cual, por ejemplo, es necesario ocultar la rima, y Shakespeare debiera recitarse como un diálogo casero; a pesar de que, manifiestamente, el poeta quiso realzar las grandes pasiones con la sonoridad de las grandes palabras. Los terribles infortunios de la vida real en nuestros días no siempre tienen el rango de tragedias: les falta música, y son a la vez aterradores y prosaicos. Hay en los escritores un cierto pudor que les impide utilizar aquellos recursos del arte que podrían resultar artificiosos o afectados en la cocina.

Esto tiene importancia, no sólo como criterio estético para evaluar el estilo de la composición y de la ejecución teatral, sino como síntoma de una ignorancia de aquello que debemos exigir de la poesía, que no es ni más ni menos que un nuevo mundo. Lo constituyente de este mundo es una fantasía sin otros límites que las formas del verso en que debe encuadrarse, y unos sonidos cuyas variaciones posibles están dadas en las reglas de la fonética gramatical. La combinación de tales límites y reglas determina la morfología poética.

Tales ingredientes no pueden ser desechados como un lastre de la composición poética, como vestigios de una estética pasada de moda. De la música no se puede prescindir sin riesgo para la obra. Porque, además, con el cambio habrá cambiado de manera radical precisamente aquello que esperamos de la poesía, que ya no sería un mundo *creado* por el poeta, sino una versión del mundo cotidiano, acaso más refinada que las noticias periodísticas, o que las memorias personales, pero vulgar por común. La comunidad de la poesía se constituye con la singularidad de la melodía verbal. La tragedia humana se redime cuando "suena bien".

El hombre culto habla con arte sin arte, es decir, sin reflexión, por simple cultura; la cual es más notoria y diferencial cuanto más inconsciente es la aplicación del arte. Conciencia del arte reflexiva y

metódica ha de tenerla quienquiera que se dirige a un auditorio; como el conferenciante, el político en su discurso, el sacerdote en su sermón. Que no les diga a estos un naturalista que su modo de hablar ha de ser el mismo que el de todos nosotros: sin cultura verbal específica. Si el buen hablar en público parece "natural", esta naturalidad es fruto de designio.

¿Qué es lo que cambia, en esos modos de hablar que son diferentes por el ámbito? Cambia lo que llena el ámbito, que es la voz. Cambian el estilo y la vigilancia del orador sobre la articulación del discurso y la articulación fonética; las pausas y los acentos. Porque si aburrir a los oyentes en privado es pecado menor, resulta funesto hablando en público.

Todo es cuestión de música; la cual puede ser cautivadora, incluso cuando el sentido es oscuro y discutible (como los griegos descubrieron). Menos música, menos arte, menos comunicación. El buen orador es convincente porque su arte se oculta en su misma efectividad; pues el arte descaradamente al descubierto es algo que todos repudiamos: la afectación o el manierismo. No hay quizás nada más difícil de lograr que el arte de la espontaneidad. Hablar en público es arte, o bien simplemente oficio. Sin lo uno ni lo otro, la única alternativa es el arte de callar, que también tiene su sabiduría.

El mundo es sonoro. El hombre sólo percibe el silencio cósmico en la soledad de la alta montaña, como ausencia de los sonidos y ruidos que lo envuelven, lo acompañan, o lo intimidan, en la tierra baja. Dado que el silencio *no es* (no tiene realidad física), lo que percibimos en las cumbres no se oye, sino que se ve. Se ve la cordillera inmensa, inmóvil, perdurable. Y esto nos sobrecoge, porque lo visible es a la vez indiferente: es el panorama de la tierra antes de que la pisara el hombre. Sonidos y ruidos son familiares. El gran silencio es, como dijo el poeta, el de un mundo "ancho y ajeno".

Los animales son sonoros. Sin duda lo fue también el hombre antes de ser hombre. Empezó a ser hombre cuando adquirió la voz, que no es sonido equiparable a ningún otro. Los animales superiores tienen una comunicación que se distingue de la humana por su carencia de musicalidad (salvo ciertas aves, que por esto se llaman canoras). La voz animal es música incompleta: transmite mensajes

sin logos. El logos y el sonido son indivisibles en la palabra humana. El pensar solitario viene cuando el hombre lleva largos siglos de hablar, y no es más que un diálogo de palabras calladas. *En el principio fue la voz.*

La voz es comunitaria, o sea dialógica. La poesía no es dialógica, en el sentido de que en ella no hay intercambio. Su discurso es un monólogo: uno es el de la voz, otro el oyente, y éste permanece atento y mudo. Pero también la poesía es comunitaria, porque la música es vinculatoria. Aunque el receptor del mensaje es pasivo, participa de esa realidad de arti-ficio creada por el acto poético con un orden de sonidos que trasciende el orden del habla ordinaria. En la poesía tenemos a la vez la musicalidad natural de la palabra y la del arte. La segunda no sería posible sin la primera.

Esta superposición y diferenciación resalta en la música coral. En el *Himno a la alegría* de la novena sinfonía de Beethoven, una tercera musicalidad se integra en las dos que reúnen los versos de Schiller, con efectos estéticos y vitales más complejos que en la recitación. Surge una nueva forma de comunidad: la hermandad de los hombres en la solidaridad de la palabra cantada. La simple coexistencia adquiere el grado existencial de una unidad; la cual es efímera, pero puede reproducirse y es abierta, pues no exige que sean siempre los mismos cantantes cada vez. La obra coral tiene fuerza conjuntiva permanente. El diálogo individualiza a los participantes. En el coro, la comunicación se vuelve comunión: es la individualidad del "todos a una", en cuya armonía no caben disensiones, que está formada por lo que se dice poéticamente y por el modo de entonarlo.

Los primeros cantos fueron religiosos, y por ello, sin duda, prosaicos. La religión es cosa vieja y seria. El coro poético es siempre juvenil, sea cual sea su mensaje; siempre despreocupado y gratuito. Incluso la poesía, sin otra música que la suya propia, tiene el desinterés de lo que no responde a nada, de lo que no ha de someterse a ninguna necesidad interna o externa, grande u ocasional. Podemos creer que la poesía tiene, como todo, su razón de ser; pero no imaginamos que nadie pueda discernir fácilmente su porqué; menos aún el porqué de un coro profano. Sin embargo, ambas composiciones son comprensibles, en el sentido de que se aceptan de inmediato, como si fueran lo que

en realidad no son: un acto natural, espontáneo, que surge de dentro sin motivación deliberada. Esta impresión de gratuidad explica que la poesía y el coro no necesiten explicaciones. O sólo admiten ésta, que es indirecta y presupone la admisión: ¿cómo pudo el hombre existir antes de la poesía? No interrogamos a lo que no tiene precio, a lo que es fruto de la pura generosidad. El poeta, como el músico, es magnánimo: hombre de grande ánimo.

La pura voz sin sentido no tiene sentido. En el canturreo sin palabras el hombre usa la voz como un instrumento musical, y con esto reduce su dimensión humana. A esa voz algo le falta. El puro sonido reclama el sentido. La musicalidad del verbo es decisiva porque *no es sólo música.*

En el frenesí del culto dionisiaco primitivo, los participantes emitían sonidos con ritmo, pero sin las articulaciones de la palabra. Más tarde, ese rito sigue siendo delirante, aunque el arte ya ha penetrado en él. Todavía, al parecer, no hay palabras (como las que va a adquirir en su versión escénica), sino gritos y exclamaciones; pero una ánfora del siglo v a. C. (visible en el Museo de Tarento) representa a dos ménades contorsionadas, mientras una tercera, vertical y serena, toca la doble flauta. La música aplaca, ya desde el mito de Orfeo.

Probablemente el hombre no descubre el canto sin palabras desde el principio, como no descubre sino tardíamente la música instrumental sin canto. A esta música desprendida de la voz humana nada le falta: constituye un arte aparte, con su propia técnica. En cambio, como la voz no es mero instrumento, el canto sin palabras es música incompleta. Aceptemos, pues, que de hecho sonido y sentido nacen juntos en la expresión verbal. El grito y la onomatopeya son prehistoria. El verbo histórico es articulado: es ensamble de la foné con el logos.

La invención de la poesía no ha de registrarse como la del primer género literario de la historia. Esto es cierto, pero a la vez es falso, como todo lo incompleto, porque omite un hecho básico, cuya significación rebasa la literatura. Decimos que la poesía inaugura una manera nueva de hablar. Se entiende: no sólo una manera distinta de decir lo que luego podrá decirse en prosa, sino un decir que no se puede comunicar sino con otra sonoridad. El contenido en este pun-

to es secundario. Por esto, radicalmente, la poesía no puede traducirse. La prosa da el sentido, pero pierde el sonido original. Y el poeta que intenta la traducción en verso de un poema extranjero, creará una música nueva, tanto más fiel cuanto más autóctona. Cuando se trata de versos, traducción es recreación.

La poesía nace para ser recitada. El habla ordinaria no es recitativa, aunque tiene esa musicalidad que suele llamarse “acento”, propio de cada lengua y cada región. La recitación poética requiere un espacio adecuado, y lo convierte en un ámbito, que es medida vital, y cuya amplitud depende de los géneros: la poesía épica se recitaba al aire libre, la lírica requería un ámbito más íntimo. Pero la diferencia dependía más que del género, de la específica musicalidad.

Podríamos atrevemos a afirmar que el hallazgo de la nueva posibilidad formal de la voz surgió de alguna variante de la entonación en el habla ordinaria. Antes de la poesía, alguien hablaba en público en las comunidades, y tenía que emplear un tono, una tesitura y un ritmo diferentes de la conversación. El oído estaba ya predisposto por esas entonaciones públicas. No hay que pensar que el primer poeta inventara un orden de imágenes a las que luego “pusiera música”. La música ya estaba en el lenguaje, aunque el uso común no agotaba todas sus posibilidades. Pero imagen y sonido se juntan en el momento inicial de la poesía. Ya sabemos que no todas las palabras son poéticas. El poeta desecha algunas y elige otras, no sólo por su sentido, sino por su musicalidad, con un certero criterio casi instintivo. Así decimos de un mal poeta que no tiene buen oído (incidentalmente, esto se dice también de un mal prosista, porque también la prosa literaria es musical).

La entonación en la poesía recitada no es espontánea, casual, arbitraria o sobreañadida, sino estudiada. Es una entonación metódica. Las reglas de este método son más liberales que las que rigen la composición de la música pura. El poeta no escribe partituras, pero sabe por vocación que la musicalidad de su texto no es accidental o imprevista. Como el compositor musical, puede decirse que el poeta compone versos oyendo sonidos en su interior. Sin duda, la recitación puede ser más o menos afortunada, porque es subjetiva en buena medida; pero la música de las palabras es la que contienen ellas

mismas, antes de su artística combinación. Pues un poema es una secuencia de sentido y de sonido. No todas las palabras combinan igualmente unas con otras, para producir la continuidad melódica sin saltos ni disonancias.

Como decía Edgar Allan Poe, en uno de sus *Poemas de juventud*, la música, combinada con la idea grata, es la poesía; la música, sin la idea, es simplemente música; la idea, sin la música, es la prosa. Pero la prosa, insistimos, también tiene sonoridades. Todo arte de la palabra es musical.

El orden semántico de las ideas poéticas no está, pues, dissociado del ordenamiento sonoro. Es un componente formal o esencial que está presente de manera uniforme en cualquier obra poética, desde Homero hasta Baudelaire o Rubén Darío. Atributos notorios de la poesía, cuando nace, son la fantasía, que al parecer no tiene reglas ni límites, y la más estricta regulación, que es el metro. El metro, que significa medida, es el orden sonoro de la imagen.

La metrificación introduce en el espacio de la voz ciertas unidades temporales cuantificadas. Esta cuantificación es la racionalidad que asume la poesía en su instante genital. En ella se combinan el sonido y el ritmo. A su vez, se combinan por ello o complementan el espacio y el tiempo poéticos. El alcance vocal de quien recita fija el ámbito de la resonancia: el límite dentro del cual los presentes siguen siendo efectivamente oyentes. Otra cosa es el espacio imaginario, el cual está delimitado por la fantasía que lo crea. Pero esto se refiere al sentido, no al sonido. De suerte que, en la recitación, la poesía tiene dos espacios. También tiene dos tiempos: uno es el de la duración o extensión del poema, otro es el de la cadencia. El poema tiene un ritmo, que es propiedad interna o formal y métrica: ni muy deprisa, ni muy despacio. El grado de aceleración depende del contenido y del sonido.

La lengua griega, mejor que sus derivadas, ofrece la alternancia de sílabas cortas y sílabas largas. Esta es la base de una regulación de los elementos formales de la voz poética, con vistas a unos ritmos que sólo son incipientes en la prosa y en el habla común. En la poesía épica, aparecen más rigurosamente cuantificados que en la música estricta; la cual, en Grecia, carece de la unidad de medida regular que nosotros llamamos compás. La épica es verbo acompasado.

Sabido es que la palabra *poiésis* significaba en griego producción o creación. Tardíamente designó específicamente la producción poética. No sabemos por qué conductos de la mente los griegos decidieron que el arte de la poesía era la poesía por excelencia. Platón tuvo que recordar a sus contemporáneos que “todos somos poetas”. Quiiso decir que el hombre es productor. El poeta es ser obrero; obrero de la palabra; artista del sonido verbal.

Podemos decir hoy lo que Platón dejó sin decir: que el hombre es un ser músico, porque es un ser que habla. Pues algo parecido sucedió con las acepciones de la palabra *musiké*, la cual designaba en general cualquier actividad relacionada con las musas, pero específicamente el arte musical. Platón observa que la *musiké* es una de las partes de la educación liberal. Pero indica en la *República* que ella incluye el logos: el verbo, la palabra, el discurso. O sea que no es mera música.

La mudanza de los tiempos nos obliga ahora a señalar que el logos, a su vez, no es mero pensamiento: el logos contiene la *musiké*, el sonido. Desde el origen, y para siempre, logos es pronunciación, declaración, tonalidad, timbre, cadencia, ritmo. La poesía se halla, como arte musical, bajo el patrocinio de Euterpe, la musa de la música, bien acompañada por Calíope, la musa de la épica, o Erato, la musa de la lírica, y Terpsícore, la musa de la música del cuerpo que es la coreografía.

Puede decir el filósofo, sin pretensión, que el hombre alcanza la cima de su ser con los rigores formales del logos de razón. Lo cierto es que a esta misma cima llegó antes por la vertiente del discurso sonoro, con la formalidad regulada del logos poético.

CAPÍTULO QUINTO

LA EXPERIENCIA POÉTICA METAMÓRFOSIS DE LO REAL

Pero hay que volver otra vez al principio, y asomarse nuevamente al misterio de la palabra, pues es mucho lo que hay que decir para comprender el fenómeno de la metamorfosis.

La poesía es metamorfosis. Parte de una realidad, porque sin ésta no hay verbo, y produce de la misma una versión transfigurada pero inteligible. Se encuentra, pues, en un punto medio entre lo literal y lo incomprensible. Lo literal es prosaico, lo incomprensible no es comunicable. La punta de extrañeza que causa el decir poético es parte del efecto estético. Nunca un poema dice lo esperado.

Este es el quehacer que tiene destinado un verbo cuando mira hacia afuera (como el de la filosofía). Es maravilla; lo que vemos ya no se ve de la misma manera. Pero no es la más radical. La más radical de las metamorfosis del verbo es la que el verbo produce hacia adentro de sí mismo, en sí mismo; la que pasa desapercibida, porque invierte en ello periodos de gestación muy prolongados. El hecho capital es que el verbo se encuentra en estado de transformación constante. Nunca es estable. ¿Cómo se explica, si no, que haya en el mundo tantas lenguas, lenguajes o idiomas? El verbo es productor de verbos. Esto es lo que llamo maravilla.

¿En qué idioma hablaron los primeros hombres que hablaron? No hablaron en ningún idioma, porque lo idiomático es lo distintivo y entonces el verbo sólo se distinguía de la materia: de lo que era en el principio. Debemos preguntar más bien cuál fue la segunda lengua que existió. Sólo desde entonces, cada una de las dos fue idiomática respecto de la otra. Y así, en el curso de los milenios, todas las lenguas son idiomas para quienes las aprendieron en la infancia,