

inventio

La génesis de la cultura universitaria en Morelos



Año 14, número 33, julio-octubre 2018, pp. 57-64

ISSN: 2007-1760 (impreso), 2448-9026 (digital)

DOI: 10.30973/inventio/2018.14.33/8

CRÍTICA Y ARTIFICIOS

Écfrasis musical en tres poemas de Ángel González

Eduardo Velarde Sánchez / ORCID: 0000-0002-5374-3663 / edvesan@yahoo.com.mx

Estudiante, Maestría en Estudios de Arte y Literatura (MEAL), Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)

RESUMEN

La écfrasis se ha identificado con obras en las que se pretende hacer una transposición de las artes plásticas hacia el discurso verbal. La misma figura se ha estudiado poco cuando se trata de la incorporación de elementos musicales al texto literario. Este artículo se centra en la identificación de esos elementos en la obra de Ángel González, pues la música es un tema recurrente en gran parte de sus poemas. Se entiende por écfrasis musical al uso de palabras propias de este ámbito –nombres propios de compositores, intérpretes, instrumentos, géneros musicales, sonidos, entre otros– en distintos niveles discursivos. En la poesía del asturiano la intermedialidad entre el discurso musical y el literario tiene lugar mediante la écfrasis decriptiva, asociativa y atributiva, y esto conlleva la recepción no sólo de imágenes visuales, sino también de imágenes auditivas que construyen el texto.

PALABRAS CLAVE

espectros; desaparecidos; Rodolfo Walsh; dictadura argentina; política

Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Secretaría Académica
Dirección de Publicaciones y Divulgación
inventio.uaem.mx, inventio@uaem.mx

Écfrasis musical en tres poemas de Ángel González

Eduardo Velarde Sánchez *

Ángel González nació en Oviedo, en 1925, y murió en Madrid, en 2008. Perteneció a la Generación del 50, conformada por autores nacidos entre 1925 y 1938. Por consiguiente, cuando eran niños, estos autores sufrieron los estragos de la Guerra Civil, así como los momentos más complicados de la posguerra durante su juventud. Los primeros escritos de José Agustín Goytisolo y José Ángel Valente, también miembros de ese grupo, se publicaron en 1955. El primer libro de Ángel González, *Áspero mundo*, apareció en 1956.¹

La denominada "poesía social" se desarrolló en España, predominantemente, durante la misma época, los años cincuenta del siglo pasado. Los poetas adeptos a esta corriente pretendieron denunciar las injusticias y la opresión en busca de la transformación social y política del país. A principios de los sesenta algunos poetas, González entre ellos, se apartarán "de los aspectos más criticados de la poesía social", con el fin de "seguir una trayectoria que, sin renunciar a los principios básicos de aquella poética –realismo, tono narrativo, compromiso moral–, prestará más atención a la persona, al individuo, a la intimidad, al [mismo] tiempo que existirá un mayor cuidado por el lenguaje"²

De esta manera, se alejarán del prosaísmo característico de la poesía social elevando el lenguaje coloquial a un nivel artístico. Además, "el humor y la ironía les sirven de distanciamiento respecto de las emociones o del mundo poetizado"³

La poesía, para estos escritores, deviene un medio de conocimiento más que un recurso de comunicación; al mismo tiempo, se niega la existencia de cualquier significado anterior a la composición y recepción del texto. De este modo, la Generación del 50 considera al lector como parte integral del acto poético: "El atribuir un papel nuevo y activo al lector hace que el significado del poema no quede fijo para siempre, sino que dependa de las circunstancias en las que se experimenta"⁴ Esta idea será muy importante para el análisis de los poemas de González, sobre todo en relación con el concepto de écfrasis musical que expondré más adelante.

La música es un tema recurrente en gran parte de la obra de Ángel González. De lo anterior se sigue que el ámbito musical, en general, como parte estructurante en la poesía del autor, ya haya sido estudiado, aunque no tanto como los elementos antipoéticos o la guerra. Algunos críticos también se han referido a la écfrasis para hablar

¹ José Enrique Martínez, *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Castalia, Madrid, 1991, pp. 35-36, <https://bit.ly/2C2va69>

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo xx: desde la modernidad hasta el presente*, Gredos, Madrid, 1997, p. 150, <https://amzn.to/2opdXu9>

* Estudiante, Maestría en Estudios de Arte y Literatura (MEAL), Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)





acerca de la música en algunos de los poemas del asturiano, como se verá a continuación.

Entre quienes han estudiado la obra de González desde el punto de vista musical se encuentran, por ejemplo, José Enrique Martínez, quien se interesa por la intertextualidad y las metáforas musicales presentes en la obra del poeta. Otro crítico, Pedro Javier Vallés de Paz, aborda el tema de la écfrasis en ciertos poemas de González, en particular el poema “Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural”. A partir de este poema establece un diálogo con el autor interpretando su obra.

También Almudena del Olmo Iturriarte aborda las relaciones que la poesía de González estableció con el discurso musical. Y, por último, Claude Le Bigot hace un breve análisis del poema “Canción, glosa y cuestiones”, en el que se parodia la canción popular *Cielito lindo*.⁵

La écfrasis se ha identificado, comúnmente, con las obras en las que se pretende hacer una transposición, en diferentes grados, de las artes plásticas al discurso verbal. La misma figura se ha estudiado poco cuando se trata de la incorporación de elementos musicales en el texto literario, por lo que resulta pertinente establecer una definición de “écfrasis musical”.

En este trabajo entenderé por ésta cualquier intento de transponer, de manera total o parcial, la estructura o el contenido de una composición musical al texto verbal; de igual modo, cualquier alusión que se haga a compositores, músicos, obras, formas o géneros musicales y, en general, a cualquier elemento propio del discurso musical en el texto verbal. Así, la diferencia principal entre la écfrasis tradicional y la écfrasis musical,⁶ como aquí se formula, estriba en que, en la última, se proponen imágenes sonoras al lector, además de las imágenes cinéticas o visuales.

Valerie Robillard propone un modelo diferencial, el cual se estructura de acuerdo con el grado de intensidad en la relación ecfrástica intertextual. El primer lugar corresponde a la *écfrasis descriptiva*, y de este tipo se derivan dos subcategorías: la *estructura análoga* y la *descripción*.

El segundo tipo, la *écfrasis atributiva*, se subdivide en tres tipos: el *nombrar*, la *alusión* y las *marcas indeterminadas*.

Por último, la *écfrasis asociativa* se ocupa de textos que se refieren a convenciones o ideas relacionadas con las artes, ya sea en el nivel estructural, en cuanto a sus temas o con respecto a las teorías que se originan alrededor de estilos artísticos, mi-

⁵ José Enrique Martínez, “Música y pintura en la poesía de Ángel González”, *Prosemas*, núm. 1, 2014, pp. 127-151, DOI: 10.17811/prep.1.2014.127-151; Pedro Javier Vallés de Paz, *La poesía de Ángel González: segundo tiempo*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016, <https://bit.ly/2LSydxY>; Almudena del Olmo Iturriarte, “Cuatro compases más y otra vez solos: la música en la poesía de Ángel González”, en Francisco José Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte (coords.), *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas*, Renacimiento, Sevilla, 2012, pp. 83-110, <https://bit.ly/2LScRjH>; Claude Le Bigot, “¿Fue Ángel González un poeta posmoderno? Examen de su antipoesía”, *Prosemas*, núm. 1, 2014, pp. 111-126, DOI: 10.17811/prep.1.2014.111-126

⁶ Utilizo “écfrasis” en su forma griega para enfatizar su capacidad de sugerir imágenes multisensoriales al receptor desde cualquier soporte y distinguirla así de la versión latina, mediante la cual se alude a textos que representan una obra de arte plástica en el medio literario.

tos u otras generalidades, sin especificar una obra en particular.⁷

La ventaja del modelo diferencial de Robillard, como ella misma lo señala, radica en que permite clasificar no sólo los textos ecrásticos que pretenden transponer totalmente sus *objetos* de un medio hacia otro, sino también aquellos que sólo aluden a sus fuentes de maneras mucho más sutiles. Para analizar los poemas de Ángel González me basaré en las categorías propuestas por esta autora.

Los primeros versos del poema “Estoy bartok de todo...”⁸ son, precisamente:

Estoy bartok de todo
bela

La écfrasis musical se establece por paronomasia,⁹ mediante el uso del apellido del compositor húngaro Bartók como un sustituto de la palabra “harto”. El nombre de pila, Béla, aparece en el segundo verso como para alertar al lector de que, efectivamente, se ha realizado tal sustitución. Además, de este modo, se establece el tono coloquial del poema insinuando la conversación con un amigo al que se llama por su nombre.

Según la clasificación de Robillard, se trataría de un caso de écfrasis atributiva por alusión al nombre del músico. No se pretende transponer al discurso verbal una pieza musical, sino alertar al

lector con respecto a la incidencia que tendrá la obra, el estilo o el carácter del músico, en general, para establecer el sentido del poema:

bartok de ese violín que me persigue,
de sus fintas precisas,
de las sinuosas violas,
de la insidia que el oboe propaga,
de la admonitoria gravedad del fagot,
de la furia del viento,
del hondo crepitar de la madera.

En los versos anteriores se reitera, en primer lugar, el significante “bartok” para establecer, mediante un procedimiento de contigüidad fonética, el doble significado (“harto-bartok”) dentro del poema: la referencia directa al músico, con todo el contexto que lo acompaña, y la expresión de un estado emocional de hartazgo. En segundo lugar, se reafirma el hecho de que se trata de una écfrasis atributiva por alusión, ahora a los instrumentos musicales: el violín, las violas, el oboe y el fagot.

El recurso a la prosopopeya, asimismo, clarifica la imagen sensorial, en este caso auditiva, propia de los textos ecrásticos. El violín que persigue al yo poético, por ejemplo, podría referirse a la presencia casi ubicua del instrumento en las obras de concierto. Las “fintas precisas”, de igual modo, aludirían a un fuerte ataque con el arco a las cuerdas del

⁷ Valerie Robillard, “En busca de la écfrasis: (un acercamiento intertextual)”, en Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (eds.), *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad*, Bonilla Artigas/UNAM (Pública Crítica), Ciudad de México, 2009, pp. 37-40, <https://stanford.io/2PyJmWn>

⁸ Ángel González, “Estoy bartok de todo...”, *La música y yo*, Visor, Madrid, 2002, p. 49, <https://bit.ly/2MMXmis>

⁹ Recurso fónico que consiste en emplear parónimos, es decir, palabras que tienen sonido semejante pero significado diferente. Véase “Paronomasia”, <https://bit.ly/2MPgegE>



violín, seguido quizás por un silencio repentino. La “furia del viento”, de igual modo, reflejaría una ejecución casi estruendosa de la sección de metales o maderas. Aquí podría pensarse en una alusión al estilo imperioso y agresivo del propio Bartók.

Los epítetos que acompañan a los demás instrumentos o secciones –la gravedad del fagot, por ejemplo– parecen obedecer más a una impresión general del yo lírico –principalmente, dado que no se cuenta con información suficiente para reconocer una pieza en particular–; sin embargo, a través de la mención de estos instrumentos se podrían estar insinuando ciertos rasgos estilísticos, sobre todo en cuanto a la orquestación, en la obra del compositor húngaro.

La segunda estrofa del poema se compone de los siguientes versos:

Resuena bela en todo bartok: tengo
miedo.

La música
ha ocupado mi casa.
Por lo que oigo,
puede ser peligrosa.

Échenla fuera.

El nombre completo del músico, en el primer verso, evoca una escucha recurrente, quizás obsesiva, de la obra de Bartók; llegará el momento en que su música llenará el espacio y el tiempo del yo lírico, probablemente hasta el hartazgo –de ahí la relación entre las dos palabras: harto-bartok– y,

ciertamente, hasta provocarle miedo. Esta idea se refuerza en los siguientes versos, en los cuales la misma voz afirma que la música, peligrosa tal vez por lo que tiene de espectral o inasible, ha ocupado su casa.

Del poema “Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural”,¹⁰ lo primero que llama la atención es la alusión a una dotación musical de cámara, en el título, que generalmente se relaciona con la interpretación de música más íntima, más acorde con un enterramiento rural, en contraste, por ejemplo, con la música que suele asociarse a una orquesta de grandes dimensiones. Los cinco instrumentos que componen este grupo son: violín primero, violín segundo, viola, cello y piano.

Los instrumentos se presentarán y caracterizarán en cada una de las estrofas iniciales. En la primera de ellas se dice que:

El primer violín canta
en lo alto del llanto
igual que un ruiseñor sobre un ciprés.

Este árbol suele encontrarse en los cementerios. De esta manera, simboliza la muerte y el duelo propios de la ceremonia a la que se asiste. El llanto podría representar la música acompañante sobre la que el violín-ruiseñor canta la melodía.

La forma sonata, en la cual suelen escribirse los primeros tiempos de los quintetos para piano u otros instrumentos, se compone de cuatro partes: exposición del primer tema; exposición de un

¹⁰ Ángel González, “Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural”, *Antología poética*, Alianza (El libro de bolsillo: Literatura), Madrid, 2003, p. 132, <https://bit.ly/2LTkeqY>

segundo tema, contrastante con el primero; desarrollo, en el que se elabora una especie de síntesis de ambos temas, y, por último, una recapitulación de la exposición inicial.

De manera general, el primer violín expone el primer tema que, en el caso del poema, se puede imaginar elaborado y vigoroso, como el canto de un ruiseñor. En contraste, en la estrofa siguiente, el segundo tema se describe de esta manera:

Como una mariposa,
la viola apenas viola
el reposo del aire

Por lo tanto, debe ser mucho más ligero y menos complejo que el primero. También debe tomarse en cuenta la diferencia en el timbre de los instrumentos: la viola, como se sabe, tiene un sonido más grave, o color sonoro más oscuro, que el violín.

Quizás en este caso sea pertinente hablar de una *écfrasis* atributiva mediante marcas indeterminadas, dado que la familiaridad con las formas musicales, así como con la diferencia precisa en cuanto a sonido, entre cada uno de los instrumentos aludidos, pueden no ser del conocimiento de todos los lectores. En este sentido, Robillard apunta que, para reconocer una *écfrasis* de este tipo, el lector debe pertenecer a una comunidad interpretativa particular que le permita identificar, en este caso, el antecedente musical.¹¹

La tercera estrofa sugeriría el soporte armónico, o voces de acompañamiento, ejecutado por los instrumentos restantes:

Cruza el otro violín al ras del *cello*,
semejante a un lagarto
que entre dos manchas verdes
deja sólo el recuerdo de la luz de su cola.

Estas dos imágenes insinuarían el encuentro de las dos líneas melódicas, probablemente en el registro bajo, más propio del *cello*-suelo, y la desaparición vertiginosa del sonido del instrumento –como un reptil luego de lanzar un ataque– indicaría una línea musical rápida, silenciada de manera abrupta. Difiero aquí de Vallés de Paz en la interpretación de la palabra “*cello*”, que para él refiere al cielo.¹² Esta relación me parece poco probable, ya que se compara luego el instrumento con un reptil que difícilmente se encontraría en ese espacio; además, la frase hecha suele ser “a ras del suelo”, no “a ras del cielo”.

Para el lector que no esté familiarizado con la forma de los instrumentos o sus cualidades sonoras –en cuanto a sus registros (grave, medio y agudo), que al mismo tiempo pueden sugerir ligereza, el agudo, o pesadez, el grave–, la *écfrasis* a partir de equivalencias entre los instrumentos y los animales con los que se comparan puede ayudar a ese lector a elaborar más fácilmente las imágenes visuales y sonoras pertinentes. Por ejemplo, el violín que cruza “al ras del *cello*”, como ya se ha visto, evoca un pájaro ligero y veloz: ambas cualidades suelen asociarse con la ejecución de este instrumento. La viola se ejecuta de un modo menos vertiginoso por su tamaño y registro medio, como el vuelo más pausado de la mariposa, aunque también ligero.

¹¹ Valerie Robillard, “En busca de la *écfrasis*...”, *op. cit.*, p. 39.

¹² Pedro Javier Vallés de Paz, *La poesía...*, *op. cit.*, p. 123.



Por su parte, el *cello*, de sonoridad grave y de mucho mayor tamaño que los instrumentos anteriores, se toca apoyándolo en el suelo y entre las piernas del ejecutante, mientras que los violines y la viola se apoyan entre el hombro y el mentón del músico, en una posición más elevada. De ahí que se compare a éstos con animales voladores y al *cello* con un caimán o cocodrilo que permanece en el suelo casi inmóvil, pero que actúa con rapidez cuando es preciso.

La cuarta estrofa presenta el piano, instrumento que destaca frente al cuarteto de cuerdas, que probablemente expondrá los temas de nueva cuenta, pero con un timbre distinto:

Piano negro,
féretro entreabierto:
¿quién muere ahí?

Hay que recordar que el quinteto es para piano rural, por lo que se aludiría, seguramente, a un piano vertical cuya caja rectangular recuerda en estos versos a un cajón dentro del cual no se sabe quién muere. El pronombre interrogativo “quién” indica que se trata de una persona o de un conjunto de personas, pero no es posible precisar, por la misma naturaleza del pronombre, quién muere dentro de ese cajón; quizás el auditorio, quizás la música que, desde el primer momento o la primera nota, no hace más que acercarse a su fin.

Los versos de la siguiente estrofa dicen:

Sobre los instrumentos
los arcos

dibujan lentamente
la señal de la cruz
casi en silencio.

Es el momento de un desarrollo del que no se escuchará el final. Éste corresponde más a una écfrasis en cuanto produce una imagen visual de las cruces, producto del movimiento pausado de los arcos que las “dibujan lentamente”, más que una imagen sonora, que de cualquier modo coexiste con la anterior pero de una manera más sutil.

Por último, se establece la comunión entre el auditorio-lector, consciente del trágico final, y el músico, que hace las veces de un doliente:

Pianista enlutado
que demoras los dedos
en una frase grave, lenta, honda:
todos
te acompañamos en el sentimiento.

En estos últimos versos destaca la ironía mediante la cual se alude a la vestimenta del músico, generalmente un traje negro, que de manera casual encajaría con el carácter fúnebre de la ceremonia. El auditorio, el yo lírico inclusive, también contribuiría a la solemnidad del acto mediante la seriedad acostumbrada al escuchar este tipo de música. El último verso, además, alude a una especie de acompañamiento musical, pero también al sentimiento de solidaridad en tales circunstancias.

Como en el poema anterior, en el “Vals de atardecer” el mismo título ya indica la importancia de una forma musical que permeará todo el texto.¹³ El

¹³ Ángel González, “Vals de atardecer”, *Antología poética*, Alianza (El libro de bolsillo: Literatura), Madrid, 2003, pp. 113-114, <https://bit.ly/2LTkeqY>

vals es una piezaailable en tiempo ternario que tiene sus raíces en danzas populares y que, desde el siglo XVIII, fue cultivada en Europa por compositores de música de concierto.

El ritmo de los primeros versos, por ejemplo, contiene tres acentos que sugieren los tres tiempos del vals tradicional:

Los pianos golpean con sus colas
enjambres de violines y de violas.

Aunque este efecto no se repite en la totalidad del poema, se presenta de manera reiterada y en cantidad suficiente como para lograr el sentido ternario, marcadamente, en los siguientes versos:

el vals de las muchachas casaderas
[...]
su corazón raído de muchachas
doradas cabelleras, ahora sueltas
[...]
en el río de música y metralla

Así como en este conjunto de versos:

de las arpas ancladas en la orilla
[...]
Los oboes apagan el paisaje.
Las muchachas se apean en sus sillas
[...]
con manos presurosas y sencillas.

Por otro lado, el poema representa una escena en la que destacan las imágenes visuales tanto co-

mo las auditivas. En la primera estrofa, las colas de los pianos golpean utilizando el sonido; los instrumentos de cuerda, a su vez, son comparados con enjambres cuyo zumbido, probablemente, sea acallado por los fuertes embates del piano mientras marca el compás. La voz lírica describe el vals del siguiente modo:

Es el vals de las solas
y solteras,
el vals de las muchachas casaderas,
que arrebatara por rachas
su corazón raído de muchachas.

Las jóvenes son las protagonistas de esta suerte de presentación en sociedad; las "solas" remite a la palabra "olas", quizás aludiendo a un vals con ese nombre,¹⁴ o simplemente al movimiento acompasado, "por rachas", de las danzantes. La misma palabra, "solas", marca un tono humorístico dentro del poema.

La imagen del baile con giros, característico del vals, se presenta en los versos sucesivos:

A dónde llevará esa leve brisa,
a qué jardín con luna esa sumisa
corriente
que gira de repente
desatando en sus vueltas
doradas cabelleras, ahora sueltas.

Del mismo modo la música, como una corriente de agua sobre la que se mueven las bailarinas, se refuerza en estas líneas:

¹⁴ El mexicano Juventino Rosas compuso, a finales del siglo XIX, un famoso vals titulado "Sobre las olas". Véase "Sobre las olas", <https://bit.ly/2PwicQ8>



en el río de música y metralla
que es un vals cuando estalla
sus trompetas.

La fuerza y el volumen sonoro de los metales, cuando hacen su entrada, se representa apelando a su marcialidad característica. Luego del estruendo provocado por las trompetas, la música comienza a decaer; sólo algunos instrumentos continúan sonando, mientras que otros ya se han callado:

Todavía inquietas,
vuelan las flautas hacia el cordelaje
de las arpas ancladas en la orilla
donde los violoncelos se han dormido.
Los oboes apagan el paisaje.

Estos últimos emiten las notas postreras mientras el atardecer referido en el título, que enmarcaba el baile, da paso a la noche. Aquí podría establecerse un paralelismo entre el tiempo que transcurre desde que el sol comienza a ponerse hasta que se oculta y el que transcurre durante la danza. Desde el título del poema, el mismo fenómeno natural, el atardecer, es comparable con un baile ejecutado con ritmo y *tempo* propios.

De nuevo se trata de una écfrasis en la que se alude a la música nombrando los instrumentos que componen una orquesta particular: pianos, violines, violas, trompetas, flautas, arpas, violoncelos y oboes. El lector, además, requiere del conocimiento de la forma "vals", como marca indeterminada, y tal vez haber escuchado algunos ejemplos de música escrita en este estilo, para dar

un ritmo adecuado a la lectura del poema e imaginar visual y auditivamente la danza.

A modo de conclusión diré que la *traducción* del fenómeno musical al lenguaje literario determina la construcción de un nivel de interpretación intertextual muy alto para proponer un sentido en cada uno de los poemas de Ángel González; es decir, que el lector debe integrar su conocimiento del mundo musical al texto verbal para elaborar los posibles significados. De lo anterior se sigue que, para analizar estos poemas, es necesario remitirse al discurso musical y elaborar un sentido complementario que provenga de este medio, para después integrarlo al texto verbal y proponer un sentido general.

En otras palabras, la écfrasis musical incita al lector a considerar no sólo imágenes visuales, como sucede tradicionalmente, sino además imágenes auditivas para establecer un sentido del texto. Esta acción se realiza a partir de la identificación de palabras –nombres propios de compositores e intérpretes, instrumentos, géneros musicales, sonidos, entre otros– provenientes del ámbito de la música. Dado que la poesía de Ángel González se construye mediante la proyección de distintos niveles discursivos, la interpretación alegórica, de la que no me ocupo, también resultaría provechosa.

En los tres poemas analizados, la mención de elementos propios del discurso musical advierte al lector del hecho ecfrástico desde el título de los textos. De este modo, el lector colabora en la construcción del texto mediante su experiencia musical y conocimiento del mundo; forma parte del proceso creativo, tal como lo pretendían los poetas de la generación de Ángel González.