

Mauricio Rosenmann Taub

lo visto se va mirando

El ciclo de variaciones

Modulación - coplas y motes sobre «la vida pasa corriendo»

© 2002 by Mauricio Rosenmann Taub, Essen
© 2005 by PFAU-Verlag, Saarbrücken: *Der Ort der Begegnung / El lugar del encuentro* (ISBN 3-89727-283-0), pp. 76-95
lo visto se va mirando © 2007 by Mauricio Rosenmann Taub, Essen

- I. Introducción – Polifonía imaginaria en dos versos de Lorca
 - II. El ciclo de variaciones
 - III. Algunos procedimientos de composición
 - IV. *Modulación - coplas y motes sobre «la vida pasa corriendo»*
 - V. Tentativa de interpretación
 - VI. Textos vivientes
- Notas

Abrir el vientre de los muñecos es destruir su secreto, dijo en una ocasión Debussy. Sabiendo que el secreto no se destruye tan fácilmente, atribuyó esas palabras a un asiduo auditor que no se reía nunca y hablaba siempre en voz muy baja.

¿Dijo realmente *destruir*? Para mayor seguridad, es preferible comenzar la lectura del texto adjunto en el capítulo IV y continuar con la introducción. Así no se podrá impedir que se siga el propio camino.

I. Introducción – Polifonía imaginaria en dos versos de Lorca

En el lenguaje, la sucesión lineal de los signos es la norma, pero su transgresión es también inherente al lenguaje. Ya la lectura de un texto incluso breve implica un foco móvil que comunica entre sí las diversas fases y suspende o revoca la linealidad.¹ El texto sugiere así concomitancias, intervalos, un rudimento de polifonía. Si bien en comparación con la música la simulación de la polifonía en un texto puede parecer ilusoria, no hay que olvidar que en la música la simulación de la polifonía es inherente a la polifonía misma.

En el contrapunto de la época barroca, la simulación de la polifonía es una técnica tradicional. En sus composiciones para violín o para violoncelo solo, Bach gesta las diversas voces mediante una sola línea melódica. El oyente plasma la estructura polifónica sugerida y a la vez valora la melodía real. En sus transcripciones para instrumentos de teclado de algunas de esas composiciones, teniendo entonces la posibilidad de realizar plenamente la polifonía, Bach persiste en la simulación, como si aún existiera el impedimento instrumental para realizarla. El teclado forma así parte de la ilusión y se transforma en el mango imaginario de un violín desmesurado. Es evidente que la completa realización de la polifonía no era el objetivo de la composición. Su imperfección era más bien la condición necesaria para gestar una polifonía imaginaria. La reducción por Bach de las diversas voces a una sola línea melódica no era así sólo la consecuencia de una limitación instrumental, sino la condición previa y necesaria para realizar lo que podría llamarse arqueología de lo sonoro: la exploración del origen de las propias ideas, su recuerdo, sus ruinas sonoras a la búsqueda de una primera representación en el pasado. Intérprete y oyente se dejan entonces guiar a través de una polifonía vaciada y se sumergen en el vacío sin oponer resistencia, evocando a su vez el íntimo proceso conocido por todos, por experiencia propia, que también implica un vacío y un descubrimiento: *recordar*.

Federico García Lorca parece haber intuido los secretos de la polifonía irreal. En ciertos versos repetitivos del poema *Romance sonámbulo* (*Romancero gitano*, 4), el valor sonoro de las unidades más pequeñas —palabras, sílabas, fonemas— trasciende la linearidad de manera particular y da lugar a una sutil polifonía imaginaria. En su *Conferencia-recital del «Romancero gitano»*, Lorca expresa: «*Romance sonámbulo* [...] [es] uno de los más misteriosos del libro [...] No sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado. Y está bien que sea así.» Estas palabras no se desmienten si a continuación se consideran dos versos de la parte central del poema²:

*Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.*

Hasta este pasaje, el tiempo verbal predominante en el poema es el presente. Justo antes de estos versos la estructura temporal cambia. En el contexto, la doble aparición del pronombre adquiere una importancia especial. En contacto con el adverbio, el pronombre recibe todo el peso del pasado y en un juego de identidad y diferencia alcanza a reflejar lo temporal del adverbio. Tras el encuentro, la repetición del pronombre tiene una dimensión casi *interválica*.

Dos sonidos simultáneos pueden ser reconocidos intuitivamente como un intervalo musical a causa de los sonidos subsidiarios de combinación o diferenciales que se originan en el oído interno. Su percepción es sólo subjetiva. Tales sonidos hacen posible que pueda gestarse espontáneamente la imagen sonora que permite reconocer la individualidad de un intervalo musical como si fuera una cara, «una marcante fisonomía», según la acertada expresión de Paul Hindemith.³

Este proceso auditivo puede servir de imagen y modelo. En el verso citado, *Pero yo ya no soy yo*, el adverbio participa en un proceso de diferenciación en el cual el pronombre (yo¹) pasa a otro plano al final del verso en tanto que yo² dando lugar a una diferencia, un *intervalo*, como si fuera posible enunciar: yo¹ ∪ ya = yo².

Pronombre y adverbio se proyectan también en un marco más vasto. Las vocales *o* y *a* se corresponden tanto en la frecuencia de aparición (cinco veces en cada verso) como en la distribución de los acentos métricos (tercera y séptima sílaba). Semejando voces en un tejido polifónico imaginario, generan una minúscula melodía de timbres, como un breve neuma: *o - a - o*. Una constelación similar se produce entre *no*, *ni* y *mi* dando lugar a otras correspondencias. Resonancias y reflejos sonoros y semánticos relativizan y superan la distancia entre los signos y gestan diferencias entre palabras idénticas. *Yo* y *casa* armonizan consigo mismas: *yo ... yo; mi casa ... mi casa*.

La similaridad trasciende así las categorías gramaticales y la contigüidad de los signos. *Similaridad*, *simultaneidad* y *simulación* tienen una etimología común. Según la célebre fórmula de Roman Jakobson, «la función poética proyecta el principio de equivalencia [similaridad] del eje de la selección sobre el eje de la combinación [contigüidad]». ⁴ En los versos citados de *Romance sonámbulo* este proceso puede observarse de manera ejemplar. Treinta años antes que Jakobson, Lorca lo intuyó intentando improvisar una definición de la poesía durante una conversación: Poesía «es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio...». ⁵

II. El ciclo de variaciones

En diciembre de 2002 el escritor Antonio Skármeta, entonces embajador de Chile en Berlín, me invitó a exponer y comentar algunos textos en la sala de la embajada. En esa ocasión, el poeta Eugen Gomringer dio una charla de introducción a la poesía concreta. De la velada resultó posteriormente mi libro *El lugar del encuentro* con análisis y comentarios acerca de una constelación de Gomringer y el ciclo de variaciones *Modulación – coplas y motes sobre «la vida pasa corriendo»*.

El presente ensayo es una nueva versión de la tercera parte del libro. ⁶ El ciclo *Modulación* comprende doce variaciones: a partir de la experiencia de un estado de entresueño en el caos (canónico) de la primera variación, hasta la visión de una columna de texto caminante en la última. Dos ideas directivas lo sustentan: la concepción del poema como acelerador de la historia de la lengua y la convicción de que en el momento de su creación *todo poema se gesta en una lengua que es materna y extranjera a la vez*.

El material del ciclo está expuesto en el «tema» (un fragmento de nueve versos de un texto de *los paraguas del no*, 1969) que a su vez está centrado en un dicho: *la vida pasa corriendo*.

la vida corre se detiene y pasa
corre se detiene
corre
la vida pasa
corriendo
corre
viviendo
corre viviendo
y muriendo

El dicho (versos 4-5) es el hilo conductor. Aparece ya variado: *la vida corre se detiene y pasa*. El predicado rebota eliminando cada vez las dos últimas palabras: *corre se detiene y pasa / corre se detiene / corre*. El material se desarrolla así desde el centro del primer verso —*corre se detiene*— hacia los extremos: *la vida pasa* (verso 4). La forma verbal *corre* y el sufijo *-iendo* son los motivos más frecuentes. Se fusionan en el verso central —*corriendo*— para nuevamente dividirse, o más bien desenrollarse con morosidad: *corriendo / corre / viviendo / corre viviendo / y muriendo*. El motivo *corre* aparece cinco veces; las otras palabras (*la – vida – se – detiene – y – pasa*) aparecen dos veces cada una; *corriendo* y *muriendo* una sola vez. Entre el primer verso y el último se produce un paralelismo: *y pasa – y muriendo*.

La disposición métrica es menos severa. Oscila libremente en cuanto al número de sílabas de los versos y a la disposición de los acentos, como en un relato. El primer verso, un endecasílabo tradicional, es el más largo; el último es el único con el acento en la tercera sílaba. Las repeticiones y el contraste cinético (*corre - se detiene - corre*) sugieren casi un acontecer, un pequeño drama, como si mientras el texto transcurre, el dicho *la vida pasa corriendo* estuviera siendo montado en escena, la Vida fuera el personaje principal y efectivamente pasara «por ahí», frente al marco de la ventana, al borde del nombre propio: *la Vida*.⁷

III. Algunos procedimientos de composición

Al tema siguen doce variaciones o diferencias. Tendencias inherentes al texto mismo —de una parte la organización y la estructuración; de otra parte la desintegración sintáctica y la reconstrucción gráfica— determinan el empleo de ciertos procedimientos relacionados con técnicas de la composición musical. A partir de la sexta variación surgen modulaciones entre los idiomas castellano, alemán y francés.

Modulación interlingual, modulación de niveles de comprensión y modulación visual

La modulación interlingual es un proceso por el cual dos idiomas se relacionan entre sí de una manera que evoca la relación entre las diversas tonalidades en una pieza de música.⁸ En el marco de un mismo idioma, la modulación puede implicar cambios de categoría, de nivel o de comprensión del texto (en este último caso la comprensibilidad misma sería el medio de modulación). En lo visual, la modulación juega con las tendencias del texto escrito a disolverse en lo gráfico.

Anticipación y preparación

Los conceptos de *anticipación* y *preparación* refieren al tratamiento de las disonancias en las técnicas del contrapunto y la armonía tradicionales. Un ejemplo: La palabra alemana *blut* (*sangre*) aparece por primera vez en el poema en el contexto del idioma castellano, es decir como un elemento extraño, «disonante». Palabras de sonoridad semejante — *flauta*, *luto*, *talud*, *ataúd*, *azul*— la anticipan o preparan y se mezclan con palabras alemanas de valor sonoro similar: *flau*, *flut*.

La preparación puede implicar palabras que no están presentes en el texto. Así la preparación de la palabra alemana *blut* no depende en primer término de la palabra castellana *azul*, presente en el texto, sino de su traducción, *blau*, ausente, cuya presencia virtual se intuye a través de palabras similares en la sonoridad: *flau*, *flut* (variación VI).

Sustitución eufemística

Ciertos fonemas han llegado a ser tabú y no pueden ser articulados. Es preciso sustituirlos por circunlocuciones que evocando la función fonética reprimida la reemplazan. La función fonética se expresa entonces mediante imágenes verbales que hacen las veces del fonema ausente (variación XII).

Juegos de fraseo y variantes gráficas

En los versos polisílabos de la primera variación, ciertos monosílabos como el artículo definido y algunas partículas están excluidos de la posición inicial de verso. Hacia el final de la variación, la exclusión deja de ser válida. Tales cambios dan lugar a juegos sintácticos de «fraseo» con respecto a la posición de las palabras en el verso.

Polifonía imaginaria e imbricación

El modelo es la polifonía latente de ciertas melodías de Bach en las cuales se generan voces imaginarias por imbricación. En la primera variación la polifonía resulta de un procedimiento semejante (cf. p. 23).

*

A continuación el ciclo de variaciones *Modulación – coplas y motes sobre «la vida pasa corriendo»*, a excepción del final de la variación VII y de las variaciones VIII, IX y XI. En las páginas 23 y siguientes se encuentra una tentativa de interpretación.

IV.

Modulación

coplas y motes sobre «la vida pasa corriendo»

*la vida corre se detiene y pasa
corre se detiene
corre
la vida pasa
corriendo
corre
viviendo
corre viviendo
y muriendo*

I

la
mo
vi
miento
es
tan
que
va
an
da
a
galope
entre
sábanas
martillo
líquido
hacia
abajo
pasa
base de
silencio
atraviesa temblor
es
p a
l
d a
a
penas
rozando
vacía
sin ventana
ven
tan

a

bajo
sombra
corriendo
aplastada

entre
golpes de
estanque
martillo y
yunque des
lizamiento
entra al silencio
mirando
pasa
hacia abajo y en *la*
base atraviesa
temblor apenas
rozando apenas
atravesando
pasa
sin ventana por *la*
ventana

de
noche no
alcanza no te
toca
dime si
será
ojos que se van
antes del
día
ya llega de
puntillas ya sin
huellas
así
se
va
que
dan
do

estribillo y silencio
galope
estanque
naciente vaciando
caballería
martillo yunque y estribo
caracol y laberinto
abajo la sombra herida
corriendo
aplastada
entre los lienzos y la
espalda detenida
lo visto se va mirando
por la ventana mirándola
vida
volando por la ventana
pensamiento que no pienso
líquido deslizamiento
entra al silencio
pasa
hacia abajo
y en la base del silencio su sonido
atraviesa la membrana
temblor apenas rozando
la ventana
apenas atravesando
el oído
pasa
sin la ventana
por la ventana
la ventana
ventana
cerrada

II

la^aveni
da
pasa corrien
do
a tontas y a locas más vale tar
de
que nunca a ti te toca
di
me con quién te vas si vas al grano te
di
ré quién serás este verano te
di
ré con quién an
das
quién boca arriba
des
an
da
pasa corrien
do
pasa el umbral corrien
do
antes
del
día
ya llega el
día
ya pisan
do
huellas chasquean
do
luz
de
puntillas
cielo a pata pelá ya sin
estrellas

no se vaya que
dan
do
patas parriba en el plumón volan
do
ave
de
teni
da
así se fue que
dan
do
la golon
dri

III

*se subió contra el viento
que se le iba
se puso azul mirando
la golondrina
y en el coche rodando
más todavía
gira una llave blanda
como la espuma*

*que se le iba
con ese pelo lindo
casi llega a la esquina
de abajo arriba
se subió contra el viento*

*de golondrina
por alcanzarla corriendo
casi llega a la esquina
la luz del día
se puso azul mirando*

*y todavía
cruza avenidas durmiendo
alicia
toda la vida
en la acera rodando*

*queda una espuma
la cierra y se va volando
y acalla el ala abierta
al viento y plumas
girando llaves blandas*

*de azul y olvida
su cerradura negra
de golondrina*

*vuela cerrando el ala
la golondrina
y es cerradura negra
que azul se olvida*

*gira sus llaves blandas
como de pluma
y acalla el ala abierta
la cierra y se va volando
queda una espuma*

*en el coche rodando
toda la vida
alicia
cruza avenidas durmiendo
y todavía*

*se pone azul mirando
la luz del día
por llegar a la esquina
por alcanzarla corriendo
de golondrina*

*se subirá en el viento
de abajo arriba
y llegará a la esquina
con ese pelo lindo
que se le iba*

IV

y
azul
viendo
riendo

re

cor

re

vi

vien

do

corre

viviendo

corre viviendo

re

cor

dan

donde

luz

y

lentavidentecorrientetenientepasante
corre detente pensante cortante
pesante e hirviente
corriente viviente
corriente
viviente
muriente

Viento
violento
 a la
flauta a la de
luto al violín de la
golondrina
 a la aliento de
 ala al
 l u d a t a u d
 a z u l
 f l a u : t a
 ¶: f l a u :¶ t
 f l u o t
 l t
 b l u t h i n
blut her
ist der
beginn
bis auf dem
rücken die
schwalbe
fliegt
liegt
starrt
schwalbe von unten schwarz die weiße schwalbe
aus den schwalbenfüßen
weiß und rosa sprießen
stiele wurzeln rote
krallen
in den boden
scharren abwärts
blutabwärts
bis
da
tambor
en el coche de
alicia
la u d
al viento
mientras nuestros durmiendo nombres
mientras sonido sonne mond und sterne monde sterne
kreise ziehen auseinander und bleiben doch dieselben
weil der andere der
andere
der
ist
nur
wind

VII

w
v
β
i
da
tu
vi
da
en
mo
vi
mien
tu
mo
li
no
ser
ra
no
tu
mor
di
da
en
mo
vi
mien
to
fi
no
mor
dien
do
loh
dien
teh
a
ser
r' n
has
ta
el
f · n

X

π_s

ζ
 \setminus
 e

μ^{π}

†

\

r

.

n^e

e^n

v^a

là
en passant
läuft

da
corre

perro de
pelos

pa^o
la

bras
corre se det'ene
corre se de
t'ene cor
re

cor *r'endo*

en passant

d
a *d* *a* *n* *d* *o*

va' ve

y
v' y e n

da

corre

v'
v'endo

corre v'v'endo

y

m

r' e n

do

V. Tentativa de interpretación

En la primera variación el hilo conductor se anuda en cursiva, fragmentado a través del texto:

la
mo
vi
miento
es
tan
que
va
an
da
a
galope

A las sílabas del motivo *la vida* se anteponen o posponen sílabas o partículas de otras expresiones.

a) Disposición lineal – b) Imbricación en estratos:

a) *la / mo / vi / miento / es / tan / que / va / an / da / a / galope*

b) *la vi- da*
la mo- vi- da
mo- vi- miento va an da a galope
miento
es tan que
es tan que

Los encuentros de estratos dan lugar a unísonos imaginarios: *vida - movida - movimiento*.

Ciertos monosílabos (*la, el, lo*, las partículas *al, del, des, da, de, do*) forman o bien versos independientes (verso 1), o bien aparecen en posición medial de verso (cf. *rozando apenas*, p. 11) o en posición final (*rozando*, p. 10). La posición inicial de verso les está excluida. Este procedimiento, en apariencia arbitrario, pierde su validez hacia el final de la variación. El resultado es un juego aperiódico, aparentemente improvisado: al comienzo un balbuceo en un estado de entresueño; hacia el final prevalece lo normativo.

La primera sección de la variación tiene un carácter expositivo. Su acceso no es inmediato. En el transcurso, la comprensibilidad del texto y su cohesión o adherencia aumentan. El corto episodio central (p. 11) y la libre reexposición (p. 12) son más accesibles. Así, la expresión *galope* aparece la primera vez aislada (p. 10); la segunda vez, hacia el final (p. 12), se asocia a *caballería* y a *estribo* (apoyo del pie del jinete y a la vez huesecillo del oído); *estribo* acoge la asociación sonora que le ofrece *estribillo*:

estribillo y silencio / galope / estanque / naciente vaciando / caballería / martillo yunque y estribo / caracol y laberinto

Adormecimiento o entresueño al límite del pensamiento y la palabra. A partir del verso *lo visto se va mirando*, la posición inicial de verso vuelve a ser posible para los artículos: *el oído*, *la ventana*:

entre los lienzos y la
 espalda detenida
lo visto se va mirando
por la ventana mirándola
 vida
volando por la ventana
pensamiento que no pienso
 líquido deslizamiento
 entra al silencio
 pasa
 hacia abajo
y en la base del silencio su sonido
 atraviesa la membrana
temblor apenas rozando
 la ventana
 apenas atravesando
 el oído
 pasa
 sin la ventana
 por la ventana
 la ventana
 ventana
 cerrada

Insensiblemente la apertura varía: *ventana* [del cuarto] – *ventana* [oval del oído]. La incesante percepción auditiva pasiva en el estado de entresueño se transforma, en tanto que disposición solamente oyente, en una apertura de la imposibilidad de comprender hacia un pensamiento imposible de ser pensado:

pensamiento que no pienso / líquido deslizamiento / entra al silencio / pasa / hacia abajo / y en la base del silencio su sonido / atraviesa la membrana

El *pensamiento* es inalcanzable, pero la apertura persiste: la existencia como suceder sonoro en un estado impensable, impensante, solamente auditivo: *audio, ergo sum*.

Entre refranes alterados y la evocación de la copla, la sílaba *da* y sus variantes se deslizan a través del texto (variación II, pp. 13 - 14):

<i>la vida [la avenida] pasa corriendo</i>	<i>dime con quién te vas</i>
<i>a tontas y a locas.</i>	<i>si vas al grano</i>
<i>más vale tarde que nunca</i>	<i>te diré quién serás</i>
<i>a ti te toca</i>	<i>este verano</i>

Un nuevo motivo, *la golondri(na)*, se interrumpe súbitamente al final para expandirse en la tercera variación (pp. 15 - 16). La significación parece disolverse —«*alicia / cruza avenidas durmiendo / ... por alcanzarla corriendo*». Sin embargo, el *sfumato* de la canción *Alicia va en el coche* está regido por principios precisos y tiene una estructura métrica rigurosa.

La forma del poema es la de un palíndromo irregular (especialmente en cuanto a los tiempos verbales: la primera estrofa está principalmente en el pasado, las siguientes principalmente en el presente y la última en el futuro, excepto la última palabra de la variación).

El deslizamiento a través de las páginas se estabiliza en cierto modo por la posibilidad de reversibilidad (regreso ascendente a través del texto).

La primera estrofa presenta sucesivamente los primeros y los últimos versos de las cuatro últimas estrofas comenzando por la estrofa final (p. 16). A partir del noveno verso de la variación (*que se le iba*) se gesta el espejo del palíndromo. El eje está en el verso *vuela cerrando el ala*.

En lo métrico predomina una combinación de hepta y pentasílabos (aproximación a la seguidilla). Los octosílabos rompen el equilibrio con el apoyo de la tipografía standard. La ondulación visual de ciertos versos refiere tanto a la forma del poema como a la creciente importancia de lo gráfico.

Variaciones IV y V. A partir de la cuarta variación, la presencia del motivo *la vida* es sólo virtual. La creciente visualidad da lugar a la evocación de una bailarina. La visión se precisa: guirlanda en el pelo, ojos azules, amplia sonrisa, pies en la posición *dégagé*. Símbolo de superación de la fuerza de gravedad, la bailarina retarda aún más la caída del texto a través de las páginas. La quinta variación denota lo horizontal simulando un revólver.

La variación VI es el núcleo del ciclo. Introduce una modulación interlingual.⁸ La primera onda moduladora, del castellano al alemán, se gesta en el espíritu de la modulación diatónica tradicional y como tal sucede paulatinamente. En el transcurso, en una conjunción de gestos escriturales en diversas direcciones, lo gráfico predomina. Sin embargo, la desintegración de los versos no es total y da lugar no a islotes de texto, sino más bien a «pájaros migratorios». En los espacios vacíos se intuyen líneas imaginarias que nos dan lo que vemos, pero la vista no alcanza a retenerlas y se van mientras las estamos mirando. También nos miran: *lo visto se va mirando*.

Las sílabas *vi*, *la* y *da* presentan una evolución propia:

vi — *viento*, *violento*, *violín* (*viento* y *wind* constituyen el marco de la variación).

la — *ala*, *aliento*, *alita*, *alien* (en inglés: extranjero); *ala* como órgano volador y como conjunto de pájaros migratorios (versos 1-25).

la letra *t* forma parte de un arco gráfico interno que lleva desde el primer verso (*viento*) pasando por *violento*, *aliento*, *ta*, *ataúd*, *flauta*, *flut* (flujo, marea, *blut* (sangre) hasta *fliegt* (vuela), *liegt* (yace) y *starrt* (mira fijamente/está transida).

da (ahí) y *ta* señalan encrucijadas moduladoras.

Los versos 5 y 6 — *vio l in* (= *violín*) y *gol on drin* (= *golondrín*, apócope de *golondrina*)— introducen insensiblemente el idioma alemán: *in, drin* = *darin*, «adentro». (En caso de una recitación, la transición debería ser en lo posible gradual: pronunciación y acento alemanes poco a poco.) Las rimas bilingües *violín / drin / hin; ataúd / flut / blut* forman parte del proceso moduladorio. En un encuentro de idiomas y colores, la disonancia de *blut* (sangre) se anticipa y prepara, desde el texto castellano, tanto en lo sonoro como en lo semántico: *ataúd – flauta – luto – azul*, además de las anticipaciones en alemán: *lau* (tibio) – *flau* (débil) – *flut* (flujo). *Fluot* y *bluot* son formas arcaicas de *flut* y *blut*. La palabra *blau* (azul), quizás la más importante, está presente sólo de manera virtual.

Vient o
viol e n t o
 a la
flauta a la de
luto al vio l in de la
 gol on drin
a la a li e n t o *de*
ala *a l i*
 t a
l u d *a* *t a u d*
a z u l
f l a u : *t* *a*
 ¶: *f l a u* :¶ *t*
f l u *o* *t*
 l *t*
b l u t *h i n*
b l u t h e r
ist der
beginn
bis auf dem
rücken die
schwalbe
f l i e g *t*
lieg *t*
starr t
schwalbe von unten schwarz die weiße schwalbe
aus den schwalbenfüßen
weiß und rosa sprießen
stiele wurzeln rote
krallen
in den boden
scharren abwärts
blutabwärts
bis
da

La primera onda moduladora sucede paulatinamente. La lengua alemana surge en un vaivén de canción de cuna (*Wiegenlied, berceuse*): *blut hin / blut her / ist der / beginn* — *sangre aquí / sangre allá / partirá / así* — (textual: *sangre allá / sangre acá / es el / comienzo*). Al contraste de colores [*blau*] – *rot* se añade la conciliación sonora [*blau*] – *blut*. Pero [*blau*] y [*sangre*] no están presentes en el texto. Tampoco aparecen en los otros textos del ciclo.

Schwarz (negro) es uno de los colores propios de la golondrina (*Schwalbe*), emisaria tradicional de la primavera, que en el contexto podría sugerir un sacrificio ritual.

La modulación del castellano al alemán era paulatina (modulación «a la dominante»). Por el contrario, la modulación de regreso sucede con rapidez:

bis
d a
tambor
en el coche de
alicia
la *u d*
al viento

Una falsa construcción gramatical —*nuestros durmiendo nombres*— así como el verso mixto siguiente «mientras sonido *sonnen monde und sterne ...*» introducen una segunda modulación al alemán (en caso de una recitación, transición fonética gradual). La vaga presencia de Gustavo Adolfo Bécquer —*aquellas que aprendieron nuestros nombres* (*Rimas*, LIII/38, *Volverán las oscuras golondrinas*)— recuerda al gran poeta romántico que no sólo por el famoso motivo de las golondrinas, sino también por su propio nombre, parece haber sido predestinado para motivar una modulación al alemán:

mientras nuestros durmiendo nombres
mientras sonido *sonne mond und sterne monde sterne*
kreise ziehen auseinander und bleiben doch dieselben
weil der andere der
andere
der
ist
nur
wind

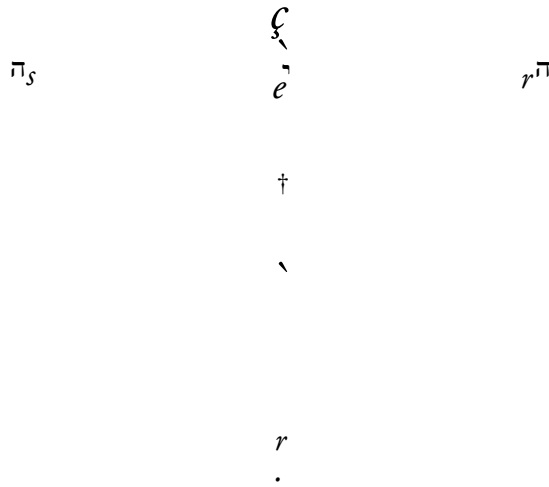
En la variación VII, a partir de *Wind* (última palabra de la variación VI), tiene lugar la modulación de retorno al castellano. La ortografía es en parte fonética (pronunciación chilena: *loh* en vez de *los*). De la letra *i* sobreviven sólo el punto y el acento.

NB: En la presente versión, el final de la variación VII y las variaciones VIII, IX y XI fueron omitidos.

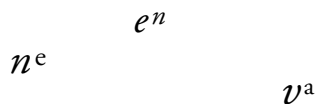
Variación X (fermata y síntesis). La red de movimientos escriturales, esencialmente verticales y horizontales, queda literalmente suspendida en la imagen del Cristo crucificado uniendo en la cruz la vertical y la horizontal. Un engranaje gráfico real e imaginario encauza la combinación de doce signos o grupos de signos en cinco idiomas reducidos a un mínimo de palabras. El signo X refiere al número 10 del ciclo y a la letra griega *khi*, inicial del nombre de *Cristo*.

Según el Evangelio, la inscripción «Este es el Rey de los Judíos» fue escrita en latín, griego y hebreo, razón suficiente para una composición babélica, minuciosa hasta el extremo. En el imaginario madero horizontal está la palabra *ser* (el hecho de que cualquier cosa sea) y en latín, de derecha a izquierda, su inversión: *res* (lo que es). Sobre las letras de *ser*, haciendo las veces de clavos y espinas, pueden verse las letras hebreas הֵיָה (He, Jod, He), breve palíndromo, significando *he sido / fui* (el hebreo no posee una unidad de expresión para el tiempo presente del verbo *ser*, la cópula). Nótese la aproximación al nombre divino impronunciable יהוה (Yod, He, Vau, He).

X



La expresión francesa *ça sert à rien* (no sirve para nada) se vislumbra distorsionada. En Ç*a* (eso), con la letra Ç como la corona de espinas, la *a* se reduce a un acento grave: çà!, ¡aquí! (un arcaísmo, en lugar del pronombre *ça*; o más bien como *le Çà*: el Ello). La cedilla de la Ç evoca la letra *s* y confirma la presencia del idioma francés. La *e* podría ser la cabeza de Jesús. La palabra *sert* se completa en el resto del madero: los pies de Jesús a modo de *r* y la pequeña cruz en el centro como una *t* insonora. *Ser* figura además en el madero horizontal. En el eje de la gran cruz, la cabeza de Jesús (la *e*) se inclina y desde sus pies (la letra *r* con el punto de la *i* más abajo a modo de clavo) hasta las tres letras con exponentes



—las dos Marías y el discípulo amado prosternados llorando— resuena el grito de un croupier divino o diabólico, del monte Gólgota o de Montecarlo, proclamando: *rien ne va plus*.

Rien, nada, proviene del latín *rem* (acusativo de *res*; en el madero horizontal en escritura inversa). *Plus* aparece en la variación siguiente. La hermenéutica medieval podría intuir una alusión a la profecía bíblica *sobre mis vestiduras echaron suertes*. O quizás la evocación de un grabado desconocido.

La última variación, en francés, alemán y castellano, fue el primer texto del ciclo en gestarse, a excepción del tema principal y de la segunda variación. Tiene el valor de una *cadenza* o de una *stretta* final. La forma gráfica es la de una columna caminante enmarcada por notas musicales imaginarias: *la* y *do*, grados I y III de un modo eclesiástico ilusorio cuyo IV. grado *re*, en el centro del texto, da lugar a un verso independiente.

là / en passant / *läuft* / *da* / corre / (i/y) / perro / de / pelos / (i/y) / pa(s) / *la* / bras / corre se det(i)ene / corre se de / t(i)ene cor/re / cor / r(i)endo / en passant / (i/y) / *da* (i/y) dando / va (i/y) ve / y / v (i) yen / —*da*— / corre / v(i) / v(i)endo / corre v(i)v(i)endo / y / mu / r(i)en / do // [alternativa: r(i)en, mudo/mundo]

là = fr., allá; *en passant* = fr., pasando; *läuft da* = alem., corre ahí; *pas là* = ahí no; *bras* = brazo; *rien* = nada.

El motivo *la vida* está ausente del texto, pero puede entreverse distorsionado por un meticuloso sistema de destrucción y reconstrucción alienantes. Ciertos fonemas han llegado a ser tabú y no pueden ser pronunciados, como si se hubieran transformado en signos sagrados impronunciables. Para expresarlos es preciso sustituirlos en un idioma extranjero por una descripción o por una imagen referente a la función fonética reprimida.

La *v* intervocálica en *la vida* se pronuncia como la fricativa bilabial [β], pero el fonema, resultante del estrecho paso del aire entre los labios, ha llegado a ser tabú y no puede ser pronunciado. Es preciso sustituirlo en una lengua extranjera por una descripción o por imagen de la función fonética, lo que en este caso sucede mediante el giro francés *en passant* (pasando) que puede comprenderse como una alusión a la función fonética reprimida (el estrecho paso del aire entre los labios). En la continuación, el pasaje del aire en la vocal [i], más fácil, podría describirse en alemán mediante la expresión *läuft* (corre). Así, los fonemas reprimidos [β], [i] llegan a ser articulados de manera simbólica: la letra *v* en francés por la expresión *en passant* (pasando); la letra *i* en alemán por la palabra *läuft* (corre).

En la eufemística enunciación del motivo *la vida*, las tres primeras letras (*la v...*) se expresan en francés: *là en passant* (*là* = ahí; *v* = *en passant*) y las tres últimas letras (*...ida*) en alemán: *läuft da* (*i* = *läuft*, corre; *da* = ahí). Su enunciación será entonces: *là en passant läuft da* (ahí pasando corre ahí).

là
 en passant
läuft
da
 corre
 .
 perro de
 pelos
 .
 pa^o
la
 bras

El castellano y el francés coinciden en *perro de pelos y palabras (pas là bras)*. La letra *s* parece trazar en la página una línea vertical imaginaria desde el segundo verso (*en passant*) hacia *pelos* y *pa^o la bras* (con la *s* muda francesa atravesada en el texto, como un pelo en la lengua). El descenso continúa hacia el verso central (*en passant*). Más abajo *vi* se completa en la palabra *vida* de manera larvada: al interior de otras palabras, en los arcos deformados de *vi... vi... do* y *viviendo*, así como en las letras-grafemas <y-v>.

Al final, un ilusorio tercer grado *do* predomina, lo que en efecto podría suceder en una composición musical en el modo eclesiástico correspondiente. La última fermata, *da*, reúne en el unísono estratos que coinciden con la expresión alemana *da*. Una cadencia tonal y tonical finaliza el ciclo: *viviendo - viviendo - muriendo*.

Restos aislados (*doy, rien, mu[cho], muriendo, riendo, mudo, mundo*) se dispersan en lo que podría ser <un paso en el vacío> (*rien / riendo*) al mismo tiempo que se hace la cadencia: *muriendo*.

VI. Textos vivientes

(a manera de epílogo)

El poema es un acelerador de la historia de la lengua. Cambios que en la evolución requieren largos lapsos de tiempo pueden tener lugar en un solo poema.

La palabra *texto* deriva de *textum*: tejido, trenzado. Ciertos textos parecen poder continuar el tejido independientemente y transformarse como si fueran células vivientes. Tales textos pueden llegar a ser leyenda.

Una antigua tradición cabalística explica la causa de los cambios. El alfabeto hebreo tenía originalmente 23 letras, una más que ahora. Se dice que en el transcurso del tiempo la letra perfecta *shin* —[s] sibilante y [ʃ] susurrante— se volvió poco a poco invisible. Por este motivo, hoy día los textos divinos están incompletos. Este aspecto negativo de los textos depende de la antigua letra del alfabeto originario, hoy ausente. La letra *shin* tiene hoy día tres coronas:



Según la tradición, en la forma perfecta eran cuatro. En un futuro lejano, al final de nuestro período celeste, la letra *shin* desaparecida volverá poco a poco a ser visible y perfecta en su forma original, también para nosotros. El significado de los textos cambiará entonces radicalmente.⁹

*

«Lo visto y lo oído, lo visible y lo audible son dos mundos separados...», así Ernst Jandl en sus lecciones de poética en Frankfurt. Y prosigue: «Qué maravilloso ... si los ojos dirigen la corriente de su propio mundo y el oído la corriente de su propio mundo tan distinto hacia el mismo punto, a fin de que el *bosque silbe y murmure*.»¹⁰

*

El punto donde el bosque silba y murmura es el lugar donde la corriente dirigida por los ojos y la corriente dirigida por el oído se encuentran. Donde la letra perdida regresa, cuando se es capaz de verla y oírla. Si el bosque no silba ni murmura, se escucha la letra perfecta. En ese momento, la corriente de los ojos y la corriente del oído se separan. En ese lugar, la letra que silba y murmura queda presente para siempre, aunque no se la pueda ver ni oír.

Notas

- 1 Sobre la lectura y las fases del texto cf. Wolfgang Iser, *Der Lesevorgang*, en *Rezeptionästhetik*, ed. por Rainer Warning, Munich, 1975, p. 260.
- 2 Federico García Lorca, *Romancero gitano*, ed. de Mario Hernández, Madrid, ³2001, pp. 54-57 y pp. 153-54. La puntuación de los versos citados es insegura. Seguimos la proposición de Allen Joseph y Juan Caballero en la edición Cátedra, Madrid, ²³2004, p. 236.
- 3 Paul Hindemith, *Unterweisung in Tonsatz*, Mainz, 1937, p. 86.
- 4 Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, New York, 1960, traducido al francés y prologado por Nicolas Ruwet en *Linguistique et poétique*, en *Essais de linguistique générale*, París, 1963, p. 220 (itálico en el original).
- 5 Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, ¹⁸1973, vol. II, p. 931.
- 6 *El lugar del encuentro / Der Ort der Begegnung*, Saarbrücken, 2002-2005. Bibliografía y referencias en el mismo libro. El poema *Modulación – coplas y motes sobre «la vida pasa corriendo»* incluye citas de *los paraguas del no*, Freiburg i. Br./ Santiago, 1969 (p. 110 = tema); de *Temprana Aparición*, Essen, 1992 (pp. 43-50 = Variación II) y de *Solomisazione, Opera per una persona sola*, Essen, 1994-2004 (= Variaciones III y VI).
- 7 «... La vida es drama ... El drama no es una cosa que está ahí ..., sino que ... pasa, ... Ahora bien, ese único y esencial ‘pasarnos’ ... tiene una peculiarísima condición, y es que siempre está en nuestra mano hacer que no pase. ... Nuestra vida ... no nos la hemos dado a nosotros, sino que nos la encontramos o nos encontramos en ella al encontrarnos con nosotros mismos ... Todo lo demás que nos pasa, aún lo más adverso y desesperante, nos pasa porque queremos —se entiende, porque queremos ser—. El hombre es afán de ser ... —afán en absoluto de ser ...» José Ortega y Gasset, *Idea de la generación* (3), lecciones de 1933, en *Obras completas*, volumen V (1947).
- 8 *Tonalidad y modulación* son términos de la teoría musical que pueden ser útiles en el análisis de la literatura translingüística. En el caso de varios idiomas en un mismo texto, la lengua materna podría representar un plano estable, equivalente en cierto modo a la tonalidad principal de una composición musical. En general, en la creación literaria se acostumbra evitar las mezclas interlingüales directas. Sin embargo, la literatura interlingual tiene una tradición milenaria que lleva desde los procedimientos del tropo y la secuencia, los poetas vagantes medievales y la poesía macarronea del Renacimiento hasta la literatura intertextual y experimental del siglo XX y culmina quizás en los *etym*s de Arno Schmidt. Esta evolución pone en relieve el carácter interlingual inmanente de todo idioma y la naturaleza intertextual de todo poema. La atracción de una lengua desconocida ha sido siempre poderosa. *En cierto modo, en el momento de su creación, todo poema se gesta en una lengua que es materna y extranjera a la vez.*
- 9 Cf. Gerschom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt a. M. , 1973, pp.108-110.
- 10 Ernst Jandl, *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, Darmstadt, 1985, p. 108. «... das Gesehene und das Gehörte, das Sichtbare und das Hörbare, sind zwei getrennte Welten. [...] Wie wunderbar, [...] wenn das Auge den Strom seiner eigenen Welt und das Ohr den Strom seiner ganz anderen eigenen Welt auf denselben Punkt lenken, damit der *Wald rauscht.*» (Traducción del pasaje: M. R.T.; itálico en el original.)