

"Armónica cintura": Simbología musical en el poema *Cítara mía* de Gonzalo Rojas

"Armónica cintura": Musical Symbolism in Gonzalo Rojas's Poem *Cítara mía*

Enrique del Rey Cabero

La Trobe University, Melbourne

enrique_maus@hotmail.com

Las relaciones entre música y poesía son de sobra conocidas y los poetas recurren a la música en su proceso de escritura o incluyen a menudo referencias musicales en sus poemas, como es el caso de Gonzalo Rojas. El poeta chileno, además, posee un especial sentido del ritmo y la sonoridad que lo hace especialmente "musical".

El presente trabajo plantea el análisis de la configuración del poema "Cítara mía" desde una perspectiva interdisciplinaria, a través del comentario de las referencias y símbolos musicales (ilustrados con ejemplos de la Historia del Arte) y, en menor medida, de sus cualidades rítmicas.

Palabras clave: poesía chilena, música y poesía, comparación de las artes.

The relationships between music and poetry are well known and poets often turn to music in their writing process or include musical references in their poems, as is the case of Gonzalo Rojas. The Chilean poet also possesses a special sense of rhythm and sonority that makes his work especially musical. This work proposes an analysis of the configuration of the poem "Cítara mía" from an interdisciplinary perspective through a commentary on references and musical symbols (illustrated with examples from art history) and, to a lesser extent, its rhythmical qualities.

Keywords: chilean poetry, music and poetry, comparison of arts.

Recibido: 7 de junio de 2011

Aprobado: 16 de septiembre de 2011

Introducción y propósito del trabajo

La poesía del chileno Gonzalo Rojas ha ido ganando cada vez más reconocimiento, y en las últimas décadas se ha multiplicado la publicación de estudios sobre su obra. Por esta razón, no trataré aquí de acercarme, al menos directamente, a los principales temas de su poesía o a su sistema imaginario, cuestiones ya abordadas ampliamente en numerosos estudios¹. Por el contrario, intentaré acercarme a su poema "Cítara mía" (del libro *Contra la Muerte*) desde una perspectiva interdisciplinaria. Este tipo de estudios, tan desarrollados en los últimos años, conciben el arte como un fenómeno conjunto frente a las tradicionales separaciones entre disciplinas: música, pintura, literatura, etcétera.

Me centraré especialmente en la simbología y las referencias musicales que observamos en el poema, acudiendo fundamentalmente a la Historia de la Música y del Arte (especialmente la pintura) como partes de un discurso cultural para comentarlas e ilustrarlas, sin renunciar por ello al análisis del poema en sí ni a otras disciplinas o comparaciones con otros poemas del autor. Si se echa una ojeada a los títulos que Rojas elige para sus textos, pronto se descubre la importancia que tiene para el poeta el diálogo cultural, en el que destaca el papel de la literatura y la música, como se observa en títulos como "Para órgano", "Trece cuerdas para laúd" o "Algo de música".

Como señala Lawrence Kramer, "los intentos directos de contemplar a la música y a la literatura a la vez están obviamente condenados a irse a pique por esta asimetría en su estructura semiótica" (Kramer en Alonso, 2002: 36). Y es que la música, a pesar de poder considerarse un lenguaje, es difícilmente comparable con la literatura, ya que no resulta sencillo definir su significado ni su capacidad referencial o narrativa fuera del terreno puramente musical².

Plantearé, pues, un acercamiento cultural y estético, detrás del cual se encuentra, como toda comparación entre las artes, la concepción, muchas veces inconsciente, de principios universales estéticos comunes, "que se aplican igualmente a todas las artes, sin importar cuáles sean los medios individuales y las tradiciones" (Brown, 1970: 98). Parece evidente, en efecto, que existe una interrelación de las artes, pues es difícil de concebir manifestaciones artísticas individuales y aisladas. Sin embargo, llegar a establecer puntos en común estables y definitivos no parece tarea fácil. Pese a todo, es difícil resistirse a tentación comparativa y, como señala Étienne Souriau, "no solo la comparación es posible [...], sino que, con frecuencia, puede ayudarnos a desentrañar mejor la propia poesía" (1998: 189-190). En este sentido, la pintura y la música (entre otras artes) nos ayudarán en el proceso de analizar el poema que nos ocupa y, desde luego, nos permitirán leerlo desde nuevas y diferentes perspectivas.

¹ Véase especialmente Hilda R. May: *La poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Hiperión, 1991, p. 305-375.

² Para un acercamiento teórico a las relaciones entre las dos disciplinas, véanse Silvia Alonso (edición, compilación de textos y bibliografía) (2002) *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco Libros, y de la misma autora (2001) *Música, literatura y semiosis*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Para mi estudio se revela fundamental el diccionario de Alberto Ausoni *La música* (2006), parte de la excelente colección "Los Diccionarios del Arte", que trata de forma magnífica no solo la iconografía instrumental, sino también las alegorías, tópicos y temas musicales presentes en el arte. Todas las alusiones que se vayan encontrando estarán, como veremos, extraordinariamente ligadas unas a otras, por lo que seguiré un orden relativo.

Comienzo por transcribir el poema de Rojas:

CÍTARA MÍA

Cítara mía, hermosa
 muchacha tantas veces gozada en mis festines
 carnales y frutales, cantemos hoy para los ángeles,
 toquemos para Dios este arrebató velocísimo,
 desnudémonos ya, metámonos adentro
 del beso más furioso,
 porque el cielo nos mira y se complace
 en nuestra libertad de animales desnudos.

Dame otra vez tu cuerpo, sus racimos oscuros para que
 de ellos mane
 la luz, deja que muerda tus estrellas, tus nubes olorosas,
 único cielo que conozco, permíteme
 recorrerte y tocarte como un nuevo David todas la cuerdas,
 para que el mismo Dios vaya con mi semilla
 como un latido múltiple por tus venas preciosas
 y te estalle en los pechos de mármol y destruya
 tu armónica cintura, mi cítara, y te baje a la belleza
 de la vida mortal

(Rojas, 1999: 221)

La mujer como instrumento. La cítara

Las primeras palabras del poema repiten el propio título, y constituyen una identificación entre mujer e instrumento, metáfora clasicista que se repite más tarde en el poema. La imagen de la mujer como instrumento musical había sido especialmente utilizada en la pintura cubista, tradición que fue aprovechada genialmente por, entre otros, Man Ray (Figura 1).

Sin embargo, el aspecto relevante de la identificación es la elección del instrumento, la cítara. Rojas no se está refiriendo a la cítara moderna, instrumento similar al laúd y difundido durante los siglos XVI y XVII, sino a la cítara antigua, la *κιθάρα* ("kithára"). Este instrumento, muy empleado en la Grecia clásica, era similar a la *λύρα* (lira), con la cual se confundió sistemáticamente en muchas obras pictóricas posteriores. Sin embargo, la primera se distinguía de la última en su más noble factura y su mayor complejidad. La cítara era, pues, empleada por "los poetas y los músicos profesionales en la declamación de los poemas épicos" (Ausoni, 2006: 251). Por lo tanto, vemos cómo Rojas introduce el mundo clásico griego desde el primer momento,

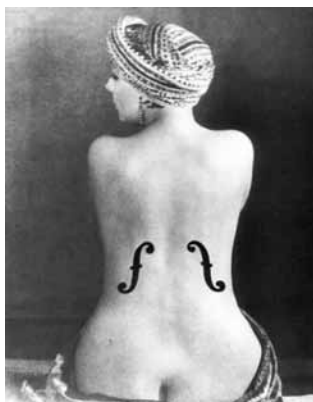


Figura 1. *Le violon d'Ingres* (1924), Man Ray.

cómo el poeta chileno sustenta una concepción de la poesía con algo sagrado, de inspiración divina. Por otra parte, son de sobra conocidas las relaciones clásicas y míticas entre la poesía y la música, su nacimiento común y su ideal fusión. Los mismos poetas a lo largo de la historia han hecho célebre la frase "el origen de la poesía es musical". Desde esta posición, Rojas está invocando o recordando esta unión, "la unión mítica de una realidad inferior, representada por el lenguaje, y una superior representada por la música" (Kramer en Alonso, 2002: 31). El mismo poeta reconoce, en su "Discurso de recepción del Premio Reina Sofía", el regreso a ese tiempo mítico: "me vuelvo hacia la edad en la que los poetas cantaban. Porque no basta con los elementos gráficos de un poema y hay que ir al descubrimiento de su horizonte musical" (Rojas, 1997: 286).

Como nos comenta Ausoni (2006: 251), los responsables del arte de la "citarodía" estaban a menudo ligados a fines rituales; generalmente, en las vasijas griegas la postura de la cabeza mirando hacia el cielo era señal de inspiración poética, como se puede ver en la Figura 2. Rojas, pues, acompaña su poema con el tañer de la cítara, imprimiéndole un carácter musical y un ritmo, pero representando a su vez en el instrumento a la mujer y su belleza, recuperando un tiempo mítico. Contamos ya con varios elementos claves en la poesía de Rojas: el ritmo, la mujer y la belleza, la inspiración.



Figura 2. Detalle de una vasija ática, 490-470 a.C, anónimo.

Por otra parte, son conocidas también las leyendas en torno a la música de los griegos, tanto de las metamorfosis (como Syrinx o Pan) como de

imprudentes desafíos de mortales a dioses. Respecto de estas últimas, una afecta directamente a la cítara: la historia del músico Tamiri, contada por Homero. Este citarista desafió a las musas, por lo que fue cegado por ellas y convertido a su muerte en ruiseñor. La leyenda nos remite a la importancia de la videncia en la poesía de Rojas, rasgo clásico y romántico que lo hace admirar a Borges y Homero: "Sí; leamos el Mundo. Releámoslo de Homero a Borges. Esos dos ciegos saben más" (Rojas, "Borges", 2000: 570).

Podemos añadir, pues, un cuarto elemento clave en Rojas: el poeta como vidente ciego, el que se pone en contacto con lo que no se ve, inspirado por una realidad superior o divina que lo sumerge en la oscuridad (una "oscuridad hermosa", como dice uno de sus poemas más célebres). Esta imagen es repetida numerosas veces en su poesía, como, por ejemplo, en su poema "Conjuro": "como el cuchillo a su cuchillo se aparta, / y escribe, escribe con él, lo invisible escribe, lo que le dictan / los dioses" (Rojas, 2000: 150). El del poeta es, como destaca nuestro autor en "Numinoso", un "oficio ciego" (Rojas, 2000: 117).

La mujer como alegoría de la música. La teoría de la "Música/ Armonía de las esferas"

Sin embargo, la imagen de la mujer como instrumento parece hacer referencia a otra tradición más amplia: la de las alegorías de la música. Desde la Edad Media se representaba a la Música personificada en una joven a menudo tocando un instrumento de cuerda; muy frecuentemente un violín, una lira o una cítara.



Figura 3. *Alegoría de la Música* (1610), de Giulio Cesare Procaccini, muestra a una joven (alegoría de la música) tocando un violín.



Figura 4. En *La Música* (1895), de Gustav Klimt, el instrumento elegido para la alegoría es en este caso una cítara.



Figura 5. Especialmente representativa para nuestro estudio es el cuadro *La divina inspiración de la música* (1640), de Nicolas Régnier, en el que vemos como “la Poesía, representada como una mujer con corona de laurel, señala hacia arriba con el índice para subrayar que la Música debe sacar su inspiración de las armonías divinas” (Ausoni, 2006: 18). Vemos, pues, a la música y a la poesía unidas alegóricamente.

No obstante, lo que este tipo de alegorías de la Música simbolizaban fundamentalmente era la “Harmonia Mundi”, la “Música de las esferas”. Joscelyn Godwin señala que, en cierto sentido, la teoría de la “Música de las esferas” “podría entenderse como un comentario al pasaje del *Timeo* de Platón, que describe cómo el Demiurgo forjó el Alma del Mundo dividiendo la substancia primordial en intervalos armónicos” (2009: 15). Esta larga tradición, que parte de las ideas Pitágoras recogidas en Platón y encuentra continuidad a través de autores como Boecio, San Agustín, Zarlino y Kepler entre otros, defendía la teoría de que el Universo produce sonidos mediante los planetas o esferas, manifestando así una armonía cósmica. La Música, de esta forma, se entiende como armonía y consonancia, especialmente bajo las proporciones musicales

matemáticas. De origen pagano, la teoría fue adaptada más tarde también por el cristianismo, trasladándose de los planetas al cielo para destacar así la perfección de la creación de Dios.

En cualquier caso, el poeta chileno parece tomar este ideal de música como parte de una larga tradición filosófica y esotérica que ha encontrado, además, un gran reflejo en la poesía. Uno de los últimos grandes seguidores de la corriente fue el hermético Saint-Yves D'Alveydre, que en su ensayo "Música y Arqueometría"³ recogía así varias ideas conocidas de la tradición:

"La música es uno de los equivalentes arqueométricos de la Palabra viva. Es el lenguaje de los números y las formas. El hombre no lo crea; lo descubre; y este descubrimiento es parte de la Revelación de lo divino, y del Amor divino, a la inteligencia y la conciencia humanas"
(Godwin, 2009: 491).

Valga este texto para observar las correspondencias de esta teoría en la poesía de Rojas y en este poema, ya que se podría seguir citando muchos ejemplos de los que recopila Godwin (2009). Nuestro poeta, siguiendo la antigua tradición de la inspiración divina, apela a la música para dar una nueva dimensión superior al lenguaje. Su voz es una canción mediante la cual "la poesía se acerca a la fuente de creación uniéndose con la armonía que sus palabras no pueden expresar" (Kramer en Alonso, 2002: 31). La relación que se establece entre la música y la poesía no se limita al común origen melódico: ambas constituyen una sola entidad en su carácter rítmico. Rojas es un poeta que se mueve constantemente entre lo sagrado y lo pagano, y que defiende la idea de una inspiración poética sagrada única. Como comenta José Vicente Peiró, "la armonía y belleza del ritmo poético son en realidad derivaciones divinas [...], en este sentido, las Musas, las fuerzas innatas de la inspiración o Dios son la misma pulsión interna que permite la liberación de energías que se transforman en música y poesía" (2006: 21).

Así pues, vemos en el poema otras referencias además de la cítara (símbolo de esa armonía) como "Dios", "cielo", "estrellas" (también se llamó a esta teoría de las esferas en ocasiones "Música de las estrellas"), y especialmente, "armónica cintura", expresiva combinación para hacer referencia a la doble realidad "cítara/mujer". Como se irá viendo a lo largo de este trabajo, Rojas está anclado en esta tradición y, al mismo tiempo, desmitificándola, como hizo el también chileno Enrique Lihn en su libro de significativo título *La Musiquilla de las Pobres Esferas* (1969).

No es este, además, el único poema referente a la "Música de las esferas" en la poesía de Rojas. Lo encontramos también en "Para órgano"

³ Saint-Yves creó un sistema de correspondencia universal al que llamó "Arqueómetro", "convencido de que había redescubierto en él la ciencia perdida de la Antigüedad" (Godwin, 2009: 489).

Tan bien que estaba entrando en la escritura de mi Dios
esta mano, el telar secreto, y yo dejándola
ir, dejándola
sin más que urdiera el punto de ritmo, que tocara y tocara
el cielo en su música como cuando las nubes huyen solas
en su impulso abierto arriba, de un sur
a otro, porque todo es sur en el mundo, las estrellas
que no vemos y las que vemos, fascinación
y cerrazón, dalia y más dalia
de tinta
(Rojas, 2000: 83).

así como en "Contradanza", tan similar en los imperativos ("vámonos")
a "Cítara mía",

Me adelanto a decírtelo así: vámonos rápido
línea que me vuelas libre, vámonos
al otro lado de la música,
porque pensando en todo como el cordero que oye
su balido púrpura en el temblor
del encantamiento, ya
no hay arco que medir de un verano a otro, ni
estelar acorde en este juicio de géometras
menesterosos de la exactitud,
ni obediencia
que no sea a quién que no sea
majestuoso lo Único
(Rojas, 2000: 86).

Y, más explícitamente, en "Pitagórico"

Entre la música de las esferas y el acabo de Mundo me voy
con los cosmonautas
a otra circunvalación con vuelco de fortuna
más propicio, salgo a las 7
a la siga de la Abeja Grande
en el éxtasis
de la niñez,
con mi desnuda, el pelo suelto,
los pies velocísimos,
firmado: yo cerebro de féretro
nacido rey, lector en griego
del abismo
(Rojas, 2000: 135)

Y no son los únicos ejemplos. Estrechamente relacionados con el instrumento que nos ocupa y la "Música de las esferas" se encuentran otros poemas como "La litera de arriba", donde las gaviotas son descritas "inmóviles como cuerdas en el arpa del cielo amenazante" (Rojas, 1999: 99). Observamos, pues, cómo la "música de las esferas" no es un tema infrecuente en la poesía de Rojas. Nuestro poeta la liga a la inspiración, a lo "numinoso", a

la necesidad del poeta de aprehender lo que no se ve y de trascender la realidad, temas que ya hemos tratado en la sección anterior. Es asimismo importante la identificación entre cítara y mujer, que tampoco es única del poema que nos ocupa, como se puede apreciar en el comienzo del célebre poema "Vocales para Hilda":

La que duerme ahí, la sagrada,
la que me besa y me adivina,
la traslúcida, la vibrante,
la loca
de amor, la cítara
alta:
(...)
(Rojas, 1999: 213)

Sin embargo, la música representa mucho más que un tema o un símbolo en la poesía de Gonzalo Rojas, y encuentra su cauce perfecto a través del ritmo. Si bien, como ya se señaló al comienzo, no es el objetivo principal de este trabajo la realización de un comentario de texto al uso, este aspecto merece ser comentado por la trascendencia en el poema y en toda la obra de Rojas.

Es necesario recordar, en primer lugar, la concepción mítica que del ritmo tiene el poeta chileno: "Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando/ como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza / para pasar por el latido precioso / de la sangre..." (Rojas, 1999: 98). La inspiración y el ritmo son las cualidades claves de todo poeta y se entrelazan en su poesía hasta confundirse. Como señala Ruiz Barrionuevo, "la poesía, y por tanto la escritura, es ritmo y tiene que ver con el número y la música", ya que el chileno "cree en la respiración rítmica de la palabra, y que el ritmo abarca los aspectos todos de lo humano, percibiéndose incluso a través de la concordancia de sentidos" (en Rojas, 1999: 20). En el caso de "Cítara mía", el ritmo se transmite mediante el cuerpo de la mujer, que, en su forma metafórica de cítara, es el eje del "sistema de correspondencias que vincula palabra-oralidad-poesía mujer-eros" (Ostria, 2003: 143).

No obstante, cabría preguntarse si el poema transmite su esencia musical a través de la prosodia. Si bien no hay espacio aquí para un análisis extenso, se intentarán ofrecer algunos breves comentarios que podrían aplicarse, de forma muy general, a otros parámetros de la relación entre música y literatura, incluidos bajo la denominación de "música de las palabras" (*word music*) que establece Scher (1982: 230-231).

Pese a que parece que el poema no sigue ningún patrón métrico a primera vista, tras un análisis más detallado se puede determinar que el poema se acerca a la estructura de una silva libre, característica del modernismo, en su empleo reiterado de heptasílabos (a menudo en el mismo verso) y endecasílabos. Pero la forma no siempre es respetada y la cierta libertad métrica que Rojas practica le acerca también al verso libre moderno. Se podría hablar, por tanto, de un ritmo métrico que se manifiesta mediante una serie no estrófica entre la silva modernista y el verso libre.

Sin embargo, el peso de los factores rítmicos no reside exclusivamente en la combinación métrica, dado que en el poema emplea constantemente recursos relacionados con la pausa. El poema se divide en dos estrofas (versos 1-8; versos 9-17), separadas claramente por la única pausa mayor presente en el verso número 8. En primer lugar, es necesario señalar el variado uso de la pausa versal, que alterna una coincidencia con una pausa marcada por un símbolo de puntuación (coma) con una ausencia de la misma. Este fenómeno está relacionado, asimismo, con el empleo también frecuente del encabalgamiento (por lo general suave, excepto el producido entre los versos 9 y 10 que destaca así de forma especial la palabra "luz"). Abundan, por otra parte, las pausas de sentido dentro de los versos.

Todos estos recursos producen en ocasiones la ruptura de la unidad del verso. Rojas, un auténtico maestro del ritmo, juega musicalmente con él, aunando partes en las que el poema fluye libremente y otros en los que se desarrolla de forma entrecortada por las pausas. Aquí reside gran parte del efecto estilístico de "Cítara mía", que provoca una tensión que, además, es ayudada por anáforas y otras repeticiones que dan impresión de acumulación de elementos sin resolución. Son especialmente significativos la anáfora de los imperativos (plurales en la primera estrofa, singulares en la segunda) y el polisíndeton de los versos finales). La tensión va en aumento y el poema se precipita, gobernado por auténticos efectos *acellerando* y *rallentando* de Rojas, hasta la primera pausa mayor del verso 8 y, especialmente, la consonancia final, tras una última pausa del verso 16 ("mi cítara") que hace referencia al comienzo del poema ("Cítara mía") y refleja la circularidad del poema.

Por otra parte, las cualidades tímbricas de la poesía también son muy tenidas en cuenta, como es habitual en Rojas, y configuran el último tipo de musicalidad del poema. Destacan diferentes figuras retóricas basadas en el sonido, como presencia repetida de palabras esdrújulas ("cítara", "ángeles", "desnudémonos", etc.), similitudines (imperativos) o aliteraciones ("festines carnales y frutales", "beso furioso", etc.).

Nos encontramos, en fin, ante un poema tremendamente dialéctico y con un agudo sentido del rítmico, verdadera "poesía en movimiento, palabras que se encuentran, chocan, copulan, se distancian, dicen lo uno y lo otro, el esto y el aquello..." (Ostria, 2003: 140).

Apolo, Marsias y Dionisos

Volvamos ahora a las referencias músico-poéticas y su reflejo en la pintura. La cítara es también, en su multirreferencialidad, el símbolo del dios Apolo, instrumento que le acompañaba en momentos como "el nacimiento de Atenea o la entrada de Heracles en el Olimpo" (Ausoni, 2006: 66). Aunque también se lo representaba en ocasiones con la lira (que recibió de Hermes), era la cítara su instrumento más característico en calidad de Dios de la "Armonía Cósmica", de la "Música de las esferas".

Recordemos, además, que Apolo es el dios de las actividades intelectuales, y ligado a las musas, el de la inspiración poética, elemento clave en la poesía de Rojas. No resulta vano el constante vocativo utilizado por el poeta



Figura 6. En la tradición artística, la representación del dios Apolo con la cítara como atributo se conoce como "Apolo Citharedo". Detalle del Apolo Citharedo de los Museos Capitolinos, s. II, anónimo romano.

en su obra, incluyendo este texto, que comienza con ese tono "antiguo" tan característico de Rojas: "Cítara mía, hermosa/ muchacha...".

Apolo y la música están relacionados también con uno de los mitos de desafío de los que hablamos anteriormente: la competición musical entre el dios y el sátiro Marsias. Este último, con su *aulos* (αὐλός), instrumento de viento de doble lengüeta que posiblemente dio origen a la moderna familia del oboe, desafió a Apolo afirmando que podía igualar a su cítara. Tras un primer empate, Marsias se vio incapaz de tocar el *aulos* al igual que Apolo su cítara, ya que el dios podía hacerlo al revés. De esta manera, el sátiro perdió la competición y fue despellejado vivo.

El mito se suele interpretar como "el conflicto entre la armonía de la razón, propia de los instrumentos de cuerda, y la embriaguez de los sentidos, representada por los ruidosos instrumentos de viento" (Ausoni, 2006:73). El episodio cuenta con numerosas representaciones en el mundo del arte, desde los frisos griegos hasta el cuadro de Ribera (Figura 6).

Aunque no encontramos referencias (al menos directas) a instrumentos de viento en el poema, sí hay posibles alusiones al dios Dionisos y su cortejo. A Dionisos (junto a su séquito de ninfas, ménades y sátiros) se le considera la divinidad del vino y la exaltación orgiástica, del desenfreno, de la fecundidad y el deseo amoroso. Estos estados eran creados por el vino y la música de instrumentos de viento como el ya mencionado *aulos* o la siringa (del griego *συριγξ*, instrumento ligado al ser semicabrío que también perdió un duelo musical contra Apolo).

Posibles referencias a Dionisos y su cortejo podrían ser los "festines carnales y frutales" y los "racimos oscuros", además de la alusión a la fecundidad de la mujer, tan común en Rojas, en "semilla", "latido múltiple" o "venas".



Figura 7. *Apolo y Marsias* (1637), de José de Ribera, muestra el mítico combate entre el dios y el sátiro.



Figura 8. En este famoso *Dionisos* (1594) de Caravaggio se ve reflejada la "riqueza frutal" del poema de Rojas.

La "música carnal". La lujuria, el erotismo

Antes hemos comprobado la vertiente sagrada de la música a través de Apolo y la "Música de las esferas"; esto es, la visión de la música como Armonía. Así se consideraba, y así se estudiaba dentro del "quadrivium" junto a la aritmética, la geometría y la astronomía. Pero existía una distinción platónica entre el estudio numérico y especulativo de la disciplina, y la práctica, más ligada a los sentidos, y por lo tanto, más imperfecta. Frente a la primera concepción, más contemplativa y sagrada, se encuentra la segunda, según la cual la música puede turbar las pasiones (especialmente, mediante los instrumentos de viento), y en numerosas ocasiones (desde las teorías de Platón hasta la censura musical del Concilio de Trento), puede resultar peligrosa. Tanto Dionisos y Pan como otros mitos, incluyendo el canto de



Figura 9. La velocidad (el ritmo frenético), la desnudez o el deseo amoroso-erótico ("arrebato velocísimo", "desnudémonos ya", "libertad de animales desnudos") encuentran su reflejo pictórico en *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros* (1670), de Rubens.

las sirenas (Figura 9), constituyen casos en los que la música tiene el poder de someter a la voluntad, de ofrecer al ser humano los placeres inmediatos que irremisiblemente lo condenarán.



Figura 10. Ulises no pudo resistirse a escuchar el canto de las sirenas y se hizo atar al mástil de su barco por sus compañeros, como cuenta *La Odisea*. La historia ha sido representada frecuentemente en la pintura, siendo el cuadro de Herbert J. Draper *Ulises y las sirenas* (1909) uno de los más conocidos.

Oponiéndose a esta visión encontramos el amor neoplatónico, contemplativo, que solo consideraba dos sentidos puros, la vista y el oído, por donde entraban las consonancias de la armonía celestial. Durante siglos se condenó a la primera, la llamada "música inmediata", como una de las causas de la perdición del hombre, a través de tradiciones pictóricas como las conocidas alegorías de los flamencos encabezados por Bosco o la línea también flamenca del siglo XVII del burdel, la ebriedad y la carnalidad (tan relacionables con Rojas).



Figura 11. En el infierno del *Jardín de las Delicias* (finales del siglo XV), los condenados son torturados por cacofonías procedentes de instrumentos gigantescos.



Figura 12. *Duetto* (1628), de Hendrick Terbruggen, es un buen representante de la línea también flamenca del siglo XVII del burdel, la ebriedad y la carnalidad, que refleja a menudo parejas o grupos de personas tocando instrumentos y cantando, con connotaciones claramente eróticas.

Esta misma línea erótica y de goce sensible fue enfatizada por otros autores como Søren Aabye Kierkegaard, que la relacionaba con el placer, la seducción y lo demoníaco⁴.

¿Dónde se encuentra entonces el poema de Gonzalo Rojas? En un primer momento, parece innegable que en la esfera de lo dionisiaco, de lo carnal, de la música relacionada con su práctica, con el tacto: así lo manifiestan expresiones como “toquemos”, “desnudémonos”, “metámonos adentro del

⁴ Arturo Rivas, “La radical subjetividad del sonido en Kierkegaard (y Kant)”, en “Mousiké. Blog de información sobre filosofía de la música y estética”, <http://philoarte.blogspot.com/2009/01/la-radical-subjetividad-del-sonido-en.html>. Consulta del 13 de noviembre de 2009.

beso más furioso", "dame otra vez tu cuerpo", "recorrerte y tocarte". Pero, ¿dónde encaja el elemento apolíneo? Volveremos a esta cuestión más adelante, ayudándonos de Nietzsche, tras haber visto las últimas referencias.

Los ángeles y el rey David

Analizaremos, por último, la presencia en el poema de los ángeles y el rey David. Ambos nos encaminan hacia el mismo sitio: la armonía, lo sagrado, el ámbito apolíneo.

Los ángeles músicos representan los mediadores de la "Música de las esferas", aunque más cargados de connotaciones cristianas, pues expresan la divinidad creadora y la música celestial. Por lo general aparecen tocando instrumentos de cuerda (con todas las connotaciones que este hecho conlleva), pero pueden aparecer tocando casi cualquier instrumento, incluso los más presentes en la vida cotidiana. En cualquier caso, los ángeles con su música cantan la gloria de Dios y la armonía del cielo, de los cuales son su representación.



Figura 13. En este detalle del conocido políptico *La Adoración del Cordero Místico*, de Hubert y Jan van Eyck (1432), los ángeles tocan diversos instrumentos celebrando la gloria de Dios.

Por otra parte, el rey David también suele aparecer tocando el arpa, la cítara y diversos instrumentos de cuerda, y personifica así la música como armonía del mundo. Representa también la música curativa (fue llamado por el rey Saúl para que le curase su afección melancólica) y, más importante para nuestro estudio, la inspiración divina, bajo la tradición que le supone la composición de todos los salmos bíblicos. El "yo poético" se convierte en músico ("nuevo David") para tocar y recorrer el cuerpo de la mujer-cítara.



Figura 14. *El rey David tocando el arpa* (1619-1620), de Domenichino.



Figura 15. *El rey David* (1616), de P.P. Rubens.

Conclusión: “Lo apolíneo”/ “lo dionisiaco”. Rojas a la luz de Nietzsche

Hemos mencionado en varias ocasiones los términos “dionisiaco” y “apolíneo”, para referirnos a esa dualidad que vamos encontrando en el poema. Fue Nietzsche, filósofo tan interesado por el mundo griego, uno de los principales autores que destacó este dualismo.

Así, el alemán interpreta lo “dionisiaco” como “un impulso hacia la Unidad, un asir que está más allá de la persona, de lo que es cotidiano, de la realidad (...) que aprueba y santifica hasta las más terribles y enigmáticas propiedades de la vida: la eterna voluntad de creación, de fecundidad, de retorno; el sentimiento de la única necesidad del crear y el destruir” (Nietzsche, *Escritos póstumos* en Savater, 2006: 34-35). Lo apolíneo sería, por el contrario, “el impulso hacia el individuo, a todo lo que simplifica, es claro, no equívoco, típico: la libertad bajo la ley (...), la belleza audaz, noble, fría” (Nietzsche, *Escritos póstumos* en Savater, 2006: 35).

Los griegos consideraban a Apolo como el dios de la claridad, de la luz, de la armonía, frente a Dionisos, que representaba la confusión, el exceso, los instintos.

“Cítara mía” parte de este dualismo, superponiendo ambos elementos. “Apolíneos” son la inspiración divina, su conciencia de individuo, la armonía de la cítara y de “los pechos de mármol”, las referencias al cielo y los ángeles o el rey David. “Dionisiacos”, los “festines carnales”, lo dinámico, la fecundidad (“la semilla”), la ebriedad, la pasión y la desnudez. Sin embargo, no se pueden separar ambos elementos, pues aún siendo antagónicos, constituyen dos caras de la misma moneda, como Nietzsche afirma al decir que

"el apolinismo griego había madurado siempre en un subsuelo dionisiaco, (...) en el fondo de lo griego está lo desmesurado, el desierto, lo asiático" (Nietzsche en Savater, 2006: 35).

Rojas simplemente enfatiza más este elemento "dionisiaco", tan presente en toda su obra, por otro lado. Así, encontramos muchos elementos del poema y del poeta ligados al dios griego, como la sexualidad como religión o ritual sagrado, frente al cristianismo. Coincide así con el filósofo alemán: "Aquí coloco yo al Dionisos de los griegos: la afirmación religiosa de la vida, de la vida entera, no negada ni desintegrada (es típico que el acto sexual despierte sentimientos de profundidad, de misterio, de respeto) (...), el sí triunfal dicho a la vida, más allá de la muerte y del cambio, el complejo sobrevivir mediante la generación, mediante los misterios de la sexualidad" (Nietzsche en Savater, 2006: 36, 41).

También el vitalismo, la inmediatez y la trascendencia del momento son, siguiendo a Nietzsche, dionisiacas: "aunque solo una vez haya vibrado y resonado nuestra alma como una cuerda de felicidad, sería necesaria toda una eternidad para reconstruir las condiciones de este único acontecimiento, y toda la eternidad habría sido aprobada, justificada y afirmada de este único momento" (Nietzsche en Savater, 2006: 45). Lo numinoso y la Unidad, lo trascendente y lo invisible, se consiguen a través de la oscuridad ("racimos oscuros para que de ellos mane la luz"), el despojamiento y la destrucción heraclitiana ("te estalle en los pechos de mármol y destruya tu armónica cintura), y especialmente por medio del instante, la carnalidad, lo físico, el erotismo. De hecho, una gran vertiente de la poesía de Rojas es, como ha anotado la crítica, una búsqueda del sentido del mundo a través del misterio del cuerpo de la mujer y del acto sexual, en una suerte de "erotismo místico".

Desde "la vida mortal" ("desde abajo"), Rojas recupera el elemento "dionisiaco" en su búsqueda visionaria e inspirada de "lo numinoso" y de "lo apolíneo", logrando así la armonización de los contrarios a través de la mujer, la belleza, la Música, la Poesía, el Arte y la Palabra.

Obras citadas

- Alonso, Silvia (edición, compilación de textos y bibliografía) (2002). *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco Libros.
- Ausoni, Alberto. (2006). *Los Diccionarios de Música: La música*, traducción de Jofre Homedes Beutnagel. Barcelona: Electa.
- Brown, C.S. (1970). "The relations between Music and Literature as a Field of Study". *Comparative Literature*, vol. 22, Nº 2, pp. 97-107. Oregon: University of Oregon-Duke University Press.
- Godwin, Joscelyn (ed.) (2009). *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*. Girona: Atalanta.
- May, Hilda R. (1991). *La poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Hiperión,
- Ostria, Mauricio. (2003). "El ritmo como expresión de lo erótico en la poesía de Gonzalo Rojas". *Acta literaria*, Nº 28, pp.139-144.
- Peiró, José Vicente. (2006). *Las músicas de Cortázar*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia.
- Rivas, Arturo. "La radical subjetividad del sonido en Kierkegaard (y Kant)". "Mousiké. Blog de información sobre filosofía de la música y estética",

- entrada del 11 de enero de 2009, consultado el 13 / 11/ 2009. URL: <http://philoarte.blogspot.com/2009/01/la-radical-subjetividad-del-sonido-en.html>
- Rojas, Gonzalo. (1997). *Obra selecta*. Selección, prólogo, cronología, bibliografía y variantes de Marcelo Coddou. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ____ (1999). *Cinco visiones*. Selección de poemas de Gonzalo Rojas y prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ____ (2000). *Metamorfosis de lo mismo*. Madrid: Visor.
- Savater, Fernando. (2006). *Así hablaba Nietzsche*. Selección de textos del filósofo por Savater, edición a cargo de Miguel Morey y traducción de Eduardo Ovejero. Barcelona: Áltera.
- Scher, P. (1982). "Literature and Music", Barricelli, J.P. y Gibaldi, J. (eds.). *Interrelations of literature*. Nueva York: The Modern Language Association of America.
- Souriau, E. (1998). *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica.

Imágenes

Las imágenes utilizadas han sido tomadas de los siguientes sitios web:

- Figura 1. *Le violon d'Ingres* (1924), Man Ray. http://www.marcelduchamp.net/images/picture_of_day/pod_081308.jpg
- Figura 2. Detalle de una vasija ática del siglo V a.C. (490-470), anónima. http://www.cornellcollege.edu/classical_studies/lit/cla372syl.shtml
- Figura 3. *Alegoría de la Música* (1610), Giulio Cesare Procaccini. <http://www.greatbassviol.com/iconography/proc.jpg>
- Figura 4. *La Música* (1895), Gustav Klimt. http://www.masdearte.com/item_critica.cfm?id=478
- Figura 5. *La divina inspiración de la música* (1640), Nicolas Régnier. <http://www.klassiskgitar.net/imagesr2.html>
- Figura 6. Detalle del Apolo Citaredo de los Museos Capitolinos, s II, anónima romano. <http://navidadenelolimpo.blogspot.com/2008/05/culpas-apollo.html>
- Figura 7. *Apolo y Marsias* (1637), José de Ribera. <http://portal.bibliotecas-virtuales.com/es/foros/trivia-mitologica>
- Figura 8. *Dionisos* (1594), Michelangelo Merisi da Caravaggio. <http://www.summagallicana.it/lessico/d/Dioniso%20-%20Bacco.htm>
- Figura 9. *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros* (1670), Rubens http://www.galeriade.com/pemgila/details.php?image_id=2485&sessionid=ce8f7cc550ef15fcf99e2ef03b47db75
- Figura 10. *Ulises y las sirenas* (1909), Herbert Draper. <http://www.illusions-gallery.com/Ulysses-sirens-Draper-L.jpg>
- Figura 11. "Infierno", escena del tríptico *El Jardín de las Delicias* (finales del siglo XV), Hieronymus Bosch (el "Bosco"). <http://farmacon.files.wordpress.com/2008/11/el-bosco-el-jardin-de-las-delicias-panel-izquierdo-1510.jpg>
- Figura 12. *Dueto* (1628), Hendrick Terbruggen. http://www.essentialvermeer.com/catalogue/images/intracvtv/lute_terbruggenBIG.jpg

- Figura 13. "Ángeles Músicos", escena del políptico *La Adoración del Cordero Místico* (1432), Hubert y Jan Van Eyck. <http://img530.imageshack.us/img530/2080/losangelesmsicos1432om7.jpg>
- Figura 14. *El rey David tocando el arpa* (1619-1620), Domenico Zampieri (Domenichino). http://www.reproarte.com/files/images/D/domenichino_domenico_zampieri_/0358-0029_koenig_david_spielt_die_harfe.jpg
- Figura 15. *El rey David* (1616), Peter Paul Rubens. <http://www.codart.nl/images/RubensAndBoekhorstKingDavidCa1616FrankfurtStaedel.jpg>