

## Música y lenguaje

**Drina Hocevar**

*Escuela de Idiomas Modernos*

*Universidad de Los Andes*

### Resumen

La teoría musical ha tomado prestadas las herramientas teóricas y metodológicas que ofrece la ciencia lingüística, con el fin de adquirir una mayor comprensión de los problemas musicales. En este artículo exploramos la posibilidad de un acercamiento en dirección contraria que pueda ser de utilidad en el momento de dilucidar problemas lingüísticos, particularmente en lo que concierne a la prosodia y al ritmo poético.

### Abstract

In this article we explore the possibility that if music theory, to acquire deeper insight into musical problems, has borrowed theoretical and methodological tools offered by linguistic science, then an approach in the contrary direction might be useful in elucidating linguistic problems, particularly those of prosody and poetic rhythm.

### “El lenguaje sin la música”?: El des-en-canto o re-en-canta-miento de los sonidos lingüísticos.

En su “Crítica del Ritmo” (*Critique du rythme*, 1982), en el capítulo: “El lenguaje sin la música” (*Le langage sans la musique*), Henri Meschonnic argumenta que el ritmo en el discurso poético debe ser estudiado meramente desde una perspectiva lingüística, ya que en su opinión, la analogía con la música ocasiona un problema epistemológico para la teoría y el análisis del ritmo en el lenguaje (1982:125). Pero si eliminamos la música del lenguaje, estaríamos rehusando considerar la dimensión “semiótica” del lenguaje, en el sentido kristeviano del término (1); es decir, estaríamos dejando de lado lo femenino, el lenguaje de los sueños, el lado “oscuro” del lenguaje, cuya “lógica” musical se puede ver en procesos, tales como, la condensación y la inversión (Kristeva.1984: 26). Kristeva describe lo “semiótico” (*chora*) como un espacio o dimensión rítmica que no es aún signo (una posición que representa algo para alguien). Y tampoco es aún parte del “significante”, como la semiótica europea “clásica” lo considera. Lo “semiótico” no es aún algo “visible”, y precede a la espacialidad y a la temporalidad (Idem.). La Kristeva autora cita la descripción que hace Mallarmé del espacio femenino “misterioso” que subyace a lo escrito, como “rítmico, sin ataduras, irreducible a su traducción verbal inteligible; es musical, anterior al juicio, pero restringido por una sola garantía: la sintaxis.” (Idem: 29).

En la teoría de Kristeva, el ritmo semiótico se entiende como articulación, análogo sólo al ritmo vocal o cinético. Se comprende así como un “ordenamiento” que precede al espacio y al tiempo. Lo “semiótico” es comparado a la “música”, pero la música supone un

ordenamiento temporal. La interpretación psicoanalítica del “sujeto” sobre el que Kristeva basa su teoría del proceso significante (semiótico/simbólico), implica que un ser humano es un objeto/paciente “heterogéneo” que se encuentra objetivamente presente como algo disponible, y que está dividido en dos partes\_ consciente/inconsciente, naturaleza/cultura\_ que no tiene posibilidad de alcanzar la totalidad o completitud. Lo semiótico carece de “unidad, identidad, o deidad”, a juicio de Kristeva, y no es por tanto comparable a la dimensión sagrada, rítmica, en trance, en la que la individualidad desaparece en la oscura totalidad de la deidad dionisiaca. El sujeto en Kristeva no está centrado en la consciencia, como el Ego trascendental de Husserl, a quien esta autora confronta; sino más bien en el cuerpo de la madre (el principio, ordenador del chora semiótico), que media entre lo semiótico y la ley social simbólica.(Idem.: 27).

Meschonnic por su parte identifica el “acercamiento musical” con la rigidez de esquemas métricos que se imponen artificialmente sobre el discurso lingüístico. Pero, en la opinión de Jan LaRue, según lo manifiesta, por ejemplo, en su libro *Guidelines for Style Analysis* (1970:89), son las teorías del ritmo musical las que han sufrido limitaciones derivadas de la prosodia poética; de marcos métricos demasiado rígidos para ser genuinamente relevantes o iluminadores para la música. Meschonnic se opone a una teoría unificada del ritmo poético y musical, basada en el isocronismo y la medida, que en su opinión pertenece a la métrica, pero no al discurso (1982:132).

Si consideramos el enfoque de la gramática funcional de M.A.K. Halliday, del nivel fonológico de la lengua inglesa, vemos que podría ser revelador en este contexto. En este enfoque Halliday busca describir cada elemento en el lenguaje, haciendo referencia a su función en el sistema lingüístico total (1994:xiv). Según Halliday toda poesía deriva del lenguaje natural hablado, por lo tanto, el pie métrico en la poesía se originaría en el pie del lenguaje hablado (ibid.:8).

Halliday sostiene que en la fonología inglesa el pie (2) es la unidad del ritmo y el constituyente que regula el pulso (ibid.: 15). La estructura del sistema sonoro del lenguaje, dice Halliday, se expresa más obviamente en el verso, y aparece en forma inmediata y directa en los versos infantiles (“nursery rhymes”). Halliday parece sugerir que, en la poesía, la regularidad de los patrones sonoros que se sobreponen a la fonología del habla espontánea, no son necesariamente impuestos por convenciones artificiales. Una manera de probarlo es decir el poema en voz alta o, mejor aún, hacer que un niño, que aún no lee ni escribe, diga los versos, para evitar imponer cualquier convención artificial sobre la lectura del verso escrito. Ud. escuchará el ritmo, comenta Halliday, y escuchará la línea melódica (ibid.:7).

Si comparamos el pie del lenguaje hablado con el pie poético hay tres factores que deben ser tomados en consideración (ibid. 8-9): 1) En el habla natural el número de sílabas en el pie varía continuamente. Este patrón fue el utilizado en el verso del inglés antiguo y medio hasta los tiempos de Chaucer, cuando se establece el pie con un número fijo de sílabas, convirtiéndose en la norma del verso inglés durante los próximos cinco siglos. En el siglo veinte esta norma dejó de dominar, y ha habido una nueva ola de influencias del lenguaje hablado sobre la poesía. 2) Parte de la tradición del verso métrico fue la escansión de las

formas versificadas en términos de métrica: éste era un análisis basado en el número de pies por verso, y en el número y distribución de las sílabas en el pie. Un pie podía consistir en un número diferente de sílabas, pero además podía ser descendente o ascendente, dependiendo de si la sílaba saliente ocurría al comienzo o al final del pie métrico. Esta última distinción es, según Halliday, un artefacto del verso métrico que no tiene importancia para el sistema sonoro del inglés. En el inglés hablado la sílaba saliente ocurre siempre al comienzo del pie. 3) Halliday reconoce lo que él llama un tiempo silencioso (silent beat), que conforma un rasgo sistemático en el ritmo del inglés hablado, y Halliday argumenta que el principal defecto en la tradición del análisis métrico es que dejaba de lado este rasgo, al no tomar en consideración el silencio (ibid: 9).

En su análisis fonológico del sistema sonoro del inglés, Halliday se refiere a la entonación como melodía, y compara el silencio fonológico con el tiempo de silencio en la música; y el pie fonológico \_ distinto del pie métrico \_ con el compás musical, que por definición comienza en el tiempo fuerte. Encontramos que es problemático tratar de extender aún más la analogía del pie con el compás musical, ya que las unidades métricas no son isocrónicas como lo son los compases musicales. Desde nuestro punto de vista, es en el hallazgo de unidades mayores de organización del sonido; unidades mayores al grupo tónico o a la estrofa, donde la analogía musical de la estructura sonora del discurso poético puede ser reveladora. Thomas Rees (1974), por ejemplo, empleando un acercamiento musical al texto poético, nos muestra cómo la “técnica musical” utilizada por T.S. Eliot en *The Waste Land* (Tierra Baldía) unifica los fragmentos aparentemente desconexos que constituyen el poema (Idem.)

Otro acercamiento musical al estudio de la poesía lo podemos ver en el análisis de Susana González Aktories (1997), quien construye la analogía entre las estructuras jerárquicas del lenguaje y la música, basándose en la homologación de la nota musical con la palabra, y la frase nominal con el acorde. Esta analogía es problemática porque las unidades comparadas no parecen ser equivalentes. El equivalente musical más próximo a la palabra en el lenguaje resulta ser el *motivo* (motif).

Un tercer acercamiento a la “musicalidad” de la poesía aparece delineado en el ensayo “Textuality in Language and Music” (1997) por Maria Langleben. En la opinión de esta autora donde el arte verbal se acerca más a la música es en ciertos tipos de poesía “sin sentido”, como por ejemplo el “dada” alemán, y el “zaum” ruso, que se concentran “sólo en la fonética” (Langleben 1997:260). El problema con este punto de vista es que la dimensión significativa de la música no es tomada en cuenta. En mi opinión, identificar la “musicalidad” con el “sinsentido”, refleja una visión reduccionista del problema.

Es interesante notar que el punto de vista expresado por Langleben, de que es el nivel fonético de la poesía el que más se acerca a la música, es exactamente opuesto al punto de vista expresado por Meschonnic.

Este último afirma que los sonidos poéticos no pueden compararse con los de la música, porque los de la poesía son solo ruidos, y cuando el ritmo prosódico se separa del sentido, tenemos “le terrible concert pour oreilles d’âne à l’état pur” (Meschonnic 1982:126) [ el

terrible concierto para oídos de asno en su estado más puro].

Pero la visión radical de Meschonnic está en contradicción con los puntos de vista expresados por muchos poetas. Ezra Pound, por ejemplo, escribió en 1914 que las palabras tienen una música propia, y en este sentido la música de un segundo “músico”, cuando el poema es musicalizado, es una impertinencia o una intrusión (Pound, citado en Meschonnic 1982: 134).

Edgar Allan Poe, en su ensayo *The Philosophy of Composition* (1846), explica como él compuso *The Raven* (El Cuervo) según un diseño previo, con el fin de “poner de manifiesto que ningún punto en su composición puede referirse a un accidente o a la intuición”. Poe explica cómo su trabajo procedió con la precisión y rígida lógica de un problema matemático. En su recuento detallado de cómo el poema fue compuesto, es sorprendente observar hasta qué punto el autor es sensible a la musicalidad del lenguaje.

Habiendo seleccionado la idea de la belleza como su provincia, Poe decide que el *tono* para la expresión más elevada de la idea escogida es el de la *tristeza*, ya que “la belleza, cualquiera sea su especie, en su supremo desarrollo excita invariablemente a las lágrimas, al alma sensible.” [beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears] Por esto selecciona Poe la “melancolía” como el más legítimo de los tonos poéticos. Luego escoge los sonidos que mejor se corresponden con el estado anímico seleccionado, y decide que es “la larga o como la vocal más sonora, en conexión con la r como la consonante más producible”. [the long o as the most sonorous vowel, in connection with r as the most producible consonant].

Es sorprendente encontrar que es sólo después de seleccionar la idea, el estado anímico, y los sonidos, que el poeta llega a la palabra adecuada para el refrán (refrain); una que pueda corporalizar los sonidos elegidos, y que mantenga hasta donde sea posible, el tono melancólico. Poe cuenta cómo la primera palabra que se le vino a la mente fue “Nevermore”. Si bien es cierto que Poe no lo dice, el hecho de que la palabra “nevermore” se le aparezca espontáneamente, revela un aspecto de la creación poética que escapa al diseño racional de su composición.

Aún otro punto de vista sobre la musicalidad poética es citado por Meschonnic (1982:120) de Eustache Deschamps *L'art de dictier* (1392). Este autor afirma que existen dos tipos de música: una artificial, la otra natural. La música natural es una música o “eufonía” de la voz, una música del habla que expresa sonidos dulces sujetos a la métrica, y que proporcionan placer a aquellos que los escuchan. Por “música artificial” Deschamps entiende música instrumental:

[...] Et aussi ces deux musiques sont si consonans une avecque l'autre, que chascune puet bien ester apelée musique, pour la douceur tant du chant comme des paroles qui toutes sont prononcees et pointoyées (accentués) par douçour de voix...

El “en-canta-miento” de los sonidos hablados es abordado por Roman Jakobson en su obra *La Forma Sonora de la Lengua* (1979). Este tema se relaciona con la “transformación

poética” o “vital” del lenguaje, como lo afirma Jakobson. En consonancia con su visión sobre la necesidad de abordar la interrelación de las partes con el todo, Jakobson hace énfasis en la importancia de examinar los rasgos distintivos de los sonidos lingüísticos en su relación con el sonido hablado como totalidad. Jakobson dedica todo un capítulo de su libro al estudio del simbolismo sonoro en el lenguaje en general, pero especialmente en la poesía, juegos infantiles, glosolalia (hablar en lenguas), todas las cuales escapan a la función ordinaria de los fonemas como discriminadores del significado: en su función simbólica, los sonidos son más bien “determinantes” del significado.

La dimensión simbólica de la comunicación poética se acerca al carácter inmediato de la comunicación musical. Respecto a la sinestesia, Jakobson afirma que cada rasgo distintivo está basado en una oposición que, cuando es separada de su uso lingüístico convencional, transmite una asociación sinestésica latente, y en esa forma, una inmediatez semántica (ibid.: 225). Jakobson reconoce la vitalidad y la creatividad lingüística de los juegos de palabras infantiles y la dimensión lúdica de la palabra y el lenguaje en general.

Jakobson argumenta que los dos principios estructurales de la contigüidad y la similitud permean el lenguaje como un todo. La noción de contexto lingüístico se amplía más y más hasta abrazar, no solo el flujo de los sonidos hablados, sino también la diversidad de estilos del habla. Según Jakobson existen dos fuerzas sintéticas que se interrelacionan en la poesía: 1) la tensión entre contigüidad (convencionalidad) y similitud (simbolismo sonoro, iconicidad); 2) la relación entre selección paradigmática y combinación sintagmática, que permite dar cuenta del ritmo como principio organizador fundamental de la poesía. La definición de la función poética de Jakobson \_como la proyección del eje paradigmático en el sintagmático \_permite dar cuenta del ritmo en su aspecto de medida: una unidad se iguala con otras unidades en la secuencia. Pero esta definición no da cuenta del aspecto unificante del ritmo creativo.

Según Jakobson (ibid.:237), al acercarnos a la dimensión poética del lenguaje debemos tomar en cuenta dos principios metodológicos \_ autonomía e integración \_ con el fin de evitar tanto las tendencias aislacionistas como las tendencias colonialistas, que intentan someter un nivel lingüístico a las reglas de otro nivel.

Meschonnic da preferencia al orden lingüístico sobre el orden musical, que en su opinión se relaciona con el mito musical “anti-lingüístico” de la comunicación sin lenguaje. Pero debemos recordar que El Círculo Lingüístico de Praga no consideraba el lenguaje poético como lenguaje comunicacional (1969: 35). Desde el punto de vista de Meschonnic, el uso de la terminología musical para unificar las teorías del ritmo poético y musical, sólo refleja el viejo deseo metafísico de comunicación-comunión-uniión. Meschonnic cree que un argumento de peso en contra de la analogía con la música es que la poesía no ofrece un equivalente de ritmo, melodía y polifonía, como se encuentran en la música. Este autor insiste en que toda comparación entre poesía y música, entre ritmo poético y ritmo musical, va en contra del lenguaje y en contra de la poesía. Si re-interpretamos esta afirmación en términos de Kristeva, diríamos que es el orden “simbólico” el que se cuestiona, no el orden “semiótico”.

Meschonnic cita a Blanchot quien a su vez cita a Hölderlin (1982: 125): “Quand le rythme est devenu le seul et unique mode d’expression de la pensée, c’est alors seulement qu’il y a poésie, il faut qu’il porte en lui le mystère d’un rythme inné. C’est dans ce rythme seul qu’il peut vivre et devenir visible. Et toute oeuvre d’art n’est qu’un seul et même rythme. La destinée de l’homme est un seul rythme céleste, comme toute oeuvre d’art est un rythme unique”. [Cuando el ritmo deviene el solo y único modo de expresión del pensamiento, sólo entonces hay poesía; es necesario que encierre en sí el misterio de un ritmo innato. Es en ese ritmo solo que puede vivir y hacerse visible. Y toda obra de arte no es más que un solo y mismo ritmo. El destino humano es un solo ritmo celeste, así como toda obra de arte es un ritmo único.] Según Meschonnic, el problema es dar a esta “intuición inanalizable” un lenguaje analítico, con el fin de producir una continuidad entre la trascendencia del ritmo y la intuición lingüística del Círculo Lingüístico de Praga, que también veía el ritmo como el principio organizador fundamental en la poesía, pero insistiendo en estudiar el ritmo en la inmanencia, en el discurso poético mismo: “Encore faut-il que le rythme soit du langage, et non ‘céleste’” [“El ritmo debe ser del lenguaje, no ‘celeste’”] (ibid.).

¿Es posible, después del post-estructuralismo, que encontremos un “lenguaje analítico” que nos permita abordar la dimensión trascendente del ritmo intuida por todos los poetas \_ la versión de Hölderlin se da arriba \_ en consonancia con aquellos teóricos estructuralistas del discurso poético, quienes también hacían del ritmo su principio organizador fundamental? Es en esta dirección que se encamina mi búsqueda.

En mi parecer es posible abordar un texto “altamente musical” \_ uno que sea a la vez “lingüísticamente significativo” y que ofrezca un paralelo con la armonía y el contrapunto \_ a través de las herramientas metodológicas que nos ofrece el análisis musical. Un acercamiento tal permitiría dilucidar la “musicalidad”, tanto de la poesía como de la música, y nos permitiría comprender el ritmo creativo (“poiético”) desde un nuevo punto de vista semiótico; uno que re-interprete las teorías semióticas clásicas bajo una nueva luz, al considerar la dimensión temporal del signo. Estas ideas han sido desarrolladas en el modelo de análisis que expongo en mi tesis doctoral publicada en inglés, en Helsinki, Finlandia (2003), que espero dar a conocer al lector hispanohablante. Sus fundamentos epistemológicos se nutren de la analítica existencial del filósofo alemán Martin Heidegger (1962), y de la nueva teoría “Semiótica Existencial” de Eero Tarasti (2000). En artículos posteriores espero dar a conocer otros aspectos del problema, así como también la aplicación del modelo en el análisis concreto del ritmo en la poesía.

## Notas

1. La dimensión “semiótica” en Kristeva se opone a la dimensión “simbólica”, y se corresponde aproximadamente con el proceso primario de Freud. No debe por tanto ser confundido con el uso general de este término.

2. Tradicionalmente se entiende el pie como el conjunto de sílabas que constituyen la unidad métrica del verso.

## Referencias bibliográficas.

1. González Aktories, Susana (1997). *Muerte sin fin: Poema en fuga*. México: JGH Editores.
2. Halliday, M.A.K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold.
3. Heidegger, Martin (1962). *Being and Time*. Traducción al inglés de John Macquarrie y Edward Robinson. Oxford: Blackwell .
5. Hočevar, Drina (2003). *Movement and Poetic Rhythm: uncovering the musical signification of poetic discourse via the temporal dimension of the sign*. Tesis doctoral publicada por la Universidad de Helsinki y el Instituto Internacional de Semiótica, como parte de la serie internacional Acta Semiotica XVII y Approaches to musical Semiotics 5. Helsinki: ISI.
6. Jakobson, Roman (1963). *Parts and Wholes in Language*. En: Daniel Lerner (ed.), *Parts and Wholes*. 157-162. New York: The Free Press.
7. Jakobson, Roman and Waugh, Linda R. Waugh (1987). *La Forma Sonora de la Lengua*. [*The Sound Shape of Language* ]. México City: Fondo de Cultura Económica.
8. Kristeva, Julia. (1984) *Revolution in Poetic Language*. Traducido al inglés por Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
9. Langleben, Maria (1997). Textuality in Language and Music. En Gian Franco Arlandi (ed.), *Music and Sciences*. 246-291 Bochum: Brockmeyer.
10. La Rue, Jan (1970). *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton.
11. Le Cercle de Prague (1969). « Les Thèses 1929 ». En *Change I*. Paris : Seuil.
12. Meschonnic, Henri. (1982). *Critique du Rythme: antropologie historique du langage*. Paris: Verdier.
13. Poe, Edgar Allen (1995 [1846]). The Philosophy of Composition. En Nina Baym et al. (eds.), *Norton Anthology of American Literature*. 714-721. New York: Norton.
14. Rees, Thomas (1974). *The Technique of T.S. Eliot*. The Hague: Mouton.
15. Tarasti, Eero (2000). *Existential Semiotics*. Advances in Semiotics: Bloomington: Indiana University Press.