

January 2008

Una Interpretacion del Ritmo Poetico en Mester De Lejania de Pedro Lastra

Marianella P. Machado

Eastern Kentucky University, marianella.machado@eku.edu

Follow this and additional works at: http://encompass.eku.edu/flh_fsresearch



Part of the [Composition Commons](#), [Education Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Machado, Marianella P., "Una Interpretacion del Ritmo Poetico en Mester De Lejania de Pedro Lastra" (2008). *Languages, Cultures, and Humanities Faculty and Staff Research*. Paper 4.

http://encompass.eku.edu/flh_fsresearch/4

This Article is brought to you for free and open access by the Languages, Cultures, and Humanities at Encompass. It has been accepted for inclusion in Languages, Cultures, and Humanities Faculty and Staff Research by an authorized administrator of Encompass. For more information, please contact Linda.Sizemore@eku.edu.

ISSN 0716-2510

N° 63

Primer Semestre de 2008

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

HUMANIDADES

Breve relación: mosaico de la literatura chilena en el último siglo
María Inés Zaldívar / Pág. 11

"El poeta es aquel que funda anticipadamente el ser".
Selección e introducción al epistolario Martin Heidegger-Elisabeth Blochmann.
Correspondencia 1918-1969
Breno Onetto / Pág. 33

Nota introductoria: políticas del neobarroco
Arturo Dávila S. / Pág. 49

El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes, *et al*
(Primer ensayo Barrueco)
Arturo Dávila S. / Pág. 51

Sonidos del Neobarroco: el acústico de la revolución haitiana en *El reino de este mundo*
Munia Bhaumik / Pág. 93

Neobarroco y extenuación: figuras de la enfermedad
y la muerte en la última novela de Severo Sarduy
Sergio Villalobos-Ruminott / Pág. 115

La simplificación de la escritura china: ventajas sociales
y políticas a los ojos del Gobierno chino
María Elvira Ríos Peñafiel / Pág. 139

Borges lee el *Quijote*
Thomas Harris Espinosa / Pág. 143

Elogio de la lectura
Pedro Shimose / Pág. 149

¿Qué se puede hacer salvo ver películas? Cine y medios de masas en Santiago: 1930-1960
Marcelo Mardones Peñalosa / Pág. 155

Blow-up (1966): *Swinging London* y postmodernidad en el filme de Michelangelo Antonioni
Ricardo Paredes Quintana / Pág. 181

Una interpretación del ritmo poético en *Mester de Lejanía* de Pedro Lastra
Marianella Machado / Pág. 205

Progreso, historicismo y rendición en Walter Benjamin y Leo Strauss
Kamal Cumsille M. / Pág. 219

Ídolos deportivos y espacio público en Chile a comienzos del siglo xx:
el caso de Manuel Plaza
Eduardo Santa Cruz A. / Pág. 233

Diglosia lingüística y Diglosia cultural: de Ángel Rama a Martín Lienhard
Lorena Garrido Donoso / Pág. 249

¿Necesitamos Ciencias Humanas? A propósito de un debate en Alemania
Carlos Sanhueza / Pág. 263

Algunas consideraciones sobre filosofía y fascismo
Álvaro Monge Aristegui / Pág. 267

Escritura crítica y trabajo intelectual en las postdictaduras del cono sur.
Aproximaciones a las experiencias de Argentina y Chile
Andrés M. Tello S. / Pág. 277

Hernán Valdés o el agobio de la conciencia
Jaime Valdivieso B. / Pág. 293

Chile visto por un polaco
Maja Bromboszcz / Pág. 301

"El palo se me cayó de las manos por no haberlo sabido manejar"
José de San Martín y los espacios de la política
Pía Montalvo / Pág. 313

El tema judío en Gabriela Mistral
Fernando Sánchez Durán / Pág. 331

ENTREVISTAS

Volodia Teitelboim y la Biblioteca Nacional
Justo Alarcón R. / Pág. 341

BIBLIOGRAFÍAS

Jorge Millas Jiménez (1917-1982) Estudio bio-bibliográfico
Sergio O. Urrutia Ahumada / Pág. 357

TESTIMONIOS

Nudos e identificaciones políticas de lo femenino.
Presentación del libro de Alejandra Castillo: *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio*
Cecilia Sánchez / Pág. 387

UNA INTERPRETACIÓN DEL RITMO POÉTICO EN
MESTER DE LEJANÍA DE PEDRO LASTRA

*Marianella Machado**

En *Métrica Española*, Tomás Navarro Tomás dice que "el español ha enriquecido las experiencias de su versificación mediante el cultivo del ritmo" (8). Tal afirmación pone un énfasis supremo sobre el ritmo como conductor principal en la creación de un poema. No obstante, de todos los componentes de la poesía, el ritmo es el más inmediato y fácil de percibir, y a la vez, el más complicado y profundo de analizar.

El análisis del ritmo en la poesía tradicional se entiende como el estudio de la métrica, la acentuación, la rima, la combinación de pies y la ordenación de estrofas. Sin embargo, cuando se trata de analizar el ritmo en la poesía contemporánea, se hace necesaria la consideración de todos los aspectos de la poesía como tal. Esto se debe a que: "El poema nuevo, al desligarse del rigor en la medida del verso y de la rima y también de las estrofas comunes, establece el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como unidad poética" (López Estrada, 18).

Es así como el ritmo poético en la poesía contemporánea viene a ser una estructura compleja en donde la disposición de tensiones y distensiones en el tiempo está determinada tanto por elementos medibles (métrica, acentuación, rima, combinación de pies y ordenación de estrofas), como también por otros elementos relacionados con los aspectos visual, sonoro y semántico de las palabras.

El poema "Mester de Lejanía" de Pedro Lastra se presta para analizar el ritmo poético desde el punto de vista expuesto anteriormente. Es decir, tomando en cuenta todos los aspectos de la palabra -visual o gráfico, sonoro y semántico- se puede llegar a una interpretación del ritmo poético en donde se aprecie la manera cómo el poeta establece una interacción equilibrada de dichos aspectos, creando así "el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como unidad poética".

Para el análisis de este poema se utilizarán procedimientos y métodos comúnmente desarrollados en otras áreas, tales como la música y la poesía de habla inglesa.

Del área de la música, aplicaremos el concepto de textura musical al análisis del poema. En otras palabras, las tensiones y distensiones que constituyen el ritmo poético pueden tener una estructura propia e independiente en cada uno de las partes -grafía, sonido y sentido- de las palabras; y al mismo tiempo, crear una relación de interdependencia entre las mismas para dar unidad al poema. Por tal razón, el poema se analizará como si se tratara de una partitura musical,

* Eastern Kentucky University

en donde cada parte instrumental o vocal de la textura musical tiene sentido por sí misma y, a su vez, en relación con el conjunto. En el caso específico de este poema, se examinará, primero, el aspecto visual o gráfico, luego el sonoro y por último el semántico. Cada aspecto se tomará como "una parte instrumental o voz" en la que se puede mostrar la estructura rítmica a nivel individual, de cada aspecto, y total del poema.

Del área de la poesía de habla inglesa adoptaremos parcialmente la técnica de análisis poético desarrollada por Elsa Chapin and Russell Thomas en el Capítulo II, "The Appeal of Rhythm", de su libro, *New Approach to Poetry*. Dicha adaptación consistirá en trazar sobre un plano tabulado, un eje vertical al que se le asigna un número romano por cada verso del poema; y otro eje horizontal (determinado por el verso más largo) en el que cada sílaba del verso está representada por un número arábigo. Mediante esta técnica de análisis, primero, se facilitará la comprensión de la aplicación de la perspectiva musical al análisis del poema, ya que se emplearán gráficos con los cuales se puedan indicar, en forma clara y precisa, varios puntos del análisis a la vez. Segundo, se observará en detalle la métrica, la acentuación y la rima del poema en relación con la estructura rítmica que se produce en cada uno de sus aspectos gráfico, sonoro y semántico; y por último, se examinará tanto la disposición de los puntos de tensión y distensión en cada uno de esos aspectos como la interacción e interdependencia de los mismos.

MESTER DE LEJANÍA:

*Es el viento que pasa,
gira en la rueda y en la lanzadera
y teje
y entreteje
palabras y figuras:
las oigo aquí, las veo
en las colinas del amanecer.*

Este poema consta de siete versos de los cuales tres -I, V y VI- son heptasílabos y el resto de ellos está repartido de la siguiente manera: dos versos endecasílabos, el II y el VII -por efecto de su acentuación aguda de la palabra "amanecer"- y otros dos versos que por su disposición gráfica, son ambivalentes, o sea, por un lado, ambos, III y IV, parecieran formar parte de una misma línea poética heptasílaba; ya que el III consta de tres sílabas y el IV, de cuatro; pero por otro lado, dichos versos dan la impresión de ser independientes debido a que tanto el espacio en blanco que sigue al verso III como el que antecede al IV, crean un efecto visual, evocador de silencio, de separación. Además, esa ambivalencia de los versos III y IV no sólo se percibe a nivel de la grafía sino también a otros niveles, tanto sonoro (puesto que al leerse los versos, se podría seguir el patrón rítmico de siete sílabas, haciendo una breve pausa entre ellos), como semántico, ya que las palabras "teje"

y "entreteje", aunque muy cercanas en cuanto a su sonoridad, no tienen el mismo significado. De esta diferencia se hablará, más adelante.

En cuanto a la acentuación, visual y auditivamente, encontramos cierto sentido de regularidad rítmica no estricta ni predecible, pero lo suficientemente fuerte como para reforzar la imagen de movimiento creada por las palabras "viento", "gira", "rueca", "lanzadera". De acuerdo a la distribución de acentos en la siguiente tabla, dicho sentido de regularidad rítmica también se pudiera referir a la frecuencia con que se produce el acento según el número de sílaba donde éste se halle, y de ahí esbozar un patrón rítmico que se repite.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
I	Es	el	vien-	to	que	pa-	sa,				
II	gi-	raen	la	rue-	ca	yen	la	lan-	za-	de-	ra
III	y	te-	je								
IV						yen-	tre-	te-	je		
V	pa-	la-	bras	y	fi-	gu-	ras:				
VI	las	oi-	goa-	quí,	las	ve-	o				
VII	en	las	co-	li-	nas	del	a-	ma-	ne-	cer	

Por ejemplo, se produce un solo acento en las casillas que representan las sílabas 1ª, 3ª y 8ª; por ejemplo, hay un solo acento en la primera sílaba del verso II que se produce sobre la palabra "gira". Vemos un solo acento en la tercera sílaba del verso I, sobre la palabra "viento".

El mismo procedimiento se aplica para las otras casillas, por lo que podemos ver en el gráfico, hay tres acentos en la casilla 2ª: uno sobre la segunda sílaba de los versos III, ("teje"), V ("palabras"), y VI ("oigo"). Se producen tres acentos en la casilla 4ª, sobre la cuarta sílaba de los versos II ("rueca"), VI ("aquí"), y VII ("colinas"). Por último, encontramos tres acentos en la casilla 6ª sobre la sexta sílaba de los versos I ("pasa"), V ("figuras") y VI ("veo").

Finalmente, observamos dos acentos en la casilla 10ª sobre la décima sílaba de los versos II ("lanzadera") y VII ("amanecer").

No se produce ningún acento en las casillas 5ª, 7ª, 9ª ni 11ª, lo cual equivale a decir que en ninguno de los versos se acentúa la sílaba 5ª, 7ª, 9ª ni 11ª.

Al examinar todo el poema de esa manera, se podría esquematizar una secuencia acentual que tiende a cierta periodicidad: 1 - 3 - 1 - 3 - 0 - 3 - 0 - 1 - 0 - 2 - 0. Véase esa secuencia en el siguiente gráfico:

Orden de casillas	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª	10ª	11ª
Cantidad de acentos por cada casilla	Uno	Tres	Uno	Tres	No h a y	Tres	No hay	Uno	No hay	Dos	No h a y

Es curioso el hecho de que en cada una de las casillas 2ª, 4ª y 6ª se producen tres acentos, lo que en cierta forma esboza una periodicidad rítmica. Sin embargo, en las casillas que le siguen, el poeta coloca los tres acentos separados: un solo acento en la casilla 8ª –en vez de tres– y dos en la 10ª, con lo cual evita que esa secuencia de tres acentos en las casillas pares se haga monótona y predecible.

El aspecto gráfico de este poema muestra gran libertad y economía de palabras. Aunque la grafía, a primera vista, pareciera contrastar con la tendencia de regularidad rítmica del mismo, se puede ver claramente que el poeta crea fluidez y equilibrio mediante la combinación y alternancia rítmica de los versos. Por ejemplo: los tres primeros versos están dispuestos en heptasílabo, endecasílabo y trisílabo (medio, largo, corto); a esa secuencia le sigue un espacio en blanco que visualmente divide el poema en dos partes: la primera, la forman los versos I, II y III, y la segunda, los versos IV, V, VI y VII. Eso se puede ver detalladamente en el siguiente gráfico:

Primera parte del poema:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
I	Es	el	vien-	to	que	pa-	sa,				
II	gi-	raen	la	rue-	ca	yen	la	lan-	za-	de-	ra
III	y	te-	je								

Segunda parte del poema:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
IV						yen-	tre-	te-	je		
V	pa-	la-	bras	y	fi-	gu-	ras:				
VI	las	oi-	goa-	quí,	las	ve-	o				
VII	en	las	co-	li-	nas	del	a-	ma-	ne-	cer	

En el verso IV se cuentan cuatro sílabas y a partir de éste se produce otra alternancia de versos: tetrasílabo, dos heptasílabos y endecasílabo (corto, medio, medio, largo). Esta combinación de versos alternados es diferente a la primera, ya que se trata de una inversión y con los versos intermedios repetidos. Se puede apreciar la manera cómo el poeta busca la regularidad y el equilibrio en la disposición gráfica del poema, pero a la vez, impide que la misma sea predecible u obvia. Eso está cuidadosamente trabajado en la distribución visual de los acentos en el poema. Por ejemplo, los acentos están ordenados gráficamente siguiendo una especie de “espejo” en donde los versos I y VII tienen dos acentos; II y VI, tres acentos, por lo que parecieran reflejarse mutuamente. Lo anterior se ilustra en el siguiente gráfico:

HUMANIDADES

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
I	Es	el	vien-	to	que	pa-	sa,				
VII	en	las	co-	li-	nas	del	a-	ma-	ne-	cer	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
II	gi-	raen	la	rue-	ca	yen	la	lan-	za-	de-	ra
VI	las	oi-	goa-	quí,	las	ve-	o				

Sin embargo, esa tendencia hacia la simetría visual por la cantidad de acentos empleados, se quiebra por efecto de la ambigüedad que se crea entre los versos centrales. Es decir, a nivel gráfico de los versos, hay correspondencia entre III y IV, ya que cada uno tiene un acento, pero tal situación no se produce a nivel sonoro, puesto que existe la posibilidad de recitarlos en una misma línea; y en ese caso, el efecto espejo se produciría entre III y IV juntos, con dos acentos y V con dos, también. Por ejemplo, a nivel de la grafía del poema, los versos III y IV aparecen:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
III	y	te-	je								
IV						yen-	tre-	te-	je		

Pero al ser recitados en una misma línea de inflexión de la voz, los acentos de estos mismos versos se escucharían concordando con los del verso V, de la siguiente manera:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
III/IV	y	te-	je	yen-	tre	te-	je				
V	pa-	la-	bras	y	fi-	gu-	ras:				

En el aspecto sonoro de "Mester de Lejanía" encontramos que Lastra ha trabajado de modo especial la ubicación y repetición de las vocales y consonantes para crear una especie de jerarquía de sonidos en el poema. Por ejemplo, el poeta enfatiza, en primer lugar, el sonido de la vocal "i" (o su equivalente sonoro, en la "y" como vocal), luego, en orden de importancia, tenemos "e", "a", "u" y de última, "o".

La vocal "i" se encuentra en todos los versos formando una secuencia que sigue el siguiente orden: una vez en el verso I, en el diptongo de la palabra "viento"; cuatro sílabas después, en el verso II, reaparece en "gira":

Es el vien-to - que - pa - sa, (4 sílabas)

gira ...

Pasadas otras cuatro sílabas, se presenta su equivalente sonoro, "y", pero esta vez, en una sinalefa "y/en", la cual hace rima interna con el diptongo de "viento":

gi-raen - la - rue - ca (4 sílabas) yen - la - lan - za - de - ra

Luego, pasadas cinco sílabas, encabeza el verso III; observamos otro espacio de cuatro sílabas antes de que se vuelva a repetir en el verso IV con el diptongo que se forma en "y/entreteje", enfatizando la rima interna que este diptongo hace por efecto de armonía vocálica con los "y/en" "ien" anteriores:

gi-raen - la - rue - ca (4 sílabas) y en - la - lan - za - de - ra (5 sílabas)

y te - je - () - () - (4 sílabas por la ubicación de los espacios en blanco) yen
- tre - te - je

Después de seis sílabas, reaparece el sonido de "y"_"i" en el verso V, sobre "y figuras" (esta es la primera vez en todo el poema en que ese sonido se repite sin la interposición de otros sonidos):

pa - la - bras (6 sílabas a partir del diptongo "yen" del verso anterior) y fi
- gu - ras:

Luego de tres sílabas, la vocal "i" gana mayor fuerza al estar en contraste con la "o" en el diptongo de la palabra "oigo" y, a una sílaba de distancia de la palabra "aquí", en donde además, está acentuada: "oi - goa - (1 sílaba) - quí. La "i" de la palabra "colina" en el verso VII resalta más por su reaparición después de seis sílabas y por su contraste con el resto de las vocales de ese verso:

"... las - ve - o // en - las - co - (6 sílabas) - li - nas del amanecer .

Si contamos las veces en que se repite el sonido de las vocales "i", "y" en el poema podemos apreciar una cierta simetría, como en espejo, entre la parte superior e inferior del poema. Por ejemplo, en los versos I, y VII (primero y último, respectivamente) aparece sólo una vez, y en los versos II, III, IV, V y VI, dos veces.

El segundo sonido en jerarquía es la vocal "e". Observamos que el poema comienza y termina enfatizando esa vocal. Además, en los versos III y IV, la zona central del poema, la "e" aparece repetida seis veces, al lado de la "y", que sólo se produce dos veces. También en los versos II y IV, vemos que el poeta destaca la vocal "e" en el diptongo "ie" o en la sinalefa "y/en". La "e" sobresale al final del verso VII, no sólo por ser la última vocal del poema, sino por estar repetida y acentuada en la palabra "amanecer", y además, dicha repetición armoniza con la que se produce en las palabras "teje" y "entreteje".

Las vocales que continúan en la jerarquía sonora son la "u" y la "a" cuyas respectivas sonoridades refuerzan, la función semántica de los signos donde ellas

se hallan. Tanto la "u" en "rueca" y "figuras", como la "a" en "pasa" y "palabras" están directamente relacionadas con la estructura semántica del poema. El poeta ha combinado el sonido de estas vocales con los sonidos de consonantes con las cuales pone en relieve la armonía interna del poema. Por ejemplo, la "a" de "pasa" y "palabras", además del apoyo de la función semántica (de lo cual se hablará más adelante), aparece junto a la consonante "p"; y la "u" de "rueca" y "figura" se combina con la "rr" y "r" respectivamente. Al recitar el poema, nos damos cuenta que la "p" sólo se encuentra dos veces a lo largo del mismo, por lo que al estar en combinación con la "a" adquiere un atractivo especial. Algo similar sucede con la "u", la cual se usa dos veces en todo el poema; no obstante, esta vocal resalta porque los sonidos "rr" y "r" la enlazan armónicamente (tanto a nivel sonoro como semántico), con otras palabras tales como "gira", "lanzadera", "entreteje" y "amanecer".

La vocal "o" ocupa el último puesto de esta jerarquía, ya que a pesar de que aparece cinco veces en todo el poema, la única vez en donde se destaca es en la palabra "oigo", de resto, aparece en sílabas no acentuadas, funcionando como sonido contrastante para resaltar más el sonido "i".

Lastra trabaja con especial cuidado la sonoridad de las consonantes. Además de lo que ya se ha dicho acerca de la "p", "rr" y "r", es importante observar que él crea armonía interna en el poema no sólo mediante el uso de vocales (como sucede en la rima) sino también, por el empleo de consonantes colocadas en sitios estratégicos del poema para apoyar el aspecto semántico de las palabras. Por ejemplo, la "g" de la palabras "gira" armoniza con la "j" de "teje" y "entreteje". Ese sonido ocurre únicamente en los versos II, III y IV, en una especie de sucesión escalonada, tanto visual como auditiva del sonido de esa consonante.

El aspecto semántico en "Mester de lejanía" puede ser tratado desde dos ángulos: el uno es de orden lingüístico y analiza pragmáticamente, el significado y la sintaxis de las palabras; el otro es de carácter extra poético y toma en cuenta elementos de tipo personal, relacionados con el autor del poema.

A primera vista, se destacan la economía y sencillez en la selección de las palabras. El poema está compuesto de siete verbos y siete sustantivos en pares intercalados formando una secuencia según el siguiente esquema:

- verbo – sustantivo ("es" – "viento");
- verbo – verbo ("pasa" – "gira");
- sustantivo – sustantivo ("rueca" – "lanzadera");
- verbo – verbo ("teje" – "entreteje");
- sustantivo – sustantivo ("palabras" – "figuras");
- verbo – verbo ("oigo" – "veo");
- sustantivo – sustantivo ("colinas" – "amanecer").

A partir de la palabra "viento" el poeta crea una imagen poética de y en movimiento. Dicho de otro modo, es una imagen de movimiento porque utiliza verbos y sustantivos que expresan movimiento. Al mismo tiempo, la imagen está

en movimiento porque involucra sensaciones auditivas, visuales y táctiles por medio de signos tales como "palabras" y "oigo" (auditivas), "figuras" y "veo" (visuales) y "viento" (táctil y auditivas; ya que el viento se siente en la piel y también se puede oír cuando sopla), con lo cual atrae la atención del lector/a hacia otros planos de significación.

Además de aparear las palabras de acuerdo a su función gramatical, el poeta establece asociaciones semánticas entre las mismas con lo cual, de manera muy sencilla y exenta de adjetivos, crea imágenes que puedan convocar al lector/a a una reflexión rica y profunda.

Vemos, por ejemplo, la imagen poética que se crea por la asociación semántica establecida entre los versos II, III y IV con las palabras, "gira", "rueca", "lanzadera", "teje" y "entreteje". Por un lado, la concordancia entre esos significantes y sus respectivos significados nos hace pensar directamente en el oficio de hilar o tejer, y todo lo que eso pueda involucrar (movimiento, sonido, etc.). Por otro lado, esos mismos signos, por efecto de su conexión de armonía vocálica, acentual o gráfica, se asocian semánticamente con otros signos. De ese modo, los mismos adquieren nuevos significados para penetrar otros planos de significación mucho más profundos.

Para ilustrar lo anterior, tomemos de ejemplo el verso I en donde el viento aparece como el sujeto protagonista que ejecuta la acción principal: "pasa". Este vocablo, por estar conectado armónicamente con la consonante "p" y la vocal "a" de "palabra" del verso V, hace que, entre "viento" y "palabra", se establezca una asociación semántica mucho más profunda que la que se puede apreciar a simple vista en el poema. Es decir, en el poema encontramos un primer nivel de significación de la relación entre "viento" y "palabras": el viento "teje y entreteje" "palabras". No obstante, por efecto de la relación sonora entre "pasa" y "palabra" surge otro nivel de significación en la cual el viento representa al poeta, creador de palabras que pasan y a su vez las palabras son aire, como también lo es el viento. Lo anterior nos convoca a una reflexión de mayor hondura, ya que se extiende desde la contemplación de lo cotidiano (tal como reza el dicho popular "las palabras se las lleva el viento"), hasta la de la búsqueda del sentido de la vida expresado en el arte de escribir la poesía.

Otra asociación semántica muy ilustrativa se encuentra en el verso II "gira en la rueca", y es, en cierto modo una extensión de lo expuesto anteriormente. Aquí vemos que la "r" y la "i" de "gira", están en armonía con la palabra "figura" (la "g", por tener una pronunciación diferente, no forma parte de la armonía); y también, la "u" (a pesar del diptongo "ue") y la "a" de "rueca", armonizan con "u", "i" de "figura". En el poema, el viento, en su movimiento ("gira"), crea ("teje" y "entreteje") "figuras". Sin embargo, vemos que a través de la relación armónica de "figura" con "gira" y "rueca" aparece una nueva significación al establecerse de esa manera una asociación semántica entre "viento" y "figura". Es entonces que por medio de la relación sonora de aquellas palabras, descubrimos que el viento no sólo alude al poeta y al arte de crear sino que nos remite a la vida misma como fuerza creadora. Es decir, el viento se mueve pero no lo vemos sino que lo

sentimos en la acción que ejerce sobre nosotros y nuestro entorno. Al igual que el viento, la vida se mueve y muchas veces no vemos ni entendemos lo que sucede a nuestro alrededor; pero siempre de alguna forma sentimos su fuerza y su acción en lo que nos acontece y en las cosas que nos rodean.

La asociación semántica también se lleva a cabo de forma más compleja entre palabras que a diferencia de los dos ejemplos anteriores, se encuentran muy distantes entre sí, tanto desde el punto de vista sintáctico como semántico. Examinemos, por ejemplo, la relación que se establece entre, primero, las palabras "Mester" y "amanecer"; y después, "lejanía" y "lanzadera". En el primer caso, "Mester" y "amanecer" son dos sustantivos que tienen diferentes significados: "Mester" –de clerecía–, se refiere a "un género de literatura cultivado por los clérigos o personas doctas de la Edad Media, por oposición al de juglaría" (D.R.A.L.E., 1495). La palabra "amanecer" como sustantivo, es el "tiempo durante el cual amanece" (D.R.A.L.E., 131). Sin embargo, "Mester" y "amanecer" armonizan a nivel de la "e", la "r" y el acento sobre la última sílaba. Esta relación sonora-accentual ubica esas palabras en un plano de significación amplio y a la vez ambiguo, ya que las mismas pueden ser interpretadas simbólicamente como los extremos opuestos del arte poético.

Un extremo, "Mester", pudiera ser la representación de la oscuridad del misterio de la poesía y la relación con la tradición. El otro extremo, "amanecer" pudiera referirse a la revelación de la luz y la vivencia del presente. Contraponer estas palabras simbólicamente dentro del poema, por un lado, nos lleva a pensar que el mundo de la poesía –y por ende el del poeta– está rodeado de misterio y a la vez, preñado de luz; es decir, escribir poesía es un continuo amanecer dentro de la oscuridad de su propio misterio. Por otro lado, nos remite a la historia misma de la poesía, ya que "Mester" como referente de lo medieval pudiera tomarse como un símbolo de la tradición –a la que se acepta, se rechaza o se negocia–; y "amanecer" que representa un día nuevo, pudiera considerarse como un símbolo de la revelación que se lleva a cabo en la vivencia del tiempo presente.

Finalmente examinemos la asociación semántica entre "lejanía" y "lanzadera". La palabra "lejanía" se entiende como "cualidad de lejano en el espacio o en el tiempo" (D.R.A.L.E., 1361). De las varias acepciones que tiene la palabra "lanzadera", tres se relacionan con el poema. La primera, se refiere a una "pieza cerámica en forma de barco, con una canilla dentro que usan los tejedores para tramar". La segunda, es el nombre de un "vehículo capaz de transportar un objeto al espacio y situarlo en él". La última pertenece al lenguaje coloquial y se usa para describir a una "persona inquieta que anda de acá para allá en continuo movimiento" (D.R.A.L.E., 1348).

Tanto "lejanía" como "lanzadera" se destacan gráficamente por su ubicación en el poema. La primera está colocada en el título y la segunda aparece al final del verso II, el primero de los dos versos endecasílabos de todo el poema. Aparentemente, "lejanía" y "lanzadera" se hallan muy distantes entre sí, tanto a nivel sintáctico como semántico. No obstante, al analizar sus aspectos sonoro y acentual, encontramos que el poeta, valiéndose de la armonía que se produce en

ellas en cuanto al número de sílabas, tipo de acentuación, vocales y consonantes, ha creado un ámbito de significación profundo que las conecta en forma muy coherente.

Ambas palabras comienzan con la consonante "l", comparten las vocales "a" y "e", tienen cuatro sílabas y llevan el acento en la penúltima sílaba. Estos puntos en común colocan a "lejanía" y "lanzadera" en un mismo ángulo desde el cual ambos signos se complementan. Por una parte, "lejanía", al estar referida a algo lejano en el tiempo o en el espacio, pudiera interpretarse como la distancia (temporal o espacial) que muchas veces se toma el poeta para poder desarrollar su obra. Por otra parte "lanzadera", al estar relacionada con un objeto que se usa para tejer y a la vez con un trasbordador espacial, pudiera verse como símbolo dual para expresar el arte de escribir poesía y al poeta, respectivamente.

Es precisamente en este aspecto simbólico en que "lanzadera" y "lejanía" se ubican en el mismo ángulo de interpretación. Es decir, "lejanía" incluye ambas dimensiones, el espacio y el tiempo en relación al poeta y a la poesía; igualmente, "lanzadera" como símbolo, se hace eco de "lejanía"; puesto que "lanzadera" también se refiere a una doble dimensión espacial y temporal relacionada con el poeta y con la poesía. Dicho de otra manera, el poeta en su lejanía (espacial o temporal), es creador y artesano (tejedor) de ese vehículo llamado poema, el cual transporta palabras de una realidad a otra, en el tiempo y en el espacio.

El aspecto semántico de "Mester de Lejanía" también se puede analizar desde otra perspectiva de carácter extra poético, la cual toma en cuenta elementos de tipo personal, relacionados con el autor del poema.

Lastra dedicó este poema a la memoria de su amigo Juan Luis Martínez (1942-1993), poeta y artista chileno quien es considerado uno de los poetas más ingeniosos y originales de su generación. Martínez era un *bricoleur* y se caracterizaba por "mantenerse distante de los círculos de poder para desarrollar su obra" (Lihn & Lastra). Sin embargo, su postura artística y literaria impresionó a algunos poetas de su época, entre los que se cuenta el autor de este poema.

Uno de los temas favoritos de la poesía de Martínez era la desaparición, mejor dicho, el "hacerse presente en la desaparición, esa noción de existir y no existir, de la identidad velada". Además, se sabe que tenía influencia del Budismo Zen, lo cual se aprecia en su "propuesta de autoría transindividual para superar la noción de intertextualidad mediante un lenguaje vacío y asemántico" (Gómez).

Si examinamos "Mester de Lejanía" a través de la personalidad artística de Juan Luis Martínez, nos damos cuenta que este poema resume en forma sucinta, pero muy diáfana y completa, lo que constituye la esencia de la obra de Martínez, su arte poética y, hasta cierto punto y muy discretamente, lo que fue su vida. Comenzando por el título mismo del poema, encontramos que "Mester de Lejanía" nos remite a una característica muy particular de la personalidad del poeta: su actitud ascética y reservada le mantuvo siempre apartado de las trampas y seducciones del mundo convencional. Eso nos hace imaginar la actitud mística de un monje medieval, solitario en la oscuridad de su claustro pero a la vez muy

conciente de lo que a la luz de un corazón puro y sincero, le revela su propia intuición.

Pasando por cada uno de los versos del poema, encontramos que, por ejemplo, en el verso I, "Es el viento que pasa", Lastra compara a Martínez con el viento, ya que su vida pasó de forma desapercibida y breve (apenas duró un poco más de cincuenta años). Al igual que el viento, sólo se dejaba ver a través de su obra.

En el verso II, "gira en la rueda y en la lanzadera", Lastra alude a la fuerza creadora de su amigo. La inquietud constante del poeta se refleja en la imagen de movimiento utilizada en ese verso. Además, si tomamos en cuenta la tercera acepción que tiene la palabra "lanzadera" –persona inquieta que anda de acá para allá en continuo movimiento– se pudiera decir que también dicha palabra se refiere a la personalidad de Martínez.

Los versos III y IV, "y teje" "y entreteje" son una referencia directa a la esencia del arte del poeta, la manera cómo él desarrolló su obra. Por un lado, el verso III, "y teje", nos indica el arte de escribir poesía, ya que el verbo tejer, en este contexto, significa "componer, ordenar y colocar con método y disposición algo (D.R.A.L.E., 2146) en el caso del poema, palabras. Por otro lado, el verso IV, "y entreteje" alude a la faceta de artista visual, de *bricoleur* que caracterizaba a Martínez, puesto que entretejer quiere decir, "trabar y enlazar algo con otra cosa" (Espasa, 935). Esto se aplica perfectamente a los trabajos híbridos, típicos de este autor y que han sido denominados libros objetos; por ejemplo, *La poesía chilena y La nueva novela*, en donde el poeta utiliza tanto palabras como objetos de diversa índole para componer su obra. (Lastra)

También en esta parte del poema, versos III y IV, hay una señal clara del tema de la poesía de Martínez: el tema de la desaparición. Dicha señal está expresada gráfica y semánticamente por el espacio en blanco comprendido entre el final del verso III y el comienzo del IV. Con este espacio en blanco entre dos versos relacionados con la creación poética y artística, Lastra nos expresa el sentido de silencio, soledad y ausencia del hacerse presente en la desaparición.

El verso V, "palabras y figuras" obviamente se refiere a la obra de Martínez, la cual abarca tanto la poesía, por las "palabras" como el arte visual, por las "figuras".

El verso VI, "las oigo y las veo", no sólo refuerza el significado del verso anterior sino que sirve de clave para captar el sentido de la metáfora expresada en el verso siguiente. Es decir, el verso VII, "en las colinas del amanecer", interpretado desde la perspectiva de la vida y obra de Martínez, viene a ser una metáfora debido a que la palabra "amanecer" en el poema, se presenta con una doble significación: por una parte, "en las colinas del amanecer" nos hace pensar en un lugar con colinas (o sea, la palabra "amanecer" se toma como un espacio); pero por otra parte, recordemos que "amanecer" significa un tiempo (y no un espacio), en el que aparece la luz del día, o sea, el sol, y éste nace en el oriente. Entonces, se podría decir que "amanecer", en esa acepción, pudiera referirse a la influencia que tuvo el budismo Zen en Martínez; por lo que "en las colinas del amanecer"

pasaría a ser una metáfora utilizada por Lastra para expresar tanto la tendencia orientalista de su amigo como la cualidad visionaria de su obra.

El análisis de "Mester de Lejanía" nos conduce a la conclusión de que el ritmo poético puede considerarse como una dirección a seguir para lograr unidad en el poema. Mediante el análisis anterior hemos visto que las diferentes partes que interactúan en la composición del ritmo poético siguen una dirección común en la búsqueda de la unidad formal del poema. Podemos aclarar esto citando las palabras de Octavio Paz en *El Arco y la Lira*:

"Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original" (57)

"Mester de Lejanía" nos muestra que cada uno de los aspectos analizados, gráfico, sonoro y semántico, siguen una dirección rítmica determinada para crear unidad en el poema tanto a nivel de la estructura particular, es decir, lo que los diferencia entre sí, así como también a nivel de la forma global de la composición, o sea, lo que surge como resultado de la interacción de dichos aspectos.

Entendiendo el ritmo como una dirección a seguir, vemos que todos los aspectos se orientan hacia un punto común, ubicado en la palabra "amanecer". Es sobre esta palabra donde se resuelven todas las tensiones que se producen en cada uno de los aspectos analizados en el poema. El sentido de dirección rítmico que cada aspecto desarrolla para llegar a ese punto común, es diferente; sin embargo, se puede apreciar que, para cada uno de los aspectos, el poeta ha utilizado el mismo procedimiento en el manejo de las tensiones y distensiones. Este procedimiento consiste en combinar recursos que tienden a crear la regularidad con otros que la rompen.

A continuación se citan ejemplos en donde se utiliza dicho procedimiento en cada uno de los aspectos analizados anteriormente:

En el aspecto gráfico tenemos una combinación de versos largos, cortos y medios, pero para evitar caer en una predecible simetría, el poeta intercala espacios en blanco, en la parte central del poema, creando así una tensión que ha de resolverse en el último verso.

En el aspecto sonoro, observamos que la regularidad que se produce por efecto de la armonía de las vocales "i"/"y"/"e" en el poema, es interrumpida mediante el contraste de éstas con otras vocales y consonantes. Tal situación se ve en los versos III y IV, en donde para contrastar la tensión creada por el predominio de vocales "y"/"e", el poeta emplea las vocales "a" y "o" en sitios estratégicos de los versos V y VII, con lo cual se disminuye la tensión producida en los versos III y IV y, además prepara la resolución final sobre la palabra "amanecer".

En el aspecto semántico, el poeta traza una línea de tensión progresiva que comienza con la primera palabra del poema, "Es", y culmina en la última palabra, "amanecer". Sin embargo, como resultado de la interacción de todos los aspectos, gráfico, sonoro y semántico, a lo largo del poema, dicha línea de tensión

no se percibe de forma continua sino fraccionada. Por ejemplo, en un sentido tenemos el viento que “pasa”, “gira”, “teje” y “entreteje”; pero por efecto de la relación sonora de palabras como “pasa”, “palabras” y “gira”, “rueca” y “figuras”, la línea principal de dirección se ve semánticamente desviada hacia otro plano de interpretación. Esto causa una cierta tensión que finalmente se resuelve –al igual que en los aspectos gráfico y sonoro– sobre la última palabra del poema.

Cabe mencionar que el análisis de este poema desde la perspectiva de la vida y obra de Juan Luís Martínez también pudiera insertarse dentro de la dirección rítmica que siguen los otros aspectos del poema. Por ejemplo, cuando observamos el poema en su totalidad, incluyendo el título, nos sorprende la asociación subliminal que existe en esta obra específicamente en los versos V y VII debido a que éstos nos remiten a la idea de un haiku japonés:

*Palabras y figuras
en las colinas del amanecer.*

Tal como sucede en un haikú, estos dos versos contienen diecisiete sílabas en total (sin aplicar la regla de versificación al acento en la última sílaba de “amanecer”). Además, ambos representan, “el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como unidad poética”, debido a que, por una parte, esos versos aluden una imagen muy significativa que sintetiza la postura artística de Martínez en cuanto a su inclinación budista. Por la otra parte, constituyen el eje de orientación que sigue el ritmo poético para develar las claves (verso V) y resolver las tensiones (verso VII) del poema.

“Mester de lejanía” demuestra cuán intrincada y difícil pudiera ser la interpretación del ritmo poético. No obstante, en este poema, Lastra compone una textura transparente donde cada uno de los aspectos de la palabra está sabiamente manejado con una gran sencillez “que comunica algo sensible y lleno de emoción humana” (Kappatos, 5). Además, nos enseña que la riqueza y belleza de un poema están más allá de la cantidad de palabras, recursos expresivos o cualquier otro elemento que se utilice en la composición, puesto que lo importante al escribir un poema es la manera como el poeta los ordene, equilibre y les dé vida poniéndolos a interactuar en un todo armónico.

OBRAS CITADAS

- Andrés Gómez, www.letra.s5.com/index.html (Octubre, 2006).
 Elsa Chapin & Russell Thomas, *New Approach to Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 1929.
 Enrique Lihn, Enrique & Pedro Lastra, www.letra.s5.com/index.html (Octubre, 2006).
 Francisco López Estrada, *La Métrica Española del Siglo xx*, Madrid: Editorial Credos, S.A., 1969.
 Pedro Lastra, *Canción del Pasajero*, New York: Seaburn Publishing Group, 2004. www.letra.s5.com/index.html (Octubre, 2006).
 Octavio Paz, *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
 T. Navarro Tomas, *Métrica Española*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1956.