

Eastern Kentucky University

## Encompass

---

Languages, Cultures, and Humanities Faculty  
and Staff Research

Languages, Cultures, and Humanities

---

1-1-2011

# El Concepto de Textura Musical Aplicado a la Poesia Contemporanea

Marianella P. Machado

Eastern Kentucky University, [marianella.machado@eku.edu](mailto:marianella.machado@eku.edu)

Follow this and additional works at: [https://encompass.eku.edu/flh\\_fsresearch](https://encompass.eku.edu/flh_fsresearch)



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

---

### Recommended Citation

Machado, Marianella P., "El Concepto de Textura Musical Aplicado a la Poesia Contemporanea" (2011).  
*Languages, Cultures, and Humanities Faculty and Staff Research*. 7.  
[https://encompass.eku.edu/flh\\_fsresearch/7](https://encompass.eku.edu/flh_fsresearch/7)

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](mailto:Linda.Sizemore@eku.edu).

# MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

Presentación

*Carlos Ossandón Buljević / Pág. 9*

HUMANIDADES

DOSSIER

EL LECTOR Y LA LECTURA

Una lectura bien hecha

*George Steiner / Pág. 13*

Defensa del libro y la lectura

*Grínor Rojo / Pág. 25*

Autoritarismo y lectura

*Bernardo Subercaseaux / Pág. 31*

Hacer leer

Comentarios, prácticas y figuras del lector de diarios digitales

*Eduardo Peñafiel / René Jara / Pág. 47*

De consumidoras a productoras

Representaciones de lectoras durante la conformación del campo literario chileno

*Damaris Landeros Tiznado / Pág. 71*

El lector en su laberinto

Sobre *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura* de Alejandro Zambra

*Paulina Andrade S. / Pág. 91*

Interpretación crítica de los postulados fundamentales de la teoría literaria de  
Hans-Robert Jauss  
*Jesús G. Maestro / Pág. 97*

Después del discurso  
*Carlos Ossa / Pág. 107*

¿Por qué lee usted?  
*Thomas Harris E. / Pág. 111*

“Palabras sobre Palabras” en Martín Cerda  
*Introducción / Pág. 119*

Montaigne hoy / Pág. 121

Caillois o la extraña fascinación por las piedras / Pág. 125  
La “sobrevivencia” de Barres / Pág. 129

\*\*\*

Reflexiones filosóficas en torno al límite  
(y al límite escurridizo entre filosofía y literatura)  
*Cristóbal Holzapsel / Pág. 135*

Jorge Millas como intelectual  
*Cristóbal Friz E. / Pág. 145*

“Cuando tú razones en común, es el co-razón, es la co-razón”: El amar como modo  
de revivir la proximidad del mundo  
*Maximiliano Salinas Campos / Pág. 157*

Vivencia de un cuerpo entramado  
Lectura político-corporal de una afrodescendiente en la literatura chilena  
*Paulina Barrenechea Vergara / Paulina Daza Daza / Pág. 181*

Lo azul y lo brillante  
La cursilería nómada del joven Darío  
*Felipe Kong Aránguiz / Pág. 199*

El concepto de textura musical aplicado a la poesía contemporánea  
*Marianella Machado / Pág. 209*

De la analogía sagrada al silencio de la decepción  
Sobre “Las Hortensias” de Felisberto Hernández  
*Gabriel Rudas / Pág. 217*

#### TESTIMONIOS

Conservación en la Biblioteca Nacional  
*María Antonieta Palma Varas / Pág. 235*

#### RESEÑAS

PEDRO LASTRA, Conversaciones con Enrique Lihn  
*Manuel Iris / Pág. 247*

MAXIMILIANO SALINAS CAMPOS, La risa de Gabriela Mistral. Una  
historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica  
*José Luis de Diego / Pág. 251*

VASCO CASTILLO, La creación de la República. La filosofía pública en Chile:  
1810-1830  
*Carlos Ruiz Schneider / Pág. 255*

STEVE J. STERN, Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres  
1998  
*Sebastián Hernández Toledo / Pág. 259*

LUIS CORVALÁN MÁRQUEZ, Nacionalismo y autoritarismo durante el siglo  
xx en Chile. Los orígenes. 1903-1931  
*Fabián Gaspar Bustamante Olguín / Pág. 263*

EDICIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS



dibam | DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS

# EL CONCEPTO DE TEXTURA MUSICAL APLICADO A LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

Marianella Machado\*

La palabra textura generalmente es usada para describir percepciones táctiles, visuales y auditivas. La textura táctil se percibe al tocar la superficie de un objeto y sentir su aspereza o suavidad. "La textura puede ser óptica o visual, cuando presenta sugerencias diferentes sobre una superficie que sólo pueden ser captadas por el ojo, pero no responden al tacto" (Velásquez, 136). La textura también puede ser auditiva o musical cuando captamos la relación de varios sonidos ejecutados simultáneamente en una pieza de música.

En el ámbito de la literatura, específicamente el de la poesía, la palabra textura está directamente vinculada a los aspectos estructurales y formales del poema.<sup>1</sup> De acuerdo a la definición de textura de la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*<sup>2</sup>:

In the context of prosody, texture denotes euphony, the actual physical effects of vowels and consonants as distinguished from meter, considered as a temporal and dynamic phenomenon [...] In the poetics, texture has much broader reference, including euphony and meter but extending also to the topic of poetic language [...] poetry is a composite art containing three distinct and irreducible ingredients. One of these comes under the heading of structure; the others under texture. The nature or condition of poetry is defined by the relationship of structure and texture [...] Texture includes a whole realm of meanings, therefore, which exist apart from the structure (853).<sup>3</sup>

\* PHD & DMA, Eastern Kentucky University.

<sup>1</sup> Los aspectos estructurales se refieren a los elementos intrínsecos y extrínsecos de la poesía. Los elementos intrínsecos se hallan en las cualidades del sonido de la palabra (duración, intensidad, altura y timbre) y en el sentido fijo que tiene la misma. Los elementos extrínsecos surgen a partir de la combinación y ordenación de los elementos estructurales, de allí tenemos: la gramática, la sintaxis, la grafía, la declamación y la semántica. Los aspectos formales se refieren a las unidades, procesos y funciones a los cuales se someten los aspectos estructurales para la creación del poema.

<sup>2</sup> Preminger, Alex (editor), Princeton, Princeton University Press, 1974.

<sup>3</sup> La traducción al español de todas las citas en inglés ha sido realizada por la autora del artículo: "En el contexto de la prosodia, la textura denota eufonía, el efecto real de las vocales y consonantes, a diferencia de la métrica, la cual es considerada como un fenómeno temporal [...]. En poesía, la textura tiene una referencia más amplia, ya que incluye la eufonía y la métrica, pero se extiende también al tópico del lenguaje poético [...], la poesía es un compuesto artístico que contiene tres distintos e irreducibles ingredientes. Uno de esos viene bajo el nombre de estructura, los otros bajo el de texturas. La naturaleza y condiciones de la poesía está definida por la relación de la estructura y la textura [...]. La textura incluye un reino completo de significados, por tal razón, ella existe aparte de la estructura".

La definición anterior nos hace suponer que la textura poética es un sistema de relaciones donde los diferentes elementos constituyentes del poema interactúan como partes interdependientes para crear la estructura y forma del mismo. La textura poética, al ser entendida como sistema de relaciones, se asocia a la textura musical. Por tal motivo, en este artículo, la textura poética se enfoca desde el ángulo del concepto de la textura musical.

La textura musical se define como "a description of how many events are going on at one time and the relationship of these events to each other" (Neumeyer, 195).<sup>4</sup>

En otras palabras, la textura musical es el resultado de la interacción que se produce al superponer distintas voces o partes en una obra musical. Además, los diferentes tipos de textura musical pueden ordenarse dentro de una gama que se extiende desde la textura monofónica, pasa por la homofónica y culmina con la polifónica. En la textura monofónica, como en el Canto Gregoriano, hay una sola línea melódica; o también, cuando una obra es compuesta de bloques de acordes en movimiento paralelo. En la textura homofónica se halla una melodía acompañada por una o más partes que se mueven homogéneamente, y con limitada independencia. En la textura polifónica, observamos varias voces o partes que se mueven simultáneamente y de manera muy independiente dentro de la obra musical.

En la textura musical polifónica, si bien cada una de las voces o partes de la obra puede seguir su propia línea independientemente, también, al mismo tiempo, se mantiene una conexión estrecha entre ellas. Más aún, las distintas voces o partes de una textura musical no solamente se pueden percibir auditivamente sino que cada una tiene su propio sentido y representación gráfica.

Al aplicar el concepto de textura musical a la poesía contemporánea, se ha tomado en cuenta la condición triple de la palabra escrita; es decir, su grafía, su sonido y su significado. Cada palabra en sí carga con estas tres "voces" o partes, las cuales sugieren múltiples maneras de estructuración de la textura de un poema. Así como en la textura musical cada voz o parte sigue su propia línea, en la textura poética, cada una de estas voces o partes de la palabra puede ser estructurada siguiendo su propio sistema de ordenación, o sea, su propio ritmo, porque visualmente el poema puede tener un orden que satisfaga o contradiga lo que auditivamente y/o semánticamente se quiere ritmar con las palabras. En otras palabras, la disposición de las tensiones y distensiones que componen el ritmo de un poema puede tener una estructura propia e independiente en cada una de las partes, grafía, sentido y sonido de las palabras y al mismo tiempo crear una interrelación de las mismas para dar unidad al poema. Tomemos como ejemplo el poema XXXII de *Trilce*, de César Vallejo:

999 calorías.

Rummbbb . . . Trrrrrrrrr rrach. . . chaz.

Serpentínica u del bizcochero

Engirafada al tímpano.

Quién como los hielos. Pero no.

Quién como lo que va ni más ni menos.

Quién como el justo medio.

1.000 calorías.

Azulea y ríe su gran cachaza

el firmamento gringo. Baja

el sol empavado y le alborota los cascos

al más frío.

Remeda al cuco: Roooooooooeeis. . . . .

tierno autocarril, móvil de sed,

que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!

Si al menos el calor ( \_\_\_\_\_ Mejor

no digo nada.

Y hasta la misma pluma

con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta

y tres calorías.

Este poema, a simple vista, es complejo y difícil de analizar. No obstante, al observar su textura nos damos cuenta de que ha sido compuesto con gran cuidado de la forma. Vamos a enfocarnos en cada una de sus "voces" por separado. En primer lugar, tenemos la grafía del poema. Vemos que tiene versos libres, los cuales están distribuidos en siete estrofas irregulares dispuestas en este orden: cuarteto, terceto, quinteto, terceto, terceto, dueto, dueto; además, la tensión que produce la irregularidad de la grafía es compensada por la especie de "puntuación" que ejerce la aparición de los números "999", "1.000" y "treinta y tres trillones trescientos treinta y tres", con los cuales el poeta señala las articulaciones principales del poema. Esta línea ascendente de números crea una sensación de aumento de la temperatura y contrarresta la línea "quebrada" que se dibuja por efecto del resto de los elementos constitutivos del poema.

A nivel de la significación del poema, y dentro de esa misma disposición estrófica, la obra dibuja otra línea en donde se alterna la tensión y la distensión; por ejemplo: la primera estrofa, por la "especialidad" de las onomatopeyas y el aparente "sinsentido" de la estrofa, introduce una fuerte tensión. La segunda estrofa crea un poco de distensión, ya que presenta una disposición más regular y familiar de los versos; con cierta regularidad rítmica de sus acentos y el uso de la anáfora. No obstante, se trata de un tipo de distensión incompleta, ya que son

<sup>4</sup> Una descripción de cuántos eventos operan simultáneamente en un momento dado y la relación que se establece entre ellos.

versos trancos, no resueltos, a manera de preguntas sin respuestas o que quedan como en suspenso. La tercera estrofa continúa y afirma la distensión de la segunda estrofa puesto que toma un elemento de la primera ("1.000 calorías") y otro de la segunda (la regularidad y familiaridad de la estrofa, pero los versos sí tienen una unidad sintáctica y semántica). La cuarta estrofa retoma un poco la tensión que se produjo al principio del poema debido a que reaparece la onomatopeya y la aliteración con énfasis en la "RR", y la asonancia sobre la "o", "e" y "u"; además, aunque sintácticamente esta estrofa es correcta, todavía existe tensión a nivel de su significación. La quinta estrofa aparece como especie de *clímax* debido a que, primero, Vallejo introduce los vocablos "aire", "hielo", los cuales se contraponen a las palabras "calor" y "calorías" y a la idea de ascenso de la temperatura indicada por los números; segundo, el poeta utiliza una pausa gráfica y semántica muy importante en la textura del poema, porque a partir de esa sugerencia del silencio se siente un efecto de resolución o punto de llegada. Dicha resolución se lleva a cabo porque la tensión del poema se diluye lentamente a nivel gráfico; es decir, la disminución del número de versos de la estrofa y la disparidad de la aliteración sobre la "RR" presentada en las onomatopeyas anteriores, son contrarrestadas con cierta regularidad producida por la aliteración de esa misma consonante pero dentro de unas palabras que, además de ser más familiares, describen con letras el punto máximo de calorías al que alude el poema.

A nivel del sonido del poema encontramos que Vallejo utiliza la aliteración, la anáfora y la onomatopeya de manera consistente y sistemática; es decir, el uso de esas figuras retóricas no es arbitrario ni caprichoso. De hecho, todo el poema es, en sí mismo, un perfecto ejemplo de la función que, como coeficiente del ritmo poético, tiene el sonido de las palabras. Dicho de otro modo, en este poema se observa un tratamiento muy "orgánico" del sonido de las mismas, ya que éste actúa como elemento unificador en el poema. Por ejemplo, ya vimos que tanto a nivel de la grafía como de la significación, el poema presenta una estructura clara en cuanto a la distribución de la tensión y la distensión. Sin embargo, ambos niveles (gráfico y semántico) tienden a buscar el contraste y la asimetría. Mientras que el sonido del poema se desarrolla a partir de siguientes consonantes fundamentales: "N" ("999"), "RR", "T" y "z/s" (las onomatopeyas del segundo verso y en "Serpentínica" y "Tímpano"), la [κ] de la palabra "calorías" y de los "Quién" de la segunda estrofa. A medida que transcurre el poema, escuchamos que dichas consonantes van tomando más presencia; es decir, se van enfatizando más y más, y con más frecuencia, hasta llegar a un punto en el cual se resuelve la tensión tanto de esa línea sonora en particular, como del poema entero; puesto que las consonantes "T", "RR" y "N" convergen en una misma estrofa (que a su vez es el punto de arriba de las otras partes de la textura), sobre las palabras "Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres" al final del poema.

Después de analizar este poema de Vallejo observamos que en el estudio de la textura poética, las voces del poema (grafía, significación y sonido), aunque tengan su propio ritmo independiente, se relacionan de alguna manera;

es decir, esas voces interactúan en la medida en que el ritmo individual de las mismas sigue una dirección común, o como lo explica 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).

Esto que dice Paz acerca del sentido del ritmo lo podemos ver también en la *Oda a la esperanza* de Pablo Neruda:

*Crepúsculo marino,  
en medio  
de mi vida  
las olas como uvas,  
la soledad del cielo,  
me llenas  
y desbordas,  
todo el mar,  
todo el cielo,  
movimiento  
y espacio,  
los batallones blancos  
de la espuma,  
la tierra anaranjada,  
la cintura  
incendiada  
del sol en agonía  
tantos  
dones y dones,  
aves  
que acuden a sus sueños,  
y el mar, el mar,  
aroma  
suspendido,  
coro de sal sonora,  
mientras tanto,  
nosotros,  
los hombres,  
junto al agua,  
luchando  
y esperando  
junto al mar,*

*esperando.*

*Las olas dicen a la costa firme:*

*"Todo será cumplido".*

Lo primero que observamos en la textura de este poema es la grafía: líneas poéticas muy cortas, hasta de una palabra. Aunque pareciera un elemento de importancia secundaria, la disposición gráfica de este poema tiene una función estructural en lo que se refiere al sentido o línea de orientación que sigue el ritmo poético. Dicho de otro modo, la corta longitud de las líneas poéticas hace que el lector no deje pasar inadvertido el ritmo de cada palabra, y así, cada palabra toma importancia como una entidad en sí misma. Por otro lado, al tener que concentrarse más en cada palabra, la lectura audible o silenciosa del poema exige un *tempo* más lento, de más cuidado; de esta manera, el poema va a escucharse poniendo atención a la duración de las palabras, de las pausas e incluso de los acentos que puedan alargar ciertas vocales. De ahí que la consecuencia principal de este tipo de grafía afecta la velocidad con que se deben pronunciar las palabras y, por ende, influye en la manera cómo se han de tratar la significación y el sonido del poema. Si tratáramos de leer este poema en otra disposición gráfica, obtendríamos un efecto totalmente diferente:

*Crepúsculo marino, en medio de mi vida las olas como uvas, la soledad del cielo, me llenas todo el mar, todo el cielo, movimiento y espacio, los batallones blancos de la espuma, la tierra anaranjada, la cintura incendiada del sol en agonía tantos dones y dones, aves que acuden a sus sueños, y el mar, el mar, aroma suspendido, coro de sal sonora, mientras tanto, nosotros, los hombres, junto al agua, luchando y esperando junto al mar, esperando. Las olas dicen a la costa firme: "Todo será cumplido".*

Obviamente, el resultado sería muy distinto ya que la manera como Neruda presenta esta obra hace más claro el seguimiento del sentido de orientación del ritmo poético. Además, una grafía diferente implicaría una percepción distinta del poema.

Tal como Neruda escribió el poema, nos podemos dar cuenta de que el punto de orientación rítmica se halla en los dos últimos versos, porque es en ese punto donde se relaja la tensión creada desde el comienzo, ya que la penúltima línea es la más larga de todo el poema. Y la última línea, por un lado, es la única línea que sintácticamente forma una oración completa y, por el otro, refuerza la unidad y regularidad que el poeta ha creado con la introducción frecuente de versos heptasílabos. A nivel de sonido, la relajación de la tensión del poema se empieza a sentir con más énfasis a partir de "y el mar, el mar", debido a que el poeta utiliza las consonantes, "N" y "M" para darle fluidez y una especie de sensación acuosa al sonido de esa parte del poema. Nótese también que todas las palabras son llanas excepto los monosílabos "sal", "mar" y "sol", y las palabras "Crepúsculo" y "será" las cuales se hallan colocadas en la primera y última línea del poema, respectivamente.

En cuanto a la voz que representa la significación de las palabras en el poema podemos ver que muestra cierta complejidad debido a que el poeta nos está revelando, por una parte, un sentido lineal del ritmo semántico del poema, el cual se acopla muy bien al ritmo de los otros dos voces: grafía y sonido; pero, por la otra parte, surge cierta tensión porque la disposición gráfica del poema nos hace ver cada línea con más detenimiento a una velocidad que necesariamente nos pone a pensar con más profundidad acerca de la esperanza.

Mediante los ejemplos expuestos anteriormente podemos dar cuenta de que la aplicación del concepto de textura musical a la poesía contemporánea nos abre una vía diferente en el análisis de un poema, ya que nos permite examinar los aspectos estructurales y formales que ambas artes comparten. La intención de esta comparación no es trazar un paralelo directo entre la manera de componer un poema y la de componer una obra musical. Más bien se trata de encontrar puntos comunes en el proceso de creación que siguen ambas artes, donde una aproximación al arte poético, desde una perspectiva técnicamente musical, beneficie la apreciación, el análisis y la creación poética.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Neruda, Pablo, *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1968.  
 Newmeyer, David & Wennerstrom, Mary, *An Introduction to Literature and Structure of Music*, Prospect Heights, Illinois, Waveland Press, 1980.  
 Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.  
 Preminger, Alex (editor), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1974.  
 Vallejo, César, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Losada, 1949.  
 Velásquez, Celia Marcano de, *Artes Plásticas I*, Caracas, Impreupel, 1987.