



Música y poesía

Hacia un corpus que explore nuevas relaciones

Julieta Torrents

Glòria Bordons

Universidad de Barcelona

En este artículo se analizan las relaciones interartísticas que se producen entre música y poesía para establecer criterios didácticos de selección de un corpus de poesía musicalizada para trabajar la variedad dialectal del catalán, la competencia literaria y la identidad cultural en la educación secundaria obligatoria.

PALABRAS CLAVE

- POESÍA MUSICALIZADA
- POESÍA EXPERIMENTAL
- VARIEDAD DIALECTAL
- CORPUS
- POESÍA

A partir de un estudio previo (Torrents, en prensa), hemos detectado que la variedad dialectal es un elemento marginal en la enseñanza de lengua, pero necesario para la cohesión lingüística. Por otro lado, existen diversos estudios que reconocen la dificultad de trabajar la poesía en las aulas, especialmente en secundaria. Es por ello que en este artículo proponemos el análisis de una de las obras seleccionadas desde una perspectiva didáctica.

POSIBILIDADES DIDÁCTICAS DE LA POESÍA MUSICALIZADA

Gracias a su naturaleza, trabajar la poesía musicalizada en el aula puede ayudar al desarrollo de algunas de las competencias básicas del currículo de la educación secundaria obligatoria (ESO): la competencia artística y cultural, debido a las relaciones interartísticas entre música y poesía; las competencias del ámbito lingüístico, ya que permite un conocimiento de la variedad dialectal del catalán y una

sensibilización respecto a esta; y finalmente, también la competencia social y ciudadana, porque es una herramienta para la creación de una identidad cultural.

■
A pesar de tener un origen común, música y poesía se consolidaron como artes autónomas e independientes

Hay que explorar a priori cómo se relacionan la música y la poesía para poder establecer unos buenos criterios. Aunque tienen un origen común, la música y la poesía siguieron una evolución diferente y se consolidaron como artes autónomas e independien-

tes. Actualmente, sin embargo, las relaciones entre las dos artes se han intensificado y existen distintos tipos de interacciones, que Bordons y Casals (2012) han organizado en cuatro puntos de encuentro, uno de ellos desde el punto de vista fenomenológico. A

partir de la idea de intertextualidad iniciada por Bajtín (1989), entendemos la música y la poesía musicalizada como una obra de simbiosis máxima. La poesía experimental, además, va más allá de esta simbiosis y explora nuevos caminos e incorpora otros elementos.

Composición musical

- La composición musical debería estar al servicio del poema, lo cual se puede concretar, por ejemplo, en:
 - La armonización y el tempo crean un ambiente en consonancia con los flujos temáticos.
 - La musicalización tiene en cuenta la época histórica que evoca el poema, ya sea para evocarla o para actualizarla.
- La composición musical debería facilitar la comprensión del texto, hecho que se puede concretar en:
 - Coincidencia de los acentos musicales y del verso.
 - Estructura musical y estructura poética paralelas.
 - Facilidad melódica, es decir, música plana.
 - Acompañamiento que ayude a comprender simbólicamente algunos aspectos del poema.
- Es recomendable que la música tenga cierto grado de *toma de tierra*,¹ ya sea tímbrico o melódico, para que la producción se pueda vincular al territorio. Dentro de esta condición, hay que garantizar cierta variedad de géneros y estilos.
- No hay criterios para los gustos musicales adolescentes, pero sí que hay que intentar que sea una estética musical que no escuchen habitualmente.

Interpretación

- La interpretación musical debería respetar la composición, y el cantante debería tener buenas cualidades vocales (vocalización, dramatismo o dominio del volumen, entre otras).
- Se aconseja que haya dos o tres elementos musicales significativos y fácilmente identificables que permitan trabajar el poema musicalizado. Estos elementos pueden clasificarse en tres grandes bloques:
 - Discurso (melodía, ritmo).
 - Armonía.
 - Elementos expresivos (estructura, instrumentalización, silencios, crescendos y decrescendos, entre otros).
- Es mejor que el intérprete tenga el mismo dialecto en el que está escrito el poema, lo cual no implica excluir otras combinaciones entre el dialecto del texto y el del intérprete.

Poema

- En el poema, es importante que se reconozcan las formas dialectales características.
- El poema debería tener una calidad formal y temática que permita también un trabajo transversal, ya sea dentro del ámbito de lengua y literatura (por ejemplo: historia de la lengua y la literatura o análisis léxico) o bien en otros ámbitos educativos (por ejemplo: geografía o historia).
- El corpus debería ofrecer una visión panorámica de la historia de la literatura catalana e incluir también poesía experimental.

Cuadro 1. Criterios didácticos para la selección de poesía musicalizada



CRITERIOS DIDÁCTICOS PARA LA SELECCIÓN

Para establecer unos criterios didácticos adecuados se han tenido en cuenta aportaciones teóricas de diversos autores y las competencias del currículo de la ESO, y se han hecho dos entrevistas a expertos en poesía musicalizada, el Dr. Albert Casals y el Dr. Llorenç Soldevila. Una vez establecidos (cuadro 1), se ha realizado una búsqueda bibliográfica a partir de las recomendaciones surgidas de las dos entrevistas, el Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación (CRAI) de la Universidad de Barcelona (<http://crai.ub.edu>), la web *Música de poetes* de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) (www.musicadepoetes.cat), la web *Viu la poesia* (<http://viulapoesia.com>) y el archivo *Summa* (www.summahvt.org). Mediante estas fuentes, se ha hecho una primera selección de 28 poemas musicalizados. Además de tener en cuenta los criterios, también se ha procurado que hubiera equilibrio entre los dialectos y paridad de género tanto por lo que respecta a la autoría poética como a la musical.

ANÁLISIS DE UNA OBRA

El fragmento que hemos elegido para ejemplificar un posible análisis forma parte de la obra *Salvatgecor*, de Roig y Monthieux (2004),

Transcripción del texto poético

I tu em dius:
 Amor meu, va ser només un somni.
 I jo et dic:
 Tu ets de començar i acabar massa ràpid,
 [5] massa ràpid.
 I jo:
 Ningú amb mi no anirà,
 més val que sigui així,
 més val que sigui així.
 [10] Sóc la olor de la joia que abraça,
 la flor de migdiada,
 la més alta,
 la més alta.
 Sóc la que millor et para la taula,
 [15] la taula de l'amor.
 Sóc la més gran i més alta que tu,
 la més alta.
 Sóc la que millor et para la taula,
 la taula de l'amor.
 [20] Flor de migdiada, la més alta flor,
 la més alta,
 la més alta.
 I tu em dius:
 No és el teu cos estimada,
 [25] Són els meus ulls, que s'han podrit,
 podrit,
 podrit.¹

Cuadro 2. Transcripción del texto poético (min. 7.53 - 9.49)

y se titula «Recanto dos sapos». La pieza parte del poema *El crit platejat*, de Jordi Pope, y no existe ninguna versión escrita publicada. En relación con la obra completa, Noguero (2004) repasa las relaciones intertextuales que se establecen entre el poema, el libro homónimo de Carles Riba y los conocidos versos de Ausiàs March (*Poema LXVIII*). En palabras suyas:

El espectáculo se enfrenta con grandes temas: el miedo al

olvido y a la muerte, el peso y, a pesar de todo, el anclaje que representa la memoria, la alegría desbordante de un sexo amoral y libre como la vida misma (con)jugada a todo o nada. (Noguero, 2004, p. 256)

Es en este contexto, pues, que analizamos el fragmento de «Recanto dos sapos» (cuadro 2), el penúltimo poema del espectáculo,

La base electrónica puede hacer más cercana la composición a los jóvenes y les ofrece una nueva sonoridad



siguiendo los criterios anteriormente expuestos.

En primer lugar, en cuanto a la composición, se observa que la música, gracias a la base electrónica y al sonido de la zanfoña, crea el mismo ambiente de tensión que se desprende del poema. Cabe destacar que se trata de una musicalización de fondo, pero que el poema es recitado; eso facilita su comprensión, y al mismo tiempo no se pierde el efecto musical, ya que, como se verá, hay una buena simbiosis entre música y texto recitado gracias a la musicalidad de la voz. También se escucha el sonido de un chirrido, elemento que simboliza el no encaje de las dos personas del poema. Finalmente, la instrumentalización es interesante porque, por un lado, está la zanfoña, instrumento tradicional que hace que la composición tenga toma de tierra, y, por otro, está la base electrónica, que da una sonoridad moderna a la

composición. La base electrónica puede hacer más cercana la composición a los jóvenes, al mismo tiempo que se les ofrece una nueva sonoridad, porque la combinación de un sonido tradicional con un sonido electrónico no es tan frecuente.

En segundo lugar, en relación con la interpretación, la voz del rapsoda es muy expresiva y, aunque no hay melodía propiamente dicha, hay mucha musicalidad; se pueden destacar los *crescendos* de la voz, que coinciden temáticamente, por ejemplo, con la repetición de los versos «la més alta» ('la más alta'), simbolizando este superlativo absoluto con la entonación de la voz. En este sentido, la melodía de la zanfoña empieza en el momento del clímax del poema, de los versos 15 al 24, y la música baja de intensidad en los últimos versos y así también cierra musicalmente el poema. En relación con la estructura, se puede observar que la repetición de versos poéticos del poema se corresponde con la repetición de frases musicales; esta



El tema del poema es uno de los clásicos: el desamor y las tensiones que se derivan de él

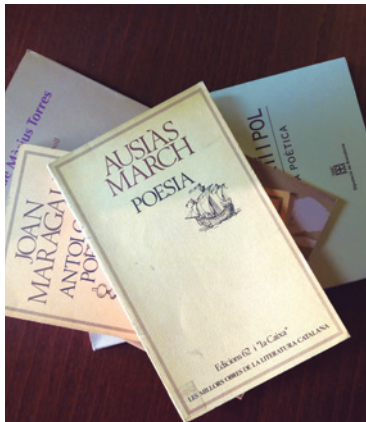
repetición conjunta contribuye a dar sentido al concepto de cotidianidad que aparece en el poema y que más adelante analizaremos. Finalmente, como poeta y rapsoda coinciden, los rasgos dialectales se pueden apreciar en la recitación.

En tercer lugar, en cuanto al poema, es rico para el análisis. El tema es uno de los clásicos de la poesía: el desamor y las tensiones que se derivan de él. En esta ruptura amorosa influye el tema de la cotidianidad del amor, que se puede ver reflejada en los versos 11 y 20, «flor de migdiada» ('flor de siesta'), que también hace referencia a la brevedad de esta relación, y en los versos 15-16 y 19-20, donde la acción cotidiana de poner la mesa se convierte en un símbolo del amor. La tensión entre las dos personas también se ve reflejada en la alternancia de los pronombres personales tónicos *tu* ('tú') y *jo* ('yo'), que marcan claramente la oposición entre las dos personas, y también en el resto de los pronombres y adjetivos posesivos, que van en este sentido. En esta oposición, el *jo* intenta desesperadamente hacerse valer, y por eso hay un uso abusivo de los superlativos absolutos, «la més alta» ('la más alta'), «la que millor» ('la que mejor'), que a pesar de todo no tienen el efecto deseado en el



otro. Por otro lado, el poema presenta unas relaciones intertextuales interesantes de trabajar: la primera, en relación con el título de la obra, con dos clásicos de la poesía, y la segunda con los versos de Pope que lo han inspirado. Por último, se pueden encontrar algunos rasgos dialectales, tales como la pronunciación de algunas [ə] del estándar como [e] y la no elisión de la [ə] del artículo delante de [i] y [u] átonas.

Finalmente, hay otros elementos escénicos que intervienen en el análisis de la obra. Hay proyecciones de vídeos que tienen la función de correlato objetivo, ya que en ellos aparece una habitación vacía y abandonada y posteriormente una silla en llamas, que muestran como este amor cotidiano está desapareciendo. Las proyecciones tienen inciden-



La poesía musicalizada se presenta como un elemento de cohesión tanto curricular como lingüístico

cia en la iluminación y se produce un efecto destacable cuando durante los versos 25 y 26, en los que se produce una tensión entre los «ulls» ('ojos') (que asociamos a claridad) y «podrit» ('podrido') (que asociamos a oscuridad), el video se detiene y la escena se oscurece. También se juega con el atrezo, por ejemplo, cuando con la finalidad de poner énfasis en la repetición del verso «la más alta», el fragmento se recita principalmente desde lo alto de una escalera.

CONCLUSIONES

El análisis de la obra pone de relieve los principales puntos en los que habrá que ahondar cuando se diseñen las secuencias didácticas que servirán para desarrollar competencias básicas y así favorecer un aprendizaje multidisciplinar, es decir, habrá que focalizar en el poema en sí, en la composición y en la interpretación, pero también habrá que tener en cuenta la variedad dialectal. De este modo, la poe-

sía musicalizada se presenta aquí como un elemento de cohesión tanto curricular como lingüístico. ◀

Notas

1. En palabras de Casellas (2013), «la toma de tierra sería aquel aspecto que sitúa la fiesta en un contexto sociocultural catalán», y la música es un elemento clave. Se considera que la música tiene una toma de tierra cuando en ella se reconocen rasgos tímbricos típicos del territorio, es decir, aquellos instrumentos de la cultura tradicional, rasgos melódicos que reproducen melodías tradicionales del territorio o los géneros musicales genuinos: el baile de parejas, la contradanza, la jota y la rumba, cada uno de ellos con sus derivados.
2. «Y tú me dices: / Amor mío, fue solo un sueño. / Y yo te digo: / Tú eres de empezar y acabar demasiado rápido, / [5] demasiado rápido. / Y yo: / Nadie conmigo irá, / más vale que sea así, / más vale que sea así. / [10] Soy el olor de la joya que abrazas, / la flor de siesta, / la más alta, / la más alta. / Soy la que mejor te pone la mesa, / [15] la mesa del amor. / Soy la más grande y más alta que tú, / la más alta. / Soy la que mejor te pone la mesa, / la mesa del amor. / [20] Flor de siesta, la más alta flor, / la más alta, / la más alta. / Y tú me dices: / No

es tu cuerpo, querida. / [25] Son mis ojos, que se han podrido, / podrido, / podrido.»

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.
- BORDONS, G.; CASALS, A. (2012): «Poesía, música i escola: triangle sonor». *Temps d'Educació*, núm. 42, pp. 11-30.
- CASELLAS, M. (2013): «Presa de terra i Manifest Esporogen» [en línea].

Núvol (18-08-2013). <www.nuvol.com/noticies/presa-de-terra-i-manifest-esporogen/>.

- NOGUERO, J. (2004): «Paraules, gestos, moviments, imatges». *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm 43, pp. 255-259.
- ROIG, A.; MONTHIEUX, K. (2004): «Salvatge cor [fragments]». Summa [en línea]. <www.summa-hvt.org/vc/salvatge-cor-fragments/188/ca>.

TORRENTS, J. (en prensa): «La poesia musicada com a element de cohesió». *Dipòsit Digital de la UB*.

Direcciones de contacto

Julieta Torrents Sunyol
Glòria Bordons de Porrata-Doria
 Universidad de Barcelona
julieta.torrents@ub.edu
gbordons@ub.edu

Este artículo fue recibido en TEXTOS DE DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y DE LA LITERATURA en febrero de 2016 y aceptado en marzo de 2015 para su publicación.