

LA 'PROSA APASIONADA' DE THOMAS De QUINCEY

Hoèvar, Drina*
Universidad de Los Andes-Mérida
Venezuela

Resumen

La dimensión musical significativa de la poesía, manifestada en la sonoridad, el ritmo y en las figuras retóricas, debe ser reconocida como un "nuevo eje lingüístico", tal como lo afirma Lubio Cardozo en su libro *Formas Estructurantes del Poema Lírico (Musicalidad, Tropos, Figuras)*. 2003. Mérida: Solar.

El concepto de "musicalidad" en este autor no se reduce a la dimensión inconsciente, a lo *semiótico*, en el sentido kristeviano del término. La dimensión onírica inconsciente es conocida cuando los sueños se hacen conscientes. ¿Cómo se comunica esta dimensión musical significativa al lector? ¿Cómo es comprendida?

El lector de poesía debe ser capaz de aprehender su sentido musical. En nuestro propósito de dar cuenta de la dimensión musical significativa de la poesía no podemos ignorar la doble génesis del poema de la que habla Lubio Cardozo en su obra arriba citada, y al hacerlo se hace necesario investigar la relación significativa entre la música y el lenguaje, tomando en cuenta la dimensión temporal del signo. Es por esto que en nuestro trabajo reinterpretemos esas ideas desde el punto de vista de la analítica existencial de Martin Heidegger y de la *semiótica existencial* de Eero Tarasti.

Palabras clave: texto-música-ritmo-pasión-temporalidad.

Abstract

The musical signifying dimension of poetry that manifests in sonority and rhythm and in rhetorical figures should be acknowledged as "a new linguistic axis". The concept of "musicality" is not reduced to an unconscious dimension, to the *semiotic* in Kristevan sense. The oneiric unconscious dimension is known when the dreams are made conscious. How then is the musical signifying dimension communicated to the reader? How is it "understood"?

The reader of poetry should be able to grasp its musical sense. In our aim to give account of the musical signifying dimension of poetry we cannot ignore the double genesis of the poem, as mentioned by Lubio Cardozo in *Formas Estructurantes del Poema Lírico (Musicalidad, Tropos, Figuras)*. 2003. Mérida: Solar, and in so doing it is necessary to investigate in depth the signifying relationship between music and language, taking into account the temporal dimension of the sign. That is why in our work we re-interpret those ideas from the point of view of Martin Heidegger's *existential analytic*, and Eero Tarasti's *existential semiotics*.

Key-words: text-music-rhythm-passion-temporality

*Profesora Asociada del Departamento de Lengua y Literatura Inglesa - Escuela de Idiomas Modernos, de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes. Grados académicos: Magíster Scientiae en Lingüística (1994), Doctor of Philosophy: Universidad de Helsinki (2003). e-mail: hocevar@ula.ve
Finalizado: Mérida Sep-2006 / Revisado: Diciembre 2006 / Aceptado: Enero 2007

Introducción

El escritor inglés Thomas De Quincey (1785-1859), mejor conocido por sus escritos autobiográficos, *Confessions of an English Opium-Eater* (*Confesiones de un opiómano inglés*), crea un nuevo género de prosa poética o “musical”, a la que este autor se refiere con el nombre de “impassioned prose” (“prosa apasionada”). La influencia de De Quincey sobre la literatura francesa fue considerablemente mayor que la que ejerció sobre la literatura inglesa. Alfred de Musset tradujo las *Confesiones*, (*Confessions*) en 1828, y Honoré de Balzac, Théophile Gautier, y Baudelaire hicieron un uso más o menos extenso de las imágenes contenidas en ellos. (*British Writers*;1981)

El “Sueño de Fuga” es la tercera sección y el clímax de la obra *The English Mail-Coach* (*El Coche de Correo Inglés*), en la que De Quincey explora el territorio onírico en el arte, en el modo de la prosa apasionada, reconstruyendo conscientemente el sueño y el recuerdo de sus causas “*El peor de sus síntomas era una incontrolable secuencia de sueños pavorosos, que lo tiranizaban no sólo durante el sueño sino también durante toda su vida despierta.*” (Idem:152) Y es en la descripción de estos sueños donde De Quincey se alza decisivamente por sobre lo prosaico, con su propia y única clase de ‘prosa apasionada’. “*El estilo refleja su largo y cuidadoso estudio de la prosa como un medio artístico, y sobre todo su sentido de la analogía con la música.*” De Quincey no se interesaba en la escritura de los sueños por sí mismo; más bien, éstos constituían para él “*el material especial sobre el que basaba su estudio del crecimiento del espíritu humano*” (Idem:153)

Es posible ver y sentir en el “Sueño de Fuga”, cómo el ritmo está fuertemente conectado con los sentimientos y las emociones. Según Oliver Elton, el mayor secreto del arte de De Quincey es el “manejo apto y expresivo del ritmo”. “Misteriosa es la vida...”, dice De Quincey, ...”que conecta

todas las formas pasionales con el ritmo” (Elton;1912/1965:329). Es interesante como el lector es conducido a una atmósfera de sueño o pesadilla, obteniendo la sensación de la lógica del proceso primario freudiano, aunque al mismo tiempo, éste sea el producto de un trabajo consciente realizado por el poeta; es decir, que es filtrado o traducido a la lógica del “proceso secundario”.

El movimiento rítmico sintáctico en la prosa apasionada de Thomas De Quincey tiene su origen en la oratoria latina, que sigue la ley del balance verbal, y que representa el movimiento que recurre en la prosa apasionada o exaltada de De Quincey. Aquí encontramos la tradición ciceroniana inglesa de cláusulas balanceadas, pero como De Quincey mismo ha sostenido, ello representa una demostración de un nuevo arte – un nuevo modo de “prosa apasionada”. (Idem)



Vamos a citar el análisis que hace Oliver Elton de esta secuencia:

La división tripartita del movimiento, marcado como I, es seguido por un par de cláusulas, paralelas y en equilibrio, pero de desigual longitud, IIa y IIb. Así mismo IIIa y IIIb se equilibran una a otra; así como también lo hacen las secuencias IVa y IVb, que también corren juntas en el ritmo en sí. Las oraciones solas no balanceadas separan el II del III, y el III del IV; ellas sirven como una especie de tallo para la subsiguiente bifurcación de los brotes. (Idem)

Desde el punto de vista de Elton, el ritmo en De Quincey no es algo estudiado y sobrepuesto. Parece más bien incorporarse al sentimiento y crecer a partir de él. En De Quincey:

(...) el arte del ritmo se acerca más al de la música y se halla más cerca de lo infinito en el puro sentimiento...en él, el ritmo es aún más profundo que la visión...El 'Rhythmus' y la visión en cooperación – ahí yace la esencia de su obra más elevada. La unión de los dos sentidos artísticos más potentes, es lo más profundo en la composición de De Quincey."(Idem:329)

Debemos conceder que De Quincey es un maestro en la elaborada orquestación de la prosa, pero la pasión no perturba la sintaxis, como es el caso, por ejemplo, del poema en inglés antiguo *The Seafarer*, elegía que ha sido traducida en verso, por Ezra Pound, al inglés moderno. Aquí la sintaxis obedece al arte de la retórica y al razonamiento argumentativo, pero las oraciones muy largas con cláusulas balanceadas producen el efecto del movimiento rítmico. El ritmo empuja hacia adelante las imágenes que involucran al lector en una continua y angustiosa expectación.

Tal vez la más conocida de todas sus piezas de prosa apasionada, sea, según consenso, el tríptico de tres ambiguas figuras alegóricas femeninas, que representan en la sombra los modos de sufrimiento en la desesperación y la locura, a los que De Quincey dio el título "Suspiria de Profundis". Aquí podemos apreciar, en traducción, a uno de ellos:

La segunda de las hermanas es llamada Mater Suspiriorum, Nuestra Señora de los Suspiros. Ella nunca escala las nubes, ni camina sobre el viento al exterior. No lleva diadema. Y sus ojos, si alguna vez se mostraran, no serían ni dulces ni sutiles; no hay hombre que pueda leer su historia, se encontrarían llenos de sueños que perecen, con naufragios de delirio en olvido. Pero ella no eleva la vista; (...) Tampoco llora,

ni se queja. Sino suspira inaudiblemente a intervalos. Su hermana Madona, es con frecuencia tormentosa y frenética, rugiendo en lo alto hacia los cielos, y exigiendo que le sean devueltos sus hijos. Pero Nuestra Señora de los Suspiros nunca clama, nunca reta, ni sueña en aspiraciones de rebelión. Ella es humilde y abyecta. A ella pertenece la masedumbre de los desesperanzados. Murmurar ella puede, pero sólo en sueños. Susurrar puede, pero sólo para sí misma en la vigilia. Mascullar puede a veces, pero sólo en los lugares solitarios, desolados como lo está ella, en ciudades en ruina, y cuando el sol ha bajado al descanso.

(Masson;1897a:136)

Esta pieza de "prosa apasionada" es considerada uno de los mejores ejemplos de lo que De Quincey describió como los "secretos capitales" de la prosa, ya que es mediante la conexión entre las oraciones y las "reverberaciones" entre ellas, por las que se obtiene el efecto.

Es, ciertamente, una demostración comprimida de los medios por los que la entonación implícita de la voz parlante puede ser controlada. Hay inversión del orden usual en "murmurar ella puede" ("murmur she may"); un uso sutil del paralelismo y la antítesis; y sobre todo, en las tres últimas oraciones, una repetición del mismo patrón básico, pero con alargamiento de las variaciones, de manera que llevan con inevitabilidad musical a la cadencia final. El efecto total es raro en la prosa inglesa y quizás no enteramente del gusto de la mayoría de los lectores y escritores de la prosa inglesa. En francés puede ser saboreada más francamente, y en la magnífica versión de Baudelaire, la armonía estricta de su estructura oracional emerge aún más firmemente que en el original. (British Writers:149)

De Quincey consideraba que la falta de toda respuesta a la música era la causa de la escritura deficiente de Lamb, mientras que él mismo estuvo profundamente interesado en la música durante toda su vida. A este interés debía, ciertamente, su sentido del

fraseo y de la estructura de la prosa. Esto explica por qué los términos que él aplica para describir la prosa, son de origen musical; “*la tonalidad de la evolución*’, ‘*rhythmus, o pompa cadencial, o ascenso sonoro de cláusulas*’; y en algunas de sus descripciones de la música reproduce casi con exactitud sus doctrinas sobre la prosodia de la prosa, como en el siguiente pasaje tomado de ‘*On Style*’ (‘*Acerca del Estilo*’):

Un canto, un aire, una tonada, - es decir, una corta sucesión de notas girando rápidamente sobre sí mismas, - ¿cómo puede eso, acaso, ofrecer un campo de suficiente amplitud para el desarrollo de grandes efectos musicales? La preparación preñada de futuro, la remota correspondencia; las preguntas, como se dice, que en un sentido profundamente musical se preguntan en un pasaje y son respondidas en el otro, la iteración e ingeminación de un efecto determinado, moviéndose a través de las sutiles variaciones que algunas veces disfrazan el tema, algunas veces aptamente lo revelan, algunas veces lo lanzan fuera tumultuosamente al resplandor de la luz del día: éstas y diez mil formas de pasiones musicales en conflicto consigo mismas, - qué espacio podrían hallar, qué abertura, qué expresión, en un campo tan limitado como el de un aire o una canción?
(Masson;1897b:136)

El tipo de prosa que surge de este sentido de estructura musical y complejidad casi sinfónica se ajustaba especialmente a ser el instrumento más poderoso de los escritos autobiográficos de De Quincey, las *Confesiones* y ‘*Suspiria de Profundis*’. Ciertamente, ningún otro género habría servido a sus propósitos en ese sentido, un género para el que, en la introducción general a la colección de toda su obra (1853-1860), bajo el título de ‘*impassioned prose*’ (‘*prosa apasionada*’), él reclamaba modestamente para sí, la originalidad de su creación. (*British Writers*:149)

De Quincey sentía tan profundamente las analogías entre el lenguaje y la música que en el prólogo general a la edición de su

obra completa él imploraba: “...*la dificultad llena de riesgos que asedia todos los intentos de vestir en palabras las escenas visionarias derivadas del mundo de los sueños, donde una sola nota falsa, una sola palabra en la tonalidad incorrecta, es suficiente para arruinar toda la música.*” Su coherencia no era de estructura lógica sino de emoción y recuerdos asociados con la “lógica musical”.

La escritura en el modo de la “prosa apasionada” “*impassioned prose*” puede ser considerada uno de los muchos “registros” del lenguaje, que es un término que la lingüística moderna ha tomado prestado de la música. Estos registros los podemos describir mediante una metáfora musical de uno de los instrumentos favoritos de De Quincey, el órgano, en el que un registro es una serie de paradas que producen la misma cualidad de sonido (Idem:153). Este registro musical parece ideal para la difícil tarea de transcribir los sueños, aún cuando éste pueda ser criticado en otro sentido (Idem): “*El sueño raramente ofrece formas determinadas, duros perfiles, y detalles claramente delineados; lo que sobrecoge es la atmósfera, la inmensa emotividad sugerida. Y para verter esta esencia de sombras, la prosa de De Quincey es un medio indispensable y admirable.*”

Música y Literatura: Eufonía o Musicalidad de la Poesía

Es común identificar la poesía con el poema escrito. Al poeta generalmente se lo define como “un escritor de poemas” (Oxford Modern English Dictionary). Y el poema, a su vez, es definido como una composición métrica (Idem). Pero no todas las composiciones métricas son poemas. De ahí que el metro no sea una característica definitoria del discurso poético.

Si identificamos la musicalidad de la poesía con el metro, entonces llegamos a la conclusión de que la musicalidad es una cualidad “añadida”, incluso artificial, que un poeta puede, por razones estilísticas, añadir o no a sus composiciones con el fin de crear, bien sea efectos convencionales, o

innovadores. Es por eso que algunos escolares creen que la “música” sólo interfiere cuando uno aborda el estudio del ritmo en el discurso poético (“lingüístico”)¹.

En el ámbito de los estudios literarios el término que tradicionalmente se acerca más al concepto de la musicalidad, es el de la *eufonía*. Este término es definido por el diccionario *Oxford Modern English Dictionary* como “...lo placentero del sonido, especialmente de una palabra o frase...” René Wellek y A. Warren consideran que el término *eufonía* es insuficiente, ya que no incluye la *cacofonía*, usada por el poeta cuando quiere expresar ásperos efectos de sonido. Es interesante notar que ambos conceptos de *cacofonía* y *eufonía* están incluídos en los que los Formalistas Rusos llamaban *orquestación*, para resaltar la importancia de los efectos sonoros en la poesía.

Un elemento vital de la musicalidad es el ritmo que “anima” el discurso. En la “Introducción a la Métrica” (*Introduction to Metrics*; 1966), el formalista ruso, V. Zirmunskij, afirmaba que la ciencia moderna de la versificación estaba comenzando a abandonar los esquemas métricos abstractos, en favor de un estudio más concreto del ritmo. Ahora bien, el ritmo en la poesía, parece ser, no sólo la alternancia regular de sílabas fuertes y débiles, de acentos y de pausas; sino también de imagen y sentido. El ritmo, la imagen y el sentido constituyen una unidad en el poema, mientras que la medida es una forma abstracta, independiente de la imagen (Cf. Paz; 1956)

Zirmunskij distingue los sonidos poéticos (medio fonético) de los tonos musicales, de la siguiente manera: “...tonos que se deslizan, intervalos irregulares, la ausencia de un tiempo proporcional y exacto. Este último factor es especialmente importante para comprender los aspectos peculiares del ritmo del verso.”

Zirmunskij critica las teorías musicales del ritmo poético basadas en el isocronismo (Idem.):

Desafortunadamente, las teorías musicales del ritmo poético que hacen equivaler el pie con el compás, y la sílaba con un tiempo individual de duración equivalente a otros tiempos, han jugado y todavía juegan una parte prominente de la métrica teórica. Esto se debe en parte al ejemplo de la versificación clásica, que se enseña en estrecha conexión con la música y está, de hecho, basada en la cantidad. El rasgo distintivo de todas estas teorías es que se apoyan en una u otra forma de “isocronismo” (igualdad de intervalos de tiempo) como el principio básico de la estructura métrica del verso. Se trata, sin embargo, de que el rol decisivo en la versificación europea moderna es tomado, no por la igualdad de la cantidad en varias partes del poema, sino por el orden y la forma de la secuencia de sílabas acentuadas e inacentuadas, tomadas como unidades rítmicas, en el esquema abstracto de la secuencia temporal.

Abercrombie en sus “Principios de la Prosodia Inglesa” (*Principles of English Prosody*, § 19, p. 131 ff. En Zirmunskij. Op. Cit.: 25) niega también la importancia del tiempo como medida en el verso, y considera como único elemento esencial el orden o sucesión de las sílabas acentuadas e inacentuadas. “*Es esencial que mantengamos en el verso un cierto orden regular (o sucesión) de alternancias: ese es el rol que el sentido del tiempo juega en el metro tónico.*” (Idem.)

El tiempo, entonces, no se considera relevante para la métrica, como lo es para la música, porque el concepto y la función del tiempo se reduce a la medida. De manera que toda teoría musical del ritmo poético está desde el comienzo condenada al fracaso, si se basa en el isocronismo, como bien lo critica Zirmunskij. Pero si no tomamos en cuenta la “significación musical” tanto de la música como de la poesía, viéndola surgir de su origen común en los fundamentos temporales², entonces el ritmo poético pudiera aparecer sólo como “ritmo

imperfecto”, desde el “punto de vista puramente musical” (Idem: 26):

Lo que desde un punto de vista puramente musical parece ser una imperfección en ese ritmo, se explica y justifica por el contenido semántico de las líneas rítmicas de los versos. Acá, la unidad de las líneas, en cuanto unidades temáticas y semánticas, es decir, su estructura semántica, toma el lugar de un ritmo puramente musical, así como en un retrato tenemos, en vez de una simetría abstracta, la unidad objetiva del rostro humano.

Zirmunskij afirma que en la poesía “la estructura semántica toma el lugar de un ritmo puramente musical”. El concepto de musicalidad es reducido a un nivel sin sentido, a un arreglo u ordenamiento puramente formal del *significante* alienado de su nivel semántico o *significado*. Nosotros contendemos que la “estructura semántica” o “nivel del contenido” en el discurso poético también es “musical”, y no simplemente “conceptual”, como puede revelarse en los sueños. No *toma el lugar* de un “ritmo puramente musical”, sino que es musical en sí. Esta hipótesis puede ser probada en la prosa apasionada del escritor romántico inglés, Thomas De Quincey, tal como la podemos apreciar en el *Sueño de Fuga*. Esta pieza ha sido rechazada por considerarse ilógica, desde el punto de vista de algunas autoridades de la crítica literaria, que no han observado su “lógica musical”.

La Fuga como estructura existencial³

La música y el mito han sido considerados fenómenos relacionados, con respecto a la posibilidad de su origen común: o bien la música se origina en el mito, o el mito en la música.

Lévi-Strauss, en sus estudios estructurales antropológicos, consideraba que la música y el mito eran complementarios desde el punto de vista de la significación; la música sería considerada un *significante* (sin contenido), mientras que el mito manifestaría el contenido o *significado* (sin el *significante*).

Esta es una de las razones por la que esas dos estructuras se consideraban complementarias en su funcionamiento.

Lévi-Strauss demostró la analogía entre la fuga musical y ciertos mitos. La estructura de la fuga era vista como el eslabón entre el mito y la música. Su hipótesis era que la música occidental “*transponía a su propia esfera las mismas estructuras que se utilizaron en el pensamiento mítico durante miles de años*” (Tarasti;1978:34-35). Eero Tarasti, en su enfoque semiótico del estudio del mito y la música, se pregunta si la estructura de fuga es realmente el lazo de unión entre el mito y la música, y si la fuga es realmente necesaria para demostrar la relación entre el mito y la música. Luego este autor demuestra que no es así (Idem). Por otro lado en *Sueño de Fuga* tendríamos que tomar en cuenta, además, el elemento onírico. La estructura fugada que encontramos en la música, los mitos, y los sueños, tendría en común las siguientes funciones ya conocidas: “salida del tiempo” y tendencia a la resolución de contradicciones. (Vease Tarasti;1978:33)

En nuestro parecer es posible describir una instancia discursiva previa que podríamos llamar discurso existencial, y que explicaría el lazo de unión, no solamente entre la música y el mito, sino también entre la música, el mito, y los sueños. Nos podemos acercar entonces a esa instancia “previa” del discurso al intentar describirla por una parte, mediante las herramientas analíticas filosóficas, específicamente mediante los existenciaros heideggerianos, tal como los expone el filósofo alemán Martin Heidegger en su analítica existencial, que reúne el sentido existencial puesto al descubierto a través de los existenciaros de la *comprensión* (Verstehen) y la *entonación* (Befindlichkeit)⁴, y por otra parte, mediante las nuevas herramientas de la semiótica existencial, a través de un modelo de análisis, que no busque reducir la obra de arte a esquemas pre-fijados, y que permita dar cuenta de su carácter individual. Cabe la posibilidad de que esta instancia primordial

pueda manifestar de antemano, la estructura de fuga. Esta estructura discursiva primordial, no visible aún en el lenguaje (mito) o la música, pudiera manifestar”, expresado en términos heideggerianos, el estado existencial básico de la “caída” en el mundo de nuestro tener-que-ver-con, y en la “huída de cara a sí mismo.

Acercamiento al análisis: algunas consideraciones analíticas

Aún cuando el “*Sueño de Fuga*” no esté escrito en verso, el ritmo atrapa las distinciones de elevación y orientación de las emociones, sin la ayuda del metro. Encontramos un recurrir del metro yámbico a través de toda la composición, pero que está “inmersa” dentro de la estructura musical más amplia de la pieza. Como ejemplo, consideremos el “preludio” a la fuga, que está precedido por un epígrafe del *Paraiso Perdido* de Milton, y de una instrucción para el músico-lector acerca de cómo debe ejecutarse la pieza: “*Tumultuosissimamente*”. Hemos considerado los signos de puntuación y las unidades sintácticas y semánticas como base para la segmentación de los movimientos rítmicos:

/ / /
1. —|—|—|
(6 sílabas) “Passion of sudden death !”
 (“Pasión de muerte súbita!”)

/ / /
2. —|—|—|
(6 sílabas) “that once in youth I read” (iambic meter)
 (“que una vez en la juventud leí”)

/
3. ——|—
(5 sílabas) “and interpreted”
 (“e interpreté”)

/
4. ——|—
(4 sílabas) “by the shadows”
 (“por las sombras”)

/ / /
5. —|—|—|
(6 sílabas) “of thy averted signs! ” (iambic meter)
 (“de tus elusivos signos!”)

/ /
1. |—|—|—
(5 sílabas) “ – rapture of panic”
 (“_rpto de pánico”)

/ /
2. |—|—| (4 sílabas)
 “taking the shape”
 (“tomando la forma”)

/
3. ——|—| (4 sílabas)
 “(which amongst tombs”
 (“como entre tumbas”)

/ /
4. —|—|—| (5 sílabas) “in churches I’ve seen”
 (“en iglesias he visto”)

/ / /
5. —|—|—|—|—|—| (10 sílabas) “of woman bursting her sepulchral bonds —”
 (“de mujer reventando sus ataduras sepulcrales.”)

/ / /
7. |—|—|—|—|—|—| (11 sílabas) “bending forward from the ruins of her grave”
 (“inclinándose hacia adelante de las ruinas de su tumba”)

/ /
8. —|—| (4 sílabas) “with arching foot,” (iambic meter)
 (“con pie arqueado”)

/ /
9. —|—| (4 sílabas) “with eyes upraised,” (iambic meter)
 (“con la mirada levantada hacia el cielo”)

/ / /
10. —|—|—| (6 sílabas) “with clasped adoring hands —” (iambic meter)
 (“con las manos unidas en adoración”)

es el caso del tema de una fuga. El afecto básico, sentido como gesto, impregna toda la obra dándole un sentido direccional.

Encontramos que el motivo central está estrechamente relacionado con el modo anímico básico del miedo, cuyo gesto rítmico une y da direccionalidad a la pieza. Podríamos rastrear este motivo básico hasta el almacenamiento de entonaciones presentes en la memoria colectiva de la lengua (*langue*). Podríamos también encontrar una relación icónica entre su gesto o movimiento rítmico, no exactamente trocaico, sino más bien como un tiempo subyacente que imita el ritmo orgánico de los latidos del corazón en un estado de miedo: cuando se tiene miedo y el silencio envuelve, lo que se oye más fuertemente son los latidos del corazón. También podemos percibir e interpretar estos sonidos rítmicos desde el “interior”, como el Ich-ton orgánico (“Yo-tonal”)⁵ cuya presencia se siente a través de toda la pieza.

Pero encontramos que la función rítmica del motivo no se limita a traer del pasado (memoria) hacia el presente, de proyectar del paradigma al sintagma⁶, basado en la comprensión ordinaria del tiempo. La función de recobrar o recordar es realizada en conexión con el modo anímico básico del miedo que apertura el “ahí” en el modo de la “huída”, que despliega la estructura de la fuga como la estructura existencial básica de la caída en el mundo. Encontramos que el elemento musical, no-jerárquico, del motivo, asociado con el pasado en su “movimiento regresivo”, nos trae de nuevo al “ahí” a través del modo anímico.

El modo anímico del miedo nos lleva entonces a través del Ich-ton (“Yo-tonal”) de la dimensión orgánica interna hacia el Dasein (“Ser-ahí”) “externo” como ser-en-el-mundo-con-otros, donde un sonido apertura el “ahí” donde el Dasein “se encuentra” a sí mismo, no mediante el percibir “externo”, sino más bien mediante el estado anímico “interno”. En esta pieza encontramos la

situación existencial descrita por Heidegger como *temer-por-otros*, con los cuales estamos emocionalmente unidos.

El Ich-ton nos conduce a la “voz de la conciencia” como un sentimiento de culpa por no ser-capaz-de-actuar. Podemos ver entonces que el Ich-ton modula desde lo “orgánico” al Dasein y a la trascendencia (“la voz que viene de mí y sin embargo desde más allá de mí”), comunicando estas dimensiones interrelacionadas como *ser-en-el-mundo*.

Intentemos separar, para fines del análisis, estas diferentes dimensiones interrelacionadas. Escogeremos sólo algunas de las situaciones dadas en el texto (ver la página siguiente).

Orgánico	Dasein	Trascendental ⁷
El ritmo es icónico con el latir del corazón: el Ich-ton orgánico.	El Ich-ton se relaciona con la conciencia como Ser-con-otros:	El silencio comunica el “Dasein” con la “trascendencia”, de
Naturaleza:	“qué mal ha destrozado	manera que la voz de
Verano/invierno	la nave, desafiándola o	la conciencia (que se
Océano: tranquilo y	sorprendiéndola? ¿Yacía	escucha en silencio)
Tumultuoso	la ruina de nuestros amigos	proviene “de mí” y
Olas / aves marinas	en nuestra propia y poderosa	sin embargo desde
Islas tropicales	sombra? Era nuestra sombra	“más allá de mí”:
Arenas movedizas	la sombra de la muerte?	“Pero entonces, como
Valles / montañas	Previa a esta manifestación	por una señal venida
Bosques	de conciencia encontramos el	del cielo, la música
Ríos / inundaciones	requerido silencio: “lentamente	los cantos y los
Tierra	el botecillo se acercó a	dulces ecos de risas
Claridad / oscuridad	nosotros, nos saludó con	juveniles _cesaron.”
	alegría y silenciosamente	
	desapareció bajo la sombra de	
	nuestra poderosa proa.”	
	“¿Debemos nosotros que	
	llevamos nuevas de gran alegría	
	a todos los pueblos, ser mensajeros	
	de tu ruina? Con horror, de sólo	
	pensarlo me levanté...”	

Parece que la dimensión sonora no está confinada en el nivel superficial del significante. Ésta permea la significación

(significante/significado; interno/externo) y la comunicación – escritor/lector, en la situación dialógica donde el hablar no se opone al escuchar- como un todo, modulando a través de lo orgánico, el dasein, y el continuo trascendental, en la frontera con el “silencio”.

El texto aparece, como lo hace el sueño/pesadilla, a través de luces de diversos colores (“mosaicos de sueños”) que pueden reducirse a dos semas⁸ opuestos: /claridad/ - /oscuridad/. Estos semas encuentran su expresión figurativa en el nivel de la manifestación del texto, en asociación con los cambios cíclicos de la naturaleza y atmósferas que hacen eco de los cambios anímicos asociados a ellos, en el constante flujo móvil del movimiento rítmico que empuja hacia delante a las imágenes en un estado de constante transformación. Estas imágenes hacen eco y reverberan en la dimensión sonora (orquestación) del movimiento rítmico, con su “jalar” hacia atrás de los elementos musicales no-jerárquicos, y el empuje hacia delante de la expectación continua, que se realiza a través del movimiento balanceado de las cláusulas rítmico-sintácticas. En este sentido el flujo hacia delante no se limita, en este texto, al metro jerárquico, ya que no se encuentran unidades métricas regularmente fijadas.

Los semas opuestos, /claridad/ - /oscuridad/, como unidades estáticas, pueden verse derivadas de las unidades temporales relacionadas y opuestas del /nacimiento/ (máxima positividad) - /muerte/ (máxima negatividad), a lo largo de la línea de tiempo continua de la comprensión común (das Man) del tiempo. Cuando el Dasein (“Ser-ahí”) es despertado o desvelado a través del Ich-ton de la conciencia (que viene de mí y desde más allá de mí), hacia un estado más amplio de consciencia, la cual subyace a las categorías consciente/inconsciente (de ahí que la “voz de la conciencia” pueda también ser oída en sueños), el Dasein es empujado hacia el “ahí” de su situación que se abre a través de

la comprensión: el Da-sein es impulsado a actuar.

En este texto, el movimiento temporal dominante es “la velocidad o tempo acelerado” relacionado con el estado de caído, descrito por Heidegger como el estado básico de ser-en-el-mundo. Este estado existencial no debe confundirse con las connotaciones morales derivadas y negativas asociadas con este concepto, a través de la metafísica cristiana. Sin embargo, también encontramos en el “Sueño de Fuga” la interpretación cristiana del estado de “caído” como el “pecado original”, y precede al preludeo en el epígrafe tomado del *Paraíso Perdido* de Milton.

La estructura existencial de “fuga” se hace saber en el discurso a través del modo anímico con la apertura concatenada del ser y el mundo a través del ‘miedo’. Esta se indica o manifiesta en el lenguaje a través del movimiento y la forma de la estructura musical de la fuga, cuya recurrencia en los sueños apunta hacia una resolución de las contradicciones.

El motivo central aparece ya en la sección introductoria o preludeo: “Tumultuosissimamente” con tempo agitado, acelerado, y tumultuoso:

1. “waiting, watching, trembling, praying”
 (“esperando, mirando, temblando, orando”)

En el primer movimiento, que es uno de arrullo”, el motivo no es escuchado, ya que el modo anímico del miedo se transforma en un estado de tranquilidad que conduce a la auto-reflexión y al silencio. Vemos aparecer la conciencia en el sentido de culpa.

El motivo aparece una vez en cada uno de los siguientes movimientos, caracterizados por el tempo rápido, agitado y estado anímico temeroso, aunado a un gesto que le da continuidad y unidad a la pieza:

En el movimiento II:

2. "rising, sinking, fluttering, trembling, praying;"
(levantándose, hundiéndose, agitándose,
temblando, orando)

En el movimiento III :

3. "tossing, faltering, rising, clutching"
("agitándose, titubeando, elevándose,
aferrando...")

En el movimiento IV:

4. "sinking, rising, raving, despairing"
("hundiéndose, elevándose, delirando,
desesperándose")

En el último movimiento concluyente
V:

5. "sinking, rising, raving, despairing"
("hundiéndote, elevándote, delirando,
desesperando")

En el movimiento IV hallamos la
resolución de contradicciones expresada así:
"I saw, by the glory in his eye, that from
Heaven he had won at last." [...pude ver,
por la gloria en sus ojos, que ante los cielos
había ganado al fin.]

El motivo musical-literario del "Sueño
de Fuga" relaciona así las dimensiones de
gesto rítmico, modo anímico, e imagen. El
desarrollo musical-temático es visto como
un "proceso de crecimiento" de constante
transformación y cambio, que busca la
redención y liberación, fuertemente
asociadas con el cristianismo:

(...) Mil veces, entre los fantasmas del
sueño, te he visto entrar por las puertas
de la aurora dorada, con la palabra
secreta volando delante de ti, con los
ejércitos sepulcrales a tu espalda, te he
visto hundiéndote, elevándote,
delirando, desesperando: mil veces en
los mundos del sueño te he visto seguida
por el ángel de Dios a través de
tormentas, a través de mares desiertos,
a través de la oscuridad de las arenas
movedizas, a través de los sueños y sus
terribles revelaciones; sólo para que al
final, con un golpe de Su brazo

victorioso pudiera Él arrancarte de la
ruina, y ensalzar en tu redención, las
infinitas resurrecciones de Su amor!

EL COCHE DE CORREO INGLÉS

Sección III. — Sueño de Fuga:

Basado en el Tema Precedente de Muerte Súbita

(Traducción de Drina Hoëvar)

Desde donde el sonido de instrumentos que
melodiosamente tintineaban, se oyera, de arpa y
órgano; y quien hacía las pausas y acordes fuera
visto; su toque ligero, instinto en todas sus
dimensiones, alto y bajo huía y proseguía
transversalmente la resonante fuga.

*Paraíso Perdido, Libro XI
558-63*

TUMULTUOSISIMAMENTE

¡Pasión de muerte súbita! ¡Que una vez en
la juventud leí e interpreté por las sombras de
tus elusivos signos! _ raptó de pánico tomando
la forma (como entre tumbas en iglesias he visto)
de mujer reventando sus ataduras sepulcrales _
de mujer jónica⁹ inclinándose hacia adelante
tratando de salir de las ruinas de su tumba con
pie arqueado, con la mirada levantada hacia el
cielo, con las manos unidas en adoración _
¡esperando, mirando, temblando, rogando por el
llamado de la trompeta para levantarse del polvo
para siempre! O, visión espantosa de humanidad
temblando al filo de abismos todopoderosos _
¡visión que empezaste a retroceder, a enrollarte
como un papiro, encogiéndote ante la furia del
fuego volando en las alas del viento! Epilepsia
tan breve de horror, ¿por qué no puedes morir?
Si pasas tan de repente a la oscuridad, ¿por qué
aún viertes tus tristes males funerarios, de origen
desconocido, sobre los esplendorosos mosaicos
de los sueños? Fragmento de música tan
apasionada, escuchada una vez y nunca más, qué
te acongoja, que tus profundos y rodantes acordes
surgen a intervalos por todos los mundos de
sueño, y después de cuarenta años, sin haber
perdido ningún elemento de horror?

1

Mira!, es verano _verano todopoderoso! Los eternos portones de la vida y el verano están abiertos; y sobre el océano, tranquilo y verde como una sabana, la desconocida dama de la terrible visión, y también yo, estamos flotando _ ella sobre un botecillo de hadas y yo sobre un buque de guerra inglés. Somos vendavales festivos cortejándose en los dominios de nuestro país compartido, dentro de ese antiguo parque acuático, en el océano no hollado, donde Inglaterra caza por placer de invierno a verano, desde la salida hasta la puesta del sol. O, qué inmensidad de belleza floral yacía escondida, o se reveló de pronto, sobre las islas tropicales por donde iba el botecillo, y sobre la cubierta, qué conjunto de flores humanas: mujeres jóvenes cuán hermosas, hombres jóvenes cuán nobles, juntos bailaban, y lentamente flotando hacia nosotros entre música e incienso, entre flores selváticas y entre magníficos racimos de uvas, entre cantos naturales y ecos de dulces risas juveniles, lentamente el botecillo se acercó a nosotros, nos saludó con alegría y silenciosamente desapareció bajo la sombra de nuestra poderosa proa. Pero entonces, como obedeciendo una señal del cielo, la música, los cantos y los dulces ecos de risas juveniles _ cesaron. ¿Qué mal ha destrozado a la nave desafiándola o sorprendiéndola? ¿Yacía la ruina de nuestros amigos en nuestra propia y espantosa sombra? ¿Era nuestra sombra la sombra de la muerte? Miré por sobre la proa buscando respuesta y, ¡he aquí! el botecillo había sido destruido, la juerga y los juerguistas habían desaparecido; la gloria del viñedo era polvo y los bosques con su belleza fueron abandonados sin dejar testigo alguno sobre los mares. ¿'Pero, dónde?', dije, dirigiéndome a la tripulación _ ¿'donde están las hermosas doncellas que bailaban bajo la empalizada de flores y racimos de uvas? ¿A dónde han ido los nobles jóvenes que con ellas bailaban?' No hubo respuesta. Pero de repente el hombre en el mástil, oscureciéndosele el rostro, alarmado gritó: 'a barlovento, viene hacia nosotros; ¡en setenta segundos también se hundirá!'

2

Miré de cara al viento y el verano se había ido. El mar se mecía y agitaba con creciente furia. En la superficie descansaban nieblas todopoderosas agrupándose en forma de arcos y largas naves catedralicias. Por una de éstas, con

carrera ardiente de flecha, venía una fragata hacia nosotros, ¿'están locos?' exclamó una voz desde cubierta. ¿'Acaso buscan la muerte?' Pero al momento, ya encima de nosotros, un impulso proveniente de alguna corriente en dirección contraria al curso de la nave o un vórtice local, le dio un giro repentino desviando su curso, evitando así el choque. Al pasar velozmente por un lado de nosotros, en lo alto, entre las cuerdas del mástil, vimos de pie a la dama del botecillo de hadas. A lo lejos, las profundidades se abrían con malicia para recibirla, la espuma creciendo como torres corría tras ella, las olas ardían por alcanzarla. Pero a lo lejos fue arrojada a espacios desiertos de mar: mientras la seguía con la mirada, ella corría delante del vendaval perseguida por furiosas aves marinas y por enfurecientes olas; aún la veía pasar veloz por un lado de nosotros, de pie entre los cordeles del mástil con su ropaje blanco ondeando al viento. Allí estaba, con su cabellera desgreñada aferrada con una mano a las cuerdas _ levantándose, hundiéndose, agitándose, temblando, orando; allí durante leguas la vi, de pie, levantando a intervalos una mano hacia el cielo, en medio de las crestas ardientes de las perseguidoras olas y el furor de la tormenta, hasta que al fin, al escucharse a lo lejos el sonido de risas maliciosas y burlonas, todo se escondió para siempre bajo fuertes aguaceros; y después, pero cuándo no lo sé, ni cómo.

3

Dulces campanas funerarias que se oían desde una incalculable distancia lamentándose por los que mueren antes del alba, me despertaron mientras dormía en un bote anclado en alguna costa que me era familiar. El alba apuntaba desde el crepúsculo extendiendo oscuras revelaciones, por las que vi a una joven adornada con una guirnalda de rosas blancas alrededor de la cabeza para algún festival, que corría por la playa desierta con extrema precipitación. Su correr era el del pánico; y miraba con frecuencia hacia atrás como huyendo de algún terrible enemigo. Pero cuando salté a la orilla y seguí sus pasos para prevenirla de un peligro más adelante, ¡ay!, de mi ella huyó como de otro peligro, y en vano le grité que evitara las arenas movedizas. Ella corría más y más; alrededor de un promontorio de rocas voló y se perdió de vista; enseguida yo también volaba alrededor, sólo para ver las traicioneras arenas cubriendo su cabeza. Ya sepultada, sólo la hermosa y joven cabeza y la diadema de rosas blancas que la ceñía, permanecían visibles bajo

los cielos compadecidos y por último, sólo era visible un brazo blanco de mármol. Yo veía por la temprana luz del crepúsculo la bella cabeza a medida que se hundía en la oscuridad _ veía el brazo de mármol elevarse sobre la cabeza y la traicionera sepultura, agitándose, titubeando, elevándose, pareciendo agarrar una falsa y engañosa mano extendida desde las nubes _ vi este brazo de mármol balbucear su esperanza moribunda y luego su agónica desesperanza. La cabeza, la diadema, el brazo _ todo se hundió; al fin sobre éstos, las crueles arenas movedizas se cerraron, y ningún monumento conmemorativo de la bella joven quedó sobre la tierra, excepto mis propias lágrimas solitarias y las campanas funerarias de los mares desiertos que, alzándose de nuevo, más suavemente, cantaban un réquiem sobre la tumba de la joven sepultada y sobre su aurora malograda.

Me senté y lloré en secreto las lágrimas que han derramado siempre los hombres en memoria a los que han muerto antes del alba y por la traición de la tierra, nuestra madre. Pero de repente, las lágrimas y las campanas funerarias fueron acalladas por el grito que parecía provenir de muchas naciones, y el rugir de artillería de algún gran rey, que avanzaba rápido por los valles y se escuchaba a lo lejos a través de los ecos de las montañas. 'Shhh!' dije mientras inclinaba el oído hacia la tierra para escuchar _ 'shhh! _ o es la verdadera anarquía de la contienda, o bien' _ y entonces escuché más profundamente, y murmuré a medida que levantaba la cabeza _ 'o bien, oh cielos! Es la victoria final, que devora toda contienda'.

4

Inmediatamente, en trance, fui transportado sobre tierra y mar hacia algún reino en la distancia, y montado en un carro triunfal, entre compañeros coronados de laurel. La oscuridad haciéndose más densa hacia la medianoche, cobijaba toda la tierra, escondiendo las poderosas muchedumbres tejiéndose incansablemente alrededor nuestro como centro: las oíamos pero no las veíamos. En una hora, habían llegado nuevas, de una grandeza que sobrepasaba el paso de los siglos; tan llenas de pathos estaban, tan llenas de alegría, que no podían expresarse en otro lenguaje que las lágrimas, con himnos interminables y *Te Deums* que reverberaban desde los coros y orquestas de la tierra. Nosotros que descansábamos sobre el carro laureado, tuvimos el privilegio de publicar

estas nuevas a todas las naciones. Y ya, por signos audibles a través de la oscuridad, por ronquidos y pataleos, nuestros rabiosos caballos que desconocían el cansancio, nos recriminaban la demora. ¿Por qué nos demorábamos? Esperábamos la palabra secreta que daría fe de la esperanza de las naciones, como se había logrado ahora para siempre. A medianoche la palabra secreta llegó: dicha palabra era _ *Waterloo* y *Vuelta al Cristianismo*! La terrible palabra brillaba con luz propia; avanzaba delante de nosotros elevándose por sobre las cabezas de nuestros líderes, despidiendo una luz dorada sobre los caminos que cruzábamos. Cada ciudad, al sentir la presencia de la palabra secreta, abría sus puertas. Los ríos cobraban conciencia al cruzarlos. Los bosques, a medida que los recorríamos por sus márgenes temblaban en homenaje a la palabra secreta. Y la oscuridad lo comprendió.¹⁰

Dos horas pasada la medianoche nos aproximábamos a una iglesia imponente. Sus puertas que se elevaban hacia las nubes estaban cerradas. Pero cuando la terrible palabra que avanzaba en la delantera llegó hasta ellas con su luz dorada, silenciosamente giraron sobre las bisagras, y con un galope veloz nuestro carro entró en la gran nave catedralicia. Precipitado era nuestro paso; y en cada altar, en las capillitas y oratorios a derecha e izquierda de nuestro recorrido, las lámparas de luz muriendo y apagándose, revivían en simpatía por la palabra secreta que pasaba veloz. Quizá habíamos avanzado cuarenta leguas en la catedral y aún no habíamos sido tocados por la fuerza de la luz matutina, cuando delante de nosotros vimos las galerías aéreas de órgano y coro. Cada pináculo del calado, cada sitio de avance en la tracería estaba coronado por coralistas en mantos blancos que cantaban pidiendo salvación, que ya no derramaban lágrimas como las que derramaron sus padres; pero a intervalos cantaban juntos a las generaciones diciendo:

“Cantad alabanzas al Salvador en todas las lenguas,”

y recibían respuestas desde lo lejos:

“Tales como las que una vez cantaron en la tierra y en el cielo.”

Y sus cantos no tenían fin; y en nuestro precipitado paso no había pausa ni demora.

Así a medida que corríamos como torrentes _ así mientras arrasábamos con éxtasis nupcial sobre el Camposanto de las tumbas de las catedrales _¹¹ de repente divisamos una vasta necrópolis alzándose a lo lejos sobre el horizonte _ una ciudad de sepulcros, construida dentro de la santa catedral para los guerreros muertos que descansaban de sus feudos sobre la tierra. De granito morado era la necrópolis; y sin embargo, al primer minuto yacía como una mancha morada en el horizonte. Tan vasta la distancia! Al segundo minuto, temblando a medida que sufría muchos cambios, se transformaba en terrazas y torres de asombrosa altitud: tan vasto era el paso! Ya al tercer minuto con nuestro terrible galope entrábamos en sus suburbios. Vastos sarcófagos se alzaban a cada lado y tenían torres y torrecillas que sobre los límites de la nave central, avanzaban con intrusión altanera, y retrocedían como sombras poderosas penetrando en nichos replicantes. Cada sarcófago mostraba muchos bajorrelieves _ bajorrelieves de batallas y de campos de batalla; batallas de épocas olvidadas, batallas de ayer: batallas que hacía mucho tiempo la naturaleza había sanado y reconciliado con el dulce olvido de las flores; campos de batalla aún enfurecidos y rojos de carnicería. Allí donde corrían las terrazas, allí corríamos; donde las torres se curvaban, allí nos curvábamos. Cual vuelo de golondrinas nuestros caballos arrasaban precipitadamente alrededor de cada ángulo. Como ríos desbordados volando en derredor de promontorios, cual huracanes irrumpiendo en los secretos de los bosques, más rápido de lo que alguna vez la luz destejiera las madejas de oscuridad, nuestro carro volante cargaba pasiones terrenas, encendidos instintos guerreros, en medio del polvo que nos rodeaba _ polvo a menudo de nuestros nobles padres que habían dormido en Dios desde Crécy a Trafalgar.¹² Y ahora habíamos alcanzado el último sarcófago, nos encontrábamos frente al último bajorrelieve. Ya habíamos recobrado el vuelo de flecha de la interminable nave central, cuando viniendo a nuestro encuentro, divisamos a lo lejos a una niña en un carruaje frágil como de flores. La niebla delante de ella escondía los venaditos que la llevaban, pero no podía esconder las conchas y flores tropicales con las que jugaba _ pero no podía esconder la encantadora sonrisa con la que demostraba su confianza en la imponente catedral, y en el querubín que la miraba desde los imponentes fustes de los pilares. Cara a cara venía a nuestro encuentro, cara a cara avanzaba

como si no hubiese peligro. 'Oh, niña' exclamé, ¿'acaso debas ser tú el rescate por Waterloo?' ¿'Debemos nosotros quienes llevamos nuevas de gran alegría a todos los pueblos, ser mensajeros de tu ruina?' Con horror de sólo pensarlo me levanté, pero luego, con horror de sólo pensarlo, se levantó uno que estaba esculpido es un bajorrelieve _ un Trompetista Moribundo. Solemnemente, desde el campo de batalla, se puso de pie y tomando la trompeta de piedra, la llevó a sus pétreos labios en su angustia mortuoria _ sonándola una vez y luego una vez más; proclamación que en tus oídos, 'oh, niña' hablo desde los almenajes de la muerte. Inmediatamente sombras profundas se interpusieron entre nosotros, y un silencio aborígen.

El coro había cesado. Los cascos de los caballos, la terrible matraca de nuestras guarniciones, los quejidos de las ruedas no alarmaban ya a las tumbas. Por horror el bajorrelieve había recobrado la vida. Por horror nosotros, tan llenos de vida, hombres con nuestros caballos, sus antepiernas de fuego elevándose en el aire para el galope eterno; fuimos congelados en un bajorrelieve. Luego por tercera vez sonó la trompeta, se quitaron los sellos de los pulsos; la vida y el frenesí de vida brotó nuevamente a sus canales; de nuevo se oyó el coro esplendoroso como surgiendo de tormentas y oscuridad; de nuevo el retumbar de los caballos llevaba la tentación a las tumbas. Un grito surgió de nuestros labios, a medida que las nubes, retirándose de la nave, la dejaron despejada delante de nosotros _ ¿'adónde ha ido la infante?' _ ¿'la niña se habrá ido a Dios?' ¡Mira!, A lo lejos, en una extensa planicie se alzan tres impresionantes ventanales hacia las nubes; y en la cumbre, a una altura inalcanzable para el hombre, surgió un altar de alabastro puro. En la cara oriental temblaba una gloria carmesí. ¿Surgía ésta del alba enrojecida que ahora entraba como torrente por los ventanales? ¿O acaso de los mantos carmesí de los mártires pintados en las ventanas? ¿O de los sangrientos bajorrelieves de la tierra? Ahí, de repente, en esa radiación carmesí surgió la aparición de una cabeza de mujer. Aferrada a los cuernos del altar permaneció silente _ hundiéndose, elevándose, delirando, desesperándose: y detrás del volumen de incienso, que noche y día se elevaba desde el altar, a media luz veíase la pila bautismal ardiendo en llamas, y la sombra del terrible ser que debió bautizarla con el bautismo de muerte.

Pero a su lado se arrodillaba el ángel guardián, ocultándose el rostro con las alas; el ángel que lloraba y rogaba por ella; que oraba porque ella no podía; que intercedía ante los cielos llorando por su salvación; y también, a medida que alzaba el rostro inmortal desde las alas, pude ver, por la gloria en sus ojos, que ante los cielos había ganado al fin.

5

Así concluye la pasión de la impresionante fuga. Los tubos dorados del órgano, que hasta ahora sólo habían balbuceado a intervalos _ brillando entre nubes y oleadas de incienso _ hacían brotar como de fuentes insondables, columnas de música que rompían corazones. El coro y el anticoro, rápido se llenaban con desconocidas voces. También tú, trompetista moribundo, con tu amor victorioso, y tu angustia que llegaba a su fin, entrabas al tumulto: trompeta y eco adiós amor y adiós angustia _ sonaba a través del terrible sanctus.¹³ Ah, oscuridad de tumba! Que desde el altar carmesí y desde la pila bautismal ardiente fuiste visitada y escudriñada por la efulgencia en los ojos del ángel _ ¿eran esos tus hijos? Pompas de vida que desde los funerales en el recorrido de los siglos, alcanzaban de nuevo la voz de perfecta alegría, ¿te mezclabas realmente en los festivales de la muerte? ¡Mira! Al mirar a setenta leguas en la impresionante catedral, vi a los vivos y a los muertos que cantaban juntos a Dios, juntos que cantaban a las generaciones de los hombres. Todas las huestes de júbilo se movían a un solo paso, como ejércitos que van en persecución. A nosotros, que con la cabeza laureada salíamos de la catedral, se adelantaron, y como un manto nos envolvieron con truenos más poderosos que los nuestros. Juntos caminábamos como hermanos: hacia el alba que despuntaba, hacia las estrellas que retrocedían; dando gracias a Dios en las alturas _ que habiendo ocultado Su rostro durante una generación detrás de espesas nubes de Guerra, resurgía una vez más en las visiones de Paz; dándote gracias a ti, niña! A quien Dios eclipsó con Su inefable pasión de muerte, aplacándose de repente y soportando que el ángel apartara Su brazo, y aún en ti, hermana desconocida! Revelándote sólo un momento para luego ocultarte por siempre, encontró una ocasión para glorificar Su bondad. Mil veces, entre los fantasmas del sueño, te he visto entrar por las puertas de la aurora dorada, con la palabra secreta volando delante de ti, con los ejércitos sepulcrales a tu espalda, te he visto hundiéndose,

elevando, delirando, desesperando: mil veces en los mundos del sueño te he visto seguida por el ángel de Dios a través de tormentas, a través de mares desiertos, a través de la oscuridad de las arenas movedizas, a través de los sueños y sus terribles revelaciones; sólo para que al final, con un golpe de Su brazo victorioso pueda Él arrancarte de la ruina, y pueda ensalzar en tu redención las infinitas resurrecciones de Su amor!.

Notas

- ¹ 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).
- ² Aquí nos referimos a los fundamentos filosóficos tal como lo plantea Martin Heidegger en su analítica existencial.
- ³ En este ensayo nos referimos a los fundamentos existenciales de la estructura de fuga que subyacen, por ejemplo, a la consideración psicoanalítica.
- ⁴ La "comprensión" (*Verstehen*) y la "entonación" (*Befindlichkeit*) son existenciales de base, en la analítica existencial de Heidegger, que tomamos como fundamento de nuestro modelo de análisis.
- ⁵ En la semiótica existencial de Eero Tarasti (202:109) el "Ich.ton" es la visión interior que guía el "ser" y el "hacer" de un organismo, y que le ayuda a escoger de acuerdo a su propia partitura "interior" aquellos signos que recibe y que envía. Esta teoría inspirada en los estudios biosemióticos de Thure von Uexküll es luego aplicada por Tarasti al análisis musical.
- ⁶ Según Roman Jakobson la función poética se explica como una proyección del eje paradigmático en el eje sintagmático, y esto da cuenta del ritmo, en cuanto a su aspecto de medida, ya que una unidad es igualada a las otras unidades de la secuencia.
- ⁷ No debemos confundir el sentido filosófico de "trascendencia", la cual no es un ente, con

el contenido semántico-figurativo relacionado con el cristianismo que se identifica en este texto con la dimensión "trascendental". El sentido filosófico de la trascendencia es dado previamente a estas figuraciones, y se abre en el silencio a través de la "voz de la conciencia". Los contenidos conceptuales ya fijados de la dimensión trascendental, sólo aparecen más tarde, a través de los filtros culturales y religiosos, que desafortunadamente la reducen a la esfera de los *entes*.

- ⁸ Según la teoría semiótica clásica de A.J. Greimas, los semas son las unidades mínimas de la significación.
- ⁹ Nota de la *Norton Anthology*: (Jónico aquí significa) gracioso; por la columna griega jónica que es más graciosa y femenina que la más pesada columna dórica.
- ¹⁰ Nota de la *Norton Anthology*: Eco de Juan 1:5.
- ¹¹ Nota del Traductor: El mismo De Quincey señala que las tumbas dentro de las catedrales inglesas ' forman con frecuencia una calzada liza sobre la cual los carruajes y caballos podrían correr'.
- ¹² Nota de la *Norton Anthology*: Crécy, Francia, fue en 1346 el escenario de la Victoria de los arqueros ingleses al mando de Eduardo III sobre los escuderos franceses; en Trafalgar Cape, frente a las costas de España, al almirante Nelson destruyó en 1805 la flota de Napoleón.
- ¹³ Nota de la *Norton Anthology*: La última parte del prefacio a la misa (en la que se repite tres veces: 'Santo, Santo, Santo').

BIBLIOGRAFÍA

- BRITISH WRITES. 1981. *The British Council*. Ian Scott-Kilvert (General Ed.) Volume IV. New York: Charles Scribner's Sons.
- ELTON, Oliver. 1912/1965. *A Survey of English Literature*. (vol. 2) Edward Arnold Publishers.
- HEIDEGGER, Martin. 1962. *Being and Time*. Translated into English by John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Blackwell.

_____. 1996. *Being and Time*. Tr. Joan Stambaugh. Albany: State University of New York Press.

HOCEVAR, Drina 2003. *Le Langage sans la musique? Towards a semio-musical approach to the study of poetic rhythm via the existential dimension of the sign*. In: Eero Tarasti (ed.), *Musical Semiotics Revisited*. Helsinki: ISI.

_____. 2003. *Movement and Poetic Rhythm*. Acta Semiotica Fennica XVII. Helsinki: ISI.

JAKOBSON, Roman. 1973. *Questions de Poétique*. Paris: Seuil.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1978. *Myth and Meaning*. London: Routledge.

MASSON, David. (Ed.) 1897. *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Vol. XIII. London: A. & C. Black.

MESCHONNIC, Henri. 1982. *Critique du Rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier.

The Norton Anthology of English Literature. Fifth Edition. (Abrams, Donaldson et al. Eds.) New York, London: Norton.

PAZ, Octavio. 1956. *El Arco y la Lira*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

TARASTI, Eero. 2000. *Existential Semiotics*. Advances in Semiotics: Bloomington: Indiana University Press.

_____. 1978. *Myth and Music*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

_____. 2002. *Signs of Music: a guide to musical semiotics*. Berlin, New