

# 02. Presencias de la música en la obra poética de Gaspar Aguilera Díaz

Presences of music in the poetic work of Gaspar Aguilera Díaz

recepción: 5 de diciembre de 2023  
aceptación: 17 de julio de 2024

Raúl Eduardo González  
Facultad de Letras, UMSNH

## Resumen

En el presente artículo se describen algunos aspectos en que la música se hace presente en la poesía de Gaspar Aguilera Díaz (Parral, Chihuahua, 1947–Morelia, Michoacán, 2021). Se parte de la importancia que el arte musical tuvo en su vida, para detallar la recurrencia a títulos de obras musicales, géneros y nombres de músicos en sus poemas, epígrafes y dedicatorias, así como la manera en que su interés particular en el jazz y el rock influyó en su escritura. Se realiza un análisis de la prosodia de versos de su autoría y de la organización del material en algunos poemas. Finalmente, para completar el panorama, se refieren adaptaciones musicales que se han realizado a partir de su poesía.

*Palabras clave: poesía, música, ritmo, Michoacán, Gaspar Aguilera Díaz*

## Abstract

This article describes some aspects in which music is present in the poetry of Gaspar Aguilera Díaz (Parral, Chihuahua, 1947–Morelia, Michoacán, 2021). It starts from the importance that musical art had in his own life, to detail the recurrence of titles of musical pieces, genres, and names of musicians in his poems, epigraphs, and dedications, as well as the way in which his writing was influenced by his particular interest in jazz and rock. An analysis of the prosody of verses he authored and the organization of the material in some poems is carried out. Finally, to complete the picture, some musical adaptations of his poetry are referred.

*Keywords: poetry, music, rhythm, Michoacán, Gaspar Aguilera Díaz*

*Es probable que el estado de ánimo predilecto de Gaspar Aguilera rondara muy cerca del sax de Ben Webster o algo así. Si algo alimentó su poesía, su pensamiento y su sensibilidad fue todo el buen jazz, algo tan explícito en su prosa como en la poesía misma, que para él [...] era el único principio de realidad.*

Hermann Bellinghausen

## Presentación

El poema es devenir que evoca: su flujo no siempre es sosegado, como la respiración de la mujer dormida que Octavio Paz describe en el último canto de “Nocturno de San Ildefonso” (1976: 82-83), pero es cierto que, como toda lectura, la del poema supone un trascurso gráfico y sonoro, a partir del cual se provoca, en el mejor de los casos, el ensueño, la reflexión, el impulso, la memoria. Ciertamente, lo que el poema dice, su significado, es esencial (si así no fuera, la traducción de la poesía sería auténticamente imposible); pero la forma como el poema dice, su significante, es asimismo importante: sin la elaboración del material lingüístico, la pura denotación del mensaje queda en el ámbito estrictamente comunicativo. En su impulso primigenio, el poema debe ser canto, aliento bien timbrado, que aun en el mutismo de la lectura silenciosa pueda resonar en quien lo aprecia.

En esta conformación vocal de la poesía, la tradición es un asidero fundamental, por su-

puesto: ya en la continuidad, la reforma, la revolución o la ruptura, constituye un punto de referencia innegable. Se habla, así, del oído de quien escribe, del ritmo de su poesía, de su sonoridad, de su melopea, de su música... Esto sin necesidad de que la poesía que se escribe sea cantada —porque hay, por supuesto, poetas que escriben para cantar—, o siquiera recitada o leída en voz alta por quien escribe o por alguien más. La musicalidad a la que aludo aquí resonará aun en la lectura silenciosa, en ausencia de quien escribió, enriqueciéndose con el lenguaje del poema, con recursos como los epítetos, las metáforas, la rima y la métrica (en su caso), el encabalgamiento, la aliteración y, por supuesto, el ritmo, la prosodia.

Dadas las posibilidades de los recursos expresivos de los que los poetas pueden echar mano con variedad y originalidad, se puede hablar de la música de la poesía de gente como Sor Juana Inés de la Cruz, Salvador Díaz Mirón, Ramón López Velarde, Pita Amor, Ramón Martínez Ocaranza... por ci-

tar apenas escasos nombres de nuestro entorno. Si lo pensamos, poetas como ellos han sabido verter significados trascendentes de su tiempo y de su íntimo decoro en moldes métricos y rítmicos bien logrados, ya sea que sigan (o reelaboren) formas tradicionales, o bien, que sondeen sus propias posibilidades expresivas, inéditas, hasta donde las condiciones materiales de la poesía lo permiten. La *música* de estos/as y otros/as poetas nos revela a quienes la leemos y escuchamos una realidad ignota, o una forma singular de cifrar la realidad que vivimos cotidianamente, o la que soñamos; sin su arte, la vida no sería igual, en definitiva.

Y esto se da a tal grado que de muchos poemas originalmente destinados a la transmisión escrita se han creado canciones: la gente que compone música se llega a conmover de tal manera que los versos le evocan y le provocan una melodía. La música del poema cobra vida en la música-música, y su transmisión se vuelve muchas veces asunto ya de otra índole por el alcance que una canción —versos, melodía, armonía, ritmo, voz, instrumentación— puede conseguir con un registro distinto del que suele tener un poema escrito. Los ejemplos son muchos e importantes, pero con los del propio Gaspar Aguilera Díaz (Parral, Chihuahua, 1947–Morelia, Michoacán, 2021) tendremos para ilustrar esto.

## Vida, música y poesía

En la existencia y en la obra de Gaspar la música aparece de muchas formas, tanto en el contenido de sus poemas —que, como veremos, más de una vez hacen referencia o tratan sobre la música— como en su vida, en su magisterio, en su inspiración, en el diálogo y en los puentes que tendió con artistas de la música, y, quizá lo más laborioso de ilustrar, en la conformación misma de sus versos. Al respecto vale aclarar que a lo largo de su trayectoria el poeta no atendió a la preceptiva de las formas tradicionales. No es, definitivamente, uno de los poetas de los “ocho sonetos diarios” que denunciara Efraín Huerta en su “Declaración de odio”, aquellos que menospreciaba “por su ritmo de asnos en busca de una flauta” (1995: 104). En la obra publicada de Aguilera, salvo por algunos atisbos de isometría y rima, impera el llamado verso libre.

En su trayectoria poética, Gaspar no parte de la formación clásica para llegar a la ruptura; no podría ser así, pues, para cuando empezó a escribirla, la poesía se daba ya mayormente al margen de las formas con metro y rima establecidos. Quizá, se debatía en aquellos por lo demás ricos y diversos años setenta, la poesía sucedía en la vastedad del naufragio sin asideros del verso libre (otra forma que podía agotarse, como lo anunciara Octavio Paz en *El arco y la lira*). Pero en la versificación de Aguilera Díaz resulta clara la impron-

ta de autores como el propio Efraín Huerta y el propio Octavio Paz; acaso también de Ramón Martínez Ocaranza, cuyo magisterio en el ámbito michoacano era notorio, así como de otros poetas contemporáneos suyos, como Homero Aridjis, su paisano José Mendoza Lara y José Emilio Pacheco, hacia quien Gaspar no ocultaría su admiración (que, por las palabras que Pacheco le dirige en sus prólogos, parece que era mutua).

Pero, si no en la tradición, ¿dónde estaba el faro o siquiera el salvavidas, en términos de las formas, para quienes escribían poemas en aquel tiempo? O, al menos, ¿dónde está el asidero de la innegable música de la poesía de Gaspar? Creo que para responder esta pregunta hay que ir a la música misma, pues Aguilera fue, entre otras cosas (además de viajero, amante y lector), un melómano, alguien que se conmovía profundamente con la audición musical y que además trató de compartir con otras personas el efecto que la música le provocaba, tanto en sus versos como en el aula, en la conversación informal y en la convivencia festiva. Así lo recuerda Rosario Ortiz Marín, una de sus alumnas destacadas, en quien Gaspar dejaría una huella imborrable:

Siendo nuestro profesor de Historia de la Literatura Universal, cautivó a sus alumnos con distintos temas de música, cine y arte en general [...] Con notable intensidad, el Maestro Gaspar nos hablaba de Bob

Dylan, Julio Cortázar, la poesía de la negritud, el jazz, el melancólico blues (Ortiz Marín, 2022: 45).

La música nos subyuga, nos atrae, nos reúne, entre otras cosas, porque es una de las formas más relevantes, hermosas y palpables que los seres humanos tenemos para conectarnos con el ritmo: la música es flujo, devenir, como la vida misma, y en su cauce encontramos de manera elemental la representación sensible de nuestra esencia vital, como cuerpos que palpan, que oyen, que percuten, que danzan; como mentes que reflexionan y buscan causas y efectos en la palpación; como voces que se suman al coro y que aventuran su singularidad en la estrofa, memorizada, transformada, improvisada. En fin, los efectos de la música son diversos y suelen ser profundos, pero tienen la maravilla de manifestarse tanto en la percepción individual como en la comunión colectiva, tal como sucedía en aquellas reuniones que describe Rosario Ortiz:

[...] la casa del poeta era un imán. Íbamos a grabar casetes, en el estéreo de Gaspar: jazz, Serrat, Silvio, Pablo Milanés, Zitarrosa, Alejandro del Prado, clásica; uno de los primeros discos de Joaquín Sabina, [*Hotel, dulce hotel*, donde figura la canción] “Pacto entre caballeros”, que llevó Gustavo Chávez (Ortiz Marín, 2022: 49).

Es la propia Rosario quien describe la extrañeza que los estudiantes de Gaspar Aguilera —y, con ellos, el común de la gente en la Morelia de los años setenta— sentían ante los versos de su profesor, tan distintos de aquellos que habían conocido en sus clases de literatura:

El compañero de más alto promedio comentaba que eso no podía ser poesía. ¿Cómo? Puras minúsculas, en ese desorden, sin rima, y, luego, los temas cotidianos que trataba. Por lo menos, a nadie se le había enseñado ese tipo escritura en la secundaria. ¿Y Sor Juana dónde había quedado? Este maestro no sabía escribir; mucho menos ser poeta, se opinaba (Ortiz Marín, 2022: 45).

Romper con las convenciones existentes se interpretaba, pues, como *no saber escribir*; sin embargo, aunque aquel estudiante perspicaz no lo supiera, la poesía de su maestro hacía eco de una tendencia estética de transformación de los cánones tradicionales de representación artística y poética, que a la sazón rebasaba ya el siglo (Paz, 1991: 89-113). La ruptura y la búsqueda que estos artistas habían sostenido conllevaba, por supuesto, la discordia con las formas poéticas *establecidas*: aquella relación entre estrofas y argumentos, entre versos y rimas, entre pies y cesuras que había permitido a tantas y tantos poetas comunicarse y sorprender a quienes leían sus composiciones.

En el rechazo de las normas de versificación y composición poética, Gaspar no era el primero en Morelia, pero quiero pensar que acaso fue de los primeros cuya rebeldía ante la preceptiva llegaría a fraguar —en sintonía con “las conmociones sociales y culturales que transformaron al mundo occidental” (Solís Chávez, 2011: 27)—, gracias a su conocimiento y sensibilidad, en la forma de una poesía reconocida en el ámbito local y nacional.

La poesía de la época trasluce un contexto cultural y social complejo, pues, como señala Isabel Quiñónez, los creadores “existen dentro de un entramado singular de interpretaciones sobre la vida, de ideas sobre el entorno, de convicciones; el pensamiento de una época nos envuelve y penetra” (2008: 355). La autora detalla cómo, desde su visión, los poetas jóvenes que surgen en la década de los setenta

creen [...] que para llegar al poder la imaginación tiene que poner los pies en la tierra y razonar y analizar y entrar al terreno de los hechos. No creen en la salvación a través de la poesía, ni en la consumación de la forma; no creen tampoco en la retórica” (2008: 374).

Aparejado a la ruptura con las formas poéticas tradicionales, se encuentra en la poesía de la época el hallazgo del habla cotidiana,

la sustitución del lenguaje poético —o sea, del dialecto literario de los poetas de fin de[ ] siglo [XIX]— por el idioma de todos los días. No el estilizado lenguaje popular [...], sino el habla de la ciudad. No la canción tradicional: la conversación, el lenguaje de las grandes urbes de nuestro siglo (Paz, 1991: 96).

Un lenguaje tras el cual fue Gaspar Aguilera, con el oído y la pluma, por supuesto, pero también con el pasaporte y la libreta, como un viajero que extendería la ventana de su habitación desde la plaza moreliana hasta las riberas de los míticos ríos del Viejo Mundo; a las calles de las ciudades de Europa, de Sudamérica y de la capital del país; a las ruinas de las grandes civilizaciones. Cada viaje representó para Gaspar la posibilidad de ver, escuchar y escucharse, en aquella balada que entona la adoración de la piel de la mujer amada, que aparece en el ritornelo de la soledad terrible y evocadora, en el *claro rincón del desastre*.

La lira de Gaspar Aguilera no se templó, como lo he señalado, en el diapasón consabido, no discurrió su melodía por los compases que habían encauzado la prosodia de los poetas clásicos. Como lo estableciera Octavio Paz,

la medida parece más bien depender del ritmo del lenguaje común —esto es, la mú-

sica de la conversación [...]— que de la fisiología. La medida del verso se encuentra ya en germen en la de la frase. El ritmo verbal es histórico, y la velocidad, lentitud o tonalidades que adquiere el idioma en este o en aquel momento, en esta o en aquella boca, tienden a cristalizar luego en el ritmo poético (1991: 284).

Como sus contemporáneos y sus antecesores, Aguilera Díaz asumirá el reto de procurar y ahondar en su propio ritmo, para figurar su música en el devenir de cada verso que escribió, y aun en los que aventuraría en el marco de la prosa.

A propósito de ese “ritmo histórico” mencionado por Octavio Paz, es importante recordar aquí que Gaspar Aguilera escuchó y se fascinó por el jazz, el blues y el rock de su tiempo; así lo muestra la evocación de Rosario Ortiz, y así lo recordaba el propio poeta al hablar del jazzista moreliano Juan Alzate: “en ese tiempo Gustavo Chávez y quien esto escribe compartíamos con Juan tertulias, jazz y literatura. Gato Barbieri, Chick Corea, Keith Jarrett, Charlie Parker, Miles Davis, Jan Garbarek, Louis Armstrong, entre otros, reinaban en ese universo signado por la pasión, el entusiasmo y la curiosidad” (2014, s.p.). Así, pues, hay que considerar como punto de partida el habla de las ciudades, el viaje y la búsqueda del diálogo entre la poesía y la música popular contemporánea.

## Presencias y homenajes

Gaspar Aguilera consigna su afición profunda por el jazz en la mención de varios músicos en sus versos: su poema en prosa “Atmósfera para amantes y ladrones”, por ejemplo, va antecedido por la anotación: “bajo el embrujo de Ben Webster” (1999: 51), y las referencias aparecen incluso en los títulos de sus poemas, como es el caso de “Body and Soul” (1999: 101), “Summertime” (1999: 39-53) y “Ornitología” (1999: 72). Su libro *Coloraturas y silencios* (2010) reúne una antología de poemas de su autoría con tema musical; como en su poemario *Zona de derrumbe* (1985), el diálogo entre las artes se extiende a las ilustraciones realizadas, asimismo, por el artista visual y escritor Miguel Carmona Virgen, quien retoma las referencias musicales de los poemas de Aguilera en sus magníficos dibujos.

Y qué decir, si hablamos de las menciones de la música en los títulos, de su libro *Pirénico*, aparecido en 1982, que retoma la raíz purépecha *pireni*, ‘cantar’, de la cual derivan *pirekua*, ‘canción’, y *pireri*, ‘cantor’, de modo que *Pirénico* podría ser, en su doble etimología, lo ‘relativo al canto’: “Libro de los cantares”, aventura José Emilio Pacheco en su prólogo al poemario. Con este título y con el de *Coloraturas y silencios* a la vista, vale la pena leer el epígrafe de Julio Cortázar y Omar Prego Gadea (perteneciente a *La fasci-*

*nación de las palabras*) que Gaspar Aguilera incluye en este último volumen:

Para mí, la escritura es una operación musical. Lo he dicho ya varias veces: es la noción del ritmo, de la eufonía. No de la eufonía en el sentido de las palabras bonitas, por supuesto que no, sino la eufonía que sale de un dibujo sintáctico —ahora hablamos del idioma— que al haber eliminado todo lo innecesario, todo lo superfluo, muestra la pura melodía (Cortázar y Prego Gadea, *apud* Aguilera, 2010: 5).

En la poesía de Gaspar las alusiones musicales son, en realidad, muy abundantes: títulos de composiciones, como en “Himno a la alegría” (Aguilera, 1999: 126); géneros, como en “Canción” [I y II] (1985: 16, 20), “Canción de Notre Dame” (1985: 16), “Canción de Tlatelolco” (2004: 75-78), “Sonata” (1999: 127), “Balada” (1985: 61), “Ronda infantil” (1999: 44), “Salmo para esperar la lluvia” (1999: 46), “Tango, tango, tango...” (2004: 56), “Son incompleto” (1982: 75), “Hollywood blues” (1985: 86), “Blues cola de gato” (1999: 102) o *Ragtime* (1999: 99-102). Se encuentran, asimismo, diversas menciones de instrumentos musicales: “Escenas bajo un solo de sax en cualquier tarde” (2004: 79), “Alguien escucha un corno a la distancia” (1985: 63); también de músicos y compositores, tanto en títulos —como “John Cage” (1982: 36), “La fuga de Miles” (2010:



distintas a [las de] la poesía escrita (Aguirre Walls y Villoro, 2014: 5).

De manera que el influjo del rock (no solo por las letras, sino sobre todo por la sonoridad instrumental y vocal) reforzaría en Gaspar Aguilera y sus contemporáneos la búsqueda de una nueva música por medio de la poesía. Si ya nuestro poeta siente atracción por la síncopa del jazz, la evocación del rock aparece surcada por el ritmo binario preponderante (marcado por la percusión) y la irregularidad en la medida de los versos; sucede así en “Flying” (núm. 5 del poema “A quien corresponda”), donde la referencia al rock es explícita incluso en el verso final, puramente binario:

Y todo para saber  
que no existe ninguna diferencia  
entre tú  
y la canción más triste de los  
[Beatles (Aguilera, 1982: 12)]

Asimismo, como en los solos de guitarra eléctrica, los poemas de Gaspar presentan la expectativa del estruendo, marcada más de una vez por el cambio de registro, de lo lírico e intimista a la irrupción de lo cotidiano y lo aparentemente prosaico, como en esta invocación que constituye el primer poema de *Pirénico*:

devórame  
ahógame  
desnúdame

déjame a la deriva  
cuélgame a la intemperie  
abandona mi aliento intrascendente  
pinche lenguaje  
guíñame un ojo para saber que vives  
(Aguilera, 1982: 1)

O en la irrupción del lenguaje de la lucha social en el poema “Consecuencia”, que va del discurso amoroso a la proclama política, en un cambio de registro que parece imprimirle a la lira el efecto distorsionador de los pedales de los solistas de las bandas de rock:

Alimentándome de tu boca en la tarde  
Alimentándome de tu sonrisa triste y tus  
[maneras]

Por todo lo anterior  
Desde hoy me declaro en huelga de hambre  
(Aguilera, 1982: 19)<sup>2</sup>

Hay que decir, incluso, que la dificultad que los jóvenes de aquel tiempo tenían para comprender las letras de las canciones en in-

---

<sup>2</sup> El poeta llega incluso, además de cambiar el registro, a insertar fragmentos en otra lengua dentro del poema, como en “Boeing 747”: “al pisar la tierra firme / no hay de melón ni de sandía/ sino asquerosamente la vieja imperialista del otro día / y *attachez votre ceinture* que entramos a una zona más de turbulencia / *merci*” (Aguilera Díaz, 1985: 54).

glés reforzaría, sin embargo, el sentido del ritmo y la melodía como elementos del hechizo musical que el género alcanzó en nuestro país. Asimismo, la referencia al mundo propio de la juventud coadyuvó grandemente a que el rock se convirtiera de inmediato en una bandera de las juventudes de aquel tiempo, algo en lo que incidirían autores como José Agustín, Parménides García Saldaña y Federico Arana, no desde la poesía, pero sí a través de sus novelas y ensayos.

## Formas de ser música en el verso

En términos musicales, la representación de una obra en el pentagrama no constituye la música misma; esta proporciona apenas el medio para su ejecución y audición, que es lo verdaderamente fundamental. De manera análoga, aun cuando en nuestros días el acercamiento a la literatura se ha vuelto mayormente gráfico, debemos recordar que los versos escritos —o, sobre todo, impresos— no son el poema en sí, sino el medio para acceder a su sonoridad, pues, como lo señalara Octavio Paz, “comprender un poema quiere decir, en primer término, *oírlo*” (1991: 294), toda vez que “recitar fue —y sigue siendo— un rito. Aspiramos y respiramos en el mundo, con el mundo, en un acto que es ejercicio respiratorio, ritmo, imagen y sentido en unidad inseparable. Respirar es un acto poético porque es un acto de comunión” (285).

Me parece que no todas las personas que escriben versos en la actualidad tienen claro lo anterior: aun cuando cobre una forma gráfica, aun cuando sea caligrafía en el manuscrito o estampa en la página, el poema es verso, aliento, ritmo; parafraseando a Paz, debe sonar para que podamos aspirar a su comprensión. Desde su marginalidad respecto a la versificación tradicional, Gaspar Aguilera asumió en su poesía el gran reto avizorado por Octavio Paz, quien estableciera, respecto a la preeminencia contemporánea del verso libre en la poesía, que

cada verso es una imagen y no es necesario cortarse el resuello para decirlos —por eso, muchas veces, es innecesaria la puntuación: sobran las comas y los puntos: el poema es un flujo y reflujo rítmico de palabras—; sin embargo, el creciente predominio de lo intelectual y visual sobre la respiración revela que nuestro verso libre amenaza en convertirse, como el alejandrino y el endecasílabo, en medida mecánica (Paz, 1991: 93).

Esta preeminencia actual del verso libre, aparejada al predominio de lo visual y lo intelectual, ha marcado un desarrollo distinto del ritmo respecto a la versificación tradicional y, como hemos visto, conlleva todo un desarrollo estético, que se centra en la prosodia y la métrica, pero también implica, como bien lo muestra la poesía de Gaspar Aguilera Díaz, la búsqueda de un modelo de estructu-

ración de los versos y de exposición de los argumentos. Lo anterior impacta no solo a nivel gráfico y sonoro —con la desarticulación de la métrica y la rima—, sino asimismo en la conformación del texto, con la irrupción del lenguaje del habla y con la búsqueda en cada composición de un ritmo singular, inherente a los argumentos y el estilo propios de cada poema; así lo define Lawrence Kramer:

La naturaleza de un ritmo estructural que se desarrolla, por así decirlo, bajo la superficie, puede ser mejor descrito —quizás de forma sorprendente— llamándolo ritmo catéctico. La catexis es el proceso, descrito por el psicoanálisis, por el que un sujeto deposita una parte de su energía psíquica en un objeto, y de este modo hace al objeto significativo en sí mismo (Kramer, 2002: 54).

Y es, nuevamente, Octavio Paz quien resume de manera magistral esta búsqueda profunda del ritmo en la poesía contemporánea: “No es poeta aquel que no haya sentido la tentación de destruir el lenguaje o de crear otro, aquel que no haya experimentado la fascinación de la no-significación y la no menos aterradora de la significación indecible” (1991: 296). El ritmo resulta, pues, para el poeta contemporáneo, no la voluntad de reconocer una tradición —al continuarla o romper con ella—, sino de imprimir a cada poema un devenir singular que opere a nivel fonético y entrañable, el cual quien lea de-

berá, justamente, desentrañar o, al menos, reconocer y disfrutar.

Así, Gaspar Aguilera asumió la búsqueda del ritmo catéctico en su poesía —es decir, aquel que proyectaba en los versos la intención profunda de cada poema—, y los hallazgos que nos entregó en sus versos resultan en buena medida su música, aquella que da título a estas líneas. Como lo he señalado, la poética de Gaspar evoca el erotismo, los lugares, la música, la pintura, la poesía misma. La organización del material en cada poema ensaya diversas posibilidades, desde el verso breve hasta la prosa; desde algunos pasajes isométricos y cierta recurrencia a la rima —asonante, principalmente— hasta los poemas con versos todos de medida desigual y con encabalgamientos forzados —con la inclusión, en algunos casos, de una conjunción, un artículo o una preposición al final del verso—, que podrían considerarse la evocación de la síncopa del jazz:

Nunca he podido ver el rostro de los  
[muertos  
la huella última de la  
existencia  
en su pupila ciega (Aguilera, 2004: 64)

Al jugar con los límites del verso, Gaspar parece evocar asimismo las posibilidades expresivas del jazz en aquellos solos de bebop, a la manera de Charlie Parker o Miles Davis,

cuyo fraseo linda con el abuso, al jugar con la ilusión de una música de aliento que pospone la aspiración y prolonga la frase musical por varios compases. Así sucede con algunos versos de Aguilera en donde la lectura en voz alta parece zozobrar, con largas emisiones que incluso aparecen desprovistas de signos de puntuación:

Cómo aplicar los secretos más profundos  
[de la táctica y la estrategia  
de combate aprendidas diariamente cuan-  
do con audacia te vistes te sujetas el pelo te  
acomodas el sostén marrón y hábil  
[gacelamente encuentras tu sitio exacto  
bajo las sábanas y el día  
("De la nostalgia y otras cursilerías", en  
Aguilera, 1982: 59)

En algunos casos, el verso llega a constituir por sí solo el poema entero:

¿Quién podría amar igual tu vuelo preciso  
[tu cuerpo de aire y de manzana?  
Aguilera, 2004: 45)

Aun cuando no procure las formas poéticas tradicionales, Gaspar se sirve de recursos antiguos de la poesía, como el paralelismo, la enumeración y la repetición, que alcanzan alturas destacables en algunos de sus poemas. En general, sin embargo, fue un trabajador incansable del verso libre. No sabemos si ejercitó en algún momento el soneto, el romance, la octa-

va o la silva; el hecho es que en la obra que dio a la imprenta estas formas no aparecen.<sup>3</sup> En cambio, se encuentra en su poesía un sentido del ritmo bien logrado, en dos aspectos fundamentales: la distribución de los acentos y las pausas a lo largo del verso, y la organización de las estrofas en el poema.

Para acercarnos al primero, la distribución de los acentos, hay que recordar que los versos se conforman por la sucesión de sílabas átonas y tónicas —que, para efectos de la prosodia, podemos considerar que poseen una medida equivalente—,<sup>4</sup> cuya necesaria alternancia integra cláusulas, pies o módulos, sean binarios (integrados por una sílaba tónica seguida de una átona) o ternarios (una sílaba tónica seguida de dos átonas). En cada verso se puede presentar el acento en la primera sílaba, o bien la primera sílaba acentuada del verso puede ir antecedita

---

<sup>3</sup> Una excepción notable son las seguidillas simples que integran el poema "Noviembre", en las que recurre, asimismo, a recursos de la versificación tradicional, como fórmulas y esquemas (González, 2006: 77-84): "Le pregunté a la luna / si me querías / me respondió dudosa: / no lo sabía // Le pregunté a la luna / si me deseabas / confesó sonrojada: / no lo pensaba [...]" (Aguilera Díaz, 2004: 95).

<sup>4</sup> Sobre este y otros aspectos relativos a la métrica de la poesía, véase *Arte del verso*, de Tomás Navarro Tomás (2004: 9-36).

de una o más átonas, que, como en la teoría musical, llamamos *anacrusa*. El final de cada verso —que prototípicamente será de acentuación grave en nuestra lengua— presentará una pausa, que podrá prolongarse hasta la anacrusa del siguiente. Para ejemplificar, ya en materia, podemos citar estos versos de un poema sin título del libro *Pirénico*:

    Escribo este poema  
sin sentirme ni héroe ni mártir  
ni verdugo ni víctima de nada  
(Aguilera, 1982: 57)

Tres versos con anacrusa y combinación de cláusulas binarias y ternarias: el primero, de carácter exclusivamente binario, ternario el segundo y mixto el tercero, a la manera de una especie de resolución evocadora:

o      óo    òo    óo  
oo    óoo    óoo    óo  
oo    óoo    óo    òo    óo

La poesía de Gaspar es en este aspecto todo menos monótona: combinaciones como la anterior se encuentran a lo largo y ancho de sus poemas, y en ello radica mucho de la música que nos revela:

cuando hablas de la tristeza  
o      óoo    òo    óo  
las hormigas regresan con su carga al laberinto  
oo    óoo    óo    òo    óo    óo    óo

y los pájaros confunden sus nidos con campanas  
oo    óo    òo    óoo    óo    òo    óo  
(“Alguien escucha un corno a la distancia”, en Aguilera, 1985: 61)

En el tercero de los versos citados arriba se percibe una cesura, una breve pausa, después de la palabra *confunden*; es un recurso sutil de entonación que establece el propio ritmo de los poemas de Gaspar Aguilera. Si atendemos a este tipo de pausas, podremos apreciar el sensible oído del poeta, que, valga la comparación, va marcando el ritmo como hace un baterista en un solo de jazz, donde imperan los redobles llenos de notas —difíciles de contrahacer en el verso, por la isometría de las sílabas—, pero también los silencios, las pausas entre las mismas, que crean tensión y enriquecen el devenir percusivo.

En el caso de los poemas de Gaspar, las pausas aparecen marcadas también por espacios entre las palabras —recordemos que con frecuencia prescinde en la escritura de signos de puntuación— y por la distribución de algunos versos con sangrías, a manera de pies quebrados —un recurso del que se sirvieron poetas como Octavio Paz y José Emilio Pacheco, y, antes que ellos, José Juan Tablada—. Así lo emplea Gaspar en este poema que lleva su sello: las cosas del mundo existen como un reflejo de lo que sucede en la habitación con la mujer amada (cabe distinguir, además, el espacio blanco en el quinto verso, después de *litoral*):

Ahora entras a la región del sueño  
 duermes  
     y tus cabellos son  
 un ramo de perejil sobre la almohada  
 tu espalda: el litoral las costas en reposo  
 y mi aliento te lustra  
     te amartilla la piel  
 con el mismo tesón y la pasión vital  
     de los cobreros de Santa Clara  
 (Aguilera, 1982: 56)

Para ilustrar el otro aspecto mencionado, es decir, la organización de las estrofas en el poema, cabe señalar que con frecuencia el autor estructura sus composiciones en una sola estrofa, como en el caso anterior, y, asimismo, que tiene una aspiración que presentan también muchas obras musicales: que el final del poema, aun cuando no se resuelva en términos de las interrogantes que plantea, sí lo haga en los de la argumentación estética; que el final sea un cierre, una conclusión que clausure la obra y dé lugar a la coda de la reflexión, de la degustación, del silencio —algo a lo que también alude Octavio Paz—. En el caso siguiente, “Destino Manifiesto”, de *Los ritos del obseso*, el poema se integra por dos estrofas que presentan paralelismo (nuevamente, vale la pena destacar la cesura luego de la fórmula compartida por los versos iniciales de cada estrofa, “En todo corazón...”); el primer pareado abre una puerta en la que el segundo atisba; aun cuando no hay resolución, sí

hay conclusión: al poema no le falta nada para establecer su argumentación en apenas cuatro versos:

En todo corazón reina la muerte  
 anida el gusano perfecto de la desolación

En todo corazón impera la distancia  
 y el exacto perfil de su amargura  
 (Aguilera, 1999: 200)

Esta prodigiosa organización del material lírico en el poema es, a pesar de su dificultad, muy común en la poesía de Gaspar Aguilera. Cada poema halla su forma precisa, y quien lo lee puede percibir ese acabamiento, en el cual confluyen la prosodia y la organización estrófica, para forjar una propuesta musical a la que se podrá acceder por la lectura, si se acepta el ofrecimiento del poeta:

Una larga canción de despedida  
 escucho todos los días a esta hora  
 algo se desprende de lo más profundo  
 y viaja incontenible  
 al país sin nombre de tu ausencia  
 (sin título, en Aguilera, 2019: 42)

Cabe agregar que más de una vez la organización del poema se afinca también en la imbricación de la prosodia, como es el caso de los poemas enumerativos, tan comunes en la obra de Gaspar Aguilera, o en los que se encuentra la forma que podríamos llamar de

tema y variación, recurso que evoca definitivamente la composición musical, como el siguiente poema sin título, de la sección “Certeza del desastre”, incluido en *Los últimos poemas de Dante*:

Pregunté al bosque

oo    ó    òo

¿has visto la huella del mar en esos ojos?

o    óoo    óoo    óo    òo    óo

Le pregunté al desierto:

o    óo    òo    óo

¿han visto la humedad de su mirada?

o    óo    òo    óo    óo    óo

Le pregunté al ciervo:

oo    òo    óo

¿han visto la agilidad de su corazón?

o    óoo    òo    óoo    óo    ó

Le pregunté a la piedra:

o    óo    òo    óo

¿conocen la blandura de su piel? (2004: 94)

o    óo    òo    óo    òo    ó

La representación gráfica nos permite ver cómo el poeta explota las posibilidades de una organización rítmica básicamente binaria, para insertar cláusulas ternarias en los versos finales de la segunda y la cuarta estrofas, con lo que —aunado a la distribución de los acentos— dota a un esquema aparentemente iterativo de una variedad

que enriquece su musicalidad y rompe con la organización del material poético, férrea solo en apariencia.

## Poemas y canciones

A propósito de la organización de las estrofas en la poesía de Gaspar Aguilera Díaz, quisiera concluir este breve repaso sobre su música con algunos comentarios acerca de versiones musicalizadas de sus poemas. Los ejemplos que citaré muestran cierta variedad en sus propuestas creativas, tanto en lo que toca a los géneros como en lo que se refiere a la manera de interpretar y, con ello, adaptar los versos en la música.

Hablaré, por principio de cuentas, de mi propia experiencia, cuando, convocado por Rosalía Ruiz Ávalos participé en un homenaje a Gaspar Aguilera Díaz, organizado por la Asociación de Promotores Culturales de Michoacán, A. C., en el año 2003. Colaboramos en esa ocasión con el Ensamble del Colectivo Artístico Morelia, integrado por Bruno Caro, Elba Rodríguez, Fito Favela (†), Ignacio Caro (†) y por mí. La solicitud explícita era realizar una composición musical a partir de versos del poeta. Debo decir, por principio de cuentas, que no fue del todo fácil hacer dialogar su poesía con el estilo de la música tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán, en buena medida, por lo que he

señalado al comienzo: Gaspar no desarrolló las formas tradicionales, de modo que hubo que dar lugar a coplas donde el creador no las procuró, en principio.

De tal forma, con la segunda edición de *Los ritos del obseso* (Aguilera, 1999) a la vista, y con el oído puesto en un hipotético son, tomé, en un arbitrario ejercicio de la licencia creativa, las dos primeras estrofas del poema “Viajes” y el poema “Descripción de la maga” (1999: 207, 205); del primero surgieron los dos primeros versos de las coplas paralelísticas facticias que integran la canción; del segundo, los versos finales de las mismas, con lo que quedaron de esta manera:

Del fuego de la piel  
al fuego del olvido,  
estero de mil vertientes,  
todo fluye hacia ti.

De la llama del aire  
al viento de la boca,  
estero de mil vertientes,  
todo fluye hacia ti.

Antes que ir en pos de la rima donde no la había, traté de encontrar el sentido en la conjunción de los fragmentos, y que, más allá de la adaptación musical, prevaleciera el carácter de la poesía de Gaspar. Tomé los versos del poema II del poemario *Vestigios de la saudade*, incluido en el mismo libro,

para integrarlos como estribillo de la composición: “Mi corazón canta contigo / en esta piel que no nos pertenece” (Aguilera, 1999: 186). Como es habitual en el canto de los sones, tanto las coplas como el estribillo se repiten en la enunciación; este último se entona a dos voces. La canción, que lleva el título de “La maga”, fue grabada por el Grupo Gabán en el fonograma que lleva como título el nombre de la agrupación y que aparece como el número 5 de la colección Michoacán. Música Tradicional. En dicha grabación, tuve el gusto de cantar y tocar la guitarra de golpe.

El cantautor zamorano Miguel Sevilla Carranza incluyó una versión musicalizada del poema “Body and soul” en su disco *Ligereza* (2005). Como se señala en la página de internet del cantautor, el fonograma presenta “una fusión muy marcada al bossa nova, al jazz, rock, pop y con una pincelada de clasicismo”. Sevilla se toma algunas licencias al adaptar la letra: la primera estrofa, de seis versos, aparece íntegra en el arreglo musical:

si yo tuviera un sax para ella  
hecho de mar y brisa y de distancia  
sería capaz de tocar su misterio  
de alertar su oído y su vientre sincopado  
con un solo fraseo  
y esta página sería la alfombra roja

Para la segunda, el compositor elide algunos fragmentos y los dos últimos versos, e inserta al final uno de la cuarta y última estrofa del poema: “dejaran de reinar con su coloratura y su silencio”, de modo que ya no son, como en el poema, “Nicolás y su ángel pelirrojo” quienes reinan, sino “su séquito de olvidos”. En la última estrofa de la canción se inserta, al principio, el pareado que en el poema aparece como la tercera estrofa, y en los dos versos finales el compositor inserta, para integrar el tercero, un verso de la segunda estrofa del poema, seguido de un fragmento que no forma parte de la composición del poeta; hace lo mismo Miguel con el verso final de su obra. De tal forma, el sentido del poema aparece alterado; se privilegia la constitución poético-musical de la canción, que deriva en un discurso distinto. Si en lo personal tomé libertades para conjuntar fragmentos de poemas distintos, Sevilla se permite alterar la sintaxis y el orden del poema, e incluso agregar fragmentos de su propia autoría. Un acierto de la canción, desde mi punto de vista, es que en el arreglo el cantautor incluye un solo de saxofón que de algún modo viene a ser el que el poeta anhela en la primera estrofa.

Finalmente, quisiera mencionar las adaptaciones musicales que el reconocido trovador veracruzano David Haro hiciera de dos poemas de Aguilera Díaz: “Lo que todo examante debería saber (pero temía preguntar)” (1999: 67) y el poema sin título que comienza “Qué

inmensa qué asquerosa alegría...” (1987: 19; 1999: 28), con el que el cantautor titula su canción. Ambas obras se apegan al impulso de diálogo con el texto, característico de David, quien ha realizado canciones a partir de obras de autores como Ramón López Velarde, Jaime Sabines, Salvador Alcocer, Antonio García de León y Juan Rulfo. Al elaborar sus adaptaciones, parte del ritmo de los textos para construir las melodías, y en ello se distingue un caso diferente de los citados arriba.

Me centraré en comentar la primera de las canciones que realizó a partir de los poemas de Aguilera Díaz: “Qué inmensa qué asquerosa alegría”. El poema está organizado en tres estrofas; en el arreglo, la melodía correspondiente al último verso aparece en modo mayor, a manera de preludio, cuyo final modula al modo menor en que están armonizadas las dos primeras estrofas, imprimiendo una atmósfera grave a la composición —reforzada por el diálogo con el violonchelo—, en apego al tono que el poema parece sugerir y descartar a la vez, en la perplejidad de sus oxímoros:

qué inmensa    qué asquerosa alegría  
saber que nadie nos espera a media noche  
que somos menos que nada en los sueños  
                  [de una muchacha de ojos profundos  
qué dicha tan triste  
estar seguros que nadie clama por nuestro

[regreso apresurado  
qué calor tan frío en ese cuarto aprendido  
[de memoria

La paradoja expresada en los adjetivos de signo contrario al de los sustantivos que acompañan (*asquerosa alegría, dicha triste, calor frío*) encuentra correspondencia en la modulación al modo mayor en que está armonizada la tercera estrofa, en la cual el diálogo ya no se establece entre la voz y el chelo, sino entre aquella y el piano, en un aire de swing que contrasta con el ritmo caprichoso de las primeras dos estrofas; curiosamente, aquí el oxímoron (acaso por el cambio armónico) no suena tan grave como los de la primera parte de la canción:

qué plenitud tan dolorosa  
que nadie juegue con las letras de nuestro  
[nombre como si fueran dados  
que nadie nos reserve un lado de su cama  
[tibia y olorosa  
que nadie toque la guitarra del deseo al oír  
[nuestros pasos nocturnos  
que nadie lleve encima —como otra ropa  
[más— nuestras caricias

Luego de la tercera estrofa, aparece un breve solo de piano, que, como puente musical, marca el comienzo de la melodía de la propia estrofa, seguido de la repetición de los dos últimos versos del poema en el canto, a manera de ritornelo y final. La composición termina

con la melodía del preludio que da entrada a la composición, concluido en este caso por un acorde complejo que hace eco de la armonía de ambas partes de la canción.

## Palabras finales

Hablar de la música en la poesía de Gaspar Aguilera Díaz no solo conduce a distinguir y apreciar las referencias que hace en sus versos al arte musical del que tanto gustaba y que compartió con la gente cercana a él, en el aula, en la conversación y en las reuniones para escuchar fonogramas. Hay que reconocer, sobre todo, como espero haber mostrado, que fue un poeta dotado de un gran oído; en sus versos escritos nos legó la partitura de su propia música, evocadora y sugere, como lo evidencian las adaptaciones musicales que se han hecho de sus poemas. El manejo de la prosodia y la búsqueda de un ritmo catéctico prácticamente en cada composición, al evocar incluso recursos musicales, como hemos visto, hace que, aun sin recurrir mayormente a formas poéticas tradicionales, la obra de Gaspar nos resulte grata, audible, *musical*.

Si bien entre las adaptaciones musicales que se han hecho de poemas suyos algunas son más fieles que otras en la incorporación de los textos a las melodías, lo cierto es que en esas canciones se establece una relación de

sinergia entre palabras y música que favorece la comunicación del mensaje poético. Me consta que a Gaspar le gustaba oír sus versos cantados, como el gran melómano que fue, como el gran artista que nos entregara su música, profunda y auténtica, que lo ha trascendido y nos sigue resonando. Pero, más allá de esto, el deleite sonoro está en la *partitura* que nos transmitió en sus libros, la que aguarda nuestra lectura para sonar, en voz alta o en silencio, con o sin acompañamiento instrumental.

## Bibliografía

- Aguilera Díaz, Gaspar, 1982. *Pirénico*. Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.
- \_\_\_\_\_, 1985. *Zona de derrumbe*. México: Katún.
- \_\_\_\_\_, 1987. *Los ritos del obseso*. México: Premiá.
- \_\_\_\_\_, 1999. *Los ritos del obseso. Poesía 1985-1998*. México: Siglo XXI / Universidad Autónoma Metropolitana.
- \_\_\_\_\_, 2004. *Los últimos poemas de Dante*. Puebla: Secretaría de Cultura.
- \_\_\_\_\_, 2010. *Coloraturas y silencios*. Morelia: Lectura.
- \_\_\_\_\_, 2014. “Variaciones: nueve síncopas para describir la realidad”. *La Jornada Semanal* (2 de noviembre). <https://www.jornada.com.mx/2014/11/02/sem-gaspar.html>
- \_\_\_\_\_, 2019. *Presencia del naufragio*. Morelia: Silla Vacía.
- Aguirre Walls, Claudia y Juan Villoro (eds.), 2014. *La poesía en el rock (Breve antología)*. México: UNAM. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/poesiaenelrock-37.pdf>
- Bellinghausen, Hermann, 2022. “El poeta agradecido”. *La Jornada* (24 de octubre). <https://www.jornada.com.mx/2022/10/24/opinion/a10a1cul>
- González, Raúl Eduardo, 2006. *La seguidilla folclórica de México*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevallado Editores.
- Huerta, Efraín, 1995. *Poesía completa*. Edición de Martí Soler. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kramer, Lawrence, 2002. “Música y poesía: introducción”. En Silvia Alonso (comp.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.
- Navarro Tomás, Tomás, 2004. *Arte del verso*. Madrid: Visor Libros.
- Ortiz Marín, Rosario, 2022. “Gaspar Aguilera, poeta siempre”. En *Presencias*. Morelia: Morevalladolid. 45-52.
- Paz, Octavio, 1976. *Vuelta*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_, 1991. *El arco y la lira*. En *Obras completas*.

Volumen 1: *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica. 33-297.

Quiñónez, Isabel, 2008. “Los setenta”. En Manuel Fernández Perera (coord.), *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica / Conaculta / Universidad Veracruzana. 355-399.

Solís Chávez, Laura Eugenia (coord.), 2011. *Diccionario de autores michoacanos*. Volumen I: *Literatura*. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán / Jitanjáfora / Red Utopía.

## Fonografía

Grupo Gabán, 2010. “La maga”. En *Grupo Gabán* (disco compacto). Morelia: Secretaría de Cultura.

Haro, David, 2004. “Qué inmensa, qué asquerosa alegría” y “Lo que todo enamorado debería saber (pero temía preguntar)”. En *A esta hora...* (disco compacto). México: Conaculta / Fonarte Latino.

Sevilla, Miguel, 2005. “Body and soul”. En *Ligereza* (disco compacto). Guadalajara: OM Studio. <https://www.youtube.com/watch?v=Q-cAddSSHvjI>